

**MOTYWY RELIGIJNE  
WE WSPÓŁCZESNEJ  
FANTASTYCE**



# MOTYWY RELIGIJNE WE WSPÓŁCZESNEJ FANTASTYCE

POD REDAKCJĄ

MARIUSZA M. LESIA I PIOTRA STASIEWICZA



BIAŁYSTOK 2014

Recenzent:  
prof. dr hab. Antoni Smuszkiewicz, UAM

Opracowanie graficzne:  
Mariusz M. Leś

Redakcja:  
Marta Rogalska

Korekta:  
Marta Rogalska

Redakcja techniczna i skład:  
Grzegorz Gnerowicz

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2014

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-435-0

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14  
tel. 857457120, e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Druk i oprawa: HotArt, Białystok

## Spis treści

Wstęp .....	7
<i>Dariusz Kulesza</i>	
Fantastyka i religia. Kilka pytań profana .....	13
<i>Adam Mazurkiewicz</i>	
Fantastyka religijna jako zjawisko osobne (rekonesans) .....	33
<i>Mariusz M. Leś</i>	
Narracja i transcendencja. Od ideologii do poetyki <i>science fiction</i> ....	51
<i>Dominika Oramus</i>	
Echa konfliktu kreacjonizm–darwinizm w wybranych współczesnych powieściach <i>science fiction</i> .....	63
<i>Piotr Przytuła</i>	
Mesjasz z komiksowym rodowodem – wybrane interpretacje figury Syna Bożego w kinie <i>science fiction</i> .....	77
<i>Jadwiga Węgrodzka</i>	
Magia i metafizyka w brytyjskiej prozie dla dzieci: <i>Skrzydłak</i> Davida Almonda .....	87
<i>Michał Grabowski</i>	
Od religii naturalnych do futurystycznej wersji chrześcijaństwa – wokół cyklu <i>Hyperion</i> Dana Simmonsa .....	99
<i>Dorota Gutfeld</i>	
Obraz chrześcijaństwa w twórczości Connie Willis .....	109
<i>Aneta Kliszcz</i>	
Wokół <i>Apparitions</i> : czy wiara w apokalipsę jest jeszcze możliwa? ...	125
<i>Iwona Pięta</i>	
Bóg, człowiek, świat w prozie Jacka Dukaja .....	139

<i>Karolina Wierel</i>	
Nieludzko-ludzkie <i>sacrum</i> . Imaginarium religijne przyszłości w powieści <i>Rok Potopu</i> Margaret Atwood .....	149
<i>Marta Jakubowska</i>	
Manifestacje <i>sacrum</i> w wybranych utworach polskiej literatury <i>fantasy</i> .....	163
<i>Kamil Karaś</i>	
Na obraz człowieka stworzeni – wizerunek anioła w <i>fantasy</i> Mai Lidii Kossakowskiej .....	173
<i>Piotr Stasiewicz</i>	
<i>Księżę nicości</i> R. Scotta Bakкера i Freudowska krytyka religii .....	189
<i>Małgorzata Antuszczyk</i>	
„Człowiek Boże igrzysko” w trylogii <i>Era Pięciorga</i> Trudi Canavan ..	203
<i>Weronika Łaskiewicz</i>	
Reinterpretacja chrześcijańskiego motywu ofiary i odrodzenia w cyklu <i>Fionawarski Gobelin</i> Guya Gavriela Kaya i <i>Trylogii Zimnego Ognia</i> Celi S. Friedman .....	215
<i>Małgorzata Ewa Małyszko</i>	
Motywy i postawy religijne w <i>Sadze o Ludziach Lodu</i> Margit Sandemo	227
<i>Izabela Zawalska</i>	
Motywy biblijne we współczesnej fantastyce rosyjskiej. Anna Starobiniec <i>Schron 7/7</i> .....	239
<i>Marek Kochanowski</i>	
Dialektyka fantastyki i religii. O <i>Buncie</i> Władysława Stanisława Reymonta .....	251
<i>Julita Sakowska</i>	
Jak religia zmartwychwstaje. Posthumanistyczny obraz wiary w <i>Dziennikach gwiazdowych</i> Stanisława Lema .....	265
<i>Marta Niedziela-Janik</i>	
Dialog z koncepcją Boga w dramaturgii Niny Sadur .....	273
Biogramy autorów .....	285
Indeks osób .....	291

## Wstęp

Jeśli zacząć od intuicyjnego zestawienia religii i fantastyki, to zestawienie takie miałyby charakter konfrontatywny. Konfrontacja ta koncentruje się na węzłowych problemach dogmatyzmu oraz produktywności. Religijność realizuje się w odkrywaniu prawd, umacnianiu wiary i realizowaniu postaw, fantastyka – w kreowaniu otwartych możliwości i wariantów rozwoju zdarzeń. Konfrontatywność nabiera jeszcze większej mocy, jeśli do *fantastyki* dodamy przymiotnik *naukowa*.

W praktyce, jeśli już dochodzi do spotkania, jeden z tych dyskursów (naukowy bądź religijny) dominuje i podporządkowuje sobie ten drugi. Rezultat takiej wstępnej konfrontacji może być zatem dwojaki: albo w ramach literatury religijnej pojawiają się wątki i figury fantastyczne ostatecznie wykorzystane do prezentacji perspektywy i doktryny religijnej, albo w ramach literatury fantastycznej mamy do czynienia z opisem (krytycznym) mentalności religijnej, krytyką konkretnego systemu wierzeń, ekstrapolacją istniejących religii, wreszcie – ze spekulacją na temat religii możliwych. Drugi z wymienionych wariantów charakteryzuje więc duża rozpiętość schematów myślowych: od demaskowania narodzin mitu i religii (warto przypomnieć na przykład „trylogię księżycową” Jerzego Żuławskiego) do alternatywnych historii, czasem nawet wizji teokracji w rodzaju *Alteracji* Kingsleya Amisa lub *Jawnogrzeszniczy* Rafała A. Ziemkiewicza. Jeśli określać tendencje w pewnym zakresie uogólnienia, to SF zbliżająca się do swego bieguna *hard* preferuje postawę ateistyczną, rzadziej antyteistyczną, inicjuje też często przy tej okazji transhumanistyczną perspektywę przeobstwienia człowieka (ściślej – wyposażenia człowieka w atrybuty przypisywane istocie boskiej), natomiast ta oddalająca się od tego bieguna (nazwijmy ją tradycyjnie *soft* SF),

wprowadza jeszcze szerszy zakres rozwiązań: od wskazywania społecznych źródeł religii do eksponowania duchowości, przestrzeni „wewnętrznej” ludzi i nie ludzi.

Niemożliwe jest określenie i podsumowanie pełnego wachlarza istniejących i możliwych religii, ale z pewnością łączy je przekraczanie doczesności. Fantastyka naukowa zajmowałaby, wobec tak pojmowanej religii, miejsce tuż obok realizmu, jako dominującego w kulturze Zachodu obrazu tego, co dotykalne, możliwe do zbadania, decydujące o naszej egzystencji tu i teraz. Nieczęste występowanie wątków i tematów religijnych, a częste instrumentalne ich ujęcie, nie powinny być zatem traktowane jako cecha specyficzna fantastyki naukowej. Realizm, wewnątrz fikcji mimetycznej, także określa się w konfrontacji z kreacją niemimetyczną, m.in. mityczną.

Niemożliwe jest także określenie granic religii. Z jednej strony jest ona bliska wyobraźni mitycznej, a z drugiej – wyobraźni „kosmicznej”. Stąd wiele punktów zapalnych albo celowego rozmywania różnic: wypiętrzenie kolektywnego umysłu w powieści Olafa Stapledona *Star Maker* zbliża się do boskości, obce mity zyskują pełny wyraz dzięki spotkaniu z mentalnością ziemską w *Lewej ręce ciemności* Ursuli K. Le Guin. Metasystemy i powtarzające się relacje podporządkowania (czy nieskończone?) wiodą ku myśleniu religijnemu w *Końcu dzieciństwa* Arthura C. Clarke’a... Dyskusję o sztucznych bóstwach wydatnie ożywia i dopełnia skalowanie światostwórstwa: człowiek może być bogiem dla istot niższych, *per analogiam* powinien też oczekiwać, choć dowieść tego nie może, że sam nie jest w tym sensie istotą najwyższą. Trop ten znajdziemy w *Ze wspomnień Ijona Tichego* i Stanisława Lema, *Ubiku* Philipa K. Dicka, *Robocie* i „teorii Nadistot” Adama Wiśniewskiego-Snerga i wielu innych fantastycznonaukowych utworach. Fantastyka naukowa potrafi wprowadzać wyobraźnię religijną i mityczną w kategoriach nierozstrzygalników, tajemnica może być zachowana przewrotnie, bo wewnątrz dyskursu fantastycznonaukowego – jak w noweli *Dziewięć miliardów imion Boga* Clarke’a, może też funkcjonować jako fabularny dynamit – w *Gdzie wasze ciała porzucone* (i całym cyklu *Riverworld*) Philipa José Farmera. W SF Bóg (właśnie Ten monoteistyczny) może „po prostu” istnieć – z całą kategorycznością tego twierdzenia, ale możemy też być świadkami Jego narodzin, może to być Bóg chrześcijański, niechrześcijański, fantastyczny. Bóg może – również dosłownie – umrzeć. W miejsce Boga możemy otrzymać bogów, którzy istnieją czasem nie tylko w ramach wierzeń, ale często także jako naturalne (to słowo ryzykowne) przedłużenie figury superbohatera, nadczołowieka (może być on produktem ewolucji, cyborgizacji lub po prostu obcym). Można żartować, można być też śmiertelnie poważnym... Deklaratywność światów możliwych otwiera pełnię możliwości. Ilość angażowanych kontekstów, możliwych dys-



kusji prowokowanych przez taki zastrzyk spekulatywności, musi wydać się oszałamiająca.

Jeśli chodzi o dotychczasowe publikacje poświęcone motywom religijnym w *science fiction*, to nie powinniśmy narzekać. W naszym kraju dysponujemy przede wszystkim bogatą w odniesienia i demonstrację schematów fabularnych książką Dominiki Oramus *Imiona Boga. Motywy metafizyczne w fantastyce drugiej połowy XX wieku*<sup>1</sup> oraz – pisaną z innej perspektywy – arcyciekawą książką Rafała Ilnickiego *Bóg cyborgów*<sup>2</sup>. Branżowe kompendia, encyklopedie i słowniki tematyki religijnej nie pomijają<sup>3</sup>. Napisano na ten temat także wiele syntetycznych szkiców i artykułów, a jeszcze więcej uwagi poświęcono poszczególnym dziełom w ramach fantastyki naukowej klasycznym.

Prezentowane w niniejszej antologii artykuły, w zakresie badań i refleksji nad konwencją fantastycznonaukową i fantastyką spekulatywną, stanowią świetne wprowadzenie do przebogatej i niejednorodnej problematyki religijnej obecnej w konwencji. Typowe zainteresowanie przyszłością religii instytucjonalnych i spekulacjami na temat obcych religii naturalnych przedstawia Michał Grabowski w tekście poświęconym cyklowi *Hyperion* Dana Simmonsa, Dorota Guttfeld omawia obraz chrześcijaństwa – tak historycznego, jak wyobrazonego – w prozie Connie Willis, Julita Sakowska wraca zaś do groteskowego obrazu fantastycznej religii i grozy autoewolucji w *Podróż dwudziestej pierwszej z Dzienników gwiazdowych* Lema. Do żywego sporu między kreacjonistami a darwinistami i dzieł Grega Beara i Roberta Wilsona sięga Dominika Oramus. Szeroki zakres funkcjonalizacji motywów religijnych w polskiej fantastyce najnowszej przedstawia Adam Mazurkiewicz, zaś Iwona Pięta skupia się na twórczości Jacka Dukaja. Mariusz M. Leś zestawia problematykę religijną z ramą narracyjną literatury SF. Motywy mesjanistyczne w kinie fantastycznonaukowym, zwłaszcza aluzje do osoby Chry-

---

<sup>1</sup> D. Oramus, *Imiona Boga. Motywy metafizyczne w fantastyce drugiej połowy XX wieku*, Kraków 2012.

<sup>2</sup> R. Ilnicki, *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja*, Poznań 2011.

<sup>3</sup> Zob. np.: F. Mendlesohn, *Religion and Science Fiction*, w: *A Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge 2003; S. R. L. Clark, *Science Fiction and Religion*, w: *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Malden–Oxford 2005; G. Mann, *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, London 2001, s. 503–505, 516–517; *The Encyclopedia of Science Fiction* (online), red. J. Clute, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/religion> (hasło *Religion* oraz zbliżone: *Messiahs*, *Apocalypse*, *Transcendence*, *Mythology*); T. Woodman, *Science Fiction, Religion and Transcendence*, w: *Science Fiction. A Critical Guide*, red. P. Parrinder, London–New York 1979 (polski przekład: T. Woodman, *Science fiction, religia i transcendencja*, przeł. L. Jęczynek, w: *Spór o SF*, red. B. Okólska, R. Handke, L. Jęczynek, Poznań 1989); R. Handke, *Fantastyka wobec transcendencji*, w: *Fantastyka. Fantastyczność, Fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994.

stusa, tropi Piotr Przytuła. Do kontekstów ekologicznych zwraca się Karolina Wierel w omówieniu powieści *Rok Potopu* Margaret Atwood, a Izabela Zawalska – do egzystencjalnych uwarunkowań wyobraźni religijnej, z akcentem mityczno-baśniowym, w tekście poświęconym powieści Anny Starobiniec *Schron 7/7*. W dramaturgii Niny Sadur, którą z interesującej nas perspektywy analizuje Marta Niedziela-Janik, zaakcentowana zostaje postawa polemiczna, dialog z religijnymi koncepcjami.

Związki literatury *fantasy* i religii mogą być dwojakiego rodzaju. Po pierwsze zwraca się uwagę na funkcje tej literatury, po drugie poddaje się analizie konkretne realizacje i konteksty religijne są przedmiotem dociekań interpretacyjnych. Najnowsze zachodnie, anglojęzyczne opracowania słownikowe lub monograficzne traktują związki między *fantasy* a religią jako marginalne, poświęcają im niewielkie szkice<sup>4</sup> lub nie przypisują im znaczącej roli<sup>5</sup>. W najnowszych ujęciach monograficznych zdecydowanie dominują ujęcia skupiające się na poetyce gatunku<sup>6</sup> lub na retorycznych strategiach oddziaływania na czytelnika<sup>7</sup>. Zupełnie inaczej przedstawia się to w polskim literaturoznawstwie. Polscy badacze postrzegają *fantasy* jako odmianę współczesnej literatury, która wchodzi w różnego rodzaju interakcje z szeroko rozumianą religią. *Fantasy* postrzegana jest jako kontynuacja dawnych form mitycznych<sup>8</sup>, jako literatura, która czerpie swoje podstawowe inspiracje fabularne z dawnych tekstów, w których treści religijne były wyrażane bezpośrednio lub symbolicznie<sup>9</sup>, jako literatura, która przechowuje treści duchowe i religijne w postaci uproszczonej i zdegradowanej<sup>10</sup> lub jako literatura, która może pełnić funkcje rewitalizujące duchowość i zainteresowanie współczesnego człowieka tematami religijnymi<sup>11</sup>. Teoriom związków literatury *fantasy* z mitem poświęcony jest wprowadzający szkic Dariusza Kuleszy. Autor dokonuje przeglądu najważniejszych stanowisk naukowych podejmujących

---

<sup>4</sup> Zob.: G. Sleight, *Fantasies of history and religion*, w: *The Cambridge Companion of Fantasy Literature*, red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 248–256.

<sup>5</sup> Zob. B. Stableford, *Religious fantasy*, w: *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham–Maryland–Toronto–Oxford 2005, s. 345.

<sup>6</sup> B. Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

<sup>7</sup> F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.

<sup>8</sup> A. Gemra, *Fantasy – mit na nowo opowiedziany?*, „Literatura Ludowa” 1998, z. 2.

<sup>9</sup> M. Oziewicz, *Mythos, logos a korzenie literatury fantasy*, w: *Wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009.

<sup>10</sup> B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.

<sup>11</sup> Zob. M. Oziewicz, dz. cyt., s. 41–43.

to zagadnienie oraz proponuje własne, oryginalne odczytanie w perspektywie związków z mitem twórczości J. R. R. Tolkiena, Ursuli K. Le Guin oraz Terry'ego Pratchetta.

Pozostałe prace zamieszczone w niniejszym tomie nie traktują literatury *fantasy* jako pewnego elementu kulturowego procesu, dającego takie czy inne świadectwo duchowej kondycji współczesnego człowieka. Omawiane tu utwory nie są traktowane jako teksty wyrażające poprzez powtarzalne schematy literatury popularnej podświadome, archetypiczne treści, które są śladami religijnych podstaw współczesnej kultury. Wręcz przeciwnie – w zasadzie wszystkie prezentowane tu analizy, bliższe są tradycyjnej, hermeneutycznej perspektywie zakładającej, że teksty posiadają konkretne znaczenia, które z reguły zaplanowane są przez autora jako swego rodzaju dyskurs z czytelnikiem. Stąd *gros* prezentowanych tu analiz ma charakter interpretacyjny, zmierzający do odczytania znaczeń i analizy konkretnych poglądów na kwestie religijne. Dotyczy to współczesnych opracowań tradycyjnych motywów religijnych (teksty Marty Jakubowskiej poświęcone motywowi *sacrum* w wybranych utworach polskiej literatury *fantasy* i Kamila Karasia analizującego funkcje, w jakich pojawia się motyw anioła w prozie Mai Lidii Kossakowskiej) lub bardziej szczegółowych interpretacji utworów R. Scotta Bakкера (w szkicu Piotra Stasiewicza analizującego trylogię *Księżę nicości* w kontekście późnych prac Sigmunda Freuda), Trudi Canavan (w tekście Małgorzaty Antuszczyk śledzącej w *Erze pięciorga* funkcje motywów mitologicznych), Guya Gavriela Kaya (w tekście Weroniki Łaskiewicz śledzącej wykorzystanie chrześcijańskiego motywu ofiary i odrodzenia w *Fionawarskim gobelinie* i *Trylogii Zimnego Ognia* Celii S. Friedman) i Margit Sandemo (w szkicu Małgorzaty Małyszko analizującej motywy religijne w *Sadze o Ludziach Łodu*).



Dariusz Kulesza

## Fantastyka i religia. Kilka pytań profana

Chciałbym, żeby słowo „profan” oznaczało profesjonalnego fana<sup>1</sup> albo przynajmniej kogoś, kto jako pro-fan jest zwolennikiem fantastyki, ale sprawy mają się trochę inaczej. Związki fantastyki z religią są tak istotne i dla fantastyki, i dla religii, że pisząc o nich, czuję się jak profan. Dlatego, jeśli nawet nie wszystkie zostaną sformułowane w postaci pytań, proszę traktować je jak opatrzone znakiem zapytania.

### Pytania o metodę

Wszelka pograniczność w nauce dotyczy jedynie przedmiotu badań, jego zakresu, związanej z tym tematyki. Nie można mówić o pograniczu, gdy chodzi o metodologię, gdy się rozważa kierunek i cel postępowania badawczego<sup>2</sup>.

Zacytowana reguła sformułowana przez Stefana Sawickiego, ostatniego z wielkich literaturoznawców sakrologów, dotyczy także relacji fantastyki i religii. Jaką jednorodną metodę zastosować wobec tego pogranicza? Nie wiem, czy dysponuje nią fantastyka. Literatura religijna znajduje się w dużo

---

<sup>1</sup> Dowcipnie sugerował to jeden z moich kolegów.

<sup>2</sup> S. Sawicki, *Teologia literacka – teologia w literaturze – teologia literatury. Kilka uwag o terminach i metodzie*, w: tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid 2. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 2007, s. 63–64. Dzisiaj najważniejsze jest to, co na temat badania *sacrum* w literaturze ma do powiedzenia S. Sawicki. Na uwagę zasługują też, m.in., wysiłki A. Sulikowskiego organizatora polsko-niemieckich konferencji dotyczących relacji: literatura – wiara. Jedną z pokonferencyjnych publikacji zawiera tekst M. Wróblewskiego *Spotkania pisarzy science fiction z Bogiem*. Zob. *Literatura i wiara*, red. A. Sulikowski, Szczecin 2009.

lepszej sytuacji. Czy oznacza to, że teksty *fantasy* i SF mają być czytane przy użyciu narzędzi w rodzaju interpretacja kerygmaticzna<sup>3</sup> albo *locus theologicus*<sup>4</sup>? Nie wydaje mi się. Warto sprawdzić ich funkcjonalność wobec prozy Tolkiena, ale wobec powieści czy opowiadań Ursuli K. Le Guin raczej bym ich nie stosował. Wygląda na to, że metodologia związana z literaturą religijną (chrześcijańską, sakralną, metafizyczną) stanowi jedynie/aż badawczą ewentualność, a jej obligatoryjne praktykowanie przy lekturze fantastyki po prostu nie wchodzi w grę. Pozostaje zatem nieco inaczej, na pewno mniej natarczywie korzystać z literaturoznawstwa *sacrum* przy badaniu fantastyki. Warto podjąć taką próbę, odwołując się do najbardziej podstawowych różnic i ustaleń.

*Motywy religijne we współczesnej fantastyce.* Tak sformułowany temat przywołuje raczej selektywną niż uniwersalistyczną perspektywę badania *sacrum* w literaturze. Skłania bardziej do inwentaryzacji religijnych elementów tekstu niż do „uznania ich za podstawowe pierwiastki tworzące globalny sens utworu”<sup>5</sup>. Tylko czy fantastyka pozwala na uniwersalistyczne badanie *sacrum*? Czy może mieć wymowę przede wszystkim religijną? Odpowiedź nie wydaje się oczywista. Z jednej strony twórczość Tolkiena czytana jako chrześcijańska a nawet partykularnie katolicka, a z drugiej na przykład cykl o Narnii C. S. Lewisa, w tak oczywisty sposób chrześcijański, że aż możliwy do zakwestionowania jako należący do literatury *fantasy*. A może to Lewis jest najwłaściwszym pisarzem do badania symbiotycznego związku między fantastyką i religią? Natomiast Tolkien, prywatnie konserwatywny katolik, jako twórca Śródziemia, nawet wbrew własnym intencjom, sprzeniewierzył się swojej religii, a w każdym razie uniezależnił od niej *Władcę Pierścieni*?

---

<sup>3</sup> Zob. M. Maciejewski, *Jeszcze o liryce rzymsko-drezdeńskiej Mickiewicza. (Próba interpretacji kerygmaticznej)*, w: *Sacrum w literaturze*, red. tomu J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983.

<sup>4</sup> Zob. Ks. J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.

<sup>5</sup> K. Dybciak, *Literatura wobec religii – izolacja czy przenikanie?*, „Znak” 1977, nr 281–282, s. 1368. Tekst Dybciaka jest prehistoryczny, ale trudno przecenić jego znaczenie dla relacji literatura – religia. Pisząc w związku z nim o uniwersalistycznej i selektywnej perspektywie badania tego, co sakralne w literaturze, pomijam uniwersalistyczną i selektywną koncepcję *sacrum*. Pierwsza zakłada, że pierwiastek sakralny jest w każdym dziele sztuki. Druga mówi o tym, że żadne dzieło nie jest sakralne ze swej istoty. (Pisałem o tym w swojej książce *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białystok 1999, s. 20–23). Czy fantastyka jest w naturalny sposób sakralna? Każda odpowiedź na tak postawione pytanie jest możliwa. Wszystko zależy od sposobu definiowania *sacrum* oraz doboru tekstów SF i/lub *fantasy*.

Zamiast mnożyć wątpliwości lepiej zaproponować metodologiczne rozwiązanie, niepokojąco oczywiste, bo nie tyle nowe, ile dostosowujące najbardziej konwencjonalne czytanie do interesujących nas tekstów. Badanie religijnych elementów fantastyki, traktowanej jako określenie zbiorcze literatury *fantasy* i fantastyki naukowej, powinno odbywać się dwuetapowo. Etap pierwszy to selektywna analiza tego, co religijne, we wszystkich wymiarach dzieła literackiego. Etap drugi, czyli odwołujące się do tekstu jako całości badanie, przyjmijmy, uniwersalistyczne, ma charakter interpretacyjny. Wymaga on odpowiedzi na pytanie: jakie jest znaczenie elementów religijnych dla globalnego sensu utworu?

Pozostaje jeszcze związana z metodą i tematem naszego spotkania kwestia terminologiczna. „Motyw” to tylko najbardziej neutralny i dzięki temu funkcjonalny znak tego, co może być religijne w tekście literackim. A sama religijność, religia, religijny? Wśród wielu prób uporządkowania terminologii tego typu, stosowanej w badaniach literaturoznawczych, chciałbym przypomnieć lub przedstawić artykuł cytowanego już Stefana Sawickiego, zatytułowany *Metafizyczne – sakralne – religijne w badaniach literackich*<sup>6</sup>. Pisząc o terminie „literatura religijna” (i całej wiązce pokrewnych sformułowań), Profesor Sawicki zwraca uwagę na to, że określenie to jest ogólnie uznane i najczęściej używane, ale komentując je, przypomina:

I „metafizyczne”, i „sakralne” to rzeczywistość bardziej pojęciowa, którą literatura i sztuka starają się w różny sposób ewokować, a więc swoiście ucieleśniać. „Religijne” natomiast ma konkretne wcielenia w rzeczywistości w postaci poszczególnych wspólnot religijnych, których życie określa ich wiara. Konkretnie, historyczne badanie „religijnego” w literaturze ma zawsze w tle układ odniesienia jakiejś określonej religii<sup>7</sup>.

Czy fantastyka może być religijna, jeśli to, co w niej z religią związane, nie ma konkretnego punktu odniesienia w historycznej rzeczywistości? Przyjmując taką perspektywę, przyznaję rację C. S. Lewisowi i ostentacyjnie chrześcijańskiej wymowie Narnii czy takich jego powieści jak *Perelandra*<sup>8</sup>. Wolę jednak rozwiązanie inne. Broniąc suwerenności fantastyki, której założycielskim znakiem pozostaje formuła *never never land*<sup>9</sup>, opowiadam się za tym, że zarówno SF, jak i *fantasy* mają prawo do zapisywania religii, które wolne

<sup>6</sup> Zob. S. Sawicki, *Metafizyczne – sakralne – religijne w badaniach literackich*, w: tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid 2. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*.

<sup>7</sup> Tamże, s. 58.

<sup>8</sup> Zob. C. S. Lewis, *Perelandra*, przeł. T. J. Dehnel, Warszawa 1971 (*Perelandra*, 1943).

<sup>9</sup> *Never never land* to formuła konstytuująca czasoprzestrzeń literatury *fantasy*, ale SF ze swoim konwencjonalnym wychyleniem w przyszłość wcale nie musi być znacząco mniej suwerenna. Zwłaszcza tam, gdzie chodzi o opisywanie religii, która być może, a której nie ma.

są od determinujących naszą świadomość wyobrażeń judeochrześcijańskich, islamskich czy jakichkolwiek innych. Zresztą moje deklaracje nie mają znaczenia. Liczy się praktyka, czyli literatura, o której piszę. Nie brak w niej nowych religii. W każdym razie innych niż te, które znamy. Z drugiej jednak strony chciałbym umieć odpowiedzieć na pytanie: czy one naprawdę są oryginalne? Czy w ogóle istnieje możliwość stworzenia w literaturze religii, jakiej nie ma?<sup>10</sup> Ostatnia uwaga w tej sprawie: ciekawe, że w Śródziemiu Tolkiena nie ma żadnej religii. Jakby autor *Silmarillionu* – nawet w swojej nierzeczywistości spod znaku *never never land* – nie chciał stwarzać alternatywy dla wiary, którą gorliwie wyznawał.

Przechodząc od wątpliwości do terminologicznych propozycji, nie pozostaje mi chyba nic innego, jak tylko uznać, że także w odniesieniu do fantastyki ma zastosowanie przymiotnik „religijny”, i to w tym znaczeniu, jakie nadaje mu dzisiaj najwybitniejszy z żyjących sakrologów, Stefan Sawicki. Można napisać dobitniej. Fantastyka ze względu na swój kreacyjny potencjał, ontologiczną, czasoprzestrzenną suwerenność, swobodę dotyczącą konstruowania rzeczywistości społecznej także w zakresie religii, a więc wiary, *sacrum* i organizacji kultu, wydaje się w specjalny sposób przygotowana do traktowania z badawczej perspektywy określonej przez to, co literaturoznawstwo *sacrum* określa jako religijne.

## Mit czy model?

Czy stosowanie wobec fantastyki metodologii praktykowanej w badaniach literatury religijnej nie nosi znamion ekspansji, ingerencji? Czy nie jest próbą przeszczepu, który z dużym prawdopodobieństwem zostanie odrzucony? Biorąc taką ewentualność pod uwagę, zastanawiałem się nad tym, jak wyglądałoby czytanie tego, co religijne w fantastyce z punktu widzenia specyficzności samej fantastyki.

Dzisiejsza fantastyka, zwłaszcza w Polsce, zdominowana jest nie przez *science fiction*, ale przez konwencję *fantasy*<sup>11</sup>. Przyjmując taką perspektywę,

---

<sup>10</sup> Wydaje mi się, że Eliade, np. jako autor *Traktatu o historii religii*, miałby chyba co do tego pewne wątpliwości.

<sup>11</sup> Nie chodzi mi wyłącznie o odejście S. Lema, który jeszcze za życia zarzucił pisanie beletrystyki SF. Nie przeceniałbym również roli A. Sapkowskiego, którego trylogia husycka, biorąc pod uwagę zwłaszcza to, co AS napisał potem, oznacza raczej schyłek wielkiej popularności niż początek nowej jakości w obrębie *fantasy*. Moja diagnoza dotycząca tego, co dominuje we współczesnej polskiej fantastyce, nie uwzględnia także wyjątkowego statusu prozy J. Dukaja, który dawno przekroczył granice między SF, *fantasy* czy historią alternatywną.



będę pisał przede wszystkim o literaturze *fantasy*, która jeśli nawet zaczęła się od Roberta Ervina Howarda, to także w Polsce absolutnym punktem odniesienia pozostaje dla niej J. R. R. Tolkien. A jeśli Tolkien, to mit<sup>12</sup>.

„Według Waltera Hoopera, przyjaciela i biografy Lewisa, »uświadomienie sobie prawdy w mitologiach sprowokowało Lewisa do nawrócenia« na chrześcijaństwo”<sup>13</sup>. Miało to miejsce w 1931 roku, podczas trwającej do czwartej nad ranem dyskusji, w której obok Lewisa uczestniczyli Tolkien i Hugo Dyson. Właśnie wtedy, według cytowanej przez Pearce’a relacji Hoopera, „Lewis uwierzył, że mity są rzeczywistością i że fakty zdzierają blask z prawdy, pozbawiając ją chwały. Później Lewis został doskonałym chrześcijańskim apologetą”<sup>14</sup>.

Apologeta chrześcijaństwa nie jest tu najważniejsza (choć ani Tolkien, ani Lewis, ani Dyson pewnie by się z tym nie zgodzili). Chodzi o postawę wobec mitu, o bycie znanym z poematu *Mythopoeia* Filomitosem i o sam mit, traktowany inaczej niż część – opracowanej przez Jana Parandowskiego, Zygmunta Kubiaka czy Roberta Gravesa<sup>15</sup> – mitologii Greków i Rzymian. Chodzi o mit jako najważniejsze miejsce, w którym na obszarze wyznaczonym przez specyfikę fantastyki odbywa się spotkanie literatury *fantasy* z religią. Żeby do tego spotkania doszło, trzeba uwierzyć w mit jako konstytutywny element konwencji *fantasy*. Trzeba przyjąć, że *fantasy* jest mitem. Prawdziwym o tyle, o ile pozwala na to literatura<sup>16</sup>.

[...] mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”. Inaczej mówiąc: mit

<sup>12</sup> Nie ma w tym żadnego odkrycia. Świadczą o tym takie publikacje jak książka J. Pearce’a *Tolkien. Człowiek i mit* (przeł. J. Kokot, Poznań 2001), a przede wszystkim teoria (poemat *Mythopoeia*) oraz praktyka mitu (przede wszystkim *Silmarillion*), jakie autor *Listów Świętego Mikołaja* pozostawił. Można w związku z jego prozą mówić o baśni dla dorosłych (zob. J. R. R. Tolkien, *O baśniach*, przeł. J. Kokot, w: tegoż, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstęp Ch. Tolkien, przeł. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski, Poznań 1994), ale baśniowa perspektywa wydaje mi się mniej nośna, nie tak użyteczna z punktu widzenia relacji fantastyka – religia jak perspektywa mitologiczna.

<sup>13</sup> J. Pearce, dz. cyt., s. 65.

<sup>14</sup> Tamże, s. 65–66.

<sup>15</sup> Dla przyzwoitości: Graves jest nie tylko autorem *Mitów greckich* (przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1982), ale także, razem z R. Patai, książki *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju* (przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993). Ma to znaczenie, ponieważ oznacza, że Graves praktycznie, jako pisarz, kategorię mitu odnosił nie tylko do bezpiecznie nierzeczywistej mitologii Greków.

<sup>16</sup> Przepraszam, że pisząc o konwersji Lewisa i fantastyce, konfrontuję egzystencjalną wiarę w prawdziwość mitologii chrześcijańskiej z prawdziwością dzieła literackiego (zob. *Prawda w literaturze. Studia*, red. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2009).

opowiada, w jaki sposób, za sprawą dokonań Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna – Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowanie, instytucja. Tak więc zawsze jest to opowieść o „stworzeniu”, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być. Mit mówi tylko o tym, co wydarzyło się **faktycznie**, o tym, co przejawiało się w sposób wyraźny. [...] W sumie, mity opisują różnorodne i czasem dramatyczne wtargnięcia sfery *sacrum* (lub „nad-naturalności”) w obręb Świata<sup>17</sup>.

Czy ta definicja mitu autorstwa Eliadego opisuje całą literaturę *fantasy*? A może zastosowanie jej ogranicza się do twórczości takich pisarzy jak Tolkien czy Lewis, którzy nie ukrywali tego, że mitologia chrześcijańska jest dla nich nie tylko inspiracją, ale także przedmiotem wiary? Nie wiem, ale czy sam fakt bycia poza naszym czasem i naszą przestrzenią, bycia – na przykład z racji rycerskich koneksji – skazanego na sytuowanie przed czasem, który traktujemy jako nasz, czy to nie pozwala rozpoznać w literaturze *fantasy* mitu początku i stwarzania? Przecież tych światów nie było, dopóki nie zostały napisane. W ich literacką naturę zainstalowano pierwotność domagającą się mitologicznej opowieści. Prawdziwej, faktycznej, bo powołującej do istnienia.

Mimo okółomitolologicznych wątpliwości proponuję posługiwać się terminem „mit” jako konstytutywnym dla literatury *fantasy*, ale uważam, że bardziej funkcjonalne przy opisie tak różnych tekstów jak *Władca Pierścieni* i – na przykład – *Urodziny świata* Ursuli K. Le Guin będzie określenie „model mitologiczny”, określające sposób, w jaki wybrany twórca/twórczyni posługuje się mitem, czyli najważniejszą miarą konfrontacji religii z konwencją *fantasy*.

## Mitologiczny model Tolkiena

Nawet jeśli Tolkien jest absolutnym punktem odniesienia dla literatury *fantasy*, nie ma powodu, by praktykowane przez niego posługiwanie się mitem traktować jako modelowe dla całej konwencji. Z drugiej jednak strony mówiąc o fantastyce i religii, trudno zacząć od twórczości kogoś innego.

Upraszczając sprawę, wystarczy napisać, że Tolkien, wierząc w chrześcijańską mitologię, chciał stworzyć jej partykularną, angielską wersję. Komentując twórczość Tolkiena bardziej literaturoznawczo, należy zwrócić uwagę na wtór-stwarzanie i podkreatora.

---

<sup>17</sup> M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11.

Człowiek, stwórca pomniejszy,  
stwarza świat w każdym ze swych wierszy,  
zapatrzony w boski akt stworzenia<sup>18</sup>

Wzorem dla Tolkiena była mitologia chrześcijańska. Wierząc w nią, mógł jako pisarz zrobić tylko jedno: naśladować to, co w sposób doskonały zrealizowało Słowo Boga, objawione i zapisane pod natchnieniem Ducha Świętego przez twórców Starego i Nowego Testamentu. Nie ma w tej sytuacji ograniczającej zależności. Jest ideał z natury rzeczy niedościgniony – źródło nieocenionej pomocy, a nie paralizującej frustracji. Wystarczy wierzyć, pisać i mieć nadzieję na Łaskę. Poza tym bardzo przydają się filologiczne kompetencje.

Czy przypomniany przeze mnie mechanizm okazał się skuteczny? Czy miarą jego skuteczności powinna być chrześcijańska tożsamość Śródziemia? Biorąc pod uwagę znaczenie i globalną popularność *Władcy Pierścieni*, można przyjąć, że chrześcijański model mitologiczny Tolkiena funkcjonuje znakomicie. Nie wiem tylko, jaki wpływ na ten sukces ma chrześcijańska tożsamość owego modelu. Albo inaczej: zdaję sobie sprawę z tego, jak łatwo zakwestionować przyczynowo-skutkową zależność między sukcesem trylogii i jej chrześcijańskim charakterem.

W swojej podręcznej, niezaktualizowanej, polskojęzycznej bibliografii ma 11 artykułów i 5 książek akcentujących chrześcijańską wymowę dzieł J. R. R. Tolkiena. Są w tym zestawie pozycje irytujące, takie jak *Znaleźć Boga we „Władcy Pierścieni”*<sup>19</sup>, do tego stopnia pozbawione wiary w czytelność chrześcijańskiego przesłania trylogii, co jestem w stanie zrozumieć, że aż ewangelizacyjnie natarczywe, co szkodzi i Tolkienowi, i ewangelizacji. Są wypowiedzi mądre, takie jak rozmowa z nieżyjącym już dominikaninem o Joachimem Badenim<sup>20</sup>. Coraz częściej jednak o chrześcijański wymiar Śródziemia pytam samego Tolkiena, czytając jego listy. Ciekawe, że tu także trudno o jednoznaczne deklaracje.

*Władca Pierścieni* jest zasadniczo dziełem religijnym i katolickim; początkowo niezamierzenie, lecz w poprawkach świadomie. Dlatego nie umieściłem w nim czy też wyciąłem z niego niemal wszystkie wzmianki o czymkolwiek, co mogłoby być „religią”, kultem czy obrzędami w tym wymyślonym świecie. Element religijny został bowiem wchłonięty przez opowieść i jej symbolikę<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> J. R. R. Tolkien, *Mythopoeia*, przeł. M. Obarski, w: tegoż, *Drzewo i liść...*, s. 107.

<sup>19</sup> Zob. K. Bruner, J. Ware, *Znaleźć Boga we „Władcy Pierścieni”*, przeł. J. Gorecka-Kalita, Kraków 2003.

<sup>20</sup> Zob. *Magia i łaska. Z o. Joachimem Badenim OP rozmawia Dobrosław Kot*, „Znak” 2004, nr 9.

<sup>21</sup> 142. *Do Roberta Murraya*, TJ, w: J. R. R. Tolkien, *Listy*, wybrane i oprac. przez H. Carpentera przy współ. Ch. Tolkiena, tłum. A. Sylwanowicz, Poznań 2000, s. 258. Zob. też listy nr 153, 211.

Wrażenie niejednoznaczności może brać się stąd, że deklaracjom Tolkiena o religijnym charakterze *Władcy...* towarzyszy zazwyczaj zastrzeżenie:

Nie jest to o „niczym” innym oprócz tego, o czym jest. Z pewnością nie ma tu żadnych zamierzeń alegorycznych, czy to ogólnych, szczegółowych, tematycznych, moralnych i religijnych, czy też politycznych. [...] Ja [...] jestem chrześcijaninem; lecz „Trzecia Epoka” nie była światem chrześcijańskim<sup>22</sup>.

Tolkien jest jednak konsekwentny. Chrześcijańskość *Władcy...* ma przede wszystkim charakter genetyczny i dotyczy przyjęcia przez pisarza roli podkreatora-mitotwórcy. Śródziemie jest chrześcijańskie, bo zdecydował o tym akt jego stworzenia, naśladujący Słowo z Ewangelii według św. Jana, przez które wszystko się stało (zob. J 1, 3<sup>23</sup>). Dlatego nie ma sprzeczności między słowami Tolkiena mówiącymi o tym, że jego głównym celem była udana opowieść<sup>24</sup>, i zapisaną w tym samym liście interpretacją końcowej sceny Mijsji, potraktowanej jako ilustracja fragmentu Modlitwy Pańskiej, który brzmi: „Odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom. I nie wódź nas na pokuszenie, ale nas zbaw ode złego”<sup>25</sup>.

Mitologiczny model decydujący o tożsamości prozy *fantasy* J. R. R. Tolkiena jest ufundowany na takich wartościach jak ofiara, poświęcenie, przyjaźń, lojalność i... umiejętność gotowania. Jego tworzywem są tak czytelne znaki chrześcijańskiej proveniencji jak Modlitwa Pańska czy dogmat o świętych obcowaniu, rozpoznawalny w ataku ocalającym Śródziemie na polach Gondoru<sup>26</sup>. A bycie w drodze, bycie pielgrzymem, czy ten modus egzystencji – tak istotny dla akcji *Hobbita...* i *Władcy...* – czy nie może być rozpoznany jako chrześcijański? No właśnie, może, ale przecież nie musi. W końcu bycie w drodze to także – na przykład – domena błędnych rycerzy.

<sup>22</sup> 165. Do Wydawnictwa Houghton Mifflin Co., w: tamże, s. 328–329.

<sup>23</sup> Cytaty z Pisma Świętego podaję według tzw. Biblii Tysiąclecia (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich, wyd. 5 na nowo oprac. i popr., Poznań 2002). Lokalizacja w tekście. Oznaczenia konwencjonalne.

<sup>24</sup> Zob. 181. Do *Michaela Straighta [brudnopisy]*, w: J. R. R. Tolkien, *Listy*, s. 348–349.

<sup>25</sup> Zob. tamże, s. 349–351. Nie wiem, czy to stosowna uwaga, ale interpretacja ta wydaje mi się ważniejsza z punktu widzenia chrześcijańskiego charakteru *Władcy Pierścieni* niż istotne na swój sposób pomysły rozpoznające Najświętszą Maryję Pannę w Galadrieli czy Najświętszy Sakrament w lembasach. Zob. 213. Z listu do *Beborah Webster*, w: tamże, s. 431.

<sup>26</sup> Zob. J. R. R. Tolkien, *Powrót Króla*, przeł. J. Łoziński, Poznań 1997, s. 64, 68–69, 77–82, 169–173 (*The Return of the King: being the Third Part of The Lord of the Rings*, 1955). W sprawie świętych obcowania, czyli *Komunii Kościoła w niebie i na ziemi* zob. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 234–235.

Atrakcyjność *fantasy* polega przede wszystkim na tym, że świat powoływany do istnienia przez literaturę tego typu najpierw musi być suwerenny, a dopiero potem może być i bywa konfrontowany z rzeczywistością, traktowaną jako realna. Czy najważniejszym zadaniem w rozpoznawaniu religijnych motywów fantastyki (i przy czytaniu prozy Tolkiena) nie powinno być zachowanie równowagi między konstytutywną suwerennością tej literatury i jej potencjalnie religijnym charakterem? A jeśli szala musi się przechylić, to wyłącznie na stronę fantastyki i jej suwerenności, ponieważ konwencja ta nosi w sobie naturalny potencjał mitologiczno-religijny<sup>27</sup>. Reinterpretowany, ale nieusuwalny.

## Mitologiczna antyteza

Zamiast pisać o wpływie chrześcijańskiego modelu mitologicznego Tolkiena na literaturę *fantasy*, niekoniecznie z punktu widzenia lektury książek Yeskova<sup>28</sup> czy Pierumowa<sup>29</sup>, chciałbym zaproponować antytezę Tolkienowskiego rozwiązania. Mam nadzieję, że pozwoli to zobaczyć nie tylko źródła konwencji *fantasy* (Tolkien), ale także najodleglejsze tych źródeł konsekwencje.

W 2003 roku, dwa lata po angielskim pierwodruku, ukazał się w Polsce zbiór opowiadań Ursuli K. Le Guin *Urodziny świata*<sup>30</sup>. Ta książka sprawia wrażenie wymarzonej do pisania o religijnych aspektach fantastyki. Jedno z opowiadań nosi tytuł *Raje utracone*. W innym, *Górskie ścieżki*, wprost mówi się o religijności pewnej planety, a zwłaszcza o zawierzanym na niej sakramencie małżeństwa, kanonicznie przez cztery osoby. W końcu tekst tytułowy, poświęcony związkowi między władzą i religią. Nie zamierzam tych tekstów interpretować. Chcę jedynie zwrócić uwagę na ich antytetyczność w stosunku do chrześcijańskiego modelu mitologicznego Tolkiena.

---

<sup>27</sup> Wyłącznie ze względu na narzucającą się dialektycznie antytezę napiszę, że traktowanie religii jako skazanej na konwencję *fantasy* (tak jak teksty *fantasy* skazane są na religię) wydaje mi się mechanicznym nieporozumieniem. Używanie słowa „mit” jako usprawiedliwienia podobnej operacji nie jest przekonujące.

<sup>28</sup> Zob. K. J. Yeskov, *Ostatni władca Pierścienia*, przeł. E. i E. Dębscy, Olsztyn 2002 (*Poslednij kol'cenosec*, 2000).

<sup>29</sup> Zob. N. Pierumow, *Pierścień mroku*, cz. 1 *Ostrze elfów*, cz. 2 *Czarna włócznia*, przeł. E. i E. Dębscy, Warszawa 2002 (*Kalco T'my*, 1995).

<sup>30</sup> Zob. U. K. Le Guin, *Urodziny świata*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2003 (*The Birthday of the World and Other Stories*, 2001).

Z jednej strony Tolkienowski konserwatyzm, a z drugiej postmodernistycznie awangardowa, feministyczna Ursula K. Le Guin<sup>31</sup>. Na jednym biegunie mit jako opowieść prawdziwa poprzez swoje transcendentne źródło, a na drugim religijna mitologia, której funkcjonalną, często opresyjną prawdziwość wyznacza społeczna praktyka sprawowania władzy. Świat Śródziemia, w którym świadomość *sacrum* jest tak oczywista, że nie wymaga żadnej formy kultu, i świat Ekumeny, którego sensowność mierzy się biologicznie motywowaną konfrontacją płci. Mit i antymit. Mit i jego antyteza.

Proza Ursuli K. Le Guin, z punktu widzenia mojej lektury, zaczyna się nie w okolicach nieco wcześniejszej Ekumeny, ale niedaleko trochę późniejszego Ziemiomorza i literackiej, Jungowskiej terapii, zapisanej w tłumaczonym przez Stanisława Barańczaka *Czarnoksiężniku z Archipelagu* (Gdańsk 1990). Wtedy Le Guin korzystała z mitologicznej tożsamości *fantasy* w konwencjonalny sposób. Z czasem ubywało z jej książek terapeutycznie sfunkcjonalizowanej, ale jednak magii. Przybywało natomiast feministycznego zaangażowania. Mit w prozie Amerykanki przestał być funkcją suwerenności opowiadanego świata i stał się narzędziem interwencyjnego komentowania współczesności. Jego prawdziwość to konsekwencja wiary autorki w rozwiązania społeczne o utopijnym charakterze, wymagające potwierdzenia w rzeczywistości, którą konwencje SF i *fantasy* powołują do istnienia.

Ursula K. Le Guin mitotwórczą tożsamość fantastyki traktuje funkcjonalnie, ale serio, ponieważ korzysta z niej w swojej walce o idee ważniejsze niż literatura. Czy to samo można powiedzieć o tym, jaki stosunek do konstytutywnych cech konwencji ma dysponujący oryginalnym poczuciem humoru Terry Pratchett?

## Antytezy wersja popularna albo dowcipna

Mitologiczny model Tolkiena jest genetycznie chrześcijański. W wypadku prozy Le Guin można mówić o (docelowym?) modelu mitologii feministycznej, emancypacyjnej, czyli postmodernistycznej. Ale czy Pratchett to mitotwórca przede wszystkim dowcipny?

---

<sup>31</sup> Zdaję sobie sprawę z tego, że początków feminizmu można szukać jeśli nie w poezji Saffo, to np. we *Własnym pokoju* V. Woolf, czyli na długo przed postmodernistyczną rewolucją. Z drugiej jednak strony nie mogę pozbyć się wrażenia, że najważniejszy z projektów ponowoczesności, projekt emancypacyjny, tkwi swoimi korzeniami w feminizmie i do dzisiaj, chociażby jako queer theory, zdominowany jest (zarówno przedmiotowo, jak i podmiotowo) przez kobiety.

Szukałem takiego autora *fantasy*, którego mógłbym umieścić między wtór-stwarzanym, sakralnym mitem Tolkiena oraz sfunkcjonalizowanym, zaangażowanym politycznie, pozbawionym transcendentnej sankcji i w tym sensie naturalnym mitem Le Guin. Potrzebowałem pisarza, dzięki któremu mógłbym (przedwstępnie) sprawdzić, czy przestrzeń między Tolkienem i Le Guin jest pusta, czy – na co miałem nadzieję – oboje autorzy wyznaczają tylko jej bieguny, antytetyczne punkty graniczne jeśli nie fantastyki, o co byłoby trudno, to przynajmniej konwencji *fantasy*. Nie znalazłem nikogo lepszego niż Terry Pratchett. Nie chodzi o przebrzmiałą już nieco popularność<sup>32</sup> twórcy *Świata Dysku*, ale o jego mitotwórstwo. Jeden przykład, niezupełnie typowy.

Jeśli mit zawsze jest opowieścią o stworzeniu, nic prostszego niż potwierdzić mitotwórstwo Pratchetta, powołując się na *Świat Dysku*, cykl powieści opisujący to uniwersum. Można jednak trochę sprawę skomplikować. Wśród imponującej ilości książek, jakie Pratchett napisał, jest *Ostatni kontynent*, mit założycielski Australii, poprzedzony następującym mottem: „Dysk jest zwierciadłem światów. To nie jest książka o Australii. Nie, to o całkiem innym miejscu, które tu czy tam przypadkiem jest trochę... australijskie. Mimo to... nie ma zmartwienia, nie?”<sup>33</sup>.

Nie ma. Bycie między Tolkienem i Le Guin nie oznacza u Pratchetta wyboru alternatywnych, pośrednich, paradoksalnych rozwiązań ontologicznych (*never never land*, ale znany<sup>34</sup>). Pratchett ma świadomość, że „Nie można skończyć Tradycji. Można ją tylko rozwinąć”<sup>35</sup>. Dlatego tradycyjne i konwencjonalne rozwiązania *fantasy* poddane są przez niego dowcipnej rewitalizacji. Także te, które dotyczą kwestii religijnych, czyli w istotny sposób

---

<sup>32</sup> T. Pratchett był najpopularniejszym (sprzedającym najwięcej swoich książek) pisarzem na Wyspach Brytyjskich do pojawienia się J. K. Rowling. Zob. S. Weale, *Life on planet Pratchett*, „The Guardian”, 8.11.2002.

<sup>33</sup> T. Pratchett, *Ostatni kontynent*, przeł. P. W. Cholewa, Warszawa 2007 (*The last continent*, 1998).

<sup>34</sup> W tekście pojawia się opera w Sydney podobna do ogromnego, otwartego pudełka chusteczek (zob. tamże, s. 218), ale Pratchett przekonująco to uzasadnia, pisząc o czasie swojego świata tak: „Światło na Dysku przemieszcza się wolno, jest nieco ciężkie i ma skłonności do spiętrzania się na wysokich łańcuchach górskich. [...] Oznacza to, że chociaż Dysk jest płaski, nie wszystkie miejsca doświadczają tego samego czasu w tym samym – z braku lepszego określenia – czasie”. Tamże, s. 18.

<sup>35</sup> Tamże, s. 13. Praktykowaną przez Pratchetta wiedzę o tradycji warto uzupełnić pojawiającymi się w *Ostatnim kontynencie* uwagami dotyczącymi sposobu funkcjonowania opowieści. Przykład najbardziej spektakularny to interwencja „przyczynowości narracyjnej do świata fizycznego”. Tamże, s. 280. Inny, bardziej pośredni, zapisany w zdaniu: „Oczywiście, że uda mu się [Rincewindowi – uzup. D. K.] uratować. Zawsze się udaje”. Tamże, s. 196.

związanych z mitem. Autor *Świata Dysku* pisze o stwórcach, którzy nie są bogami<sup>36</sup>, bogach, którzy deklarują swój ateizm<sup>37</sup> i o bogu artyście<sup>38</sup>. Bawi się cytatami z Biblii<sup>39</sup>, a o religii postaci jego prozy mówią tak: „uważam religię za dość obraźliwą”<sup>40</sup>, albo: „Wiele religii wynosi zalety pokornych, ale Rincewind nigdy im nie ufał. Pokorni potrafią czasem zachować się bardzo wrednie”<sup>41</sup>.

Tolkien wierzy, Le Guin walczy, a Pratchett bawi. W tak różny sposób może być wykorzystywana mitologiczna tożsamość konwencji *fantasy*. Autor *Świata Dysku* realizuje ją, sięgając po środki właściwe felietonowi i esejowi. Z eseju Pratchett bierze oryginalność pomysłów i argumentację wolną od przyczynowo-skutkowej niewoli. Z felietonu aktualność podejmowanych kwestii, nawet jeśli wymaga ona przywołania świata nie tylko realnego, ale także rozpoznawalnego jako zupełnie współczesny<sup>42</sup>. Tylko czy taki świat musi oznaczać porzucenie konwencji *fantasy*?

<sup>36</sup> Zob. tamże, s. 56.

<sup>37</sup> Zob. tamże, s. 130.

<sup>38</sup> Zob. tamże, s. 263. Ostatni cytat w sprawie nieśmiertelnych (?). „Według zasad pani Whiltow, bogowie byli akceptowalni towarzysko, przynajmniej jeśli mieli normalne ludzkie głowy i chodzili ubrani. Stali wyżej od najwyższych kapłanów, na tym samym poziomie co diukowie”. Tamże, s. 175.

<sup>39</sup> „Znajdował [Rincewind – uzup. D. K.] jedzenie na pustyni. Ba, znajdował nawet desery”. Tamże, s. 59. Zob. Wj 16 i 17. Przykład czytelniejszy: „Pod jakim drzewem to się stało?”. T. Pratchett, *Ostatni kontynent*, s. 199. Zob. Dn 13, 54.

<sup>40</sup> T. Pratchett, *Ostatni kontynent*, s. 131. Cytuję słowa boga małej wyspy, ateisty.

<sup>41</sup> Tamże, s. 143. Bardzo podobnie wypowiadają się postaci prozy Sapkowskiego. Cytat z *Narrenturm*, o którym myślę, brzmi: „Zaprawdę [...] nigdy nie wolno obojętnie i bezdusznie mijać ludzkiej nędzy. Nigdy nie należy odwracać się do człowieka ubogiego plecami. Głównie dlatego, że człowiek ubogi może wtedy znienacka walnąć kosturem w tył głowy”. A. Sapkowski, *Narrenturm*, Warszawa 2002, s. 172. Przywołany fragment 1. tomu trylogii husyckiej wykorzystałem w tekście *Nowa powieść historyczna? Husycka trylogia Andrzeja Sapkowskiego w kontekście polskiej prozy historycznej*. Zob. D. Kulesza, *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsca*, Białystok 2011.

<sup>42</sup> Nie wiem, czy nie powinno mi być przykro, ponieważ szukając tego, co współczesne w *Ostatnim kontynencie*, skazany jestem na uwagi Pratchetta odsądzające od czci i wiary świat nauki uniwersyteckiej, czyli przede wszystkim magów. Kilka typowych cytatów na ich temat: „każdy wie, co to jest mag! Mamy tu uniwersytet pełen tych beużytecznych kundli!”. Tamże, s. 261. Albo: „na pewno byli magami. Mieli ten charakterystyczny wygląd nadętych balonów, które właśnie mają wzlecieć”. Tamże, s. 267. „Znalazł się wśród magów. Łatwo poznać po tym, że bez przerwy się kłóca. A piwo w jakiś dziwny sposób ułatwiało myślenie”. Tamże, s. 274. Cytat ostatni: „Magowie maszerowali przez tłum wśród chóru niechętnych pomruków”. Tamże, s. 275.



## Wariant polski

Wierzący w mit i budujący na bazie tej wiary konwencję fantasty Tolkien. Używająca mitologii *fantasy* do walki o postmodernistyczny projekt emancypacyjny Le Guin. I wreszcie Pratchett, czyli wiary w suwerenność *fantasy* – jako mitologii skazanej na religijność – antyteza popularna albo dowcipna, a w każdym razie zapisana nie bez udziału gatunkowych wpływów felietonu i eseju. Czy ten układ jest funkcjonalny wobec tekstów *fantasy* pisanych w Polsce? Czy w literaturze naszego kraju można wskazać fundatora tej konwencji, wierzącego w mit jak Tolkien? Czy dałoby się znaleźć jego pisarskie, personalne antytezy? Jedną jak najbardziej serio, a drugą raczej popkulturową? Czy opis związków polskiej literatury *fantasy* z religijnością mógłby uwzględniać teksty SF?

Wydaje się, że układ Tolkien – Le Guin – Pratchett na gruncie polskim jest nie do odwzorowania. W końcu fundator konwencji może być tylko jeden, o czym w Polsce wiadomo. Także Le Guin, niezależnie od tego jak wiele pań pisze *fantasy* w naszym kraju, sprawia wrażenie autorki jeśli nie na tyle dobrej, to na pewno na tyle zaangażowanej, że o konkurencję dla niej trudno. Chyba najłatwiej byłoby znaleźć rodzimego twórcę popkulturowej *fantasy*. W końcu cała konwencja nie ma pretensji do funkcjonowania na Parnasie Tadeusza Różewicza, Wiesława Myślińskiego czy Sławomira Mrożka.

Moja propozycja jest następująca: Andrzej Sapkowski jako lokalny fundator, inicjator i lider *fantasy*. Jacek Dukaj jako pisarz poruszający się ponad granicami konwencji i podejmujący wątki religijne serio. Wreszcie Jacek Piekara, popkulturowy autor świata, w którym „Chrystus zstąpił z krzyża i surowo ukarał swych prześladowców. [Świata], gdzie słowa modlitwy brzmią: **I daj nam siłę, byśmy nie przebaczyli naszym winowajcom.** [Świata], w którym *nasz Pan i jego Apostołowie wyrznęli w pień pół Jerozolimy*”<sup>43</sup>.

## Popkulturowy mit alternatywny i estetyka religijna SF

Piekara sięga po mit chrześcijański, najtrwalszy w kulturze naszego kraju i modernizuje go. Chyba nie ma sensu interpretacja tego zabiegu z reli-

---

<sup>43</sup> Cytat pochodzi z 4. s. okładki książki J. Piekary, *Miecz Aniołów*, wyd. 2, popr., Lublin 2007. Pogrubienie i kursywa zgodne z pierwowzorem. Powieść poprzedzają motto z Apokalipsy św. Jana („*Dym ich katuszy na wieki wieków się wznosi i nie mają odpoczynku we dnie i w nocy czciciele Bestii i jej obrazu i ten, kto bierze znamię jej imienia*”). Zob. Ap 14, 11) i Ewangelii według św. Łukasza („*Bo cóż za korzyść ma człowiek, jeśli cały świat zyska, a siebie zatraci lub szkodę poniesie?*” Zob. Łk 9, 25).

gijnego punktu widzenia. Właściwsza wydaje mi się wspomniana perspektywa popkulturowa. Konwencja *fantasy* ewokuje świat naznaczony przez zło i przemoc. Zabieg Piekary uzasadnia taki stan rzeczy, odwołując się do alternatywnie potraktowanej mitologii chrześcijan, do postaci i zdarzeń powszechnie znanych, do religii, z którą mamy do czynienia na co dzień. Tego rodzaju racjonalizacja działa bardzo skutecznie. Na miarę kultury popularnej.

Dużo poważniej sprawę religii traktuje Jacek Dukaj. W wypadku jego prozy też nie ma mowy o postawie apologetycznej<sup>44</sup>, ale *Katedra* – tekst bardziej rodem z *science fiction* niż *fantasy* – zupełnie serio zaczyna się w imię „Ojca i Syna, i Ducha Świętego”<sup>45</sup>. Można ten tekst czytać poza kontekstem religijnym, zwracając uwagę na racjonalizację opowiadanej historii przy udziale nierozpoznanych Obcych, będących powodem nie tylko śmierci Izmira, ale także – pośrednio – źródłem pytań o jego świętość oraz – przede wszystkim – przyczyną nadzwyczajnej, niemożliwej do wyjaśnienia natury, a może nawet tożsamości tytułowej Katedry. Trudno jednak taką ucieczkową lekturę obronić. *Katedra* jest religijna, chociaż nie jest kanoniczna<sup>46</sup>. Także jako budowla. Katedra jest Tajemnicą<sup>47</sup>. Zmienia się. Żyje<sup>48</sup>. Jedno „rzec mogę na pewno: jest piękna. [...] Acheiropoieta – oto czym jest katedra. Naturalny artefakt sakralny”<sup>49</sup>.

Szukanie religijności *Katedry* najłatwiej zacząć od Gaudiego, któremu tekst został dedykowany<sup>50</sup>. Budowle katalońskiego architekta, nie tylko Sagrada Familia, jeśli nie ruszyły z posad bryły świata, to na pewno zmieniły status tego, co może być zbudowane. Gaudi, kandydat na ołtarze, wprowadzając regularną płynność, totalną fragmentaryczność i doprowadzając do ekstremum ażurowość swoich projektów, ożywił wille, kamienice, pałace i kościoły, do tej pory naznaczone stabilnością, skończonością i zamknięciem. Oglądając budynki Gaudiego w Barcelonie, miałem wrażenie definiującego

<sup>44</sup> Niezupełnie żartem, z zarzuconego, religijnego punktu widzenia, można przyjąć, że proza Piekary, alternatywna wobec chrześcijaństwa, stanowi, pośrednio, apologię historii, jaką znamy z Biblii. Skoro zejście Jezusa z krzyża jest źródłem zła i przemocy, to Jego Ofiara mogłaby nas przed tą katastrofą uchronić.

<sup>45</sup> T. Bagiński, J. Dukaj, *Katedra*, Kraków 2003, s. 8. Pierwodruk: 2000.

<sup>46</sup> Zob. tamże, s. 30.

<sup>47</sup> Zob. tamże, s. 21.

<sup>48</sup> Zob. tamże, s. 63.

<sup>49</sup> Tamże, s. 73. Acheiropoietos to nie ręką ludzką uczyniony wizerunek Chrystusa.

<sup>50</sup> We wstępie do *Katedry* podpisanym przez T. Bagińskiego i J. Dukaja znajdują się i takie słowa: „Opowiadanie wyrosło z fascynacji obrazem, głównie – obrazami architektonicznych szaleństw Antonia Gaudiego”. Zob. tamże, s. 7.

je ruchu. Płynnego i niewątpliwego, raczej stwarzającego niż niepokojącego grożącą dekonstrukcją<sup>51</sup>.

W swoim raporcie dotyczącym nie tylko kwestii świętości Izmira, ojciec Pierre Lavone, wysłannik katolickiego biskupa Haupterta, napisał między innymi: „estetyka jest najpierwszym językiem religii”<sup>52</sup>. Katedra jest piękna i staje się święta nie z powodu ocalającej współtowarzyszy podróży ofiary Izmira, ale dlatego, że na Izmiraidach niebo nie jest niebem, lecz kosmosem<sup>53</sup>, a forma Katedry „mówi o ucieczce duszy, która w okrutnym bólu wyrывa się z okowów materii ku gwiazdzistej pustce [...] Forma mówi o udreće samotnego konania”<sup>54</sup>.

Ujmując rzecz bardziej dyskursywnie, chciałbym zwrócić uwagę na to, że ażurowa, żywa, zmieniająca się Katedra z tekstu Dukaja otwiera się nie na znane z Ziemi, chrześcijańskie i błękitne niebo, ale na kosmos, niedającą się ogarnąć Tajemnicę, zabójczą dla uwięzionych na Izmiraidach osób. Dukaj pokazuje przyszłość, w której religii objawionej towarzyszy religia naturalna, związana z konfrontacją: człowiek – kosmos. Uzupełnia ją, albo wynika z niej konfrontacja następna, ani estetyczna, ani futurologiczno-scjentystyczna, ale egzystencjalna, spełniająca się w relacji: człowiek – śmierć. Czy *Katedra* nie opisuje umierania? Związanej z nim, literalnie kosmicznej samotności, doświadczonej przez ojca Lavonne i ulezonego (?) ze schizofrenii Gazmę? Czy nie ma w tym opisie materializacji metafizycznej przestrzeni, która wraz z umieraniem dzieli nas od tych, którzy pozostają jeszcze przy życiu? Czy Dukaj nie objawia się w *Katedrze* jako pisarz wielkiego religijnego tematu, wielkiego spotkania, które w konwencji *science fiction* werbalizowane jest tak: „Pierwsi kosmonauci, powracając z orbity, często mówili o doświadczeniu mistycznym. Dane im było obcować pośrednio z wysoką transcendencją. Kosmos – Katedra – oddziałują w ten sam sposób”<sup>55</sup>.

Religijną perspektywę opowiadania Dukaja domyka wyeksponowany w filmie Bagińskiego, najważniejszy, paradoksalny dar Katedry – nieśmiertelność. Pomijając kontekst Obcych, łatwo odczytać go na sposób zupełnie świecki, jako trwanie w kulturze, ofiarę z siebie składaną przez każdego z nas w budowaniu gmachu piękna, który jak katedry średniowiecza stanowią syntezę sztuki i wiedzy, wypracowaną przez gatunek homo sapiens.

---

<sup>51</sup> Architektura Gaudiego jest sprawą zbyt poważną, by pozostawiać ją dyletantom. Dlatego zamiast pisać o niej, wskażę źródło, do którego warto zajrzeć: R. Zerbst, *Antoni Gaudí*, przeł. M. Meyer, Warszawa 1985. Książka zawiera bibliografię prac poświęconych Gaudiemu.

<sup>52</sup> T. Bagiński, J. Dukaj, dz. cyt., s. 65.

<sup>53</sup> Zob. tamże, s. 11.

<sup>54</sup> Tamże, s. 22–23.

<sup>55</sup> Tamże, s. 84.

## Pogański as

Andrzej Sapkowski byłby Szekspirem, gdyby nie pozostawał pierwszorzędnym wśród drugorzędnych pisarzy. Z Szekspira w jego prozie, od *Wiedźmina* po *Żmiję*, niezmiennie pozostaje jedno: diagnoza rzeczywistości. Hamlet wyraził ją w słowach o stanie Danii i w najsłynniejszym z monologów, gdzie pojawiają się pociski zawistnego losu, naturę losu określając. Sapkowski artykułuje ją dosadniej. Na przykład tak:

Lewart uznał, że czas na pytanie o znaczeniu egzystencjalnym.

– Powiedzcie – uniósł wzrok – jak tu jest? Barmalej parsknął.

– Jak tu jest, pytasz? Powiedz mu, Jakor, jak tu jest. – Z lewa chujnia – wyjaśnił Jakow Lwowicz Awierbach. – Z prawa chujnia. A pośrodku pizdziec<sup>56</sup>.

Cytat nie pochodzi z klasycznej powieści *fantasy*. Dotyczy historycznego Afganistanu i prowadzonych w nim wojen: od czasów Aleksandra Wielkiego po XXI wiek i polską obecność w tym kraju. Nie ma to jednak wielkiego znaczenia, ponieważ diagnoza rzeczywistości sformułowana przez Sapkowskiego w *Żmii* jest taka sama jak w cyklu o GERALCIE czy trylogii husyckiej<sup>57</sup>. Ważniejsze wydaje mi się co innego. Zależność między fatalnym stanem świata i oceną, jaką pod adresem tego, co religijne, powtarza w swojej twórczości i wypowiedziach autotematycznych fundator polskiej *fantasy*. Mówiąc inaczej, czytając Sapkowskiego ze względu na religijność, mógłbym ograniczyć się do inwentaryzacji fragmentów powieści, opowiadań oraz wypowiedzi pisarza, dyskredytujących Kościół (przede wszystkim katolicki), księży, wiernych i religię. Dwa przykłady.

Stanisław Bereś: Już dawno zauważyłem, że jest pan dość nieufny wobec wszelkich doświadczeń o charakterze religijnym.

Andrzej Sapkowski: Owszem. Nawet określenie „agnostyk” jest zbyt słabe w stosunku do mnie. Mój światopogląd to nie agnostycyzm, ateizm czy laicyzm. To jest czyste pogaństwo. Naprawdę, jestem poganinem, i to w podręcznikowym znaczeniu tego słowa. Odrzucam wszelki mistycyzm, nie mam idoli i nie wierzę, że spotka mnie kara za jakiegokolwiek grzechy, a za ich zaniechanie trafię do raju<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> A. Sapkowski, *Żmija*, Warszawa 2009, s. 60.

<sup>57</sup> Kwestii związku prozy Sapkowskiego z polską powieścią historyczną poświęciłem osobny tekst. Zob. przypis 41.

<sup>58</sup> A. Sapkowski, S. Bereś, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005, s. 150. Zresztą temat Kościoła, wiary, Biblii i Boga w rozmowie Beresia z Sapkowskim wraca często. AS obok wyznań w rodzaju: „Nie wierzę w istnienie Stwórcy” (tamże, s. 24), umieszcza skierowane do niego apele: „Niech ten Bóg, do cholery, wreszcie coś zrobi! Niech kopnie tego diabła w dupę! A jeśli brzydzi się gwałtem i wzdraga przed przemocą, niech mu choć zasądzi rujnąjącą grzywnę! Niech

Cytowałem już kiedyś fragmenty pierwszego tomu trylogii husyckiej, dotyczące chrześcijańskiego antysemityzmu i moralnej kondycji księży<sup>59</sup>. Teraz ograniczę się do jednej sceny z tomu trzeciego. Ludwik, książę na Oławie zawarł układ z husytami. Oni „przrzekli nie palić i nie plądrować książęcych dóbr, w zamian za to książę udzielił rannym, chorym i kalekim Czechom azylu w obydwu oławskich szpitalach”<sup>60</sup>. Ludwik umowy nie dotrzymał. „Pijany wściekłością i mordem motłoch tańczył, śpiewał, podskakiwał, potrząsał włóczniami z nadzianymi na groty głowami”<sup>61</sup>. Ten tłum wymordował wszystkich przebywających w Oławie, rannych, chorych i kalekich Czechów. Nie obyło się bez gwałtów na mniszkach i wolontariuszkach opiekujących się rannymi. Wobec rzezi w mieście toczy się rozmowa między księciem Ludwikiem i biskupem wrocławskim Konradem.

– Będziesz musiał mnie rozgrzeszyć, księżu biskupie – [...] Książęcym słowem honoru zagwarantowałem tym Czechom bezpieczeństwo. [...]

– Luby książę Ludwiku, młody mój krewniaku. [...] Rozgrzeszę cię, kiedy tylko zechcesz. I ilekroć zechcesz. Choć w mych oczach jesteś *sine peccato*, a i w oczach Boga niezawodnie również. Przysięga dana heretykom jest nieważna, słowo dane kacerzowi nie wiąże i nie zobowiązuje. Działamy tu na chwałę Bożą, *ad maiorem Dei gloriam*. Ci dobrzy katolicy, żołnierze Chrystusowi, dają tam, spójrz, wyraz swej miłości do Boga. Ta wszak objawia się poprzez nienawiść do wszystkiego, co Bogu przeciwne i wstrętne. Śmierć heretyka to chwała chrześcijanina. Ze śmierci kacerza korzyść odnosi Chrystus. A dla samego kacerza zatracenie ciała to ratunek ducha<sup>62</sup>.

Czytając Sapkowskiego, nie potrafię postawić tezy, że świat jest zły z powodu religii. Zasadniejsza wydaje się opinia inna: religia nie umie świata zmienić na lepsze, religia świata nie ocala – gorzej – ona oraz reprezentujący ją ludzie ponoszą odpowiedzialność za to, jaki świat jest.

Żadnego jasnego punktu? Żadnej szansy religii Sapkowski nie daje? Aż tak źle nie jest. Fundator polskiej *fantasy* wolny jest od wiary Tolkiena w mitologię chrześcijańską, ale wierzy nie tylko w mit jako źródło uprawianej przez siebie literatury<sup>63</sup>. Wierzy także w Wiarę, Miłość i Poświęcenie. W każdym

---

go zniszczy podatkami! Tymczasem on ciągle patrzy na nas beczynninie z góry i tylko zaciera ręce, przyznaje mające decydować o zbawieniu punkty i planuje przyszłe kary dla grzeszników, którzy z braku punktów zbawienia nie dostąpią”. Tamże, s. 25.

<sup>59</sup> Zob. D. Kulesza, *Nowa powieść historyczna? Husycka trylogia Andrzeja Sapkowskiego w kontekście polskiej prozy historycznej*, w: tegoż, *Z historią literatury w tle...*, s. 145–146.

<sup>60</sup> A. Sapkowski, *Lux perpetua*, Warszawa 2006, s. 37.

<sup>61</sup> Tamże, s. 41.

<sup>62</sup> Tamże, s. 42.

<sup>63</sup> „*Fantasy* ma z tysiąc definicji, na studiowanie wszystkich nie miałem czasu i wymyśliłem

razie wartościom tym ulegają najważniejsze postaci cyklu wiedźmińskiego: Geralt, Yennefer i Ciri. Ulegają, bo związane to jest z przemianą, rezygnacją, z porzuceniem reguł zemsty i przemocy, odwzorowujących porządek świata, w którym Geraltowi, Yenn i Ciri przyszło żyć. W czwartym tomie sagi o wiedźminie kapłanka do opierającej się jeszcze czarodziejki Yennefer mówi tak: „Siła zdolna zmieniać świat [...] jest więc według ciebie Chaosem, sztuką i nauką? Przekleństwem, błogosławieństwem i postępem? A nie jest przypadkiem Wiarą? Miłością? Poświęceniem?”<sup>64</sup>.

Sapkowski bliski Tolkienowskiej wierze w mit fundujący konwencję *fantasy* i aż nazbyt często korzystający z przaśnego humoru przekraczającego nawet te granice, jakie w swoich popkulturowych książkach wyznaczył Pratchett, okazuje się mieć coś wspólnego także z prozą Ursuli K. Le Guin. Tym czymś jest oczywiście feminizm albo, patrząc na to z religijnego punktu widzenia, kult Wielkiej Matki.

Niekiedy wydaje mi się, że pisanie o religijnych aspektach prozy Andrzeja Sapkowskiego sprowadza się do alternatywy: albo krytyka religii, albo jej apoteoza, oczywiście pod warunkiem, że chodzi o kult Wielkiej Matki. Początki feministycznej religijności to cytowany w związku z nią fragment sagi o wiedźminie dotyczący Wiary, Miłości i Poświęcenia. Temat powraca w trylogii husyckiej. Tam odpowiedzią na chaos historii może się wydawać Kościół tej, którą zwą Magna Mater. W *Bożych bojownikach* opatka klarysek nie tylko odprawia mszę, ale także wierzy w „Kościół Ducha Świętego, którego prawem jest miłość. Który trwać będzie do skończenia świata”<sup>65</sup>. To ona mówi do Reynevana:

- Oto, pojrzyj: Magna Mater [...]
- Oto matka przyrody, [...] odwieczny początek wszechrzeczy. [...]
- Ona zstąpi jak deszcz na trawę [...] Za dni jej zakwitnie sprawiedliwość i wszelki pokój [...] i panować będzie od morza do morza [...] I tak będzie do skończenia świata, bo to ona jest Duchem.
- Skłoń się przed nią. Przyjmij i pojmij jej władzę<sup>66</sup>.

---

własną, według której *fantasy* to jest opowiadanie mitu, baśni, legendy, ale językiem absolutnie niebaśniowym”. A. Sapkowski, S. Bereś, dz. cyt., s. 33. Podobnie Sapkowski definiuje *fantasy* w swoim słynnym artykule *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach* („Nowa Fantastyka” 1993, nr 5). Sprawę definiowania tekstów tego typu mniej jednoznacznie przedstawia w pierwszym rozdziale swego kompendium wiedzy o literaturze *fantasy* (*Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Warszawa 2001), rozdziale zatytułowanym *Fantasy – czym jest? A czym nie jest?*

<sup>64</sup> A. Sapkowski, *Wieża jaskółki*, Warszawa 1997, s. 315.

<sup>65</sup> Tenże, *Boży bojownicy*, Warszawa 2004, s. 515.

<sup>66</sup> Tamże. Także *Żmija* może być czytana z punktu widzenia – przyjmijmy – feministycznej religijności, odgrywającej w powieści dużą rolę, związanej z tak wieloma kultami, że wykwalifikowany religioznawca miałby tu pole do popisu. Zob. A. Sapkowski, *Żmija*, s. 166–172.

Nie zamierzam bagatelizować feministycznego wymiaru religii pojawiającej się w prozie Sapkowskiego, jednak mój entuzjazm studzi nieco fragment książki *Historia i fantastyka*, z którego wynika nie tylko wiara ASa w dominację pierwiastka żeńskiego w przyrodzie (i związane z nią przeświadczenie o tym, że jeśli „istnieje jakikolwiek kult nie związany z polityką, to jest to kult Wielkiej Matki”<sup>67</sup>), ale także wstrzemięźliwość feministek wobec jego prozy. Może Magna Mater pojawia się w tekstach autora *Maladie* jako jedyna możliwa (z jego pogańskiego punktu widzenia), bo naturalna, pierwotna postać religii, bez której literatura *fantasy*, nawet według ASa, funkcjonować nie jest w stanie.

## Odpowiedzi?

Nie wiem, czy mitologiczny model stosowany przez Jacka Piekareę w *Mieczu Aniołów* można określić jako fabularny, użytkowy i funkcjonalny. Ważniejszy wydaje mi się jego alternatywny charakter wobec mitologii chrześcijańskiej. Ciekawsza zdaje się jego popkulturowa skuteczność.

Otwartość modelu mitologicznego rozpoznanego w *Katedrze* to tylko sposób na uniknięcie problemu polegającego na tym, że tekst Dukaja nie mieści się w konwencji *fantasy*. Zamiast kwestię tę neutralizować, wolę ją wykorzystać. Może jest po prostu tak, że tylko pisanie o religijności *fantasy* wymaga pośrednictwa mitu, z którym konwencja ta ma tak wiele wspólnego. Natomiast *science fiction* żadnego pośrednictwa nie potrzebuje. SF po prostu religijna bywa, bo nawet najdalsza przyszłość i najbardziej zaawansowana nauka nie uwalniają nas, a w każdym razie nie muszą nas uwalniać od pytań o sens, Miłość, Poświęcenie i Wiarę.

Czy model mitologiczny praktykowany przez Sapkowskiego jest polemiczny wobec mitologicznych źródeł, kontestatorski wobec religii, antyklearykalny, doraźnie publicystyczny i feminizujący? Prawdopodobnie tak, ale większe wrażenie robi na mnie skuteczność, z jaką AS wchłania to, co literaturę *fantasy* stanowi: Tolkienowską wiarę w mit, zaangażowanie i waleczność Ursuli K. Le Guin oraz dowcip i poczucie humoru Pratchetta.

Wątpliwości związanych z relacją fantastyka – religia jest w moim tekście więcej niż rozstrzygających ustaleń. Nie chciałbym jednak rezygnować z zajmowania się literaturą *fantasy*, a nawet całą fantastyką, z punktu widzenia jej religijności. W badaniach tego typu użyteczne wydają się

---

<sup>67</sup> A. Sapkowski, S. Bereś, dz. cyt., s. 84.

modele mitologiczne. Ich skuteczność pozostawia jeszcze wiele do życzenia, ale czy dysponujemy narzędziem budzącym większe poznawcze nadzieje?

### Streszczenie

Autor artykułu proponuje badanie związków między fantastyką i religią, wykorzystujące mit, a dokładniej modele mitologiczne stanowiące podstawę *fantasy* oraz *science fiction*. Najpierw przedstawia założycielski model mitologiczny J. R. R. Tolkiena, któremu przeciwstawia antytezę: mitologiczny model postmodernistycznego zaangażowania, czyli prozę Ursuli K. Le Guin. Triadę uzupełnia antytezy mitologicznej wersja popularna, identyfikowana z książkami Terry'ego Pratchetta. Układ Tolkien – Le Guin – Pratchett znajduje swój odpowiednik w polskiej fantastyce. Zdaniem autora realizują go – odpowiednio – Andrzej Sapkowski, Jacek Dukaj i Jacek Piekara.

### Summary

The author of the presented text tries to investigate connection between the fantastic literature that uses mythological models as basis of creation of fantasy worlds, and religion. Firstly he presents foundational mythological model in fantasy created by J. R. R. Tolkien which is juxtaposed with antithesis: mythological model of postmodern engagement in works of Ursula K. Le Guin. The triad is complemented with popular version of mythological antithesis – novels of Terry Pratchett. The author argues that the triangle Tolkien – Le Guin – Pratchett has its reflection in Polish literature, namely and accordingly – Andrzej Sapkowski, Jacek Dukaj and Jacek Piekara.



Adam Mazurkiewicz

## Fantastyka religijna jako zjawisko osobne (rekonesans)

Czym jest fantastyka religijna? Zainteresowany badacz na próżno szukałby definicji tego zjawiska w kompendiach poświęconych fantastyce. Pojawiają się w nich wprawdzie hasła związane z uobecnianiem rekwizytorni religijnej w utworach fantastycznych; niekiedy też można znaleźć interpretacje przez pryzmat teologii i ustaleń religioznawstwa określonych motywów bądź figur, charakterystycznych dla literatury fantastycznej, jednakże samo pojęcie fantastyki religijnej nie występuje jako osobne hasło<sup>1</sup>. Czy zatem istnieje potrzeba stworzenia nowego pojęcia, dyktowana wymogami akrybii naukowej, nie zaś wynikająca z nadprodukcji terminologicznej, znamiennej dla nieprofesjonalnej krytyki?

W powstającej na przełomie XX i XXI wieku fantastyce można zauważyć, niezależnie od konwencji, w jakiej została tworzona, przywoływanie tematyki związanej z szeroko pojętą sferą religijną. Rodzimi twórcy odwołują się najczęściej do chrześcijaństwa, choć nie brak przywołań wierzeń pogańskich (jedną z pierwszych realizacji *fantasy* słowiańskiej są *Skarby Stolinów* Rafała

---

<sup>1</sup> Jako przykład przywołajmy następujące opracowania o charakterze słownikowym: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990; K. Haka-Makowiecka, M. Makowiecka, M. Węgrzecka, *Leksykon fantastyki. Postacie, miejsca, rekwizyty, zjawiska*, Warszawa 2009. Osobne hasła, poświęcone sposobom uobecniania tematyki religijnej w fantastyce można znaleźć m.in. w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006 (tu hasło: *Religia w literaturze fantastycznonaukowej*, s. 516–517); *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (tu r.: *Religion and science fiction*, s. 264–275); *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts, London–New York 2009 (tu r.: *Ethic and alterity*, s. 382–392).

A. Ziembkiewicza z 1990 i *Wieszcz* Artura C. Szrejtera z 1991 roku), oraz prób stworzenia na kartach fantastycznych opowieści własnych, fikcyjnych systemów religijnych<sup>2</sup>.

Jednakże obecność konwencjonalnych figur związanych z religią i religijnością nie zawsze jest warunkiem wystarczającym do uznania danego tekstu za przejaw refleksji nad istotą *sacrum* i różnorodnie rozpatrywanego fenomenu religii. W przeciwnym wypadku należałoby uznać np. nurt *dark future* należący do fantastyki katastroficznej za aktualizację apokaliptycznych wizji Jana Ewangelisty<sup>3</sup>. Również skandal ontologiczny, jakim jest manifestacja sił nadprzyrodzonych w fantastyce grozy, nawet jeśli aktualizowane zostają one poprzez odwołanie do sfery religijnej, nie ma wymiaru sakralnego.

Za równie problematyczne, co sposób funkcjonowania tradycji religijnych w fantastyce, należy uznać instrumentalne traktowanie jej jako „narzędzia” egzotyzacji świata przedstawionego. W funkcji tej religia pojawia się głównie w cyberpunku. Znamienne, iż nie zostaje wówczas przywołana konkretna tradycja, lecz kontaminacja różnych elementów wierzeń, inspirowanych islamem (*Allah 2.0* Mieszko Zagańczyka, 2005) bądź ruchami związanymi z kultem przodków (*Córka łupieżcy* Jacka Dukaja, 2002). Brak zakorzenienia w wyobraźni społecznej i wiedzy potocznej dogmatów religii i kultów przywoływanych przez twórców fantastyki cyberpunkowej sprawia, iż są one odbierane jako egzotyczne<sup>4</sup>. Tym samym pogłębiają czytelnicze odczucie obcości w kontakcie ze światem ultraaawansowanej technologicznie przyszłości.

Również w fantastyce grozy elementy tradycji religijnej pojawiają się w roli instrumentów strachu (np. inspiracje judaizmem i Kabałą w *Zanim noc* Dukaja, 1997; wierzeniami przedchrześcijańskimi w *Skarbie w glinianym naczyniu* Mariusza Kaszyńskiego, 2008, oraz *Koszmarze na miarę* Roberta Cichowlasa i Kazimierza Kyrca jr., 2010). Uogólniając, można by – za Andrzejem Stoffem – zauważyć, iż nie każdy utwór, na łamach którego pojawiają się, wyrażane nawet *explicite*, wątki religijne należy uznać za reprezen-

---

<sup>2</sup> Interesującą, choć metodologicznie wątpliwą i z pewnością niereprezentatywną (ze względu na małą grupę respondentów – 31 osób) próbą uchwycenia fenomenu obecności elementów religijnych w fantastyce naukowej jest, zamieszczona na internetowym forum gromadzącym amatorów *science fiction*, ankieta (zob.: <http://www.science-fiction.com.pl/forum/viewtopic.php?t=1906>).

<sup>3</sup> Zob.: F. A. Kreuziger, *The Religion of Science Fiction*, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1986.

<sup>4</sup> Interesująca w tym względzie jest wypowiedź na forum poświęconym fantastyce naukowej: „Obce religie mają w sobie coś fascynującego, taką delikatną aurę obcości i zupełnie innego systemu myślenia” (M. Bizzare [wpis 7.07.2010], <http://www.fantastyka.pl/10,1323.html>).

tujące nurt religijny fantastyki; mogą one pojawiać się w sposób zsekularyzowany<sup>5</sup>. Przykładem służy *Raport lotrów* Wojciecha Szydy (2011), w którym motyw podróży w czasie skontaminowany został z próbą korekty przeszłości i opowieścią o narodzinach Jezusa; „temponauci”, manipulując Herodem, usiłują zgładzić Chrystusa, by zapewnić zwycięstwo satanistów, jednak ich plan zostaje zniweczony.

Elementy biblijnej historii zbawienia potraktowane są w utworze Szydy instrumentalnie; ich obecność uatrakcyjnia akcję, lecz pozostaje bez wpływu na potencjalny teologiczny wydźwięk opowieści. O tym jednakże, iż wykorzystana przez Szydę metoda nie jest „skazana” na ograniczenia zauważalne w *Raporcie lotrów*, świadczy *Księga Bełławii* Jewgienija T. Olejniczaka (2010); w utworze tym parafrazowane biblijne przypowieści współtworzą alternatywną historię Bałkan, w których nie wybuchły wojny na tle etnicznym.

Wielość strategii pisarskich, wykorzystywanych przez twórców polskiej fantastyki, sięgających po motywy związane z religią, które umożliwiają rozpatrywanie jej różnorodnych aspektów z wielu, nierzadko sprzecznych, perspektyw. Do najbardziej charakterystycznych należy traktowanie religii jako:

- narzędzia inżynierii społecznej;
- zjawiska socjologicznego;
- języka mówienia o rzeczywistości.

Poniżej omówimy je kolejno, jednakże już teraz należy zauważyć, iż zaproponowana tu kolejność wynika nie tyle z procesów ewolucyjnych, co poddyktowana jest raczej frekwencją pojawiania się w rodzimej fantastyce danego typu przywołania tradycji religijnej. Występują one bowiem nieomal jednocześnie, toteż trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć, który z typów aktualizacji tematyki religijnej stał się inspiracją dla twórców. Różnorodność estetyk i propozycji ideologicznych, znamienych dla początków fantastyki religijnej wyraziście oddaje tematyczna antologia Wojtka Sedeńki *Czarna msza* (1992). Z perspektywy czasu można uznać ją za *summę* autorskich propozycji uobecniania tematyki religijnej w literaturze fantastycznej; tak też postrzegali ją autor wyboru, piszący: „Niniejsza antologia stanowi wiary-

---

<sup>5</sup> Zob.: A. Stoff, *Światopogląd polskiej science fiction*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, s. 289. Kwestia specyfiki przywołań tradycji religijnej w fantastyce to aktualizacja problemu szerszego: relacji między religią i kulturą popularną; Bruce David Forbes zauważa, iż wpływy wariacji na tematy metafizyczne i religijne przenikają teksty kultury popularnej (zob.: tenże, *Introduction: Finding Religion in Unexpected Places*, [do]: *Religion and Popular Culture in America*, red. B. D. Forbes, J. H. Mahan, Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2005, s. 12). Praktyka lekturowa wskazuje jednak, iż owa wszechobecność pierwiastków religijnych nie jest równoznaczna z dominacją myślenia religijnego.

godny sprawdzian kondycji polskiej fantastyki i może jej przynieść skautowska sprawność »system wczesnego reagowania«. Taki też był [jej] cel”<sup>6</sup>.

Toteż, jeśli by spróbować umotywić zaproponowaną tu kolejność omawiania sposobów uobecniania wątków religijnych w rodzimej fantastyce naukowej, należałoby za podstawę przyjąć częstotliwość ich występowania w każdej z zaproponowanych wyżej strategii pisarskich.

## Religia jako narzędzie inżynierii społecznej

Praktyka lekturowa quasi-publicystycznych rozliczeń z „klerykalizacją” kraju uświadamia instrumentalne traktowanie figur reprezentujących sferę religii i *sacrum*<sup>7</sup>. Zachodzi przy tym pewna prawidłowość: degradację sfery świętości do fabularnych ozdobników bądź jej instrumentalizację można zaobserwować w twórczości pisarzy, którzy nierzadko traktują dzieło literackie jako wykładnię własnego światopoglądu; przykładem służą skandalizujące opowieści: Jacka Piekary (utrzymany w konwencji *fantasy* cykl przygód Mordimera Madderdima, sensacyjno-futurystyczna powieść *Przenajświętsza Rzeczpospolita*, 2008); Aleksandra Olina (*Komusutra*, 1997); Marka Oramusa (*Święto śmiechu*, 1995; *Kankan na wulkanie*, 2009); Witolda Jabłońskiego (*Elektryczne banany, czyli ostatni kontrakt Judasza*, 1996); Jacka Soboty (*Głos Boga*, 2006). Przywołane tu utwory można uznać za reprezentatywne dla zjawiska z pogranicza literatury i publicystyki społeczno-politycznej, określanego mianem „klerykal fiction”. Termin ten, nacechowany ironicznym dystansem, oddaje specyfikę zjawiska, odwołując się do spetryfikowanej wizji bohatera, związanego ze strukturami Kościoła<sup>8</sup>.

Konwencjonalizacja, która przyczyniła się nie tylko do upodobnienia rozwiązań fabularnych, lecz również stworzenia osobnego typu bohatera literackiego, to zwolennik politycznej hegemonii Kościoła i dominacji duchowień-

---

<sup>6</sup> W. Sedeńko, *Wstęp*, [do]: *Czarna msza. Antologia opowiadań science fiction*, red. W. Sedeńko, Poznań 1992, s. 12.

<sup>7</sup> Wątek zagrożenia życia publicznego hegemonią Kościoła i wartościami chrześcijańskimi był u progu lat 90. na tyle mocno zakorzeniony w myśleniu społecznym, że pojawił się nie tylko na łamach prasy lewicowej („NIE”, „Zdanie”, „Tygodnik Opozycyjny”), lecz również w periodykach katolickich; zob. np.: M. Czajkowski, *Klerykalizacja?*, „Znak” 1991, nr 432, s. 68–73.

<sup>8</sup> Na temat ironicznego wymiaru terminu zob.: T. Wronka, *Piszę wyobraźnią, nie doświadczaniem. Wywiad z Krzysztofem Kocharńskim*, „Katedra”, <http://katedra.nast.pl/art.php5?id=4494>; N. Budzyńska, *SF wierzy w Boga*, „Przewodnik Katolicki. Ogólnopolski Tygodnik dla Rodzin” 2009, nr 23, [http://www.przewodnik-katolicki.pl/nr/kultura/sf\\_wierzy\\_w\\_boga.html](http://www.przewodnik-katolicki.pl/nr/kultura/sf_wierzy_w_boga.html).

stwa we wszystkich sferach życia społecznego. Obraz taki wywiedziony jest z prasy identyfikującej się z radykalnymi ruchami lewicowymi i antyklerykalnymi (np. z „NIE”, „Faktów i Mitów”, „Bez Dogmatu”) i nastawionych na epatowanie nadużyciami władzy oraz związków patologii społecznych z Kościołem (w latach 90. XX wieku łamy tej problematyce poświęcały „Skandale” i „Super Skandale”, obecnie ich funkcję przejęły portale internetowe, np. „Racjonalista”, wydający biuletyn „MYŚlnick”, „Kościół kat. Portal Antyklerykalny”, „Antykler.frix”, „Wolne Media”), a także programów społecznych środowisk zaniepokojonych wzrostem roli Kościoła w życiu społeczno-politycznym Polski po 1989 roku (ich wyrazicielem mogą być wypowiedzi zebrane na portalu „Ateista.pl”)<sup>9</sup>.

Konwencjonalizacja obrazu hierarchów kościelnych i ich merkantylnych motywacji sprawia, iż rychło nurt uległ petryfikacji i stał się zjawiskiem artystycznie martwym<sup>10</sup>. Toteż nawet jeśli niekiedy autorzy „wizji przeszłości” inspirowani są nim, decyzje takie należy postrzegać w perspektywie deklaracji światopoglądowych, nie estetycznych. Nawet jeżeli pisarze sięgają do strategii skandalu, czynią to przede wszystkim z pobudek marketingowych, nie epatując odbiorcy bardziej, niż pragnąłby on czuć się znieśmaczony. Toteż estetyczny wymiar ekscesu zostaje w tym wypadku unieważniony.

*Reductio ad absurdum*, poprzez wykorzystanie estetyki groteski, umożliwia twórcom „klerykal fiction” zniesienie realności *sacrum* i utożsamienie religii z jej wymiarem instytucjonalno-obrzędowym<sup>11</sup>. Sprowadzenie motywacji

---

<sup>9</sup> Zob.: P. Załęcki, „Nie będzie polowań na czarownice”. Spadek deklaracji pozytywnego oceniania wpływu Kościoła rzymskokatolickiego na funkcjonowanie kraju w świetle wypowiedzi jego kluczowych przedstawicieli, w: *Religia i kultura w globalizującym się świecie*, red. M. Kempny, G. Woroniecka, Kraków 1999, s. 265–284. Głosy te zastanawiają tym bardziej, iż, jak zauważa Irena Borowik, polskie społeczeństwo wchodziło w okres transformacji ustrojowej z wysokimi wskaźnikami dotyczącymi religijności, które przekładały się na zaufanie do Kościoła jako instytucji (zob.: też, *Przemiany religijności polskiego społeczeństwa*, w: *Wymiary życia społecznego. Polska na przełomie XX i XXI wieku*, red. M. Marody, Warszawa 2002, s. 383).

<sup>10</sup> Ukształtowany w „klerykal fiction” obraz księdza odnaleźć można incydentalnie w innych tekstach i mediach popkultury; przykładem służy prześmiewczo-krytyczny nurt *disco polo*, w ramach którego reprezentatywne są piosenki *Ani me, ani be, ani kukuryku* Bohdana Smoleńca (1995) i *Kaznodzieje „Hansa”* (1997). Przywołane tu teksty kultury ewokują jednak szersze, niezbadane dotychczas w satysfakcjonującej mierze, zjawisko: relację między wykorzystywaną estetyką i sposobem kreacji świata przedstawionego a wirtualnym adresatem utworu.

<sup>11</sup> Być może punktem odniesienia dla takiej kreacji artystycznej, podkreślającej zewnętrżność gestu religijnego był sposób postrzegania uczestnictwa w obrzędach religijnych (mszach, pielgrzymkach), jako wyrazu sprzeciwu wobec rządzących i traktowanie ich w kategoriach obywatelskiego obowiązku (zob.: M. Grabowska, *Przemiany polskiej religijności*, w: *Kościół katolicki w przededniu wejścia Polski do Unii Europejskiej*, red. P. Mazurkiewicz, Warszawa 2003, s. 90–118).

bohaterów do pragnienia osiągnięcia zysków doczesnych sprawia, iż religię w przywołanych tu utworach można utożsamiać z manipulacją społeczną. Nie ma ona wymiaru transcendentnego i służy wyłącznie podporządkowaniu społeczeństwa elicie władzy. W tym sensie nurt „klerykal fiction” pozornie można uznać za ideologiczną kontynuację charakterystycznej dla lat 70. i 80. XX wieku *social fiction*. Należy jednak w poszukiwaniu takich paraleli zachować ostrożność tym bardziej, iż twórcy *social fiction* badali fenomen abstrakcyjnego totalitarnego systemu władzy. Ich aluzje do rzeczywistości społeczno-politycznej, nawet jeśli były przejrzyste dla czytelników, nie miały charakteru personalnych napaści. Przeciwnie w „klerykal fiction” – w nurcie tym paszkwil jest najczęstszą strategią rozprawy z ideologicznymi adwersarzami, zaś nazwiska protagonistów bądź przetwarzają w mało finezyjny artystycznie sposób, bądź też przywołują wprost osoby publiczne, znane ze sceny politycznej i pierwszych stron gazet; strategia ta wpłynęła zwłaszcza na kształt artystyczny powieści Piekary i Olina.

Być może na sposób obrazowania życia religijnego przez autorów „klerykal fiction” wpłynęły popularne powieści zachodnie, krytykujące w duchu rewolty obyczajowej lat 60. – tradycyjny model religijności; *Kantyczka dla Leibowitza* Waltera M. Millera (1959) oraz *I ujrzeli człowieka* Michaela Moorcocka (1969) zostały udostępnione rodzimemu czytelnikowi w początkach lat 90. (przekład powieści Millera w 1991; Moorcocka – 1992). Mimo iż rodzimi twórcy „klerykal fiction” funkcjonowali w innej, niż przywołani tu pisarze zachodni, rzeczywistości obyczajowo-społecznej, przejęli od nich metodę polemiki poprzez ośmieszenie ideologicznego adwersarza (przykładem służy wątek „dzieci papieża” – kanibali, polujących na pielgrzymów; ich odpowiednikiem zdają się wierni z *Przenajświętszej Rzeczypospolitej* Piekary oraz klony Lenina w *Komusutrze* Olina).

Innym, równie istotnym, zwłaszcza dla recepcji zjawiska, socjologicznym punktem odniesienia jest fascynacja polskich zwolenników neokonserwatyizmu początków lat 90. XX wieku związkami faszyzmu i religii (wzorcem były ruchy międzywojenne)<sup>12</sup>. Za artystyczny wyraz tego zjawiska można uznać nurt realistycznych, utrzymanych w estetyce skandalu, powieści obyczajowo-politycznych, podejmujących problematykę meandrów najnowszej historii Polski po 1989 roku. Zauważalne w nich utożsamienie walorów estetycznych z napastliwym tonem filipik toczonych przeciw ideologicznym przeciwnikom charakterystyczne jest zwłaszcza dla pisarzy o światopoglądzie

---

<sup>12</sup> Zob.: J. Savimbi [właśc. Rafał Smoczyński], *Radykalizm apokaliptyczny, czyli czytając „Szczerebiec”*, „Frona” 1997, nr 8, s. 65–72; J. Puchan, *Wyszczerebiony faszyzm*, „Dziś” 1999, nr 7, s. 122–125.

prawicowym; przykładem służy utrzymana w konwencji powieści współczesnej twórczość Rafała A. Ziemkiewicza (*Ciało obce*, 2005; *Żywina*, 2008; *Zgred*, 2011) oraz powieści: Cezarego Michalskiego (*Jezioro Radykałów*, 2004), Wacława Holewińskiego (*Za późno na modlitwę*, 2003) i Bronisława Wildsteina (*Dolina nicości*, 2008; *Czas niedokonany*, 2011).

Rozpatrywana z tej perspektywy „klerykal fiction” wydaje się ideologiczną przeciwwagą dla prawicowych wizji polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej. Konwencja fantastyczna uwypuklałaby w niej tendencje budzące pisarskie zaniepokojenie, zarazem podporządkowanie kreacji świata przedstawionego estetyce groteski pozwalaloby uniknąć potencjalnych procesów o zniesławienie<sup>13</sup>. O tym jednakże, iż sugerowana tu rola „klerykal fiction” to przejaw przeceniania społecznej rangi tego zjawiska, świadczy brak recepcji nurtu w przestrzeni społecznej. Nieobecność ta wynika tyleż z nikłej wartości artystycznej, co chybionej (w perspektywie komunikacji literackiej) strategii. Proponowana na kartach utworów, tworzących ten nurt wizja religii i katolicyzmu nie zyskała szerszego uznania i akceptacji w większości środowisk prawicowych, a jako związana ze światopoglądem liberalno-lewicowym, budziła społeczną nieufność i obawy przed „rekomunizacją” kraju przez kręgi wywodzące się ideologicznie ze środowisk lewicy.

Jakkolwiek „klerykal fiction” to dziś zjawisko artystycznie martwe, pozostaje istotnym antropologicznie i społecznie świadectwem instrumentalnego traktowania religii jako argumentu w sporach ideologicznych. Ukazuje też niebezpieczeństwo manowców, na jakie może zejść literatura utożsamiana z publicystyką<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *Expressis verbis* motywuje w ten sposób wykorzystanie konwencji groteskowej Aleksander Olin; w oduktorskim posłowniu do powieści zauważa: „Król Zygmunt Stary nigdy za nic nie pozwól Stańczyka do sądu. Wiedział, że sam wyszedłby na błazna” (tenże, *Komusutra*, Warszawa 1997, s. 269). Należy jednakże przywołanie figury błazna przez Oliną traktować jako nadużycie kulturowe; błazen to ten, który – jak słusznie zauważa Jean Onimus – skazany jest na wyobcowanie z uwagi na mądrość i świadomość egzystencjalnego tragizmu, którą reprezentuje (zob.: tenże, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 322). Tymczasem autor *Komusutry* nie obnaża absurdu świata, lecz doprowadza świat do absurdu, aby dzięki jego groteskowemu przerysowaniu epatować skandalem. Celnym komentarzem do strategii autorskich, wykorzystywanych przez twórców „klerykal fiction”, są słowa Stanisława Tęmy: „Kiedyś słowo »satyryk« oznaczało rodzaj specjalnego widzenia świata, które człowiekowi zostało dane przez los, kosmos, Boga. Dziś satyryk to przeważnie opowiadacz wulgarnych kawałków” (tenże, *Jestem e-wykluczony. Nie rozpaczam*, „Gazeta Wyborcza” 2011, z dn. 24–26 grudnia, s. 33).

<sup>14</sup> Zob.: T. A. Olszański, *Komu Lenina spod pianina albo komu sutra, komu?*, „Miesięcznik. Biuletyn Informacyjny ŚKF” 1997, nr 96, s. 5.

## Analiza religii jako zjawiska socjologicznego

Niejako na marginesie nurtu „klerykal fiction” funkcjonują utwory, które formalnie można byłoby zaliczyć doń, lecz postawa ideologiczna ich autorów nie jest nacechowana polemicznie, bądź też – co częstsze – nie zostaje wyrażana. Nie zaangażowanie ideologiczne staje się bowiem motywacją przyświecającą powstaniu utworu, lecz próba ogarnięcia społecznego fenomenu, jak zostaje postrzegana w nim religia. Pozornie podobne cele tak rozumianej fantastyki religijnej i „klerykal fiction” sprawiają, iż niekiedy można zauważyć migotliwość typologiczną, wyrażającą się sporami o granice obu zjawisk. Toteż przypisywanie do jednego z nich określonych tytułów nacechowane jest najczęściej arbitralnością spojrzenia<sup>15</sup>.

Jako reprezentacyjne dla omawianego tu zjawiska przywołajmy utwory: *Quietus i chrześcijanie* Jacka Inglota (1990; wyd. rozszerzone 2011) i *Miasta pod skalą* Marka S. Huberatha (2005). Ich twórcy koncentrują się na zewnętrznym, formalnym aspekcie religii. Jakkolwiek nie podważają *sacrum*, pozostaje ono w sferze niedopowiedzenia. Podobną strategię obiera w wielu utworach Jacek Dukaj; interesujące pod tym względem są utwory: *In partibus infidelium* (2000) oraz *Linia oporu* (2010), ukazujące przyszłość misyjnego chrześcijaństwa, będącego religią wielu ras poznanego Kosmosu.

Utożsamienie religii ze zinstytucjonalizowaniem odsuwa na plan dalszy refleksje nad istotą *sacrum*<sup>16</sup>. *Jawnogrzesznica* Rafała A. Ziemkiewicza (1991) i *Zabijcie Odkupiciela* Grzegorza Drukarczyka (1992) to opowieści ukazujące świat religii zrytualizowanej, w której aspekt duchowy zostaje zmarginalizowany na rzecz obrządku zgodnego z prawem kanonicznym. Mimo iż dogmaty wiary nie zostają w przywołanych tu utworach podważone, rzeczywistość *sacrum* pozostaje poza obrębem *imaginarium communis*. Dlatego paruzja zostaje niezauważona bądź odczytana opacznie – niczym w *Jawnogrzesznicy* – jako działalność „falszywego proroka”.

<sup>15</sup> Zob.: *Jak zostałem fanem Dukaja – minidyskusja redakcyjna*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2004, nr 8, [http://www.esensja.pl/magazyn/2004/08/iso/03\\_74.html](http://www.esensja.pl/magazyn/2004/08/iso/03_74.html). Pouczająca pod tym względem jest również dyskusja na jednym z forów internetowych, której uczestnicy – spierając się o istotę „klerykal fiction” – rozważają (na przykładzie *Kary większej* Marka S. Huberatha) związki tego zjawiska z fantastyką naukową; zob.: *Marek S. Huberath w „Rakietowych szlakach”*, „Polter.pl. książki”, <http://ksiazki.polter.pl/Marek-S-Huberath-w-Rakietowych-szlakach-w49224>.

<sup>16</sup> Religia jako uzasadnienie instytucji Kościoła pojawia się nie tylko w nurcie „klerykal fiction”; akcenty takiej identyfikacji można odnaleźć m.in. w *Hienie* Andrzeja Pilipiuka (1996) oraz dylogii Łukasza Orbitowskiego i Janusza Urbaniaka: *Pies i klecha. Przeciwno wszystkim* (2007); *Pies i klecha. Tancerz* (2008).



Zewnętrzność przejawów życia religijnego, akcentowaną przez pisarzy ukazujących erozję duchowości można odczytywać w kontekście przemian społecznych pod wpływem liberalizacji życia związanej z paradygmatem postmodernistycznym, która wyraża się m.in. pluralizacją poglądów<sup>17</sup>. Można ją jednakże traktować również jako propozycję odmiennej niż napaśtliwa (jak w wypadku „klerykal fiction”) refleksji nad przemianami duchowości. W tym ujęciu przeniesienie akcentu uwagi z zagadnień transcendentnych na społeczne funkcjonowanie religii można odczytywać jako zainteresowanie pisarzy specyfiką polskiej religijności, w której praktyki kościelne traktowane są jako wartość autoteliczna, niepowiązana z interioryzacją dogmatów wiary<sup>18</sup>.

Szczególnie interesująca, jako świadectwo przemian mentalności społecznej pod wpływem postępu technologicznego, jest miniatura Janusza Savimbiego (właśc. Rafała Smoczyńskiego) *Sobór Watykański Trzeci* (1996). Utrzymana w estetyce groteski, ukazuje efekty dostosowania doktryny do płynnej rzeczywistości, wymagającej umiejętności szybkiej adaptacji<sup>19</sup>. Savimbi koncentruje się na doktrynalnych konsekwencjach przystosowania dogmatów wiary do okoliczności zewnętrznych, doprowadzając do absurdu tezy zwolenników nowych mediów, upatrujących w nich *remedium* na cywilizacyjne bolączki współczesności; pokazuje też ograniczenia technologii w konfrontacji z duchowością. Można w przywołanej tu noweli upatrywać satyry na społeczne zauroczenie „nowymi mediami” – w takim ujęciu opowieść ta byłaby jedynie świadectwem groteskowo przetworzonych prób dostosowania misyjnego charakteru Kościoła do nowych

---

<sup>17</sup> Michael Novak, pisząc o specyficie zachodniego pluralizmu, zauważa, że żadne z wartości nie są w nim społecznie promowane (zob.: tenże, *Duch demokratycznego kapitalizmu*, przeł. T. Stanek, b.m.w. 1986, s. 58). Pustka ta wypełniana jest zarówno różnorodnymi ruchami o charakterze quasi-religijnym (np. scjentologią, neopogaństwem), jak i zjawiskami z zakresu poza-instytucjonalnej „nowej duchowości” (zob.: B. Szymańska, *Duchowość pogranicza*, w: *Człowiek wobec świata na przełomie wieków: nowe i dawne wzorce duchowości*, red. M. Kudelska, Kraków 2001, s. 95; M. Nowaczyk, *Antynomie nowej duchowości*, w: *Sekty czy nowe ruchy religijne. Wybrane zagadnienia*, red. Z. Stachowski, Tyczyn 2005, s. 41–58).

<sup>18</sup> Zob.: Z. Stachowski, *Dwa wymiary religijności*, w: *Współczesna Europa w procesie integracji*, red. Z. Drozdowicz, Poznań 2004, s. 75; ocena Stachowskiego współbrzmii z wynikami badań opinii publicznej, zreferowanymi przez Rafała Boguszewskiego – zob. tenże, „Polak-katolik”. *Casus polskiej religijności w warunkach globalizacji na podstawie badań empirycznych CBOS*, w: *Religia i religijność w warunkach globalizacji*, red. M. Libiszowska-Żółtowska, Kraków 2007, s. 252.

<sup>19</sup> Tropem wyznaczonym przez Savimbiego podążył w *Perfekcyjnej niedoskonałości* Jacek Dukaj (2004), ukazując świat nakładających się na siebie wirtualnych rzeczywistości, w którym dostosowanie jednostki do postępu technologicznego będzie równoznaczne z wirtualizacją jej doświadczania rzeczywistości.

warunków<sup>20</sup>. Jednakże punktem odniesienia dla wizji płynnej rzeczywistości, której Kościół usiłuje dotrzymać kroku, jest raczej świadomość możliwości ewangelizacji za pomocą technik komputerowych; Jan Paweł II w orędziu na XXIV Światowy Dzień Środków Masowego Przekazu (1990) zauważył: „Wraz z pojawieniem się komputerowych technik telekomunikacji oraz tak zwanych skomputeryzowanych systemów uczestnictwa Kościół otrzymał nowe środki realizacji swojej misji. Metody ułatwiające porozumiewanie się i dialog między członkami Kościoła pozwalają na zacieśnienie więzów jedności. Bezpośredni dostęp do informacji umożliwia Kościołowi pogłębienie dialogu ze współczesnym światem. W nowej kulturze komputerów Kościół może szybciej informować świat o swoim »credo« i wyjaśniać swe stanowisko wobec każdego problemu czy wydarzenia”<sup>21</sup>.

Punktem odniesienia dla opowieści rozpatrujących religię przez pryzmat jej społecznych uwarunkowań, są utwory powstałe w latach 80. XX wieku, przełamujące czytelnicze stereotypy wpływające na postrzeganie *science fiction* jako twórczości „ametafizycznej”; *Karłgoro, godzina 18.00* Marka Baranieckiego (1983) i *List z Dune* Andrzeja Zimniaka (1984) to nowele pozornie utrzymane w konwencji fantastycznonaukowej, w których pojawia się element nadprzyrodzony niemożliwy do objaśnienia poprzez odwołanie się do paradygmatu naukowego<sup>22</sup>. Obecność Boga i wątków inspirowanych tradycją religijną w tym wypadku zostało podporządkowane rozpatrywaniu mechanizmów społecznych i reakcji na przemiany cywilizacyjno-obyczajowe. Szczególnie intrygujące są – odczytywane z tej perspektywy – utwory Jacka

<sup>20</sup> Filozoficznym punktem odniesienia dla literackiego obrazu „płynnego Kościoła” może być zauważana przez Janusza Mariańskiego prawidłowość zastępowania ładu i przewidywalności przez zmienność i dezorganizację (zob.: tenże, *Religia i Kościół między tradycją a ponowoczesnością. Studium socjologiczne*, Kraków 1997, s. 39).

<sup>21</sup> Jan Paweł II, *Misja Kościoła w erze komputerów*. Orędzie na XXIV Światowy Dzień Środków Masowego Przekazu (1990), [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan\\_pawel\\_ii/prze\\_mowienia/oredzie\\_ssp\\_1990.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/prze_mowienia/oredzie_ssp_1990.html). Por. instrukcje duszpasterskie: o środkach masowego przekazu *Communio et Progressio* (1971) i o przekazie społecznym *Aetatis Novae* (1992).

<sup>22</sup> Zob.: M. Parowski, *Fantastyka i reszta świata*, w: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2003, s. 140. Sam Baraniecki na temat wyboru konwencji wypowiada się w odautorskim komentarzu następująco: „Rzecz wzięła się z emocjonalnego protestu przeciwko matematycznej i technicznej wykładni przyrody, która już wówczas wydawała mi się nieprawdziwa [...] Dwa sposoby myślenia, racjonalne i mistyczne, właściwie się nie przenikały. W klasycznej literaturze SF [...] utwory [...] racjonalizujące rzeczywistość – mnożyły dowody na nieistnienie czegokolwiek poza materią i jej prawami. Duch czasu odmawiał prawa bytu zjawiskom »innym«” (tenże, *Karłgoro, godzina 18.01 (ćwierć wieku później – komentarz warsztatowy)*, „Czas Fantastyki” 2008, nr 14, s. 46–47). Za kulturowy punkt odniesienia dla przywoływanego przez Baranieckiego zjawiska należy uznać spostrzeżenie Marcina Czerwińskiego, upatrującego w racjonalizacji przejawów laicyzacji życia społecznego (zob.: tenże, *Magia, mit i fikcja*, Warszawa 1975, s. 91).

Dukaja. W wielu z nich czytelnik zostaje wciągnięty do „gry” w znaczenia, polegającej na poszukiwaniu spójnej interpretacji tekstu utworu z opatrującym go tytułem, zawierającym konotacje religijne; przykładem służą: *Crux* (2004), *In partibus infidelium* (2000), *Medjugorje* (2000), *Katedra* (2000), *Ziemia Chrystusa* (1997), *Korporacja Mesjasz* (1992).

Elementem łączącym wymienione tu utwory Dukaja jest traktowanie religii z perspektywy socjologicznej, jako fenomenu, który – mimo iż może być, jak w *Katedrze*, interpretowany irracjonalnie – zwraca uwagę przede wszystkim na społeczne uwarunkowania ruchów religijnych; znacząca pod tym względem jest odautorska eksplikacja tytułu *Medjugorje*, wskazująca na teologiczne uwikłania epoki rozumu wyzwolonego z cielesności<sup>23</sup>.

## Religia jako język mówienia o rzeczywistości

Przykład utworów Dukaja uzmysławia, w jaki sposób rekwizytornia znamienna dla *science fiction*, pozwala problematyzować tematykę religijną tak, by nie była ona jedynie pretekstem do publicystycznych polemik bądź sprowadzania do zjawiska socjologicznego. Traktowanie języka religijnego jako sposobu eksplikacji rzeczywistości to strategia frekwencyjnie najrzadsza w rodzimej fantastyce. Kulturowym punktem odniesienia dla niej są przemiany poezji religijnej, odchodzącej od modelu „dewocyjno-apologetycznego” (reprezentowanego m.in. przez Wojciecha Wencla) ku poszukiwaniom nowego języka epifanii<sup>24</sup>. Jako przykład, odwołajmy się do poezji Tadeusza

<sup>23</sup> Zob.: <http://dukaj.pl/odpowiedzi/Medjugorje>. Osobnym problemem jest, na ile Dukaj intencjonalnie odwołuje się do wypracowanej na gruncie robotyki koncepcji Masahiro Moriego „doliny niesamowitości” (1970), w myśl której sztuczny byt wywołuje abominację i lęk w człowieku, ze względu na swoje podobieństwo do konstruktora; zob.: A. Tinwell, M. Grimshaw, D. Abdel-Nabi, *Effect of Emotion and Articulation of Speech on the Uncanny Valley in Virtual Characters*, w: *Affective Computing and Intelligent Interaction. 4th International Conference, ACII 2011, Memphis, TN, USA, October 2011*, red. S. D’Mello, A. Graesser, B. Schuller, Heidelberg: Berlin Heidelberg Springer, 2011, t. 2, s. 557–566.

<sup>24</sup> Według Zofii Zarębianki najczęściej stosowane współcześnie strategie wobec *sacrum* związane są z jego (pozornym) odrzuceniem; są to: strategie negacji, kontestacji, demistyfikacji, reinterpretacji. Stosunkowo rzadko natomiast pojawia się strategia tęsknoty i akceptacji. Przywołane tu strategie sygnalizują grę z *sacrum*, mającą na celu poddanie go „próbie” i w końcu – kompromitacji lub potwierdzenia niesionych przez nie sensów (zob.: taż, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 167). Bunt wobec *sacrum* nie jest w nowej poezji polskiej równoznaczny z odrzuceniem go (zob.: Z. Zarębianka, *De(kon)strukcja sacrum? Strategie wobec sacrum w twórczości poetyckiej po roku 1989. Rekonesans*, w: tejże, *Czytanie sacrum*, Kraków 2008, s. 103). Strategie młodych poetów, zwłaszcza z kręgu „bruLionu”, to oczywiście negatywny punkt odniesienia dla propozycji rodzimych twórców fantastyki, zwłaszcza pozostającej w kręgu „klerykal fiction”.

Dąbrowskiego; omawiając ją, Michał Tabaczewski zauważał: „Odejście od prostej stylistyki owocuje u Dąbrowskiego pojawieniem się dość oryginalnego języka liryki religijnej”<sup>25</sup>.

W rodzimej fantastyce – dla analogicznych, do zauważalnych w poezji, poszukiwań nowej formuły werbalizacji problematyki teologicznej – za punkt odniesienia można uznać, odczytywane z perspektywy religijnej, niektóre powieści Stanisława Lema. *Solaris* (1961) i *Głos Pana* (1968) to utwory, w których perspektywa teologiczna (nawet jeśli zanegowana) ujawnia potrzebę wiary w istnienie wyższego porządku, dzięki któremu przypadek nabiera sensu jako element większego planu; potrzebę tę wyrażał również bohater Lemowskiego *Śledztwa* (1959), przerażony chaosem jako zasadą istnienia rzeczywistości.

Boski ład jako perspektywa interpretacyjna pozwala na wydobycie ukrytego porządku zdarzeń w utworach pozornie nieodwołujących się do tradycji religijnej. Punktem odniesienia dla odczytań z tej perspektywy są propozycje interpretacyjne przez pryzmat wierzeń religijnych topiki fantastycznonaukowej<sup>26</sup>. Farah Mendlesohn zauważa, iż odrzucając „ateizację” świata przyszłości, twórcy fantastyki zaczęli postrzegać religię jako język metaforyzacji świata przedstawionego<sup>27</sup>.

Utworem współbrzmującym z postulatami Mendlesohn jest *Gniazdo światów* Marka S. Huberatha (1999). Powieść, którą można odczytywać w perspektywie autotematycznej jako refleksję nad istotą procesu twórczego i statusu fikcji literackiej, można interpretować również przez pryzmat zwią-

---

<sup>25</sup> M. Tabaczewski, *Z czym rymuje się Logos? O tym, co nazywa się czasem młodą poezją religijną*, „Ha!art” 2004, nr 1, s. 4.

<sup>26</sup> Jest to praktyka szczególnie popularna w krytyce anglosaskiej (zob.: R. M. Geraci, *Robots and the Sacred in Science and Science Fiction: Theological Implications of Artificial Intelligence*, „Zygon. Journal of Religion and Science” 2007, nr 4, s. 961–980). W rodzimej recepcji fantastyki naukowej przez pryzmat tradycji religijnej odnaleźć można w szkicach: Macieja Parowskiego (*Gorliwy? Mądry? Ofiarny?*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 1, s. 61) oraz Jagi Rydzewskiej (*Nowe wcielenie inkarnacji. Teologia i technologia u Richarda Morgana*, „Czas Fantastyki” 2010, nr 4, s. 33–35). Lektura obu szkiców uświadamia jednakże, iż są to bardziej autorskie propozycje odczytywania z nowej perspektywy konwencjonalnych motywów (bunt robotów, cyborgizacja) niż ogólniejszy trend krytyczny. Interesujące, iż – niezależnie od pobudek kierujących badaczami – postrzeganie topiki fantastycznonaukowej przez pryzmat religii można odnaleźć również wśród twórców deklarujących światopogląd ateistyczny – zob.: A. Roberts, *Science Fiction*, London–New York: Routledge, 2006, s. 146.

<sup>27</sup> Zob.: F. Mendlesohn, *Religion and Science Fiction*, w: *The Cambridge Companion to Science...*, s. 264–275. Mendlesohn zwraca uwagę, iż wątki spirytualistyczne pojawiają się już w powieściach Olafa Stapledona, określanymi przez nią mianem „eschatologicznego futuryzmu” (zob.: tamże, s. 264), oraz *A Voyage to Arcturus* Edwarda E. Smitha (1920).

ków utworu z metafizyką; czytelnik okazuje się wówczas Bogiem, kreującym świat przedstawiony aktem lektury. Utwór Huberatha ukazuje, w jaki sposób laicyzacja zdarzeń, składających się na fabułę nie tylko nie unieważnia perspektywy teologicznej, lecz przeciwnie – wzbogaca ją.

Prezentując utwory wykorzystujące religię do werbalizacji problematyki rzeczywistości, należy wyodrębnić grupę opowieści, w których problematyka religijna stanowi oś fabularną. Silnie nacechowane „przedliterackim” tworzywem fabułą, kreacji postaci, waloryzacji zdarzeń, utwory te przywołują rzeczywistość religijną, wykorzystując wątki przejęte z liturgii, hagiografii, kultu, Biblii, historii Kościoła. Toteż uwaga ich interpretatora ukierunkowana jest przede wszystkim na rozważenie, czy autorska propozycja powieści, czy też przekształca przywoływane elementy tradycji religijnej<sup>28</sup>. *Złota galera* (1990) i *Linia oporu* (2010) Jacka Dukaja, *Szosa na Zaleszczyki* (1990) i *Jawnogrzesznica* (1991) Rafała A. Ziemkiewicza, *Kara większa* (1991) i *Miasta pod skalą* (2005) Marka S. Huberatha, *Liżąc ostrze* Jakuba Ćwieka (2007) oraz *Hotel „Wieczność”* (2005) i *Miasto dusz* (2008) Wojciecha Szydy to – utrzymane w różnych konwencjach – przykłady utworów, w których *sacrum* stanowi realną rzeczywistość.

Niezależnie od osobistych przekonań autorzy koncentrują się nie tyle na obrazie Boga, co działaniach Szatana, którego istnienie pośrednio potwierdza realność teologicznych domysłów na temat istoty i przymiotów Boga; szczególnie mocno wątek ten wyeksponowany został w *Epifanii Wikarego Trzaski* Szczepana Twardocha (2007); tytułowy protagonista zostaje wiedziony na pokuszenie przez Szatana, ukrywającego swą tożsamość i pozwalającego czynić wikaremu „fałszywe cuda” (czy jest to zamierzone odwołanie do *Antychrysta*. *Powieści dni ostatnich* Jana Łady z 1920 roku, pozostawiamy kwestią otwartą)<sup>29</sup>.

Powieść Twardocha kontynuuje problematykę opowiadania Dukaja pt. *Wszystkie nasze ciemne sprawy* (1993), którego tytuł stanowi parafrazę pieśni wieczornej *Wszystkie nasze dzienne sprawy*. Osią fabularną obu utworów jest kwestia wolnej woli człowieka i sposobów na jej zachowanie niekiedy

---

<sup>28</sup> Zob.: M. Jasińska-Wojtkowska, *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego*, w: *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 62.

<sup>29</sup> Jedynie incydentalnie można odnaleźć w rodzimej fantastyce obrazowanie Szatana jako „przyjaciela ludzkości”, nie tyle wodzącego człowieka na pokuszenie, co posługującego się nim dla własnych celów, by wygrać zakład z Bogiem; Szatan wówczas postrzegany jest przez pryzmat biblijnej opowieści zawartej w *Księdze Hioba*, jako ten, który wyzywa Boga. Być może kulturową inspiracją dla takiej kreacji zła jest jednak nie tyle biblijna historia, co jej popkulturowa recepcja i funkcjonujące na czytelnicznym rynku powieści, wykorzystujące starotestamentowy motyw: *Kompleks Hioba* Marka Oramusa (1987), oraz *Liżąc ostrze* (2007) i *Precedens Hioba* (2007) Jakuba Ćwieka.

w ekstremalnych warunkach: scenerią opowieści Dukaja jest obóz koncentracyjny; Twardoch osadza fabułę w realiach powojennej prowincji, rządzącej się własnymi prawami i aksjologią, w której religijność ludowa dominuje nad dogmatyczną wykładnią. W obu utworach wyeksponowane zostaje też uwikłanie jednostki w sytuacje nie zawsze od niej zależne, które mogą być odczytywane jako znak obecności personalnie traktowanego zła, Szatana. Ten zaś, *implicite*, zakłada istnienie Boga, którego istnienie tym samym zostaje – jakkolwiek brzmi to oksymoronicznie – potwierdzone w rzeczywistości empirycznej (osobną propozycją jest *Miasto dusz* Szydy; w świecie przedstawionym utworu istnienie Boga implikuje nie pojawienie się Szatana, lecz naukowe potwierdzenie istnienia duszy).

Niejako przeciwważą dla ukazywania rzeczywistości *sacrum* poprzez eksponowanie obecności Szatana jest taka kreacja, w której naczelnie miejsce zajmuje Bóg: *Raj utracony* Grzegorza Drukarczyka (1992); „... więc chyba to był On” Eugeniusza Dębskiego (1992) oraz *Dom na Krawędzi Światła* Jarosława Grzędowicza (1992) przynoszą wizję Boga uwikłanego w ludzkie dylematy, lecz nieodartego ze swej boskości. I w tym jednakże wypadku Bóg ukazywany jest w scenerii przywodzącej na myśl dantejskie Piekło; niekiedy – jak w opowiadaniu Grzędowicza – *explicite* (osią utworu jest motyw zstąpienia Chrystusa do Piekła).

\*  
\* \* \*

Czy, przepełnione sarkazmem, słowa Stanisława Lema, oskarżającego twórców fantastyki naukowej o – wynikające z oportunistycznego – ignorowanie problematyki metafizycznej i religijnej należy uznać za wciąż aktualne?<sup>30</sup> A może bliższe prawdy są słowa Jacka Dukaja, według którego nieobecność problematyki religijnej (utożsamianej zarówno z transcendencją, jak i aspektem psychologicznego wpływu doktryny na jednostkę) to efekt braku zainteresowania twórców tą tematyką, wynikającego nie tyle z niekompetencji, co fascynacji inną tematyką?<sup>31</sup>

Być może ilość utworów, przywołanych na potrzeby niniejszego szkicu, nakazywałaby ostrożny optymizm. Jednakże lektura utworów wskazuje na powielanie artystycznych rozwiązań i brak poszukiwań odpowiedzi na istotne egzystencjalnie pytania, same zaś elementy tradycji religijnej mają najczęściej charakter jedynie ornamentacyjny (to właściwość wielu

<sup>30</sup> Zob.: S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. II, Kraków 1973, s. 201.

<sup>31</sup> Zob.: Wywiad Artura Długosza z Jackiem Dukajem, *Konsekwencje wyobraźni*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2004, nr 8, [http://esensja.pl/magazyn/2004/08/iso/03\\_75.html](http://esensja.pl/magazyn/2004/08/iso/03_75.html).

opowieści spod znaku „magii krzemu”) bądź są traktowane – jak w nurcie „klerykal fiction” – instrumentalnie, jako cel prześmiewczych ataków ideologicznych. Toteż – jak to zazwyczaj bywa – przyrost ilościowy nie przekłada się na zmianę jakościową. *Gniazdo światów* Huberatha i twórczość Jacka Dukaja z pewnością wyróżniają się na tle innych, lecz nadal są raczej wyjątkiem od reguły, niż wyznaczają poziom rodzimej fantastyki, podejmującej problematykę związaną z duchowością. Utwory przywołanych tu pisarzy są też raczej świadectwem *limes* zjawiska fantastyki religijnej niż tekstami wyznaczającymi kierunek rozwojowy tego zjawiska. Zawarte w nich przywołania elementów wierzeń pogłębiają wielowymiarowość świata przedstawionego, sama zaś religia okazuje się komplementarną, wobec naukowego, metodą poznania rzeczywistości<sup>32</sup>.

Toteż fantastyka religijna – jako zjawisko paragenologiczne – znajduje się w szczególnej sytuacji: z jednej strony z pewnością zaznacza się jako osobny nurt twórczości fantastycznej, dzięki skonwencjonalizowanej rekwizytorni łańcuch rozpoznawalny w rodzimej prozie; z drugiej jednak artystyczna słabość poszczególnych realizacji skazuje ją na marginalizację w refleksji krytycznej. Trudno przeto dziwić się Jackowi Dukajowi, który – kreśląc panoramę rodzimej twórczości fantastycznej przełomu XX i XXI wieku – charakteryzuje fantastykę religijną jako najmniej interesujący artystycznie nurt, znamieny dla początku lat 90. ubiegłego wieku<sup>33</sup>.

Jaka jest przyszłość fantastyki religijnej? Być może będzie ona funkcjonować na marginesie innych nurtów, nie mając z religią, poza sztafą rekwizytów, nic wspólnego. Zauważalne w rodzimych fantazjach uproszczenia wynikają głównie ze specyfiki rejestru kultury, w którym fantastyka funkcjonuje; są pochodną właściwego popkulturze egalitaryzmu<sup>34</sup>. Być może

<sup>32</sup> Zob.: *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works and Wonders*, red. G. Westfahl, Westport [Connecticut]: Greenwood Press 2005, t. 2, s. 662, hasło: *Religion*. Niekiedy też można zetknąć się z opinią, iż *science fiction* to – według słów Davida Gerrolda – teologia nowoczesnego człowieka (zob.: M. Alford, *Journeys into Inner Space*, „ThirdWay” 1995, nr 9, s. 21).

<sup>33</sup> Zob.: J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 183/184, s. 46.

<sup>34</sup> Zob.: R. Williams, „Culture” and „Masses”, w: *Popular Culture. A Reader*, red. R. Guins, O. Z. Cruz, London: SAGE, 2005, s. 25–63. Egalitaryzm ten przejawia się zwłaszcza w amatorskiej twórczości, zamieszczanej w sieci internetowej. Jest ona osobnym problemem badawczym, wymagającym odrębnej metodologii. Opowieści umieszczane w Internecie dopełniają obrazu fantastyki inspirowanej wątkami religijnymi w sposób szczególny: nie wpływając bezpośrednio na tematykę opowieści drukowanych (zauważalna jest relacja raczej odwrotna i to uznane przez czytelników teksty zyskują amatorskie kontynuacje), modelują horyzont oczekiwań czytelnika. Fakt istnienia tych utworów nie tylko oddziałuje na kształtowanie wyobrażeń związanych ze sferą *sacrum*, po którą sięgają pisarze, lecz znajduje odzwierciedlenie również w przeobrażeniach *imaginarium communis*.

kontekstem cywilizacyjnym dla obserwowanego zjawiska popkulturowego ukiczenia tradycji religijnej jest załamanie tradycyjnego paradygmatu kulturowego<sup>35</sup>. Wraz z zanikiem kategorii autorytetu (będącego ostatecznym punktem odniesienia i regulatorem społecznych zachowań; taką zaś funkcję w tradycyjnej kulturze pełnił m.in. Kościół) zmieniła się postawa jednostki wobec dotychczasowych kulturowych i społecznych aksjomatów<sup>36</sup>; Joseph Campbell zauważał: „Powszechny tryumf państwa świeckiego zepchnął wszystkie organizacje religijne na tak zdecydowanie drugorzędne, a w ostatecznym rezultacie uniemożliwiające skuteczne oddziaływanie, pozycje, że religijna pantomima jest dzisiaj nieomal wyłącznie świętoszkowatym ćwiczeniem wykonywanym w niedzielne ranki, natomiast resztę tygodnia określają zasady etyki interesu i patriotyzmu”<sup>37</sup>. Przytoczone tu słowa, napisane w 1949 roku, nie straciły na aktualności; co więcej, wraz z rozwojem tendencji do desakralizacji przestrzeni społecznej i wpływem kultury popularnej na myślenie potoczne, stały się one przenikliwą diagnozą socjologiczną.

Podważenie dotychczasowych aksjomatów wpłynęło na zamęt w sferze duchowej, którego odzwierciedleniem stała się współczesna sztuka popularna. Pełni ona dziś funkcję „popfilozofii”, rozumianej jako wykładnia, w przystępny dla przeciętnej jednostki sensu świata. Jednym z przejawów wspomnianego tu kryzysu kulturowego i „głodu autorytetów” jest instrumentalizacja postrzegania religii w tekstach kultury popularnej<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Zob.: H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, w: tegoż, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, Warszawa 1998, s. 115–117; por. uwagę ks. Andrzeja Zwolińskiego o sytuacji człowieka we współczesności: „Zagubiona jednostka z trudem może we współczesnym świecie znaleźć dla siebie miejsce. Współtworzone przez nią struktury społeczne również przeżywają okres destabilizacji, które m.in. wykorzystują powstające nowe sekty i ruchy religijne. Do najbardziej ważących należy kryzys Kościoła i religii” (tenże, *Scjentologia*, Kraków 2007, s. 21). O relacji między popkulturą a zjawiskiem kryzysu wiary zob.: S. Nowak, A. Taszycka, *Gatunek wobec sacrum. Kryzys wiary, film grozy i kultura popularna*, „Studia Humanistyczne AGH” 2010, t. 9, s. 97–107.

<sup>36</sup> Zob.: A. Possamai, *Religion and Popular Culture. A Hyper-Real Testament*, Bruxelles: Presses Interuniversitaires Européennes-Peter Lang, 2005, s. 35. Co więcej, jak zauważa Wolfgang Brezinka, obserwowany współcześnie nadmiar propozycji kulturowych sprawia, iż świadome trwanie przy tradycyjnych autorytetach traktowane jest jako „zamach” na wolność jednostki (tenże, *Wychowanie i pedagogika w dobie przemian kulturowych*, przeł. J. Kochanowicz, Kraków 2005, s. 10–11).

<sup>37</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 285.

<sup>38</sup> Przykładem służy teledysk towarzyszący piosence *Losing my Religion* zespołu „REM” (1991), w którym wykorzystane zostały motywy starotestamentowe i ewangeliczne. Teledysk, utrzymany w poetyce obrazów Michelangelo Caravaggia i filmów Andrieja Tarkowskiego, odwołuje się do estetyki „żywych obrazów” (*tableau vivants*), tj. rekonstrukcji dzieł malarskich



Jednakże należy żywić nadzieję, iż stan ten będzie się zmieniał wraz z przemianą podejścia twórców, zdolnych przezwyciężyć naturalną w obiegu popularnym tendencję do akcentowania sensacyjnego charakteru zdarzeń na rzecz refleksji nad duchowością człowieka.

### Streszczenie

Fantastyka naukowa, pod wpływem uwarunkowań zewnątrzliterackich i przemian społecznych przestała pełnić funkcję popularnej wykładni światopoglądu racjonalistycznego. Zwłaszcza w utworach powstałych po roku 1990 pojawia się coraz częściej tematyka związana z szeroko pojętą sferą religijną; z oczywistych względów (wpływu kultury śródziemnomorskiej), rodzimi twórcy odwołują się najczęściej do chrześcijaństwa, choć nie brak przywołań wierzeń pogańskich i prób stworzenia na kartach fantastycznych opowieści własnych, fikcyjnych systemów religijnych.

Jednakże obecność konwencjonalnych figur związanych z religią i religijnością nie zawsze jest warunkiem wystarczającym do uznania danego tekstu za przejaw refleksji nad istotą *sacrum*. W artykule prezentuję najbardziej charakterystyczne strategie pisarskie twórców polskiej fantastyki, sięgających po motywy związane z religią, które umożliwiają rozpatrywanie jej różnorodnych aspektów z wielu, nierzadko sprzecznych, perspektyw (religia jako narzędzie inżynierii społecznej, zjawisko socjologiczne, język mówienia o rzeczywistości).

### Summary

In fantasy literature created at the turn of the 20th and 21st century one can notice subjects connected with religious sphere (no matter what conventions were used). Polish authors refer most often to Christianity; however, there are also evocations to pagan beliefs (one of the first realizations of Slovenian fantasy was *Skarby Stolinów* by Rafał A. Ziembkiewicz, 1990 and *Wieszcz* by Artur C. Szrejter, 1991). There are also attempts to create one's own fictional religious systems. However, the presence of conventional figures connected to religion and devotion is not always enough to acknowledge a text as a reflection on the essence of *sacrum* and diversely considered religious phenomenon.

---

i rzeźb, tworzonych przy udziale aktorów, odtwarzających daną scenę. Prezentowane sceny nie mają jednak wymiaru sakralnego, a dokumentują zagubienie jednostki w chaosie codzienności. Strategie wykorzystywaną przez zespół „REM” można odnaleźć również w filmie *Poza szatanem* (Francja 2011, reż. B. Dumont). Kluczem interpretacyjnym przywołanych tu tekstów kultury może być opinia Dumonta, zdaniem którego „wprowadzanie” elementów życia duchowego w świat sztuki ocala je przed zawężaniem *sacrum* do sfery zinstytucjonalizowanej religii (zob.: P. T. Felis, *Bóg dla barbarzyńcy*, „Gazeta Wyborcza” 2012, z dn. 23 lutego, s. 12). Interesująca, jako świadectwo „prywatyzacji” religii, jest również wypowiedź Janusza L. Wiśniewskiego na temat stosunku do dogmatyki chrześcijańskiej; zob.: tenże, *Piektło dobre na emigrację*. Z Januszem L. Wiśniewskim rozmawia Magdalena Walusiak, „empik tom kultury”, nr 3, z dn. 8–12.02.2012, s. 6.

The multitude of writing strategies used by Polish fantasy authors who strive for religious motives enables them to discuss different aspects from many, often opposite, perspectives.

The most characteristic is treating religion as:

- an instrument of social engineering,
- a sociological phenomenon,
- a language to describe reality.

However, the religious fantasy, as a paragenological phenomenon, takes a special position. From one hand, it marks as an individual one the fantasy trend which is easily recognizable thanks to conventional paraphernalia in the Polish prose. From the other hand, artistic weakness of particular realizations quite often condemns it to marginalization as far as critical reflection is concerned.

Mariusz M. Leś

## Narracja i transcendencja. Od ideologii do poetyki *science fiction*

Pomimo współczesnej relatywizacji naukowego dyskursu, zbyt łatwo przychodzi zrównanie nauki z religią jako systemem idei opartym na wierze<sup>1</sup>. Podobnie zbyt łatwo fantastyka naukowa – ewoluująca również w kierunku językowej relatywizacji – bywa umieszczana na biegunach scjentyzmu i mitotwórstwa. Tutaj właśnie ma swoje źródło wiele nieporozumień. Z jednej strony etymologia terminu oraz intencje „ojców założycieli” wskazują na odwrót od postaw religijnych, z drugiej jednak strony, *science fiction* chętnie sięga po tematy zarezerwowane dotychczas dla dyskursu religijnego: narodziny i schyłek cywilizacji, początek i koniec wszelkiego istnienia, stworzenie sztucznego bytu i sztucznej rzeczywistości, dychotomia dusza–ciało, pochodzenie zła, status mesjasza w społeczeństwie, kulturze i historii, nieśmiertelność, koniec dziejów...<sup>2</sup> Trudno jednak mówić o religijności jedynie na podstawie obecności tematyki religijnej w fantastycznonaukowej prozie. Ponieważ konwencja ta wykazuje raczej tendencje antydogmatyczne (sytuując się w domenie fikcji i spekulacji), najbezpieczniej byłoby mówić o nakładaniu się obszarów zainteresowania obu dziedzin. Ich współzależność wymaga każdorazowej weryfikacji. Możemy znaleźć utwory promujące światopogląd religijny, zwłaszcza chrześcijański (trylogia Clive’a S. Lewisa, *Kantyczka*

---

<sup>1</sup> *The Transcendent Adventure: Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy*, red. R. I. Reilly, London 1985, s. 3. Oczywiście za sygnał wyraźnego przełomu uznaje się zwykle *Strukturę rewolucji naukowych* Thomasa Kuhna (*The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962). Książka Kuhna pociągnęła za sobą jednak awans retoryki, a nie parareligijnego pojmowania nauki.

<sup>2</sup> G. McKee, *The Gospel According to Science Fiction: From the Twilight Zone to the Final Frontier*, Louisville 2007.

dla Leibowitza Waltera J. Millera), znacznie częściej jednak religia jest redukowana do funkcji społecznej: chociażby w „trylogii księżycowej” Jerzego Żuławskiego i *Diunie* Franka Herberta. Czasem SF promuje religię panteistyczną, rzadziej politeistyczną w miejsce monoteizmu. W dużej mierze ciężar motywacji religijnej przejęła w fantastyce utopia wypierana przez swe dystopijne przeciwieństwo. Fundowana najpierw na dyskursie religijnym, stopniowo ujawniała instrumentalne jego potraktowanie, aż w antyutopiach i dystopiach religijność stała się społecznym pacyfikatorem, cynicznie wykorzystywanym przez prawodawców i kontrolerów.

Ateizm potrafi zresztą wchłonąć kategorie religijne, zwłaszcza te odwołujące się do emocjonalności. Jeden z czołowych neomarksistowskich teoretyków SF – Istvan Csicsery-Ronay wśród siedmiu walorów fantastyki naukowej umieszcza wzniosłość (*the science fictional sublime*<sup>3</sup>, która jako kategoria estetyczno-duchowa wywołana zostaje przez „odczucie cudowności” (*sense of wonder*) w obliczu doświadczenia przekraczającego wyobraźnię. Jeśli nie może być wtórnie zracjonalizowana, wzniosłość zmienia się w groteskę. Obie te kategorie – w obszarze twórczości fantastycznonaukowej – nie tracą kontaktu w naukowym dyskursie i naukową wyobraźnią, ponieważ w obu „technosphere [...] surpasses its creators’ understanding”. Obok kategorii wzniosłości w dyskursie krytycznym poświęconym religijności w fantastyce często pojawia się „duchowość” (*spirituality*). Symptomatyczny jest pod tym względem artykuł Daniela Borna opublikowany na łamach „*Extrapolation*” w 1983 roku<sup>4</sup>. Born zaczyna od podważenia słynnego komentarza J. G. Ballarda, jednoznacznie definiującego *science fiction* jako literaturę ateistyczną. Zamiast jednak wykazać jednostronność tego twierdzenia, autor – wyraźnie nieprzychylny opinii Ballarda – dowodzi, że twórczość autora *Wyspy* jest sama w sobie zaprzeczeniem jego własnej tezy. Twórczość Ballarda jest bowiem „metaforą duchowej kondycji bohaterów” („metaphor for the spiritual condition of his protagonists”<sup>5</sup>). Born dowodzi również, że SF ewoluje w stronę upowszechnienia metaforyzacji duchowości, która wypiera antyreligijne nastawienie charakterystyczne dla „złotego wieku” SF (*Gwiazdę* Arthura C. Clarke’a autor mianuje na najbardziej radykalną krytykę chrześci-

<sup>3</sup> I. Csicsery-Ronay jr., *Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown 2011, s. 146–181. Wiele ciekawych spostrzeżeń na temat racjonalizacji wzniosłości, dokonanych przy okazji analizy cyklu *Fundacja* Asimova, można znaleźć także w: J. Käckelä, *Enlightened Sense of Wonder? Sublimity and Rationality in Asimov’s Foundation Series*, „*Journal of the Fantastic in the Arts*” 2011, nr 2.

<sup>4</sup> D. Born, *Character as Perception: Science Fiction and the Christian Man of Faith*, „*Extrapolation*” 1983, nr 3, s. 251 i n.

<sup>5</sup> Tamże, s. 251.

jaństwa w SF<sup>6</sup>). Za utwory graniczne, zapowiadające późniejszy „zbawienny” relatywizm, uznaje Born *Case of Conscience* Jamesa Blisha oraz *Behold the Man* Michaela Moorcocka. W opinii Borna, SF sekunduje opozycji między logicznym pozytywizmem a zyskującą na popularności w XX wieku filozofią języka. Religijność fantastyki naukowej zdominuje ironia, której najwyraźniejszymi literackimi sygnałami są: najpierw opowiadanie Clarke’a *Nine Billion Names of God*, a następnie *Good News from Vatican* Roberta Silverberga. Trudno oprzeć się wrażeniu, że główną intencją Borna było wyprowadzenie pozornie (bądź częściowo) antychrześcijańskiej fantastyki naukowej „na prostą”. Tak czy inaczej, artykuł ten może służyć za przydatny przegląd schematów fabularnych. Kończy go zresztą zdanie, z którym wypada się zgodzić: „A truly speculative fiction will not be bound by epistemological dogmas, positivistic or otherwise”<sup>7</sup>.

Jeśli fikcja fantastycznaukowa preferuje możliwość i spekulację, jakie są konsekwencje takiej praktyki? Warto przyjrzeć się w pierwszej kolejności tym praktykom, które są zazwyczaj pomijane, ponieważ stanowią zaledwie ramę dla wprowadzania światopoglądowo doniosłych kwestii. Mam oczywiście na myśli strategię narracyjną.

Konwencja narracyjna wykorzystująca auktorialną sytuację narracyjną nieuchronnie budzi skojarzenia z boskim punktem widzenia. W punkcie zbieżności sensów, z którego wygnano autora, w narracji auktorialnej łatwo krzyżowały się bowiem trzy aspekty władzy nad sensem: twórczość, obserwacja i kontrola. Jeśli przypisywanie tej narracyjnej pozycji autorskich intencji uznać za mylące uproszczenie i próżną pokusę, to miejsce to łatwo wypełni „duch” opowieści zapożyczający energię z aktu lektury i interpretacji. Narrator nabierze cech boskich, stanie się niczym bóg lub demon dominujący nad opisywanym przez siebie światem, a fakt, że będzie jedynym źródłem informacji, zrówna jego władzę opisywania i wyboru z aktem tworzenia. W kontekście realizmu takie pojmowanie auktorialnej sytuacji narracyjnej może służyć za pojemną metaforę, efektownie ułatwiającą manifestowanie mocy poznawczej (w przypadku Flauberta) lub krytykę (w przypadku Lukácsa). W kontekście strategii egzomimetycznej<sup>8</sup> skojarzenia takie potencjalnie ulegają demetaforyzacji, ponieważ duch, demon lub bóstwo mogą

<sup>6</sup> Tamże, s. 261.

<sup>7</sup> Tamże, s. 268.

<sup>8</sup> A. Zgorzelski, *SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989. Termin Andrzeja Zgorzelskiego jest bardzo wygodny w oznaczaniu radykalnego typu fantastyki naukowej, w którym prezentowana jest rzeczywistość fantastyczna odmienna od tej łączącej autora i czytelnika, a przy tym pozbawiona eksplikowanych odwołań do tego, co znane czytelnikowi.

się tutaj groźnie konkretyzować. Realizm wykorzystuje narracyjną grę między nieokreślonością narratora w sytuacji auktorialnej a jego zbliżeniem do autora lub sfingowanego („udramatyzowanego”<sup>9</sup>) narratora, natomiast fantastyka może wprowadzić *tertium quid*, zagadkową nadistotę, która potencjalnie potrafi przyjmować na siebie wszelkie tropy intencji oraz ślady manipulacji. Brzytwa Ockhama, rzecz jasna, wciąż obowiązuje, ale proces tworzenia znaczeń – choćby tylko tych tymczasowych, podejmowanych w trakcie lektury i interpretacji – dodatkowo się komplikuje. Najczęściej zresztą niepotrzebnie. Świat fantastyczny, czasem efektownie odmienny od naszego, powinien wysuwać się na plan pierwszy, nawet wówczas, gdy jest nośnikiem alegorii lub formą prezentacji nadrzędnej filozoficznej tezy. Dlatego właśnie fantastyka wykształciła w sobie ostrożną niechęć do auktorialnej pozycji w narracji jako komplikacji znaczeń szkodliwie odwracającej czytelniczą uwagę. Wystarczy pamiętać choćby o paradoksie temporalnym najtrafniej zdefiniowanym przez Ryszarda Handkego: „Jak z perspektywy człowieka przyszłości [...] i zwracając się do fikcyjnego odbiorcy jeszcze głębiej tkwiącego w owej przyszłości, bo to wynika z logiki opowiadania, opowiadać, i to opowiadać zrozumiale dla czytelnika rzeczywiście branego pod uwagę?”<sup>10</sup>. Wyodrębnianie narracyjnej sytuacji komunikacyjnej pociąga za sobą ekspozycję nadrzędnej komunikacji – między autorem a czytelnikiem. Efekt deziluzji jest wówczas wprost proporcjonalny do jakości starań zmierzających do wyobcowania, odsunięcia czytelnika od fantastycznego świata. Kod konwencji fantastycznej łatwo przestawia się wówczas w kod groteski, często wbrew autorskim intencjom.

Fantastyka, w tym szczególnie fantastyka naukowa, preferuje więc antyauktorialne sytuacje narracyjne: personalną, neutralną oraz pierwszoosobową. Sytuacja ta tworzy swoistą teoretyczną nadświadomość konwencji, co z kolei rodzi – wśród najzręczniejszych pisarzy oczywiście – pokusę twórczego wykorzystania niepewnego, podejrzanego statusu auktorialnej sytuacji narracyjnej. Najefektywniej można wykorzystać grę między czterema aspektami auktorialności, które podlegają także fluktuacjom w ogólnym (głównonurtowym) dyskursie narratologicznym: między kompetencjami ideologicznymi (obecnością eksplikowanych komentarzy, co najwyraźniej podkreślał Stanzel<sup>11</sup>), bezpośrednim ingerowaniem w przebieg zdarzeń, omnipotencją

<sup>9</sup> W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.

<sup>10</sup> R. Handke, *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa 1991, s. 19.

<sup>11</sup> F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red. R. Handke, Warszawa 1980.

epistemologiczną (wszechwiedza<sup>12</sup>, brak ograniczeń w poruszaniu się w fikcyjnej czasoprzestrzeni) oraz statusem ontycznym (transcendencja, czyli przebywanie narratora poza lub ponad światem opisywanych zdarzeń). Aktualizacji mogą podlegać tylko niektóre z tych aspektów, można by więc wówczas mówić o „twardej” auktorialności (komentarze i ingerencje – wariant bliższy sytuacji auktorialnej definiowanej przez Stanzela) oraz „potencjalnej”, „miękkiej” (wszechwiedza oraz transcendencja). Bywa taka sytuacja wykorzystywana do sugerowania manipulacji obecnej na poziomie narracyjnym w dynamice utopii i dystopii, strategii władzy kontroli nad dyskursem, co opisywałem już przy innej okazji<sup>13</sup>. Dość łatwo uznać w tym świetle ową „potencjalną” auktorialność za nierozstrzygalnik – mamy do czynienia z „ukrytym” narratorem manipulującym poprzez znacznie ostrożne dozowanie informacji czy z ograniczeniem wiedzy narratora?<sup>14</sup> W odniesieniu do literatury realistycznej dylemat ten może się wydać nieproduktywny, zazwyczaj rozwiązuje się go dyplomatycznie, na wyższym poziomie komunikacyjnym – poprzez powołanie do istnienia funkcjonalnej figury „autora wewnętrznego”<sup>15</sup>. W literaturze fantastycznej możemy jednak spotkać narratorów, którzy dysponują ogromną wiedzą, znacznie przekraczającą wiedzę postaci, potrafią przenikać od ich umysłów, dysponują wieloma zdolnościami, które w odniesieniu do realizmu uznalibyśmy za oznaki transcendencji wobec świata fikcyjnego. W fantastyce pozostaje w tym miejscu wahanie. Znajdziemy tu oczywiście także auktorialność zbliżoną do realistycznej, zazwyczaj w satyrach, choćby w *Snuje się wtorkowa noc* Lafferty’ego. Łatwiej też zauważyć błędy wynikające z nagłego przyjęcia perspektywy wszechwiedzy (w *Nastaniu nocy* Asimova<sup>16</sup>). Znakomitym zaś przykładem przemyślanej gry z zaburzoną wymiarom czasowym w *science fiction* jest krótkie opowiadanie Frederika Pohla *Day Million*:

On this day I want to tell you about, which will be about ten thousand years from now, there were a boy, a girl and a love story<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> M. M. Leś, *Wszechwiedza narracyjna a science fiction*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 1.

<sup>13</sup> Tenże, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008, s. 83–118, 209–246.

<sup>14</sup> Tamże, s. 210.

<sup>15</sup> S. Sawicki, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, w: tegoż, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.

<sup>16</sup> „Through it shone the Stars! Not Earth’s feeble thirty-six hundred stars visible to the eye [...]”. I. Asimov, *Nightfall*, w: *The Science Fiction Hall of Fame*, red. R. Silverberg, New York 1998, s. 143.

<sup>17</sup> F. Pohl, *Day Million*, w: *The SFWA Grand Masters*, red. F. Pohl, t. 3, New York 2001, s. 143.

Poziomem, na którym paradoks się ujawnia, jest oczywiście poziom narracyjny. To, co zazwyczaj jest skrętnie maskowane, w tekście Pohla staje się elementem strategii. Trudno w historii fantastyki naukowej o bardziej ostentacyjną prowokację metaliteracką i satyryczną. Wyrażna sytuacja komunikacyjna („now”), narracyjny dyskurs pierwszoosobowy skierowany do wyrazistego odbiorcy narracji zarysowują mocny punkt odniesienia dla fikcyjnej przyszłości („will be”) oraz narracyjnej przeszłości („were”). Wszystkie wypiętrzenia paradoksu, opisane przez Handkego (przywołanego i cytowanego wyżej), budują to pierwsze groteskowe zdanie. Tradycja narracji głównonurtowej nie toleruje czasu przyszłego, zachowując go dla narracji profetycznych, którym domyślnie przypisuje status asercji. Fantastyka naukowa, jako wychylona w przyszłość gra możliwości, dodatkowo z własnych powodów unika tej formy narracji. W obszarze oddziaływania fikcji czas przyszły osłabia bowiem wiarygodność świata przedstawionego. Zatem przed pisarzem stoi wybór: albo narracja w czasie przyszłym w proctwach, albo narracja w czasie przeszłym (rzadziej teraźniejszym) w fikcji fantastycznej oraz realistycznej. Pohl posługuje się nieodpartą logiką narratywistyczną. Reszta jest konsekwencją tego wyboru. Zgodnie z tą logiką informacyjność przekazu<sup>18</sup>, rzetelność konstruowania znaczeń oraz minimalny poziom powagi koniecznej do podtrzymania lektury okazują się nieustannym zmaganiem ze śmiesznością i absurdem. Pohl nie tyle tworzy czy przerysowuje problemy, ile po prostu je ujawnia. Narracja auktorialna okazuje się wzmacniać ryzyko związane z podjęciem narracji fantastycznej. Rezultatem jej obecności jest na tyle duże napięcie komunikacyjne, że potencjalnie niszczy ono sens przekazu: „Now, although I haven't said much so far, none of it is true”<sup>19</sup>. Jeśli przekaz z fikcyjnej przyszłości miałby spełniać tak rygorystyczne warunki wiarygodności, to musiałby używać języka niezrozumiałego dla nas, którzy tkwimy w naszej teraźniejszości. Pisarz może się takiego zadania rzecz jasna podjąć, ale wiemy przecież jednocześnie, że sam nie jest w stanie przewidzieć ewolucji języka i przemian w rzeczywistości, będąc autorem fikcji właśnie, a nie jasnowidzem. Dalszy ciąg narracji nie jest tak konsekwentny, nie mógłby być – jak się zdaje – jeśli „chce” być czytany. Te „autentyczne”, nieuproszczone informacje o parze fantastycznych kochanków, przywołują już pseudonaukowy dyskurs, który tak uwielbiamy: „His personality colour-code, in Angstrom units, was 5290, or only

<sup>18</sup> M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.

<sup>19</sup> F. Pohl, dz. cyt., s. 143.



a few degrees bluer than Dora's 5314 measure of what they had intuitively discovered at first sight; that they possessed many affinities of taste and interest"<sup>20</sup>.

Słusznie twierdzi Stephen R. L. Clark, że *science fiction* jest fundowana na „hipotezie naturalistycznej”, zakłada bowiem jednolitą, kompletną fikcyjną rzeczywistość. „Intrusions »from outside« are impossible, since there can never be a true »outside« [...]”<sup>21</sup>. Złamanie tej reguły prowadzi do przekierowania w obszar konwencji horroru lub groteski. Najczulszym elementem tego układu jest jednak właśnie narrator, o którym Clark zapomina. Symptomatycznie zresztą. Generalnie bowiem refleksja nad obecnością religii i transcendencji zatrzymuje się zazwyczaj na poziomie katalogowania topiki. Tymczasem chwiejna, niezdecydowana i historycznie zmienna figura narratora tworzy znakomite środowisko dla rozwijania przebogatego w znaczenia continuum, definiowanego przez punkty węzłowe: władzę, kontrolę, tworzenie, obserwację, wybór, informowanie i niedoinformowanie. Jakim zakresem możliwości dysponuje tutaj *science fiction*? Po pierwsze, może oczywiście zastrzymać się na poziomie nierozstrzygalności, akcentując granice ludzkiego poznania, niezdolność do stworzenia kompletnego systemu myślowego lub porażkę w próbie opisu obcego systemu idei i wartości. Po drugie, może znaturalizować transcendencję, albo poprzez zdemaskowanie jej pozorności wynikającej zresztą z tymczasowych ograniczeń poznawczych (jak w *Obszarze nieciągłości*<sup>22</sup>), albo poprzez przekroczenie ograniczeń poznawczych w następstwie wtajemniczenia lub autoewolucji<sup>23</sup>.

Ten ostatni wariant aktywizacji auktorialnej pozycji narracyjnej zrealizował Olaf Stapledon w słynnej powieści *Star Maker*, niestety wciąż właściwie nieznaną w Polsce, pomimo uwagi, jaką obdarzył tę powieść Stanisław Lem<sup>24</sup>. Powieść ta zaczyna się od narracji pierwszoosobowej, by później wykorzystać wszystkie możliwości, jakie oferuje fantastyka w zakresie kreacji narratora – nadludzka wiedzę i zdolność swobodnego poruszania się po całym fikcyjnym uniwersum. *Ja* narracyjne zostaje zastąpione przez *my*, a jednostkowy umysł staje się deifikującym uświadomieniem całej ludzkości:

<sup>20</sup> Tamże, s. 146.

<sup>21</sup> S. R. L. Clark, *Science Fiction and Religion*, w: *A Companion to Science Fiction*, red. D. Seed, Oxford 2005, s. 95.

<sup>22</sup> A. Krzepkowski, A. Wójcik, *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979.

<sup>23</sup> S. R. L. Clark, dz. cyt., s. 114.

<sup>24</sup> W rozdziale *Fantastyka kosmogoniczna*, w: S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989.

All this long human story, most passionate and tragic in the living, was but an unimportant, a seemingly barren and negligible effort, lasting only for a few moments in the life of the galaxy. When it was over, the host of the planetary systems still lived on, with here and there a casualty, and here and there among the stars a new planetary birth, and here and there a fresh disaster<sup>25</sup>.

Jeśli szukać możliwości wykorzystania narracji auktorialnej w tonacji *serio* w *science fiction*, to *Star Maker* z pewnością posłużyć może za paradygmat. Wciąż jednak pozostaje, podobnie jak autodemaskacja u Pohla, przedsięwzięciem ryzykownym. Stosunkowo najłatwiej bowiem wykorzystać tę narrację do wzmocnienia metafikcyjnej ironii, co oczywiście zyskuje we współczesnej fikcji na popularności, ale fantastyka dzieli przecież ten potencjał z literaturą niefantastyczną. Najbardziej swoistym dla *science fiction*, ale też zapewne najrzadszym wariantem wykorzystania narracji auktorialnej, jest jednoczesne wyobcowanie i ucieleśnienie narratora. O ile w powieści Stapledona narrator ewoluuje i nie prowokuje tąpnięcia w strukturze narracji, o tyle w owym trzecim wariantcie mamy do czynienia z zagadką – kto opowiada i obserwuje? Dlaczego wydaje się nam – czytelnikom – że jest to raczej ktoś, a nie tylko technika narracyjna? W *Obszarze nieciągłości*<sup>26</sup> możemy wyłowić zagadkowego wszechwiedzącego (albo raczej – posiadającego wiedzę wykraczającą poza narracyjną normę) narratora dzięki konfrontacji z „neutralną” narracją. Wydaje się on wówczas podejrzany. Sama perspektywa wydaje się niepokojąca, jak wówczas, gdy w filmie grozy obserwujemy dziecięcą sypialnię przez szczelinę niedomkniętych drzwi szafy. Nie jest to bynajmniej neutralny, bezosobowy punkt widzenia.

W świetle powyższych uwag nie powinno dziwić preferowanie w fantastyce naukowej dwóch wariantów religijności: panteistycznej (powiązanej z panlogizmem) oraz gnostyckiej. Naturalnie fantastyka naukowa wciąż odrzuca religijność jako taką, przeważają tu postawy ateistyczne oraz agnostyczne. SF wydaje się więc dobrze wyposażona do promowania materialistycznego światopoglądu<sup>27</sup>, ale znakomicie sprawdza się także w demonstrowaniu ograniczeń takiego światopoglądu. W czym się zatem nie sprawdzi? Z pewnością w zapisie ingerencji bytu transcendentnego i niepoznawalnego w doczesną historię. Ingerencja taka najbliższa jest antymimetyzmowi, jest w stanie przerejestrować utwór z kategorii fantastycznonaukowej do antymimetycznej lub mitycznej. Fantastyka naukowa wydaje się –

<sup>25</sup> O. Stapledon, *Star Maker*, London 2004, s. 178.

<sup>26</sup> A. Krzepakowski, A. Wójcik, dz. cyt.

<sup>27</sup> S. R. L. Clark, dz. cyt., s. 116.

w świetle takich ograniczeń – spadkobierczynią światopoglądu oświeceniowego. Maksymalistyczne nastawienie w połączeniu z racjonalizmem przywołuje „ostateczne pytania” („the genre addresses ultimate questions”<sup>28</sup>). Skala rozważań prowokuje popularność mitotwórstwa przypisywanego fantastyce naukowej (głównie dzięki popularności w ramach kultury popularnej). Ale właśnie na tej podstawie fikcja może być porównywana do religii. „[...] SF does more than manage »inherited« myths, it also generates new ones”<sup>29</sup>. Z punktu widzenia entuzjasty warianty rzeczywiście zrealizowanych systemów religijnych to zaledwie ułamek sieci możliwości roztańczanych przez fantastycznonaukowe spekulacje. *Science fiction* znalazłaby się wówczas w centrum współczesnego dominującego paradygmatu poznawczego, dzięki preferowaniu możliwości i spekulacji ponad praktykę egzegezy<sup>30</sup>. Moc generowania rozmaitych kosmologii, kultów oraz mitografii wydaje się z tej perspektywy nieograniczona, a fantastyka naukowa *en masse* odwraca się przez to od monoteizmu („seeks to move its audiences away from traditional monotheistic religions perspectives, in particular the Judeo-Christian tradition”<sup>31</sup>).

Pluralizm, otwartość, spekulacja. Nic dziwnego więc, że wielokrotnie zauważano upodobanie fantastyki naukowej do prezentacji katastrof, których wymiar najczęściej ma charakter globalny lub kosmiczny<sup>32</sup>. Z materialistycznego, marksistowskiego oraz scjentystycznego punktu widzenia, katastrofa jest nieuchronną konsekwencją postępu. Fantastyka naukowa bywa zresztą niezwykle często definiowana jako „literatura zmian”. Zagadkowy, a dla nas kluczowy, jest przekład retoryki katastroficznej w retorykę apokaliptyczną. Istotną kwestią jest tu nakładanie się logiki narracyjnej i religijnej. W ramach logiki narracyjnej najkorzystniejszym momentem dogodnym do pełnego opisu danej rzeczywistości jest moment przełomu, tj. taki moment historyczny, w którym nakładają się wszystkie płaszczyzny czasowe, a dodatkowo wszystkie siły (społeczne), wspierające poszczególne z owych płaszczyzn, zyskują na wyrazistości dzięki fabularnej i narracyjnej konfrontacji<sup>33</sup>. W ramach logiki religijnej (a także marksistowskiej) zmiana podlega

---

<sup>28</sup> J. A. Herrick, *Scientific Mythologies. How Science and Science Fiction Forge New Religious Beliefs*, Madison 2008, s. 23.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> B. McHale, *Constructing Postmodernism*, London 1992, s. 12.

<sup>31</sup> J. A. Herrick, dz. cyt., s. 27.

<sup>32</sup> A. Mousoutzanis, *Apocalyptic Science Fiction*, w: *The Routledge Companion to Science Fiction*, red. M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts, S. Vint, New York 2009.

<sup>33</sup> A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980, s. 59.

wartościowaniu. Narracja apokaliptyczna rodzi się w świadomości kryzysu, w nadziei na odnowienie historii<sup>34</sup>. Apokaliptyczność jako strategia narracyjna jest popularna, stopniowo uniezależnia się od chrześcijańskiego źródła, nie musi więc odwoływać się do boskiej ingerencji, ale wciąż przywołuje zaszyfrowany plan, rozwijający się w historii doczesnej. Źródło owego planu nie musi być transcendentne, może się odnosić do określonej historiozofii. Wizja dziejów w obu wariantach będzie uporządkowana. Przeciwnością tej strategii jest chwyt *deus ex machina*, uznawany za artystyczny defekt od czasów Arystotelesa i Horacego. Takie klasyczne stanowisko należałoby utrzymać w odniesieniu do większości wystąpień tego chwytu także w fantastyce naukowej. *Deus ex machina* nie oznacza jednak złamania praw rządzących rzeczywistością fikcyjną ustalonych w utworze, oznacza tylko niezapowiedzianą i radykalną reinterpretację lub zaskakujące wyjaśnienie. Fantastyka naukowa nie musi więc z niego rezygnować pod groźbą utraty tożsamości. Potrafi go nawet wykorzystać w aktualizacji ontologicznej dominanty, którą wyodrębnił Brian McHale. Fantastyczne światy mogą być konstruowane wewnątrz innych światów, a potencjalność ta zazwyczaj jest wspierana przez logikę *regressus* (a może raczej *progressus*?) *ad infinitum*. Podobnie jak w słynnym twierdzeniu Gödla, kompletność i samowystarczalność rzeczywistości nie może być dowiedziona w jej ramach.

Wydaje się zatem, że istotniejsze kwestie pojawiające się na skrzyżowaniu religii i fantastyki naukowej są rezultatem ukrytych, maskowanych decyzji, a w mniejszym stopniu katalogowanych prostych odniesień do konkretnej (najczęściej chrześcijańskiej) tradycji religijnej.

### Streszczenie

Autor przedstawia warianty istnienia wyobraźni religijnej w konwencji fantastycznonaukowej. Z jednej strony konwencja ta zdolna jest do metaforyzacji wzniosłości i duchowości, z drugiej – ukazuje społeczne aspekty zinstytucjonalizowanej religii.

<sup>34</sup> B. Brummett, *Contemporary Apocalyptic Rhetoric*, New York 1991, s. 9: „mode of thought and discourse that empowers audience to live in a time of disorientation and disorder by revealing to them a fundamental plan within the cosmos. Apocalyptic is that discourse that restores order through structures of time or history by revealing the present to be pivotal moment in time, a moment in which history is reaching a state that will both reveal and fulfill the underlying order and purpose in history”. Por. też: F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford 2000; *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, red. D. Katterer, Boston 1974; The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/books/audio/2012/jan/06/books-podcast-science-fiction-now-to-morrow> [dostęp: 6.06.2012].

---

Po włączeniu do analizy wymiaru narracyjnego, zwłaszcza charakterystycznej niechęci do kreowania pozycji auktorialnej, można zauważyć, że *science fiction* preferuje dwa typy religijności: panteistyczną oraz gnostycką.

### Summary

Author of this article enumerates different ways of encompassing religious imagination in science fiction. The genre is capable of metaphorizing spirituality and the sublime, but it also brings some revelations of social aspects of religion. In terms of narrative aspect of science fiction genre, its reluctance to an authorial narrative, we can tell the crucial and dominant difference between pantheistic and gnostic variations of religious imagination.



Dominika Oramus

## Echa konfliktu kreacjonizm–darwinizm w wybranych współczesnych powieściach *science fiction*

W swojej najsłynniejszej książce *O powstawaniu gatunków* Karol Darwin twierdzi, że przyjęcie hipotezy, jakoby poszczególne gatunki zwierząt były ze sobą spokrewnione, rozwijały się i różnicowały powoli, na drodze kumulujących się drobnych zmian, nie jest sprzeczne z wiarą chrześcijańską. Wręcz przeciwnie, usilne poszukiwanie w Biblii wytłumaczeń dla coraz to nowszych, niezgodnych z Księgą Rodzaju, odkryć paleontologów i zoologów<sup>1</sup> jest wedle Darwina: „odrzucając przyczyny realnej dla nierealnej lub przynajmniej nieznannej, [...] uznawaniem dzieł boskich jedynie za kpinę i oszustwo”<sup>2</sup>. Uczony przekonuje, że naturalne wymieranie form gorzej przystosowanych i zastępowanie ich w drodze walki o byt i doboru naturalnego formami doskonalszymi świadczy jedynie o wielkości Stwórcy przyrody. U zarania czasu tchnął On życie w jedną, pierwotną formę zawierającą obietnicę przyszłych, coraz to doskonalszych stworzeń i nie musiał ani stwarzać każdego gatunku osobno, ani interweniować w harmonijny rozwój przyrody. Darwin potępia teologiczno-biologiczne interpretacje historii o Edenie: „Równie dobrze mógłbym uwierzyć, [...] że mięczaki, których muszle odkrywamy jako skamieniałości nigdy nie istniały, ale że muszle te zostały stworzone w kamieniu tylko po to, aby imitować mięczaki żyjące obecnie”<sup>3</sup>. *O powstawaniu gatunków* antycypuje więc zarzuty krytykujące dzieło nie z pozycji

---

<sup>1</sup> Takich jak na przykład, że dinozaury zabił potop albo że szatan porozsypywał na plażach fałszywe skamieniałości, by kusić dusze badaczy.

<sup>2</sup> K. Darwin, *O powstawaniu gatunków*, tłum. Sz. Dickenstein, J. Nusbaum, Warszawa 2009, s. 154 (*On the Origin of Species*, 1859).

<sup>3</sup> Tamże.

np. odmiennych teorii biologicznych, ale z pozycji obrońców dosłowności Biblii. Nie dziwi to tak bardzo, jeśli spojrzymy na jego teorię w kontekście zapoczątkowanej w Anglii dwa pokolenia wcześniej dyskusji o historii naturalnej i jej odniesieniach do Pisma Świętego. Już w XVIII wieku odkrycia geologów podważyły literalność Biblii, przez cały XIX wiek trwały spory zwolenników i przeciwników historii naturalnej, a i w XX wieku konflikt kreacjoniści–darwiniści odradzał się kilka razy, zwłaszcza w USA, gdzie protestancka kultura opiera się na dosłownym interpretowaniu Pisma Świętego. Po okresie wzmożonej aktywności amerykańskich kreacjonistów w latach 80. XX wieku przemianowali się oni na początku nowego stulecia na ruch obrońców teorii Inteligentnego Projektu (Intelligent Design – ID). Konflikt ten przeniósł się na szersze forum i obecnie stale powraca w amerykańskiej debacie publicznej. Jego echa można odnaleźć także w kulturze popularnej, w tym w *science fiction*; dobrym przykładem są tu powieści dwóch współczesnych amerykańskich fantastów Grega Beara i Roberta Charlesa Wilsona.

Popularyzatorzy nauki, jak Bill Bryson czy Richard Dawkins, utrzymują, że początków teorii Darwina należy szukać w obserwacjach, jakie uczony poczynił za młodu podczas wieloletniej podróży na okręcie HMS Beagle, który opłynął wybrzeża Nowego Świata. Darwin został zaokrętowany w charakterze płacącego za siebie pasażera, gentlemana-przyrodnika i towarzysza kapitana-arystokraty Roberta FitzRoya, którego zadaniem zleconym przez brytyjską Admiralicję było nakreślenie map dalekich wybrzeży. FitzRoy okazał się żarliwym chrześcijaninem: fakt, że dwudziestojednoletni wówczas Darwin zamierzał po powrocie z wyprawy zostać pastorem i do końca życia sprawować obowiązki proboszcza, a w wolnych chwilach kolekcjonować żuki i minerały, przekonał go do nowego towarzysza. FitzRoy jeszcze przed wypłynięciem nie ukrywał nadziei, że badania geologii i fauny Nowego Świata, które miał przeprowadzić Darwin, pomogą w udowodnieniu, że biblijny potop wydarzył się relatywnie niedawno, objął cały glob i pozostawił ślady w skałach. Historia o Noem i Arce była ulubionym fragmentem Biblii, odczytywanym przez FitzRoya podczas nabożeństw na HMS Beagle<sup>4</sup>. Namietne dyskusje z FitzRoyem na temat powstania życia na Ziemi, jak zgodnie oświadczają biografowie Darwina, pomogły badaczowi sformułować zastrzeżenia do oficjalnej, biblijnej wersji Stworzenia. FitzRoy i Darwin dorastali w panującym na początku XIX wieku przekonaniu, że pierwszy tydzień stwarzania świata przez Boga rozpoczął się 22 października 4004 roku p.n.e., a 28 paździer-

<sup>4</sup> Pisze o tym Roger McDonald w quasi-historycznej powieści o tej wyprawie *Mr Darwin's Shooter*.



nika planeta Ziemia i jej władca – człowiek współczesny – byli już gotowi. Dnia 29 października Bóg odpoczywał. Wyliczenia te autorstwa biskupa Usshera oparte były na analizie, traktującej Stary Testament jako ściśle źródło historyczne<sup>5</sup>.

Odkrycia geograficzne i geologiczne pierwszej połowy XIX wieku (zwłaszcza dokonania Charlesa Lyella) nie dawały się łatwo wpisać w historię Stworzenia. Próby takiej podjął się jednak w roku 1857 Philip Henry Gosse, znany przyrodnik, kolekcjoner muszli, wynalazca domowego akwarium i wielki popularyzator historii naturalnej wśród angielskiej klasy średniej, nazywany czasem Davidem Attenborough tamtej epoki<sup>6</sup>. W książce *Omphalos: An Attempt to Untie the Geological Knot* (Omphalos, próba rozwiązania geologicznego węzła) Gosse twierdzi, że nie ma sprzeczności między Biblią a historią naturalną, jeśli tylko odczytujemy je jednocześnie i unikamy linearnego postrzegania historii oraz zadawania z samej swej natury błędnych pytań o jej początki. Dylematy w rodzaju „co było pierwsze: jajko czy kura?” są pozorne: „ani jedno ani drugie – cała natura organiczna współistnieje w wiecznym cyklu: jajko–kura–jajko, nasiono–drzewo–nasiono [...] to Akt Stwórczy Boga Wszechmogącego daje nam moment początku, którego darmo by szukać w naturze. Akt ten był gwałtownym zaistnieniem całego cyklu”<sup>7</sup>. Dlatego też Adam i Ewa, i wszyscy ich potomkowie mieli pępki, a metaforycznie mówiąc, ma je cała natura. Niektóre istoty stworzono jako młode, inne jako stare, w skałach już były skamieniałości, a w piaskach pustyni ruiny: „Stworzenie mogło nastąpić pięć minut temu, a pamięć ludzka może być fenomenem a-chronicznym; Stworzenie zawierało w sobie ślady poprzednich, fałszywych stworzeń”<sup>8</sup>.

O *powstawaniu gatunków* ukazało się zaledwie kilka lat po *Omphalos*, lecz jest tworem nowej epoki. Książka powoduje kontrowersje nie dlatego, że Darwin twierdzi w niej, że Boga nie ma, ale dlatego, że proponuje model powstania i rozwoju życia niezależny od teologii, o którego prawdziwości możemy orzekać w oderwaniu od naszych przekonań religijnych. Już

---

<sup>5</sup> Takie podejście jest charakterystyczne dla kalwinizmu; pod koniec swego tragicznego życia FitzRoy utrzymywał na przykład, że istnienie Murzynów wytłumaczyć można tym, że Abraham miał również dzieci z czarnymi niewolnicami. Jego zdaniem potomkowie Noego przepłynęli na tratwach ze Starego Świata do wszystkich zakątków globu i dali początek różnym plemionom dzikich, przez pięć tysięcy lat staczając się cywilizacyjnie do poziomu, jaki opisali siedemnasto- i osiemnastowieczni podróżnicy.

<sup>6</sup> P. Nichols, *Evolution's Captain. The Dark Fate of the Man Who Sailed Charles Darwin Around the World*, New York 2003, s. 299.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 306.

pierwsze recenzje książki poruszyły kwestie po dziś dzień obecne w debacie kreacjonizm–darwinizm<sup>9</sup>. Ewolucja<sup>10</sup> była jedną z najgoręcej komentowanych kwestii naukowych w życiu publicznym dziewiętnastowiecznej Anglii. Dziś, być może na fali zainteresowania starciami amerykańskich darwinistów ze zwolennikami Inteligentnego Projektu, spór sprzed 200 lat stał się motywem wykorzystywanym w kulturze popularnej – nawet w popularnych romansach historycznych, podgatunku powieściowym o niewielkich ambicjach intelektualnych.

W *Dziewczynie z muszlą* Tracy Chevalier główna bohaterka, inteligentna stara panna, której hobby jest kolekcjonowanie skamieniałości, częstych w wapiennych skałach Kentu, ma coraz większe wątpliwości na temat wizji Stworzenia roztaczanej przez miejscowego pastora – dumnego posiadacza egzemplarza Biblii z czerwonymi objaśnieniami i dopiskami wspomnianego już biskupa Usshera na marginesach. Bohaterkę niepokoi kolejność stwarzania świata w Księdze Rodzaju, wedle której Bóg najpierw stworzył skały, a dopiero potem zwierzęta. Pyta więc, „jak szkielety zwierząt znalazły się w głębi skał i stały się skamieniałościami? Skoro skały istniały zanim Bóg stworzył zwierzęta, jak to możliwe, że ich ciała leżą we wnętrzu skał?”<sup>11</sup>. Pastor nie ma jednak żadnych wątpliwości, że „Bóg umieścił skamieniałości w skałach, żeby poddać próbie naszą wiarę”<sup>12</sup>, a geologia musi być zawsze wykorzystywana w służbie religii. Przez lata uprawiania swego hobby i dzięki przyjaźni ze zręczną poszukiwaczką i handlarką skamieniałościami – wieśniaczką z Kentu, którą los jak na ironię obdarzył wielkim darem obserwacji, inteligencją i nigdy niewykorzystanym naukowym temperamentem – bohaterka uczy się samodzielnego myślenia i nabiera odwagi formułowania logicznych wniosków, nawet gdy przeczą naukom Kościoła. W powieści, mimo przewagi wątków miłosnych i obyczajowych, cytowane i komentowane są dzieła tworzących wtedy przyrodników – jak Cu-

<sup>9</sup> Piszący pod pseudonimem do „Timesa” FitzRoy wysunął zarzut, że Ziemia zgodnie z Biblią nie istnieje wystarczająco długo, by dobór naturalny mógł zadziałać. Konflikt od początku nie był elegancką dyskusją – na słynnym spotkaniu przeciwników i popleczników Darwina w Oxfordzie biskup Wilberforce i Thomas Huxley pokłócili się, czy lepiej pochodzić od małpy czy od biskupa, a FitzRoy przerwał dyskusję, machając Biblią i krzycząc, że Darwin jest bezbożnikiem. Sam Darwin skomentował jego poglądy z recenzji i polemik, pisząc w liście: „szkoda, że nie wspomniał w swojej teorii, jakoby mastodonty wyginęły, gdyż Noe zrobił za małe wejście do Arki” (za: P. Nichols, dz. cyt., s. 311).

<sup>10</sup> Słowo to nie pada jeszcze w *O powstawaniu gatunków*, pierwszy raz Darwin użył go w późniejszej książce *Pochodzenie człowieka*.

<sup>11</sup> T. Chevalier, *Dziewczyna z muszlą*, tłum. M. Olejniczuk-Skarsgard, Warszawa 2011, s. 124 (*Remarkable Creatures*, 2009).

<sup>12</sup> Tamże.

vier i Lyell – a dyskusja o kreacjonizmie i rodzącej się myśli ewolucyjnej jest stale obecna. Autorka musiała więc uznać, że temat ten zainteresuje osoby, które zdecydowały się kupić książkę reklamowaną jako historia miłośna sprzed dwóch wieków. Chevalier, choć od dawna mieszka w Nowym Jorku, jest z urodzenia Brytyjką i zapewne, jak wielu Europejczyków w USA, zdziwiła się żywotnością dyskusji, która na Starym Kontynencie toczyła się 150 lat temu.

Podobne zdziwienie, choć w inny sposób, odreagował Francisco J. Ayala w książce *Dar Karola Darwina dla nauki i religii*, atakowi na głupotę kreacjonizmu z pozycji głębokiej wiary. Autor jest wykładowcą biologii na Uniwersytecie Kalifornijskim, wykształcenie uzyskał na katolickich uczelniach południowej Europy, gdzie, jak pisze, teolodzy na zajęciach ze studentami przedstawiają darwinizm jako „ostateczny wkład do teodycei”<sup>13</sup> oraz dowód wielkości i dobroci Boga. Ayala szuka źródeł kreacjonizmu u św. Augustyna, dla którego dowodem na istnienie Boga jest celowość kosmosu: „sam świat przez swe doskonale uporządkowane zmiany i obroty [...] w milczeniu woła niejako, że został stworzony i nie mógł go stworzyć nikt inny jak tylko Bóg”<sup>14</sup>. Argument ten przejęli św. Tomasz z Akwinu, Marcin Luter i Jan Kalwin – ten ostatni dodając, że przez skazę grzechu pierworodnego nie jesteśmy w stanie pojąć natury Boga i świata. Z tej tradycji czerpali John Rey i William Paley, autor książki *Natural Theology* postulującej istnienie Najwyższego Mechanika. To stamtąd pochodzi cytowana często np. przez Dawkinsa przypowieść o zegarku: „jeśli znajdziemy leżący na ziemi zegarek [...] uznamy, że jest tworem zegarmistrza. Podobnie zatem należy podejść do dobrze przemyślanego organizmu, ze wszystkimi jego skomplikowanymi rozwiązaniami musi on oznaczać zamysł świadomego, boskiego projektanta, Stwórcy”<sup>15</sup>.

Argumenty takie są wciąż przywoływane przez kreacjonistów: w roku 1925 w tzw. małym procesie nauczyciel licealny z Tennessee został skazany za nauczanie, że człowiek pochodzi od małpy. W 1963 roku w USA powstało Kreacjonistyczne Towarzystwo Badawcze<sup>16</sup>, które wzorem uczonych sprzed 150 lat dowodziło, że Biblia jest źródłem historycznym i może

---

<sup>13</sup> F. Ayala, *Dar Karola Darwina dla nauki i religii*, tłum. P. Dawidowicz, Warszawa 2009, s. 5 (*Darwin's Gift to Science and Religion*, 2007).

<sup>14</sup> Za: tamże, s. 22.

<sup>15</sup> J. Coyne, *Ewolucja jest faktem*, tłum. M. Ryszkiewicz, W. Studencki, Warszawa 2009, s. 21 (*Why Evolution is true?*, 2009).

<sup>16</sup> Po części jako odpowiedź na encyklikę Piusa XII *Humani generis*, wedle której teoria ewolucji nie kłóci się z wiarą chrześcijańską.

być odczytywana dosłownie<sup>17</sup>. Towarzystwo pragnęło wpływu na programy nauczania w szkołach, a gdy w roku 1968 Sąd Najwyższy USA uznał za sprzeczną z konstytucją każdą ustawę zakazującą mówienia o ewolucji w szkołach publicznych, zaczęło forsować ustawy o „równym traktowaniu”<sup>18</sup> na lekcjach biologii teorii Darwina i Inteligentnego Projektu.

Teoria Inteligentnego Projektu została powołana do życia na początku lat 90. XX wieku m.in. przez biochemika Michaela Behe, autora *Czarnej skrzynki Darwina*, oraz profesorów prawa – Philipa Johnsona, i socjologii – Williama Dembskiego. Ma pozory teorii naukowej dowodzącej istnienia osobowego Projektanta. Od ponad dwudziestu lat amerykańscy naukowcy starają się przekonać społeczeństwo, że Inteligentny Projekt to tylko krypto-kreacjonizm, zjawisko z życia religijnego, nie naukowego. Wszelkie te dyskusje doprowadziły do sytuacji, gdy wszystkie słabe punkty i porażki darwinizmu są automatycznie traktowane jako dowody prawdziwości Inteligentnego Projektu. Antagonizm darwinizm–kreacjonizm stał się wśród Amerykanów<sup>19</sup> symbolem konfliktu światopoglądowego. Gdy w 2005 roku do sądu w Dover trafiła sprawa z powództwa rodziców, których dzieci uczono o Inteligentnym Projekcie na zasadach „równego traktowania” darwinizmu i kreacjonizmu, cały kraj śledził przebieg procesu. Przeciwnicy darwinizmu podchodzą do sprawy krańcowo emocjonalnie, gdyż ich zdaniem jest on tożsamy z odrzuceniem wszelkich zasad moralnych w życiu społecznym. Znana kreacjonistka Ann Coulter pisze w bestsellerze *Godless. The Church of Liberalism*: „Rób co lubisz – gwałć sekretarkę. Zabij babcię, pozbądź się ułomnego dziecka. Darwin mówi, że to dla dobra ludzkości”<sup>20</sup>.

Na takim tle kulturowym nie dziwi, że twórcy *science fiction*, których powieści rozgrywają się we współczesnej Ameryce, a dotyczą hipotetycznych odkryć na temat ewolucji i ich przełożenia na życie społeczne, czują się w obowiązku włączyć do fabuły elementy związane ze starciami darwinizm–kreacjonizm: protesty kościołów ewangelickich przeciwko badaniom naukowym czy też debatę publiczną toczoną językiem biblijnych nawiązań do Księgi Rodzaju. Jest tak w rozgrywającej się w pierwszych trzech dziesięcioleciach XXI wieku w USA dylogii Grega Beara *Radio Darwina, Dzieci*

<sup>17</sup> Dosłowna prawdziwość Księgi Rodzaju jest zgodna z doktryną działającej obecnie Wspólnoty Zielonoświątkowej oraz Adwentystów Dnia Siódmego – dzień ten to pamiątka Stworzenia, które miało miejsce kilka tysięcy lat temu i po którym wkrótce nastąpił potop – a jego ślady odnajdujemy dziś w skałach.

<sup>18</sup> Rozumiane jest przez to poświęcanie obydwu teoriom takiej samej liczby lekcji biologii.

<sup>19</sup> Wedle statystyk sprzed 5 lat jedynie 40% Amerykanów wierzy, że ludzie wyewoluowali ze zwierząt (mniej niż kilkanaście lat wcześniej), a w Wielkiej Brytanii jest ich 48%.

<sup>20</sup> Za: J. Coyne, dz. cyt., s. 268.

*Darwina*. Bear osnuł akcję tych książek wokół pomysłu czysto fantastycznonaukowego: „genetyczne skamieniałości po dawnych chorobach”<sup>21</sup>, czyli fragmenty niegdyś groźnych, potem włączonych w ludzki genom retrowirusów małp i ludzi, z których się wywodzimy, pod wpływem jakiegoś czynnika (stres wywołany przeludnieniem i wojnami, a może promieniowanie po Czarnobylu i innych eksplozjach atomowych) stają się aktywne. Te od tysięcy lat przekazywane z pokolenia na pokolenie uśpione genetyczne „śmieci” są obecne w komórkach wszystkich żyjących obecnie ludzi jako pamiątki po zarazach, na które jako gatunek uzyskaliśmy odporność. W książce Beara u niektórych osobników rozproszone fragmenty retrowirusów pobudzone zostają do ekspresji i zaczynają budować kodowane przez siebie białka, tworząc „zaraźliwą” cząstkę zdolną do opuszczania ciała i zakażenia kolejnych osób. Cząstka przekazywana jest poziomo, w ramach populacji, nie tylko, jak od milionów lat, pionowo z matki na dziecko. Choroba ma przebieg łagodnej grypy, lecz występuje głównie u kobiet w ciąży, powodując istną plagę poronień kilkutygodniowych żeńskich płodów. Badania laboratoryjne pokazują, że poronione organizmy to „matki pośrednie”, grupy tkanek skupione wokół jajnika, który produkuje kolejne, od razu zapłodnione komórki jajowe – potem są one odrzucane. Zarodek zagnieżdża się w macicy matki-babki i rozwija aż do normalnego porodu. Narodzone w ten sposób dzieci to mutanty, organizmy subtelnie zmienione tak, że wykazują pewne cechy, jakich brak było rodzicom.

Wielowątkowa akcja powieści toczy się na kilku planach: wirusolodzy odkrywają stopniowo mechanizm działania retrowirusa, a paleontolodzy natrafiają w alpejskim lodowcu na szczątki praludzkie wskazujące, że podobna grypa była odpowiedzialna za wielki skok ewolucyjny między neandertalczykami a homo sapiens. Politycy próbują opanować trudną sytuację społeczną spowodowaną epidemią poronień i narodzinami mutantów, których albo należy chronić w myśl ideałów humanitarnych, albo eksterminować dla dobra rasy. Główna bohaterka, błyskotliwa mikrobiolog próbuje wpisać nowe odkrycia w schematy syntezy darwinowskiej<sup>22</sup> i tak przeorganizować paradygmaty naszej wiedzy o ewolucji, by wszystkie elementy układanki znalazły się na swoich miejscach. Udaje jej się wypracować własną teorię

---

<sup>21</sup> G. Bear, *Radio Darwina, Dzieci Darwina*, tłum. J. Pulty, t. I, Stawiguda 2009, s. 61 (*Darwin's Radio*, 1994; *Darwin's Children*, 2008).

<sup>22</sup> Nowa synteza albo nowoczesna synteza albo neodarwinizm – obowiązująca od połowy XX wieku „wersja” darwinizmu połączonego z odkryciami genetyki, która tłumaczy mechanizmy ewolucyjne, na jej podstawie tworzone są m.in. współczesne podręczniki biologii ewolucyjnej.

(choć za cenę odrzucenia przez naukowy establishment): „radio Darwina”, dotąd nierozpoznany mechanizm, poprzez który genom przejmuje kontrolę nad własną ewolucją, zostaje aktywowany w populacji, gdy wystarczająco dużo osobników przez długi czas odczuwa silny stres w warunkach zagęszczenia. Dochodzi wtedy do ekspresji retrowirusów, wysłania sygnału koordynującego (poprzez grypopodobne zarażenie) aktywacji wybranych elementów z pamięci genetycznej (czyli uśpionej części genomu), w wyniku czego rodzą się nowe, lepiej przystosowane organizmy potomne. Jeden gatunek staje się jakby rodzicem drugiego, a zmiana jest punktowa, pomiędzy dwoma pokoleniami. Gatunek pojmowany jest więc jak nieomal autonomiczna sieć powiązanych ze sobą osobników, swoisty komputer genowy reagujący na bodźce i dobierający odpowiednie rozwiązania z bazy nieaktywnych genów, które każdy z osobników nosi w swych komórkach.

Powieść Bera to fantastyka zdecydowanie naukowa, jej fabuła podporządkowana jest pomysłowi z dziedziny mikrobiologii i biologii ewolucyjnej. Ponieważ jednak ekspresja „niemej” części genomu zachodzi w realiach początku XXI wieku, ważnym elementem staje się społeczna reakcja na epidemię grypy i nowe dzieci. W Ameryce dochodzi do wzrostu nastrojów kreacjonistycznych, a język używany przez mass media nabiera cech biblijnych. Dziwna infekcja zabijająca nienarodzone dzieci zostaje ochrzczona mianem „grypy Heroda”. Politycy grzmią: „patrzmy na plagę biblijną. Wirus zabijający niemowlęta”<sup>23</sup>. Obserwujemy ostracyzm wobec zmutowanych „dzieci wirusa”, uważanych za dzieło szatana – w Europie Wschodniej i Gruzji dochodzi ponoć do masowych dzieciobójstw. Wedle obrońców mutantów to ich zabijanie jest grzechem. Odwołując się również do retoryki rodem z Księgi Rodzaju, nazywają grzechem pierworodnym naszego gatunku masowe mordy dzieci „o płaskich twarzach” kilkadziesiąt tysięcy lat temu, kiedy podczas poprzedniej ekspresji wirusa z neandertalczyków narodziliśmy się my, a nasi rodzice nie potrafili się z tym pogodzić – sądząc po śladach znalezionych w alpejskich lodowcach.

Pojąć mechanizm mutacji można tylko, odwołując się do dyskursu ewolucyjnego – przerażeni Amerykanie identyfikują więc ewolucjonizm i mutację, nazywając jedno i drugie dziełem szatana, organizując bojówki i paląc laboratoria. W „Creation Science News” można przeczytać, że „Bóg nie ma nic wspólnego z powstaniem tych dzieci. Nieważne, co myślicie o kreacjonizmie czy ewolucji, musimy teraz polegać na sobie” (t. II s. 10). Na zderzakach samochodów widnieją nalepki, na których „ryba podpisana »PRAWDA« zja-

<sup>23</sup> G. Bear, dz. cyt., t. I, s. 91.

dała rybę z nogami określoną jako DARWIN” (t. II s. 40). W księgarniach królują dzieła apokaliptyczne, wydrukowane na e-papierze hologramy wyskakujących z okładek barwnych aniołów i demonów z mówiącymi chipami „piętnujące darwinizm i nowoczesną naukę” (t. II s. 90).

Odkrywczyni mechanizmu działania mutacji boi się, że sama zostanie uznana za kreacjonistkę, gdyż mówiąc o reagującej na bodźce sieci połączonych sprzężeniami zwrotnymi organizmów w sumie postuluje ponadgatunkową „inteligencję kierującą ewolucją”, którą łatwo utożsamić z Projektantem. Jej teoria dowodzi też błędów w klasycznym darwinizmie, wedle którego zmiany są drobne i kumulują się tysiącleciami, a przy okazji tłumaczy, dlaczego zapis kopalny jest nieciągły i brakuje w nim form pośrednich. Bohalterka, opisując odkrycie, starannie unika słów kojarzących się i z Inteligentnym Projektem, i teorią Gai. „Wolę unikać słowa »umysł«, gdyż ma konotacje osobowe i religijne [...] używam słowa »sieć«, postrzegająca i przystosowująca się sieć współpracujących i rywalizujących osobników” (t. I s. 321).

Kreacjonizm staje się przeciwieństwem racjonalizmu, często łączy się z duchowością New Age, a Projektant, którego postuluje, może – ale nie musi – być Bogiem chrześcijańskim. Uzasadniając pro-darwinowski wyrok we wspomnianym już procesie w Dover, sędzia Jones powiedział: „zwolennicy Ruchu Inteligentnego Projektu niekiedy sugerują, że Projektantem mógłby być Obcy z Kosmosu lub biolog komórki wędrujący w czasie [...] istnienie nadnaturalnego Projektanta jest nieodłącznym atrybutem Inteligentnego Projektu”<sup>24</sup>. Stwierdzenie to dobrze ilustruje ambiwalentność kreacjonizmu i jego rozmaite przedstawienia w kulturze popularnej. Kreacjoniści zawsze sprzeciwiają się teorii ewolucji życia na Ziemi drogą doboru naturalnego, ale występują przy tym z różnych pozycji: obok żarliwych protestantów, którzy domagają się dosłownego odczytywania Księgi Rodzaju (ponieważ wierzą, że jest tekstem świętym), trafiają się wśród kreacjonistów wyznawcy dziwacznych teorii sprzecznych z wiarą, a nawet pogańskich, dla których Biblia to zniekształcone przez pokolenia ustnego przekazywania źródło pokazujące tajemną historię świata.

„Obcy z kosmosu” albo „podróżujący w czasie biolog” zasiewający nasionko życia u zarania dziejów i kontrolujący jego parametry to pomysł rodem z *science fiction*. Jednak pseudonaukowe książki dowodzące jego prawdziwości są sprzedawane nie jako fikcja, ale jako ukrywana skrzętnie przez spiszek oficjalnych naukowców „prawda” o Stworzeniu. Takie popkulturowe wydawnictwa reprezentują jednocześnie i kreacjonizm, i ateizm. Wzorem

<sup>24</sup> Za: F. Ayala, dz. cyt., s. 129.

von Dänikena używają schematów *science fiction* do udowadniania tez historycznych, biologicznych, a nawet geologicznych. Przykładem takiego podejścia może być *Pomyłka Darwina. Zdziwiające dowody podważające teorię ewolucji* Hansa-Joachima Zillmera, niemieckiego autora, który podczas turystycznej wyprawy do Stanów Zjednoczonych zetknął się z kreacjonizmem i uznał go za klucz do pojęcia historii naturalnej. Zillmer dowodzi, że Ziemia jest bardzo młoda – jej wiek liczy się w tysiącach lat. W odległej starożytności, ale już w czasach historycznych, miała miejsce globalna powódź: woda zalała wszystkie lądy i uwięziła w osadach skał rozmaite obiekty. Oficjalna darwinowska nauka nie jest w stanie odkryć prawdy, gdyż od dwustu lat tworzy błędne koło: „geologia datuje dzieje Ziemi w oparciu o zawarte w osadach skalnych skamieniałości przewodnie [...] dzięki temu zyskuje też dowód na ewolucję. Stwierdza się, że znalezione organizmy mają określony wiek, bo znaleziono je w odpowiednio datowanej warstwie skalnej [...] iście genialny zamknięty krąg dowodowy”<sup>25</sup>.

Autor twierdzi, że naukowcy zaślepieni darwinizmem i głęboko przekonani, że wszelkie nawiązania do Biblii świadczą o braku profesjonalizmu, nie widzą w badaniach prawd ewidentnych dla kogoś, kto jest nieuprzedzony, czyli pozbawiony uniwersyteckiego wykształcenia. Ktoś taki dostrzeże w Biblii opisy historycznych wydarzeń sprzecznych z obowiązującą „w geologii teorią Lyella i w biologii teorią Darwina” (s. 61). W czasach Noego przechylała się bowiem oś Ziemi, przez co wybuchały wulkany, wytwarzając parę wodną, która ochłodzona w górnych partiach atmosfery opadała jako śnieg i tak powstały znane nam lodowce, a rozmaite zwierzęta i rośliny zostały „żywcem” umieszczone w lodzie.

Sam akt stwórczy zdaniem Zillmera przebiegał inaczej, niż chce Darwin, a Księga Rodzaju, jeśli dobrze odczytana, może pomóc go zrekonstruować. To odczytanie jest następujące: Ziemia powstała wskutek kolizji wędrownej planety Tiamat i nieistniejącej już planety Układu Słonecznego, to tam przedstawiciele supercywilizacji – zbiorowy bóg – stworzyli człowieka nie z „zebra”, ale z „siły życiowej” (przeinaczenie wynika z pomyłki tłumaczy Pisma). Akt stwórczy wydarzył się relatywnie niedawno, należy zapomnieć o Lyellu i Darwinie i pojąć, że zgodnie z wersją biblijną cała przyroda powstała jednocześnie. Wtedy skamieniałości odnajdywane w skałach „nabierają nagle sensu”. Zillmer w szczegółach opisuje muzeum kreacjonizmu, które odwiedził w Stanach: ślady ludzi i dinozaurów żyjących wspólnie, trylobity rozdeptane przez ludzką stopę, pozostałości ludzi-gigantów. Tak jak i profesor

<sup>25</sup> H. Zillmer, *Pomyłka Darwina. Zdziwiające dowody podważające teorię ewolucji*, tłum. S. Rzepka, Warszawa 2003, s. 32 (*Darwins Irrtum*, 1998).



Ayala, i pisarka Chevalier, Zillmer to Europejczyk zadziwiony w Ameryce żywotnością kreacjonizmu – tyle że bezkrytycznie i z wielką fascynacją powtarzający jego tezy. Ayala zareagował na szok, pisząc książkę prodarwinowską, Zillmer – tworząc kuriozalną *Pomyłkę Darwina*.

Zaangażowane ideologicznie po jednej lub drugiej stronie konfliktu książki takie jak te – a także bardzo wiele innych wykładów ewolucjonizmu i ataków na ewolucjonizm – tworzą współczesną rzeczywistość medialną, dyskusja wre na forach internetowych, w prasie, włączają się w nią amerykańscy teleewangelici i wyznawcy New Age. Prócz Grega Beara wielu innych autorów SF uważa, że retoryka tej debaty powinna być odtworzona w powieściach dotyczących wszelkich kwestii dotyczących ewolucji. Jest tak np. w powieściach Roberta J. Sawyera (*Hominidzi, Ludzie, Hybrydy*) – ale ciekawszym, choć rzadszym przypadkiem są książki, w których pojawia się konflikt darwinizm–kreacjonizm, ale jedna z tych dwóch ideologii zwycięża na płaszczyźnie filozoficznej. Przykładem może tu być *Darwinia* Roberta Charlesa Wilsona. Jej akcję rozpoczyna „cud”: w przededniu I wojny światowej znika cały kontynent Europy, a na jego miejscu pojawia się dzika kraina wypełniona jakby prehistoryczną przyrodą, gatunkami nieznanymi choć analogicznymi do rzeczywiście istniejących. W tak zmienionej rzeczywistości wojna nie wybucha, zaczynają się natomiast dyskusje, czy przyczyn katastrofy szukać w Biblii, czy raczej w postdarwinowskiej nauce. Darwinia, nazwa nadana krainie przez badaczy, jest deklaracją ideową. Niemniej naukowcy nie potrafią wyjaśnić tego cudu „wykraczającego poza prawa naturalne”<sup>26</sup>, a kreacjoniści natychmiast zaczynają porównywać go z potopem i zniszczeniem Sodomy i Gomory (kara wymierzona za przygotowania do wojny) oraz widzą w nim przejaw bezpośredniej ingerencji Stwórcy w stworzone dzieło.

Kreacjonistów reprezentuje w powieści nawiedzony autor fikcyjnej książki *Pozory i objawienie*, który jeszcze przed cudem spędził lata, „zbierając dowody na poparcie tezy o światowym potopie”, a w nowej sytuacji stał się „głównym rzecznikiem nawrotu zainteresowania Noem” (s. 30). W dyskusjach z przeciwnikami kreacjonizmu specjalizował się on w docinaniu oponentom „cytatami z Wallace’a czy Darwina” (s. 30). Rodziny Europejczyków, którzy zginęli w momencie zastąpienia Starego Kontynentu Darwinia, mówiąc o śmierci bliskich, odwołują się do Biblii, ale nie do fragmentów opisujących kary Boże, lecz tych poświęconych wniebowzięciu sprawiedliwych w Dniach Ostatnich, tuż przed Armagedonem. Europejczycy „między jed-

<sup>26</sup> R. Wilson, *Darwinia*, tłum. J. Spólny, Poznań 2000, s. 23 (*Darwinia*, 1998).

nym a drugim oddechem dostępowali chwały w niebie” (s. 195), a nie umieli. Sama Darwinia uznawana zaś jest za dowód na prawdziwość kreacjonizmu: zgodnie z przytaczanym już przekonaniem, że wszelkie luki i niedociągnięcia teorii ewolucji (a ta nie była wszak w stanie wyjaśnić, skąd wzięły się z dnia na dzień tysiące nowych, dobrze ukształtowanych gatunków) automatycznie potwierdzają, że kreacjoniści mają rację.

Wilson przenosi rzeczywistość debaty publicznej na karty swojej powieści, powtarzając argumenty kreacjonistów (Bóg gwarantuje sens rzeczywistości, rozumem nie można Go pojąć) w zupełnie nowych kontekstach:

Stało się coś, co przeczyło powszechnie przyjętym prawom natury [...] Jedynie podobne precedensy można by znaleźć w Piśmie Świętym. Któż po odwołaniu Europy mógłby wątpić w Potop? [...] Człowiek strzela, pan Bóg kule nosi; możemy nie znać Jego motywów, ale z pewnością On przyłożył do tego rękę (Wilson, 50). To miało sens [...] ta przemiana Europy, zwłaszcza w kontekście biblijnego Potopu, wieży Babel; gdyby nie był to akt zazdrosnego lecz możliwego do pojęcia Boga, rodziłyby się z tego tylko chaos, przerażenie. (s. 195)

Ruch kreacjonistów w powieści wyznaje „geologię Noego” zwaną także „gnozą dyluwialną Noego” lub „nostalgicznym protestantyzmem” (s. 62). Jest to prosta ideologia dająca jednoznaczną wykładnię dziejów: Bóg zniszczył zepsutą Europę, by ją oczyścić, a Darwinia jest namacalną tego pamiątką – tak jak Wielki Kanion to ślad potopu. W dyskusjach z darwinistami, którzy pytają, skąd wzięły się złożone ekosystemy Darwinii, noszące ślady tysiącleci historii, kryptokreacjoniści uciekają się do argumentów jakby żywcem wziętych ze wspomnianego już *Omphalosa* Gossego: nie ludzkiej logice decydować, jak Bóg ma stwarzać nowe byty. Jeśli zechce, może im nadawać pozory historii i korzeni: „W gruncie rzeczy Bóg mógł stworzyć świat za ledwie wczoraj, zbudować go z gwiazdowego pyłu i swojej woli, wyposażając przy tym w złudzenie pamięci [...] Czy Cezar i Kleopatra naprawdę żyli?” (s. 51). Biblia i tezy biskupa Berkeleya stanowią podstawy „gnozy dyluwialnej”, podkreślając subiektywizm ludzkiego postrzegania świata, którego boska obiektywność nie jest nam dana. W finale powieści dowiadujemy się, że „cud Darwinii [...] nie był w istocie rzeczy cudem, lecz dziełem tak potwornie zaawansowanej techniki, że żaden człowiek nie mógł jej zrozumieć ani rozpoznać jej piętna” (s. 51). Powyższe stwierdzenie, prócz jawnej aluzji do słynnego powiedzenia Arthura C. Clarke’a, że odpowiednio zaawansowana technika jest nieodróżnialna od magii, zdradza powinowactwa kreacjonistyczne spod znaku wydawnictw w rodzaju *Pomyłki Darwinia* Zillmera. To nie Bóg stworzył świat (zastąpił Europę Darwinia), tylko „Obcy z planety Tiamat” (obca „potwornie zaawansowana technika”). Wilson wpisuje

powieść w tradycji dyskursu kreacjonistycznego od *Omphalosa* Gosse'a poprzez von Dänikenowskie fantazje po przemówienie sędziego Jonesa, który w 2005 roku zawyrokował, że Inteligentny Projekt to kreacjonizm – nieważne czy w roli Projektanta widzimy Boga, Obcych, czy podróżników w czasie.

Obie powieści SF – Beara i Wilsona – rozgrywają się w realiach Ameryki XX i XXI wieku. Opisują zjawiska „fantastyczne”, wykraczające poza współczesny stan wiedzy, lecz pokazują je w perspektywie rzeczywistości społecznej i kulturowej niemalże tożsamej z „naszą” Ameryką. Ponieważ zjawiska owe związane są z przyrodoznawstwem i historią naturalną, zarówno Bear, jak i Wilson czują się w obowiązku wpleść w fabułę elementy dysputy kreacjonizm–darwinizm i na poziomie retoryki, i filozofii. Aspektów takich próżno by szukać w SF poruszającej kwestie związane z ewolucją, lecz rozgrywającej się w rzeczywistości alternatywnej do naszej – jak to jest w *evolution fiction* Harry'ego Harrisona (trylogia *Na Zachód od Edenu*, *Zima w Edenie* i *Powrót do Edenu*) czy Scotta Westerfelda (*Lewiatan*, *Behemot*). Wniosekować więc można, że nawiązania do trzech wieków sporów między darwinistami i kreacjonistami pojawiają się w SF, nawet pisanej w USA, wtedy, gdy ma ona pozory realizmu obyczajowego. I gdy autorzy zadają sobie pytanie, jak społeczeństwo amerykańskie zareagowałoby, gdyby „naprawdę” odkryto ponadgatunkowy mechanizm genowy sterujący ewolucją człowieka albo „naprawdę” wynurzyłby się z oceanu nowy kontynent z nieznanymi, złożonymi biocenozami. Odpowiedź jest prosta – kreacjoniści ruszyliby po raz kolejny do boju, tak jak to czynią od wieków.

### Streszczenie

O *powstawaniu gatunków* Karola Darwina antycypuje zarzuty krytykujące dzieło nie z pozycji np. odmiennych teorii biologicznych, ale z pozycji obrońców dosłowności Biblii. Nie dziwi to tak bardzo, jeśli spojrzymy na darwinizm w kontekście zapoczątkowanej w Anglii dwa pokolenia wcześniej dyskusji o historii naturalnej i jej odniesieniach do Pisma Świętego. Już w XVIII wieku odkrycia geologów podważyły literalność Biblii, przez cały XIX wiek trwały spory zwolenników i przeciwników historii naturalnej, a i w XX wieku konflikt kreacjoniści–darwinieści odradzał się kilka razy, zwłaszcza w USA, gdzie protestancka kultura opiera się na dosłownym interpretowaniu Pisma Świętego. Po okresie wzmożonej aktywności amerykańskich kreacjonistów w latach 80. XX wieku przemianowali się oni na początku nowego stulecia na ruch obrońców teorii Inteligentnego Projektu (Intelligent Design – ID). Konflikt ten przeniósł się na szersze forum i obecnie stale powraca w amerykańskiej debacie publicznej. Jego echa można odnaleźć także w kulturze popularnej, w tym w *science fiction*; dobrym przykładem są tu powieści dwóch współczesnych amerykańskich fantastów Grega Beara i Roberta Charlesa Wilsona.

## Summary

Charles Darwin in his *On the Origin of Species* anticipates the counterarguments of the future Fundamentalist Christian critics of his theory who are in favor of literal interpretation of the Bible. It is far from surprising taking into consideration the contemporaneous discussion about natural history and its relation to the Holy Scripture which was commenced in Britain two generations before Darwin. Already in the 18th century geologists were questioning literariness of the Book of Genesis, the 19th century witnessed the continuous conflicts between these who believed Darwin and those who did not, and in the 20th century the Creationists-Darwinists conflict was recurrent, mostly in the US where the Protestant tradition of interpreting the Bible to the letter is still very influential. In the 1980s the Creationists were especially active and later, in the early days of the 21st century they renamed themselves the defenders of the Intelligent Design (ID) theory. The Darwinian controversy is now widely discussed in the American media and commented on in mass culture texts, science fiction included. This paper gives a Darwinian/Creationist reading of the selected novels of Greg Bear and Robert Charles Wilson whose books are representatives of the above mentioned tendency.

Piotr Przytuła

## Mesjasz z komiksowym rodowodem – wybrane interpretacje figury Syna Bożego w kinie *science fiction*<sup>1</sup>

W artykule *Topika religijna w nurcie fantastyczno-naukowym Kina Nowej Przygody*, Sebastian Jakub Konefał stwierdził, iż „Kino w konwencji fantastycznej od samego początku nawiązywało do topiki religijnej”<sup>2</sup>. Wystarczy sięgnąć do klasyki gatunku, jak *Podróż na Księżyc* Georges’a Mélièsa, *Metropolis* Fritza Langa czy *2001: Odyseję Kosmiczną* Stanleya Kubricka, aby dojść do wniosku, że to właśnie motywy biblijne stanowiły dla twórców wymienionych arcydzieł główny punkt odniesienia. Biorąc oczywiście pod uwagę podstawę gatunku<sup>3</sup>, czyli szeroko pojmowaną cywilizację techniczną, można odnieść wrażenie, iż nie ma tu miejsca na jakąkolwiek metafizykę. Najwybitniejsze dzieła spod znaku fantastyki naukowej pokazują jednak, że kostium naukowo-techniczny nie stanowi najmniejszej przeszkody dla „przemycania” przez autorów kwestii wykraczających poza ludzkie poznanie, a jest jedynie pretekstem do opisywania pewnych wartości uniwersalnych, które pojawiają się w tekście w postaci metafor czy aluzji. „Rakieta, kosmos, Obcy – to staromodne rekwizyty SF, które dziś najbardziej przydają się do teo-

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł jest rozwinięciem fragmentów pracy magisterskiej pt. *Kino po Matriksie i moda na inteligentną popkulturę. Paradygmaty postmodernistycznej rozrywki w najnowszej filmografii amerykańskiej*, napisanej pod kierownictwem prof. Sławomira Buryły w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

<sup>2</sup> S. J. Konefał, *Topika religijna w nurcie fantastyczno-naukowym Kina Nowej Przygody*, w: J. Szyłak i in., *Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 2011, s. 51.

<sup>3</sup> Drugą istotną kwestią, pojawiającą się podczas mówienia o religii w kontekście literatury fantastycznonaukowej są biografie „ojców założycieli gatunku”. Wielu z nich (Godwin, Wilkins, Kircher czy, najbardziej znany, Juliusz Verne) było przecież duchownymi, co oznacza, iż religijność siłą rzeczy musiała w znacznym stopniu promieniować na ich twórczość.

logicznych dociekań”<sup>4</sup> – twierdzi Krzysztof Głuch, autor, opublikowanego na łamach *Czasu Kultury*, artykułu pt. *Romantyzm, mielonka i walka o oddech*. Co więcej, fantastyka końca XIX i początku XX wieku „odrzuca” pogląd, w myśl którego nauka zastąpiła Boga. Tendencje te nasiliły się jeszcze bardziej w czasie kryzysu scjentyzmu przypadającego na lata po II wojnie światowej. Doświadczenia Holocaustu, kiedy najbardziej rozwinięty gospodarczo naród świata, za pomocą najnowocześniejszej techniki, na masową skalę mordował inny naród, doprowadziły do kryzysu wiary w naukę, jednocześnie potęgując potrzeby doświadczenia transcendentnego, którego homo sapiens potrzebował bardziej niż kiedykolwiek. Na poparcie tezy o metafizycznym zabarwieniu fantastyki naukowej przywołać można także słowa profesora Darko Suwina: „skoro religia jest naukowo obserwowalnym fenomenem, to jej historia i antropologia stanowią uprawnione przedmioty *science fiction*”<sup>5</sup>.

O ile nie ma wątpliwości co do biblijnych „korzeni” filmowej fantastyki naukowej u początków jej dziejów, o tyle zmiany, jakie dokonały się w przestrzeni społecznej w drugiej połowie ubiegłego wieku, wymuszają na badaczach zrewidowanie wysuniętych wcześniej postulatów. Wiąże się to z pewnymi przemianami duchowości w ponowoczesnej rzeczywistości i dzisiejszym sposobem postrzegania i praktykowania religii – „Chodzi tu przede wszystkim o stopniowy spadek popularności wielkich religii monoteistycznych w zachodnim świecie oraz przeniesienie akcentu na zindywidualizowane poszukiwanie i przeżywanie *sacrum*. Ale można spojrzeć na nią także z perspektywy *New Age* i związanych z nią postulatów zwrotu ku pierwotnemu, naturalistycznemu i animistycznemu rozumieniu religijności”<sup>6</sup>.

Słowa Pędziszewskiego odsyłają nas do zawrotnej kariery, jaką robi mistycyzm w ponowoczesnych czasach, kiedy postulowana przez Nietzschego „śmierć Boga” rozplywa się w niebyt wraz z innymi założeniami modernizmu. Bowiem współczesne poszukiwania mistyczne związane są właśnie z ideami postmodernizmu, *New Age*, ekologii czy też nowej duchowości. Jak twierdzi z kolei Anna Sobolewska, „wiele wskazywało na to, że przełom wieków będzie czasem tryumfalnego powrotu *homo religiosus*. Tak też się

<sup>4</sup> K. Głuch, *Romantyzm, mielonka i walka o oddech*, „Czas Kultury” 2009, nr 6, s. 20.

<sup>5</sup> T. Woodman, *Science fiction, religia i transcendencia*, przeł. L. Jęczyk, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 233.

<sup>6</sup> K. Pędziszewski, *Rycerze Jedi i spis powszechny*, „Kultura Popularna” 2005, nr 2, s. 23.

dzieje”<sup>7</sup>. Następuje powrót do źródeł naszej tożsamości. Człowiek jest bowiem „w swej najgłębszej istocie homo religiosus, homo fantasticus oraz homo magicus – i jego głęboką, choć nie zawsze uświadomioną potrzebą jest potrzeba odczuwania kosmicznego porządku, harmonii i boskiej opieki razem z mitów, baśni i przekazów religijnych, gdzie dobro i zło były na swoim miejscu, a nad wszystkim czuwały życzliwe i wszechpotężne moce”<sup>8</sup>.

Ów mityczny i zakorzeniony w ruchach „Nowej Duchowości” sposób odnalezienia drogi do *sacrum*, znalazł swoją najpełniejszą realizację w ramach schematu, który Joseph Campbell określił jako „mit wędrowni bohatera”. To właśnie on legł u podstaw jednego z najdynamiczniej rozwijających się nurtów kina – Kina Nowej Przygody. Stworzony przez Lucasa i Spielberga paradygmat obfitował w „optymistyczne fabuły przepełnione nadzieją na lepsze jutro oraz wiarą w możliwości odnalezienia alternatywnych dróg prowadzących do duchowości i szczęścia”<sup>9</sup>. Manifestem filmowych poszukiwań Boga w nowym stylu stały się oczywiście *Gwiezdne wojny* George’a Lucasa oraz *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* Stevena Spielberga. Powstałe w 1977 roku obrazy stanowią gloryfikację wiary, intuicji oraz nieco naiwnej uczuciowości jako najważniejszych narzędzi prowadzących do poznania Absolutu. Nim samym jest zaś spajająca wszechświat, wszechogarniająca siła, której jesteśmy częścią.

Wśród konotacji biblijnych występujących w obrębie współczesnego kina popularnego postanowiłem poddać analizie nie inkarnacje absolutu, ale fikcyjne postaci nawiązujące do życia i działalności Jezusa Chrystusa. Jak się okazuje, uobecnianie się tej kategorii w obiegu popularnym jest problematyczne i budzi wiele wątpliwości, zależących w dużej mierze od tego, jak zdefiniujemy koncept „figury Chrystusa”. Paul Coates przestrzega na przykład przed zbyt częstym upatrywaniem w postaciach filmowych związków z Synem Bożym. „Wydaje się, że teologicznie nastawieni kinomani upodobali sobie dwa rodzaje hermeneutycznych strategii łączenia filmowych opowieści z tematami religijnymi: po pierwsze – przez komentarz dotyczący imion, które albo pochodzą z Biblii, albo ją przywołują, po drugie – przez powtarzane odkrycie, że bohater jest figurą Chrystusa. Jednak związki, jakie rodzą się na podstawie tych procedur, są bardzo wątpliwe, a niekiedy wątpliwe”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> A. Sobolewska, *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?*, Warszawa 2009, s. 9.

<sup>8</sup> B. Dobroczyński, *III Rzesza Popkultury i inne stany*, Kraków 2004, s. 156.

<sup>9</sup> S. J. Konefał, dz. cyt., s. 52.

<sup>10</sup> P. Coates, *To może być Jezus. O Chrystusie i figurach Chrystusa*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 14.

Autor zwraca uwagę na fakt, iż bardzo często krytycy filmowi przypisują danemu, mało znaczącemu, elementowi zbyt duże, w kontekście religijnego odczytania dzieła, znaczenie. Bo czy na przykład Spiderman, rozpostarty w znak krzyża, jest figurą Chrystusa? Poświęcił się przecież dla ludzi, którzy niechybnie zginęliby, gdyby heros nie zatrzymał pociągu. Kategoria figury Chrystusa nieodzownie przywołuje kwestie analogii pomiędzy Jezusem a figurami wyrzeźbionymi na jego podobieństwo. Zdarza się na przykład, że komentator religijny opisuje postać jako figurę Chrystusa, ponieważ pełni ona funkcję odkupieńczą. Wtedy taką figurą staje się właśnie Spiderman czy inny heros – Superman<sup>11</sup>. Są oni jednak raczej figurami pseudochrześcijańskimi, ekspresją tęsknoty współczesnego społeczeństwa za Zbawcą, który naprawi zło tu i teraz. Czy jednak w dobie religijności „instant”, złożonej z różnych tradycji kulturowych i wyznaniowych, można wygenerować protagonistę w pełnym zakresie skonstruowanego na wzór figury Jezusa Chrystusa? Odpowiedź wydaje się przesądzona, co nie oznacza, że takie próby nie są podejmowane.

Zaryzykuję stwierdzenie, iż najbliżsi stworzenia popkulturowej wersji filmowego mesjasza u przełomu tysiącleci byli Wachowscy w kultowym już *Matriksie*. Kontrowersyjne rodzeństwo opowiedziało dzieje Chrystusa językiem gier wideo i komiksu. Poszczególne etapy wędrówki Neo (kolejne wcielenie archetypicznej narracji bohatera) odpowiadają bowiem wydarzeniom z życia Jezusa Chrystusa (tabela 1), a o jego boskości świadczą dodatkowo zastosowane w filmie zabawy z numerologią i anagramami. Mesjanizm postaci Neo potwierdzają też jego towarzysze (Morfeusz, Trinity), tworzący razem odpowiednik Trójcy Świętej, a także antagoniści (Smith, Cypher), będący filmowymi wcieleniami szatana, z którymi zmierzyć się musi główny bohater.

Dalsza analiza wątków biblijnych ujawniających się w dziele Wachowskich, ze względu na dostateczne ugruntowanie w tradycji akademickiej, nie jest w kontekście niniejszej pracy istotna. Ważny jest natomiast fakt, że

---

<sup>11</sup> Jak pisał Umberto Eco w *Semiologii życia codziennego*: „Nie jest przypadkiem, że ma on przytłaczającego swoją obecnością ojca – granego przez Marlona Brando – którego historia wypełnia ponad połowę filmu, i że ojciec ten przekazuje dziecku, mającemu wyruszyć na Ziemię, Wiedzę, o której nic nam nie wiadomo, a która zawarta jest w diamentowych stalagmitach, materiale nad wyraz symbolicznym. Że daje mu trynitarny wiatyk, umieszcza go na statku kosmicznym w kształcie kołyski, podróżującej w przestrzeniach niczym kometa Trzech Króli. I że Superman słyszy jako dorosły człowiek głosy niczym jakaś Joanna d’Arc, ma problemy jak w Ogrodzie Oliwnym oraz wizje jak na Górze Tabor. [...] Reinkarnacja Supermana jest zatem wersją popularną wielu głębszych i bardziej złożonych zjawisk, które świadczą o jednej tendencji: powrocie do myśli religijnej” (U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1998, s. 109).



Tabela 1. Możliwe porównania działalności Neo do zdarzeń z życia Jezusa Chrystusa

Neo	Jezus Chrystus
Uratowanie Morfeusza z rąk Agentów Słowa: „ <b>Morfeuszu wstań! Wstań!</b> ” <sup>12</sup>	Wskreszenie Łazarza Słowa: „ <b>Łazarzu, wyjdź na zewnątrz</b> ”
Zdradzony przez Cyphera	Zdradzony przez Judasza
Gwałtowne wdarcie się Neo do budynku rządowego <sup>13</sup>	Gwałtowne zachowanie Jezusa w świątyni, wyrzucenie kupców
Zostaje zabity (przez Smitha)	Zostaje ukrzyżowany
Jest martwy w filmie dokładnie przez <b>72 sekundy</b> (jeśli odnieść to do godzin, symbolicznie są to <b>3 dni</b> )	Jest martwy przez <b>3 dni (72 godziny)</b>
Zmartwychwstanie	Zmartwychwstanie

Źródło: opracowanie własne.

to właśnie *Matrix* dostarczył późniejszym twórcom inspiracji i narzędzi do twórczej grabieży dobrze znanych elementów kultury, łącznie z doktrynami religijnymi. *Matrix* sprowokował nowy rodzaj postrzegania figury Chrystusa w kinie: „moda na mieszanie filmowych gatunków i nieustanny rozwój popkultury, wzbogacający kino o nowe symbole, doprowadziły do narodzin Chrystusa z komiksowym rodowodem. Spiderman, Superman i przyjaciele mogą iść na emeryturę”<sup>14</sup>.

Może nieco chaotycznie poruszając się po historii filmowej fantastyki naukowej, chciałbym dodać, że oprócz najważniejszego dzieła Wachowskich, również kilka wcześniejszych klasycznych produkcji miało znaczny wpływ na wytworzenie współczesnego „komiksowego” i walczącego mesjasza. Jednym z ważniejszych jest chociażby seria *Terminator*.

<sup>12</sup> Dodatkowym podobieństwem jest fakt, że obaj wychodzą ze związanymi nogami i rękami (J, 11:44, „I wyszedł zmarły, mając nogi i ręce powiązane opaskami...”). Zarówno wskreszenie Łazarza, jak i uratowanie Morfeusza, są punktami zwrotnymi dla Jezusa i w popkulturowym obrazie także dla Neo.

<sup>13</sup> Postać Neo jest pod wieloma względami bliższa jednak zbrojnemu mesjaszowi, jakiego oczekiwali Izrael, niż soteriologicznej roli, jaką odegrał Chrystus. Według starożytnej izraelskiej tradycji wybawcą, który przywróci dawną chwałę Izraela i ujarzmi jego wrogów, powinien być wielki wojskowy przywódca z rodu Dawida. Osobę taką nazywano Mesjaszem. Misja Jezusa wcale nie była militarna, dlatego nazywanie go mesjaszem jest niewłaściwe, gdyż w starożytnym Izraelu nikt nie spodziewał się cierpienia po duchowym królu (P. Fontana, *Szukanie Boga w Matrixie*, w: *Wybierz czerwoną pigułkę. Nauka, filozofia i religia w Matrix*, red. G. Yeffeth, przeł. W. Derechowski, Gliwice 2003, s. 176).

<sup>14</sup> R. Świątek, *Komiksowy mesjasz*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 59, s. A10.

Już same imię i nazwisko głównego bohatera – Johna Connora – rozpatrywać można w kontekście biblijnym. Takie same inicjały nosił przecież Jezus Chrystus. Connor wysłał do przeszłości Kyle’a Reese’a, aby ten załodził jego matkę i obronił ją przed Terminatorem – mechanicznym mordercą wysłanym w przeszłość przez Skynet w celu odnalezienia i uśmiercenia matki Connora, Sary, zanim ta wyda na świat przyszłego zbawcę<sup>15</sup>. Jak pisze Dominika Oramus, John „jest świadomym sprawcą narodzin samego siebie i inicjatorem wychowania samego siebie na Mesjasza. Jest Synem »współistotnym Ojcu«, tj. tą samą istotą z tym samym DNA, ale w dwóch różnych wcieleniach”<sup>16</sup>. Odczytywanie postaci protagonisty przez pryzmat biblijnych paralel jest więc uzasadnione, nawet pomimo wojowniczego charakteru Mesjasza Connora.

Analiza Terminatora następcza kolejne pytanie. Czy figura Chrystusa może zostać zrealizowana za pomocą organizmu sztucznego, mechanicznego, a zatem nieludzkiego? Odpowiedź przynosi inne, otoczone kultem tysięcy fanów na świecie, dzieło – *Łowca androidów* z 1982 roku. Jak stwierdza Magdalena Radkowska-Walkowicz, aspekt ten przedstawiony jest w tekście symbolicznie, kiedy z rąk przywódcy Nexusów (grupy zbuntowanych androidów), Roya Batty’ego, ulatuje w niebo biały gołąb, symbolizujący w naszej religii Ducha Świętego. „Można powiedzieć, że przywódca zbiegłych replikantów wypracował sobie duszę. Choć żył tylko cztery lata, widział rzeczy – jak sam przyznaje – o których nie śniło się nam ludziom. Ostatnie chwile jego życia to przede wszystkim kreowanie się na nowego Chrystusa: najpierw przebija sobie dłoń gwoździem, potem uczy Deckarda, czym jest prawdziwe człowieczeństwo, czym jest poświęcenie, strach przed ostatecznością, by na koniec pokazać mu, co znaczy łaska i przebaczenie. Roy Batty nie może mieć potomstwa, ale może ofiarować życie Deckardowi”<sup>17</sup>. Ratuje go od upadku z ogromnej wysokości, a następnie zastyga w bezruchu i umiera.

Innym przedstawicielem robociej rasy, noszącym znamiona postawy Jezusa jest Andrew z filmu *Człowiek przyszłości*. Robot dysponuje nieśmiertelnym pozytronowym mózgiem, jednak w akcie chrystusowego poświęcenia, wymienia wszystkie mechaniczne części ciała na biologiczne i zużywalne organy, w efekcie czego umiera jako człowiek. Również Sonny z filmu *Ja, Robot*

<sup>15</sup> Widoczna jest tutaj ciekawa transpozycja mordu herodowego.

<sup>16</sup> D. Oramus, *Imiona Boga. Motywy metafizyczne w fantastyce drugiej połowy XX wieku*, Kraków 2011, s. 123.

<sup>17</sup> M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008, s. 219–220.

posiada mesjańskie aspiracje, ewokowane snami robota o wyzwoleniu spod jarzma ludzkości innych przedstawicieli mechanicznego narodu.

Powracając jednak do głównego wątku tekstu, chciałbym w tym momencie wskazać wybrane realizacje figury Chrystusa w adaptacjach dzieł komiksowych. Tak jak wspomniałem wcześniej, *Matrix* wytworzył nowy paradygmat kreacji postaci mesjasza w kinie popularnym. Jest to walczący mesjasz, łączący w sobie cechy egzorcysty, mistrza wschodnich sztuk walki czy osiłka w stylu Johna Rambo. Typ zbawcy dalekiego od ideału widzimy chociażby w filmie *Constantine*<sup>18</sup>, na podstawie komiksu Hellblazer. „Ciekawie ujęty został wątek ingerencji, zarówno sił zła, jak i dobra, w ludzkie życie. Według zakładu zawartego między Bogiem a szatanem, anioły i demony, ukryte pod ludzkimi postaciami, przemierzają Ziemię nakłaniając do określonego postępowania. Główny bohater filmu John Constantine, posiada dar<sup>19</sup>, chociaż on sam skłonny jest uważać to za przekleństwo, pozwalający mu rozpoznawać wysłanników dobra i ciemności, skrywających się pod ludzką powłoką”<sup>20</sup>. Umiejętność ta tak bardzo utrudnia mu życie, iż podejmuje nieudaną próbę samobójstwa. „Widoczny jest tutaj bardzo dokładnie motyw potępienia śmierci samobójczej, za którą główny bohater musi odpokutować, jeśli po śmierci nie chce trafić do Piekła. Pokutą jest eliminowanie złośliwych demonów, za bardzo ingerujących w ludzkie sprawy”<sup>21</sup>.

Inne ujęcie przynosi film pt. *Ksiądz*<sup>22</sup> z 2011 roku. Jest to kolejna ekranizacja powieści obrazkowej wyreżyserowana przez Scotta Charlesa Stewarta. W filmie przedstawiona została postapokaliptyczna rzeczywistość, w której „ludzie zamknęli się w gettach-molochach. Wampiry uwięzione zostały w rezerwach, z których w teorii nie ma ucieczki. Są jeszcze pustkowia, gdzie żyją ci ludzie, którzy dość mają poczucia, że zbawienna ręka rządzącego miastami Kościoła zaciska się na ich karkach 24 godziny na dobę”<sup>23</sup>. Główny bohater filmu, ksiądz Ivan Isaac, musi wybierać między bezwzględnym posłuszeństwem wszechwładnemu Kościołowi, a życiem swojej brata-

<sup>18</sup> *Constantine*, reż. F. Lawrence, USA 2005.

<sup>19</sup> Constantine widzi rzeczy dla zwykłych śmiertelników niewidzialne: rozpoznaje anioły i demony, widział Piekło i ma też dostęp do informacji na temat „Boskiego Planu”, co czyni go Wybrańcem.

<sup>20</sup> P. Przytuła, *Religia Hollywood. Popkulturowe przetwarzanie duchowości w kinie popularnym ostatniej dekady*, w: *Sacrum w kinie, dekadę później*, red. S. J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 293.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> *Ksiądz*, reż. S. Ch. Stewart, USA 2011.

<sup>23</sup> M. Pietrzyk, *Krew nie woda (święcona)*, „Filmweb.pl”, <http://www.filmweb.pl/reviews/Krew+nie+woda+%28%C5%9Bwi%C4%99cona%29-11271> [dostęp: 10.05.2011].

nicy, porwanej przez grasujące po pustkowiach wampiry. Ksiądz decyduje się uratować rodzinę i podejmuje krucjatę, podczas której ujawni się jego wojownicza natura. Ivan eliminuje przeciwników niczym zaprogramowana na zabijanie maszyna. Ewidentnie wizerunek ten stoi w sprzeczności z przyjętym powszechnie wyobrażeniem duchownego.

Na koniec zostawiłem *Strażników (The Watchmen)*<sup>24</sup>. Boskie cechy oczywiście łączymy z postacią doktora Manhattan. Zbędne jest chyba opisywanie fabuły filmu, jest ona tak wielowątkowa, że mogłaby posłużyć za materiał do oddzielnego opracowania. Dość powiedzieć, że w wyniku wypadku laboratoryjnego bohater zyskuje niemal boskie moce – może dowolnie kształtować czas i rzeczywistość.

Doktor Manhattan w pewnym momencie stwierdza: „Jestem zmęczony Ziemią, tymi ludźmi, jestem zmęczony byciem częścią ich życia. Może świat nie został stworzony, zegar bez zegarmistrza. Uważam, że istnienie życia to wysoce przeceniane zjawisko”. Jest to symbol boga, który raz wprawivszy Ziemię w ruch, przestaje się nią interesować. W pewnym momencie opuszcza Ziemię i udaje się na Marsa – losy planety, wojny z Sowietami już go nie interesują. Ostatecznie wraca na Ziemię i pomaga strażnikom, a przekonuje go do tego los jednej z superbohatek, w której odnajduje wartość cudu narodzin, cudu życia.

Postać ta zwraca także uwagę na uwikłanie religii w system polityczny – heros pomaga Amerykanom wygrać wojnę w Wietnamie. Symboliczną wymową tej postaci jest też przekonanie, że to najczęściej religia leży u podstaw wojen. Pewna dziennikarka stwierdza w filmie, że może Rosjanie przeprowadzają próby atomowe i zbroją się, bo boją się właśnie doktora Manhattan.

Wymienione przeze mnie dzieła to tylko nieliczne przykłady popkulturowego przetwarzania doktryn religijnych. Bohaterowie zasiedlający filmowe uniwersa odzwierciedlają współczesny trend do konstruowania wyznań religijnych w duchu New Age'owskiego eklektyzmu. Postaci łączą w sobie porządki różnych tradycji wyznaniowych: chrześcijaństwa, religii dalekowschodnich, neopoganizmu itd. Stwierdzenie, że dane dzieło czy osobnik wpisuje się jedynie w kontekst chrześcijański, szczególnie w przypadku kina popularnego, wydaje się coraz trudniejsze. Niemniej wskazują one tęsknotę ludzkości, być może spowodowaną laicyzacją życia społecznego, za typem religijności opartym „raczej na samej wierze w Boga niż na jakimkolwiek systemie religijnym”<sup>25</sup>, czyli rzeczywistym kontakcie z Absolutem, niekoniecznie polegającym na egzekwowaniu i wypełnianiu tradycyjnych obrządków reli-

<sup>24</sup> *Strażnicy (The Watchmen)*, reż. Z. Snyder, USA 2009.

<sup>25</sup> S. J. Konefał, dz. cyt., s. 53.

gijnych. A w czasach efektownego kina akcji i coraz bardziej spektakularnej rozrywki, najlepszymi orędownikami nowego typu duchowości są właśnie Luke Skywalker, Superman czy John Connor.

### Streszczenie

Analizując nowe kino hollywoodzkie, natrafiamy na wiele postaci, budzących jednoznaczne skojarzenia z figurą Syna Bożego. Świadczy to o przesunięciu zainteresowania twórców filmowych Chrystusem jako wzorcem etycznym na korzyść Chrystusa, pojmowanego jako wzorec estetyczny.

Najciekawszych interpretacji wizerunku Syna Bożego dostarcza nam kino fantastyczne, którego twórcy coraz odważniej wykorzystują specyficzną zdolność kultury masowej do prowadzenia dysput teologicznych. Filmy takie, jak *Matrix*, *Constantine* czy *The Watchmen* sprowokowały nowy rodzaj postrzegania figury Chrystusa w kinie. Moda na mieszanie filmowych gatunków i nieustanny rozwój popkultury, wzbogacający kino o nowe symbole, doprowadziły do narodzin Chrystusa z komiksowym rodowodem.

Celem referatu jest więc wskazanie i analiza pojawiających się w kinie fantastycznym nietypowych wcieleń Syna Bożego, z uwzględnieniem zarówno ujęć spływających topos Wybrańca i Zbawcy, jak i tych dosięgających istoty rzeczy.

### Summary

Analysing the new Hollywood movies, we find a lot of characters, typically associated with the figure of the Son of God. This reflects the shift of interest of filmmakers Christ as the model of ethics in favor of Christ, understood as an aesthetic pattern.

The most interesting interpretation of the image of the Son of God provides us with fantastic cinema, whose creators are more persuasive use of mass culture-specific ability to conduct theological disputes. Films such as *The Matrix*, *Constantine* and *The Watchmen* provoked a new kind of perception of the figure of Christ in the cinema. Fashion on film mixing genres and continuous development of pop culture, enriching the cinema with new symbols, leading to the birth of Christ from the comic book origins.

The aim of this paper is therefore to identify and analyze emerging in the cinema unusual incarnations of the Son of God, including both intakes simplifying the figure of the Chosen One and Savior, as well as those that contain the essence of things.



Jadwiga Węgrodzka

## Magia i metafizyka w brytyjskiej prozie dla dzieci: *Skrzydłak* Davida Almonda

Brytyjski pisarz David Almond, urodzony w 1951 roku, rozpoczął karierę pisarską od opowiadań dla dorosłych, by w roku 1998 opublikować swoją pierwszą powieść dla dzieci pt. *Skellig (Skrzydłak)* rozgrywającą się w jego rodzinnym Newcastle. Powieść zdobyła wielką popularność: otrzymała dwie ważne nagrody i została przetłumaczona na ponad 30 języków, a ponadto istnieje w licznych adaptacjach – jako sztuka radiowa i teatralna, jako opera oraz jako film. Kolejne powieści Almonda również cieszyły się powodzeniem u czytelników i krytyków<sup>1</sup>, przynosząc autorowi liczne nagrody, w tym ogromnie prestiżową nagrodę im. Hansa Christiana Andersena<sup>2</sup>. Na polski przetłumaczono powieści *Powrót z bezkresu (Kit's Wilderness, 1999)*, *Dzikus (The Savage, 2008)* i *Skrzydłak*. Twórczość Almonda umieszczana jest zazwyczaj w tradycji realizmu magicznego, ponieważ „łączy on codzienność dorastania z sugestiami magii, tajemnicy i duchowości”<sup>3</sup>.

Nawiązanie do nurtu realizmu magicznego jest wyraźne zwłaszcza w powieści *Skrzydłak*, gdzie elementem fantastycznym jest postać mężczyzny ze skrzydłami, co łączy tekst Almonda z opowiadaniem Gabriela Garcii Marqueza z tomu *Szarańcza (La hojarasca)*. Odniesienie do tekstu słyn-

---

<sup>1</sup> David Almond, The British Council Literature, <http://literature.britishcouncil.org/david-almond> [dostęp: 18.04.2012].

<sup>2</sup> A. Flood, *David Almond wins Hans Christian Andersen medal*, „The Guardian” 23 kwietnia 2010, <http://www.guardian.co.uk/books/2010/mar/23/david-almond-hans-christian-andersen-medal> [dostęp: 18.04.2012].

<sup>3</sup> „[...] combining the everyday reality of growing up with suggestions of magic, mystery and spiritual elements”. E. O'Reilly, *David Almond. Critical Perspectives 2010*, The British Council Literature, <http://literature.britishcouncil.org/david-almond> [dostęp: 18.04.2012].

nego reprezentanta południowoamerykańskiego realizmu magicznego nie jest w narracji ujawnione, więc pozostaje nieuchwytnie dla adresata narracji. David Almond sam przyznaje, że taka paralela istnieje, potwierdzając tym samym inspirację czerpaną z tego nurtu literackiego<sup>4</sup>. Nie negując zakorzenienia powieści *Skrzydłak* w realizmie magicznym – wyraziście obecnym od lat 80. w prozie brytyjskiej<sup>5</sup> – chciałabym podkreślić jeszcze inny kontekst tekstu Almonda: powieści fantastycznej dla dzieci.

Fantastyczna powieść dla dzieci jest charakterystyczna dla literatury brytyjskiej – do niej właśnie należą chyba wszystkie najbardziej znane na świecie angielskie teksty dziecięce: od *Alicji w Krainie Czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) Lewisa Carrolla przez *Piotrusia Pana* (*Peter Pan*, 1904 [wersja sceniczna]) Jamesa Barrie i *Kroniki Narnii* (*Chronicles of Narnia*, 1950–1956) C. S. Lewisa do *Harry'ego Pottera* (1997–2007) J. K. Rowling. Ten typ prozy ustanawia na początku tekstu mimetyczny model świata, który następnie zostaje przełamany pojawieniem się niezwykłego elementu (przedmiotu, zdarzenia czy postaci), które są niezgodne z mimetycznymi prawami świata przedstawionego<sup>6</sup>. Ten podstawowy wzorec jest zazwyczaj realizowany na dwa różne sposoby. Najbardziej znany jest taki model konstrukcyjny, w którym bohater opuszcza przestrzeń zwyczajną i przenosi się do fantastycznej krainy: jak Alicja, która przez króliczą norę dociera do Krainy Czarów, czy też Lucy, która dociera do Narnii, wchodząc do szafy stojącej w pustym pokoju starego domu. Ta konstrukcja – oparta na fantastycznym świecie wprowadzonym – pojawiła się w literaturze dziecięcej w latach 60. XIX wieku. Na początku XX wieku zastosowano odmienną konstrukcję: bohater nie opuszcza mimetycznego świata codzienności, a element fantastyczny – zwykle postać lub przedmiot – pozwala mu w jego własnym, zwyczajnym świecie robić, widzieć i przeżywać niezwykłe rzeczy, co – oczywiście – wprowadza modyfikację mimetycznego modelu świata. Tę późniejszą konstrukcję po raz pierwszy w literaturze dziecięcej wykorzystała E. Nesbit w wydanej w 1902 roku powieści *Pięcioro dzieci i Coś* (*Five*

---

<sup>4</sup> Por. analizę intertekstualnych relacji łączących teksty Almonda i Marqueza w artykule Dona Lathama *Empowering Adolescent Readers: Intertextuality in Three Novels by David Almond* („Children's Literature in Education” 2008, nr 39(3), s. 217–218).

<sup>5</sup> Barbara Klonowska w monografii *Contaminations: Magic Realism in Contemporary British Fiction* (Lublin 2006) omawia takich pisarzy jak, na przykład, Angela Carter, Ian McEwan, Salman Rushdie, Doris Lessing czy Jeanette Winterson.

<sup>6</sup> Pojęcia literackich modeli świata, w tym modelu mimetycznego, oraz pojęcia elementu fantastycznego używam za Andrzejem Zgorzelskim (*SF jako pojęcie historycznoliterackie*, w: *Spór o SF*, red. R. Handke i in., Poznań 1989, s. 141–157).



*Children and It*)<sup>7</sup>. Tytułowe „Coś” to spełniająca życzenia czarodziejska istota, choć w kolejnych powieściach Nesbit czyni elementem fantastycznym zwierzę, dywan czy amulet. Pisarka wkrótce znalazła naśladowców. Już w latach 20. podobną konstrukcję świata przedstawionego zastosował Hugh Lofting w powieściach o Doktorze Dolittle, a później używała jej P. L. Travers w cyklu o Mary Poppins oraz Mary Norton w dwóch książkach o dzieciach podróżujących w przestrzeni i czasie dzięki magicznemu przedmiotowi. Klasyczne już teksty w tym nurcie tworzyli też Lucy M. Boston, Philippa Pearce, William Mayne czy Alan Garner. Akcja takich powieści rozgrywa się w mimetycznej przestrzeni, która pozostaje niezmieniona nawet, gdy pojawia się element fantastyczny. Modyfikacja mimetycznego modelu świata w takich powieściach może pełnić rozmaite funkcje: na przykład, poszerza przestrzenne i/lub czasowe parametry fikcyjnej rzeczywistości, otwiera tekst na inne konwencje gatunkowe czy wprowadza dodatkowe aspekty semantyki, zwykle związane ze sferą wyobraźni, twórczości i zabawy<sup>8</sup>.

Wydaje się, że to właśnie w tej tradycji literatury dziecięcej sytuuje się powieść Davida Almonda. Autor zakorzenia świat powieści w zwykłych zdarzeniach z życia chłopca, który relacjonuje je w pierwszoosobowej narracji: Michael chodzi do szkoły, gra z kolegami w piłkę, pomaga ojcu remontować nowy dom swojej rodziny, zaprzyjaźnia się z dziewczynką z sąsiedztwa, ale też bardzo przeżywa ciężką chorobę swojej nowo narodzonej siostry. Istotne aspekty tematyki powieści również wpisują się w ten sam model gatunkowy: problematyka przyjaźni i konfliktów między przyjaciółmi, napięcia w życiu rodziny, a także rola szkoły i sens edukacji oraz związane z tym kręgiem tematycznym rozważania o teorii ewolucji Darwina czy o twórczości Williama Blake’a. Początek tekstu Almonda koncentruje się na emocjonalnych problemach Michaela, w którego życiu wiele się zmienia w bardzo krótkim czasie. Rodzice, zaabsorbowani chorobą młodszego dziecka, nie są w stanie upilnować syna, którego fascynuje na poły zrujnowany garaż w ogrodzie nowego domu. W groźącym zawaleniu budynku Michael znajduje wychudzonego, ubranego w brudny garnitur mężczyznę, którego najpierw bierze za umarłego, a potem za włóczęgę szukającego schronienia. Wiedziony współczuciem chłopiec zaczyna potajemnie przynosić mu jedzenie i lekarstwa.

Motyw ukrywającego się w starym garażu nieznanego początkowo wydaje się należeć do mimetycznego modelu świata, choć wykracza poza

<sup>7</sup> Por. J. Węgrodzka, *Patterns of Enchantment: E. Nesbit and the traditions of children's literature*, Gdańsk 2007, s. 157–195.

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 170–188.

dominujące w tekście Almonda konwencje powieści rodzinnej i szkolnej. Jednak gdy Michael usiłuje podtrzymać nieznanego, wyczuwa na jego plecach pod marynarką coś dziwnego: skrzydła! Okazuje się, że tajemnicza postać w garażu to nie włóczęga, ale istota fantastyczna:

Przez dziury w koszuli wystawały skrzydła. Uwolnione [spod marynarki] zaczęły się rozwijać. Były poskręcane i nierówne, miały połamane i zwichrzone pióra. Drżały i szeleściły, gdy je rozpostarł. Były szersze niż jego ramiona, przerażały go<sup>9</sup>.

Dziwny mężczyzna ze skrzydłami spełnia największe pragnienie chłopca: jego młodsza siostra zostaje uratowana od śmierci z powodu wady serca. Ponadto Skrzydlak obdarza Michaela i jego koleżankę Minę niezwykle doświadczeniem lotu w powietrzu, a co najmniej unoszenia się nad ziemią. Obecność dziwnej, tajemniczej postaci, która spełnia życzenia dzieci i sprawia, że ich udziałem stają się nadzwyczajne przeżycia, jest charakterystyczna dla konwencji powieści fantastycznej, silnie ugruntowanej w brytyjskiej literaturze dziecięcej. Na przykład, w powieści E. Nesbit *Pięcioro dzieci i Coś magiczny stworek* Psamead spełnia najdziwniejsze życzenia grupki rodzeństwa – w jednym z epizodów obdarzając ich skrzydłami, które pozwalają im szybować w powietrzu.

Porównanie do powieści Nesbit pozwala uchwycić pewne istotne różnice: we wcześniejszej powieści wszystkie życzenia dzieci prowadzą do kłopotów i sytuacji komicznych, co na wyższym poziomie odbioru (niekoniecznie dostępnym adresatowi dziecięcemu) sugeruje żartobliwą refleksję nad próżnością ludzkich pragnień. Motyw skrzydeł wskazuje na jeszcze jeden zakres funkcji: pozwalają one grupie dzieci na poszerzenie granic przestrzennych świata ich codzienności i doświadczenie przygód. W powieści Almonda natomiast brak jest humorystycznych odniesień elementów fantastycznych. Motyw lotu nie służy też przestrzennemu poszerzeniu świata dzieci ani nie stanowi wstępu do ciekawych przygód. Funkcje elementu fantastycznego w *Skrzydłaku* sytuują się w sferze, którą można nazwać metafizyczną<sup>10</sup>.

Postać mężczyzny ze skrzydłami wyraźnie przywołuje figurę anioła, zwłaszcza że Skrzydlak rzeczywiście potrafi latać. Tajemniczą skrzydlatą po-

<sup>9</sup> D. Almond, *Skrzydłak*, tłum. T. Krzyżanowski, Warszawa 1999, s. 76 (*Skellig*, 1998).

<sup>10</sup> Pojęcia „metafizyczny” używam w potocznym znaczeniu: dotyczący sfery wykraczającej poza codzienne doświadczenie; idąc za etymologią słowa, w dalszej części artykułu niekiedy przeciwstawiam tak pojmowaną „metafizyczność” „fizyczności” rozumianej jako to, co materialne, możliwe do ogarnięcia zmysłami i zrozumienia (por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1978, s. 624).

stać można wręcz interpretować jako anioła stróża małej siostrzyczki Michaela, której pomaga odzyskać zdrowie. Dla protagonistów, Michaela i Miny, najważniejszym momentem spotkania z niezwykle skrzydlatą postacią jest przeżycie lotu, gdy na oświetlonym księżycowym światłem strychu starego domu *Skrzydłak* bierze dzieci za ręce i zaczynają obracać się w kręgu:

Czułem, że serca *Skrzydłaka* i Miny biją zgodnie z moim. Czułem ich oddech, pulsujący w tym samym rytmie co mój. [...] Nie czułem gołych desek podłogi pod stopami. Wiedziałem tylko, że trzymam ich za ręce, widziałem ich twarze, na przemian oświetlone i pogrążone w mroku. Przed oczami mignęły mi niewyraźne skrzydła na plecach Miny i poczułem pióra i delikatne kości wyrastające spod moich łopatek. Uniosłem się nad podłogę ze *Skrzydłakiem* i Miną. Zataczaliśmy kręgi w próżni pustego pokoju na najwyższym piętrze domu przy *Crow Road*<sup>11</sup>.

Tę opisaną przez Michaela scenę można interpretować jako metaforę przeżycia metafizycznego: oderwania od fizycznej przestrzeni, przekroczenia fizycznych ograniczeń i wzniesienia ku transcendencji<sup>12</sup>. Nastrój tajemniczości wzmacnia ciemność i księżycowa poświata. Istotnym aspektem tego przeżycia jest poczucie zjednoczenia sygnalizowane łączącym postacie motywem skrzydeł i dobitnie podkreślone tym samym rytmem oddechów i bicia serc. Ważne jest również odczucie – chwilowej – transformacji w skrzydlate istoty, co może być sygnałem przemiany tożsamości, już nie chwilowej, lecz trwałej, bo dzieci przechowują to zdarzenie w pamięci, zwłaszcza że prosi o to sam *Skrzydłak*: „Podniósł palec, gdy chcieliśmy coś powiedzieć. – Zapamiętajcie tę noc – wyszeptał”<sup>13</sup>. Po drugim takim przeżyciu Mina potwierdza: „Zapamiętamy to na zawsze”<sup>14</sup>.

Podobne doświadczenie dotyczy małej Joy, siostrzyczki Michaela, co w szpitalu obserwuje mama obojga dzieci – niepewna, czy na jawie, czy we śnie. W tej wizji dziewczynce wirującej w powietrzu ze *Skrzydłakiem* także pojawiają się skrzydła u ramion, być może zapowiadając jej przemianę – z dziecka chorego, balansującego na granicy życia i śmierci w zdrowe, radosne niemowlę. W przypadku Joy odzyskanie zdrowia umieszczone zostaje w jeszcze jednym kontekście metafizycznym: przywołanego w narracji mitu o *Persefonie* przechodzącej z krainy śmierci do życia.

<sup>11</sup> D. Almond, dz. cyt., s. 92.

<sup>12</sup> Pojęcie transcendencji jest w przyjętym tu rozumieniu definiowane jako dotyczące sfery „znajdującej się poza zasięgiem naszego doświadczenia i poznawalnego świata” (W. Kopaliński, dz. cyt., s. 990).

<sup>13</sup> D. Almond, dz. cyt., s. 92.

<sup>14</sup> Tamże, s. 127.

Identyfikacja Skrzydlaka jako anioła wzmocniona jest przytoczeniami z wiersza Williama Blake'a pt. *Anioł*, którego fragmenty nuci mama Miny, podczas gdy jej córka z goszczącym u nich Michaeliem rysują Skrzydlaka i rozmawiają o nim. Blake, romantyczny wizjoner i poeta angielski przywoływany jest w powieści *Almonda* wielokrotnie – zarówno w rozmowach postaci, jak i w cytowanych przez nie fragmentach wierszy. Oglądając rysunki dzieci mama Miny jednoznacznie łączy postać Skrzydlaka (choć uważa go za wytwór ich wyobraźni) z wizjami poety:

– Takie rzeczy widział William Blake. Mówił, że otaczają nas anioły i duchy. Musimy tylko trochę szerzej otworzyć oczy i trochę lepiej patrzeć.

Zdjęła książkę z półki i pokazała mi rysunki Blake'a ze skrzydlatymi istotami, które widywał w swoim małym domu w Londynie<sup>15</sup>.

Co ciekawe, słowo „anioł” odnoszone jest w powieści nie tylko do Skrzydlaka. Kilkakrotnie użyte jest ono również w stosunku do dzieci, Michaela i Miny, co wydaje się znaczące, zwłaszcza gdy tak określa ich sam Skrzydlak: „Para aniołów – powiedział. – Oto czym jesteście”<sup>16</sup>. Określenie to pada, na przykład, gdy Michael pyta Skrzydlaka, w jaki sposób zdołał się przeobrazić z chorej, bezradnej istoty pozbawionej woli życia i odmawiającej wszelkiego kontaktu z innymi w kogoś silnego i przyjaznego, potrafiącego obdarzyć darem unoszenia się w powietrzu (s. 92). Rzeczownik „anioły”, który w wypowiedzi Skrzydlaka odnosi się do dzieci, nawiązuje do opieki, którą go otoczyły – i to mimo jego sprzeciwu i opryskliwości. W semantyce słowa „anioł” w powieści *Almonda* wyraźnie podkreślone zostają aspekty opiekuńczości, troski, bezinteresownie świadczonego dobra, a nawet miłości – w sensie *caritas*, a nie *amor*. Michael poważnie zastanawia się, czy wyjaśnieniem uzdrowienia Skrzydlaka jest miłość; pyta o to nawet lekarza w szpitalu, gdzie przebywa jego siostrzyczka:

– Czy miłość może człowiekowi pomóc wyzdrowieć? – zapytałem.

Uniósł brwi do góry, zacisnął usta i chwycił się za podbródek. Jedna ze studentek wyjęła z kieszeni notes i ołówek.

– Miłość – powiedział. – Hm. Co my, lekarze, możemy wiedzieć o miłości? [...]

*Miłość to dziecię, które widzimy w snach.*

*Miłość to dziecię, co uśmierza strach.*

– William Blake? – zapytałem<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Tamże, s. 99–100.

<sup>16</sup> Tamże, s. 126.

<sup>17</sup> Tamże, s. 121; cytaty w powieści przytoczone w tłumaczeniu Z. Kubiaka.

Zarówno wymijająca odpowiedź lekarza, jak i przytoczony przez niego cytat z angielskiego poety, przesuwiają rozważania o przyczynach ozdrowienia Skrzydlaka ze sfery medycznej (fizycznej) w metafizyczną. Słowa Blake'a mogą też stanowić pośrednią wskazówkę przyczyn rozpaczliwego stanu Skrzydlaka na początku powieści. Tu jednak bardziej pomocny jest tekst angielskiego oryginału niż przekład, który sugeruje, że powodem tym jest „strach”. Oryginalny tekst Blake'a przytoczony przez Almonda brzmi: „Love is the child, that breathes our breath/Love is the child that scatters death”<sup>18</sup>. Miłość jest tu przedstawiona jako siła dająca życie („breathes our breath”) i odpędzająca śmierć („scatters death”). Początkowo Skrzydlak jest istotą, która już prawie nie ma w sobie życia i tylko czeka na śmierć. Tak zresztą w pewnym momencie mówi o tym Michael:

– On cały czas tu siedzi – zwróciłem się do Miny. – Nic go nie obchodzi. Jakby czekał na śmierć. Nie wiem co robić.  
– Nic nie rób – zaskrzeczał.  
Zamknął oczy i pochylił głowę<sup>19</sup>.

Zainteresowanie, współczucie i opieka, które Skrzydlak otrzymuje od dzieci, w końcu odpędzają śmierć i przywracają go do życia, co metaforycznie wyraża odzyskana przez niego zdolność lotu.

Można w tym miejscu pokusić się o kilka wniosków. Po pierwsze, na wysokim poziomie uogólnienia powieść wydaje się sugerować, że czynienie bezinteresownego dobra ma życiodajną moc metafizyczną, a więc niedającą się wyjaśnić zwykłymi, fizycznymi, prawami. Dzieci, zapewniając współczucie i opiekę bezbronnej, wynędzniałej istocie, uczestniczą w tej metafizycznej sferze – niezależnie od tego, czy istota ta jest aniołem. Ponadto, w tej samej sferze znaczeń może kryć się również sugestia, że dobro – dar miłości – nie tylko ma moc „odpędzania śmierci”, ale także rodzi dalsze akty dobra: dzieci pomagają Skrzydlakowi, a on z kolei pomaga małej Joy. Po drugie, sytuacja Skrzydlaka-anioła może parabolicznie odnosić się do roli aspektów metafizycznych (wiary, religii?) we współczesnym świecie. Jak zauważa Susan Louise Stewart, „fizyczna kondycja Skrzydlaka i stan garażu, gdzie znajduje go Michael, symbolizują naszą zeświecczoną epokę”<sup>20</sup>. Jego opuszczenie, zaniedbanie i unieruchomienie chorobą, sugerują, że transcendencja i systemy religijne, z którymi może kojarzyć się anioł, nie są już nikomu potrzebne.

<sup>18</sup> Tenże, *Skellig*, London 2009, s. 152.

<sup>19</sup> Tenże, *Skrzydłak*, s. 62.

<sup>20</sup> S. L. Stewart, *David Almond's "Skellig": "A New Vista of Contemplation"?*, „Children's Literature in Education” 2009, nr 40(4), s. 313.

Jego schorowane ciało ma swój metaforyczny odpowiednik w zrujnowanym, walącym się garażu, gdzie Skrzydlak mieszka. Stewart twierdzi, że „garaż jest metaforą kościoła jako instytucji i widzialnego przejawu wiary w Boga”<sup>21</sup>. Przy takiej interpretacji konieczność zburzenia zaniedbanego garażu sugeruje dość pesymistyczną diagnozę współczesnych instytucji religijnych, które nie spełniają już swojej roli. Dom, do którego przenoszą Skrzydlaka dzieci, też nie jest w dobrym stanie, ale w przeciwieństwie do garażu wkrótce ma się tam rozpocząć remont. W metaforycznej interpretacji można tu widzieć nadzieję na odnowę instytucji związanych z religią, a w dalszej perspektywie być może ponowne uobecnienie transcendencji w ludzkim życiu. Nadzieję taką otwiera – po pierwsze – ozdrowienie Skrzydlaka, który odzyskuje chęć życia, zdolność lotu i umiejętność obdarzania innych, a po drugie – istnienie w świecie przedstawionym osób dorosłych, które, jak mama Miny, dopuszczają istnienie wymiaru metafizycznego lub, jak mama Michaela, doświadczają tego osobiście.

Chociaż tytułową postać książki Almonda analizowaliśmy dotąd z perspektywy jej roli jako anioła, to jednak Skrzydlak jest postacią znacznie bardziej skomplikowaną. Nie jest po prostu aniołem, ponieważ sfera odniesień z nim związanych jest również jak najbardziej fizyczna. Przypomnijmy, że gdy Michael znajduje go w garażu, bierze go najpierw za wynędzniałego, umierającego włóczęgę. Ta identyfikacja nie zostaje w tekście potwierdzona, ale nie da się zaprzeczyć, że ubrana w stary garnitur i uwielbiająca „chińszczyznę” postać jest jak najbardziej cielesna. W tym sensie człowieczeństwo jest jednym z elementów jej tożsamości. Zanim jednak Michael zacznie przynosić mu „ludzkie” jedzenie, Skrzydlak żywi się pająkami, muchami i myszami, których resztki – w postaci wypluwek – leżą wokół niego w garażu. Wypluwki to niestrawne pozostałości sierści i kości, których sowa pozbywa się z przewodu pokarmowego w postaci małych kulek. Motyw ten łączy postać Skrzydlaka z sowami, co potwierdzone zostaje w późniejszym przebiegu akcji, gdy w kolejnym schronieniu go dokarmiają sowy, przynosząc mu upolowaną zdobycz. Ten rodzaj odniesień sugeruje zwierzęcą – a ściślej ptasią – naturę Skrzydlaka, którą w tym kontekście potwierdza jego najważniejszy atrybut: skrzydła. Tajemnicza postać, którą Michael najpierw bierze za włóczęgę i wspomaga resztkami chińskich dań na wynos, ujawnia więc cechy ludzkie, anielskie i ptasie. Tę złożoność swojej natury podsumowuje sam Skrzydlak, odpowiadając na pytanie Michaela, „Kim jesteś?": „Jestem trochę jak ty, trochę jak zwierzę, trochę jak ptak, trochę jak anioł”<sup>22</sup>. Skrzydlak

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> D. Almond, *Skrzydłak*, s. 126–127.

jest więc istotą liminalną, istniejącą na przecięciu tego, co ludzkie, i tego, co zwierzęce, oraz tego, co fizyczne, i tego, co duchowe. Jest istotą przekraczającą zwykłe kategoryzacje i podziały: transcendentną wobec mimetycznego modelu rzeczywistości i wymuszającą jego modyfikację. Rozumienie świata oparte na wyjaśnieniach wyłącznie fizycznych i materialnych okazuje się dalece niewystarczające – co bezpośrednio odnosi się do fikcyjnego świata powieści, a pośrednio także do świata czytelnika.

Zauważyć tu należy, że liminalny charakter mają również lokalizacje przestrzenne związane z postacią *Skrzydłaka*<sup>23</sup>. Zrujnowany garaż usytuowany jest na granicy posesji rodziców Michaela, a ponadto jest budynkiem, który zamiast dawać schronienie, stanowi poważne zagrożenie, co podkreślone jest w tekście wielokrotnie. Tak jak garaż, także drugie schronienie *Skrzydłaka* jest oznaczone tablicą „Niebezpieczeństwo”. Jako budynki niepełniące swoich właściwych funkcji, opuszczone i zaniedbane, obie lokalizacje są przestrzeniami paradoksalnymi. Ponadto, przestrzeń garażu jawi się jako przestrzeń nieludzka, ponieważ może być interpretowana jako sfera śmierci, chthoniczna przestrzeń ciemności, bezruchu, braku wody i światła. Sugestie śmierci obecne są również w przedstawieniu drugiego budynku: zarówno w motywie zniszczenia, jak i ciemności. Jednak w przeciwieństwie do garażu, dom wyzwała ruch na osi wertykalnej: *Skrzydłak* przechodzi na wyższe piętra w miarę nabierania sił, by w końcu wybrać poddasze, gdzie mieszkają sowy. Ten wertykalny wymiar przestrzeni zostaje silnie powiązany z transcendencją, gdy dzieci doświadczają wrażenia lotu, w niewyjaśniony sposób wirując wraz ze *Skrzydłakiem* nad podłogą strychu. Przestrzenie obu schronień *Skrzydłaka* mają charakter liminalny także dla dzieci, zwłaszcza dla Michaela, bo wiążą się z wkroczeniem w obszar zakazany (przez rodziców) i oznaczony sygnałem zagrożenia (śmiercią). Oba budynki są więc w wielu aspektach przestrzeniami granicznymi i progowymi, tak jak sam *Skrzydłak* oraz – co może wydawać się paradoksalne – same dzieci.

Transcendentna i liminalna natura *Skrzydłaka* otwiera jeszcze dalsze perspektywy interpretacyjne. Wspomniana tu już Susan Louise Stewart umieszcza tę postać w kontekście toczącej się od XIX wieku debaty między perspektywą religijną a Darwinowskim ewolucjonizmem, widząc w *Skrzydłaku* próbę połączenia obu tych systemów rozumienia świata. Rzeczywiście, tematyka ewolucji jest silnie podkreślona w powieści Almonda: pojawia się jako temat lekcji w szkole Michaela, jako obiekt żartów jego kolegów i jako

---

<sup>23</sup> Por. rozważania o przestrzeniach granicznych i progowych w artykule *Geometria strachu: wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej* Manuela Aguirre (*Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 15–31).

przedmiot poważnych rozmów Michaela i Miny. Perspektywa religijna natomiast nie jest tak wyraźnie zarysowana. Choć sprzeciw wobec idei ewolucji – zwykle związanej z religijną postawą kreacjonistyczną – pojawia się w opinii jednego z kolegów Michaela, to brak tu jakiegokolwiek odniesienia religijnego: na lekcji biologii „Coot szepnął, że to wszystko bzdury. Jego tata uważał, że nie ma sposobu, żeby małpy zmieniły się w ludzi. To oczywiste”<sup>24</sup>. Mimo wyraźnego przywołania zasadniczego pytania większości dysput między religią a ewolucjonizmem – czy człowiek może pochodzić od małpy? – w powieści Almonda nie jest to bynajmniej pytanie zasadnicze. O wiele ważniejsze dla pary dziecięcych protagonistów jest zagadnienie dalszego toku ewolucji, a zwłaszcza to, czy możliwe jest przeistoczenie się człowieka w istotę latającą (np. s. 32 i 96). Po rozmowie z Michaeliem o archeopteryksie Mina stwierdza: „Ewolucja nie ma końca” i dodaje: „Musimy być gotowi, by iść naprzód [...]. Może nie jest nam pisane pozostać takimi, jacy jesteśmy teraz”<sup>25</sup>. Skrzydlak jawi się dzieciom jako następny możliwy etap ewolucji człowieka. Ponieważ motyw skrzydeł funkcjonuje w powieści zarówno w odniesieniu do sfery fizycznej (ptak), jak i metafizycznej (anioł), ewolucyjna przemiana człowieka w istotę latającą może sugerować rozwinięcie metafizycznych aspektów ludzkiej natury i zbliżenie do transcendencji. To właśnie dlatego postaci dzieci są również przedstawione w odniesieniu do przestrzeni wyraźnie liminalnych: jako istoty ludzkie mają zdolność do uczestniczenia zarówno w przestrzeni fizycznej, jak i duchowej.

Ambiwalentna tożsamość Skrzydlaka łączącego to, co ludzkie, zwierzęce i anielskie, może więc funkcjonować jako metafora natury człowieka jako istoty liminalnej, rozpiętej pomiędzy fizycznością (zwierzęcością) a duchowością. Niezwykle istotne wydaje mi się to, że w powieści Almonda nie chodzi o aspekt duchowy w oderwaniu od fizycznego, ale właśnie o integrację tego, co fizyczne, i tego, co duchowe. W tej sferze semantycznie funkcjonalne są również liczne odniesienia do Williama Blake’a, który miał negatywny stosunek do rozdzielania tych dwóch sfer, a w wyobraźni widział siłę na powrót je integrującą<sup>26</sup>. Poprzez postać skrzydlatego mężczyzny o niezwykłych ptasich cechach i dziwnych, może magicznych, mocach, powieść Almonda kieruje dziecięcego odbiorcę zarówno ku przyrodzie, która ukazana jest jako

<sup>24</sup> D. Almond, *Skrzydłak*, s. 32. Angielski oryginał uwydatnia zdroworoządkową, a nie religijną, podstawę wątplenia w ewolucję: „His [Coot’s] dad told him there was no way that monkeys could turn into men. Just had to look at them. **Stands to reason**” (D. Almond, *Skellig*, s. 31; podkreślenie moje – J. W.).

<sup>25</sup> D. Almond, *Skrzydłak*, s. 79.

<sup>26</sup> Por. A. Zgorzelski, *Lectures on British Literature*, Lublin 2008, s. 158–160.



obszar otwierający fascynujące perspektywy przed uważnym obserwatorem, jak i ku transcendencji, ku temu, co nieuchwytne i tajemnicze, niedające się wyjaśnić ani nawet precyzyjnie nazwać. Bo tajemnicą pozostaje prawdziwa natura Skrzydlaka, jego przeszłość i przyszłość, czy jego rola w uzdrowieniu Joy, która przechodzi udaną operację serca. Należy również dodać, że najważniejszym zabiegiem w pierwszoosobowej narracji Michaela jest nie-dopowiedzenie – technika, która jeszcze bardziej otwiera tekst na wymiar metafizyczny.

Semantyka tekstu Almonda – zorientowana przede wszystkim na sferę metafizyczną, na przekroczenie ograniczeń zdroworozsądkowego myślenia o świecie, na transcendencję oraz na integrację tego, co fizyczne, i tego, co duchowe – wydaje się daleko wykraczać zarówno poza zainteresowania dzieci (tak jak są one dość wąsko definiowane przez niektóre postaci w powieści), jak i poza zakresy znaczeniowe zazwyczaj utożsamiane z tekstami prozy dziecięcej. Mogłoby się więc wydawać, że z najbliższym powieści Almonda kontekstem gatunkowym dziecięcej powieści fantastycznej łączą ją jedynie powierzchowne podobieństwa motywów: fantastycznej istoty, spełnionego życzenia protagonisty i skrzydeł pozwalających ludziom latać w powietrzu. Trzeba jednak podkreślić, że metafizyczna sfera odniesień semantycznych bynajmniej nie jest obca fantastycznej powieści dla dzieci. Przywołać tu można, na przykład, *Zaczarowany zamek* (*The Enchanted Castle*, 1907) E. Nesbit czy słynny *Tajemniczy ogród* (*The Secret Garden*, 1911) Frances Hodgson Burnett, powstałe we wczesnym okresie rozwoju tej odmiany gatunkowej. Sfera znaczeń metafizycznych silnie przejawia się również w późniejszych powieściach Lucy M. Boston (*The Children of Green Knowe*, 1954) czy Philippa Pearce (*Północ w tajemniczym ogrodzie* [*Tom's Midnight Garden*, 1958]). Oczywiście, emblematycznym przykładem fantastycznej powieści dla dzieci zdominowanej przez sensory metafizyczne pozostanie siedmiotomowy cykl *Kroniki Narnii* (1950–1956) C. S. Lewisa. W kategorii prozy dla młodzieży ostatnio wielką popularność zdobyła trylogia *Mroczne materie* (*His Dark Materials*, 1995–2000) Philipa Pullmana, gdzie niewątpliwą dominantą są kwestie metafizyczne sytuowane w kontekstach nauki i polityki. Powieść Pullmana bliższa jest jednak gatunkowi *fantasy*, a cykl Lewisa ma pewne cechy alegorycznej paraboli.

Przywołane tu tło angielskiej tradycji fantastycznej prozy dla dzieci nie neguje obecnego w powieści Almonda nawiązania do konkretnego tekstu należącego do tradycji realizmu magicznego, a tym samym do całego tego nurtu, ale pozwala umieścić pisarza wśród wielu brytyjskich autorów podsuwających młodemu czytelnikowi poważne tematy do refleksji oraz ukazać jego innowacyjność, gdy integruje nie tylko realistycznie przedstawioną co-

dzienność z magicznością – co jest zwykłym zabiegiem w tego typu prozie, ale i wątki metafizyczne z perspektywą biologiczno-przyrodniczą – w sposób zarówno oryginalny, jak i zakorzeniony w tradycji angielskiej refleksji metafizycznej, na co wskazują liczne odniesienia do Williama Blake’a<sup>27</sup>. Z pewnością należy podkreślić, że „magia” w powieści *Skrzydłak* bliższa jest realizmowi magicznemu niż czarodziejskim istotom czy zaczarowanym przedmiotom z powieści dla dzieci, ale metafizyczne wykorzystanie elementu fantastycznego wiąże tekst Almonda z wieloma dziecięcymi powieściami, w których niezwykłość odkryta w codzienności wiedzie ku transcendencji.

### Streszczenie

Powieść Davida Almonda *Skrzydłak* (*Skellig*, 1988), zaliczaną zwykle do nurtu realizmu magicznego, można również umieścić w kontekście charakterystycznego dla brytyjskiej prozy dla dzieci gatunku powieści fantastycznej, zwłaszcza takiej, która konstrukcję świata przedstawionego opiera na obecności elementu magicznego w świecie modelowanym na mimetyczny. Stosuje ją wielu pisarzy dziecięcych, począwszy od E. Nesbit tworzącej na początku wieku XX. Ten typ konstrukcji obecny jest w powieści Almonda, gdzie zwykły chłopiec znajduje w zrujnowanym garażu skrzydlatego mężczyznę. Postać Skrzydłaka, integrująca aspekty ludzkie, zwierzęce (ptasie) i anielskie, wraz ze związanymi z nią przestrzeniami liminalnymi, staje się sygnałem znaczeń metafizycznych, które w powieści Almonda wpisują się zarówno w debatę nad ewolucją, jak i w metafizyczne wizje romantycznego poety Williama Blake’a.

### Summary

David Almond's *Skellig* (1988), usually considered in the context of magic realism, can be also situated within the tradition of British children's fantastic fiction, especially in relation to the variant which places a fantastic element in a mimetic world model. Initiated by E. Nesbit in the beginning of the 20th century, this constructional model is followed by many writers and is present in Almond's novel where an ordinary boy finds a winged man in his parents decrepit garage. The figure of Skellig, integrating human, animal and angelic aspects in its identity, together with liminal spaces associated with it, suggest metaphysical senses which involve the consideration of Darwinian evolution as well as Blakeian metaphysical visions.

---

<sup>27</sup> Zestawienie perspektywy przyrodniczej z metafizyczną znaleźć można w dziewiętnastowiecznej powieści *Wodne dzieci* (*The Water Babies*, 1863) Charlesa Kingsleya, choć od tekstu Almonda różni ją bardzo wyrazista dydaktyczność i silny element paraboliczności.

Michał Grabowski

## Od religii naturalnych do futurystycznej wersji chrześcijaństwa – wokół cyklu *Hyperion* Dana Simmonsa

Hyperion [gr. Ἵπερίων] spłodził Słońce (Helios), Księżyc (Selene) i Jutrzenkę (Eos). Jego imię znaczy „ten, kto porusza się ponad”<sup>1</sup>.

*Hyperion*<sup>2</sup> to także powieść amerykańskiego pisarza Dana Simmonsa. Rozpoczyna ona cykl składający się z dwóch dylogii. *Upadek Hyperiona*<sup>3</sup> kończy pierwszą, w skład drugiej wchodzi *Endymion*<sup>4</sup> i *Triumf Endymiona*<sup>5</sup>. Akcja *Hyperiona* rozgrywa się w uniwersum XXVIII wieku. Cykl ten był w Polsce dotychczas słabo znany. Ukazał się w 1994 roku nakładem wydawnictwa Amber<sup>6</sup>. Do jego spopularyzowania przyczyni się zapewne właśnie powstająca adaptacja filmowa<sup>7</sup>. Konstrukcja fabularna *Hyperiona* różni się od pozostałych części cyklu. Narracja składa się z samodzielnych i autonomicznych opowieści sześciu postaci, które udają się na pielgrzymkę na tytułową planetę: Kapłana, Żołnierza, Uczzonego, Poety, Detektywa i Konsula. Razem jednak dają zarys obrazu boskiej istoty, z którą zamierzają się spotkać, a jest to obraz przerażający.

---

<sup>1</sup> *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. J. Łanowski, przeł. P. Grimal, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 151.

<sup>2</sup> D. Simmons, *Hyperion*, tłum. A. Nakoniecznik, Warszawa 2007.

<sup>3</sup> Tenże, *Upadek Hyperiona*, tłum. A. Nakoniecznik, Warszawa 2008.

<sup>4</sup> Tenże, *Endymion*, Warszawa 2008, tłum. A. Nakoniecznik; Endymion (gr. Ἐνδυμίων Endymion) – syn Aetlios (syna Zeusa) i Kaluke / Kochanek Selene (Księżycy). Przedstawiany jako piękny, młody pasterz. Zob. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, s. 83.

<sup>5</sup> Tenże, *Triumf Endymiona*, tłum. A. Nakoniecznik, Warszawa 2009.

<sup>6</sup> Tenże, *Hyperion*, tłum. A. Nakoniecznik, Warszawa 1994.

<sup>7</sup> Zob. *Hyperion Cantos*, reż. S. Derrickson, scen. T. Sands, Warner Bros. [film w fazie produkcji].

Otoczenie, w którym następuje opowiadanie, zawsze ma charakter zamknięty. Bohaterowie są odseparowani od świata zewnętrznego. Żaden czynnik zewnętrzny nie zakłóca opowieści. Podróż rozpoczyna się na statku kosmicznym, następnie kontynuowana jest kolejno: barką rzeczną i kolejką linową. W dalszym porządku jedna z postaci przedstawia swoją historię we wnętrzu Baszty Chronosa nieopodal Grobowców Czasu, co odróżnia ją od pozostałych statycznością scenerii. Opowieści pielgrzymów są niezależne i autonomiczne, a jednocześnie się uzupełniają. Ich układ umożliwia czytelnikowi i bohaterom stopniowe gromadzenie wiedzy o miejscu pielgrzymki, a także poznanie ich wzajemnych motywacji. Klaustrofobiczność, brak interakcji z otoczeniem, odseparowanie może przypominać sytuację z *Dekameronu*<sup>8</sup> Giovanniego Boccaccia, gdzie grupa kobiet i mężczyzn schroniła się w miejscu oddalonym od miasta, aby przeczekać rozprzestrzeniającą się w nim dżumę. Opowieści *Dekameronu* nie były ze sobą powiązane, a towarzysząca im atmosfera była wesoła i radosna. Hyperiońskie opowieści przepełnione są nastrojem grozy i powagi.

Główny wątek fabularny w *Hyperionie* Dana Simmonsa ma podłoże religijne. Jest to pielgrzymka na tytułową planetę w celu spotkania egzystującej tam boskiej istoty, Chyżwara, wokół której koncentruje się powieściowy Kościół Ostatecznego Odkupienia, potocznie zwany Kościołem Chyżwara.

Cykl Dana Simmonsa ukazuje cywilizację ludzką w odległej przyszłości, władającą znaczną częścią galaktyki, potrafiącą w sposób wręcz natychmiastowy pokonać olbrzymie odległości, rzędu setek lat świetlnych. Większość ludzi zatraciła zdolność tradycyjnego czytania i pisania, posługuje się szybszą metodą: komunikacją za pomocą obrazu. Akcja powieści rozpoczyna się w roku 2732. Hegemonia, główna struktura administracyjna tego uniwersum, sprawuje władzę na ponad 160 planetach. Główne postaci udają się na pielgrzymkę na planetę Hyperion do Grobowców Czasu. Postaci-pielgrzymów jest siedmiu, ponieważ ich liczba, według dogmatów Kościoła Ostatecznego Odkupienia, musi być wyrażona liczbą pierwszą. Stanowią mieszankę ludzi z różnych planet. Posiadają odmienne przekonania, poglądy religijne oraz cel pielgrzymki.

– Reprezentujemy wysepki czasu oraz całkowicie różne oceany doświadczeń. Ujmując rzecz nieco inaczej, każdy z nas może, nic o tym nie wiedząc, być właścicielem fragmentu łamigłówki, którą ludzkość bez powodzenia próbuje rozwiązać, od chwili kiedy pierwszy człowiek postawił stopę na powierzchni Hyperiona<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> G. Boccaccio, *Dekameron*, tłum. E. Boyé, Warszawa 1996.

<sup>9</sup> D. Simmons, *Upadek Hyperiona*, s. 31.

W niniejszym artykule omówię dwa wątki religijne, tworzące hyperiońskie opowieści. Skupię się przede wszystkim na opowieści Kapłana, którego metody działania przypominają antropologiczne badania terenowe nad religią i zwyczajami kultur pierwotnych. Przyjrę się także problemowi nieustannego rozwoju maszyn, dążących do stworzenia Maszyny Najwyższej, Boga Maszyn, który mógłby mierzyć się z powieściowym Bogiem Ludzi, na przykładzie opowieści Detektywa.

## Religia naturalna i antropologia terenowa

Kapłan, Lenar Hoyt, pochodzi z planety o nazwie Pacem i jest przedstawicielem Kościoła katolickiego, który w uniwersum *Hyperiona* stanowi marginalną sferę:

przeistoczył się w na pół zapomnianą sektę, tolerowaną jedynie ze względu na jej niezwykłość oraz odizolowanie od głównego nurtu życia Hegemonii [...] <sup>10</sup>

Opowieść Kapłana ma charakter szkatułkowy, przedstawia ostatni okres życia innego jezuitę, ojca Duré, którego skazano na zesłanie na planetę *Hyperion*. Celem jezuitę zaś stało się założenie placówki badawczej, odnalezienie legendarnego plemienia Bikurów, którzy ponoć byli rozbitkami ze statku osiedleńczego, spadłego trzysta lat wcześniej. W plemieniu tym ze względu na izolację, brak dopływu świeżych genów i inne czynniki nastąpiła regresja: kulturowa i biologiczna. Owo plemię stanowić miało dla ojca Duré wdzięczny obiekt badań. Jego metody, obiekt zainteresowań, cel badawczy to w gruncie rzeczy badania etnologiczne. Plemię zaś od samego początku założenia społeczności (czyli wypadku statku kosmicznego) powtarza pewne procedury z niesłychaną starannością. Właściwie wokół nich koncentruje się całe życie: bezwzględne przestrzeganie zasad, ciągłe pielgrzymki do świątyni z krzyżem, rytuały, których sens jest trudny do zrozumienia przez przybysza. Pamięć o przeszłości sprzed wypadku została całkowicie utracona. Opowieść Kapłana w głównej mierze opiera się na przytoczeniu relacji z badań ojca Duré, zapisków jego dziennika. W trakcie tej opowieści wielokrotnie pojawiają się fragmenty, świadczące o schyłku Kościoła katolickiego:

---

<sup>10</sup> Tenże, *Hyperion*, 2007, s. 36.

W Keats<sup>11</sup> jest katedra – a raczej była. Przestano z niej korzystać co najmniej dwieście lat temu. Teraz popada w coraz większą ruinę, bez dachu nad transeptem, z jedną wieżą niedokończoną, a drugą przypominającą ogromny szkielet z przerdzewiałych prętów zbrojeniowych, poprząkanych gdzieniegdzie kruszącym betonem i kamieniami. [...] Prezbiterium zsunęło się już częściowo do rzeki, natomiast na resztkach fasady dostrzegłem przerażające, apokaliptyczne rzeźby, charakterystyczne dla okresu bezpośrednio po hegirze<sup>12</sup>.

Dotarcie do plemienia Bikurów poprzedzone jest wędrówką przez las ognisty. Powieściowe, fantastyczne drzewa teslowe, w fazie aktywnej, tworzą elektryczną burzę, która sprawia wrażenie upiorne i przerażające. Etapem w wędrówce do celu jest przejście przez przestrzeń określaną metaforycznie „końcem świata”, „Armagedonem”, po jej pokonaniu ojciec Duré dociera do nowego, odseparowanego świata. Podczas pierwszego kontaktu z tubylczą ludnością zostaje zamordowany towarzysz jego podróży. Sam jezuita zostaje oszczędzony, ze względu na posiadanie krzyża.

Krzyż jest najważniejszym symbolem kultury/religii Bikurów. Z treści powieści można jednak wywnioskować, że jego kształt i proporcje nie odpowiadają krzyżowi chrześcijańskiemu. Jezuita mimo wszystko przyjmuje znajomość symbolu krzyża za dobry omen:

Sposób, w jaki reagowali na krzyż, świadczył jednoznacznie o tym, że natrafiłem na pozostałości chrześcijańskiej, a może nawet katolickiej kolonii, mimo że komlog<sup>13</sup> twierdzi uparcie, że w lądowniku, który czterysta lat temu rozbił się na tym płaskowyżu, znajdowali się jedynie neokerwino-marksiści, traktujący dawne religie z daleko idącą obojętnością, jeśli nie wręcz wrogością<sup>14</sup>.

Spółeczeństwo Bikurów nie daje się objąć w dotychczas znane duchownemu ramy. Poszczególni osobnicy są niemal nie do odróżnienia, dialogi ograniczają się do elementarnych zdań. Rytm dnia, tygodnia społeczności jest bardzo przewidywalny. Zdumiewa fakt, że w społeczeństwie brakuje dzieci. Wydaje się, że sytuacja trwa tak od czasu niefortunnej katastrofy statku kosmicznego – trzysta lat wcześniej:

---

<sup>11</sup> Miasto nazwane na cześć angielskiego poety, Johna Keatsa, którego w pewnym sensie reinkarnowana postać odgrywa kluczową rolę w fabule *Hyperiona*. Oryginalny John Keats, angielski, romantyczny poeta, jest zarazem autorem poematu o tytule *Hyperion*, który można znaleźć np. w: J. Keats, *Wiersze wybrane*, oprac. J. Żuławski, Warszawa 1980; tenże, *Poezje wybrane*, Warszawa 1962, <http://www.john-keats.com/> [dostęp: 5.02.2013].

<sup>12</sup> D. Simmons, *Hyperion*, 2007, s. 45.

<sup>13</sup> Powieściowe urządzenie służące do tłumaczenia z dowolnego języka na dowolny inny oraz będące przenośną encyklopedią.

<sup>14</sup> D. Simmons, *Hyperion*, 2007, s. 72–73.

Siedzę w chacie i analizuję różne hipotezy. Według jednej z nich ludzie ci żyją bardzo, ale to bardzo długo, i niemal przez cały czas zachowują zdolność do rozrodu, dzięki czemu mogą w miarę potrzeb uzupełniać stan liczby plemienia. Hipoteza ta nie wyjaśnia jednak, dlaczego wszyscy są w zbliżonym wieku, a w dodatku nie bardzo wiadomo, czym należałoby tłumaczyć ich domniamaną długowieczność<sup>15</sup>.

Tajemnica kryje się w krzyżu. Dan Simmons wykorzystał koncepcję duszy nieśmiertelnej, w przypadku *Hyperiona* rozszerzonej w kierunku posiadania także nieśmiertelnego ciała, co jest nagrodą za przynależność do kultu religijnego. Krzyż zapewnia nieśmiertelność. Ten, który go nosi, nie może zginąć. Zostanie odtworzony na nowo. Narodzi się na nowo. Tak jak Jezus Chrystus w chrześcijaństwie, tak tutaj każdy, przynależący do krzyża. W wersji chrześcijańskiej dusza nie umiera, trwa cały czas. W powieści nieśmiertelność uzyskać może także ciało. Tym, który ją oferuje, nie jest jednak Zbawiciel, tylko demon przybywający spoza czasu i przestrzeni – Chyżwar i kapłani Kościoła Ostatecznego Odkupienia. Istota niosąca śmierć i zniszczenie, działająca mechanicznie i bezrefleksyjnie, zadająca ból i niecierpiąca z tego korzyści, satysfakcji, czyli zło w czystej postaci.

Warto zauważyć, że rozpowszechniony w europejskim kręgu kulturowym mit wampira w gruncie rzeczy dotyczy tego samego – nieśmiertelności otrzymanej w zamian za opowiedzenie się po stronie istot ciemności, paktu z Szatanem. Tak samo jak w przypadku *Hyperiona* i plemienia Bikurów, tak i w niezwykle licznych opowieściach o wampirach, owa nieśmiertelność staje się przekleństwem<sup>16</sup>.

Ojciec Duré znajduje wykutą w skale kaplicę ze znakiem krzyża, do którego modlą się Bikurowie. Uznaje to za epokowe odkrycie, świadczące, że chrześcijaństwo jest powszechne we wszechświecie i oto ma dowód jego istnienia na długo, zanim pojawiło się na planecie Ziemia. Pierwsze wrażenie bywa zwodnicze. Zło – jakkolwiek rozumiane – stara się manipulować nieświadomymi go istotami, kusi. Wkrótce jezuita siłą zostaje zmuszony do noszenia krzyża, takiego jak Bikurowie. Krzyż staje się elementem ciała, nie

<sup>15</sup> Tamże, s. 81.

<sup>16</sup> Przykładem mogą tu być liczne adaptacje filmowe *Draculi* Brama Stokera [B. Stoker, *Dracula*, tłum. A. Myśliwy, Kraków 2011], w których na różne sposoby wampir jest dotknięty nieszczęściem, cierpieniem, bólem; jako odmieniec wzbudza przerażenie w społeczeństwie. Zob. *Wywiad z wampirem*, reż. N. Jordan, 1994; *Nosferatu – symfonia grozy*, reż. F. W. Murnau, 1922; *Dracula*, reż. T. Browning, 1935; *Nosferatu – Phantom der Nacht*, reż. W. Herzog, 1979; *Dracula*, reż. F. F. Coppola, 1992.

daje się go zdjąć, wydaje się, że prowadzi własne, osobne życie. Jezuita dokonuje odkrycia, że krzyż za wszelką cenę stara się unikać wszelkiego bólu. Los ojca Duré wkrótce miał być przepełniony cierpieniem. Siedem lat umierania, przybity do pnia na teslowym drzewie. Tak jak Jezus Chrystus na krzyżu, tak ojciec Duré na drzewie – jego ciało każdego dnia niszczone przez wyładowania elektryczne i odbudowywane przez krzyż na nowo. Siedem lat cierpienia. Poprzez cierpienie udaje się jednak umrzeć prawdziwą śmiercią i uwolnić od przekłętogo krzyża. W pewnym sensie cierpienie i męka oczyszcza, przynosi ukojenie, a poddanie się mu jest metodą, by nie ulec złu.

## Bóg Maszyn

Nieodłączną sferą *Hyperiona* jest przestrzeń wirtualna. TechnoCentrum to byt, który przez stulecia wyewoluował ze skonstruowanych przez człowieka Sztucznych Inteligencji. Byt w pełni samodzielny, którego relację z cywilizacją ludzką można określić jako symbiozę (bądź pasożytnictwo, co dobrze widać w *Upadku Hyperiona*). TechnoCentrum jest autonomiczne, posiada własnego ambasadora w Centrum Administracyjnym Hegemonii, który podczas obrad wyświetlany jest w postaci hologramu. Medium pomiędzy TechnoCentrum a człowiekiem jest infosfera otaczająca każdą planetę i będąca rozwiniętym odpowiednikiem dzisiejszego Internetu. Świat Sztucznych Inteligencji przenika się ze światem ludzi w każdym miejscu, do którego dostęp mają infosfery. To, czym się zajmują Sztuczne Inteligencje, jest dla ludzi abstrakcyjne i niezrozumiałe. TechnoCentrum jest zasiedlone przez wiele Sztucznych Inteligencji, które różnicują się na trzy frakcje ze względu na poglądy: Stabilnych, Gwałtownych i Ostatecznych. Stabilni uważają, że póki to możliwe, należy żyć z człowiekiem w symbiozie, Ostateczni dążą do stworzenia Najwyższego Intelaktu, Gwałtowni mają taki sam cel, różnią się jednak od Ostatecznych postrzeganiem problemu dalszej egzystencji człowieka. Uważają, że stanowi zagrożenie i należy wyeliminować go tak szybko, jak to tylko możliwe.

W powieści z perspektywy czasu akcji Bóg Maszyn, Najwyższy Intelakt ma zostać dopiero skonstruowany w odległej przyszłości. Nie ograniczać ma go jednak ani czas, ani przestrzeń. Ma mieć możliwość manipulowania czasem i przestrzenią. A więc: mimo że jeszcze nie został wynaleziony, to już istnieje i przesyła strzępki informacji Sztucznym Inteligencjom, które dążyły do powołania go do życia. Jest określany tak:



Nasza boska maszyna ma/obejmuje/zawiera/rozpościera się na milion lat świetlnych i sto miliardów miliardów obwodów służących myśleniu i działaniu<sup>17</sup> Ostateczni opiekują się nią jak kapłani w szafranowych szatach/ w nieskończoność medytując [...]

On działa\ Stworzyliśmy Najwyższy Intelpekt\ Nie dziś/ nie za dziesięć tysięcy lat/ ale w przyszłości tak odległej/ że żółte słońca szczerwieńiały i spuchły ze starości i połykają swoje dzieci niczym Saturn\ Czas nie stanowi przeszkody dla Najwyższego Intelpektu\ On/// NI<sup>18</sup>/kroczy poprzez czas i krzyczy wskroś czasu z taką samą łatwością/ z jaką Ummon porusza się w tym/ co nazywacie megasferą/<sup>19</sup>

Świat, a raczej multiwszechświat, okazał się także zaskakujący dla Sztucznych Inteligencji. Pierwszą wieścią wysłaną przez Najwyższy Intelpekt z przyszłości była wzmianka o istnieniu innego Boga – Boga Ludzi, stanowiącego zagrożenie, działającego w sposób odmienny od Boga Maszyn. Nie był od zawsze, został stworzony przez człowieka, który nawet nie uświadamiał sobie tego aktu stworzenia. To były narodziny przypadkowe. Składa się z trzech elementów (widać tu wyraźnie inspirację religią chrześcijańską – Boga w Trzech Osobach): z Intelpektu, z Empatii i z Pustki, która Łączy. Zarówno Bóg Ludzi, jak i Bóg Maszyn mają zdolność nieustannego dokonywania zmian w przeszłości/przyszłości – właściwie byłoby mówić raczej o ponadczasie czy beczasie. W obu przypadkach w uniwersum *Hyperiona* to wierni tworzą (dosłownie) swoich bogów. Bóg Maszyn reaguje agresywnie:

Rzecz jasna nasz NI zaatakował wasz\ Trwa wojna tam/ gdzie czas trzeszczy w szwach/ wojna obejmująca całe galaktyki i eony/ od Wielkiego Wybuchu po Ostateczną Implozję\ Wasz NI przegrywał<sup>20</sup>

Chyżwar, bioniczna maszyna, jest aniołem wysłanym przez Boga Maszyn, by mógł odnaleźć fragment trójjedności Boga Ludzi, który przybrał materialną, ludzką postać i ukrył się gdzieś w materialnym świecie:

Niespodziewanie bowiem część waszego NI/ będącego czymś więcej niż sumą swych składników/ sama nazywająca się Empatią/ straciła ducha walki/ skryła się w otchłani czasu i przybrała ludzkie kształty/ nie pierwszy raz zresztą<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Stylizacja na język, jakim mogłaby posługiwać się Sztuczna Inteligencja.

<sup>18</sup> Najwyższy Intelpekt.

<sup>19</sup> D. Simmons, *Upadek Hyperiona*, s. 398–399.

<sup>20</sup> Tamże, s. 402.

<sup>21</sup> Tamże, s. 405.

W świecie przedstawionym powieści prorocy, mesjasze oraz zupełnie nieznanne jednostki mogły wielokrotnie przybywać na Ziemię, by odgrywać istotną rolę w kluczowych punktach rozwoju ludzkiej cywilizacji. Proces powtarzalny – podobnie jak nadejścia anioła zniszczenia, czyli Chyżwara, bionicznego monstrum uważanego za bóstwo. Nieustająca walka dobra ze złem.

\*  
\* \* \*

W *Hyperionie* Dan Simmons wykorzystał wątki religijne na wielu poziomach konstrukcji dzieła. Głównym wątkiem fabularnym jest pielgrzymka do świętego miejsca, w którym z bóstwem można zetknąć się dosłownie, ów kontakt ma charakter materialny. Bóstwo i lokalna religia stworzone zostały przez Simmonsą niewątpliwie pod wpływem inspiracji religią chrześcijańską, z tym, że obiektem kultu jest przeciwieństwo mesjasza – istota nie bezgranicznie dobra, a taka, której celem jest bezrefleksyjne zadawanie bólu i cierpienia.

Bóg Maszyn jest agresywny, toczy bój z Bogiem Ludzi. Walka w *Hyperionie* odbywa się niczym w mitologiach na wielu planach: boskim (Bóg Ludzi–Bóg Maszyn), wyższym (Pustka, która Łączy) oraz ziemskim (fizycznym, bez wejścia w infosferę).

Badania ojca Duré są w istocie badaniami etnologicznymi. Bikurowie zostali obdarzeni nieśmiertelnością za sprawą przynależności do kultu krzyża. Religia, inspirowana chrześcijaństwem, w tym przypadku daje nie tylko nieśmiertelną duszę, ale i ciało. Ów dar staje się przekleństwem, deformując ciało i powodując regres rozwoju społeczności.

Konstrukcja świata w cyklu hyperiońskim opiera się na koncepcji dualizmu (ciało–dusza). Świat maszyn przeniósł się do sfer niematerialnych, w których Sztuczne Inteligencje z powodzeniem egzystują i konstruują własnego boga, a jego siła jest odpowiednikiem siły wierzących w niego istot.

### Streszczenie

Celem artykułu jest analiza wybranych wątków religijnych w *Hyperionie* Dana Simmonsą, którego fabuła niewątpliwie inspirowana jest religią chrześcijańską. Badacz skupia się przede wszystkim na opozycji pomiędzy ideą chrześcijańskiego mesjasza a jej powieściowym przeciwieństwem Chyżwarem – istotą bezrefleksyjnie zadającą śmierć i cierpienie. Drugim poddanym analizie elementem jest relacja pomiędzy powieściowymi planami: światem Sztucznych Inteligencji a światem ludzi.

Trzecim elementem analizy są badania etnologiczne powieściowego jezuitę nad zacofofanym plemieniem, zamieszkującym planetę Hyperion i wyznającym religię, która przypomina zdeformowane chrześcijaństwo. Konstrukcja świata w *Hyperionie* Dana Simmonsa opiera się na koncepcji dualizmu (ciało i dusza).

### Summary

The article analyses selected religious plots in *Hyperion*, a novel of Dan Simmons, which is undoubtedly inspired by the Christian religion. The researcher focused first of all on the opposition between the idea of the Christian messiah and his fictional opposite Shrike – the creature inflicting the death and suffering without any reflection. The second analyzed problem is the relationship between novelistic plans: Artificial Intelligence world and the human world. The third part of analysis are ethnological researches of fictional Jesuit on backward tribe, living the planet Hyperion and professing a religion which reminds deformed Christianity. The construction of the world in *Hyperion* of Dan Simmons is based on the concept of dualism (body and soul).



Dorota Guttfeld

## Obraz chrześcijaństwa w twórczości Connie Willis

Twórczość Connie Willis, wielokrotnej laureatki nagród Hugo i Nebula za krótkie i długie formy, osobiście zaangażowanej w działalność Zjednoczonego Kościoła Chrystusa, obfituje w wątki i postaci związane z kościołami chrześcijańskimi. W utworach z cyklu o podróżach w czasie, takich jak *Praktyka dyplomowa* (*Fire Watch*, tłumaczone również jako *Obserwator przeciwpożarowy*), *Księga Sądu Ostatecznego* (*Doomsday Book*), *Nie licząc psa* (*To Say Nothing of the Dog*) i dylogia *Blackout*, i *All Clear*, a także powieściach spoza cyklu, takich jak *Przewodnik stada* (*Bellweather*), *Przejście* (*Passage*), oraz nowelach i opowiadaniach, jak *Duch Prawdy* (*Inside Job*), *Samaryt...* (*Samaritan*), *Usiądźcie wszyscy wraz* (*All Seated on the Ground*) oraz *Inn* ze zbioru „opowieści wigilijnych” przedstawia bardzo spójną, wręcz powtarzalną, i zarazem krytyczną wizję religijności.

Często dosłownie kościoły jako budowle okazują się osią akcji: powieść *Nie licząc psa* to dochodzenie w sprawie losów katedry w Coventry i jej wyposażenia, natomiast londyńska katedra św. Pawła jest miejscem akcji noweli *Praktyka dyplomowa* i istotnym symbolem w dylogii *Blackout* / *All Clear*. Oprócz tego, sama tematyka często prowadzi do refleksji religijnej: w *Przejściu*, na przykład, bohaterowie zgłębiają doświadczenia graniczne między życiem a śmiercią. Z kolei w (luźnym) cyklu o historykach podróżujących w czasie, bohaterowie przyglądają się poniekąd z perspektywy bogów życiu ludzi z wcześniejszych epok, a w roli opatrności występują rządzące podróżami w czasie prawa dbające o zachowanie historii i jednocześnie dające nadzieję na jakąś celowość ludzkich losów na wyższym, być może niewidocznym dla jednostek poziomie.

O ile w przypadku podróży w przeszłość siłą rzeczy autorka portretuje rzeczywiste chrześcijaństwo (np. w wersji trzynastowiecznej w *Księdze*

*Sądu Ostatecznego* czy dziewiętnastowieczny anglikanizm w *Nie licząc psa*), o tyle w przypadku podróży w przyszłość czy tekstów spoza cyklu o historykach pojawiają się raczej wizje fantastyczne, zazwyczaj chrześcijaństwa ekumenicznego bądź nieokreślonego, trudnego do zidentyfikowania wyznania. W warstwie opisu zawsze jest jednak jasne, że czytelnik ma do czynienia z jakąś odmianą chrześcijaństwa; inne religie, jeśli w ogóle występują, pojawiają się sporadycznie i na marginesie. U Willis przedstawienie tak ogólnie rozumianego chrześcijaństwa charakteryzuje: koncentracja na działalności kościelnej pokazywanej od zplecza; nacisk na materialną stronę funkcjonowania Kościoła i jego obecności w kulturze; perspektywa postaci wykonujących często nieefektywne prace pomocnicze, związane z kwestiami materialnymi i społecznymi; podejście do kwestii religii jako dziedzictwa kulturowego, do którego pełnoprawnie sięgają osoby nieidentyfikujące się z jej oficjalną interpretacją.

Funkcjonowanie kościołów Willis obrazuje w przenośni, a niekiedy i dosłownie „od kuchni”, opisując obrzędowość i związane z nią codzienne sprawy organizacyjne, zwłaszcza organizację uroczystości. W *Nie licząc psa*, na przykład, finałową sceną jest rozgardiasz związany z konsekracją katedry. Nie wiadomo do końca, po co w ogóle do konsekracji dochodzi ani co z niej wyniknie, choć skądinąd finał zdradza, że sam budynek katedry okaże się centralnym punktem jakiejś przyszłej historii. Czytelnik nie ogląda samej konsekracji, za to jest świadkiem chaotycznej krzątaniny i zmagania postaci na skraju załamania nerwowego, które starają się zapanować nad nieporządkiem; w tych zmaganiach, niezależnie od ich religijnego znaczenia, a może nawet wbrew niemu, jest heroizm zdeterminowanych bohaterów, którzy doglądają prasowania szatek dla chórzystów, rozkładania książeczek do nabożeństwa, przygotowania kwiatów do przystrojenia ołtarza, i tym podobnych zadań. W opowiadaniu *Inn* podobnie opisane zostają przygotowania do jasełek, w *Usiądźcie wszyscy wraz* odbywa się próba chóru, w *Księdze Sądu Ostatecznego* – świąteczny koncert dzwonników. Warto podkreślić, że są to głównie wydarzenia „okołoreligijne”, na styku *sacrum* ze świeckim światem wydarzenia kulturalnego i spotkania towarzyskiego.

Przy okazji tego rodzaju scen podkreślona zostaje materialna strona funkcjonowania kościoła: znaczenia nabierają drugorzędne akcesoria, utensylia, całe kościelne wyposażenie o funkcjach znanych tylko osobom „z zplecza”. To zrównanie ważnego i nieważnego najdobitniej widać w opisach zbombardowanej katedry w *Nie licząc psa*. Wśród szczątków budynku bohaterowie przetrząsają całe katalogi przemieszanych drobnych przedmiotów: serwetek, dzbanków, poduszek, świeczników, puzderek, świadczące o codziennej trosce i krzątaninie. W ruinach zbombardowanej katedry kościelny

wybuchu płaczem na widok urwanej rączki kubła na piasek (21), bo ten kubeł sam osobiście napełniał piaskiem, żeby – jak widać bezskutecznie – uchronić kościół przed pożarem. Całe wielokrotnie powtarzane przesłanie powieści, „Bóg jest w szczegółach”, wydaje się dotyczyć materialnych szczegółów, sprzętów, drobiazgów, które były świadkami i czynnikami sprawczymi historii. Cała katedra zostaje odbudowana właśnie z tak rozumianym pietyzmem, wymagającym mierzenia piszczałek organowych i ustalenia lokalizacji każdego przedmiotu.

Taką codzienną – albo zintensyfikowaną, bo odświętną – pracę Willis pokazuje często z perspektywy osób pełniących role pomocnicze, nieefektywne albo niskie w hierarchii. W *Nie licząc psa* kościół, oprócz biskupa i rektora, reprezentują kościelny, wikary, panie z kółka parafialnego i komitetu kwiatowego. Zwłaszcza często pojawia się perspektywa kobiet, reprezentowana na przykład przez bohaterki *Inn*, *Usiądźcie wszyscy wraz*, *Samaryt...* Stereotypowo pojmowana rola kobiety polega właśnie na krzątaniu, dbaniu o potrzeby innych, nieefektywnej codziennej trosce o sprawy materialne; to rola biblijnej Marty. Takie właśnie bohaterki najczęściej pojawiają się w tekstach Willis – być może ze względu na narracyjną atrakcyjność postawy aktywnej, być może ze względu na konieczność ukrycia finałowego objawienia za natłokiem obowiązków i wydarzeń mniejszego kalibru, ale także być może ze względu na wartość, jaką autorka przypisuje takiej właśnie pracy. Wydaje się to być znaczący motyw u Willis, wykraczający poza konteksty religijne. W *Zaćmieniu* wielkie kosmiczne widowisko, jakim jest zaćmienie słońca, w pełni docenia tylko matka, która zajmuje się dzieckiem co chwila wymagającym przebierania czy prowadzenia do łazienki. Bohaterki *Księgi Sądu Ostatecznego*, *Przewodnika stada* i *Przejścia* podobnie jak ona krzątają się pośród dziesiątków zobowiązań i codziennych, drobnych misji ratunkowych dla bliźnich. Kontemplację samego zaćmienia pozostawiają innym, ale jednocześnie dzięki swoim przyziemnym obowiązkom to właśnie one poznają prawdziwą wartość tego, co się wydarzyło.

Nacisk na materialne i artystyczne dziedzictwo religii oznacza również podkreślanie obecności sztuki religijnej: zabytków architektury, licznych obiektów sakralnej sztuki użytkowej, obrazów, witraży, literatury, muzyki. Najlepszym przykładem jest szczegółowo i z miłością opisywana katedra św. Pawła w *Praktyce dyplomowej*, ocalona z II wojny światowej i utracona w (wyobrażonej) wojnie przyszłości, podziwiana przez podróżników w czasie jako symbol utraconego i ocalonego w pamięci piękna, również w dylogii *Blackout / All Clear*. *Księga Sądu Ostatecznego* opisuje piękno bożonarodzeniowego rytuału i języka Biblii króla Jakuba, *Usiądźcie wszyscy wraz* skupia się na tradycji kolęd, *Przewodnik stada* cytuje pełen ech religijnych wiersz Roberta

Browninga („Bóg w niebie schowany – świat jest urządzony!”) jak swego rodzaju odtrutkę na bolesną rzeczywistość.

Z jednej strony w przedstawieniu religii widać więc dominację materii i rytuału nad tym, co powinno być ich treścią duchową; zamiast służyć istotnemu przesłaniu, rytuał i przepych sam w sobie przyciąga dość antypatyczne postacie lubujące się w celebrze (jak lady Imeyne z *Księgi Sądu Ostatecznego*) i oczekujące, że Kościół będzie podążał za najnowszą modą (jak Tossie z *Nie licząc psa*). Z drugiej strony, utwory sugerują, że cały ten dorobek uosabiany przez tradycje i artefakty dobrze znosi brak wiary w świeckim świecie i może okazać się cenny również z perspektywy osób przywiązanych do religii głównie kulturowo. Paradoksalnie takie postacie są nastawione na odczytywanie ich duchowych znaczeń bardziej niż nominalnie wierni i wchodzą w dialog z materialnymi śladami wiary, nawet jeśli nie podzielają poglądów, które je wytworzyły.

Tego rodzaju przywiązanie do dziedzictwa kulturowego religii (sztuk plastycznych, architektury) widać w postawie wielu postaci doceniających sztukę religijną, a niechętnych wobec prób popkulturowego, mieszczańskiego „ułatwiania”, „unowocześniania” oprawy uroczystości religijnych, co zwykle idzie w parze z trywializowaniem i wulgaryzowaniem również samego przesłania. Znowu jest to chyba jeden ze stałych motywów w twórczości Willis. Wartość ciągłości kulturowej i obcowania nawet z „niemodnymi” aspektami historii najlepiej podkreślają teksty humorystyczne, takie jak *Duch Prawdy, Remake, W Rialto* czy *Przewodnik stada*. Ta ostatnia powieść wylicza anachroniczne nawyki, w rodzaju uprzejmości, czytania, moralności rodem ze staroświeckich baśni, jako zjawiska ginące i wymagające świadomego kultywowania.

Podobnie opisuje autorka elementy tradycji religijnej. W *Księdze Sądu Ostatecznego* przeciwstawia odgrywane wszędzie kiczowato kolędy muzyce dzwonów, a futurystyczną ekumeniczną mszę bożonarodzeniową, z czytaniem z Biblii tłumaczonej na współczesny slang, w przegrzanym bezdusznym budynku – „prawdziwej” pasterce o mroźnej północy, po łacinie, przy świecach, w skromnym średniowiecznym kościele. Co prawda bohaterka jest tam zapewne jedyną osobą, która intelektualnie pojmuje, co się tam odbywa, bo nawet celebrujący mszę ksiądz nie zna zbyt dobrze łaciny, ale narracja sugeruje, że w jakiś sposób sama forma przekłada się na treść, a w każdym razie bohaterka doświadcza w średniowieczu upragnionego autentyczności i skupienia:

Kapłan Kościoła Reformowanego miał stylonową komżę narzuconą na dzinsy i brązową bluzę od dresu. Zapewniał Kivrin, że pasterka, chociaż od-



prawiana o czwartej po południu, nie będzie się niczym różnić od tych sprzed wieków. [...] Cóż z tego, kiedy funkcję kościoła musiał pełnić sklep z przyborami piśmiennymi, zamiast ołtarza był rozkładany stolik turystyczny, z zewnątrz zaś dobiegała melodia kurantów z Wieży Carfax, deformujących kolejną kolędę? (472)

[...]

Minęła północ, u Najświętszej Marii Panny była kamienna posadzka i prawdziwy ołtarz, i wystarczyło zamknąć oczy, by zapomnieć o parasolach, laserowych świecach oraz miękkim chodniku w przejściu między ławkami w głównej nawie. Kivrin ukradkiem wysunęła spod kolan plastikowe podkładki, uklękła na gołej podłodze i próbowała sobie wyobrazić, że jest w średniowieczu.

Pan Dunworthy powiedział, że choćby nie wiadomo jak się starała, rzeczywistość i tak okaże się zupełnie inna od jej wyobrażeń. Oczywiście miał rację, ale nie w przypadku tej mszy. Tutaj wszystko było dokładnie tak, jak sobie wyobrażała: łacińskie modlitwy, woń kadzidła i dymu, przejmujące zimno. (474)

Równolegle w futurystycznym Oksfordzie pozytywny bohater również dostaje do przeczytania w trakcie nabożeństwa fragment w najbardziej archaicznym i kulturowo zakorzenionym angielskim tłumaczeniu Biblii króla Jakuba; on także wydaje się być jednym z niewielu, którzy poświęcają tekstowi głębszą refleksję, bo zgromadzeni, jak zauważa, przeważnie nie słuchają czytania ani księży, mimo ich zabiegów, żeby możliwie „uwspółcześniać” czy „uatrakcyjniać” kazanie. Warto podkreślić, że oboje bohaterowie są sceptycznie nastawieni do konwencjonalnie i fundamentalistycznie odczytanej religijności, a przede wszystkim oboje alergicznie reagują na konwencjonalną koncepcję grzechu, Bożej kary za grzechy i przyzwolenia na zło oraz odkupicielskiej mocy cierpienia. Wyczuleni są też na hipokryzję i świeckie ambicje hierarchii, a refleksje mają mocno nieortodoksyjne – jednocześnie to właśnie oni, a nie postacie pokroju pani Gaddson, atakującej wszystkich cytatami z Biblii, czy lady Imeyne, tropiącej odstępstwa od przepisanego rytuału, wchodzi w prawdziwy dialog z istotą, nie tylko formą religii.

Krytyczne spojrzenie nie dotyczy jedynie „unowocześniania” bądź „lukrowania” religii i produkcji koszmarków estetycznych: w tekstach Willis wiele postaci związanych z religią charakteryzuje kołtuńska ciasnota horyzontów, obłudza, dogmatyzm, a w najlepszym wypadku brak kontaktu z prawdziwym życiem i ludzkimi problemami. Ponieważ nawet w mniej humorystycznych utworach Willis ma tendencję do przedstawiania postaci drugiego planu jako stosunkowo jednowymiarowych, zdominowanych przez pojedynczą cechę lub odruch, łatwo wyodrębnić postacie irytujące, stanowiące przeszkody na drodze bohaterów. Przykładami takich antypatycznych postaci mogą być afektowany i nieprzyjemny wikary oraz wścibska i nieprzyjazna przewodnicząca kółka parafialnego z *Nie licząc psa*, najdobitniej jednak

typy charakterologiczne postaci związanych z kościołem ilustruje opowiadanie *Inn*. Występuje w nim dwoje duchownych. Wielebna Farrison w przeddzień Bożego Narodzenia nie wpuszcza do kościoła pary zagubionych włóczęgów ani nie pozwala im ogrzać się pod dachem, chociaż stoją w sandałach na śniegu, tylko rutynowo każe im czekać na furgonetkę, która zabierze ich do schroniska. Z miejsca osądza, że unikają pomocy społecznej, bo na pewno piją, i mogliby ukraść datki, które – o ironio – przeznaczone są na rzecz bezdomnych. Z kolei wiekowy wielebny Wall, oderwany od życia ekspert od języka aramejskiego, w ogóle nie ma styczności ze światem zewnętrznym i od lat powtarza to samo tasiemcowe świąteczne kazanie. Wszyscy w parafii zajęci są organizacyjną stroną jasełek i świątecznego koncertu zamiast ich rzeczywistym znaczeniem. Parę bezdomnych, brodatego oberwańca z nastolatką w ciąży – w rzeczywistości zagubionych w czasie Józefa i Marię – otacza w końcu opieką i kieruje do Betlejem świecka bohaterka, która pomagała przy próbie chóru.

Szczególnie antypatycznie przedstawione są osoby, które nachalnie epatują przesłaniem religijnym, zwłaszcza ciasno i dosłownie pojmowanym: pan Mandrake w *Przejściu*, który dla własnej chwały i korzyści majątkowych wtłacza do głów ciężko chorym pacjentom popchrześcijańską wizję zaświatów. W *Księdze Sądu Ostatecznego* tego typu postaciami są pani Gaddson, lady Imeyne oraz obecny marginalnie ale kluczowy dla fabuły biskup, który ze swoją świętą przywleka dżumę do goszczącej ich wsi i ucieka, zostawiając tam nosiciela zarazy i całą wieś na pastwę choroby. Orszak biskupi został zaproszony do wsi przez pozornie pobożną lady Imeyne, która z pasją tropi potknięcia doktrynalne, organizacyjne i protokolarne miejscowego ojca Roche, a więc w jakiś sposób to właśnie jej wieczne niezadowolenie z niepiśmienenego, ale ciężko pracującego i pobożnego księdza, upodobanie do splendoru i doktrynalnej poprawności sprowadza na wszystkich zagładę. Postacie pozytywne wśród duchownych reprezentuje przepracowany dziekan Matthews, dowodzący obroną katedry św. Pawła w *Praktyce dyplomowej*, oraz współczujący wikary Goode z dylogii *Blackout / All Clear* i wiejski ksiądz Roche, którzy obaj doceniają nieefektywną, kobiecą pracę bohaterek: w *Blackout* wikary próbuje dodać służącej otuchy w czasie uciążliwej opieki nad gromadą dzieci ewakuowanych z bombardowanego Londynu; w *Księdze Sądu Ostatecznego* Roche otacza opieką chorą Kivrin, a potem, ufając w jej boskie posłannictwo, przyłącza się do niej w walce z dżumą.

Sposób przedstawienia osób związanych z religią i fakt, że łatwiej wśród nich u Willis o figury antypatyczne niż sympatyczne, nie jest jedynie pochodną charakterów tych konkretnych postaci, ale samego głoszonego przez nie przesłania. W przeciwieństwie do robiącej na bohaterach niewątpliwe

wrażenie obrzędowości, autentycznej sztuki religijnej czy języka biblijnych opowieści, sama ich tradycyjna treść oceniana jest często jako wątpliwa moralnie czy nieprzystająca do współczesności.

Pierwszą z takich treści budzących sprzeciw bohaterów jest interpretacja i rola cierpienia. W *Księdze Sądu Ostatecznego* cytowane są przez duchownych i osoby pokroju pani Gaddson fragmenty Pisma sugerujące, że ból i choroba zsyłane są przez Boga jako kara za grzechy; Kivrin, przebywająca w średnio-wieczu, zżyma się na takie myślenie i powtarza uparcie, że dżuma to tylko choroba, a nie kara boska, przejaw potęgi szatana czy zwiastun końca świata. Jest to jedynie, jej zdaniem, zwiastun końca religii:

Nawet ojciec Roche ma już dosyć.

– Czemu Bóg karze nas w ten sposób? – zapytał mnie jakiś czas temu.

– To nie jest kara boska, tylko choroba – odpowiedziałam, choć oboje doskonale zdajemy sobie sprawę, iż takie wyjaśnienie w gruncie rzeczy niczego nie tłumaczy.

Oprócz nas zdaje sobie z tego sprawę cała Europa a także Kościół. Przetrwają jeszcze kilka stuleci, wyszukując różne usprawiedliwienia, lecz fakt pozostanie faktem: Bóg dopuścił do tego potwornego nieszczęścia i nikomu nie pospieszył z pomocą. (699)

Jednak identyczne odczytanie cierpienia pojawia się też w obrazach z przyszłościowego Oksfordu i tutaj alergicznie reaguje na nie mentor Kivrin, Dunworthy. W trakcie mszy bożonarodzeniowej odmawia przeczytania podsunętej modlitwy i podstawia na to miejsce inną, która nie obraża jego poczucia moralności:

– Powstańmy, aby przyjąć błogosławieństwo – zwrócił się do zgromadzonych, po czym zerknął na świstek papieru. Tekst zaczynał się od słów „O Panie, powstrzymaj swój słuszny gniew”.

Zmiał kartkę w dłoni.

– Łaskawy Ojczy, miej w opiece tych, których nie ma tu z nami dzisiaj, i pozwól im bezpiecznie wrócić do domu... (323)

Jeżeli cierpienie nie jest karą ani, co dobitnie widać w czasie epidemii, nie broni się moralnie jako sposób uszlachetniania duszy, bohaterowie pytają o powody bierności Boga, który żąda od wiernych najwyższych ofiar, ale sam pozostaje obojętny w obliczu zła. Najcięższe oskarżenia padają w *Księdze Sądu Ostatecznego*. Kivrin stara się powstrzymać przed powiedzeniem księdzu Roche, że Bóg nie istnieje albo drwi sobie z umierających na dżumę dzieci. Udaje jej się powiedzieć tylko, że widać „nie mógł przyjść” i zostali z chorobą sami:

– A więc to dzieło Szatana?

Kusiło ją, by odpowiedzieć twierdząco. Większość ludzi wierzyła, iż Czarna Śmierć była dziełem Szatana, dlatego gorliwie szukano jego wysłanników: torturowano Żydów i trędowatych, kamienowano stare kobiety, palono na stosach młode dziewczyny.

– Nikt jej nie zesłał – odparła. – To choroba, taka jak wiele innych, tyle że znacznie bardziej niebezpieczna. Bóg może pomógłby nam, gdyby mógł, ale...

Właśnie: ale co? Ale nas nie słyszy? Ukrył się? Nie istnieje?

– ...nie jest w stanie tego uczynić – dokończyła trochę niezręcznie. (615)

Przed wypowiedzeniem tego typu oskarżeń powstrzymuje bohaterów współczucie dla osób, które resztkami sił walczą ze złem wbrew faktom i mimo to wręcz patologicznie, nielogicznie wierzą.

Bóg w takich okolicznościach nie dorasta do standardów wyznaczanych przez heroicznymi ludźmi: jeśli nie jest obrzydliwym typem, co sugeruje w rozpaczy Kivrin, walcząca o życie chorego dziecka, w najlepszym razie jest nieudolny albo bezsilny:

Podczas Czarnej Śmierci ludzie uwierzyli, że Bóg ich opuścił. „Dlaczego odwróciłeś się od nas?” – pisali. „Dlaczego nie zważasz na nasze wołania?” Być może dlatego, że ich po prostu nie słyszał. Być może On także zachorował i leżał nieprzytomny w niebie, niezdolny pomóc nie tylko im, ale nawet Sobie. (703)

Inaczej bohater nie może zrozumieć wysłania na śmierć własnego syna i odmowy przybycia mu z pomocą, kiedy o nią woła. Jeżeli obłożnie chory Dunworthy uważa za swoją winę i porażkę niemożność dotarcia do swojej studentki, tym bardziej surowy powinien być osąd istoty rzekomo potężnej, roszczącej sobie prawo osądzania ludzi, których jednocześnie skazuje na śmierć:

– „...i dlatego Pan zesłał na świat swego jednorodzonego Syna...”

Z pewnością nigdy by go nie przysłał, gdyby wiedział, co się stanie, pomyślał Dunworthy. Gdyby wiedział o Herodzie, rzezi niewiniątek i Ogrodzie Oliwnym. [...] Bóg nie miał pojęcia, co się dzieje z Jego synem, myślał Dunworthy, słuchając słów Pisma Świętego. Zesłał swego jednorodzonego syna na świat, ale ktoś popełnił błąd przy obliczaniu parametrów, ktoś inny wyłączył sieć, więc Bóg nie mógł pospieszyć synowi z pomocą. Żli ludzie aresztowali go, włożyli mu na głowę cierniową koronę, a potem przybili do krzyża. [...]

– „Okolo godziny dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem: »Eli, Eli, lema sabachthani?«, to znaczy: »Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?«”

Kivrin nie wiedziała, co się stało. Z pewnością przypuszczała, że zjawiała się w niewłaściwym miejscu albo o niewłaściwym czasie, że pomyliła datę, że wydarzyła się jakaś awaria... Że wszyscy ją opuścili. (690–691)

Gdy umierający Roche spowiada się z grzechów, bohaterka uważa, że to Bóg powinien prosić go o wybaczenie (775–776). Tak samo surowa lady Imeyne, która dotąd szukała winnych wszystkich nieszczęść, ostatecznie umierając, ogłasza winnym Boga (697).

Nauka o zaświatach również wydaje się okrutna i trudna do wyjaśnienia. Kiedy w *Księdze Sądu Ostatecznego* zdycha ukochany piesek małej Agnes, bohaterka w tajemnicy pozwala dziewczynce sprawić mu niby-chrześcijański pogrzeb, ale dziecko i tak martwi się, że szczeniak nie trafi do nieba (536). W opowiadaniu *Samaryt...* udaje się ochrzcić posługującego się językiem migowym orangutana, zanim umrze, ale sam pomysł wyzwala falę krzywdzących stereotypów i zaciekłych ataków. W *Przejściu* bohaterka-lekarka z goryczą stwierdza, że niewiele jest gorszych rzeczy, jakie Bóg mógłby zgotować dla grzeszników, od tego, czym już doświadcza pacjentów.

Wreszcie sama narracja biblijna oprócz cennego dziedzictwa stanowi czasem powód zakłopotania jako świadectwo wrażliwości odstającej od współczesnych standardów etycznych i skrzywionej wyobraźni. W opowiadaniu *Usiądźcie wszyscy wraz* za pomocą kościelnej muzyki, zwłaszcza kolęd, udaje się nawiązać kontakt z bardzo surową i dbającą o normy dobrego wychowania rasą kosmitów, ale bohaterowie muszą się bardzo nagłowić, jak uniknąć tekstów, które obfitują w straszne i krwawe świadectwa barbarzyństwa ludzkości. W poincie opowiadania staje przed bohaterami problem: jak odpowiedzieć na wynikające z nieporozumienia pytanie kosmitów, dlaczego król Herod chciał wziąć wszystkie dzieci na sanki (491)? Pytanie zadane przez obcych jest niestety trudne do przetłumaczenia (w obecnym tłumaczeniu zastępuje tę grę słowną „ho sanna”): w oryginale kosmici chcą się dowiedzieć, dlaczego Herod zamierzał „all young children to sleigh”, co wynika z homofonicznego odczytania czasownika „slay” (zabijać, mordować); po polsku odpowiednikiem byłoby może pytanie, dlaczego chciał *gładzić* dzieci. Oto będą musieli albo świadomie okłamać reprezentujących wyższą cywilizację kosmitów, tworząc „poprawną politycznie” wersję religii, albo skompromitować ludzkość w kosmicznym towarzystwie, przyznając, że świąteczna narracja odzwierciedla nie tylko „kondycję ludzką”, ale i zło czynione ludziom przez innych ludzi, więcej – że sama jest w nie historycznie uwikłana. Wobec podniosłego nastroju świąt i pierwszego kontaktu, zażenowanie bohaterów treścią kolęd wydaje się sugerować, że piękno sztuki (tu: muzyki) inspirowanej wiarą nie jest w stanie zamaskować podstawowych problemów i ludzkiej psychiki w ogóle, i jej wytworu, jakim jest religia.

Chociaż, jak widać, nie brakuje w twórczości Willis krytycznych uwag pod adresem religii i jej przedstawicieli, a działalność przykościelnych organizacji, sztuka religijna oraz ceremoniał religijny przedstawione są prze-

ważnie krytycznie i humorystycznie, to jednak wyjątkowo i nieoczekiwanie potrafią się też okazać jednym z niewielu dostępnych symboli i wyrazów przeżycia transcendencji w racjonalistycznym, współczesnym lub przyszłościowym, świecie przedstawionym. Drogę bohaterów ku takiemu przeżyciu można, w tekstach Willis z cyklu o podróżach w czasie, przedstawić według wspólnego schematu.

Początkowo religia wydaje się przede wszystkim tanim, pocieszającym oszustwem, irytującym i przeciwstawiającym się prawdziwym próbom poradzenia sobie z sytuacją. W *Przejściu* bohaterka bezustannie musi się przyglądać, jak szarlatan Mandrake ma mi ciężko chorych pacjentów wizjami nieba i aniołów, utrudniając jej prawdziwe, ratujące życie badania nad doświadczeniami granicznymi. Obserwując język ciała zindoktrynowanych pacjentów, bohaterka widzi, że nawet pocieszenie, jakie mogłyby przynieść oczywiste kłamstwa, jest pozorne, że naprawdę nie wierzą w przedstawiane im cukierkowe wizje, ale pokrywają nimi strach przed śmiercią. Religia często zestawiana jest też z obskurantyzmem. W *Przewodniku stada* jednym z irytujących bohaterkę nowych trendów jest wiara w anioły, zestawiona z wiarą we wróżki, horoskopami i innymi modnymi nonsensami; w *Nie licząc psa* afektowany wikary jest entuzjastą spirytyzmu; w noweli *Duch Prawdy* bohaterowie walczą ze współczesną ciemnotą, a ezoteryczne brednie i oszustwa, które tropią, zestawione są z promowaną przez chrześcijańskich fundamentalistów teorią kreacjonizmu, skompromitowaną w słynnym „małpim procesie”, a tytułowy Duch Prawdy wielokrotnie piętnuje ignorancję zarówno wyznawców nowomodnego New Age, jak i tradycyjnych kościołów chrześcijańskich. Wreszcie w *Księdze Sądu Ostatecznego* fundamentaliści (choć nie tylko chrześcijańscy), odmawiając szczepień, utrudniają pracę lekarzom, uroczystości kościelne postrzegane są przez bohaterów jako nieracjonalne zachowania grożące rozprzestrzenieniem epidemii, a upiorna pani Gaddson, czytając Biblię, męczy i irytuje chorych, zamiast im pomagać. Zirytowana bohaterka ma ochotę rzucić średniowiecznemu księdzu: „nie módl się, tylko zrób coś” (435), zaś jej mentor Dunworthy stawia sobie wyższe wymagania niż „bezwzględnemu” czy co najmniej „niekompetentnemu” Bogu.

Później przychodzi refleksja, że w dawniejszych czasach wiara mogła być jedynym dostępnym wyjściem, skoro nie dysponowano techniką, która mogłaby przybliżyć takie niebo, jakiego obraz Kivrin rysuje średniowiecznemu księdzu:

Ojciec Roche przerwał modlitwę, odwrócił się od chorego i spojrzął na Kivrin.

– Czy to są już dni ostatnie? – zapytał. – Czy zbliża się koniec świata zapowiedziany przez wysłanników Boga?

Tak, pomyślała.

– Nie – odparła, kręcąc głową. – To nie koniec świata, tylko po prostu bardzo złe czasy. Okropne czasy. Na szczęście nie wszyscy umrą, a potem nadejdą inne czasy, znacznie lepsze, wspaniałe: renesans, muzyka, wielkie odkrycia... Zostaną wynalezione nowe lekarstwa i ludzie nie będą już musieli umierać na ospę lub zapalenie płuc. Wszyscy też będą mogli najeść się do syta, a domy staną się ciepłe nawet zimą. – Pomyślała o Oxfordzie przygotowującym się do Świąt. – Wszędzie rozjarzy się mnóstwo światła, zagrają dzwony, którymi nikt nie będzie musiał poruszać. (616)

Przedstawia ona wciąż niedoskonały, bo przecież wciąż skażony śmiercią i cierpieniem, ale jednak raj – tworzony sukcesywnie przez pracowitych ludzi dla innych ludzi, i to niekoniecznie przy aprobacie konwencjonalnie religijnej większości; niemniej moralny wymiar służby innym pozostaje w mocy. Również list biskupa, początkowo postrzegany jako hipokryzja, teraz wydaje się mówić znękanym głosem bezsilnego człowieka (668), któremu przyszło żyć jeszcze w wiekach ciemnych. Kivrin zauważa, że Roche robi, co może, i stara się nie zachwiać jego wiarą, chociaż nie może jej podzielać. Sama stwierdza też, nagrywając wiadomość dla Dunworthy'ego, że „[t]o bardzo pomaga, kiedy można się przed kimś wyzalić, bez względu na to, czy ten ktoś słyszy mnie, czy nie” (632). Sam Dunworthy, znalazłszy się w sytuacji „bezsilnego Boga”, stwierdza, że nie jest już w stanie pomóc Kivrin, ale przynajmniej może zadzwonić na pogrzeb jej przyjaciela.

Wreszcie wbrew obawom okazuje się, że wiara, choć tak naprawdę za sprawą drugich ludzi, jednak w jakiś sposób pomogła: Roche docenia, że nie umiera samotny, i twierdzi, że Kivrin – którą bierze za świętą lub anioła – chociaż w ostatecznym rozrachunku nie uratowała nikogo przed śmiercią, uchroniła go przed strachem i niewiarą (789). Z kolei Kivrin w ostatnim zdaniu powieści wyznaje, że jednak wiedziała, że nie została opuszczona przez swojego opiekuna – chociaż czytelnik wie, jak mało brakowało, żeby mimo najlepszych chęci nie zdołał jej odnaleźć (791). Ta konstatacja przychodzi tuż po wyznaniu Roche'a. Mamy więc zestawienie sytuacji Roche–Kivrin, Kivrin–Dunworthy, gdy osoba pozostająca w jakiś sposób na zewnątrz wydarzeń, niosąca pomoc, zostaje zrównana z Bogiem lub jego wysłannikiem:

To dziwne... Kiedy nie mogłam odszukać miejsca przeskoku i kiedy pojawiła się zaraza, wydawało mi się, że jest pan okropnie daleko i że już nigdy pana nie odnajdę. Teraz zdaję sobie sprawę, że był pan tu ze mną przez cały czas, że nic, ani Czarna Śmierć, ani siedemset lat, ani cokolwiek, co się przez ten czas wydarzyło, nie zdołało nas rozdzielić. Wiem, że pańska troska i dobre słowo towarzyszyły mi bez chwili przerwy. (791)

W dylogii *Blackout / All clear* osobą, która ma uchronić zaginionych przed rozpaczą, jest znowu Dunworthy oraz jego młody następca, Colin, noszący znaczące nazwisko Templer i marzący niegdyś o udziale w krucjatach, a w swojej misji ratunkowej przyjmujący też pseudonimy Cross i Knight. Słowa o uchronieniu przed strachem i zwątpieniem, które padają pod adresem Kivrin w *Księdze Sądu Ostatecznego*, padają także z ust pani Wollam, jednej z pacjentek w *Przejęciu* w stosunku do Chrystusa. Pacjentka, tak jak Roche, podkreśla, że nawet Jezus nie chroni nikogo przed śmiercią ani w przeciwieństwie szarlatana Mandrake'a nie przekonuje, że nie ma się czego bać, tylko przeciwnie, towarzyszy w strachu i cierpieniu, bo śmierć jest straszna i była straszna nawet dla niego (254–255).

Utożsamienie bohaterów z Bogiem lub aniołami odgrywa ważną rolę w ich dojrzewaniu do nowego, wykraczającego poza rytuał i zachowania duchownych, bardziej wielkodusznego spojrzenia na religię. W tym też miejscu wątek religijny wiąże się bezpośrednio z elementem fantastycznym. Podróżujący w czasie bohaterowie, chociaż ułomni i zdecydowanie nie wszechmocni, w stosunku do mieszkańców odwiedzanych stuleci stają się niemal wszechwiedzący i patrzą na nich może nie z perspektywy wieczności, ale XXI wieku. Dysponują nieznanymi tubylcom mocami, a jednocześnie nie powinni interweniować, żeby nie zaburzyć biegu historii. Kivrin, bohaterka *Księgi Sądu Ostatecznego*, postrzegana jest przez księdza Roche jako anioł albo św. Katarzyna zesłana z pomocą w czasach zarazy. Z kolei Dunworthy, opiekun naukowy Kivrin, wielokrotnie utożsamia się i jest przez bohaterkę utożsamiany z Bogiem Ojcem. Tak też zwraca się do niego majacząca w gorączce bohaterka („Panie Dunworthy, *ad adjuvandum me festina*”, 186) i potem konsekwentnie stosuje to porównanie:

Ojciec Roche modlił się, ale nie czynił tego po łacinie, jego modlitwa zaś nie przypominała ani melodyjnej recytacji kapłanów Kościoła Reformowanego, ani napuszonych przemówień naszego pastora. Mówił zwyczajnie i do rzeczy, prawie tak samo jak ja teraz mówię do pana, panie Dunworthy. (433) [...]

Ciekawe, czy widzi Boga i niebo równie wyraźnie jak ja, kiedy tylko zamknę oczy, widzę Oxford, dziedziniec naszego college'u zalewany potokami deszczu i pana w zaparowanych okularach, które musi pan raz po raz zdejmować i wycierać rękawem swetra? Ciekawe, czy jemu też Bóg wydaje się tak bliski, a jednocześnie tak niewyobrażalnie daleki? (434)

Bohaterka identyfikuje Dunworthy'ego z Bogiem częściowo nieświadomie, zwykle jednak w reakcji na wiarę ojca Roche:

– Pan ześle ogień i zarazę, i wielu zginie – mówił ojciec Roche. – Ale nawet w tych dniach ostatnich dobry Bóg nie opuści nas zupełnie. Da nam pomoc i ukojenie, a potem poprowadzi nas szczęśliwie do nieba.



Poprowadzi nas szczęśliwie do nieba... Jej myśli znowu wróciły do pana Dunworthy'ego. (474–475)

– Słyszę mego Pana! – wykrzyknął [...] Nagle, nie wiadomo skąd ani dlaczego, przyszła jej do głowy szaleńcza myśl: to pan Dunworthy! (665)

Kiedy Dunworthy zmawia w Oksfordzie modlitwę, żeby wędrowcy (czyli Kivrin) mogli bezpiecznie wrócić do domu, ojciec Roche w średniowieczu prosi Boga: „doprowadź nas bezpiecznie do Twego Królestwa”. Symetria tych dwóch modlitw ponownie zrównuje przyszłość z niebem, gdzie „ludzie nie będą już musieli umierać na ospę lub zapalenie płuc. Wszyscy też będą mogli najeść się do syta, a domy staną się ciepłe nawet zimą”; na razie modlitwa musi wystarczyć mieszkańcom średniowiecza, którzy nie mogą liczyć na dary nauki, „penicylinę i wyjałowione środki opatrunkowe”, i raj przyszłości (436).

Żeby dopełnić listy chrześcijańskich analogii, na koniec powieści Kivrin zostaje ranna w bok (ma złamane żebra), a jej stan fizyczny i psychiczny Dunworthy podsumowuje myślą, że przybył za późno, bo już została ukrzyżowana (820). Przy finałowym spotkaniu wydaje się, że coś w ich relacji pękło i Kivrin będzie już na zawsze emocjonalnie okaleczona i będzie polegać tylko na sobie. Dunworthy jest tu stary, chory i to on wymaga pomocy. Chociaż w ostatnich słowach Kivrin przyznaje jednak, że wierzyła w powrót nauczyciela, a w *Praktyce dyplomowej* określa go jako „dobrego człowieka” i otacza niemal kultem, w ostatniej scenie to Kivrin jest silniejsza, wraca „ukrzyżowana” ale jednak zwycięska, bo wypila do końca czarę goryczy, i to ona w pewnym sensie ratuje Dunworthy'ego swoją wiarą, której starcza dla dwojga. W tym kontekście wydaje się, że słyszalny w finale utwór „kiedy wreszcie przybędzie mój Zbawiciel” odnosi się nie tylko do misji ratunkowej, która ocala bohaterkę, ale też do samej bohaterki, która swoim przebaczeniem i aktem zaufania przywraca wiarę swemu sponiewieranemu Bogu:

Kivrin chwyciła Dunworthy'ego za rękę i ścisnęła mocno.

– Wiedziałam, że pan mnie nie zostawi – powiedziała. (841)

Ten z kolei uznaje, że Colin i Kivrin dobrze sobie radzą bez jego przewodnictwa i czuje się bezpiecznie w ich rękach.

Mimo tych powtarzających się porównań, sami bohaterowie pozostają jednak igraszką siły wyższej, mianowicie kontinuum czasowego, które w serii o podróżach w czasie stopniowo nabywa cech Opatrzności: w *Nie licząc psa* okazuje się, że to ono, jak Opatrzność, posyła bohaterów w różne miejsca i dostarcza im poszlak, żeby umożliwić rozwiązanie zagadki i przygotować scenariusz do wydarzenia, które rozegra się w dalekiej przyszłości nie gdzie

indziej, tylko w katedrze w Coventry. W *Blackout* i *All clear* bohaterowie spędzają już większość czasu nie tyle badając kontinuum, ile starając się odgadnąć jego intencje i wyroki. Okazuje się, że kontinuum nie tylko stara się ustabilizować historię, ale też wydaje się kierować jakąś zasadą największego dobra – aby zapobiec zwycięstwu wersji, którą znacząco nazywa się „Gotterdammerung”, zmierzchem bogów, a więc historii, w której zwyciężają siły zła uosabiane przez nazistów. Nawet jeżeli nie jest to dokładnie Opatrzność, przynajmniej pozwala mieć nadzieję, że tyle ocalonych i tyle poświęconych istnień – tyle odwagi, dobroci, wytrwałości i miłości, ile wykazują bohaterowie i zwykli mieszkańcy Wielkiej Brytanii w trakcie bombardowań – nie przepada w historii bez śladu i musi się jakoś liczyć.

Willis nie przesądza, czy jest to tylko uśmierniająca strach nadzieja, czy rzeczywistość. Do jednoznacznej deklaracji najbardziej zbliża się w końcówce *Przejęcia*, gdzie po śmierci (czy też w stanie śmierci mózgowej), bohaterka, która wizualizowała swoje umierające ciało jako tonącego Titanica, widzi nagle inny statek: „zmartwychwstały” po trzydniowym naprawianiu uszkodzeń spowodowanych przez Japończyków lotniskowiec Yorktown:

– Yorktown? [...] Wydawało mi się, że Yorktown zatopiono na Morzu Koralowym.

– To prawda – potwierdziła Joanna. Dostrzegła teraz kabinę radiotelegrafisty, znajdującą się wysoko na pomoście wyspowym, oraz przypominające krzyże anteny. Naprawiono go w trzy dni. [...] Pośrodku, ubrany na białą dowódca okrętu spoglądał [...] przez lornetkę. Jej soczewki lśniły złotem. (895)

Ponownie przesłanie jest tu jeszcze czytelniejsze w wersji oryginalnej, gdzie statek nie został trzeciego dnia po prostu „naprawiony”, ale „was raised”, czyli „podniesiony” albo równie dobrze „wskrzeszony”.

Podsumowując obecność odniesień religijnych w twórczości Connie Willis, chrześcijaństwo broni się tu na poziomie kulturowym i społecznym, a także, po przekroczeniu pewnych doktrynalnych ograniczeń, na poziomie moralnym, nawet bez Boga lub wyłącznie z sugestią jakiejś pozostającej poza konkretną religią opatrności. Rozważania moralne okazują się szczególnie istotne wobec obecnej w niektórych utworach możliwości podróżowania w czasie, co zmusza bohaterów do spoglądania na „tubylców” danej epoki z quasi-boskiej perspektywy, a także wobec wizji świata wyzbywającego się stopniowo tradycji, empatii i potrzeby głębszej refleksji, co widać choćby w satyrycznym *Przewodniku stada*. W tej powieści bohaterka ze zgrozą dowiadyuje się, że biblioteka przeznaczona na przemiał książki, których nikt nie wypożycza, postanawia więc wypożyczać i ratować nawet te pozycje, których dawno nie czytała albo nawet czytać nie ma osobiście ochoty, ale które

chce ocalić dla innych, w tym wspomnianego już Browninga. Dziedzictwo kulturowe, jakie przedstawia sobą religia, okazuje się mimo intelektualnego sprzeciwu niektórych bohaterów godne ocalenia, tak jak choćby staromodna uprzejmość, staroświeckie przywiązanie do książek, kina niemego, klasycznej muzyki czy pozornie nieistotnych przedmiotów, które były świadkami historii. Przeciwstawiając opisy prozaicznej codzienności życia i ceremoniału religijnego tym nielicznym momentom, kiedy bohaterowie nadają im duchowe – choć niekoniecznie religijne – znaczenie, autorka przedstawia chrześcijaństwo jako wartość niezależną od kwestii wiary i akceptacji dogmatów, jako źródło języka, symboliki, którymi chętnie posługują się w godzinie próby nawet sceptycznie nastawieni bohaterowie.

### Streszczenie

Artykuł opisuje i podsumowuje obecność wątków religijnych w twórczości Connie Willis i ambiwalentny stosunek bohaterów do reprezentowanej przez chrześcijaństwo tradycji kulturowej. Willis przeciwstawia opisy prozaicznej codzienności życia i ceremoniału religijnego tym nielicznym momentom, kiedy bohaterowie nadają im duchowe – choć niekoniecznie religijne – znaczenie. Religia przedstawiona jest przede wszystkim jako element szerszego dziedzictwa, które warte jest zachowania w jakiejś formie, niezależnie od kwestii wiary i akceptacji dogmatów.

### Summary

The paper discusses the functioning of religious motives in literary works by Connie Willis and the ambivalent attitude of her characters towards cultural tradition represented by religion, most commonly Christianity. Willis juxtaposes descriptions of the backstage of religious life (everyday activities, religious festivals, devotional art) and those rare moments when protagonists manage to invest them with spiritual – though not necessarily religious – meaning. Religion is primarily presented as an element of a broader heritage worthy of preservation, regardless of actual faith and the acceptance of religious dogmas.



Aneta Kliszc

## Wokół *Apparitions*: czy wiara w apokalipsę jest jeszcze możliwa?

W najnowszej literaturze naukowej uważa się, że film satanistyczny w istocie opowiada o zjawisku społecznego kryzysu i nastąpiła w nim znacząca marginalizacja *sacrum*<sup>1</sup>. Wydaje się zresztą, że desakralizacja motywów chrześcijańskich i ich włączenie do kina popularnego na równi z motywami zaczerpniętymi z mitologii (a także religii) z różnych kręgów kulturowych jest charakterystyczne dla współczesnej kultury popularnej. Moim zamiarem nie jest tezy tej ani bronić, ani z nią polemizować, ale chciałabym przyjrzeć się przypadkowi – w mojej opinii – szczególnemu, mianowicie serialowi *Apparitions* Joe Ahearne'a<sup>2</sup>.

W sposób całkowicie naturalny pierwsze, co przychodzi na myśl, gdy mowa o egzorcyzmach w kulturze popularnej, to *Egzorcysta* Williama Petera Blatty'ego. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że Blatty był wychowankiem jezuitów, a swoje opus magnum oparł na przypadku Rolanda Doe'a (Robbiego Mannheim), który został poddany egzorcyzmom w 1949 roku w wieku około 13 lat. Ponadto warto przypomnieć, że w czasie, gdy Blatty pisał *Egzorcystę* (tj. w roku 1971), w Niemczech rozgrywała się tragedia Anneliese Michel, która stała się przedmiotem niezwykle intrygującej rozprawy Felicitas Goodman, amerykańskiej profesor antropologii, oficjalną

---

<sup>1</sup> Zob. m.in.: I. Kolasińska, *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Kraków 2003, s. 251–260; S. Nowak, A. Taszycka, *Gatunek wobec sacrum. Kryzys wiary, film grozy i kultura popularna*, „Studia Humanistyczne AGH” 2010, t. 9, s. 98.

<sup>2</sup> *Apparitions*, 2008, BBC, reż. J. Ahearne (4 odc.), J. Strickland (2 odc.), scen. J. Ahearne, N. Collins, wyst. M. Shaw.

inspiracją co najmniej trzech filmów fabularnych<sup>3</sup> (i tematem co najmniej jednego filmu dokumentalnego<sup>4</sup>), a także swoistym probierzem stosunku do egzorcyzmów i opętania. Przypominam w tym miejscu książkę Blatty'ego z kilku powodów.

Przed wszystkim serial Ahearne'a wydaje się jej reinterpretacją: Blatty stawiał pytanie, czy we współczesnym, zlaicyzowanym świecie możliwa jest wiara w absolut i szatana – Ahearne zastanawia się, na ile *sacrum* jest obecne nie tylko w świecie współczesnym, ale także wewnątrz instytucjonalnego Kościoła katolickiego.

Przypominam również *Egzorcystę* ze względu na – że się tak wyrażę – kontekst teologiczny. Chris Blatty'ego deklaruje się jako ateistka i wątpi, czy jej córka mogła zostać opętana, czy opętanie w ogóle jest możliwe; słowem, wątpi w możliwość istnienia tak boga, jak i szatana. Ale w zamknięciu powieści mówi ona: „»Well, like you say... as far as God goes, I am a nonbeliever. Still am. But when it comes to a devil – well, that's something else. I could buy that. I do, in fact. I do. And it isn't just what happened to Rags. I mean, generally.« She shrugged. »You come to God and you have to figure if there is one, then he must need a million years' sleep every night or else he tends to get irritable. Know what I mean? He never talks. But the devil keeps advertising, Father. The devil does lots of commercials«”<sup>5</sup>. Jednakże warto podkreślić, że choć księża pojawiający się w powieści Blatty'ego nie wątpią w dogmaty, wręcz przeciwnie – wydają się stanowić jedyną, acz niewzruszoną ostoję wiary<sup>6</sup>, to lata 60. i 70. XX wieku są czasem wielkiej debaty o osobowość zła, która zresztą nie została rozstrzygnięta po dziś, a jedynie stanowiska dyskutantów uległy silnej polaryzacji. Jakże to stanowiska?

Z jednej strony znajdują się tradycjoniści, których stanowisko najlepiej odzwierciedla fragment adresu wygłoszonego przez Pawła VI 15 listopada 1972 roku: „Zło w świecie jest przyczyną i skutkiem wnikięcia w nas i nasze społeczeństwo ponurego i złowrogiego demona. Zło to nie tylko brak dobra, ale byt żywy, duchowy, lecz skażony i deprawujący. To straszliwa realność,

<sup>3</sup> *Egzorcyzmy Emily Rose (The Exorcism of Emily Rose)*, 2005, reż. S. Derikson; *Requiem (Requiem)*, 2006, reż. H.-Ch. Schmid; *Anneliese Michel: The Exorcist Tapes*, 2011, reż. J. G. Prest.

<sup>4</sup> *Egzorcyzmy Anneliese Michel*, 2007, reż. M. Bogdasiński, scen. M. Bogdasiński, L. Dokowicz.

<sup>5</sup> W. P. Blatty, *The Exorcist*, London 1974, s. 317.

<sup>6</sup> Wątpliwości Karrasa mają charakter personalny, nie dogmatyczny, tzn. nie kwestionuje on dogmatów Kościoła katolickiego, ale swoją w nie wiarę, która – co więcej – przechodzi próbę (por. „But now He thought once again of that mysterious look of Joy in Karras' eyes. And something else, he suddenly remembered: a deep and fiercely shining glint of ... triumph? He wasn't sure, yet oddly he felt lighter“). Tamże, s. 318).

tajemnica budząca lęk. Ten – kto zaprzecza istnieniu demona albo czyni z niego zasadę samostanowiącą, element tego świata niezależny od Boga; lub kto tłumaczy go jako istotność pseudorealną, zrodzoną z fantazji dla wytłumaczenia nieznanych przyczyn naszych nieszczęść – wychodzi poza ramy Biblii i Kościoła. [...] Demon jest wrogiem numer jeden, jest kusicielem w pełnym znaczeniu tego słowa. Wiemy dobrze, że ten ponury, burzycielski i niepokojący byt naprawdę istnieje i działa, zastawiając na nas sofistyczne pułapki, by niszczyć równowagę moralną człowieka”<sup>7</sup>. Stanowisko to zostało w dalszym ciągu podtrzymane przez Kongregację ds. Wiary z modyfikacją – w gruncie rzeczy – terminologiczną wieloletniego jej przewodniczącego Josepha Ratzingera<sup>8</sup>.

Z drugiej strony znajdują się zwolennicy tendencji hermeneutycznej, zdaniem niektórych, obecnie dominującej w teologii<sup>9</sup>, przekonani, że biblijny szatan to bezosobowa kategoria zła moralnego, fizycznego, psychicznego i duchowego, których poglądy najpełniej wyraża opublikowana w 1978 roku (a więc w roku śmierci Pawła VI) rozprawa Herberta Haaga *Abschied vom Teufel*, czyli *Pożegnanie z diabłem*. W konsekwencji takiego pojmowania szatana teologia hermeneutyczna odrzuca możliwość opętania.

W *Apparitions* sportretowani zostają przedstawiciele obu tych frakcji: zdecydowanym tradycjonalistą jest Monsignore Vincenzo, naczelny egzorcycy-

---

<sup>7</sup> Za: T. D. Łukaszuk, *Istnienie szatana i demonów jako problem w katolickiej teologii posoborowej*, Kraków 1990, s. 324.

<sup>8</sup> Ratzinger określa szatana nie osobą, a antyosobą, co stanowi rozwiązanie pewnych potencjalnych niespójności doktrynalnych: „osoba” jest zawsze oznaczeniem godności, która swoją pełnię osiągnie z życia Bożym, w diwinizacji. Iskra tej godności tkwi w samym zaistnieniu stworzenia osobowego, a jej pełny płomień widnieje w historii Jezusa z Nazaretu, która wie dzie każdą osobę stworzoną do jej osobowego spełnienia w Bogu Trójjedynym, w Osobie Osób. Grzech zatem nie powoduje utraty godności osoby, a jedynie zaciemnia tę godność. Dlatego można i szatana nazwać osobą, która w paradoksalny sposób nie realizuje się dalej, nie spełnia się w Bogu Stwórcy, nie dąży do jedności z Nim, lecz odwrotnie, odrzucając Boga, niszczy w sposób świadomy swoją godność osoby i dąży do konfrontacji z Nim. Tym samym staje się „antyosobą”, która przekreśla jedność z Bogiem. Szatan jest więc aktywny nie w realizowaniu swojej godności jako stworzenia, lecz w niszczeniu osoby w ogóle. Stąd jest on „antyosobą” (un-person) i „antyjednością” (Un-einheit) (zob. m.in.: K. Góźdz, *Problem personalności szatana*, w: *Teologia o szatanie*, red. K. Góźdz, Lublin 2000, s. 52–53; por. *Raport o stanie wiary. Z kard. J. Ratzingerem rozmawia Vittorio Messori*, przeł. Z. Oryszyn, Kraków–Warszawa–Struga 1986, s. 29 i n.).

<sup>9</sup> Zob. m.in. K. Góźdz, dz. cyt., s. 47. Wydaje się jednak, że hiperbolizacja „zagrożenia hermetycznego” to raczej efekt z jednej strony zapędów inkwizytorskich niż realnej sytuacji w teologii, a z drugiej swoisty renesans egzorcystów (warto zwrócić tu uwagę na niezwykłą popularność książek Gabriela Amrotha, istnienie Międzynarodowego Towarzystwa Egzorcystów i szeregu pism specjalistycznych – w Polsce jest to „Egzorcysta”) pomimo (a może właśnie z powodu) ograniczeń w tym względzie wprowadzonych przez nowy rytuał z 1954 r.

sta Watykanu, mentor głównego bohatera, z kolei jego przełożony, kardynał Bukovak jest bardziej zainteresowany kształtowaniem wizerunku Kościoła jako organizacji nowoczesnej i racjonalnej<sup>10</sup>. Jednakże przewrotnie twórcy serialu z obu nich czynią narzędzia szatana. Vincenzo, włoski Żyd, którego cała rodzina zginęła w Auschwitz, zostaje księdzem, by zemścić się na Kościele, którego głowa w postaci Piusa XII pozostała obojętna na Holocaust. Wprawdzie w zamknięciu serialu Vincenzo odrzuca szatana, ale nie nawraca się, a umiera ze słowami „Przeklinam wszystkich bogów” na ustach. Kardynał Bukovak bardzo długo pozostaje postacią ambiwalentną – niewątpliwie jest niemal fanatycznie nastawiony przeciw egzorcyzmom, ale bardzo długo wydaje się, że kieruje się on wyłącznie swoją ambicją i niechęcią do „średnio-wiecznego teatru piekła i demonów”, jednak finałowa scena ataku na papieża zdaje się sugerować, że jest on aktywnym i świadomym uczestnikiem satanistycznego spisku.

Jakie stanowisko zajmuje główny bohater? W prologu serialu Ahearne wprowadza ojca Jacoba na widownię, jako tego, który woli zajmować się inwestygacją cudów w procesie beatyfikacyjnym Matki Teresy i odmawia bycia egzorcyستą. Jednocześnie jednak żarliwie broni dogmatu o osobowości szatana, tłumacząc, że przyjęcie takiego rozumienia szatana jest niezbędnym elementem posługi kapłańskiej czy, co więcej, katolicyzmu<sup>11</sup>. Nawet w finałowym odcinku stwierdza, że nie chce być egzorcyستą i codziennie modli się, by przestać nim być, ale z drugiej strony jasno daje do zrozumienia kardynałowi Bukovakowi, że jest gotowy do dalszej walki z szatanem.

Wróćmy jednak do kwestii owego hermeneutycznego rozumienia szatana, które wiąże się nie tylko ze sporem o oblicze Kościoła. Pamiętać bowiem należy, że w doktrynie katolickiej zło jest silnie powiązane z pojęciem osoby, to znaczy – jak to ujmuje Krzysztof Góźdz – „zło moralno-religijne nie niszczy ani duszy, ani ciała, ani przyrody, lecz niweczy jakieś centralne światło osoby”<sup>12</sup>. Tym samym uprawnione wydaje się założenie, że integracja osoby

---

<sup>10</sup> Jak zauważa opętany ojciec Donny, Liam (1 odc.): „Even you guys don't go for All that Hammer Horror staff any more, do you?”.

<sup>11</sup> Idealnym przykładem wydają się tutaj rozmowy ojca Jacoba w pierwszym odcinku z siostrą Anne („J: You may not want to believe in possession but it's Church teaching. A: It's not what I signed up for. J: Go back and read Mark »In my name shall they cast out demons«. A: It's not my calling. J: Well, it's in the job description and it's not in the small print either. When the Church first started every Christian was an exorcist”) i kardynałem Bukovakiem (B: „Why do you reach for the most exotic solution when the reality is staring us in the face?”. J: „If you believe that Satan is a rare and exotic presence in our lives, then you are in the wrong religion”).

<sup>12</sup> K. Góźdz, dz. cyt., s. 45.



– rozumiana zarówno psychiatrycznie, jak i religijnie – jest najlepszą ochroną przed złem, a jej naruszenie – czy to przez transgresję moralną, czy to w wyniku niestabilności emocjonalnej, czy psychicznej – stanowi furtkę dla zła w postaci osobowego szatana. Jednakże jeśli odrzuci się osobowość zła, to za źródło zła albo należy uznać samą osobę (co jest niemożliwe z teologicznego punktu widzenia, ponieważ właśnie poprzez osobę człowiek łączy się z Bogiem – por. przypis 8), albo należy uznać, że źródłem zła jest sama dezintegracja osoby, czy mówiąc potocznie – utrata człowieczeństwa.

Świadomie lub nieświadomie także tę kwestię ilustruje Joe Ahearne w swoim serialu. Podstawą owej nienaruszalności osoby wydaje się w *Apparitions* wiara w dobroć własnej natury i zdolność do przezwyciężenia – co ważne, samodzielnie – wewnętrznego poczucia winy, zwykle powiązanej z jakąś transgresją seksualną. Widać to wyraźnie, gdy zestawia się dwie postacie współpracowników ojca Jacoba. Vimal, dręczony poczuciem winy z powodu swojego homoseksualizmu i wykluczony ze społeczności, do której aspirował (Bukovak odmówił dopuszczenia go do świąceń, gdy dowiedział się o jego orientacji seksualnej), ulega pokusie i w rezultacie swojej słabości i zwątpienia traci życie. Daniel odczuwa winę z powodu swoich wizji/halucynacji o kontaktach seksualnych z Maryją Dziewicą, zagrożony wykluczeniem (utrata parafii), nie ulega pokusie ani lękowi i odrzuca szatana. Jednakże przykładem najważniejszym pozostaje oczywiście postać Michała, opanowanego przez demona Asztarota, byłego żołnierza, który pragnie uciec przed wyrzutami sumienia i wspomnieniami z wojny w Jugosławii, i od okrucieństw, których w jej czasie się dopuścił. Jego imię jest oczywiście niezwykle znaczące, zwłaszcza w kontekście demonologii. Po pierwsze zatem należy go odnieść do Michała przewodzącego aniołom w wojnie z szatanem<sup>13</sup> – tutaj Michael staje się naczelnym żołnierzem szatana. Po drugie, istotne wydaje się przywołanie wizerunku Michała w kulturze popularnej, w której zwykle jest przedstawiany jako obrońca ludzkości w opozycji do zazdrosnego o miłość Boga do ludzi Gabriela<sup>14</sup>. Ponadto Leon XIII nie tylko poświęcił mu modlitwę, którą kazał odmawiać po każdej cichej mszy, w której Michał miał być obrońcą ludzi przed zagrożeniami współczesności (liberalizmem, laicyzmem i naturalizmem), ale także odwołuje się do niego

<sup>13</sup> „I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł, i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło. I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię, został strącony na ziemię, a z nim strąceni zostali jego aniołowie” (Ap 12, 7–9).

<sup>14</sup> Za przykład może służyć kultowa *Armia Boga* (*The Prophecy*, 1995, reż. G. Widen) czy jedna z ostatnich produkcji – *Legion* (2009, reż. S. Ch. Stewart).

w specjalnej modlitwie napisanej dla egzorcystów, która bezpośrednio zostaje wspomniana w serialu. Słowem, tak jak Michał powinien być symbolem siły i oporu wobec szatana, w *Apparitions* staje się symbolem słabości i ulegania pokusie, symbolem podatności na atak demoniczny.

Warto jednak podkreślić, że owa podatność na atak u Ahearne'a nie wiąże się wyłącznie z poczuciem winy z racji prawdziwych lub urojonych transgresji moralnych czy słabości woli (jak ma to miejsce w przypadku ojca dziewczynki z pierwszego odcinka), ale może być wynikiem poczucia wyobcowania, niezrozumienia czy po prostu potrzeby bliskości, co ilustruje zarówno Vimal, jak i biologiczny syn Michaela, owoc gwałtu. Alienacja tego ostatniego zresztą następuje na kilku płaszczyznach: po pierwsze, jest imigrantem; po drugie, jest muzułmaninem; po trzecie, jest religijny jako jedyny ze swojej rodziny; po czwarte, odczuwa brak ojca; po piąte, mimo że matka nie poinformowała go ani jego starszego, przyrodniego brata, że jest owocem gwałtu, to napięcie między rodzeństwem jest jak najbardziej realne.

Wprowadzenie postaci Zaida pozwala twórcom serialu na poruszenie jeszcze innego wątku, dość istotnego dla Kościoła współczesnego, mianowicie relacji między trzema najważniejszymi religiami monoteistycznymi i nieporozumień na tle religijnym. Widać to wyraźnie na przykładzie motywu świni: Misal widzi w tym akt antymuzułmański ze względu na zakaz jedzenia wieprzowiny, ojciec Jacob wskazuje zaś na passus biblijny z opętanymi świniami<sup>15</sup>; aby jednak wskazać, że nie jest to jego efekt myślenia wyłącznie

---

<sup>15</sup> Mk 5, 1–20: „Przybyli na drugą stronę jeziora do kraju Gerazeńczyków. Ledwie wysiadł z łodzi, zaraz wybiegł Mu naprzeciw z grobów człowiek opętany przez ducha nieczystego. Mieszkał on stale w grobach i nawet łańcuchem nie mógł go już nikt związać. Często bowiem wiązano go w pęta i łańcuchy; ale łańcuchy kruszył, a pęta rozrywał, i nikt nie zdołał go poskromić. Wciąż dniem i nocą krzychał, tłukł się kamieniami w grobach i po górach. Skoro z daleka ujrzał Jezusa, przybiegł, oddał Mu pokłon i krzychał wniebogłosy: »Czego chcesz ode mnie, Jezusie, Synu Boga Najwyższego? Zaklinam Cię na Boga, nie dręcz mnie!«.

Powiedział mu bowiem: »Wyjdź, duchu nieczysty, z tego człowieka«. I zapytał go: »Jak ci na imię?«. Odpowiedział Mu: »Na imię mi 'Legion', bo nas jest wielu«. I prosił Go na wszystko, żeby ich nie wyganiał z tej okolicy. A posła się tam na górze wielka trzoda świń. Prosił Go więc: »Poślij nas w świnię, żebyśmy w nie wejść mogli«. I pozwolił im. Tak duchy nieczyste wyszły i weszły w świnię. A trzoda około dwutysięczna ruszyła pędem po urwistym zboczu do jeziora. I potonęły w jeziorze. Pasterze zaś uciekli i rozpowiedzieli to w mieście i po zagrodach, a ludzie wyszli zobaczyć, co się stało. Gdy przyszli do Jezusa, ujrzeni opętanego, który miał w sobie »legion«, jak siedział ubrany i przy zdrowych zmysłach. Strach ich ogarnął. A ci, którzy widzieli, opowiedzieli im, co się stało z opętanym, a także o świniach. Wtedy zaczęli Go prosić, żeby odszedł z ich granic.

Gdy wszedł do łodzi, prosił Go opętany, żeby mógł zostać przy Nim. Ale nie zgodził się na to, tylko rzekł do niego: »Wracaj do domu, do swoich, i opowiadaj im wszystko, co Pan ci uczynił i jak ulitował się nad tobą«. Poszedł więc i zaczął rozgłaszać w Dekapolu wszystko, co Jezus z nim uczynił, a wszyscy się dziwili”.

przez pryzmat religii katolickiej, scenarzyści wcześniej umieszczają scenę, która wskazuje na fakt, że znajomość Koranu ojca Jacoba przewyższa znajomość Misala.

W serialu Ahearne'a dość istotną rolę odgrywa motyw maryjny: z jednej strony stanowi on łącznik (i jako taki został użyty) między islamem a chrześcijaństwem, a z drugiej odgrywa ważną rolę w mitologii chrześcijańskiej jako takiej – Maryja jest bowiem tą, która depta głowę węża. Co więcej, nastrowiwi zagrożenia i nadciągającej apokalipsy wybitnie służą statystyki zgłaszanych objawień maryjnych, na co zwraca uwagę Robert Pannet: „W XX wieku liczba objawień zwiększa się wydatnie<sup>16</sup>. Od roku 1900 począwszy Maryja miała się podobno ukazać w ponad 260 miejscach na całym świecie. Siedemnaście z nich otrzymało pozytywną decyzję miejscowego biskupa: wyraźną aprobatę lub zgodę na lokalne formy kultu. Około 40 budzi zastrzeżenia ze strony hierarchii. Na temat prawdziwości innych dwudziestowiecznych objawień brak oficjalnych wypowiedzi Kościoła”<sup>17</sup>. Ahearne z tej obfitości możliwości wybiera dwa, które z jednej strony są najbardziej znane (nie tylko katolikom), a z drugiej – dysponują – że się tak wyrażę – dodatkowym potencjałem dramatycznym, tzn. Fatimę i Medjugorje, objawienia, w których wiadomości wiążą się z uwagami na temat nadchodzącej apokalipsy i o potrzebie troski o pokój.

Medjugorje mogło być dla Ahearne interesujące z kilku powodów, w serialu dość wyraźnie zaznaczone są dwa: kontrowersje doktrynalne z nim związane oraz kontekst geograficzno-historyczny<sup>18</sup>. Medjugorje z racji konfliktu między lokalnym biskupem a zakonnikami opiekującymi się miejscem objawienia stało się nieoficjalnym miejscem kultu maryjnego, którego popularności nawet część hierarchii kościelnej nie chce lub nie może przeciwstawić się wprost<sup>19</sup>. Mówiąc o kontekście geograficzno-historycznym, mam na myśli oczywiście wojnę w Jugosławii, którą Brytyjczycy są żywo zainteresowani (zarówno z racji udziału ich kontyngentów wojskowych, jak i dużej ilości imigrantów z tych terenów), co zyskuje odzwierciedlenie w brytyjskiej

---

<sup>16</sup> W porównaniu z około 20 w XIX w. – zob. R. Pannet, *Objawienia maryjne w świecie współczesnym*, przeł. A. Liduchowska, Wydawnictwo WAM: Kraków 2007, s. 32.

<sup>17</sup> Tamże, s. 33.

<sup>18</sup> Warto także przypomnieć, choć w żaden sposób nie jest to zaznaczone w *Apparitions*, że Medjugorje stało się także symbolem pierwszych na większą skalę medycznych i psychiatrycznych prób zbadania naukowego fenomenu objawienia (zob. m.in. R. Pannet, dz. cyt., s. 41 i n.), podobnie jak analogiczne opętanie (od czasu przypadku A. Michel stało się także fenomenem psychiatrycznym – zob. m.in. J. Dębiec, *Opętanie. Próba psychopatologicznego ujęcia problemu*, Kraków 2000).

<sup>19</sup> Zob. m.in. R. Pannet, dz. cyt., s. 121 i n.

kulturze popularnej poprzez dość częste pojawianie się w literaturze i filmografii kryminalnej<sup>20</sup>.

Drugim przywoływanym sanktuarium maryjnym jest Fatima, która wydaje się pojawiać przede wszystkim z racji trzeciej tajemnicy fatimskiej i zamachu na papieża. Jednakże wydaje się, że nie należy także zapominać o bezpośrednim kontekście historycznym objawień fatimskich, to znaczy, I wojnie światowej, epidemii hiszpanki, a przede wszystkim rewolucji październikowej. Znaczące wydaje się, że obok Jana Pawła II jeszcze jeden papież odbył pielgrzymkę do Fatimy – mianowicie Paweł VI (1967). Okoliczności pielgrzymki Jana Pawła II do Fatimy są dość powszechnie znane, nawet niekatolikom<sup>21</sup>, i bezpośrednio zostały przywołane w filmie: Michael kulą z sanktuarium fatimskiego strzela do papieża, jakby powtarzając zamach, który w wizji s. Łucji miał skończyć się śmiercią „biskupa w bieli”.

Wydaje się, że Ahearne sięga po te wątki bardzo przekornie. W końcu są to motywy, które pojawiają się nieustająco w kontekście rozważań o końcu świata i wszelkich teorii spiskowych: nawet po ujawnieniu przez Watykan tekstu trzeciej tajemnicy pełno jest takich, którzy bądź dokonują alegorycznej interpretacji, bądź sugerują, że nie wszystko zostało wyjaśnione<sup>22</sup>. Ponadto z racji komercjalizacji i banalizacji zarówno od strony religijnej (mówi się nawet o „katolicyzmie ludowym”), jak i estetycznej mamy do czynienia z całkowitą ich desakralizacją.

Te desakralizowane motywy Ahearne zestawia z motywami z kina satanistycznego z opętaniem na czele i groźbą armii demonów nadciągających, by opanować świat.

---

<sup>20</sup> Wymienić tu można przede wszystkim *Prime Suspect 6: Last Witness*, reż. T. Hooper, Granada television/ITV 2003.

<sup>21</sup> Kwestii fatimskiej i jej związkowi poświęcono wiele książek najwcześniej o charakterze religijnej broszury (np. A. Miguel, *Tajemnica fatimska a pontyfikat Jana Pawła II*, przeł. A. E. Zalewska, Poznań 2002 (wyd. oryg. 2001) czy G. Turowski, *Fatimski szlak w pontyfikacie Jana Pawła II*, Warszawa 2008), jednakże warto wspomnieć, że kwestia zamachu, pielgrzymki do Fatimy, a wreszcie spotkania z Ali Agcą jest obecna także w dziełach adresowanych do zupełnie innych kręgów czytelników – tu wymienić można choćby takie bestsellery na temat zamachu na papieża i jego dalszych konsekwencji, które odnotowują znaczenie, jakie dla Jana Pawła II miała Fatima, jak G. Thomas, M. Morgan-Witts, *The Year of Armageddon. The Pope and the Bomb*, Panther Books Granada Publishing 1985 czy N. West, *Trzecia tajemnica. Kulisy zamachu na Papieża*, przeł. M. Przeczek, Wydawnictwo „Colori”: Warszawa 2000 (wyd. oryg. 2000).

<sup>22</sup> Bardzo ilustratywna wydaje się tu książka włoskiego dziennikarza Marca Tosattiego, *Nieujawniona tajemnica. Nie wszystko zostało powiedziane – proroctwa fatimskie wciąż skrywają tajemnicę*, przeł. W. Bernasiewicz, Księgarnia św. Jacka: Katowice 2005 (wyd. oryg. 2000).

Zgodnie więc z logiką horroru satanistycznego dochodzi do próby sprowadzenia na ziemię antychrysta, w dodatku w towarzystwie „Jana Chrzciciela”, która zostaje udaremniiona w równym stopniu przez przyszłe matki pomiotów piekielnych, ojca Jacoba i siostrę Ruth, i wreszcie lekarzę z kliniki aborcyjnej, w której rozgrywa się w znacznej części odcinek 4 opisujący te wydarzenia. Istotne wydaje się, że doktor Janice Greely nie przechodzi żadnej duchowej przemiany: skonfrontowana z niezwykle sytuacją akceptuje to, co widzi, i postanawia wykonać swoją pracę dostępnymi jej środkami – tym razem dość nieortodoksyjnymi z punktu widzenia praktyki lekarskiej, mianowicie: modlitwą. Jednakże jej motywacja nie jest religijna, ale czysto ludzka – pragnie ona pomóc swojej pacjentce najlepiej jak może – nie zajmują ją spory ani w ogóle nic, co w najmniejszym stopniu wiązałoby się z jakąkolwiek metafizyką. Dowodzi tego najlepiej fakt, że kiedy egzorcyzm zostaje odprawiony i zamiast nastolatki noszącej w łonie antychrysta jest po prostu nastolatka w ciąży, sytuacja znowu wraca do normy – ojciec Jacob i doktor Janice Greely wracają do swoich obowiązków świadomi różnic, które ich dzielią, ale i tego, co ich łączy.

Jednakże Ahearne traktuje te satanistyczne motywy z równym dystansem i ironią, co motywy religijne i zdaje się wskazywać, że są one równie zbanalizowane, co opowieści o cudach i objawieniach<sup>23</sup>. Czemu zatem one służą? Paradoksalnie pokazaniu temu, co dzieje się ze światem ludzi, gdy nie ma w nim *sacrum*. Ilustratywna pod tym względem jest postać doktor Elaine Errison, która została zatrudniona przez kardynała Bukovaka, by ocenić stan jego zdrowia psychicznego. Jest ona w gruncie rzeczy jedyną fanatyczką pojawiającą się w serialu. Jej fanatyczna wiara jest nie tyle wiarą w siłę rozumu, co raczej wiarą w to, że nic, czemu będzie musiała stawić czoła, nie przeorośnie jej zdolności pojmowania i analizowania, słowem, nic nie będzie dla niej tajemnicą. Jest tak dalece przywiązana do własnej wizji rzeczywistości, że nie potrafi zauważyć, że w swoim kulcie nauki stała się nieracjonalna i jej wiara w świat wolny od nadprzyrodzonego jest w równym stopniu myśleniem magicznym, co wiara wymagająca prostych cudów. Stanowi ona w świecie przedstawionym żywą ilustrację popularnego powiedzenia z Baudelaire'owskiego *Wielkodusznego gracza*: „najchytrzejszym z podstępów diabła jest wmówienie wam, że diabeł nie istnieje!”.

---

<sup>23</sup> Charakterystyczna wydaje się tutaj uwaga siostry Ruth z czwartego odcinka („Well, he’s not a very efficient Satanist. I called Bukovak over 15 minutes ago”) czy jej rozmowa z Danielem w szóstym odcinku („D: I mean, he’s hardly likely to be swapping satanic messages by email. R: Of course he is. You think every time they want to organise something, they use possessed people?”).

Ahearne jawnie występuje przeciw myśleniu magicznemu zarówno w obrębie religii, jak i poza nią i wskazuje, że powszechność owego myślenia magicznego wiąże się z dwoma kwestiami. Po pierwsze, z powierzchowną religijnością, co widać na przykład w przywiązaniu Vimala do jego „cudu”. Po drugie, z tęsknotą za rytuałem. W odcinku 5 książki Jacob odprawia odwrócony egzorcyzm, by uratować życie imamowi. Czyni to bardzo niechętnie. Charakterystyczne, że ani matka Zaida, ani jego brat nie widzą problemu („It’s Just words”). Podobnie nie widzi go kardynał Bukovak, który uważa, że sam rytuał bez intencji nie ma znaczenia<sup>24</sup>. Przeciwwagą dla nich jest imam, który stwierdza, że nie byłby w stanie dokonać desakracji Koranu, nawet w celu ratowania życia. Ahearne wydaje się sympatyzować ze stanowiskiem Jacoba: choć zgadza się odprawić satanistyczny rytuał, by uratować życie dwóch osób (imama i grożącego mu śmiercią Zaida), to jednocześnie widzi sensowność i celowość przywiązania do rytuału. Warto w tym miejscu przywołać następującą obserwację Marcina Karasa: „Hierarchiczna liturgia rzymska czerpie z hierarchicznej kosmologii średniowiecznej, chociaż nie zakłada żadnego z jej elementów jako przesłanek teologicznych. Świat widzialny ma służyć jedynie jako symbol porządku i Bożego prawa, niezależnie od szczegółów przyrodniczych tej wizji. Symbolicznym wyrazem przemijania porządku doczesnego i odmienności świata nadprzyrodzonego jest liturgia ostatniej niedzieli roku kościelnego (poprzedzającej adwent), w której odczytywane są prorocтва na temat końca świata i Sądu Ostatecznego”<sup>25</sup>. Tym samym wydaje się, że należy traktować ów odwrócony rytuał jako początek odwrócenia porządku świata i nawet jeśli kwestia intencji pozostaje istotna, to nie zmienia faktu, że dla ojca Jacoba jako egzorcysty sam rytuał musi mieć duże znaczenie – w końcu to dzięki mocy rytuału demon zostaje odesłany. Przypomnieć także w tym miejscu należy, że egzorcyci oprostestowywali nowy rytuał z 1954 roku, sugerując, że tylko łacina jest niezbędnie skuteczna w ich praktyce, tym samym jakby powtarzając argumenty Bractwa Kapłańskiego Św. Piusa X (tzw. lefebrystów) opowiadających się za ciągłością tradycji liturgicznej i jego niezmiennością: „Zabezpieczeniem rytu przed zmianami, mogącymi skazić przekaz doktryny i zniekształcić

<sup>24</sup> Zob.: „If I had to spit on the cross in order to save a life, I’d do it”; „It what’s in your heart that matters”; „As long as your soul is pure, these actions have no meaning”.

<sup>25</sup> M. Karas, *Una voce dicentes. Hierarchiczna wizja rzeczywistości w rycie mszy trydenckiej i jej teologicznym uzasadnieniu*, [w:] *Rytuły w wybranych religiach i wyznaniach od starożytności do współczesności*, red. J. Drabina, „Zeszyty Naukowe UJ. Studia Religioznawcze” 2009, z. 42, Kraków 2010, s. 103. Por. *Śledztwo w sprawie szatana. Ze znanym włoskim egzorcystą Gabrielem Amrothem rozmawia Marco Tosatti*, przeł. J. Zarzycka, Kraków 2004, s. 89.

formy sprawowanego kultu, były nader dokładne przepisy liturgiczne, zawarte w rubrykach opisujących przebieg wszystkich istotnych czynności kapłańskich. Sakralny język łaciński (w obrządku rzymskim) był pojmowany jako godny kultu Bożego gwarant świętości, niezmienności i ciągłości teologii oraz liturgii, miał też stanowić zaporę przed dynamizmem i subiektywizmem (oraz brakiem precyzji) współczesności poszukującej ciągle nowych form i treści<sup>26</sup>.

Wróćmy raz jeszcze do uwag Panneta na temat częstotliwości objawień maryjnych w XX wieku: „Podkreślmy raz jeszcze: kulturowym i religijnym podłożem obfitości objawień maryjnych w społeczeństwie, gdzie spłylenie wszelkich treści staje się wręcz niemożliwe do zniesienia, jest niezaspokojona potrzeba *sacrum*. Inną przyczyną jest upodobanie cudowności i nadzwyczajności, podtrzymywane przez środki masowego przekazu, a podsycane i pobudzane przez podejście duszpasterskie zmierzające do jego stłumienia. Opowiadając się po części za stanowiskiem protestantyzmu, zdecydowanie umniejszającego wartość pośrednictw symbolicznych i emocjonalnych, Kościół katolicki, szczególnie na Zachodzie, nie spełnia już swej tradycyjnej funkcji polegającej na kontrolowaniu zapotrzebowania na *sacrum*, będącego pochodną frustracji, jakie niesie ze sobą życie w społeczeństwie, oraz irracjonalnych skłonności ludu, który – jak mogłoby się wydawać – utracił poczucie sensu swojej egzystencji<sup>27</sup>. Paradoksalnie stanowisko Ahearné'a wydaje się bliskie stanowisku Panneta – serialem *Apparitions* zdaje się on umówić, że ludzkość potrzebuje *sacrum*, religii, nawet jeśli nie dla siebie (w tym sensie, że nie może jej w całości przyjąć i zaakceptować, czego przykładem Monsignore Vincenzo czy doktor Janice Greely) i nie w sensie czysto instytucjonalnym (sztywna instytucjonalność zostaje skompromitowana w pewnym sensie i przez kardynała Bukovaka, i przez imama), to w sensie obecności – jakkolwiek pretensjonalnie by nie brzmiało – tajemnicy absolutu w przestrzeni społecznej, nawet jeśli owa obecność nie może być pełna z racji konieczności tolerancji i empatii. Znacząca wydaje się tutaj treść modlitwy, którą wygłasza ojciec Jacob przed kliniką aborcyjną na prośbę pikietujących tam protestujących: „Dear Lord, we ask you to bless those women faced with difficult choices in pregnancy. We ask you to bless those who demonstrate here today. And we pray that your wisdom and compassion may enter their hearts to prevent them from judging others”. Blatty sugerował, że we współczesnym świecie ci, któ-

<sup>26</sup> Tamże, s. 106.

<sup>27</sup> R. Pannet, dz. cyt., s. 61.

rzy wierzą, są niewidoczni, niepotrzebni i niedoceniani<sup>28</sup>. W świecie Ahearne'a – zdeklarowanego przecież ateisty – muszą oni pogodzić się z brakiem monopolu na świat – ich zadaniem nie jest ani dopasowywanie się do świata (wyśmiane już w postaci Buddy Christ<sup>29</sup>), ani prowadzenie wojującej krucjaty, a jedynie obecność: charakterystyczne, że ojciec Jacob nie próbuje nawracać ojca Donny, nie namawia jej rodziców nawet na jej religijne wychowanie – mówi jedynie, że on jest zawsze do jej dyspozycji. Największym wyzwaniem człowieka wierzącego wydaje się więc znalezienie równowagi między własną religijnością a uszanowaniem religijności czy jej braku u innych. Siła tego przekazu zostaje wzmocniona przez oszczędność środków, charakterystyczną dla seriali brytyjskich takich jak *The Last Enemy*<sup>30</sup> czy *The Fades*<sup>31</sup>, a będącą zapewne dziedzictwem formalnych rozwiązań *Doctora Who*.

Stwierdziłam na początku, że w mojej opinii serial *Apparitions* jest specjalnym przykładem kina satanistycznego i nie wpisuje się w nurt marginalizacji *sacrum* na rzecz przedstawiania społecznego kryzysu. I to prawda – *sacrum*, jego obecność lub brak jest centralnym tematem serialu. Ahearne sugeruje, że bez *sacrum* ludzkość nie jest w stanie radzić sobie ze światem i swoją obecnością w świecie – charakterystyczne, że ojciec Jacob ma do czynienia w równym stopniu z wierzącymi i niewierzącymi. Jednakże odpowiedzią nie jest „ludowa religia” ani przymus religijny – prowadzi to tylko do dalszej deprivacji. Odpowiedzią może być wyłącznie wiara – w Boga lub ludzi. Jacob tłumaczy Liamowi, wyjaśniając, jak doszło do jego opętania, że chrzest jest rodzajem egzorcyzmu, ale że jest tylko wtedy ważny, gdy osoba chrzczona przyjmuje Boga – jeśli nie, tworzy to tylko miejsce dla demonów. Ahearne zdaje się mówić, że świat został na siłę sekularyzowany i że nic nie wypełniło powstałej w ten sposób pustki, co prowadzi do dezintegracji człowieczeństwa, a tym samym świat zdaje się stać na krawędzi zagłady, ale jednocześnie sugeruje, że ponowna, przymusowa, sakralizacja może zasiać jeszcze większe spustoszenie. Tym samym jedynym rozwiązaniem jest szukanie trzeciego wyjścia, nowej formy koegzystencji *sacrum* i *profanum*.

<sup>28</sup> Charakterystyczne wydają się tu pretensje matki Karrasa o to, że nie został lekarzem.

<sup>29</sup> *Dogma*, 1999, reż. K. Smith.

<sup>30</sup> BBC, 2008.

<sup>31</sup> BBC, 2010– .



### Streszczenie

Artykuł analizuje serial *Apparitions* Joe Ahearne'a (BBC 2008), który wykorzystuje formułę filmu satanistycznego do podjęcia dyskusji na temat miejsca religii i instytucji religijnych (głównie Kościoła katolickiego) w świecie współczesnym. Ahearne pokazuje świat, w którym *sacrum* zostaje zmarginalizowane, ale dla niego jest to jednocześnie świat, w którym obecność zła qua zła przestaje być zauważana. Postuluje on zatem konieczność obecności absolutu w przestrzeni społecznej, ale ograniczonej przez humanizm rozumiany jako etyczny nakaz solidarności międzyludzkiej i poszanowania jednostkowości, w tym odmienności, każdej istoty ludzkiej.

### Summary

BBC series *Apparitions* (2008), which constitutes the subject of present discussion, raises – under the guise of satanistic flick – important questions concerning the place of religion and religious institutions (or more precisely, of the Catholic Church) in the modern world. The world depicted by Joe Ahearne has successfully marginalised the *sacrum* – yet, for the director (and writer) this marginalisation implies certain invisibility of evil as such (or at the very least an inability to perceive it). Thus, certain presence of the absolute results necessary for the benefit of all, yet, for Ahearne such a presence needs to be defined by humanistic imperative of human solidarity, respect for the individuality and separatedness of every single human being.



Iwona Pięta

## Bóg, człowiek, świat w prozie Jacka Dukaja

Rozważania dotyczące Boga (Absolutu) rzadko poruszane są na gruncie literatury fantastycznej z kilku co najmniej powodów. Przede wszystkim jest ona odmianą literatury lokowaną w powszechnym odbiorze bądź w przestrzeni tekstów popularnych czy masowych, bazujących w dużej mierze na wykorzystaniu, przetworzeniu i powieleniu określonych wzorców gatunkowych i fabularnych, a więc z natury schematycznych i opartych na uznanych społecznie konwencjach i powszechnie akceptowanych stereotypach, bądź postrzeganą jako literatura oparta na kreatywnych możliwościach tworzenia fikcyjnych światów przez pisarza, to zaś zdecydowanie nadaje jej status Ingardenowskich quasi-sądów, pozbawiając zasadności pytanie o prawdę i fałsz świata przedstawionego wobec pozaliterackiej rzeczywistości. Natomiast problematykę *sacrum* – zgodnie z normą społecznego uzusu – można rozpatrywać w aspekcie wiary lub jej braku, nie poddaje się ona jednak racjonalnej wykładni ani w obrębie fikcji (zmyślenia), ani dialektyki prawdy i fałszu. Raczej rzadko twórcy uprawiający gatunki fantastyczne<sup>1</sup> podejmują rozważania bezpośrednio związane z określonym systemem religijnym czy wierzeniami także dlatego, że tradycyjna tematyka fantastyki i wątki fabularne z nią związane dotyczą raczej problemów relacji interpersonalnych w obrębie danej społeczności (baśń, *fantasy*), możliwych zagrożeń cywilizacyjnych

---

<sup>1</sup> Na temat problemów z terminologią gatunków fantastyki zob. hasła: *Fantastyka* A. Smuszkiewiczza i *Fantastyka naukowa* R. Handkego zamieszczone w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1995, a także I. Pięta, *Dlaczego czytamy fantastykę. Rozważania o prawdzie na przykładzie prozy Jacka Dukaja*, „Roczniki Humanistyczne” 2009, z. 1, s. 73–75.

wynikających z rozwoju technologicznego (fantastyka naukowa), budowania określonej wizji przeszłości i statusu społeczności etnicznej lub kulturowej (podanie, legenda) niż rozważań o naturze związków między podmiotem (jednostką) a światem w aspekcie sakralnym i metafizycznym. Z gatunków fantastycznych najbliższy tematyce sakralnej jest mit podejmujący próby objaśnienia funkcjonowania człowieka w makrokosmosie w oparciu o obserwacje natury: jej nieprzewidywalność, cykliczność, próby oswojenia.

Niemniej jednak, właśnie wskazanie sposobu i celu wprowadzania w fabule bezpośrednich lub opartych na aluzjach i presupozycjach<sup>2</sup> nawiązań czy odniesień do religii, mówienia o Absolutie, a także tego, co w świecie przedstawionym pełni rolę Absolutu, jest głównym przesłaniem moich rozważań. Proza Dukaja o tyle nadaje się do podjęcia takiego tematu, że lokuje się na przecięciu różnych odmian i gatunków fantastyki, wykorzystuje nawiązania do mitu, rytuału magicznego i religijnego, ale też korzysta z jawnych nawiązań do instytucji Kościoła, zwłaszcza rzymskokatolickiego. Podejmuje nie tylko, a właściwie nie przede wszystkim, zagadnienia i tematy tradycyjnie związane z *science fiction* (Obcy, podróż do gwiazd, rozwój cywilizacyjny etc.), ale także zagadnienia dotyczące kondycji i tożsamości człowieka współczesnego, jego świadomości poszukującej w świecie ładu i jego źródła, oraz dopełnienia własnego „ja”, co z kolei przywołuje, jako kontekst rozważań, zarówno relację podmiot (ja) – podmiot (ty), podmiot (ja) – świat, jak i też podmiot (ja) – Absolut (Ty) jako ostateczne i pełne dopełnienie wewnętrznie odczuwanego przez człowieka braku. Absolut byłby tu rozumiany jako byt osobowy, „ku któremu zmierza osoba ludzka w wewnętrznym dialogu, pojmując go jako »Ty« w nieskończonych wymiarach osobowości”<sup>3</sup>.

Jednocześnie zaznaczam, że przede wszystkim interesować mnie będzie „fakt religijny”<sup>4</sup> istniejący w obrębie świata przedstawionego i przez ów świat kształtowany i motywowany, nie zaś rozważania dotyczące obec-

---

<sup>2</sup> J. Płuciennik, *Presupozycje, intertekstualność i coś ponadto*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 120–127.

<sup>3</sup> Z. J. Zdybicka, *Człowiek i religia*, Lublin 2006, s. 139.

<sup>4</sup> Rozumienie tego pojęcia przyjmuję za: tamże, s. 146: „Faktem religijnym są takie akty ludzkie, jak modlitwa, wyznanie grzechów, składanie ofiar, bardzo różnorodne obrzędy; faktem religijnym są prawdy religijne, wiara poszczególnego człowieka czy społeczności religijnej w istnienie Boga, fakt objawienia, jego interpretacji, przekazywania itp.; faktem religijnym są różnorodne przeżycia w stosunku do bóstwa czy Boga, jak np. przeżycie lęku, skruchy, poczucia winy, uwielbienia, prośby; faktem religijnym są wspólnoty religijne, Kościoły, zakony itp. Faktem religijnym są także istniejące (historycznie i współcześnie) religie [...]; faktem religijnym jest również samo odniesienie człowieka do rzeczywistości innej niż on sam i społeczność, w której żyje, a więc do transcendentnego przedmiotu, określanego [...] jako *sacrum*, o ile odniesienie to wyraża się w określonej aktywności człowieka”.

ności w świecie tekstu realnie istniejących doktryn i systemów religijnych oraz stopień ich prawdziwości czy odpowiedniości wobec rzeczywistości empirycznej.

Odniesienia do Boga czy religii są w prozie Dukaja dwojakiego rodzaju. Mają one bądź charakter określonych pojęć, postaci, zwrotów związanych z chrześcijaństwem, bądź wynikają z konstrukcji świata przedstawionego. W pierwszym przypadku pojawiają się w wypowiedziach bohaterów lub stanowią element świata przedstawionego, ale ich brak nie naruszyłby kształtu prezentowanego uniwersum. W drugim, korzystając z mniej lub bardziej tradycyjnego obrazowania *science fiction*, ilustrują budowanie tożsamości podmiotowego (ludzkiego) „ja” szukającego dopełnienia nie tylko wśród najbliższego mu kontekstu społecznego, ale też w obrębie świata, w którym podmiot egzystuje (*Extensa*, *Inne pieśni*, *Perfekcyjna niedoskonałość*, *Irrehaare*), czy wszechświata (*Extensa*). Pierwszy rodzaj nawiązań z jednej strony w sposób ironiczny kreśli rolę i możliwości Kościoła jako instytucji w perspektywie możliwości cywilizacyjnych, z drugiej zaś jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób pewne dogmaty religii, jako zjawiska wpisane w kulturę, będą funkcjonowały w erze nanotechnologii (*Złota Galera*, *Korporacja Mesjasz*, *Ziemia Chrystusa*, *Medjugorje*, *In Partibus Infidelium*, *Katedra*). Drugi rozpatrywać można w kontekście celowego dążenia ludzkiej świadomości do dopełnienia i rozwoju, a zarazem ciekawości i fascynacji z poznania tego, co niezrozumiałe czy obce. Swoistą presupozycją Absolutu byłaby tu Tajemnica, sygnująca to, co niepojęte, ale jednocześnie budzące nadzieję i fascynujące, niepoddające się racjonalizacji i wpisane w wewnętrzne doświadczenie podmiotu, a nie racjonalny dyskurs<sup>5</sup>. W tekstach podejmujących to zagadnienie bezpośrednich nawiązań do religii, doktryn, pojęć i ludzi z nimi związanych właściwie nie ma, brak tu też owego ironicznego nastawienia narratora znamiennego dla tekstów pierwszej grupy. Na plan pierwszy wysuwa się relacja między świadomym „ja” a Tajemnicą, ich wzajemne oddziaływanie, przebudowa mentalna poznającego podmiotu, zmiana nastawienia od obawy, niechęci przez zainteresowanie, wzrastającą chęć poznania, po zachwyty, fascynację i akceptację związane często z próbą nie tylko mentalnej, ale i fizycznej komunii (*Katedra*, *Extensa*, *Inne pieśni*).

Na pierwszy rzut oka obie grupy tekstów mają charakter antytetyczny i ilustrują odmienne zagadnienia. Grupa pierwsza zwraca uwagę czytelnika na konieczność zachowania ciągłości tradycji kulturowej niezależnie od stopnia rozwoju cywilizacyjnego ludzkości, a Kościół, jako instytucję i rodzaj

<sup>5</sup> Por.: tamże, s. 132.

doświadczenia, traktuje jak immanentny składnik owej tradycji (*In Partibus Infidelium*), religię zaś jako istotny czynnik społecznej i kulturowej manipulacji (*Złota Galera, Korporacja Mesjasz*). Widać tu też przekonanie, iż nowe warunki społeczne i technologiczne będą wymagały zmian nie tylko w sposobie funkcjonowania instytucji religijnych, ale także myślenia wierzących. Ową konieczność argumentuje Dukaj w sposób racjonalny: skoro w świecie przyszłości i nanotechnologii pojawiły się kontakty z innymi cywilizacjami, to istnieje możliwość zaadaptowania przez nie chrześcijaństwa (misja ewangelizacyjna Kościoła), zwłaszcza, jeśli ich poziom rozwoju kulturowego będzie niższy niż nasz, bo jest to mechanizm znany z doświadczenia historycznego (np. przejście i zaadaptowanie przez Rzymian wierzeń religijnych Greków). Pozostaje jednak pytanie, czy i na ile ludzie będą potrafili zaakceptować jako papieża istotę całkowicie od nich odmienną, a jest ono o tyle istotne, że odmienność gatunkowa dająca możliwość postrzegania obcego jako diabła czy szatana, ma swój odpowiednik we współczesnym rasizmie. Ów racjonalizm argumentacji zostaje ironicznie nacechowany obłudą komentarzy przedstawicieli Kościoła:

- Strasznie się pan przejął. A niby ateista.
- I co z tego! Tu nie chodzi o wiarę; tu chodzi o tożsamość kulturową: papież to symbol przecież nie tylko dla katolików. To będzie straszny cios... [...]
- Herezja jest jedynym ratunkiem. To musi być wielka, głośna schizma. Niech wiedzą. Niech zachowają nadzieję. Nawet ułomną, cząstkową, okaleczoną; ale niech się nie odwracają. To nie jest problem ksenofobii – tu idzie wszak o miłość. A tylko Bóg jest w stanie kochać wszystkie swoje dzieci. Myśmy niedoskonali. Nie powinniśmy próbować. To pycha<sup>6</sup>.

Wskazuje tu autor także na inne, istotne nie tylko w kontekście wizji przyszłości zjawisko, mianowicie fakt, iż wiara i instytucja Kościoła to dwa odrębne zjawiska, których interesy się nie pokrywają. Wiara, jako objawienie czy dążenie do doskonałości i dopełnienia w żadnym z tekstów obu grup nie jest podważana, mimo iż pytania i wątpliwości wobec omawianych zagadnień wysuwane są na ogół przez ateistów. Jest to zjawisko, z którym ani żaden z narratorów, ani – jak mniemam – sam autor nie dyskutuje, bo trudno podważać zjawisko pozaempiryczne i ze swej istoty nieweryfikowalne. Instytucja jednak racjonalnym ocenom podlega i jej funkcjonowanie jest poddawane ironicznej ocenie. Najlepszym tego przykładem jest jednak nie kontakt i oddziaływanie na cywilizacje o podobnym lub niższym niż

---

<sup>6</sup> J. Dukaj, *In Partibus Infidelium*, w: tegoż, *W kraju niewiernych*, Kraków 2008, s. 519.

ludzka stopniu rozwoju, ale przejście wiary przez cywilizację znacznie bardziej rozwinęta, której przedstawiciele są bytami pozacielesnymi, zdolnymi przekraczać bariery czasu niemal bez żadnych ograniczeń. W trakcie dialogu przedstawiciela Kościoła (człowieka) z Duchem (obcy) okazuje się, że nie wiara jest głównym problemem spędzającym elicie Watykanu sen z powiek, lecz monopol na wersję przekazywanej ewangelii, która – z racji tego, iż Duchy ograniczeniom bytów materialnych nie podlegają, a ich egzystencja jest znacznie dłuższa niż przedstawiciele innych cywilizacji – stałaby się ich udziałem.

Skoro uwierzyli, trudno się dziwić ich pierwszemu odruchowi:

uschęśliwić Dobrą Nowiną innych. I tu pojawiał się problem; tu Kościół widział ów szantaż; stąd też wyrastały korzenie teologicznego paradoksu. Duchy były w stanie w krótkim czasie zanieść Słowo Boże wszystkim rozumnym rasom w kosmosie. Jednak Kościół – ludzie – nie mógłby tego procesu wszechnawracania w żaden sposób kontrolować, zdany byłby w całości na Duchy, na ich dobrą wolę, ich interpretację Pisma Świętego, ich metody i wyczucie etyki. Nadto tym sposobem Duchy zamknęłyby Kościołowi jakąkolwiek drogę dalszej ekspansji, ograniczając go do tych kilkunastu ras dotychczas spotkanych – wszystkie odkrywane później [...] znajdowałyby się już pod pierwotnym wpływem ewangelizacji Duchów<sup>7</sup>.

Równie jawne wskazanie znaczenia kulturowego faktów religijnych, a zarazem zmiany wynikającej z odmiennych warunków społecznych i technologicznych, obecne są też w innych opowiadaniach tomu *W kraju niewiernych: Medjugorje, Ziemi Chrystusa i Katedrze*. Pierwsze z nich przywołuje kontekst objawienia Bożego sygnalizowanego przez sam tytuł i treścią zawartość poprzedzającego je motta. Niemniej jednak kontakt przedstawiony w fabule tekstu w niczym objawień tradycyjnych nie przypomina. Niezmienne pozostaje tylko to, iż nawet znając *Algorytm Teofanii* (s. 497), człowiek nie jest w stanie zmusić Boga do dialogu. To On wybiera czas, miejsce i odbiorcę informacji. Pozostałe elementy ulegają niemal biegunowej transformacji. Do dialogu, a właściwie monologu Boga, dochodzi w scenerii walk narodowo-wyzwoleńczych. Osobą, która doznała objawienia, jest dorosły mężczyzna (nie – jak dotychczas najczęściej – dziecko lub kobieta) wchodzący w skład ekipy najemników uzbrojonych po zęby, który w dodatku nie pamięta ani samego kontaktu – wie o nim tylko z relacji pozostałych członków ekipy – ani treści przekazu, który, według zleceniodawcy, nie był przeznaczony dla niego. Cała akcja przed kontaktem, w jego trakcie i po nim, bardziej przypo-

<sup>7</sup> Tamże, s. 525–526.

mina działanie Rambo niż aurę metafizycznej relacji człowieka z Absolutem. Znamienny jest też komentarz pierwszoosobowego narratora, który doznał objawienia:

Widziałem, jak wstaje, wypływając błoto. Gdzieś tam, we Flords, w niskich asemblerach, w zerojedynkowym szumie, pośród plików systemowych – zapisana właśnie została trzecia część Biblii, Testament Najnowszy, Dzieje Postseptyckie, Apokalipsa Mutawaska. Być może wymienia nawet moje imię. Pośród Szymonów, Barabaszków i strażników Grobu. Bo czy ktokolwiek wyobrażał sobie, że taka właśnie będzie paruzja, że po raz drugi przyjdzie pod postacią Programu...?<sup>8</sup>

Ów ironiczny ton zanika w *Katedrze*, choć tu jeszcze zdarzają się fragmenty jednoznacznie sugerujące lekko prześmiewczy stosunek pierwszoosobowego narratora do instytucji Kościoła, której jest przedstawicielem. Pierre Lavone pozostaje na Rogu z konieczności, nie z wyboru, owa konieczność jest zaś związana – jak się potem okazuje – ze świadomym działaniem katedry. Ksiądz wie, że na Ziemię nie wróci, bo opuszczenie planety grozi śmiercią, przestaje mu więc zależeć na opinii ludzi pozostawionych na Ziemi. Od początku z jego wypowiedzi wynika, że Kościoła nie interesuje to, co najciekawsze na planecie, a co byłoby dobrym powodem postarania się o utrzymanie jej w dotychczasowym położeniu. Zainteresowany jest przede wszystkim świętym Izmiem prezentowanym przez narratora raczej trywialnie: w obliczu długiej i bolesnej agonii, przy niemal zerowych szansach na ratunek opuszcza on statek i dehermetyzuje skafander, popełniając samobójstwo. Jego świętość jest więc efektem myślenia życzeniowego, które na Ziemi zrobiło sporą karierę i zyskało tym samym wielu zwolenników. Ze strony Kościoła wysłanie Lavone'a jest więc politycznie poprawnym manewrem, mającym wskazać na zainteresowanie osobą Izmira. U samego Lavone'a proces akceptacji nieuniknionego (pozostania na Rogu) przebiega niejako równoległe z procesem poznawania fenomenu katedry. Początkowy bunt, wyrażany formułą „dlaczego ja” przechodzi w trzeźwą refleksję, że takie podejście do sytuacji to „teodycea dla maluczkich”. Potem myśli księdza zupełnie odrywają się od związków z metafizycznym myśleniem religijnym. By zając się czymś, zaczyna badać naukowo i bardzo dogłębnie fenomen budowli wzniesionej wokół grobu Izmira, a wyniki owych badań, których nietypowość i niezgodność z wpisanymi przez naukowców warunkami brzegowymi materii budującej katedrę potwierdzają sporadyczne połączenia z Ziemią, budzą najpierw ciekawość, potem zaś fascynację, która przybiera myśl

<sup>8</sup> Tenże, *Medjugorje*, w: tegoż, *W kraju niewiernych*, s. 503.



o połączeniu z katedrą, gdy okazuje się, że w jakiś niewytłumaczalny sposób żywokryst o tej samej strukturze, co struktura katedry rozrasta się w organizmie człowieka, modyfikując nie tylko jego morfologię, ale także zachowanie i sposób myślenia. Zmiany w sposobie myślenia człowieka dobrze ilustrują opisy samej katedry. Pierwszy, dokonany zaraz po lądowaniu, w niczym nie przypomina pozytywnych wizji budowli sakralnych. Raczej przeraża patrzącego swoim ogromem, nieregularnością, analogią do niesymetrycznego szkieletu, ciemnymi barwami, ciszą i aurą śmierci. Jedyne obiekty budzące wówczas nieco sympatii to grobowiec Izmira, którego forma została zaprojektowana zgodnie ze wzorami średniowiecznych grobowców rycerzy. Potem ów wizualny obraz nabiera coraz bardziej pozytywnych cech. Budowla staje się żywa: „Nie oddech, ale coś jednak porusza nią [...]” (s. 431), piękna: „Bo to jedno o Katedrze rzecz mogę na pewno: jest piękna. Nie jest ładna, nie jest dla oka przyjemna, nie uspakaja patrzącego – ale jest piękna. Estetyka bryły różni się od estetyki obrazu dwuwymiarowego lub estetyki ruchu. Nie angażuje jedynie zmysłu wzroku, lecz uruchamia także głębsze procedury. Napiera. Reorganizuje przestrzeń i człowieka w tej przestrzeni” (431), jest „Naturalnym artefaktem sakralnym” (431). Pod koniec, kiedy percepcja człowieka ulega całkowitej zmianie, katedra jest już nie tylko c z y m ś żyjącym, ale k i m ś, złożonym z licznych, niedających się zdefiniować i opisać za pomocą ludzkiego języka pojęć. Siłę fascynacji ludzkiej świadomości wyrażają zwroty emocjonalne, określające istotę najwyższą.

Oni stoją i patrzą. [...] Wychodzą skądś, z ciemności Katedry. Jak? Przez sferę biostazy? Chryste, tam są dziury, sfera jest zniszczona! Ale to niemożliwe! Jak ja...

Mój Boże. (438)

Poszukiwanie siebie, realizowanie własnych potrzeb intelektualnych i psychologicznych jest w *Katedrze* pierwszym etapem naturalnego dążenia do znalezienia (czy też wykreowania) partnera, wobec którego „ja” mogłoby się określić i zdefiniować. Katedra, zbudowana z żywokrystu egzystującego według własnej, odrębnej od dotąd znanej fizyki, staje się tu swoistym substytutem „ty”, przybierając w końcowej fazie akceptacji wyobrażoną bądź rzeczywistą postać Absolutu, niepoznawalnego wprawdzie dla narratora intelektualnie ani antropologicznie, ale pozwalającego na bezpośrednią komunikację form i świadomości określonych kontekstem nowych praw fizycznych. Lavone’a pociąga i fascynuje obcość i tajemniczość form, z którymi na Rogu się styka, bo o żadnym – poza intuicyjnym i emocjonalnym – poznaniu nie ma tu mowy. Rozpoznanie przeprowadzone przez narratora dotyczy bowiem tylko wizualnej reprezentacji, a nie istoty zjawiska.

Tajemnica i obcość wyznaczające zmianę horyzontu problemowego w tekstach Dukaja sprawia, że *Katedrę* można uznać za swego rodzaju łącznik obu grup tekstów. W drugiej z nich bezpośrednich nawiązań do instytucji Kościoła czy chrześcijaństwa nie ma, pozostaje natomiast fascynacja tajemnicą, próby osiągnięcia jej poziomu (*Perfekcyjna niedoskonałość*), poznania, zrozumienia i przemiany (*Extensa*), konfrontacji (*Inne pieśni*).

Owo dążenie do zgłębienia tajemnicy zawsze wyzwała w człowieku potrzebę „przekraczania siebie”, przejawiającą się najpierw w świadomym kształtowaniu własnej świadomości, sposobu odczuwania i pojmowania uniwersum, potem zaś szukania metafizycznego wyjaśnienia sankcjonującego istniejący stan rzeczy. Sama tajemnica ma tu charakter metaforyczny, przyjmując w poszczególnych tekstach postać określonego zjawiska stymulującego poszukiwacza. W *Katedrze* jest to naturalny żywokrst, odmienne prawa fizyki budzące chęć poznania świata i istot egzystujących według jej praw. W *Perfekcyjnej niedoskonałości* chęć poznania źródła własnej odmienności i ciekawość powodująca najpierw instynktowne, potem zaś świadome przepisywanie się przez Adama Zamoyskiego na kolejne fizyki (trzecia tercja progresu), umożliwiające swobodniejsze poruszanie się w świecie i zmieniające warunki egzystencji, a zarazem pozwalające na przekroczenie granic ludzkiej percepcji i poznania. W *Extensie* wskazuje Dukaj na społeczne uwarunkowania z jednej strony blokujące działania podmiotu zmierzające do rozbicia czy gwałtownego przekształcenia warunków, w jakich dotąd egzystowała społeczność (mieszkańcy Zielonego Kraju – tradycjonałiści), z drugiej zaś wskazuje, że owa społeczność zezwala i na swój sposób stymuluje działanie tych jednostek, którym tradycyjny sposób życia i wiedza nie wystarczają, dopuszczając – za cenę wykluczenia – do eksploracji odległych układów planetarnych (układ Meduzy). Podobnie jak w *Katedrze*, tu również zgłębienie Anomalii, jej niepoznawalność, siła oddziaływania na człowieka, swoiste piękno prowadzą do podjęcia decyzji o zmianie tożsamości, mimo iż dla człowieka jest to decyzja trudna, wymagająca zerwania nie tylko z kulturą i tradycją, w jakiej została ukształtowana jego świadomość, ale także z dotychczas znanym i akceptowanym indywidualnym „ja” i kategoriałnym „my”.

Egzystencjalne przekonanie, „że ludzkie »ja« w swojej najgłębszej strukturze jest otwarte na »ty«, i to zarówno na »ty« kategoriałne – ludzkie, jak i na »Ty« absolutne – Boskie”<sup>9</sup>, najpełniej wyrażone zostało w *Innych pieśniach*. Fabułę tego tekstu osadził autor w świecie rządzącym się prawami metafizyki Arystotelesa, gdzie rozwój jednostki oparty jest na doskonaleniu

<sup>9</sup> Z. J. Zdybicka, dz. cyt., s. 131.

formy, rozwój gatunku zaś na formach coraz silniejszych i bardziej wyrazistych. W warstwie fabularnej tekst jest opowieścią o drodze rekonstruowania formy strategosa Berbeleka zniszczonej w starciu z kratistosem. W fikcyjnym świecie *Innych pieśni* ów kratistos – Maksym Rog i Illea Kolotropijska (kratista księżycy) są najsilniejszymi ludźmi urodzonymi na Ziemi. Oni też stanowią dla odradzającej się formy Berbeleka graniczny punkt dojścia możliwości kreacyjnych ludzkiego „ja”. Przekraczając kolejne progi stawiane przed nim w ludzkim świecie, Berbelek kształtuje swoją tożsamość najpierw jako istoty ludzkiej, gdy zaczyna mówić o sobie „ja”, a nie „on”, potem ojca, przewodnika, przywódcy, mściciela. W chwili, gdy po raz drugi staje twarzą w twarz z Maksymem Rogiem, jest gotowy, by go zabić, a zarazem, w sposób rytualny, zniszczyć w sobie to, co słabe, podatne na zniszczenie, odciągające go od właściwego celu, którym już wówczas jest Adynatos. Bohater ma świadomość, że świat, w którym egzystuje, nie zaoferuje mu już nic więcej, że dążąc do realizacji pełni własnej formy, wyzwania szukać musi poza Ziemią i tym, co znane. Adynatos, jako forma upostaciowanego chaosu, te warunki spełnia. Przybysz spoza sfery gwiazd stałych jest wyzwaniem, którego nikt na Ziemi nie może podjąć, tajemnicą i obcością fascynującą i ze względu na zupełny brak płaszczyzny porozumienia między nim a ludzkim umysłem, i jako istota wyzwalająca w podmiocie chęć zmierzenia się z własnymi ograniczeniami fizycznymi oraz siłą umysłu (dosłownie i metaforycznie), a więc spełnienia siebie nawet za cenę śmierci lub zmiany tożsamości.

W tekstach obrazujących tajemnicę stymulującą wewnętrzny rozwój podmiotu, prowadzący do przekraczania kolejnych granic nie tylko poznania, ale też ludzkiej tożsamości, sposobu widzenia i interpretowania świata, obecny jest wyraźny kontekst decydujący o kierunku rozwoju jednostki, warunkujący jej identyfikację z określonym „my” na poziomie tradycji społecznej i kulturowej, ale też na poziomie podobieństwa fizycznego i mentalnego. Ów kontekst jest dla podmiotu niezbędny do zdefiniowania siebie oraz określenia własnych potrzeb poznawczych, wyznacza też warunki progowe i graniczne tak społeczności, jak jednostki funkcjonującej w sferze jej oddziaływania.

Zmierzając do końcowych refleksji, warto zauważyć, iż w twórczości Dukaja elementy religii i religijności ewoluują od rekwizytów służących zilustrowaniu, często w sposób satyryczny lub ironiczny, różnych aspektów kultury i mechanizmów życia społecznego, ku coraz silniejszej abstrakcyjności nieznanego, dającego się powiązać z pojęciem Absolutu tylko na zasadzie analogii funkcji. To, co obce, budzi w podmiocie (ja) szacunek, fascynację, chęć oswojenia, poznania i zrozumienia nawet za cenę własnej tożsamości poprzez połączenie fizyczne (*Katedra*, *Perfekcyjna niedoskonałość*, *Inne pieśni*, *Córka*

*Lupieżcy*) czy mentalne (*Katedra, Extensa*). Pojęcie Tajemnicy łączy się u Dukaja w sposób immanentny z obcością, a więc brakiem tożsamości między ludzkim umysłem a tym, z czym się on styka. Jak ujmuje to bohater *Innych pieśni*, obcy poznany i rozumiany nie byłby już obcy, jego formę i działanie ludzki umysł mógłby poddać racjonalnej analizie, pozbawić aury tajemnicy. Zakładając, że człowieka pociąga i fascynuje to, co dla jego poznania rozumowego jest niedostępne, granica między tym, co antropocentryczne, a tym, co obce, zawsze pozostaje ruchoma, wymagająca od poznającego podmiotu nie tylko przekroczenia indywidualnych możliwości, ale także uwarunkowań kategoryalnych (społecznych, gatunkowych). Dlatego problem tajemnicy w wymiarze obcości łączy się w tekstach krakowskiego autora z problematyką posthumanizmu: przekraczania ludzkiej tożsamości poprzez połączenie z czystą informacją, łączenia ludzkiego genomu z siecią informatyczną, budowania świadomości przez program komputerowy. W takim ujęciu owa tajemnica nabiera cech Absolutu: niepoznawalnego, nieosiągalnego. Obietnicy, będącej horyzontem ludzkich marzeń, ciągle w zasięgu wzroku i ciągle nieosiągalnych.

### Streszczenie

Artykuł podejmuje zagadnienie realizacji tematyki związanej z religią w tekstach Jacka Dukaja w dwóch aspektach: bezpośrednich nawiązań do instytucji Kościoła oraz tajemnicy. W sferze bezpośrednich nawiązań korzysta Dukaj przede wszystkim z kontekstu chrześcijaństwa jako zjawiska kulturowego i konsekwencji związanych z jego funkcjonowaniem w zmienionych warunkach społecznych i kulturowych. Tajemnica zaś najczęściej wiąże się z obcością budzącą fascynację, potrzebę poznania i zrozumienia, pełniącą funkcję Absolutu.

### Summary

This paper deals with some religious themes in the prose of Jacek Dukaj: direct references to the church as an institution and the topic of mystery. In the area of direct references Dukaj treats Christianity as cultural phenomenon and looks at the consequences of its functioning in changed social and cultural circumstances. Mystery is most often connected with strangeness inspiring fascination and need for understanding, that plays the role of the Absolute.

Karolina Wierel

Nieludzko-ludzkie *sacrum*.  
Imaginarium religijne przyszłości  
w powieści *Rok Potopu* Margaret Atwood

*Kto pielęgnuje Ogród  
Ten ogród tak zielony?*

*Był cudowny Ogród,  
W Krasie nieprześcigniony.*

*W nim Bóg umieścił wszystko,  
Co fruwa, biega i pływa,*

*Lecz Jego Stworzenia wybiła  
Szkoźników ręka chciwa.*

[...]  
*Ogrodzie mój, potąd będzie  
Los twój boleśnie mnie smucić*

*Aż Ogrodnicy zdolają  
Dawne Życie wrócić.*

*Niepisany śpiewnika Bożych Ogrodników<sup>1</sup>*

*Na początku było Słowo...* Tak zaczyna się mit kreacyjny świata kultury Zachodu. Słowo i dźwięk łączą się w harmonijny, melodyjny związek, który swój wyraz znajduje w muzyce i pieśni. To właśnie dźwięk pieśni jest początkiem (o)powieści *Rok Potopu* autorstwa Margaret Atwood; początkiem kreacji świata (Zachodu), który rodzi się na nowo.

*Rok Potopu* jest postapokaliptyczną, literacką wizją przyszłości, gdzie człowiek jako przedstawiciel gatunku *homo sapiens sapiens* prawie wymarł. Tylko nieliczni reprezentanci ludzkości, którzy ocalili po Bezwodnym Potopie, fakt ten określają mianem cudu. Owa literacka wizja jest także ustanowieniem nowej kosmogonii świata, który może być i jest jednym z wyobrażeń

---

<sup>1</sup> M. Atwood, *Rok Potopu*, tłum. M. Michalski, Kraków 2010, s. 7 (*The Year of the Flood*, 2009).

przyszłej rzeczywistości czytelnika. Słowa pieśni Bożych Ogrodników, przytoczone na początku powieści i tego tekstu, stanowią początek opowieści o świecie po Roku Bezwodnego Potopu<sup>2</sup>. Była nim zaraza stworzona przez naukowca o pseudonimie Derkacz, bohatera opowiadania *Oryks i Derkacz*<sup>3</sup>, które stało się inspiracją do napisania omawianej powieści.

Tabletka, pod wiele mówiącą nazwą BłogoPlus, zawierała w sobie zmutowany wirus, który działał z opóźnieniem. Zaraza wywołana tym specyfikiem dotknęła tylko gatunek ludzki. Nieliczni ocaleni. W rzeczywistości bez nadzoru człowieka na wolność przedostały się stworzenia – mutanty wyhodowane w laboratoriach, połączenie psa i wilka – „wilksy”, szopa i skunksa – „szopunksy” (hodowane jako maskotki) i „świniony” – zmutowane geny świni i człowieka. Po wybuchu zarazy wydostały się i stanowią zagrożenie dla innych gatunków. W laboratoriach Korporacji spełniło się też inne marzenie (naukowe) człowieka. Stał się on kreatorem bytów nie tylko zwierzęcych. Derkacz stworzył nowy gatunek istot, które, w jego szalonym zamysle, miały zastąpić człowieka. Były one pozbawione cech, które, wedle Derkacza, zdegenerowały gatunek ludzki. Zatem naukowiec pozbawił nowo powstałe byty agresji, przebiegłości; popęd seksualny został zredukowany do niezbędnego minimum i występował okresowo, co dwa lata. Wyeliminowana została także potrzeba władzy i poczucie wyższości. „Derkaczanie”, tak były nazywane nowe istoty, w założeniu ich twórcy, mieli być istotami areligijnymi. Wyeliminowanie wyżej wymienionych cech było niezbędne do kreacji nowego społeczeństwa, które wedle propozycji Brunona Latoura, można nazwać kolektywami naturo-kultury<sup>4</sup>. W zamierzeniu stwórcy tych wspólnot, będą one pozbawione agresji, co doprowadzi do wyeliminowania konfliktów, wojen na tle rasowym (wszyscy mają taki sam, niebieski kolor skóry), krucjat religijnych, dylematów i cierpień wywołanych napięciem seksualnym i uczuciami. W zakończeniu opowiadania *Oryks i Derkacz* okazało się, iż plan twórcy „derkaczan” legł w gruzach. Kiedy Jimmy (człowiek, który miał się opiekować zielonookimi dziećmi Derkacza o niebieskiej skórze) wyrusza na wyprawę, z której długo nie powraca, nowe istoty tworzą sobie posąg bożka – wyobrażenie Jimmy’ego, do którego wznoszą błagalne pieśni w intencji

---

<sup>2</sup> W artykule będę stosowała zapis taki jak w tekście literackim. Nazwy te mają oczywiście swoje proveniencje biblijne, co otwiera możliwości interpretacji tej powieści właśnie w perspektywie epistemologicznej.

<sup>3</sup> M. Atwood, *Oryks i Derkacz*, tłum. M. Hesco-Kołodzińska, Poznań 2004 (*Oryx and Crake*, 2003).

<sup>4</sup> B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Warszawa 2011 (*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, 2006), s. 148.

jego powrotu. Tak kończy się opowiadanie, które stało się kanwą omawianej powieści. Potrzeba odczuwania i bytowania w przestrzeni *sacrum* została przeniesiona na „derkaczan”.

Niespełniony plan istot areligijnych nasuwa pytanie natury aksjologiczno-ontologicznej: czy tylko istota ludzka odczuwa potrzebę przeżyć sakralnych w rzeczywistości postapokaliptycznej? *Sacrum*, czyli kategoryzacja przestrzeni przez siłę transcendentálną, jest oparta na wierze w rzeczywistość uświęconą, co możemy przyjąć, jako definiowanie tego pojęcia, przez myśl eliadowską. Rumuński naukowiec sferę *sacrum* opisywał jako przestrzeń pęknięcia rzeczywistości *profanum*, z której wyłania się właśnie owa sfera uświęcona<sup>5</sup>. Poszukiwanie doznań religijnych dotyczy nie tylko „derkaczan”.

Jedna z bohaterek *Roku Potopu*, Toby, która broni się przed „świnionami”, zauważa, że nad ciałami zabitych przez nią osobników gromadzą się inne „świniony” i starają się zakopać zwłoki, i ozdobić miejsce pochówku. Oddają zatem cześć zmarłym ciałom osobników swojego gatunku. Rozwój socjobiologii i etologii sprawił, iż to, co dawniej uważano za ludzkie, przestało być postrzegane jako wyjątkowa cecha człowieka, np. grzebanie zmarłych. Zwrot w perspektywie określania relacji człowiek – zwierzę i cech dystyngtywnych dla tych istot sprawił, iż szansą na doznanie *sacrum* w świecie postapokaliptycznym może być zwrot w kierunku bytów nieludzkich. Przyjęcie perspektywy wykraczającej poza antropocentryczną wizję świata jest jedną z cech przekazów postapokaliptycznych. Powieść Atwood można interpretować jako literacką oscylację myśli między posthumanizmem i ekologią. Jednakże w tym tekście nie mamy do czynienia z binarnością pojęć Natura – Kultura, gdyż ta opozycja przegrała, została „zmyta” przez Bezwodny Potop. Świat, który wykreowała Atwood, jest światem odwrotu od poprzedniego porządku ontologicznego i aksjologicznego i wypracowywaniem nowego świata, opartego na antropologii symetrycznej. W literackiej wizji przyszłości tej pisarki nie znajdziemy bezpośrednio zadanych pytań o sens katastrofy. Nie ma pytań o Boga, Absolut, Siłę Stwórczą, Prawdę i Sprawiedliwość. Kwestia obecności wątku sakralnego pojawia się jedynie w kontekście Bożych Ogrodników, którzy utożsamiają boskość z siłami Natury – Matki Ziemi. Wspólnota Ogródników jest przykładem zwrotu myślowego w nowej odczłowieczonej rzeczywistości świata po Bezwodnym Potopie – przejście od patriarchalnie oscylującego wzoru religijnego świata dawnego, do wzorca matriarchalnego, który wedle historyków religii – był prymarny i konstytutywny, gdyż wpły-

<sup>5</sup> Por.: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, wybór M. Czerwiński, Warszawa 1974 (*Le sacré et la profane*, 1957), s. 61–79.

wał z pierwotnego związku istoty ludzkiej z Naturą<sup>6</sup>. Jednak perspektywa ekofeministyczna nie jest jedynym horyzontem myślowym, który można zauważyć w analizowanej powieści Atwood.

Kanadyjska pisarka ukazuje świat, w którym granice możliwości kreacji zostały zmienione – poszerzone. Człowiek przejmuje rolę Boga, jako stwórcy, czego smutne konsekwencje pokazuje omawiana powieść. Bardziej widoczną i determinującą możliwością interpretacyjną tego tekstu literackiego wydaje się perspektywa ekologiczna, którą reprezentuje wspólnota Bożych Ogrodników (przez ich oponentów określana mianem sekty). Wizja świata tej wspólnoty religijnej wprowadza krytykę rzeczywistości opartej na biotechnologii, inżynierii genetycznej, dominacji rzeczywistości wirtualnej, korporacjach, czyli świata zglobalizowanego. Kreacyjna moc człowieka zrywa także z dominującą w nauce, darwinowską percepcją świata, w którym to siły biologiczne były kreatorem i dawcą życia. Postęp ewolucyjny zostaje zawłaszczony przez człowieka. Jacek Lejman zauważa, że: „Teoria Darwina uczyniła z Boga »hipotezę niekonieczną«, gdzie wspaniałość adaptacji organizmów do środowiska, zastąpiona przez wynik presji populacji, mutacji i walki o przetrwanie nie jest już ani dowodem na jego istnienie, ani też nie świadczy bezpośrednio o naszej wyższości nad zwierzętami”<sup>7</sup>.

W *Roku Potopu* autorka kreśli obraz świata, w którym człowiek przejął władzę nad procesami przyrody i rzeczywistości. Czynniki przyrodnicze, jako siła niepodlegająca całkowitej kontroli przez człowieka, został wyeliminowany do tego stopnia, iż masło z mleka jest rarytasem, jak i samo mleko. „Plebsopolie” żywią się głównie produktami GMO na bazie soi. Jest to też świat biozależności, który, pomimo degeneracyjnej działalności gatunku panującego, nie pozwala na jego ostateczną zagładę. Zarazę przeżyli tylko ci ludzie, którzy nie zażywali tabletek BłogoPlus. Ocaleni to ci, którzy nie byli zanurzeni w przestrzeń *profanum* – świat „plebsopolii”, komercji i handlu wiedzą i życiem. Ocaleniem okazał się świat Natury, gdyż w nowej rzeczywistości ocaleni wiedzieli, jak sobie poradzić – zarówno Boży Ogrodnicy, jak i zdegenerowani przestępcy.

Bożych Ogrodników można uznać za kolejną literacką reprezentację „szlachetnego barbarzyńcy” Jean-Jacques’a Rousseau. Francuski filozof postulował życie wedle praw przyrodniczych, co w jego opinii jest antidotum

---

<sup>6</sup> Por.: J. J. Bachofen, *Matriarchat: studium na temat ginajkokracji świata starożytnego według natury religijnej i politycznej*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007; E. Fromm, *Miłość, pleć i matriarchat* – wydanie dowolne; M. Weber, *Racjonalność, władza, odczarowanie* – wydanie dowolne.

<sup>7</sup> J. Lejman, *Ewolucja ludzkiej samowiedzy gatunkowej: dzieje prób zdefiniowania relacji człowiek-zwierzę*, Lublin 2008, s. 211.



na zdegenerowaną kulturę, która to z kolei prowadzi do skarłowacenia istoty ludzkiej. W omawianej powieści Atwood, Natura cechuje się przekraczającą rozumienie człowieka mądrością i niewyczerpalnym źródłem miłości zarówno do swoich dzieci, jak i istot stworzonych w laboratoriach. W *Roku Potopu* Natura może być utożsamiana z Arką Noego, w której znaleźli się przedstawiciele różnych gatunków, osobowości, charakterów. W celu zachowania równowagi, ocaleni powinni reprezentować zarówno bohaterów pozytywnych, jak i ich przeciwieństwa. Mądrość Bogini Ziemi wykracza poza człowieczą możliwość percepcji rzeczywistości. Ludzkość zamknięta w „pleb-sopoliach” tworzy sztuczny świat materii i zdegenerowane społeczeństwo. Atwood zdaje się pytać w *Roku Potopu* i w *Oryksie i Derkaczu*: do czego doprowadziła nas ewolucja?

Alfred Russel Wallace (1823–1913) uważał, iż ewolucji podlega przyroda, z wyjątkiem człowieka. Ten naukowiec i kolega Charlesa Darwina wątpił w teorię ewolucji. W jego opinii człowiek jest wyróżniony ze względu na swoje pochodzenie – posiadaną przez człowieka „moc kosmiczną”. To oznacza, iż kultura czy etyka wykraczają poza możliwości wyjaśnienia ich w terminach ewolucyjnych<sup>8</sup>. Jacek Lejman, omawiając poszczególne nurty refleksji nad istotą człowieczeństwa, zwraca uwagę na siłę oddziaływania poglądów Wallace’a m.in. na przekonania: François’a Jacoba, który odmówił redukcji kultury do biologii; Conrada Hal Waddingtona, który w 1960 roku w *The Ethical Animals* ostrzegał wyraźnie przed niebezpieczeństwem redukcji kultury do biologii, gdyż taka postawa wyczerpuje istotę darwinizmu. Inny naukowiec, będący pod silnym wpływem myśli Wallace’a, to Howard L. Kaye, który napisał, iż: „Prawa zmiany, śmierci, reprodukcji, walki zdają się niszczyć ludzkie nadzieje, ludzką dumę, ludzką etykę”<sup>9</sup>. Zakwestionowanie teorii ewolucji wskazuje, że jest ona tylko jedną z możliwości, a nie jedyną drogą interpretacji istoty człowieczeństwa.

Krytyczna postawa wobec darwinowskiej oscylacji myśli naukowej zdaje się także obecna w poglądach Margaret Atwood, czego przykładem jest postać zwana Derkaczem. Był on wybitnym naukowcem, którego celem było przewyższenie paradygmatu ewolucyjnego determinacji gatunków i dlatego stworzył nowy rodzaj istot doskonalszych od człowieka. „Derkaczanie” mieli zastąpić człowieka. Badania naukowe prowadzone przez Derkacza, jak i ich efekty były przewyższeniem praw doboru naturalnego. Bezwodnego Potopu nie przetrwali wcale najsilniejsi, najbardziej odporni i przystosowani do warunków środowiskowych. Byli oni przedstawicielami zdrowych

<sup>8</sup> Tamże, s. 214.

<sup>9</sup> Tamże, s. 215.

i szczęśliwych ludzi, żyjących w społeczeństwie dobrobytu. Boży Ogrodnicy zaś zorganizowali się jako alternatywa dla dominującego nurtu społecznego. Sądzą oni, że Natura jest szansą na przetrwanie i odrodzenie gatunku ludzkiego. To oni, jako nieliczni, przeżyli zarazę. Derkacz nie wziął pod uwagę, iż jest świat poza Korporacjami, Kompleksami, Laboratoriami. A być może przyczynił się do smutnego tryumfu Ogrodników? Derkacz nie nawidził świata, w którym żył, i to w niego było skierowane jego ostrze, ostrze zemsty – za śmierć ojca, który zdemaskował mechanizmy działania Korporacji i mógł doprowadzić do upadku systemu.

Postać Derkacza można uznać za literackiego przedstawiciela antybohatera nurtu transhumanizmu. Ten nurt myślowy, charakterystyczny dla drugiej połowy ubiegłego wieku do czasów obecnych, dający się zauważyć szczególnie na terenach USA i Japonii, w tekście Atwood charakteryzuje stechniczony świat korporacji. Tereny objęte po kuratele korporacji zamieszkują ludzie zachwyceni możliwościami oferowanymi przez technologie i naukę, a głównym celem ich egzystencji staje się dążenie do samokontroli uwarunkowań biologicznych. Derkacz wykorzystuje entuzjazm transhumanistów do zemsty na rodzaju ludzkim, do wyeliminowania tego gatunku. Paradoksalnie działa dla dobra ludzkości. Wie, że przeżyją tylko ci, którzy są poza zasięgiem władzy korporacji i „plebsopolii”. Derkacz przejął rolę siły przyrodniczej, która eliminuje gatunki szkodliwe, nieprzystosowane lub słabe. Należy zwrócić uwagę na fakt, iż ciągle powracającym tłem w pisarstwie Atwood jest perspektywa proekologiczna<sup>10</sup>. Ten punkt jest obecny zarówno w *Roku Potopu*, jak i w *Oryksie i Derkaczu*.

Prekursor myśli ekologicznej na polskim gruncie naukowym, Henryk Skolimowski, prawie pół wieku przed powstaniem *Roku Potopu* pisał: „Czym jest człowiek ekologiczny? Tworem postindustrialnej świadomości; istotą świadomą swej duchowości i dążącą do jej realizowania poprzez spotęgowanie swych wrażliwości; istotą »arystokratyczną«, która uznaje bogactwo ducha za jedyną wartość, którą możemy posiadać”<sup>11</sup>.

Owe „bogactwo ducha i arystokratyczność”, w powieści Atwood stają się szansą przeżycia, uwolnieniem instynktu przetrwania człowieka. Ogrodnicy wykraczają w swoim postrzeganiu świata poza ramy religii chrześcijańskiej, sięgają do religii rudymentarnych, archaicznych, totemicznych, zorientowa-

<sup>10</sup> Należy wspomnieć, iż równie ważnym kontekstem interpretacyjnym w przypadku pisarstwa M. Atwood jest perspektywa feministyczna. Bohaterkami w *Roku Potopu* są przede wszystkim kobiety – Tobi, Ren, Oryks, Ewa. Połączeniem ekologii z feminizmem jest nurt twórczości określanej jako ekofeminizm.

<sup>11</sup> H. Skolimowski, *Medytacje o nędzach cywilizacji technicznej i o blaskach ludzkiego życia*, Londyn 1979, s. 73.

nych wokół Kultu Matki Ziemi i mitu o bogini Gai. Wspomniany wyżej Skolimowski łączy perspektywę sakralności i człowieczeństwa, nadając temu związkowi charakter potencjału bytu ludzkiego. To połączenie umożliwia rozumienie transcendentalności natury ludzkiej. W swojej myśli Skolimowski wychodzi poza tradycyjne rozumienie świętości, która łączy się z praktykami religijnymi, konkretną instytucją władzy religijnej. Czytamy w jego pracy *Medytacje o nędzach cywilizacji technicznej i o blaskach ludzkiego życia*: „Sakralność w moim rozumieniu jest stanem bardziej uniwersalnym; stanie się ona udziałem całej ludzkości, gdy w rozwoju ewolucyjnym wyjdziemy poza istniejące religie i uczynimy z siebie istoty na podobieństwo Boga”<sup>12</sup>. Jednak postawa bycia na wzór Boga nie powinna być utożsamiana ze wspomnianą wcześniej postawą transhumanistów. W tych słowach nie kryje się tęsknota za przekroczeniem granicy biologicznych możliwości człowieka. Skolimowski był propagatorem wejrzenia w istotę człowieka jako bytu mistycznego, będącego laboratorium wszechświata<sup>13</sup>. Myśl naukowa autora przytoczonych wyżej słów rezonuje z poglądami, które na przełomie XX i XXI stulecia określone zostały jako „myśl postsekularna”, która w opinii Tadeusza Sławka jest przeciwstawieniem się kanonowi nowoczesności: sekularyzmowi, teologii i humanizmowi, jako perspektywom niewystarczającym<sup>14</sup>. Propagator idei postsekularnej w Polsce zauważa uzależnienie powstania myślenia postsekularnego od innego nurtu myślowego charakteryzującego ostatnie dwie dekady wieku XX. Posthumanizm, gdyż o nim mowa, najogólniej ujmując, jest „krytyką życia jednostki we współczesnej rzeczywistości”<sup>15</sup> i propagowaniem afirmacji dla różnorodności form egzystencjalnych, materii zarówno ożywionej, jak i syntetycznej. Bycie człowieka na podobieństwo Boga łączy się także z aktem kreacji – stwarzanie istot i bycie dawcą życia. Zatem posthumanizm umożliwił włączenie dyskursu postsekularnego do perspektyw badawczych czasu przełomu drugiego i trzeciego tysiąclecia. Oba wątki myślowe znajdują swoje miejsce w pisarstwie autorki *Roku Potopu* i postawach kreowanych przez nią postaci.

Adam Pierwszy, założyciel sekty Bożych Ogrodników polemizuje z biblijnym opisem aktu stworzenia świata: „Człowiecze Słowa Boga mówią o dziele stworzenia za pośrednictwem pojęć, które miały być zrozumiałe

<sup>12</sup> Tamże, s. 55–56.

<sup>13</sup> Tamże, s. 43.

<sup>14</sup> T. Sławek, *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 21.

<sup>15</sup> Tamże.

dla ludzi z odległej przeszłości. Nie ma tam mowy o galaktykach, ani o genach, wyrażenia takie wywołałyby bowiem wielki zamęt w ówczesnych umysłach! Lecz czyż z tego powodu mamy za naukowy fakt uznać opowieść, że świat został stworzony w ciągu sześciu dni, a dane obserwacyjne nazwać bzdurą? Boga nie da się zamknąć w wąskich, dosłownych i materialnych interpretacjach, ani mierzyć Go Ludzką miarą, albowiem jego dni to eony, a tysiąc wieków naszego czasu to dla niego jeden wieczór...<sup>16</sup>. Ogrodnicy łączą perspektywę naukową z religijną, co jest typowe dla postmodernistycznych ruchów New Age. To m.in. Jean-François Lyotard mówił, iż w świecie postmodernistycznym nauka zastąpiła doznania sakralne, a naukowcy przejęli postawy reprezentowane przez kapłanów, mistyków religijnych<sup>17</sup>. Wspomniany wcześniej Henryk Skolimowski pisał w *Medytacjach...*, iż nakaz moralny człowieka ekologicznego jest jednocześnie świecki i religijny. „Świecki albowiem nie wierzący w Boga osobowego i instytucjonalną religię mogą się zidentyfikować z procesem, który jest naturalny [...] jest on religijny dla tych, którzy uznają, że Ewolucja, w pewnym okresie swego rozwoju, przybiera walor sakralny”<sup>18</sup>. Wedle tego badacza ekologia jest poziomem rozwoju człowieka jako bytu o charakterze uświęconym. „Wiara jest wymiarem ontologicznym istnienia człowieka”<sup>19</sup>. Perspektywę tak pojmowanej ekologii można odnaleźć także w *Roku Potopu*. U Atwood nie znajdziemy odwołań, opisów, które dotyczą Boga, instytucji wiary, gdyż one dawno przestały już funkcjonować w perspektywie przyszłości. Namiastką świętości jest powrót do postaci bytu biologicznego, do świętości życia. Wedle Tadeusza Sławka istotą refleksji postsekularnej jest tajemnica, która mieści się „między bytowaniem człowieczym a zwierzęcym, między »vivre« a »survivre«, między życiem (jako biologicznym trwaniem) a przez-życiem (egzystencją niekompletną, która nieustannie wysnuwa się sama z siebie, sama sobie ginie z oczu za obcym horyzontem, nie mieści się w sobie)”<sup>20</sup>.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt aktywnego zaangażowania autorki *Roku Potopu* w działalność ekologiczną, więc tym bardziej uzasadnione wydaje się wskazywanie na inspiracje z *Hipotezy Gai* autorstwa Jamesa Lovelocka, która posłużyła do kreacji fabuły i rzeczywistości *Roku Potopu*. W roku 1979 autor tej hipotezy wydał książkę pt.: *Gaja: nowe spojrzenie na ży-*

<sup>16</sup> M. Atwood, *Rok...*, s. 21–22.

<sup>17</sup> J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997 (*Le conditio postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979).

<sup>18</sup> H. Skolimowski, dz. cyt., s. 78.

<sup>19</sup> Tamże, s. 80.

<sup>20</sup> T. Sławek, dz. cyt., s. 18–19.

cie na Ziemi<sup>21</sup>, gdzie zaprezentował swoją teorię, wykorzystując do tego modelową planetę, nazwaną *Daisyworld*. Przykład ten zobrazował stan homeostazy, który może być utrzymany przez pojedyncze organizmy, działające jedynie we własnym interesie. Pojedyncze istnienia dostarczają rozsądnie globalnemu systemowi stałego zakresu temperatur w obliczu rosnącej siły promieniowania słonecznego, dzięki czemu planeta Ziemia zachowuje unikalny stan równowagi. *Hipoteza Gai* Lovelocka została oparta na osiemnastowiecznych przemyśleniach Jamesa Huttona uważanego za ojca współczesnej nauki o Ziemi (*geoscience*)<sup>22</sup>. To właśnie Hutton zasugerował, właściwą w jego opinii, nazwę dla nauki o Ziemi, a mianowicie „geofizjologię”, która, analogicznie do fizjologii człowieka, może być rozpatrywana w kategoriach systemów będących w interakcji nauk, niekorespondujących ze sobą, takich jak geografia, biologia, geologia itd. Niniejsza hipoteza zakłada, że świat jako planeta Ziemia jest postrzegany inaczej niż w przypadku naukowym. Ziemia w perspektywie planety i kosmosu posiada unikalny system samoregulacji, który przypomina żywy organizm. W tym niepowtarzalnym układzie zależności, każda istota, gatunek pełni nieświadomie ważną funkcję, tworząc całościowy unikalny system planety. Lovelock twierdzi, iż: „Kiedy działalność jakiegoś organizmu sprzyja środowisku oraz samemu organizmowi, nastąpi rozprzestrzenienie się zarówno organizmu, jak i środowiska; w efekcie, zmiana organizmu i środowiska stanie się globalna. Odwrotny proces jest także możliwy i każdy gatunek, który ujemnie wpływa na środowisko, jest skazany na śmierć, lecz życie trwa nadal”<sup>23</sup>. W zastosowaniu tej perspektywy do omawianej powieści i jej proekologicznych inklinacji można stwierdzić, iż człowiek jako organizm zagrażający równowadze tego układu, został wyeliminowany – paradoksalnie przez wybitnego przedstawiciela tego samego gatunku – Derkacza.

Teza o samoregulacji systemu biologicznego na Ziemi ma swoje odzwierciedlenie także w innych dystopiach postapokaliptycznych, które kreują wizje przyszłości człowieka jako gatunku i jako jednostki. Natura, w perspektywie postapokaliptycznej, jest tym, co opiera się totalnemu zniszczeniu – to ona najszybciej odradza się do życia i jest energią dającą możliwość przeżycia,

---

<sup>21</sup> J. Lovelock, *Gaja: nowe spojrzenie na życie na Ziemi*, tłum. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2003 (*Gaia: A New Look at Life on Earth*, 1979).

<sup>22</sup> Interesująca w tym odniesieniu wydawać się może propozycja H. Skolimowskiego, który w tym samym czasie proponuje nową dziedzinę refleksji o istocie ludzkiej. Proponuje nazwę *geohomologia*. Więcej: H. Skolimowski, dz. cyt., s. 43.

<sup>23</sup> M. Sobczyk, *Gaja – żyjąca planeta*, „Dzikię życie” 2002, nr 5(95), 8.05.2012, wydanie archiwalne dostępne na stronie: <http://pracownia.org.pl/dzikię-zycie-numery-archiwalne,2095,article,2102>.

jeżeli uznana zostanie za podmiot, a nie przedmiot działania. W *Roku Potopu* gatunek homo sapiens nie uległ całkowitej zagładzie. W finale powieści pojawia się szansa na odrodzenie gatunku, lecz będzie to uzależnione od wyboru, przed którym zostali postawieni ocaleni: czy zwrócą się ku Naturze i dostosują się do jej reguł, czy będą podążali wytyczonym, przez upadłą nowoczesność, szlakiem postępu technologicznego? Konsekwencją tego wyboru jest: skazanie się na ciągłą walkę, nie tylko z Naturą, nieładzmi, innymi, ale i degradację swojego gatunku i wewnętrzną dezintegrację jednostki. Jeżeli nie wszyscy zginęli, to znaczy, że gatunek ludzki w perspektywie planety, jest ważnym elementem jej systemu. Ziemia – Natura przyjmuje do swojej Arki Przymierza także człowieka i to, co stworzył – „świniony”, „szopunksy”, „wilksy”, „derkaczan”. Być może ze względu na świętość życia, jako kategorii gloryfikowanej przez Atwood?

W *Roku Potopu* słońce spala ludzką skórę – jest nieprzyjazne, podobnie jak występujące często burze, tornada, problemy z wodą pitną iżywieniem. W ten sposób zostaje zrewidowana ludzka wiedza, która nie jest mądrością, opartą na doświadczeniu i intuicji, ale zbiorem reguł, które nie odnoszą się do świata poza cywilizacją „plebsopolii”. Pomimo niedogodności, które Natura stawia przed człowiekiem, ludzie i inne istoty potrafią sobie poradzić, przetrwać, a nawet snują plany odrodzenia gatunku.

Fikcyjne historie stworzone przez Atwood w obu przekazach (w *Roku Potopu* oraz w *Oryksie i Derkaczu*) mogą poszerzyć swoje znaczenie, jeżeli zestawimy oba teksty z poglądami Giorgio Agambena. Ten współczesny filozof, w eseju *Pochwała profanacji*, dotyka zagadnienia relacji *sacrum* do *profanum*. Wedle Agambena: „Poświęcić (*sacre*) oznaczało przenieść rzecz poza sferę prawa ludzkiego; profanowanie było zatem restytucją, ponownym przekazaniem ich ludzkiemu użytkowi”<sup>24</sup>. Sprofanowanie praw przyrody przez Korporacje, „plebsopolie” oraz naukę, daje Naturze i jej elementom (także ludziom) szansę na odrodzenie tego, co zostało sprofanowane – gatunku ludzkiego, ale ponownego włączenia do natury, ponownego uświęcenia, czyli resakralizacji tego, co sprofanowane zostało w przeszłości. Agamben twierdzi, że filologowie ze zdumieniem odnotowują podwójne i przeciwstawne znaczenie łacińskiego czasownika *profanare*, który z jednej strony oznacza uczynić coś *profanum*, zeświecczyć, z drugiej zaś (to znaczenie występuje w wyjątkowych przypadkach) „poświęcić”. Zatem tak jak każdy koniec ma w sobie możliwość początku, tak też wykluczenie poza świętość jest potencjałem uświęcenia.

<sup>24</sup> G. Agamben, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 93 (*Profanazione*, 2005).

Myśl Agambena, w połączeniu z refleksją Skolimowskiego o cywilizacjach, które niczego nie czczą, w których nie ma dążenia do sakralności, cechuje panowanie wulgarności<sup>25</sup>. Jest to etap profanacji, który wedle włoskiego filozofa daje szansę wspięcia się na wyższy poziom egzystencji. To chyba zaś Skolimowski rozumie pod pojęciem „człowieka ekologicznego”.

W *Roku Potopu* akt kreacji pozbawia człowieka jego świętości, Naturze zostaje odebrana jej kreacyjna moc, tak jak i człowiekowi. Jednakże utrata świętości kreacyjnej wpływa na uświęcenie i odrodzenie sprofanowanych istnień i przestrzeni. Następuje to dzięki „derkaczanom”. Istoty o niebieskim kolorze skóry (kolor także ma tu znaczenie symboliczne), najpierw uświęcone zostały jako istoty. W przestrzeni laboratorium są wartością nie tylko merkantylną, ale przede wszystkim są cudem nauki, *sacrum* nowego istnienia, tajemnicą Derkacza, strzeżoną ściśle przez Korporację. Po wybuchu zarazy i śmierci większości ludzi, wychodzą na świat poza laboratorium i tutaj stykają się z *profanum*, lecz swoim istnieniem uświęcają otoczenie. Atwood wydobywa z nich jeszcze inną cechę, która sprawia, iż są istotami niezwykłymi – to ich głos, ich śpiew. Cecha ta łączy niebieskie istoty z Bożymi Ogrodnikami<sup>26</sup>. Jedni i drudzy gloryfikują dźwięk wyrażany śpiewem, jako najdoskonalszy rodzaj komunikacji, prowadzący do porozumienia. W kontekście myśli postsekularnej, pieśni wykonywane przez Ogrodników i „derkaczan” są wyrazem tęsknoty za niewyraźnością Boga, istoty Absolutu, Stworzyciela, lecz nie jest to chęć odkrycia boskich tajemnic, tylko pragnienie spotkania z Tajemnicą Istnienia.

Boży Ogrodnicy za dogmat swojej wiary uznają wspólne śpiewanie. Kwestia wyczulenia na harmonię dźwięków łączy się z perspektywą ekologiczną, na co zwraca uwagę także wspomniany wcześniej propagator postawy człowieka ekologicznego, Henryk Skolimowski, który pisze: „Jestem życiem poprzez wszystkie jego stadia i wcielenia. [...] Mogę zanurzyć się w twoim bycie, a byt ten jest częścią symfonii drgającej przez ostatnie piętnaście miliardów lat. [...] mogę się wsłuchać w siebie jako muzykę ewolucji. Bez zrozumienia tej muzyki nie rozumiem ciebie. I ty nie rozumiesz mnie. Być racjonalnym to rozumieć muzykę wszechświata [...]”<sup>27</sup>. Pojęcie „muzyki” i jej pokrewnych „symfonii”, „harmonii” przez autora tych słów, mogą być zrozumiane metaforycznie, jako wyraz zjednoczenia ze Wszechświatem i wkroczenia na kolejny etap rozwoju, prowadzący od człowieczeństwa ku świętości.

<sup>25</sup> H. Skolimowski, dz. cyt., s. 83.

<sup>26</sup> M. Atwood, *Rok...*, s. 21–22.

<sup>27</sup> H. Skolimowski, *Medytacje o prawdziwych wartościach człowieka, który poszukuje sensu życia*, Wrocław 1991, s. 63.

Postawa propagowana przez Skolimowskiego ukierunkowana została na komunikację ze światem. Skolimowski kojarzy ten stan harmonii z aspektem sakralności, która odróżnia byt ekologiczny zakorzeniony w filozofii stawania się wrażliwym na współistnienie „od ślepych atomów do tworzenia [w] nas samych kanwy sakralnej”<sup>28</sup>.

Kwestia możliwości komunikacji międzygatunkowej jest tematem, który wydaje się interesować szczególnie autorkę *Roku Potopu*. Atwood dokonuje retrospekcji osiągnięć człowieka w tym zakresie. Szczególnie zdaje się ją interesować kwestia relacji pisma do dźwięku. Pismo w omawianej powieści jest narzędziem niebezpiecznym, charakteryzuje świat sprzed Bezwodnego Potopu. Przez Bożych Ogrodników pismo uznane zostało za wroga życia, gdyż to, co zapisane, napisane, utrwalone na papierze, w komputerze, w przestrzeni wirtualnej, może być użyte przez Korporację i jej urząd bezpieczeństwa wewnętrznego (policję korporacyjną – KorpuSOkorps) przeciwko piszącemu. Ogrodnicy powracają do oralności jako podstawowej formy przekazu. Słowo, w opozycji do pisma, jest bezpieczne i bliższe prymarnemu sposobowi komunikacji międzyludzkiej. Każda wypowiedź, kazanie Ogrodników kończy się wezwaniem do wspólnego śpiewu. Zjednoczenie w śpiewaniu jest formą wnikięcia w strukturę świata Natury. Jednak nie tylko Ogrodnicy używają śpiewu do komunikacji.

Istoty stworzone przez Derkacza mają rytuał, w trakcie którego używają dźwięków, które można porównać do śpiewu – bez słów. Wedle relacji ludzkich bohaterów powieści, dźwięki wydawane przez „derkaczan” przypominają mruczenie, rejestrowane przez ucho ludzkie na innym poziomie. Mruczenie „derkaczan” ma moc magiczną. Kiedy modlą się do bożka Jimmy’ego, także wydają dźwięki. Są one miłe dla ludzkiego ucha i mają charakter awerbalny. Adam Pierwszy tak tłumaczy niewystarczalność ludzkiej mowy: „Aby zebrać Zwierzęta Bóg musiał do nich przemówić. W jakim języku to uczynił? Moi drodzy, to nie był hebrajski. Nie była to też łacina ani greka, ani język angielski, ani francuski, ani hiszpański, ani arabski [...] Nie. Bóg zawołał do Zwierząt ich własnym językiem. Do Reniferów mówił po reniferzemu, do Pająków po pajęczemu [...]”<sup>29</sup>. Dalej Adam I mówi, iż „czas nazywania jeszcze się nie skończył. Być może mierząc Bożą miarą szósty dzień nadal trwa”<sup>30</sup>.

Zakończenie powieści także nawiązuje do motywu muzyki i dźwięków. Jimmy, opiekun „derkaczan”, został ciężko ranny. W malignie Jimmy mówi:

<sup>28</sup> Tenże, *Medytacje o nędzach...*, s. 83.

<sup>29</sup> M. Atwood, *Rok...*, s. 22.

<sup>30</sup> Tamże, s. 23.



„Nie da się zabić muzyki! – Nie da się!”<sup>31</sup>. Bohaterowie obserwują las, w którym zauważają światła i kroczących w ich kierunku „derkaczan”. Poszukują oni swojego bożka – Jimmy’ego, będącego emanacją istnienia uświęconego. Jimmy – człowiek jest dla nich Stwórcą, który nazywa to, co ich otacza, tłumaczy zastosowanie rzeczy i role istot w ich otoczeniu. Dla Jimmy’ego, wycieńczonego poszukiwaniem innych ludzi, poparzonego przez promienie słoneczne, jedyną szansą na uzdrowienie jest śpiew „derkaczan”. Dźwięki wydawane przez opisywane istoty można porównać do mantr czy pieśni szamanów, w których równie ważne są słowa, kontekst ich wypowiedzi, jak i poziom artykulacji, o czym pisali Erich Fromm i Carl Gustav Jung w rozważaniach o zen i religiach Wschodu<sup>32</sup>.

Rola dźwięku w *Roku Potopu* może korespondować z możliwością doznawania *sacrum* z projektu „świeckiej iluminacji” Waltera Benjamina<sup>33</sup>. Autor tego projektu, w trakcie eksperymentów ze środkami odurzającymi, widział śpiewające istoty i porównywał je do aniołów. Muzyka dla Benjamina była doskonalszym sposobem porozumienia ze światem transcendentnym, mową nieludzką, która umożliwiła kontakt nie z Bogiem osobowym, zakorzenionym w jakiejś religii, lecz ze świętością bezosobową, wszechogarniającą<sup>34</sup>. Można znaleźć elementy wspólne dla projektów: „świeckiej iluminacji”, „człowieka ekologicznego”, „hipotezy Gai” Lovelocka oraz uświęcającą profanację Agambena. Z kolei wszystkie te inspiracje otwierają możliwości interpretacji *Roku Potopu* jako powieści o nieludzkim imaginariu poszukiwania świętości w świecie, który upadł, aby odrodzić się w innej, nieznannej człowiekowi formie *Terra Novum*.

Margaret Atwood w *Roku Potopu* pokazuje alternatywną wizję przyszłości, w której projektuje możliwą drogę zmiany perspektywy współistnienia ze sobą bytów ludzkich i nieludzkich. Jest to wizja kolektywu, który ma swoje źródło w ekologii i kulcie Natury, objawiającej się w postaci *Terra Madre*. Afirmacja życia jest stanem uświęconym przez Ogrodników, do czego dążą przez

<sup>31</sup> Tamże, s. 474.

<sup>32</sup> Por.: E. Fromm, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, wydanie dowolne; *Revolucja nadziei*, wydanie dowolne. W zakończeniu Fromm zwraca uwagę, iż w dążeniu do odrodzenia duchowości człowiek drugiej połowy XX wieku ma nowe, niezliczone możliwości wyrażania nowych rytuałów w sztuce i **muzyce**, traktowanej przez autora jako oddzielna kategoria doświadczania świętości. C. G. Jung, *Psychologia a religia, Zachodu i Wschodu, Podróż na Wschód, Wprowadzenie do buddyzmu: zen*.

<sup>33</sup> Warto nadmienić, iż koncepcja świeckiej iluminacji W. Benjamina stała się inspiracją intelektualną dla Giorgio Agambena, co znalazło wyraz we wspomnianym już tekście *Pochwała profanacji*, w: G. Agamben, dz. cyt.

<sup>34</sup> Por.: W. Benjamin, *O haszyszu: teksty literackie, zapiski, materiały*, tłum. E. Drzazgowska, Warszawa 2010 (*Über Haschisch. Novellistisches. Berichte. Materialien*, 2000).

koegzystencję w przestrzeni natury człowieka i innych bytów organicznych, mechanicznych i syntetycznych. Natura, najpierw sprofanowana, odzyskuje swój wymiar sakralny dzięki tym, którzy dokonali jej profanacji. Jest to możliwe nie dzięki słowom lub czynom, ale przy dźwiękach pieśni, które mają siłę mitu kreacyjnego i świeckiej iluminacji.

### Streszczenie

Niniejszy tekst jest próbą umiejscowienia powieści *Rok Potopu* Margaret Atwood w kontekście literacko-antropologicznej dyskusji na temat relacji Natury do Kultury ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu ekologicznego. Motywy ekologiczne są wykorzystane przez Atwood do refleksji na temat kondycji ludzkiej, która została przez nią osadzona w perspektywie postapokaliptycznej. Stosunek człowieka do Natury w rzeczywistości literackiej tej powieści daje możliwość snucia refleksji na temat rozwoju człowieka w kontekście biologicznym i transcendentnym. Perspektywa przyszłości posłużyła Atwood do snucia krytycznej wizji świata sprzed katastrofy. Propozycja nowej duchowości została ukazana w kontekście perspektyw uświęconej – boskiej Natury, jako siły panteistycznej. Wykorzystuje do tego motyw Arki Przymierza, aby zakreślić przestrzeń krytyki darwinowskiej teorii ewolucji. W tym celu Atwood pokazuje człowieka w kontekście bytów innych niż ludzkie. Człowiek jest postawiony w sytuacji powrotu do środowiska biologicznego, do stanu początkowego, gdzie uczy się życia na nowo. *Rok Potopu* jest przeze mnie traktowany jako imaginarium religijno-filozoficzne wyobrażeń o przyszłości w ujęciu ekofeministycznym, postsekularnym i posthumanistycznym kontekstów kultury.

### Summary

The Author of this article tries to place Margaret Atwood's novel *Year of the Flood* within a context of literary and anthropological discussion of nature-culture divide. She puts emphasis on ecology. Ecological terms are used by Atwood to rethink human condition, biological and spiritual, as set in post-apocalyptic scenery. Future envisioned in the novel animates a critical judgement of the world that foregoes the disaster. But it also entails a proposition of a new spirituality, based on divine, pantheistic forces of Nature. This offering uses the Ark of the Covenant symbolism to show a human being among non-humans.

*Year of the Flood* is considered in this article as a religious and philosophical imaginarium, with ecofeminist and posthumanist attitudes.

Marta Jakubowska

## Manifestacje *sacrum* w wybranych utworach polskiej literatury *fantasy*

Punktem wyjścia do moich rozważań na temat manifestacji *sacrum* będą prace Mircei Eliadego, zwłaszcza jego sposób pojmowania *sacrum*, które ma ścisły związek z mocą, mana, nadnaturalnością. Realność *sacrum* przejawia się w dowolny sposób, przekształcając elementy otaczającego świata w coś świętego – tzw. hierofanię. Wydaje się, że przy okazji rozważań nad *sacrum* należy się także zastanowić nad stopniem degradacji i desakralizacji mitów i motywów religijnych we współczesnej literaturze *fantasy*. Zbadać, jaką rolę pełnią motywy religijne, czy wnoszą nowe treści do świata przedstawionego, wzbogacają, zmieniają, wpływają na bohatera. Czy możemy mówić o wartościowej i świadomej intertekstualności, czy jest to jedynie płaska kalka, pozbawiona symbolicznego ładunku? Gdzie kończy się sfera *sacrum*, jak dalece może postąpić stopień desakralizacji, a gdzie zaczyna się *profanum* jedynie inspirowane *sacrum*. Ile czerpią z dorobku religijnego i mitologicznego współcześni twórcy? Na jakich poziomach dochodzi do recepcji mitologii?

Przytoczone przykłady manifestacji *sacrum* mają na celu wskazanie niektórych źródeł mitycznych i religijnych, z których czerpie literatura *fantasy* oraz wskazanie niektórych elementów świata przedstawionego, gdzie do tych zjawisk dochodzi.

### 1. Postaci

Jako przykłady jawnych manifestacji *sacrum*<sup>1</sup> zostaną omówione frag-

---

<sup>1</sup> Określenie „jawne” zostało użyte w rozumieniu hierofanii, podczas których między bóstwem czy elementem ze sfery *sacrum* a bohaterem możliwa jest interakcja, jakiej zabraknie podczas hierofanii np. typu wegetacyjnego.

menty utworów, w których przywołano symboliczną postać Wielkiej Matki oraz postaci o cechach trickstera, literackie zapośredniczenie boga objawionego i sparafrazowaną postać Jezusa.

Bohaterka *Sagi o Wiedźminie*, czarodziejka Yennefer doświadcza obecności *sacrum* na wyspie, kiedy przybywa po brylant, znajdujący się w świątyni przywołanej z imienia, bogini Frey. Kamień jest na stałe zespolony z posągami bóstwa. Yennefer musi go zdobyć, żeby zbudować urządzenie, dzięki któremu odnajdzie swoją podopieczną – przybraną córkę Ciri. Kapłanki świątyni początkowo nie chcą słyszeć o jakiegokolwiek współpracy z czarodziejką, pojawia się opozycja *sacrum* – *profanum*, gdyż Yennefer jest co prawda także przedstawicielką mocy, którą posiadała i nauczyła się nad nią panować, jednak osiągnęła to na drodze doświadczeń i nauki, a nie, jak chce tego religia, pełna nadziei i pokory czekała na hierofaniczne doświadczenie. Czarodziejka jest zatem całkowitym przeciwieństwem idei kultu bogini, swoją umiejętność władania magią utożsamia z postępowaniem, nauką i rozwojem cywilizacji, religię zaś odczytuje jako prymitywne, intuicyjne doświadczenie pozbawione jakichkolwiek logicznych podstaw. Udaje jej się jednak nakłonić kapłanki do współpracy, poprzez odwołanie do uczuć macierzyńskich, które ona, czarodziejka, przedstawicielka nauki, żywi do Ciri, a w których kapłanki bogini upatrują największej wartości. Nakłonienie opiekunek świątyni do pomocy okazuje się dla Yennefer tylko pozornym zwycięstwem, ponieważ wyrażają one jedynie zgodę na zwrócenie się z prośbą o przedmiot do samej bogini i to ona ma dać ostateczną odpowiedź. Czarodziejka, początkowo przeciwna praktykom, w które nie wierzy, nie mając jednak wyjścia, bierze udział w modlitwie i przeżywa mistyczne doświadczenie, podczas którego doznaje obecności bóstwa. Początkowo swoją wizję poczytuje za efekt hipnozy. Szybko jednak przekonuje się, że ma do czynienia z objawieniem się bogini. W rozmowie, którą prowadzi z bóstwem, pada pytanie o granice poświęcenia. Źródłem poświęcenia i osiągnięcia celu jest dla Yennefer ofiara, którą ponosi zawieszona na wielkim drzewie. Podczas wędrówki w przeszłość i w głąb siebie przeżywa autopsychanalizę, cierpi męki fizyczne, doświadcza wizji. Ta hierofania jest oczywistym nawiązaniem do mitologii germańskiej, występują tu kosmiczne drzewo – jesion Igdrasil – wraz z całą symboliką, naszyjnik Brisینگamen, a podczas wizji czarodziejki także nawiązania do Ragnaröku<sup>2</sup>.

Następnym przykładem jawnej demonstracji *sacrum* jest obecność wśród ludzi Żywii – chthonicznego bóstwa opiekującego się płodnością ziemi – sym-

<sup>2</sup> A. Szrejter, *Mitologia germańska*, Gdańsk 2011.

bolizującej odnawialną przyrodę, jej potęgę i niezmiennosc od początków świata, którego definicja podana przez Uniwersalny leksykon bóstw brzmi: „bóg zdrowia, życia i długowieczności (Polska). U Polabian znany jako bogini Żywa”<sup>3</sup>. Bogini ta żyje jako młoda dziewczyna, Lille, wśród prostych ludzi, bohaterów opowiadania *Kraniec świata*. Działa w ukryciu, nakłaniając mieszkańców tytułowej krainy do poszanowania przyrody i wszelkiego żywego stworzenia. Jest pobłażliwa nawet wobec diabła, który zadomowił się w jednym z gospodarstw, i nie pozwala go skrzywdzić. Mieszkańcy próbują zatem pozbyć się natręta, zasięgając porad u najstarszej spośród kobiet mieszkających w osadzie (będącej trzecią odsłoną kobiecego bóstwa – panna, matka, starucha), która czerpie swą wiedzę ze starej księgi. Kiedy jednak zawodzą wszystkie sposoby, zwracają się z prośbą o pomoc do wiedźmina Geralta, zaznaczając przy tym, aby uporał się z wrogiem w taki sposób, by ten zbytnio nie ucierpiał, a jedynie zmienił terytorium. Wiedźminowi, który zazwyczaj rozwiązuje problemy na drodze całkowitej eliminacji, propozycja wydaje się dość dziwna, przyjmuje jednak zadanie i stara się rozprawić z diabłem sposobami opisanymi w księdze. Kiedy nie dość, że nie udaje mu się przegonić szkodnika, to jeszcze wpada w śmiertelną pułapkę, na pomoc przychodzi mu młoda kobieta Lille. Pojawia się w otoczeniu zwierząt, jest przystrojona kwiatami i wiedźmin zaczyna domyślać się, że ma do czynienia z boginią Żywią.

Żywia jest przykładem bóstwa, żyjącego pomiędzy ludźmi i pragnącego otoczyć ich boską opieką. Obraz bogini pełen jest dobra, łagodności, spokoju, to bóstwo dostępne, namacalne. Bogini rolnictwa, urodzaju, przyrody, z którą mają do czynienia bohaterowie, to nader często powtarzający się motyw w mitologiach, poczynając już od ludów pierwotnych.

Postać tę możemy zatem odczytać jako ewoluujące bóstwo Matki Ziemi, które na drodze rozwoju kultów agrarnych przekształciło się w boginię roślinności i urodzaju.

Przy okazji tej hierofanii, zaobserwować możemy również nieco starszy sposób pojmowania sakralności ziemi jako takiej, ziemi jako matki, której przejawem mocy jest niewyczerpana zdolność owocowania, określona przez Eliadego jako jedna z pierwszych teofanii ziemi<sup>4</sup>. W taki właśnie sposób ziemię pojmowały obecne w opowiadaniu elfy, które choć stojące na wyższym poziomie duchowym, mentalnym i konceptualnym zdają się być związane z naturą właśnie w tym pierwotnym wymiarze.

<sup>3</sup> M. Leach, *Uniwersalny leksykon bóstw*, red. A. M. Kempniński, przeł. R. Bartoń, P. Gąsiorowski, Poznań 1998, s. 550.

<sup>4</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. W. Kowalski, Warszawa 2009, s. 257.

Zwraca uwagę także umiejscowienie akcji opowiadania – tytułowy Krańiec Świata sugeruje, że miejsca, gdzie może dochodzić do pierwotnej obecności bóstwa wśród ludzi, to jedynie peryferia, a nie centrum świata.

Do prozy Andrzeja Sapkowskiego wróć jeszcze w dalszej części artykułu, teraz chciałabym przywołać kolejny przykład bezpośredniego obcowania z bóstwem. Andrzej Ziemiański, na kartach powieści *Achaja*, wykreował bohatera, czarownika Mereditha, który ma styczność z Bogiem. Hierofanii tej towarzyszą niepokój, poczucie niebezpieczeństwa i bezwolności. Wyczuwane nadnaturalne zjawisko wywołuje u niego zdecydowanie negatywne odczucia.

Meredith, czując, jak coś dławi go w gardle, podniósł głowę. Przez moment poczuł, jak staje mu serce, by po chwili znowu zacząć bić, tym razem w potwornym galopie. Jakiś dziwny paraliż, jakby wewnętrzne zimno, ogarnął jego ręce i nogi<sup>5</sup>.

Najpierw objawia mu się bóg i informuje, jakie ma w stosunku do niego plany. Przybiera postać młodzieńca o gładkiej, idealnie obojętnej twarzy i prosi Mereditha o pomoc. Początkowo czarodziej ma wątpliwości i nie przyjmuje do wiadomości, że miał styczność z teofanią. Bóg spokojnym, rzeczowym tonem informuje bohatera, co ten winien zrobić. Meredith staje się narzędziem w jego rękach, częścią boskiego planu – tak przynajmniej zaczyna sobie postrzegać, licząc przy tym, że, wykonując wolę boską, zostanie otoczony odpowiednią opieką. Ten bóg objawiony wzbudza lęk, manifestuje swoją moc. Na drodze bohatera staje kolejna postać, niby-bóg, istota posiadająca nadnaturalne zdolności, jednak zupełnie inna od tego, który objawił mu się po raz pierwszy. Tym razem jednak hierofanii nie towarzyszą żadne dodatkowe doświadczenia – czy to zachodzące w psychice czarownika, czy w otaczającym świecie. Przedstawiający się jako Wirus jest postacią ambiwalentną, przewrotną, ironiczną, niebezpieczną, tajemniczą i zdradliwą. Proponuje czarownikowi życie wieczne, pomoc, udziela wskazówek, i choć w prezentowanej przez niego kreacji rzeczywistości można doszukać się ładu i chaosu, dobra i zła, to wszystko, co robi, ma jednak znamiona ukrytej tortury, szyderstwa i podstęp. Wirusowi, mającemu ogromną moc i boskie cechy, nie można ufać, nie da się jednoznacznie stwierdzić, po czyjej jest stronie – bogów, ludzi, demonów czy Ziemców. Archetypu Wirusa możemy doszukiwać się w indiańskiej postaci trickstera lub w bliższej nam mitologii germańskiej, gdzie ten model bóstwa uosabia Loki.

<sup>5</sup> A. Ziemiański, *Achaja*, t. I, Lublin 2011, s. 113.

Osobną grupę stanowią motywy zaczerpnięte z religii chrześcijańskiej, na których opiera się np. cykl o inkwizytorze Mordimerze Madderdinie, *Sługa boży*, *Łowca dusz*, *Młot na czarownice*, *Miecz aniołów*. Kluczowym elementem konstrukcji świata przedstawionego jest tu deformacja doktryn Kościoła katolickiego. Dzięki zabiegowi „Co by było, gdyby...”, czyli usłyszeniu alternatywnej historii *sacrum* u Piekary zostaje przekształcone – Chrystus Zbawiciel zostaje zamieniony w Chrystusa zstępującego z Krzyża i mszczącego się na swoich prześladowcach. Religia, zamiast opierać się na miłości bliźniego i dobroci, skupia się na zemście i wymierzaniu sprawiedliwości w okrutny sposób, a ludzie, modląc się do swojego Boga, mówią:

Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj, i daj nam siłę, abyśmy nie przebacжали naszym winowajcom<sup>6</sup>.

Najbardziej jaskrawy przejaw deformacji *sacrum* to moment, kiedy inkwizytor zostaje dopuszczony do najpilniej strzeżonej tajemnicy klasztoru Amiszilas. Chrystus zostaje pozbawiony swojej boskości, uśpiony przebywa w podziemiach klasztoru, a jego pogrążone w letargu ciało utrzymywane jest przy życiu dzięki krwi upadłych aniołów. Jezus pozostaje obojętny na modlitwy, jest Bogiem nieobecny, odwróconym od swoich wiernych.

## 2. Przestrzeń

Kolejna bogini, z którą spotykamy się na kartach powieści Sapkowskiego, bogini Melitele (dopełniająca trójpostaciowość bogini – dziewica i starucha Żywia, matka Melitele), to patronka płodności, miłości, urodzaju, opiekunka małżeństw, ogrodników. Jej obecności bohaterowie doświadczają poprzez modlitwę, medytację i dary od niej otrzymane. *Sacrum* związane z Melitele manifestowane jest w zamkniętej przestrzeni świątyni. Na jej terenie obowiązują wszystkie prawa i zachowania zarezerwowane dla przestrzeni świętej. Miejscem kultu bogini opiekuje się kapłanka Nenneke, kobieta będąca uosobieniem cech bogini – opiekuńcza, łagodna, ale potrafiąca także być stanowcza, bardzo silna i konsekwentna. To kobieta – matka i uzdrowicielka. W obrębie murów swojej świątyni zdaje się całkowicie na wolę Melitele, udziela schronienia wiedźminowi, leczy go, wspiera, daje rady, jest surogatem matki, której nie miał. Jest mentorką i opiekunką uczennic, młodych dziewcząt, które oddane pod opiekę bogini, a pod czujnym okiem Nenneke

<sup>6</sup> J. Piekara, *Sługa boży*, Lublin 2011, s. 88.

są kształcone i przygotowywane do pełnienia różnorodnych funkcji poza murami świątyni. Część z nich zostaje w świątyni, a część opuszcza ją, aby przysłużyć się społeczeństwu i wykorzystać zdobytą wiedzę. Przestrzeń świątyni zarezerwowana jest dla kobiet, wyjątkiem są pojawiający się mężczyźni, tacy jak potrzebujący pomocy Geralt lub odwiedzający ją rycerze.

Przykładem hierofanii związanych z przyrodą są różnego rodzaju święte gaje, lasy, zagajniki i pojedyncze drzewa. Drzewami opiekują się druidzi, zgromadzeni w tak zwanym Kręgu, którego najwyższy kapłan to mistrz, zwany hierofantem lub flaminiką, gdy funkcję tę pełni kobieta<sup>7</sup>. Obszar *sacrum* wyznaczany jest bądź przez pojedyncze drzewa, jak w przypadku „Miejsca przyjaźni”, którego wpływ sięga na polanę, z rosnącym tam dębem, Bloebherisem, bądź są to całe połacie świętego gaju czy lasu, w których do opieki nad świętymi drzewami powołuje się cały zastęp kapłanów funkcjonujących w odpowiedniej hierarchii jak święty gaj Myrkvid.

Sapkowski, wykorzystując motyw z celtyckiej mitologii, uwypukla głównie postać druidów, a raczej bazując na mitologii, tworzy, swoim sposobem poprzez degradację, ironizację, nadanie nowych ról, nowy wzorzec druida, zbliżonego charakterologicznie i ideologicznie do zwykłego człowieka, kierującego się w życiu logiką, potrzebami materialnymi, polityką i biorącego udział w życiu społecznym, poświęcając mniej uwagi miejscom *sacrum*, jakimi są przestrzenie związane z obecnością drzew. A to właśnie dzięki obecności świętych drzew druidzi wkraczają w sferę *sacrum*, stają się jego częścią i są jego przedstawicielami. Na podobnej zasadzie przedstawiany jest także Brokilion, las driad, spowite mgłą święte miejsce dostępne tylko dla wybranych, w którym silnie wyczuwalna moc ma charakter życiodajny i uzdrawiający.

W przestrzeniach tych manifestacja *sacrum* przejawia się pod postacią hierofanii roślinnych (niezwykłej roślinności, czyli występujących tylko na świętym obszarze ziół, leczniczych pnączy) oraz akwaticznych (lecznicze właściwości brokilońskich źródeł).

Kolejnym przejawem *sacrum* w przyrodzie jest przestrzeń opisywana w *Grombelardzkiej legendzie* Feliksa W. Kresa, gdzie możemy doszukiwać się jej w całej konstrukcji przedstawionej tam przyrody. Na opisywaną krainę, zwaną Szererem składa się górzysty krajobraz, zasnuty ciężkimi, ciemnymi, deszczowymi chmurami. Potęga i tajemniczość gór wywołuje wrażenie drzemiącej w nich uśpionej, tajemniczej siły, z którą mieszkańcy nie powinni igrać, a powinni czuć przed nią należyty respekt. *Sacrum* tej przestrzeni objawia się właśnie w sposobie postrzegania jej przez stworzenia, które tam

<sup>7</sup> A. Sapkowski, *Wieża jaskółki*, Warszawa 2006, s. 229.



przebywają – ludzi oraz dwie pozostałe z rozumnych ras, czyli koty i sępy. Nadnaturalnym i niezbadanym elementem w tym świecie jest wstęga wisząca nad górami, Szerń, która sprawia wrażenie świadomego bytu mającego moc obdarzania inteligencją. Szerń uczyniła tak w przypadku wymienionych już trzech rozumnych gatunków, które pozostają z nią w ścisłym związku na tyle intensywnym, że nie mogą oddalić się od niej zbyt daleko, stąd zawężona przestrzeń działalności i życia rozumnych ras. Na północ od Szerni na niebie rozciąga się Aler – nagromadzenie mocy, która także stworzyła świadome, inteligentne istoty – walczących z ludźmi złotych i srebrnych alerów. Szerń i Aler stoczyły niegdyś ze sobą walkę o wpływy nad światem, wygrała Szerń, ale walki toczą się nadal.

Mamy tu więc do czynienia ze stwórcami, demiurgami, boskimi potęgami, których wzajemne konflikty przekładają się na życie zamieszkujących Szerer istot<sup>8</sup>. Cykl powieści Kresa to zatem przykład manifestacji *sacrum* w przestrzeni i potędze przyrody, a także w obecności świadomego bytu.

### 3. Cmentarze, zaświaty, umarli

Przestrzenią *sacrum* w literaturze *fantasy* są cmentarze, kurhany, grobowce, żalniki. Zawsze są to miejsca święte, jednak o pewnych porach nabierają szczególnej mocy, np. podczas Savoine w *Wieży jaskółki*, w Dniu Zaduszonym w religii chrześcijańskiej, czy podczas opisywanego przez Mickiewicza słowiańskiego święta Dziadów. Wiąże się to z cyklicznością i powtarzalnością przyrody. Granica przebiegająca między światami staje się wtedy cieńsza, przenikalna. Reprezentacją *sacrum* cmentarza jest wiara ludzi w życie pozagrobowe i wędrówkę dusz. Z przestrzenią cmentarza ściśle związany jest ryt przejścia, w którym pełni on rolę miejsca odseparowania. Wiąże się z nim kolejny etap – przejście do świata umarłych. Kiedy jednak moment przejścia się nie udaje, na świecie pojawiają się stworzenia będące tego konsekwencją. Bohater może spotkać na cmentarzach wiele istot z fantastycznych bestiariuszy, są to bowiem miejsca, w których szczególnie dobrze czują się wszelkiego rodzaju upiory, nieumarli, strzygi, wampiry, ghule, lamie i zombi. Reprezentują one chaos, są zagrożeniem porządku panującego w świecie, wybrykiem natury i pogwałceniem panujących w niej praw.

---

<sup>8</sup> Zagadkowa natura Szerni nasuwa skojarzenia z Solarisem, który jako element myślącego kosmosu i świadomy byt oddziałuje na znajdujących się w jego pobliżu ludzi (oczywiście, oddziaływaniem innym niż wstęgi Szerni czy Aleru, choć wszystkie mają moc twórczą), ale nie ma w tych relacjach wzajemności na poziomie intelektualnym, poznamy czy duchowym.

Pochodzenie tych istot najczęściej związane jest z zaświatami, momentem zamknięcia kolejnego etapu, zakończeniem życia ziemskiego i przejściem do świata umarłych, zaświatów, który zwykle przyjmuje już tylko duchową część istnienia, a będące ziemską powłoką ciało każe pozostawić w miejscu do tego przeznaczonym, czyli na cmentarzu. Są to stworzenia z peryferii ludzkiego świata, które znalazły się w nim na skutek niedopełnienia rytu przejścia, nie dostały się do zaświatów, i pod zmienioną postacią, zmuszone są przebywać w środowisku, które jest im nieprzyjazne, pozostają zawieszony między życiem a śmiercią.

W literaturze *fantasy* mamy także styczność z bytami, które pochodzą z zaświatów, czyli duchami zmarłych kontaktującymi się z żyjącymi w snach, bądź poprzez nawiedzanie (duchy w powieści Ewy Białoleckiej *wiedźma.com* nawiedzają dom bohaterki, prezentują dwa typy świadomości i zajmują dwie przestrzenie – duch ciotki przybywa z zaświatów, by udzielać wskazówek i żądać spełnienia swojej woli, duchy niemieckiego żołnierza i dwojga żydowskich dzieci są zawieszony między światami, nie zdają sobie sprawy z faktu, że umarli i utracili swoją materialną powłokę).

O nadnaturalności związanej z zaświatami możemy mówić w wielu utworach: *Diabłu ogarek*, gdzie woźny trybunalski, Stanisław Lawendowski korzysta z pomocy sił nadprzyrodzonych, by wykonywać swoje powinności, wspomniany już inkwizytor Mordimer walczy z demonami i siłami nieczystymi, bohaterka *Strażniczki istnień*, Semena zostaje opętana przez Egaheer, personifikację starożytną obcej potęgi, egzorcysta, Jakub Wędrowycz w serii opowiadań Andrzeja Pilipiuka zmagają się z wampirami, upiorami, utopcami, które blakają się po świecie w oczekiwaniu na przejście do zaświatów.

## Wnioski

Objawiające się w literaturze *fantasy sacrum* traci bądź zrzuca się części swojej tajemniczości i nieosiągalności. Uniwersum fantastyczne pozwala na zmianę reguł związanych z obecnością bóstwa, stąd różne role, które może ono odgrywać. W świecie *fantasy* moc jest elementem konstytuującym, należy więc zarówno do sfery *sacrum*, jak i *profanum*. Łączy w sobie przestrzeń i czas *sacrum* i *profanum*, sprawiając, że często biegną one równolegle. Zatem należy mieć na uwadze, że nie wszystkim przejawom nadnaturalności należy przypisywać boskie pochodzenie.

Czas i przestrzeń światów przedstawionych zbliżona jest do eliadowskiego typu Kosmosu, podzielonego na centrum, czyli ziemię zamieszkaną przez ludzi i inne rozumne rasy, oraz peryferyjne strefy, do których należą

zaświaty – zarówno odległe niebiosy, będące siedzibą bóstw, jak i zamieszkałe przez demony przestrzenie piekła. Te poszczególne elementy Kosmosu są ze sobą powiązane i wzajemnie na siebie oddziałują. Źródłem *sacrum* są zazwyczaj właśnie peryferyjne sfery, ale jego działanie bądź konsekwencje jego istnienia obserwowane są w centrum świata<sup>9</sup>.

Bohater *fantasy* obcuje z *sacrum*, które może przejawiać się poprzez objawienie, obecność mocy, widoczne jest także w przestrzeni i w żywiołach, często z pominięciem rytuału. W wielu utworach zauważalny jest dychoomiczny podział na dobre i złe moce, przy czym w wypadku pierwszych przypisuje im się kreacjonizm, natomiast drugim destrukcję i chaos.

Mity i motywy religijne w *fantasy* pozbawione są dużej części metafory, choć nie zrzekają się jej całkowicie. Do *materia magica* zostają jedynie częściowo zaczerpnięte postaci i zjawiska, które w pierwotnej wersji pełniły funkcję symboliczną.

W literaturze *fantasy* są wykorzystywane i uwypuklane tylko pewne aspekty mitu, np. nadnaturalność podnosząca atrakcyjność skonstruowanych światów przedstawionych, są poddawane demityzacji, użyte w celach polemicznych lub wykorzystane do kreowania uniwersum<sup>10</sup>. Zewnętrzna płaszczyzna świata przedstawionego pozbawiona jest ładunku religijnego, dopiero w głębszych warstwach, zwłaszcza tych opisujących wewnętrzne przeżycia bohatera i wyjaśniających motywację jego działania, zauważalne są elementy religijne, niekiedy całe schematy mitologiczne. *Fantasy* niejednokrotnie staje się zatem próbą znalezienia nowych sposobów odczytania zdegradowanych mitów.

### Streszczenie

W niniejszym artykule zostały omówione przykłady manifestacji *sacrum* w wybranych utworach polskiej literatury *fantasy* (zaczerpnięte z twórczości następujących pisarzy: A. Sapkowski, A. Ziemiański, E. Białołęcka, F. W. Kres, K. Lewandowski,

---

<sup>9</sup> Jeżeli chodzi o kategorie przestrzenne, w jakich należałoby rozpatrywać budowę światów przedstawionych, to nie funkcjonuje jednoznaczny model uniwersum *fantasy* – zaświaty, peryferie i centrum świata mogą być ułożone względem siebie zarówno w pozycji wertykalnej, jak i horyzontalnej. Model kosmicznego drzewa i wyraźnego podziału na górę, środek i dół czy niebiosy, ziemię i piekło, wykorzystują np. M. L. Kossakowska (*Ruda Sfora*, *Siewca Wiatru*, *Zbiornacz burz*), J. Ćwiek w serii *Kłamca*, natomiast w *Achai* czy w *Sadze o Wiedźminie* budowa świata przedstawionego wskazuje raczej na rozłożenie poszczególnych stref w poziomie z wyraźnym podziałem na centrum i peryferie.

<sup>10</sup> B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009, s. 277–285.

J. Piekara, A. Pilipiuk). Podane zostały przypadki jawnej manifestacji *sacrum*. Dokonano próby opisu przeżycia bohaterów i okoliczności, w jakich dochodzi do tego typu doświadczeń. W dalszej części przytoczono przykłady manifestacji *sacrum* związanych z przestrzenią i naturą.

### Summary

This article discusses examples of the manifestation of the sacred in selected works of Polish fantasy literature (taken from works of the following writers: A. Sapkowski, A. Ziemiański, E. Białołęcka, F. W. Kres, K. Lewandowski, J. Piekara, A. Pilipiuk). There are cases of an overt manifestation of the sacred. There is an attempt to describe the experiences of the characters and the circumstances in which it comes to this type of experiences. In the following part there are examples of the manifestation of the sacred related to space and the nature.

Kamil Karaś

## Na obraz człowieka stworzeni – wizerunek anioła w *fantasy* Mai Lidii Kossakowskiej

Aniołowie pełnią szczególną funkcję w judeochrześcijańskim kręgu kulturowym. Od wieków fascynowały i pobudzały umysły i wyobraźnię teologów, uczonych oraz pisarzy. O aniołach napisano wiele. Powstały o nich liczne teksty teologiczne, ale również poematy i beletrystyka. Od kilku lat można zauważyć stały i stabilny wzrost liczby pozycji literackich, których głównym tematem i/lub bohaterem jest anioł. Wraz z nimi zauważyć można także pewne permanentne dążenie do sekularyzacji i degradacji wizerunku anioła w literaturze.

Niniejszy tekst omówi wizerunek anioła, występującego w twórczości znanej polskiej autorki *fantasy*, a mianowicie Mai Lidii Kossakowskiej, w celu ukazania pewnego trendu obecnego we współczesnej literaturze popularnej<sup>1</sup>. Trendem tym jest ukazywanie anioła jako istoty niezwykle ludzkiej, nieświętej i zdegradowanej w stosunku do standardów wyznaczonych przez nauczanie Kościoła katolickiego. Niniejszy tekst ukaze również, iż anielskie cechy wielu bohaterów „pozytywnych” – aniołów Światłości występujących w twórczości Kossakowskiej są odwrócone i zaskakująco zamienione rolami z Upadłymi, mieszkańcami Otchłani, czego przejawem jest chociażby występująca u wielu wyższych rangą aniołów permanentna żądza władzy – cecha, która nikogo nie dziwi u ludzi i aniołów upadłych, a która odkryta u istoty z natury niewinnej, czystej i – zdawałoby się – pozbawionej materialnych potrzeb, może szokować.

Zanim rozpocznę przedstawianie analiz wybranych przykładów, warto byłoby zastanowić się nad naturą bytu znanego pod nazwą anioła. W po-

---

<sup>1</sup> Analizie poddane zostaną następujące teksty – *Siewca Wiatru* z 2004 roku i *Żarna Niebios* z 2008 roku.

niższych rozważaniach oprę się na teorii wypracowanej przez Pseudo-Dionizego Areopagite oraz innych autorytetów w dziedzinie angelologii, takich jak Peter Kreeft, o. Alfred Lapple czy Gustav Davidson.

Kim lub czym zatem jest anioł? Patrząc z chrześcijańskiego punktu widzenia, anioł to istota wyższa istniejąca i funkcjonująca pomiędzy Bogiem (bóstwem) a człowiekiem. Gustav Davidson podaje następującą definicję anioła: „hebr. *malach*, słowo pochodzi od *angiras*, co w sanskrycie znaczy »duch Boży«, od staroperskiego *angaros* (posłaniec); oraz od greckiego *angelos* (zwiastun). [...] W potocznym użyciu słowo anioł zazwyczaj oznacza istotę nadprzyrodzoną, pośredniczącą pomiędzy Bogiem i człowiekiem [...]”<sup>2</sup>.

Jak wiemy od św. Augustyna z Hippony, anioł jest funkcją ducha niebiańskiego znanego powszechnie pod tą samą nazwą. Jakie dodatkowe role mogą pełnić aniołowie? Fritz Rienecker i Gerhard Maier w *Leksykonie Biblijnym* twierdzą, iż „aniołowie ukazują się często, by służyć i chronić lud Boży, ale mogą pojawić się również jako wykonawcy kary (2 Sm 24,16.17; 1 Krn 21,12). Ich głównym przeznaczeniem jest jednak objawianie woli Bożej na ziemi przez czyny i słowa wybranych”<sup>3</sup>. Stary Testament przedstawia aniołów jako potężne istoty, „pełn[y]ch] mocy bohater[ów]” (Ps 103,20), „którzy mają chronić pobożnych na wszystkich ścieżkach i nosić ich na rękach (Ps 91,11–12). Mogą zwyciężać ich wrogów (Wj 14,19n 2 Krl 19,35; Ps 35,5.6), ostrzegać przed karą (Rdz 19,1.15) i pojawiać się we śnie, by dać wskazówkę lub pociechę (Rdz 28,12;31,11–12)”<sup>4</sup>, twierdzi Rienecker. W Starym Testamencie charakterystyczna jest rola anioła jako posłannika do ludzi. Klasycznym przypadkiem takiego posłannictwa jest misja Anioła Pańskiego (*maleak Jahwe*) do Hagar, które znajdziemy w Księdze Rodzaju:

Anioł Pański znalazł Hagar na pustyni u źródła [...]. Wówczas Anioł Pański rzekł do niej: „Wróć do twej pani i pokornie poddaj się pod jej władzę”. Po czym Anioł Pański oznajmił: „Jesteś brzemienna i urodzisz syna, którego nazwiesz Izmael, bo słyszał Pan, gdy byłaś upokorzona”. Hagar nazwała Pana przemawiającego do niej „Tyś Bóg widzialny”<sup>5</sup>.

Alfred Lapple zwraca uwagę na trzykrotne użycie formuły Anioł Pański, która ma przypominać, iż to sam Bóg przejawia się w postaci anioła-posłańca.

<sup>2</sup> G. Davidson, *Słownik Aniołów, w tym aniołów upadłych*, tłum. J. Ruszkowski, Poznań 1998, s. 20 (*A Dictionary of Angels, including the fallen angels*, 1971).

<sup>3</sup> F. Rienecker, *Leksykon biblijny*, tłum. D. Irmiańska, Warszawa 2008, s. 28 (*Lexikon zur Bibel* 1994).

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Rdz 16,9.7 – 11.13, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładach z języków oryginalnych*, red. ks. K. Dynarski SAC, M. Przybył, wyd. 5, Poznań 2009, s. 35.

Kolejną funkcją aniołów wynikającą z Biblii jest pełnienie straży nad ludźmi i miejscami. Po raz pierwszy pojawia się ona w Księdze Rodzaju przy wspomnieniu usunięcia człowieka z Ogrodu Eden: „Wygnawszy zaś człowieka, Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia”<sup>6</sup>. Jak pisze Lapple, chór cherubów jest tutaj określony jako „szczególnie nieubłagana grupa strażników, której ludzie już nigdy nie będą w stanie pokonać”<sup>7</sup>. Jednakże aniołowie nie są jedynie ostatecznym zagrożeniem dla człowieka, lecz mają też strzec ludzi przed niebezpieczeństwem i pomagać im. Przykład takiego posłannictwa odnaleźć można np. w Księdze Wyjścia:

Oto Ja posyłam anioła przed tobą, aby cię strzegł w czasie twojej drogi i doprowadził cię do miejsca, które ci wyznaczyłem. Szanuj go i bądź uważny na jego słowa. Nie sprzeciwiaj się mu w niczym, gdyż nie przebaczy waszych przewinień, bo imię moje jest w nim. Jeśli będziesz wiernie słuchał jego głosu i wykonywał to wszystko, co ci polecam, będę nieprzyjacielem twoich nieprzyjaciół i będę odnosił się wrogo do odnoszących się tak do ciebie. Mój anioł poprzędzi cię i zaprowadzi do Amoryty, Chetyty, Peryzzyty, Kananejczyka, Chiwwity, Jebusyty, a Ja ich wygładzę<sup>8</sup>.

Ten fragment Pisma ukazuje jedno z pierwszych przedstawień anioła stróża, istoty posłanej, by chronić i służyć pomocą człowiekowi wiernemu wobec Boga, Pana Zastępów.

Wizerunek anioła w Nowym Testamencie nie różni się znacznie od starotestamentowego. U Rieneckera i Maiera znaleźć można ciekawą kompilację funkcji i zadań anielskich wyszczególnionych w Nowym Testamencie:

Służyli Panu po Jego zwycięstwie nad kusicielem (Mt 4,11), umacniali Go podczas modlitewnej walki w Getsemani (Łk 22,43) i głosili Jego zmartwychwstanie (Łk 24,4–6), a po wniebowstąpieniu Jego ponowne przyjście (Dz 1,10–11). Poza tym aniołowie cieszą się ze zbawienia człowieka (Łk 15,10) i służą tym, którzy mają osiągnąć życie wieczne (Mt 18,10; Hbr 1,14). Kiedy człowiek, żyjący w bojaźni Bożej, umiera, aniołowie odprowadzają go do miejsca wiecznej chwały (Łk 16,22) i czuwają przy jego grobie (J 20,12; Jud 9). Anioł uwolnił Piotra i apostołów z więzienia (Dz 5,19; 12,7n), aniołowie kierowali też apostołami w ich podróży (Dz 8,26) i przygotowywali pogan na nowinę o Chrystusie (Dz 10,3.7.22). W Apokalipsie aniołowie często ukazują się, by wykonać karę [...] i wielbić Boga<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Rdz 3,24, w: *Pismo Święte...*, s. 25.

<sup>7</sup> A. Lapple, *Aniołowie*, tłum. J. Jurczyński SDB, Kraków 2004, s. 30 (*Engel. Die Boten Gottes in Kultur Und Glauben*, 2003).

<sup>8</sup> Wj 23,20–23, w: *Pismo Święte...*, s. 99.

<sup>9</sup> F. Rienecker, dz. cyt., s. 28.

Anioł z Nowego Testamentu zdaje się być istotą znacznie bliższą człowiekowi, choć pod żadnym pozorem nie ludzką. Nie jest już wrogą i kapryśną, niebezpieczną siłą – staje się bardziej przyjacielem i pomocnikiem niż nadzorcą. Biblijny anioł nie pożąda władzy, nie kusi go możliwość rozciągnięcia swej władzy nad resztą Stworzenia.

Jedyny wyjątek od tej reguły – bunt Lucyfera – związany jest (przynajmniej według niektórych teologów) z niechęcią służenia człowiekowi jako istocie niższej, choć jednocześnie bardziej przez Boga kochanej. W 1667 roku Milton pisze: „Warto władać w piekle, bowiem lepiej / Być władcą w piekle niż sługą w Niebiosach”<sup>10</sup>. Najwyższy z aniołów – serafin zwany Niosącym Światło wymawia posłuszeństwo Panu Zastępów i porywa za sobą jedną trzecią aniołów. Od tej chwili mówimy o *satanie* – „oskarżycielu”, „przeciwniku” i upadłych aniołach. Peter Kreeft tłumaczy fenomen upadku w następujący sposób: „Bóg objawił aniołom nie tylko swój plan stworzenia człowieka, ale wcielenia samego siebie w człowieka, w Jezusa. Szatan i inni »dostojni« aniołowie odmówili zaakceptowania tego »niedostojnego« planu i pokłonenia się Bogu z ciała i krwi”<sup>11</sup>.

Jak pisze ksiądz Piątkowski w artykule *Rzeczywistość Ducha Złego*:

po upadku [...] doznała degradacji wola i postawa moralna duchów upadłych. Demony pragną i szukają tylko zła. Jeśli jakiś ich akt moralny wydaje się dobry, jest to tylko pozór, za którym zawsze kryje się zło z powodu jakiejś okoliczności. [...] Po upadku grzech stał się jakby częścią ich natury, której nie można od nich odłączyć<sup>12</sup>.

Poruszam w tym miejscu kwestię upadku anioła, by tym wyraźniej ukazać, w jakim kierunku zmierza wizerunek anioła we współczesnej literaturze popularnej.

Fantastyka anielska stała się popularna w naszym kraju stosunkowo niedawno. Mimo to autorzy tacy jak Jacek Piekara, Jakub Ćwiek, Maja Lidia Kossakowska i Anna Kańtoch zdążyli już zapełnić nasz i inne światy postaciami aniołów z krwi i kości, bardzo ludzkich i jakże odmiennych od stereotypów i podawanych przez nauki Kościoła „wyznaczników” anielskości. Ich aniołowie są inni – skrzywieni, zmęczeni życiem i do bólu ludzcy. Katarzyna Kaczor w eseju *Anioły wcale nieanielskie. Mieszkańcy niebios Mai Lidii Kossakowskiej* pisze:

<sup>10</sup> J. Milton, *Raj Utracony*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 40 (*Paradise Lost*, 1667).

<sup>11</sup> P. Kreeft, *Aniołowie i demony. Co tak naprawdę o nich wiemy?*, tłum. J. J. Franczak, Kraków 2003, s. 105 (*Angels (and Demons). What do we really know about them?*).

<sup>12</sup> M. Piątkowski, *Rzeczywistość Ducha Złego*, „Któż jak Bóg!” 2007, nr 2, s. 11.



Tacy są [...] bohaterowie Mai Lidii Kossakowskiej [...]. Archaniołowie, Anioły Miecza czy Zemsty, a także [...] zwykli aniołowie stróże. Doskonale piękni jak Budowniczy Wszechświatów Jaldabaot, fizycznie okaleczeni jak jednoskrzydły Drago, pełni pychy, popędliwi i zazdrośni jak Abdiel Piorun Gniewu, odczuwający miłość i fizyczne pożądanie jak Daimon Frey Gniew Pana, czy Ariel; zmęczeni i rozczarowani, niewolni od nałogów i innych ludzkich ułomności. Słowem równie niedoskonali jak my – ich podopieczni<sup>13</sup>.

Kaczor zauważa, iż Kossakowska portretuje w swoich książkach anioły dziwne, niezwykle, odróżniające się od dotychczasowych wzorców i opisów: „mimo że są bezcieleśni, to każdy z mieszkańców Nieba ma płęć, może odczuwać fizyczną i emocjonalną niedyspozycję, doświadcza głodu, pragnienia i pożądania, może zostać zraniony, okaleczony i zabity [...] Anielska zdolność do regeneracji, nawet jeśli jest wspomagana dużą dawką magii, jest ograniczona”<sup>14</sup>. Katarzyna Kaczor dodaje, iż „racje, uczynki, pragnienia, zalety i wady bohaterów Mai Lidii Kossakowskiej w żaden sposób nie są determinowane miejscem pochodzenia i pobytu”<sup>15</sup>. W trakcie lektury wychodzi na jaw, że autorka wywraca dotychczasowy obraz anioła „do góry nogami”, a czasem nawet „na lewą stronę”, grając figurami literackimi – i tak na przykład mroczny bohater nie zawsze będzie zły (jak Hazar z opowiadania *Smuga Krwi*), jasnowłosy anioł o urodzie cherubinka może być okrutny, pyszny i małostkowy (Abdiel z opowiadania *Sól na pastwiskach niebieskich*), a wreszcie najpotężniejszy z Upadłych okazać się może kochającym i wiernym przyjacielem i wspaiałym artystą (Lucyfer i Asmodeusz).

Dzieje się tak zapewne po części dlatego, iż Kossakowska korzysta obficie z tradycji gnostycznej i gnostyckiej angelologii. Jedną z koncepcji przyjętych przez autorkę jest nieobecność Boga w Niebie – Pan odszedł i zabrał ze sobą wybranych, pozostawiając anioły na, kolokwialnie mówiąc, pastwę losu. Brak Boga jest odczuwalny i bolesny w skutkach dla każdego anioła przedstawianego przez Kossakowską, ponieważ wyraża się w fizjologicznych objawach podobnych do fizycznego i psychicznego uzależnienia od narkotyków. „Odstawienie” Boga prowadzi do fizycznego bólu i potrzeby szukania namiastki Bożej obecności – takiej jak woda z Lourdes (pełniąca rolę mocnego alkoholu) czy trawa z Fatimy (której palenie w postaci skrętów z dodatkiem mirry wywołuje efekt porównywalny z paleniem marihuany lub haszyszu) – zawierających drobiny Światłości dającej uczucie bliskości Boga lub Jemu naj-

<sup>13</sup> K. Kaczor, *Anioły wcale nieanielskie. Mieszkańcy niebios Mai Lidii Kossakowskiej*, w: *Anioł w literaturze i w kulturze*, red. J. Ługowska, t. 2, Wrocław 2005, s. 454.

<sup>14</sup> Tamże, s. 457.

<sup>15</sup> Tamże, s. 460.

bliższych. W ten sposób Kossakowska kształtuje wizję anioła jakże odmienną od zatwierdzonej przez chrześcijaństwo teorii bytu niebiańskiego.

Kolejny, po braku Boga w niebiosach gnostycki *belief* obecny w twórczości Kossakowskiej to Anty-Kreator, zły cień Boga odrzucony przez Niego w celu stania się samym Dobrem. Tenże cień dąży do zniszczenia wszystkiego, co związane z Bogiem i przez Niego stworzone, i atakuje z całą stanowczością zarówno Niebian, jak i mieszkańców Otchłani. Wokół tej walki koncentruje się mniej lub bardziej bezpośrednio fabuła *Siewcy Wiatru*, wykorzystując jednocześnie kolejną gnostycką koncepcję, a mianowicie stworzenie świata i postaci biorące w nim udział. Franciszek M. Rosiński w swoim eseju *Aniołowie w apokryfach Nowego Testamentu* twierdzi, iż „dla angelologii szczególne znaczenie miała [...] nauka o tzw. eonach, które nazywano niekiedy także aniołami. W gnozie pogańskiej były to istoty pośrednie między najwyższym bóstwem a światem materialnym, którym niekiedy przypisywano także moc kreacyjną”<sup>16</sup>. Rosiński nawiązuje także do *Historii Kościoła* J. Umińskiego, według której „stworzenie świata to nie dzieło Boga, lecz eona niższego, demiurga”<sup>17</sup>.

Właśnie takim stwórcy światów jest jeden z bohaterów Mai Lidii Kossakowskiej, Jaldabaot, którego żądza władzy i pycha spowodowała jego upadek, a w konsekwencji przejęcie władzy w Królestwie Niebieskim przez siódmką archaniołów Obecności Bożej. Zaryzykuję w tym momencie tezę, iż działania Jaldabaota i Siedmiu stały się w pewnym stopniu przyczynkiem do zniknięcia Boga z Siódmego Nieba, ponieważ w wyniku właśnie tych działań aniołowie zamieszani w nie zgrzeszyli i upadli, stając się tym samym niegodnymi oglądania Pana, który opuszcza ich w ramach kary lub próby. Znamienny wszakże jest fakt interwencji Boga w finałowej scenie ostatecznej i decydującej bitwy z Anty-Kreatorem, gdy Gwiazda Zagłady (potężny miecz Anioła Zagłady, Daimona Freya, budzący swe niszczycielskie moce jedynie na bezpośredni rozkaz Pana Zastępów) płonie pożogą zniszczenia, umożliwiając tym samym pokonanie emanacji Anty-Kreatora – tytułowego Siewcy Wiatru – a tym samym zwycięstwo i przetrwanie Królestwa Niebieskiego.

Jaldabaot jest największym z Archontów, eonem i demiurgiem, oraz najwyższym po Bogu władcą całego Stworzenia<sup>18</sup>. W istocie kieruje aktem twórczym, przyjmując (samowolnie) imię Prawica Pana. Ma on w swej mocy

<sup>16</sup> F. M. Rosiński, *Aniołowie w apokryfach Starego Testamentu*, w: *Anioł w Literaturze i w Kulturze*, red. J. Ługowska, t. 3, Wrocław 2006, s. 20.

<sup>17</sup> Tamże, s. 20–21.

<sup>18</sup> Według Davidsona, „Jaldabaot, Ildabaot [to] pierwszy archont ciemności. W żydowskiej kabale i w tradycjach gnostyckich Jaldabaot jest demiurgiem zajmującym w hierarchii niebiańskiej następną miejsce po »Nieznany Ojcu«”. G. Davidson, dz. cyt., s. 162.

wszystkich aniołów Nieba, danych mu przez Pana i Metatrona do budowy wszechświatów. Nieustannie wykonuje Boży plan budowy. I choć wydaje się, że wykorzystuje on swe talenty w idealny sposób, to jednak w głębi serca już zboczył, upadł. Gardzi bowiem niżej urodzonymi od siebie i okazuje swoją przewagę, jak tylko może. Następujący cytat doskonale oddaje podejście Prawicy Pana do siebie podległych współbraci-aniołów. „Niech czeka, zadecydował Jaldabaot. To dobrze mu robi. Nieco zegnien ten jego hardy kark. Będzie musiał połknąć upokorzenie, zrozumieć, gdzie jego miejsce. Za kogo oni się uważają, ci Aniołowie Miecza? Banda butnych młokosów. Żadnego szacunku, żadnej pokory”<sup>19</sup>. Dodatkowo, nie ma najmniejszego zamiaru udzielić pomocy dowódcy armii Królestwa w obliczu nieubłaganego ataku przeważających sił przeciwnika:

– Nie dostrzegam potrzeby przegrupowania żadnych oddziałów. Wasze siły są aż nadto wystarczające. Nie mam zamiaru powołać pod broń choćby jednego żołnierza tylko dlatego, że kilku oficerów Miecza popadło w bezpodstawną panikę. Posiłki są potrzebne przy budowie gwiazd i planet. Radzę nauczyć się panować nad własnymi słabościami<sup>20</sup>,

dodaje Jaldabaot podczas audiencji, narażając w ten sposób Królestwo na zagładę – a wszystko z powodu własnej pychy i żądzy władzy. W istocie bowiem obawia się, że Aniołowie Miecza (a w szczególności Daimon Frey) mogliby mu, na spółkę z młodymi archaniołami, m.in. Gabrielem czy Michałem (który notabene kieruje już wtedy Zastępami, czyli regularnym wojskiem anielskim), odebrać władzę. Najlepszym zobrazowaniem Jaldabaotowej arogancji, buty oraz duchowego raka toczącego jego na pozór idealną postać będzie poniższy cytat:

Jaldabaot tysiące razy tłumaczył sobie, że Metatron otrzymał łaskę stwarzania niższych aniołów, bo on sam ma zbyt wiele obowiązków przy budowie Ziemi, lecz poczucie krzywdy jątrzyło się w nim jak zbyt głęboko wbita drzazga. Pozostawała przecież jeszcze jedna zniewaga – archaniołowie. Tego Jaldabaot zupełnie nie potrafił pojąć. Aniołów Miecza Pan stworzył do boju, z potrzeby chwili, ale po co Mu ci archaniołowie? Bezczelne, nieopierzone kogutki! Agresywne dzieci, które bawią się w prawdziwych dostojników! Na litość Pana, są przedostatnim z chórów! Trzeba będzie utrzyć im nosa. Trzymają z tymi rycezykami, tymi krwawymi gnojkami od Miecza. Frey jest z nich najgorszy<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> M. L. Kossakowska, *Siewca Wiatru*, Lublin 2004, s. 19.

<sup>20</sup> Tamże, s. 22.

<sup>21</sup> Tamże, s. 20.

Jaldabaot nienawidzi Daimona tak bardzo, że skazuje Anioła Miecza na śmierć za sięgnięcie po Klucze do Otchłani i zabójstwo strażnika, który do owych Kluczy nie chciał go dopuścić. Jednakże po wykonaniu wyroku Bóg wskrzesza Daimona i czyni go Abbadoną, Tańczącym na Zgliszczach i Burzycielem Starego Porządku – Destruktoorem Światów. Po tak wyraźnej interwencji Pana Jaldabaot traci władzę i zostaje obalony, a wpływy i władzę uzyskują archaniołowie Fanuel, Gabriel, Michał, Uriel, Rafał, Razjel i Sariel, zwani Siedmioma Archaniołami Obecności Bożej z racji prawa nieograniczonego wstępu przed Tron Pana.

„Przedostatni z chórów”, jak nazwał ich pogardliwie Jaldabaot, zasługuje na chwilę uwagi. Kossakowska przyjęła przy tworzeniu *Siewcy Wiatru* koncepcję Pseudo-Dionizego Areopagity, która zakłada podział wszelkich bytów anielskich na trzy Hierarchie, a każda z Hierarchii dzieli się na trzy Chóry. I tak, idąc od najpotężniejszych do najmniej znacznych bytów, wyróżniamy Pierwszą Hierarchię Niebieską, zawierającą Serafiny, Cherubiny i Trony, następnie Drugą Hierarchię Niebieską z Panowaniami, Mocami i Władzami i wreszcie Trzecią Hierarchię Niebieską, w skład której wchodzi Zwierzchności, Archaniołowie i Aniołowie. Drugi od końca Chór, choć według systematyki zdawałby się mało znaczący, został obdarzony specjalnymi łaskami i zadaniami. Jest on bowiem, zaraz po Aniołach, najbliższy człowiekowi i mimo potęgi i mocy, jaką posiada, opiekuje się ludźmi i wykonuje zadania specjalnej wagi – czego przykładem jest m.in. fakt Zwiastowania dokonanego przez Archanioła Gabriela. Pseudo-Dionizy Areopagita mówi nam, że „chór świętych Archaniołów należy do tego samego zastępu co Zwierzchności niebiańskie i wraz z Aniołami [...] tworzy jeden i ten sam hierarchiczny porządek. [...] Sprawując zarazem niewidzialnie swoją władzę dowodzenia, utrzymuje Anioły w łądzie, w harmonii i jedności”<sup>22</sup>. Dodaje on też, że chór Archaniołów „należy również do kategorii posłańców światła Boskiej Zwierzchności [...] [którą] przekazuje [...] Aniołom, a poprzez anioły objawia je nam [...]”<sup>23</sup>.

Wracając do postaci Jaldabaota, warto zauważyć, że mimo odsunięcia go od władzy i wygnania były eon powraca w nowej, potężniejszej formie – sprzymierza się z emanacją Anty-Kreatora, Siewcą Wiatru, i próbuje wyrzucić swą pomstę na Michale, Gabrielu i wszystkich tych, których obwinia o swój upadek. Jako niewyobrażalnie potężny Mastema<sup>24</sup> – Nieprzyjaciel,

<sup>22</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2005, s. 84.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Mastema (Mansemat) – anioł oskarżyciel; podobnie jak szatan, z polecenia Boga pełni funkcję kusiciela i wykonawcy kar. Jest także księciem zła, niesprawiedliwości i potępienia [...]. G. Davidson, dz. cyt., s. 199.

kradnie Księgę Tajemnic z rąk Pana Tajemnic, Archanioła Razjela i wypowiada wojnę Królestwu. Dysponując większą mocą niż wszyscy Archaniołowie Tronu razem, wspomaga grupkę konspiratorów, których głównym celem jest obalenie Gabriela i zemsta za wszystkie prawdziwe i wymagowane krzywdy, które ten im wyrządził. Wspiera on (czy może raczej manipuluje nimi) czwórkę dostojników anielskich – Dubiela<sup>25</sup>, Nitaela<sup>26</sup>, Ocha<sup>27</sup> i Teratela<sup>28</sup>, którzy razem postanowili w imię mniej lub bardziej wymagowanych „krzywd” doznanych od Gabriela obalić Regenta i sami przejąć władzę w Królestwie Niebieskim. Ich plan przynosi częściowy sukces i na 21 dni archanioł Gabriel zmuszony jest opuścić Królestwo, by ratować życie. Ciekawym zabiegiem jest tutaj uczynienie postaci Teratela – anioła krzewiącego wolność i edukację – odpowiedzialnym za powstanie ruchu anarchistycznego (nad którym traci później panowanie) na terenie Królestwa i Głębi (Piekła).

Podobnie do Jaldabaota-Mastemy postępuje kolejna negatywna postać anielska – Pistis Sophia<sup>29</sup>. Jest ona pełna nienawiści do Gabriela i reszty archaniołów, którzy pozbawili Jaldabaota i ją władzy. Dąży ona do obalenia Siódemki Obecności Bożej, pomaga Jaldabaotowi i w ostatecznej bitwie posuwa się do zdrady, polegającej na nieprzysłaniu oddziałów ku pomocy wojskom Królestwa. Najlepiej podsumowuje jej postać komentarz jednego

---

<sup>25</sup> Dubiel (Dobiel, „bóg-niedźwiedź”) – anioł opiekuńczy Persji i jeden z oskarżycieli Izraela. Według legendy Dubiel zastępował przez 21 dni Gabriela w niebie, gdy ten popadł w tymczasową niełaszkę (zob. Talmud Joma 79a). W świetle innej legendy, głoszącej, że wszyscy spośród 70 (lub 72) aniołów narodów (oprócz Michała, patrona Izraela) zgromadzeni, uczestnicząc w waśniach między narodami, Dubiel musi być uważany za anioła upadłego lub demona. [Według hebrajskiej Księgi Henocha 26, 12, Dubiel wraz z Samaelem są przedstawicielami Szatana w sądzie niebiańskim (zob. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, s. 38) – przyp. tłum.] G. Davidson, dz. cyt., s. 104–105.

<sup>26</sup> Nitael – w kabale, anioł niegdyś należący do chóru księstw. Barrett (The Magus) twierdzi, że Nitael, pomimo swego upadku, wciąż jest jednym z aniołów noszących boskie imię Szemhameforasz. Przeważa jednak pogląd, że Nitael przyłączył się do Szatana podczas buntu w niebie i obecnie przebywa w piekle, sprawując władzę nad cesarzami, królami i wysokiej rangi duchownymi. Tamże, s. 220.

<sup>27</sup> Och – w okultyzmie, anioł władający Słońcem (aniołowie Słońca). [...] Jest też władcą 28 z 196 prowincji olimpijskich, na które podzielone jest niebo. Uważany jest za autorytet w dziedzinie mineralogii i nazywany jest „księciem alchemii”. Tamże, s. 223.

<sup>28</sup> Teratel (Jeratel) – anioł chóru panowań, „upowszechniający oświatę, cywilizację i wolność”. Tamże, s. 295.

<sup>29</sup> Pistis Sofia („wiara”, „mądrość”) – w tradycji gnostyckiej, jeden z najwyższych rangą eonów (eon żeński). Pistis Sofia zrodziła „najpotężniejszych aniołów” oraz wysłała węża do raju, aby zwiódł Adama i Ewę (zob. Mead, *Pistis Sophia*). Według *Dialogu Zbawiciela* Pistis Sofia jest córką → Barbelo (por. Rudolph, Gnoza; Jonas, Religia gnozy; Quispel, Gnoza). Tamże, s. 237.

z archaniołów – „Tak, Sophio. Jesteś stara. W tym pięknym ciele mieszka dusza staruchy, żadnej władzy, wścieklej, że została zepchnięta na margines, pełnej nienawiści do wszystkiego co żywe, młode, nowe! Sama zatrzasnęła się w trumnie ze złota”<sup>30</sup>. Po raz kolejny Kossakowska przedstawia anioły ogarnięte żądzą władzy i zemsty, tak bardzo ludzkie i tak bardzo nieanielskie, różne od standardów „anielskości”.

Dwa powyższe przykłady pokazały pychę i upadek anioła z pozoru stojącego po stronie, kolokwialnie mówiąc, „tych dobrych”. Jednak Kossakowska gra konwencjami i nieoczekiwanie przedstawia skrzydlatych bohaterów, którzy choć upadli i stali się demonami mają zaskakująco wiele wspólnego raczej z Niebiosami niż Piekieł.

Dobrym przykładem takiego bohatera jest Hazar, którego poznajemy w opowiadaniu *Smuga Krwi*. Urodzony w jednym z miast Trzeciego Piekieła, jest niewątpliwie demonem z krwi i kości<sup>31</sup>. Podróżując jako najemnik po Otchłani, szuka pracy i lepszego jutra. W drodze spotyka małą letnią demonicę Gmiel, która jeszcze tej samej nocy próbuje go okraść. Już w tym miejscu ukazuje się dobry charakter Hazara, ponieważ wybacza jej czyn, za który mogłaby stracić dłoń lub zginąć. Jednak prawdziwym sprawdzianem jego serca będzie moment, w którym Gmiel kradnie sakiewkę kupcowi na targu, a Hazar bierze na siebie odpowiedzialność. Skazany na pięćdziesiąt, a później sto batów przy pręgierzu, przyjmuje karę bez słowa, ponieważ wie, że Gmiel takiej kary by nie przeżyła. Jak się później okazuje, Gmiel znika i nie wyraża nawet odrobiny wdzięczności swojemu wybawcy. Zachowanie Hazara podsumowuje Angar – medyk i mag, który zabiera go z pręgierza i leczy rany powstałe w wyniku chłosty. Mówi on, że „Lucyfer [...] przyniósł nam trochę światła. Odpryski Jasności, które w sobie zachował. Wielkie ideały, synu. I wielkie serce. Wizje piękne jak poranek w raju. Mrzonki, oczywiście. W końcu jesteśmy tylko demonami. Więc zamiast nowej Głębi, zbudowaliśmy stare piekło. Ale dobrze jest widzieć czasem światło w którymś z nas, synu”<sup>32</sup>. Podobnie Hazar objawia anielską dobroć tam, gdzie nikt się jej nie spodziewa. Postać Hazara pojawia się również w *Siewcy Wiatru*, gdzie jest przyjacielem kilku ważnych dla fabuły bohaterów anielskich i sam odgrywa ważną rolę dla wydarzeń.

<sup>30</sup> M. L. Kossakowska, *Siewca...*, s. 597.

<sup>31</sup> Co jednak ciekawe, wydaje się, że jego „upadek” jest odziedziczony wraz z urodzeniem, nie zaś dobrowolny.

<sup>32</sup> M. L. Kossakowska, *Smuga Krwi*, w: *też*, *Żarna Niebios*, Lublin 2008, s. 154.

Powyższy cytat wiąże się z ciekawym gnostyckim poglądem, w myśl którego Piekło powstało na bazie już wcześniej istniejącego Chaosu – zastałej, pełnej marazmu otchłani, gdzie rządzą ci, którzy nie chcieli żadnych zmian. Autorka opisuje tę sytuację słowami włożonymi w usta Angara:

[K]iedy Jasność powzięła zamiar stworzenia świata, zapytała swoich potężnych, powołanych do życia w przedwiecznych czasach aniołów, czy chcą pomagać w wielkim dziele. Wielu odmówiło i dla nich pozostała Głębia, prywatny skrawek dawnego chaosu, który pragnęli zachować. Nie było to złe miejsce, ale nie wносиło też do planu Jasności niczego dobrego. Zawsze tak się dzieje, gdy brakuje odwagi, wyobraźni i męznego serca. Ci, których nazywacie dawną arystokracją, woleli zamknąć oczy i pogрузь się w marazmie. Nie mieli pojęcia, co zrobić z darowaną im Głębią. Wiedzieli tylko, czego nie chcą. Idei. Rozwoju. Zmiany<sup>33</sup>.

Pogląd ten jest wyraźnie sprzeczny z nauczaniem Kościoła, gdyż zakłada zarówno istnienie piekła, jak i „upadłych” aniołów jeszcze przed buntem Lucyfera – przy czym sama Otchłań nie miałaby być miejscem pełnym zła i zepsucia, a tylko, jak można wyczytać z tekstu – braku jakichkolwiek zmian.

Kolejnym interesująco przedstawionym bohaterem jest Forfax, pechowy, acz sympatyczny demon, którego spotykamy w opowiadaniu *Gringo*. Jak opisuje go Kossakowska:

[...] Forfax do niczego nie miał szczęścia. Chociaż był całkiem niegłupim, sympatycznym demonem, ciągle wplątywał się w jakieś niemiłe afery. [...] Wszystko przez jedną wyjątkowo feralną cechę. Otóż Forfax zawsze musiał coś przedobrzyć. Nie potrafił wyczuć, kiedy lepiej sobie odpuścić. [...] [Dodatkowo] miał raczej pogodny charakter i wyjątkową łatwość nawiązywania znajomości<sup>34</sup>,

co w szybkim tempie z reguły prowadziło do katastrofy. Sam Forfax nie ma na celu szkodenia ludziom. Kiedy się komuś objawia, ma to raczej na celu zapewnienie sobie nieszkodliwej rozrywki. Tak też dzieje się w opowiadaniu *Gringo*. Diabeł przybywa na wezwanie młodego Metysa, Miguela, który w zamian za duszę pragnie bogactwa i powodzenia w życiu. Zgodnie z życzeniem, Forfax wprowadza młodzieńca w świat nocnych klubów, pięknych kobiet, wielkiej polityki i jeszcze większych pieniędzy. W szybkim tempie Miguel wyrasta również (dzięki aktywnej pomocy demona) na wielkiego piewę komunizmu „z ludzką twarzą” i staje się kochany przez naród. Gdy jednak wszystko zdaje się zmierzać ku szczęśliwemu końcowi,

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Taż, *Gringo*, w: tejsze, *Żarna Niebios*, s. 223–224.

pech Forfaksa daje o sobie znać. Miguel bowiem, a wraz z nim jego diabelski pomocnik stają się solą w oku El Presidente – ultrakomunistycznego dyktatora, a przy tym zbuntowanego cherubina Rikbiela<sup>35</sup>, który postanawia go zniszczyć. Od śmierci ratuje Forfaksa szybka akcja Komanda Szeol<sup>36</sup>, które z rozkazu Gabriela dokonuje egzekucji zbuntowanego Świetlistego. Po raz kolejny chęć uczynienia dobrze wprowadziła Forfaksa w kłopoty. Kossakowska konsekwentnie kontynuuje tworzenie postaci „dobrego diabła” – istoty upadłej, lecz sympatycznej, stosunkowo nieszkodliwej i niepozabawionej ludzkich przywar i lepszych lub gorszych cech charakteru.

Forfax staje się tym lepszy, im gorzej przedstawiona jest jego anielska przeciwwaga – Rikbiel. Teoretycznie, w parze demon–anioł to właśnie anioł winien być nosicielem wszelkich cnót, demon zaś powinien być zły do szpiku kości. Jednak w tej sytuacji następuje diametralne odwrócenie proporcji – diabeł zasługuje na współczucie, cherubin zaś – na śmierć. Dlaczego Rikbiel upadł? Jak sam mówi, „służyłem wiernie od chwili, gdy w jednym wielkim rozbłysku powstał kosmos. Wieki i wieki wieków, demonie. A jaką otrzymałem nagrodę? Garść jałowego popiołu!”<sup>37</sup>. Brak obecności Pana w Królestwie początkowo umyka jego uwagi, gdy jednak orientuje się, że Bóg odszedł, wzbiera w nim gniew:

On odszedł, rozumiesz? [...] Porzucił Biały Tron, opuścił Królestwo i odszedł, pozostawiając legiony oddanych sług, zastępy, które wielbiły Go i nigdy nie zawiodły. [...] Jak mógł! Porzucił mnie! Podporę Tronu! Cheruba czystej krwi! Najpierw oddał pod dowództwo tej wrednej bandy archaniołków, a potem opuścił! Pogardził oddaniem moim i moich towarzyszy! Upokorzył nas! Istoty zrodzone u samego zarania świata, niemal Mu równe! I tak po prostu zniknął!<sup>38</sup>

Rikbiel grzeszy pychą, równając się niemal z samym Bogiem. Nie potrafi bez Niego funkcjonować, nie rozumie planów Pańskich i obraża się na Niego – jak małe dziecko na swojego rodzica. W swej pysze i zadufaniu wyjawia istic szatański plan zawładnięcia światem, by zemścić się na swoim Stwórcy:

---

<sup>35</sup> Rikbiel JHWH – aniołznaczony nad boskim rydwanem (Merkawa), czyli boskimi kołami; także jeden z siedmiu wodzów chóru galgalim. W tradycjach o Henochu Rikbiel zajmuje w hierarchii anielskiej miejsce wyższe niż Metatron, co czyni go jednym z ośmiu wielkich koronnych książąt sądu niebiańskiego [...]. G. Davidson, dz. cyt., s. 186.

<sup>36</sup> Elitarny oddział komandosów składający się z Aniołów Szału lub Gniewu.

<sup>37</sup> M. L. Kossakowska, *Gringo*, s. 243.

<sup>38</sup> Tamże.



[...] Zemszczę się. Na nich i Tym, którego już nie ma, bo podle zdezerterował! Urządę nowe Królestwo! Tu, na Ziemi! Krainę Ciała, Krwi i Potu! Wspaniały, czysto materialistyczny, przesiąknięty głębokim humanizmem, komunistyczny świat ogólnej równości, sprawiedliwości społecznej i oświaty! Bez otumaniającego oparu religii, bez duchowych bredni. Bez bzdur o duszy, indywidualności i cechach osobowych. Cesarstwo Materii, gdzie każdy będzie myślał to samo, wyznawał to samo, mówił to samo. [...] Precz z duszami! Niech żyje idea! [...] Nastanie równość totalna! Wspaniały, na wskroś przemyślany, doskonały raj na Ziemi! Królestwo człowieka!<sup>39</sup>

Budowę zaś tego rajy pragnie zacząć od wymordowania każdego, kto mu się przeciwstawi, kto mógłby mu w jakikolwiek sposób zaszkodzić, czy też każdego, kto w jakikolwiek sposób odstaje od wyznaczonego przez niego, jedynie słusznego wzorca. W swoich dążeniach bliski jest wspomnianemu już we wstępie Miltonowskiemu Lucyferowi, który woli władać w Piekle niż służyć w Niebie – analogicznie Rikbiel nie chce już służyć Panu, którego nie widzi, za to chce sam być Jedynowładcą i sprawować niepodzielną władzę nad ludźmi. Rikbiel chce być Bogiem i odbierać zasłużoną tylko Jemu cześć, tępiąc jednocześnie wszelkie inne aspekty religijności. Zabijając religijność, umacnia własny kult jednostki, a tym samym swoją potęgę. W ten sposób realizuje ultymatywne wyobrażenie komunistycznej utopii, która z założenia będąc cudowną, w praktyce zawsze okazuje się piekłem na ziemi.

Niniejsza praca dała wgląd w zarys postaci anielskiej występującej u Mai Lidii Kossakowskiej. Jej twórczość w dziedzinie tak zwanej anielskiej fantastyki jest w moich oczach papierkiem lakmusowym współczesnej polskiej literatury popularnej, skierowanej zwłaszcza do młodzieży. Zaczynając od teorii wypracowanej przez wybitnych specjalistów w dziedzinie angelologii przeszedłem do analizy dwóch tekstów Autorki – *Siewcy Wiatru* oraz zbioru opowiadań *Żarna Niebios*. Obraz anioła wyłaniający się z obu tekstów jest bardzo podobny – aniołowie są bardzo ludzcy – knują, walczą ze sobą, nienawidzą się i gardzą sobą nawzajem. Wykreowani ewidentnie na wzór ludzki – przy wyraźnym wspomaganii się poglądami pochodzącymi z gnozy – aniołowie Kossakowskiej, zarówno pochodzący z Nieba (Królestwa), jak i Upadli po buncie Lucyfera Mroczni, są pełni mieszanych cech. Świetliści aniołowie potrafią być, tak jak Jaldabaot, Pistis Sophia czy Rikbiel, próżni, pyszni, zawistni, żądni władzy i czci dla samych siebie – jednym słowem, siedliskiem cech zarezerwowanych przez Kościół katolicki dla bytów demonicznych. Z drugiej jednak strony wielu Głębian (mieszkańców Piekła),

<sup>39</sup> Tamże, s. 244.

jak Hazar czy Forfax, to wręcz sympatyczne istoty, z którymi można byłoby się zaprzyjaźnić, którym można byłoby zaufać, a może nawet których można byłoby pokochać. Oczywiście, mój wybór tekstów i postaci nie wyczerpuje w żaden sposób puli możliwych dalszych rozważań na temat bytów anielskich w twórczości Mai Lidii Kossakowskiej, jednak w mojej opinii daje reprezentatywny wgląd w sytuację panującą w tekstach Autorki, ukazując, iż w istocie to właśnie człowiek jest matrycą, od której odcisnięto obraz anioła – matrycą, na której znajdziemy wszystkie cechy obecne u bohaterów Mai Lidii Kossakowskiej.

### Streszczenie

Niniejszy tekst ukazuje pewien trend we współczesnej literaturze popularnej z kręgu tak zwanej anielskiej fantastyki, a mianowicie przedstawianie anioła nie jako istoty bezpłciowej, czystej i bezgranicznie zanurzonej w Bogu, lecz jako bytu quasi-ludzkiego lub wręcz sprowadzonego do poziomu człowieka z poziomem bóstwa. Na przykładzie *Siewcy Wiatru* i *Żaren Niebios* Mai Lidii Kossakowskiej, poniższy artykuł opisuje sposób przedstawiania postaci anioła zarówno znanego z Biblii, jak i upadłego we współczesnej literaturze fantastycznej. Zaczynając od wyjaśnienia znaczenia terminu „anioł”, jak również funkcji, jakie byt ów wypełnia w judeo-chrześcijańskim kręgu kulturowym, praca stopniowo przechodzi do opisu wybranych bohaterów anielskich z tekstów Autorki, a mianowicie eonów Jaldabaota i Pistis Sophii z *Siewcy Wiatru*, demona Hazara z opowiadania *Smuga Krwi* oraz demona Forfaksa i zbuntowanego cherubina Rikbiela z opowiadania *Gringo*. Następujące po sobie analizy przedstawiają niezbitą fakt żonglowania przez Autorkę konwencjami, poprzez celowe ukazanie postaci teoretycznie „dobrych”, aniołów Pana – jak Jaldabaot, Pistis Sophia czy Rikbiel – jako posiadaczy wyjątkowo negatywnych cech charakteru, przy jednoczesnym „wybielaniu” bohaterów diabelskich, jak Hazar czy Forfax. Jest to zabieg znamieny i charakterystyczny dla współczesnych powieści z nurtu *angelic fantasy*. Wnioski podkreślają odejście Kossakowskiej od białoczarnej bohaterów oraz fakt, iż w dzisiejszych czasach to człowiek jest matrycą, od której odciska się obraz anioła funkcjonujący w masowej kulturze i literaturze.

### Summary

The present text shows certain trend in the modern popular literature, especially in the so-called *angelic/angel fantasy* subgenre, namely presenting an angel not as a pure, sexless and endlessly submerged into God creature, but as a being of quasi-human nature – or even downgraded from the divine to the human level. Based on *Siewca Wiatru* and *Żarna Niebios* texts of Maja Lidia Kossakowska, this article describes the way both the angelic figure we know from the Bible and the fallen one are presented in the modern fantasy literature. Starting with explanation of the meaning of the term angel and the function it fulfils in the Judeo-Christian

culture, the work gradually proceeds with describing particular angelic protagonists from Kossakowska's texts, namely eons Jaldabaoth and Pistis Sophia from *Siewca Wiatru*, Hazar the demon from the short story *Smuga Krwi*, Forfax the demon and the rebellious Cherub Rikbiel – both from the short story *Gringo*. The following analyses irrefutably show how the Author juggles with literary conventions by intentionally presenting the theoretically "good", as the Angel of the Lord should be, characters – like Jaldabaoth, Pistis Sophia or Rikbiel – as infused with the worst features possible, at the same time "whitening" the devilish characters of, for example, Hazar or Forfax. Such trick is characteristic for the modern fantasy literature. The summary emphasizes Kossakowska's breaking with the black-or-white protagonists, as well as the fact that today it is the man who is the matrix for the creation of an angelic character, and not the other way round.



Piotr Stasiewicz

## *Księżę nicości* R. Scotta Bakкера i Freudowska krytyka religii

Trylogia *Księżę nicości* Richarda Scotta Bakкера jest pod wieloma względami przełomowym osiągnięciem współczesnej literatury *fantasy*. Wraz z publikowanym od 1999 roku i ukończonym w 2011, po dziesięciu opasłych tomach, cyklem *Malazańska księga poległych* innego kanadyjskiego autora, Stevena Eriksona, stanowi istotny przełom w niedługiej przecież historii tego gatunku powieściowego<sup>1</sup>. Przełom ten zauważalny jest zarówno na poziomie poetyki gatunku, jak i potencjalnych treści interpretacyjnych i konotacji intelektualnych, jakie nieść może współczesna literatura *fantasy*<sup>2</sup>. Na poziomie poetyki szczególnie istotne wydaje się odejście od Tolkienowskiego schematu fabularnego, powielanego w latach 60., 70., 80. i częściowo jeszcze 90. przez dziesiątki autorów parających się heroiczną *fantasy*. W sensie fabularnym oznacza to przede wszystkim rezygnację z charakterystycznych Tolkienowskich i quasi-Tolkienowskich opowieści opartych na motywie *quest*. Co prawda zostają zachowane pewne powtarzalne we wszystkich cyklach powieściowych z tego gatunku elementy takie jak motyw podróży jako podstawowy element organizujący akcję, kreacja świata przedstawionego zakładająca istnienie uniwersum znanego tylko częściowo, co pociąga za sobą istnienie krain groźnych i tajemniczych, a także istnienie magii. W powieściach tych zachowana zostaje również quasi-feudalna struktura społeczna organizująca interakcje pomiędzy poszczególnymi bohaterami. Ale różnice wobec wzorca

---

<sup>1</sup> R. Scott Bakker podkreśla rolę twórcy *Malazańskiej księgi poległych*, wymieniając go w podziękowaniach zamieszczonych na początku drugiego tomu swojego cyklu.

<sup>2</sup> Na temat tych przemian zob.: G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007, s. 105–117.

wytyczonego przez *Władcę pierścieni* są bardzo wyraźne. Przede wszystkim Bakker, a także Erikson, rezygnują z postaci bohatera prowadzącego, którego konstrukcja zbliża typową powieść *fantasy* do klasycznej *entwicklungsroman*. Nie ma tu więc przysłowiowych synów rybaka czy skromnych hobbitów, którzy mają do odegrania misję, która zaważy na losach świata, tak jak to miało miejsce w cyklach Tolkiena, Ursuli K. Le Guin czy Tada Williamsa. Ponieważ taka konstrukcja bohatera prowadzącego miała, oprócz zbanalizowania i podkreślania łączności z konwencją, także funkcje praktyczne, mianowicie „uczenie się” odbiorcy wymyślonego przez autora imaginatywnego świata – rezygnacja z tego zabiegu wpływa bezpośrednio na odbiór tekstu. Szczególnie zauważalne jest to w cyklu Eriksona, który wrzuca czytelnika w uniwersum Malazu, nie troszcząc się w zasadzie o żadne wyjaśnienia mechanizmów rządzących skomplikowanym światem przedstawionym. W powieściach Bakker’a zjawisko to nie jest aż tak mocno zarysowane, ale tu również „wejście w świat” jest zauważalnie trudniejsze niż w standardowej, questowej *fantasy*. Bohater prowadzący, wokół którego koncentruje się cała akcja, zostaje zastąpiony w powieściach Eriksona i Bakker’a zmiennością personalnych perspektyw narracyjnych, który to zabieg z powodzeniem po raz pierwszy na taką skalę zastosowany został w cyklu George’a Martina *Pieśń lodu i ognia*.

Rezygnacja z konstrukcji bohatera prowadzącego łączy się u kanadyjskich autorów z rezygnacją z budowania fabuły wokół tak czy inaczej rozumianego konfliktu dobra i zła, który należy do najbardziej zbanalizowanych i skonwencjonalizowanych elementów literatury *fantasy*. Zabieg ten, idący w parze ze wspomnianym wyeliminowaniem *questu* jako nadrzędnego czynnika organizującego fabułę, przesuwa powieściowy konflikt na płaszczyznę bardziej racjonalną, przez co wspomniane powieści – Martina, Eriksona i Bakker’a – zbliżają się do modelu powieści historycznej. Zabieg ten nie eliminuje bynajmniej elementu fantastycznego z tak rozumianej powieści *fantasy*, wręcz przeciwnie – szczególnie w cyklu Eriksona widać, że tak skonstruowana powieść może być przesycona pierwiastkami nadprzyrodzonymi. Zmianie ulega jedynie siła napędowa wydarzeń – nie jest to już *quest* głównego bohatera, ale efekt interakcji, dążeń, knowań i pragnień poszczególnych postaci.

Eliminacja wyraziście zarysowanego konfliktu dobra i zła, bohatera prowadzącego i charakterystycznych quasi-baśniowych konstrukcji świata przedstawionego otwiera przed powieścią *fantasy* zupełnie nowe możliwości nie tylko pod względem wewnątrzgatunkowych przemian i rozwoju samej konwencji, ale przede wszystkim możliwości budowania sensów literackich i, co najważniejsze, w oderwaniu od kojarzonych często z *fantasy*

konstrukcji mitycznych czy też pseudomitycznych. Ogromny potencjał tak konstruowanych światów *fantasy* udowodnił już od pierwszych tomów cykl *Malazańska księga poległych* Stevena Eriksona. Saga R. Scotta Bakкера, choć pod wieloma względami różni się od świata Malazu, kontynuuje tę drogę. Erikson zmierza zdecydowanie w stronę antropologicznej refleksji, budując uniwersum, w którym człowiek jest tylko jedną z wielu i to wcale nie najważniejszych form życia. Towarzyszy temu zgodna z archeologicznym wykształceniem autora refleksja na temat nietrwałości i przemijalności ludzkich cywilizacji. Bakker z kolei stanowczo kieruje się w stronę refleksji filozoficznej, nieobcej *fantasy* chociażby dzięki powieściom Ursuli K. Le Guin czy Franka Herberta. Autora *Wojownika-Proroka* różni jednak od znanych z tradycji ujęć motywów filozoficznych mniej idealistyczne podejście – *Księżę nicości* to chłodna, prowokująca do myślenia, miejscami cyniczna refleksja nad człowieczeństwem i religią ubrana w kostium epickiej *fantasy* o zacięciu historycznym.

Zawarta w trzech tomach – *Mroku, który nas poprzedza*, *Wojownika-Proroku* i *Myśli tysiąckrotnej* – akcja powieści osadzona jest w wymyślonym świecie zwanym Earwą, którego realia do złudzenia przypominają Europę roku około 1000. Znany świat podzielony jest między dwie kultury, w ramach których wyznawane są dwie zwalczające się religie. Zamieszkujący większość terytorium Earwy ludzie wyznają inrithizm, religię założoną przed stuleciami przez proroka Inri Sejenusa. Współcześnie z akcją powieści jej zinstytucjonalizowana forma nosi nazwę Tysiąca Świętyń, na czele zaś tego kościoła stoi duchowny, zwany w powieści shriahem. Początki tej religii giną w mrokach dziejów, wyznawcom znane są tylko ze świętej księgi inrithich, zwanej *Kłem*. Co gorsza, inrithi nie mają dostępu do świętych miejsc swojej religii – miasto, w którym prorok założyciel nauczał, Shimeh, od setek lat znajduje się pod władaniem niewiernych, Kianów, zamieszkujących południowe wybrzeża Trzech Mórz. Wyznają oni religię zwaną fanimią, której prorokiem-założycielem był Fane. Fane, były inrithi, dostąpiwszy objawienia, zerwał ze swoją religią, potępił *Kieł* i inrithizm, ogłosił swoje nauki w *Proroctwie Fane'a* i resztę swego życia poświęcił nawracaniu na fanizm pustyńnych plemion zamieszkujących Kian. Wyznający inrithizm mieszkańcy północy Trzech Mórz tworzą wiele państw, ale cywilizacyjnym ośrodkiem jest niewielkie królestwo Nansur, którego król pełni jednocześnie rolę cesarza wszystkich inrithijskich krain. W stolicy Nansuru ma też swą siedzibę duchowy przywódca inrithich, shriah Maithanet. Politycznego obrazu powieści Bakкера dopełniają dzikie i koczownicze plemiona zamieszkujące północne rubieże znanego świata, plemiona toczące nieustanne wojny zarówno z inrithijską Północą, jak i fanimskim Południem.

W cyklu Bakker'a istotną rolę pełni też sfera nadprzyrodzona, magia i mityczne prapoczątki ludzkiej cywilizacji. Charakterystyczną dla większości powieści *fantasy* obecność magii w świecie przedstawionym autor *Myśli tysiąckrotnej* spleta z politycznym galimatiasem swojej powieści, magia reprezentowana tu jest bowiem przez cztery wzajemnie skłócone szkoły, które swoje sfery dominacji mają w różnych częściach świata. Najmniej poważany cesarski Saik ogranicza swe wpływy do Nansuru i pełni rolę swoistej gwardii przybocznej nansurskiego cesarza. Najbardziej wpływowy politycznie odłam czarnoksiężników to Szkarłatne Wieżycy, wywodzące się ze wschodniego królestwa Ainionu. Budzący największą trwogę ślepi czarnoksiężnicy cishaurimowie służą konsekwentnie tylko i wyłącznie fanimskiemu Południu. Najmniej politycznie ważni, ale też posługujący się najpotężniejszą magią, uczeni Powiernicy nie interesują się bieżącą polityką, ale skupiają się na tropieniu śladów mitycznej Rady, „przymierza magów i generałów, którzy przeżyli śmierć Moga w roku 2155 i od tej pory starają się doprowadzić do powrotu Nie-Boga” (*Myśl*, 467)<sup>3</sup>. W istnienie Rady nikt, poza Powiernikami, nie wierzy, tak jak nikt nie wierzy w mityczne historie, z którymi wiąże się jej istnienie, jako że sięgają one dużo dalej niż narodziny obu zwalczających się religii powieściowej współczesności.

Akcja pierwszej powieści z cyklu rozpoczyna się, kiedy duchowy przywódca inrithich, shriah Maithanet ogłasza świętą wojnę przeciwko niewiernym fanimom, wojnę, w której wziąć udział musi każdy inrithi, a której ostatecznym celem będzie wyzwolenie świętego miasta inrithich spod władzy fanimów. Krucjata zorganizowana zostaje pod politycznym przywództwem cesarza Nansuru i skupić ma w koalicji wszystkie państwa inrithijskiej Północy. W tym samym czasie jeden z dwóch głównych bohaterów powieści, uczony Powiernik Drusas Achamian odkrywa, że mityczna Rada naprawdę istnieje i z sobie tylko znanych powodów usiłuje ona włączyć się w polityczną intrygę, w jaką zamienia się święta krucjata. W tym skomplikowanym świecie pojawia się też drugi z głównych bohaterów powieści, tajemniczy mnich-wojownik, Anasurimbor Kellhus. Przybywa on z dalekiej Północy, sprzymierzając się po drodze z barbarzyńskim wojownikiem, Scylvendem Cnaiurem, wypędzonym przez swoich współplemieńców. Nikt poza Kellhusem, a później także Cnaiurem, nie zna prawdziwego celu *questu* tajemniczego mnicha,

---

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty z trylogii zaczerpnięte są z następujących wydań: R. Scott Bakker, *Mrok, który nas poprzedza. Księżę Nicości – księga pierwsza*, przeł. M. Mazan, Warszawa 2005; tenże, *Wojownik-Prorok. Księżę Nicości – księga druga*, przeł. W. Szypuła, Warszawa 2006; tenże, *Myśl tysiąckrotna. Księżę Nicości – księga trzecia*, przeł. M. Jakuszewski, Warszawa 2007. W tekście głównym cytaty oznaczone są skrótem tytułu odpowiedniego tomu i numerem strony.



który, podobnie jak krucjata, również dąży do świętego miasta inrithich, Shimehu. Nikt nie wie, że jego jedynym celem jest zabicie ojca, Anasurimbora Moenghusa, który jest przywódcą fanimskich magów, cishaurimów. Nikt też nie wie, iż Cnaiur i Moenghus spotkali się 30 lat wcześniej i sprytny mnich uwiódł młodego wojownika, by podstępem uwolnić się z niewoli barbarzyńskich Scylvendów. Dwaj ludzie, których pozornie nic nie łączy, wtapiają się w szeregi świętej wojny, po to, by wkrótce odegrać w niej kluczową rolę. Cnaiur, pozbawiony ojczyzny wyrzutek, oddaje swe usługi znieprawdzonym inrithim, stając się jednym z głównych strategów krucjaty. Kellhus natomiast, obdarzony zdolnością czytania sygnałów niewerbalnych i niezrównaną możliwością manipulowania ludźmi, ucząc się obcej mu kultury i religii, postanawia wykorzystać ją do swoich celów. Staje się najpierw uczonym w piśmie i uczniem maga Achamiana, potem prorokiem głoszącym i objaśniającym fragmenty *Kła*, następnie niebezpiecznym heretykiem skazanym przez ortodoksyjnych inrithich na okrutną kaźń, którą jednak przeżywa. Pozorne zmartwychwstanie Kellhusa staje się początkiem kultu jego osoby, wycieńczeni wielomiesięczną krucjatą inrithi zaczynają w nim widzieć nowe wcielenie proroka Inri Sejenusa. Otoczony nimbem boskości, niepodzielnie władający sercami i umysłami wojowników świętej wojny Kellhus poprowadzi armię nansurczyków do finałowej dramatycznej konfrontacji z niewiernymi u bram Shimehu. Prawdę o Kellhusie znają jedynie Achamian i Cnaiur, i tylko oni nie poddadzą się zbiorowej hysterii na punkcie nowego proroka.

Związki *Księcia nicości* Bakкера z kwestiami religijnymi są oczywiste, wiadać to już z samego streszczenia. Trzeba jednak zauważyć, że związki te są trojakiego rodzaju, a może słuszniej byłoby powiedzieć, że ujawniają się na trzech różnych poziomach. Pierwszy i najbardziej oczywisty to fabuła tego cyklu, która jest, mimo niekwestionowanej fantastyczności całości, czytelnym nawiązaniem do znanej powszechnie historii średniowiecznej Europy. Drugi z poziomów koncentruje się wokół postaci głównego bohatera cyklu, Anasurimbora Kellhusa, jego związków zarówno z powieściową krucjatą, jak i znanymi postaciami z historii religii. Trzeci natomiast i najgłębszy poziom religijnej refleksji Bakкера wiąże się z pochodzeniem, charakterem i społeczną funkcją samego zjawiska religii, jej związków z cywilizacją i psychicznymi właściwościami człowieka.

Na pierwszym ze wspomnianych poziomów fabuła *Księcia nicości* powinna budzić oczywiste skojarzenia z historią pierwszej krucjaty. Sygnały rozsiane w całym cyklu nie pozostawiają żadnych wątpliwości, że, mimo fantastycznego sztafażu, mamy tu do czynienia ze swoistym przetworzeniem znanej z historii opowieści. Poszczególne elementy świata przedstawionego, jak i elementy akcji wskazują w większości jednoznacznie na elementy znane

z historii Europy. I tak, mimo sporych różnic w geograficznym ukształtowaniu świata powieści Bakkerera w stosunku do Europy, nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w ogólnym zarysie powieściowe realia odpowiadają sytuacji politycznej basenu Morza Śródziemnego anno domini 1095. Inrithizm to oczywiście chrześcijaństwo, fanimia to islam; analogicznie Inri Sejenus jest odpowiednikiem Chrystusa, Fane – Mahometa, *Kiel* – Pisma Świętego, a *Prorocstwo Fane'a* – Koranu. Cesarstwo Nansurskie jest odpowiednikiem Cesarstwa Bizantyjskiego, cesarz Ikurei Xerius ma wiele cech bizantyjskiego cesarza Aleksego I, shriah Maithanet to odpowiednik papieża Urbana II, a święte miasto Shriah to rzecz jasna Jerozolima. Sam przebieg historycznej partii powieści znajduje swoje czytelne analogie w historii pierwszej wyprawy krzyżowej. Powieściowa wyprawa podjęta zostaje na wezwanie duchowego przywódcy religii państwowej. Sama wyprawa poprzedzona zostaje fatalnie przygotowaną i zakończoną porażką wyprawą ludową (odpowiednik pierwszej wyprawy ludowej). Cesarz Nansuru próbuje wykorzystać świętą wojnę do własnych politycznych celów, wymuszając wiernopoddańcze hołdy przedstawicieli inrithijskiej koalicji w zamian za pozwolenie przejścia przez terytorium jego państwa. Sam przebieg walk opisanych w powieści również nie pozostawia żadnych wątpliwości co do intencji Bakkerera. Skłócenie ze sobą feudalni władcy stojący na czele świętej wojny walczą o wpływy i kontrolę nad wojną, podobnie jak to czynili średniowieczni wielmożowie zaangażowani w pierwszą krucjatę. Historyczne oblężenie i rzeź Antiochii znajduje swój odpowiednik w powieściowym oblężeniu Caraskandu. Do zdobycia tego miasta dochodzi podobnie jak w historii – poprzez zdradę jednego z obrońców, a ten fragment powieściowej historii kończy się analogicznie, jak to miało miejsce w krucjacie, założeniem quasi-niezależnego królestwa, które jest odpowiednikiem historycznego księstwa Antiochii. W finale trzeciego tomu inrithijskie wojska zdobywają w końcu upragniony Shimeh, podobnie jak krzyżowcy wyzwolili Jerozolimę, ale wydarzenie to w powieści schodzi na plan dalszy wobec losów głównych bohaterów.

Tak skonstruowany świat *fantasy* przywołuje oczywiście skojarzenia z metodą pisarską Gaya Gavriela Kaya i wypracowanym przez niego modelem quasi-historycznych światów, które z jednej strony rządzą się prawami typowymi dla fantastyki heroicznej, z drugiej – biorą większość elementów organizacji świata przedstawionego z powszechnie znanych wydarzeń historycznych. Kayowi jednak wystarcza samo wymyślanie fantastycznych światów i budowanie czytelnych paralel pomiędzy fantazją a rzeczywistością historyczną i nie wydaje się, żeby w jego fascynujących skądinąd fabułach chodziło o jakiegokolwiek „sensy” czy kulturowe konotacje domagające się deszyfrujących zabiegów interpretacyjnych. W przypadku Bakkerera natomiast,

mimo w zasadzie identyczności przyjętej metody, wydaje się, że chodzi o coś więcej, przede wszystkim ze względu na kreację głównego bohatera powieści, Anasurimbora Kellhusa.

W pewnym sensie kreacja tej postaci też zbudowana jest z czytelnych aluzji historycznych, ale tym razem nie mają one żadnego związku z historią pierwszej wyprawy krzyżowej, lecz przenoszą czytelnika do samych narodzin nowoczesnej religii monoteistycznej. Kellhus pokazany jest przez Bakкера jak człowiek z zewnątrz, który wnika do kultury posiadającej już ukształtowany system norm i wartości religijnych, które na dodatek pozostają w ścisłym związku z funkcjonowaniem państwa. Tajemniczy mnich, którego pochodzenia nikt nie zna, pozornie wtapia się w zastaną kulturę, a tak naprawdę obserwuje i uczy się jej w sobie tylko znanym celu. Po zapoznaniu się ze świętym tekstem nansurskiej cywilizacji w krótkim czasie zaczyna objaśniać jego co bardziej zawiłe fragmenty, stając się jednym z „uczonych w piśmie”. Wkrótce jednak Kellhus zaczyna samodzielnie nauczać, objaśniając słowa Inri Sejenusa, gromadząc wokół siebie coraz więcej słuchaczy, którzy stopniowo podczas marszu świętej wojny ku Shimehowi stają się wyznawcami tajemniczego księcia. Z punktu widzenia czytelnika rola głównego bohatera powieści jest początkowo mało czytelna – przede wszystkim dlatego, że spora część narracji prowadzona jest z jego personalnej perspektywy. Kellhus ogląda świat nansurczyków z chłodem i całkowicie bez emocji analizując elementy obcej mu kultury, a przede wszystkim religii, i widząc, jak wielką ta religia spełnia rolę w procesach określających relacje społeczne, postanawia wykorzystać ją do własnych celów. Od drugiego jednak tomu, szczególnie kiedy coraz częściej widzimy Kellhusa oczami innych postaci – przede wszystkim sceptycznego Achamiana i przepełnionego pogardą barbarzyńcy Cnaiura, cyniczna strategia R. Scotta Bakкера zaczyna być przejrzysta. W kolejnych rozdziałach widzimy bowiem tytułowego bohatera *Księcia nicości*, który co wieczór ubrany w prostą płócienną szatę, z długimi włosami i krótką brodą, gromadzi wokół siebie zastępy uczniów-wyznawców, którym wyklada fragmenty *Kła* i opatruje je własnymi komentarzami i quasi-modlitwami. Mniej więcej od połowy drugiego tomu wątpliwości żadnych być nie może – Kellhus zachowuje się i naucza dokładnie tak jak Chrystus. W zasadzie wszystkie wydarzenia z końcowych partii *Wojownika-Proroka* są aluzją do jakichś wydarzeń z życia Jezusa, znajdziemy tu odpowiednik gniewu ortodoksyjnych przedstawicieli starej religii na nauki nowego proroka, Ostatniej Wieczerzy (*Wojownik*, 498–501), sądu Piłata (*Wojownik*, 516–521), całość kończy się natomiast okrutną karą głównego bohatera. Tu jednak analogie do pasyjnych historii z Ewangelii się kończą, Kellhus przeżyje bowiem będąc odpowiednikiem ukrzyżowania przybicie do góry nogami do koła, a jego bo-

skość i nieomyślność uznają nawet ci, którzy jeszcze niedawno domagali się jego śmierci. Koło stanie się symbolem nowej wiary, a Kellhus uosobieniem boga panującego nad ludźmi na Ziemi.

W tak ukazanej historii widoczny staje się również pierwszy z freudowskich kontekstów *Księcia nicości*. Historia Kellhusa nie jest bowiem tylko nawiązaniem do nowotestamentowych opowieści, ale w dużym stopniu stanowi literackie rozwinięcie pomysłów znanych z ostatniej książki Sigmunda Freuda *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*<sup>4</sup>. W pracy tej, jak wiadomo, twórca psychoanalizy stawia tezę, iż Mojżesz nie był Żydem, lecz Egipcjaninem, i po raz kolejny wyjaśnia pochodzenie religii, wywodząc jej istnienie od stłumień popędów, na których zbudowana jest kultura, pobożnych życzeń dotyczących życia pozagrobowego i figury ojca jako obrazu Boga<sup>5</sup>. W sensie narracyjnym paralela między *Księciem nicości* a *Człowiekiem imieniem Mojżesz* jest bardzo wyraźnie widoczna, powieściowy Kellhus, podobnie jak Mojżesz u Freuda, jest cudzoziemcem, który przenika do obcej dla siebie kultury, zaczyna odgrywać w niej dominującą rolę, budząc tym gniew części wyznawców, zostaje zabity (w powieści przeżywa), a jego kaźń staje się początkiem kultu jego osoby. Anasurimbor Kellhus łączy w sobie jednocześnie cechy Jezusa i Mojżesza, w obu przypadkach prawodawcy, który zmienia oblicze religii i kultury, w jakiej się pojawia. Odpowiedzieć sobie należy jednak na pytanie o celowość tych zabiegów, bo nie o prostą renarrację w powieści Bakkerera przecież chodzi.

Kluczem do zrozumienia intencji autora jest zastosowana przez pisarza technika pisarska, czyniąca z trzech głównych bohaterów obserwatorów powieściowego świata, choć narracja prowadzona jest także częściowo z perspektywy mniej znaczących postaci. Zarówno Kellhus, jak i Cnaiur i Achamian w pewnym sensie pozostają obcy wobec elementów świata przedstawionego – Kellhus poprzez swoje nadludzkie zdolności, Cnaiur poprzez swoje wyobcowanie, Achamian poprzez swój sceptycyzm i racjonalizm. Ich obserwacje i sądy dotyczące społeczności, w której zachowaniach, obrzędach i dążeniach uczestniczą tylko pozornie, realizując własne cele, stają się źródłem przenikliwej krytyki kultury w ogóle, a religii w szczególności. I tu właśnie ujawnia się trzeci poziom związków *Księcia nicości* z kwestiami religijnymi, poziom najbardziej krytyczny, cyniczny i jednocześnie freudowski.

<sup>4</sup> Zob. S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994.

<sup>5</sup> Najnowsze krytyczne analizy znanych powszechnie teorii Freuda przynoszą książki F. Cioffi, *Freud i pseudonauka*, przeł. R. Stachowski, Kraków 2010; M. Macmillan, *Freud oceniony: analiza krytyczna dzieła*, przeł. M. Zagrodzki, Kraków 2007; M. Onfray, *Zmierch bożyszczka*, przeł. Z. Styszyńska, Warszawa 2012.

W największym uproszczeniu trylogia ta jest społeczną krytyką religii, a może raczej naturalnych przyczyn, dla których religia nierozzerwalnie związana jest ze społeczeństwem. Podstawowym pojęciem jest dla twórcy *Książę nicości* dominacja, zależność, nieustanne oddziaływanie międzyludzkie, które sprowadza się do ustalania hierarchii społecznej. Bakker we frapujący sposób pokazuje, że organizacja społeczna i wynikające z niej nierówności są z jednej strony ułudą, czymś śmiesznie umownym, co można by rozwiązać jednym pociągnięciem miecza, z drugiej jednak strony – ludzie tej ułudy pragną, nie potrafią bez niej żyć, owa struktura staje się dla nich środkiem realizacji naturalnego ludzkiego dążenia do dominacji.

Barbarzyńcy mieli w sobie jakąś mistyczną aurę, ich męskość za nic miała niezliczone zasady, które tak mocno krępowały cywilizowanych ludzi. Nansurczycy posługiwali się pochlebstwem i targami, natomiast Scylvendzi po prostu brali sobie to, czego zapragnęli. Akceptowali przemoc w całości, podczas gdy Nansurczycy roztrzaskali ją na tysiąc kawałków, które następnie wprawili w wielopostaciową mozaikę swego społeczeństwa. (*Myśl*, 188)

Religia – tak przedstawiona – nierozzerwalnie wiąże się ze społeczeństwem, ale też jest środkiem najwyższej społecznej dominacji i zniewolenia. Religia to sposób manipulowania społeczeństwami w celach politycznych – na przykład w celu wywołania „religijnej” krucjaty, która ma *de facto* na celu militarne i polityczne podboje.

Proyas mówił mu kiedyś, że inrithi wierzą, iż ludziom przeznaczone jest być narzędziem planów – zrozumiałych bądź nie – tych, którzy są od nich potężniejsi. Cnaiur uświadomił sobie, że w tym sensie Kellhus rzeczywiście jest prorokiem. Jak zapewniali memorialiści, inrithi byli dobrowolnymi niewolnikami, zawsze starającymi się poskromić furie gnające ich do realizacji pragnień. Myśl, że trasy, którymi podążali, wytyczono w Zewnątrz, schlebiała ich próżności, pozwalała poniżyć się w sposób podsycający jeszcze ich niepohamowaną dumę. Memorialiści mawiali, że nie ma gorszej tyranii niż ta, w której niewolnicy władają niewolnikami. (*Myśl*, 57)

Co więcej, sama religia, jako wynalazek czysto ludzki, może być zmanipulowana. Ironiczna historia Kellhusa, który wykorzystuje inrithijską krucjatę dla swoich celów, jest tego najlepszym przykładem.

Historia Kellhusa dobitnie pokazuje, jak łatwo stać się w świecie ludzi religijnych manipulatorem i oszustem, jak ludzie sami chcą być okłamywani. Ludzie to dzieci, powiada pod koniec trzeciego tomu cyklu ojciec Kellhusa, którym nieustannie trzeba matkować. Ludzie nie chcą wolności, ale pragną ojcowskiej władzy, która nadaje moralny sens ich postępowaniu. Stąd prawdziwie wolni w świecie Bakкера są tylko dwaj ojcobójcy – Kellhus i Cnaiur.

Bakker świetnie przetwarza tu znane z późnych Freudowskich tekstów psychologiczne i emocjonalne pochodzenia religii.

Wszyscy ludzie się poddają, Akka, nawet gdy pragną dominować – ciągnął Kellhus, ignorując stwora. – Uległość leży w ich naturze. Pytanie nie brzmi, czy ulegną, ale komu. [...] Niektórzy, jak wielu Ludzi Kła, poddają się, naprawdę poddają, wyłącznie Bogu. To pozwala im zachować dumę. Klękają przed tym, kogo nikt nie widział ani nie słyszał. Mogą się poniżyć, nie bojąc się degradacji. (*Myśl*, 33)

Wolność w finale wybiera też główny bohater powieści, czarnoksiężnik Achamian. Kiedy manipulator-oszust Anasurimbor Kellhus zostaje w końcu cesarzem-aspektem, wcieleniem władzy świeckiej i religijnej, niczym król Chrystus przybywający, by sprawować władzę nad światem, mnich-czarownik jako jedyny wypowiada mu publicznie posłuszeństwo i odchodzi.

[...] kiedy następnym razem się spotkamy – zapowiedział Cesarz-Aspekt porbrzmiewający nadludzkimi brzmieniami głosem – uklęknie przed mną, Druzasie Achamianie. (*Myśl*, 398)

Jak stara się bowiem zasugerować Bakker, gdzie spotka się choćby dwóch ludzi, tworząc automatycznie mikroskopijną organizację społeczną, nie ma miejsca na równość, ktoś zawsze dominuje nad kimś, ktoś zawsze dyktuje warunki i to tym skuteczniej, im większe poczucie wolności ma manipulowana osoba. Mechanizmami tej społecznej dominacji rządzi przede wszystkim stosunek do ojca, który – w myśl freudowskich teorii psychologicznych i społecznych – odciskając swe piętno na własnych potomkach, czyni każdego człowieka niewolnikiem. Naturalna nienawiść do ojca, źródła nakazów i kar, zostaje w kulturze stłumiona i wysublimowana, a sam ojciec przyjmuje postać boga, opiekuna i sędziego, najwyższego strażnika moralności i porządku społecznego. Pogląd ten, wyrażony przez Freuda po raz pierwszy w *Totem i tabu*<sup>6</sup>, znajduje w *Księciu nicości* Bakкера odzwierciedlenie w życiorysach i motywacjach wszystkich głównych bohaterów. Stosunek Moenghus – Kellhus odpowiada relacji Jahwe – Jezus, ale też odzwierciedla poglądy Freuda na temat stosunków panujących w hordzie pierwotnej, które – co twórca psychoanalizy wielokrotnie z ironią podkreślał – są również stosunkami panującymi w najwyższej arystokracji. Innymi słowy, Kellhus, by rządzić wszystkimi ludźmi, musi najpierw zabić swego ojca, przejmując jego władzę, wiedzę i atrybuty. Równie subtelnie przedstawia się sprawa z barbarzyńcą Cnaiurem: jego ojca zabił nie on, ale Moenghus, ojciec Kellhusa, pozbawiając Scylvenda tym samym możliwości bycia prawdziwym mężczyzną.

<sup>6</sup> Zob.: S. Freud, *Totem i tabu*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1997.

Cnaiur będzie więc autsajderem pogardzanym przez własną horde, aż wreszcie zmuszony zostanie do odejścia. Achamian z kolei, wyrastający w strachu przed surowym ojcem, w przełomowym momencie swego życia u progu młodości będzie świadkiem publicznego upokorzenia ojca i upadku jego autorytetu (zob.: *Myśl*, 257). Zgodnie z teorią Freuda, zrodzi to w młodym magu sceptycyzm i racjonalizm, które będą jego cechami w dorosłym życiu. W sposób parodystyczny teoria boga-ojca pokazana jest przez Bakкера w postaci genialnego stratega, Ikurei Conphasa – ponieważ wychowywał się on bez ojca, sukcesy militarne i uwielbienie poddanych doprowadzają go do przekonania, iż sam jest bogiem.

Jak wiemy, jedną z podstawowych tez Freuda jest przekonanie, iż ludzie nie chcą znać prawdziwych przyczyn swojego postępowania. Przyczyny te są spychane w podświadomość, prowadząc do licznych nerwic, lęków i urojeń. Ta sama zasada obowiązuje, zdaniem autora *Człowieka imieniem Mojżesz*, również w przypadku procesów kulturowych, historycznych i religiotwórczych. Tak jak zapominamy o traumach z okresu wczesnego dzieciństwa, tak samo wypieramy ze świadomości zbiorowej wydarzenia i przyczyny tych wydarzeń, które legły u podstaw naszej kultury. Problem jedynie w tym, że owe przyczyny wcale nie znikają, lecz w dalszym ciągu oddziałują na wszystkie elementy życia zbiorowego, choć ludzie nie chcą tego widzieć. To, co było kiedyś, ciągle nas jednak określa, ów „mrok, który nas poprzedza”, który użycza tytułu pierwszemu tomowi cyklu, cały czas motywuje i determinuje nasze działanie. Wnikliwy obserwator kultury, tak samo jak wnikliwy psychiatra obserwujący dotkniętego nerwicą pacjenta, dotrze jednak do tych źródeł i ujrzy je nawet w tekstach kultury, które, tak jak *Księga Wyjścia* i *Księga Jozuego*, zostały poddane daleko posuniętym zabiegom „wyczyszczającym”<sup>7</sup>. W świecie ludzi, w kulturze, nie ma jednak miejsca na prawdę.

Rewelacyjnym pomysłem Bakкера na skonstruowanie swej powieści jest opatrywanie kolejnych rozdziałów cytatami z pism zaczerpniętych „ze świata” *Księcia nicości*. Niektóre z nich upozowane są na fragmenty dzieł filozoficznych, inne stanowią fragmenty pamiętników bądź przysłów, czasem zdarzają się urywki historycznego dzieła samego Drusasa Achamiana pisane z perspektywy wielu lat po zakończeniu akcji powieści. W sensie formalnym są one ironicznym nawiązaniem do naszej, „realnej” spuścizny kulturowej. Na przykład w uznawanym za powszechny autorytet we wszystkich sprawach earwiańskiego świata Ajencisie nietrudno dopatrzeć się rysów Arystotelesa. Tak naprawdę jednak owe wymyślone cytaty stanowią kolejne

<sup>7</sup> Zob.: tenże, *Człowiek imieniem Mojżesz...*, s. 49–62.

piętro tej przejmującej historii, w niezwykle dobitny sposób pokazując ślepotę jej bohaterów:

Żadne Pieśni nie mówią nam o naturze duszy więcej niż Pieśni Przymusu. Według Zarathiniusa fakt, że przymuszeni zawsze uważają się za wolnych, dowodzi, że wola jest kolejnym pasywnym elementem duszy, nie aktywną przyczyną, za jaką ją uważamy. Choć niewielu sprzeciwia się tej tezie, wynikające z niej absurdy wykraczają poza wszelkie pojmowanie. (Meremnis, *Arcana implicita* (Myśl, 222))

Oto przykład takiego cytatu z fikcyjnego dzieła funkcjonującego w świecie *Księcia nicości*. Tego typu cytaty pełnią rolę nie tylko figuratywną, ale przede wszystkim stanowią ironiczny i gorzki komentarz do kondycji człowieka, jaką prezentuje w swojej sadze R. Scott Bakker. Ludzie nie tylko trwają w swym zniewoleniu, chcą być poddanymi ideologii, religii czy władzy, ale także, a może przede wszystkim w naturze ich leży to, że dostępna jest im wiedza, którą świadomie odrzucają. Bakker tak konstruuje powieściową narrację, by czytelnik nie miał żadnych wątpliwości – wiedza, którą posiadł Kellhus i za pomocą której przejmuje władzę nad światem, nie jest wiedzą tajemną, jest dostępna dla każdego człowieka. Problem w tym, że ludzie jej nie chcą. W finalnych partiach cyklu mówi o tym wprost Anasurimbor Moenghus, ojciec Kellhusa:

Uświadomiłeś sobie, że dla zrodzonych na świecie prawda nie ma żadnego znaczenia. W przeciwnym razie czemu by ulegali urojeniom? (Myśl, 333)

Dla zrodzonych w świecie nie może być prawdy. Żrą i parzą się, pocieszają serca fałszywymi pochlebstwami, rozleniwiają intelekt żalonymi uproszczeniami. Logos jest dla nich tylko narzędziem żądzy, niczym więcej... [...] Są jak dzieci. (Myśl, 358–359)

Kellhus bardzo szybko uczy się, że ludzie tkwią w kłamstwie, gdyż taka jest natura człowieka. Władza nad ludźmi to władza nad tym kłamstwem, obojętnie, czego ono dotyczy: historii, moralności czy religii. By jednak władać ludźmi za pomocą kłamstwa, trzeba być jego przeciwieństwem; by kierować ludźmi, którzy chcą żyć w kłamstwie, należy – i Kellhus dokładnie to czyni – wiedzieć, co jest tym kłamstwem:

Umiłowana twarz Wojownika-Proroka była zimna, bezlitosna, pusta.  
*Jak to możliwe?*

Achamian uświadomił sobie, że przebudził się naprawdę – być może po raz pierwszy w życiu. Nie był już wobec tego człowieka bezradnym dzieckiem. Odsunął się od niego. Nie był przerażony. Nie czuł nic.



– Kim jesteś?

Kellhus nie spuścił wzroku.

– Wzdrygasz się przede mną, Akka. Czemu?

– Nie jesteś prorokiem! Kim jesteś?

Zmiana, jaka zaszła w twarzy Wojownika-Proroka, była tak subtelną, że ktoś stojący trzy kroki dalej mógłby jej nie zauważyć. Achamian zatoczył się do tyłu, porażony grozą. Wszystkie mięśnie twarzy Kellhusa znieruchomiały w jednej chwili.

– Jestem Prawdą – rzekł głosem zimnym jak lód.

*Księżę nicości* jest więc pod wieloma względami jednym z najważniejszych dokonań literackich pierwszej dekady XXI wieku w fantastyce. Bakker z jednej strony sprawnie wykorzystał obecne w ramach konwencji gatunkowej typowej dla *fantasy* strategie budowania wyimaginowanych światów, z drugiej – jego cykl wykazuje się cechami, które badacze wskazują jako charakterystyczne dla diametralnych przemian, jakie dokonały się w ramach tego gatunku w ciągu ostatnich 20 lat. Najistotniejsze jest jednak to, iż *Księżę nicości* jest przykładem, jak znakomitym środkiem do dyskusji intelektualnej może być literatura *fantasy*, a w szerszym kontekście fantastyka w ogóle. Szczególnie istotne, że dotychczas możliwości takie przypisywane były przede wszystkim literaturze *science fiction*, a *fantasy* kojarzona była z mitem, baśniowością i postmodernistycznymi grami z konwencją. *Księżę nicości* Bakкера we frapujący sposób udowadnia, iż w ramach gatunku z natury niejako odwołującego się do tradycji, przeszłości i kanonu literackiego możliwa jest dyskusja na tematy filozoficzne kojarzone jak najbardziej ze współczesnością.

### Streszczenie

Niniejszy artykuł jest analizą *Księcia nicości*, trylogii *fantasy* autorstwa R. Scotta Bakкера, w kontekście przemian, jakie dokonały się w ramach tego gatunku po roku 2000. Trylogia Bakкера zostaje ukazana jako przykład alternatywnej historii Europy realizowanej w ramach poetyki epickiej *fantasy*. Jako kontekst interpretacyjny zostaje wykorzystana jedna z ostatnich książek Sigmunda Freuda *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*.

### Summary

The present paper is an analysis of R. Scott Bakker's fantasy trilogy *The Prince of Nothing* in context of significant changes in the genre since the beginning of the 21st century. Bakker's trilogy is shown as an example of alternative history set in the boundaries of epic fantasy's poetics. One of Sigmund Freud's last works, *Moses and Monotheism* (1937) is used as the context of interpretation.



Małgorzata Antusiewicz

## „Człowiek Boże igrzysko” w trylogii *Era Pięciorga* Trudi Canavan

Twórczość Trudi Canavan zalicza się do nurtu „kobiecej *fantasy*”. Zgodnie z jego wyznacznikami głównymi bohaterkami są kobiety: Sonea w *Trylogii Czarnego Maga*, Tessia – tytułowa *Uczennica maga* i Auraya z *Ery Pięciorga*. Akcja wymienionych powieści toczy się dość wolno, skupiając się w znacznej mierze na emocjach towarzyszących przedstawianym wydarzeniom. Zaakcentowana jest także seksualność bohaterek<sup>1</sup>. Sonea i Auraya przeżywają namiętne romanse, które bardzo komplikują ich życie. W *Erze Pięciorga* czytelnik zostaje jednak zaskoczony zupełnie nowym pomysłem, rozterki miłosne schodzą na dalszy plan, „w wykreowanym tu świecie ogromną rolę odgrywają religia i bogowie, a więc elementy, których na próżno szukać w innych pozycjach Trudi Canavan”<sup>2</sup>. Głównym wątkiem *Ery Pięciorga* jest bowiem konflikt pomiędzy przedstawicielami dwóch dominujących w stworzonym przez autorkę świecie religii politeistycznych – cyrklianami (Circlians) i pentadrianami (Pentadrians). W ich cieniu zaś odprawiają swoje rytuały przedstawiciele kultu tkaczy snów (Dreamweavers) uznawani zarówno przez pierwszych, jak i drugich za pogan. Co ciekawe, mimo iż w powieści wielokrotnie akcentuje się, że tkacze snów stanowią kult, nie czczą oni żadnych bogów. Ich rytuały zaś mają na celu jedynie rozwój świadomości i podnoszenie skuteczności zdobywania wiedzy.

---

<sup>1</sup> W. Jagodziński, *Kobiece fantasy Trudi Canavan*, „Literadar. Magazyn o książkach” 2011, nr 14, s. 51; por. G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 75 oraz G. Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008, s. 6.

<sup>2</sup> W. Jagodziński, dz. cyt., s. 55.

Ich duchowy przywódca – nieśmiertelny Mirar – uważa się po prostu za uzdrowiciela i nauczyciela, nie pozwala natomiast swoim uczniom na to, żeby traktowali go jak boga. Ten niby-kult przypomina więc nieco budyzm, który:

jest jedyną religią, której założyciel nie obwołuje się ani prorokiem jakiegoś Boga, ani jego wysłannikiem, a ponadto odrzuca samą ideę Boga jako istoty najwyższej. Głosi jednak, że jest „Przebudzonym” (Buddą), a w konsekwencji, że jest przewodnikiem i mistrzem duchowym. Celem jego nauki jest wyzwolenie ludzkości<sup>3</sup>.

Cyrklianizm oraz pentadrianizm zostały bardzo dokładnie scharakteryzowane. Posiadają elementy wspólne wszystkim religiom wskazane przez Bronisława Malinowskiego. Są to: aparat, dzięki któremu dana forma wiary manifestuje swoją istotę; system dogmatyczny wspierany przez mitologię lub uświęconą tradycję; rozwinięty rytuał; kodeks zasad etycznych, który obowiązuje wiernych i determinuje ich zachowania wobec siebie i wobec rzeczy będących przedmiotem czci, oraz wiara w Opatrzność i nieśmiertelność<sup>4</sup>. Z uwagi na ograniczenie objętościowe niniejszego szkicu zaprezentuję jedynie podobieństwo w zakresie organizacji życia religijnego oraz systemu dogmatycznego. Reguły postępowania oraz rytuały wynikają bowiem ze wspomnianych zagadnień. Kwestia zaś wiary w Opatrzność i nieśmiertelność nie podlega w powieści żadnej dyskusji nawet wśród grup, które pozostają obojętne wobec kultu religijnego. Ateizm nie istnieje w świecie wykreowanym w *Erze Pięciorga*. Wspomniani tkacze snów nie oddają wprawdzie czci żadnemu z bogów, są jednak w pełni przekonani o ich istnieniu.

Zarówno cyrklianizm, jak i pentadrianizm mają bardzo rozwinięty i zhierarchizowany system administracyjny. Na czele pierwszej grupy wyznawców stoją tzw. Biali (the White), pięcioro najwyższych kapłanów i kapłanek wybranych przez samych bogów, którzy wzmocnili ich naturalne umiejętności posługiwania się magią i obdarzyli ich szczególnymi mocami. Przede wszystkim uczynili swoich ziemskich przedstawicieli nieśmiertelnymi i dali im zdolność czytania w myślach. W pierwszym tomie trylogii czytamy:

<sup>3</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II, *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1994, s. 52.

<sup>4</sup> Zob. B. Malinowski, *Mit, magia, religia*, w: tegoż, *Dzieła*, t. VII, tłum. B. Leś, D. Praszalowicz, Warszawa 1990, s. 515.

Biały pierścień na środkowym palcu jarzył się niemal. Poprzez niego bogowie zesłali jej Dar nieśmiertelności i wzmocnili jakoś jej własne Dary. Uczynili ją jednym z najpotężniejszych czarowników na świecie. (KwB, s. 53)<sup>5</sup>

W tytułowej *Erze Pięciorga*, bliżej nieokreślonym, mitycznym czasie akcji powieści role potężnych przywódców duchowych cyrklian pełnią: Juran, Dyara, Rian, Mairae i Auraya, a po jej rezygnacji Ellareen. Wewnątrz tego grona panuje ścisła hierarchia wynikająca z kolejności wyboru poszczególnych osób i indywidualnych możliwości posługiwania się magią. Niżej w hierarchii pozostają wysocy kapłani, spośród których bogowie wybierają Białych, oraz zwyczajni kapłani. Wszyscy są Obdarzeni (Gifted), tzn. posiadają zdolności magiczne. Zróżnicowanie cyrklińskiego duchowieństwa uzewnętrznia się w stroju. Wszyscy kapłani i kapłanki noszą białą kolistą szatę – tzw. cyrkłę, z tą jednak różnicą, że:

zwykli kapłani mieli cyrkle obrębione błękitem, cyrkle wyższych kapłanów i kapłanek miały obramowanie w kolorze złotym. Biali nie nosili żadnych ozdób. Chcieli w ten sposób pokazać, że odrzucają własne korzyści i bogactwa, by lepiej służyć bogom. Dlatego zresztą Wybrańców Bogów nazywano Białymi. (KwB, s. 54)

Kapłani zajmowali się głównie odprawianiem rytuałów, uzdrawianiem chorych i przekazywaniem wiedzy z zakresu leczenia, historii, prawa i zwyczajów. Biali pełnili role przywódców religijnych i państwowych – stali na czele państwa Hani. Dowodzili armią w czasie wojny. Zajmowali się dyplomacją.

Centra kultu religijnego stanowiły świątynie. Najważniejsza z nich znajdowała się w stolicy Hani – Jarime.

Po lewej stronie miała Kopułę, ogromną półkulę, w której odbywały się ceremonie. Wysokie łukowe przejścia wokół podstawy otwierały dostęp do wnętrza i wywoływały wrażenie, że Kopuła unosi się tuż nad ziemią. W środku znajdował się Ołtarz, gdzie Biali obcowali z bogami. [...] Obok Kopuły wznosiła się Biała Wieża. Najwyższy budynek jaki istniał na świecie, zdawał się sięgać aż do

---

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty z poszczególnych tomów *Ery Pięciorga* pochodzą z wydań: T. Canavan, *Kapłanka w bieli. Era Pięciorga*, t. I, tłum. P. W. Cholewa, wyd. 2, Kraków 2009 (*Priestess of the White. Age of the Five: Book One*, 2005); też, *Ostatnia z Dzikich. Era Pięciorga*, t. II, tłum. P. W. Cholewa, wyd. 1, Kraków 2009 (*Last of the Wilds. Age of the Five: Book Two*, 2006); też, *Głos Bogów. Era Pięciorga*, t. III, tłum. P. W. Cholewa, wyd. 1, Kraków 2010 (*Voice of the Gods. Age of the Five: Book Three*, 2006). Stosuję następujące skróty: KwB – *Kapłanka w bieli*, OzD – *Ostatnia z Dzikich*, GB – *Głos Bogów*.

chmur. [...] Budynki Świątyni otaczała rozległa połać otwartego terenu. Brukowane dróżki i zagony układały się w deseń kół w kołach. Koło było świętym symbolem Kręgu Bogów [...] (KwB, s. 30–31)

Przywódcami pentadrian są Głosy Bogów (Voices of the Gods), pięcioro czarowników równie potężnych, nieśmiertelnych i potrafiących czytać w myślach jak Biali. Ich niezwykle umiejętności są podobnie jak w przypadku najwyższych kapłanów cyrklińskich wspierane przez bogów. Nie są oni jednak przez bogów wyznaczani. „Słudzy [kapłani pentadriańscy – M. A.] wybierają Pierwszy Głos spośród Oddanych Sług, którzy przejdą próbę magicznej mocy” (OzD, s. 142). O powoływaniu pozostałych Głosów nic nie wiemy, najprawdopodobniej odbywa się to również w demokratycznych wyborach, gdyż bogowie pentadrian rzadko ingerują w życie swoich wyznawców.

Nieczęsto do nas przemawiają i rzadko udzielają instrukcji. – twierdzi Pierwszy Głos Nekaun – Cenyśmy tę swobodę kierowania własnym życiem, a oni ufają nam, że robimy to dobrze. (GB, s. 335)

Przedstawicielami bogów pentadriańskich na ziemi są: Kuar – po jego śmierci w bitwie – Nekaun, Imenja, Vervel, Genza i Shar. Ich kolejność, podobnie jak u cyrklian, zależy od potencjału magicznego. Wszyscy kapłani – Słudzy Bogów – mają Talenty, czyli potrafią posługiwać się magią. Różnią się jednak rangą. Wyżsi kapłani to Oddani Słudzy Bogów, spośród których pentadrianie wybierają swoich przywódców. Wszyscy noszą czarne szaty i wisior w kształcie pięcioramiennej gwiazdy z kawałkiem magicznego koralu, który umożliwia komunikację mentalną. Zajmują się, podobnie jak cyrklianie, odprawianiem rytuałów i prawodawstwem. W przeciwieństwie do swoich wrogów nie znają się na leczeniu chorych. Głosy zajmują się tym samym, co ich cyrklińskie odpowiedniki. Rządzą, dowodzą armią, zawiązują korzystne sojusze. Główne centrum religijne pentadrian to Sanktuarium z Gwieździstą Komnatą w Glymmie.

W przeciwieństwie do Świątyni, Sanktuarium było kilkupoziomowym kompleksem połączonych ze sobą budynków [...] (GB, s. 298); Najpierw były szerokie schody, sięgające fasady łuków wielkiej hali. Poza tym budynkiem widziały ściany o konturach nieco zamglonych w pylistym powietrzu. Trudno było określić, czy łączyły się, czy stanowiły oddzielne budowle. Od frontu Sanktuarium było spletanym labiryntem murów, okien, balkonów i wieżyczek. W najdalszym punkcie płonął ogień. To był płomień Sanktuarium, zapalony przez śmiertelnika, do którego sto lat temu bogowie przemówili po raz pierwszy. (OzD, s. 59)

Podobieństwo cyrklianizmu i pentadrianizmu dotyczy nie tylko organizacji życia religijnego. Prawie identyczny jest także wykreowany przez pi-

sarkę system dogmatów. Opiera się on na dwóch podstawowych prawdach wiary. Po pierwsze: bogowie przyjmują po śmierci dusze zmarłych. Po drugie: istnieje tylko pięcioro bogów, wszyscy pozostali zginęli w czasie wojny. Ostatni z przedstawionych sądów jest źródłem i główną osią konfliktu między wyznawcami obydwu religii.

Zarówno cyrklianie, jak ich oponenti oddają zatem cześć pięciorgu bogów. Obiekty czci tych pierwszych to Chaia, Huan, Lore, Yranna i Saru, czyli Krąg. Warto zwrócić uwagę, że dwie fikcyjne ludzkie rasy występujące w powieści – Siyee, czyli „ludzie nieba” oraz Elai – ludzie z morza modlili się tylko do jednego z bogów cyrklikańskich – do Huan, która zgodnie z ich wiarą, stworzyła te rasy. Stanowią więc oni nietypowy odłam cyrklianizmu. Jego niezwykłość przejawia się nie tylko w swoistym monoteizmie, ale także w dogmacie, że zostali oni stworzeni przez wspomnianą boginię. Ani bowiem typowi cyrklianie, ani pentadrianie nie uznają, że bogowie są twórcami świata i ich samych.

Pentadrianie modlą się do Sheyra, Ranah, Sraala i Hrun, a nazywają ich po prostu Pięcioro. Stąd też nazwa czasów, w których żyją bohaterowie – Era Pięciorga będąca opozycją do Ery Wielu. W zależności od swojego stosunku do bogów i religii bohaterowie różnie oceniają minioną epokę. Pełen nienawiści do Kręgu oraz lęku przed bogami Mirar tęskni za dawnymi czasami:

„Nie chcę już istnieć – żali się sam przed sobą – To jest Era Pięciorga. Mój czas to przeszłość, kiedy żyło mnóstwo bogów, a nieśmiertelni wędrowali po świecie – okres, który teraz nazywają Erą Wielu. A może też daleka przyszłość, ale tego nie wiem. (KwB, s. 417)

Era Wielu w powyższej wypowiedzi bohatera jawi się jako bardzo dobre wspomnienie. W odczuciach Mirara dawna epoka przypomina Złoty Wiek z mitologii greckiej, kiedy to:

„Możni bogowie lubili ich [ludzi – M. A.]. Kiedy zaś pierwsze pokolenie okryła ziemia, Zeus [...] uczynił owych dawniejszych ludzi „dobrymi dajmonami” (daimones hagnoi), niższymi bóstwami, które strzegą ludzi późniejszych i odtrącają od nich zło [...]”<sup>6</sup>

Porównując przytoczony fragment mitu o Złotym Wieku z wypowiedzią bohatera powieści, zauważamy podobną relację ludzi z bogami. Nie tylko każdy miał swoje miejsce na świecie, ale ludzie stawali się niższymi bóstwami (mitologia) – nieśmiertelnymi (niektórzy bohaterowie Canavan).

<sup>6</sup> Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, wyd. III popr., Warszawa 1999, s. 86.

Zupełnie inaczej jawi się Era Wielu w świadomości cyrklian, a prawdopodobnie i pentadrian. Z rozmowy nieśmiertelnej Emerahl z przedstawicielem Myślícíeli<sup>7</sup> wynika, że wyznawcy Kręgu zniszczyli większość pamiątek z tego okresu, m.in. wizerunki dawnych bogów.

Wiem, że w Erze Wielu było mnóstwo powodów do nienawiści. – twierdzi stanowczo główna bohaterka cyklu, Auraya – Właśnie dlatego Krąg walczył z pozostałymi. (GB, s. 94)

Z powyższej wypowiedzi wynika, że cyrklianie są przekonani o tym, że ich bogowie wybawili ludzkość od zamętu i nieszczęść, panujących w minionej epoce. Zakończyli zatem czasy chaosu, którego przejawem są tu nienawiść i nieprawości czynione przez ich poprzedników. Siły chaosu – jak twierdzi Eleazar Mioletinski – mogą bowiem występować w mitologii w postaci różnych istot demonicznych, których zwyciężenie uważane jest za część procesu kosmogenezы lub – przynajmniej – za środek utrzymania kosmicznego porządku<sup>8</sup>.

Należy się więc teraz przyjrzeć owym wybawcom. Interesujący jest ich status ontyczny. W *Kapłance w bieli* pojawia się wzmianka, iż:

Bogowie istnieli w magii przesycającej cały świat, w każdym kamieniu, każdej kropli wody, każdej roślinie, zwierzęciu i każdym mężczyźnie, kobiecie i dziecku, w całej materii – niewidoczni i niewyczuwalni, dopóki nie zechcieli wpłynąć na rzeczywistość. Kiedy postanawiali się ujawnić, czynili to, zmieniając magię w światło i kształtując je w subtelne i piękne ludzkie postacie. (KwB, s. 50–51)

Wynika z tego, że obydwie istniejące w powieści religie zakładają panteizm. Autorka nie poświęca jednak szczególnej uwagi boskiemu aspektowi natury. Bogowie pojawiają się tu zazwyczaj w swoich ludzkich postaciach.

Chaia był wysoki, ubrany jak polityk. Twarz miał szlachetną i przystojną, niczym królewska postać wykuta z gładkiego marmuru. Jego włosy poruszały się jakby muskane przyjaznym wiatrem. [...] Oczy były czyste i nieznośnie bezpośrednio, ale też w jakiś sposób ciepłe i ... czułe. [...]

Przeciwnie do niego, Huan wyglądała groźnie i surowo – piękna, ale gwałtowna. Z ramionami skrzyżowanymi na piersi, roztaczała aurę władzy. Przeczesywała spojrzeniem tłum, jakby szukała kogoś, kogo można by ukarać.

Lore stał swobodnie, ale był potężniej zbudowany niż reszta bogów. Nosił błyszczącą zbroję. Przed Wojną Bogów czcili go żołnierze.

<sup>7</sup> Myślícíele to elitarna grupa w społeczeństwie pentadrian wyróżniająca się wybitną inteligencją, ale pozbawiona zdolności magicznych. Zajmują się pracą naukową. Zob.: OzD, s. 11.

<sup>8</sup> Por. E. Mioletinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, przedmową opatrzyła M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 258.



Yranna [...] cała była w uśmiechach. Miała bardziej kobiecą urodę niż Huan. Była ulubienicą młodszych kapłanek, gdyż wciąż broniła kobiet, choć kiedy przyłączyła się do pozostałej czwórki, zrezygnowała ze swej roli bogini miłości.

Ostatnim bogiem [z Kręgu – M. A.] był Saru, opiekun kupców. Mówiono, że był kiedyś bogiem złodziei i hazardzistów [...] Przybierał szczuplejszą postać, spotykaną często wśród dworzan i intelektualistów. (KwB, s. 51)

Jedynym pentadriańskim bogiem, który objawia się swoim wyznawcom jest Sheyr – Król Bogów, który przybiera postać mężczyzny w egzotycznej zbroi. O pozostałych wiadomo tylko tyle, że Alor jest Wojownikiem, Ranah – Boginią Księżycy, Sraal – Kupcem Dusz, a Hrun – Dawczynią Życia<sup>9</sup>. Te nikłe informacje o pentadriańskich bogach nie wynikają jednak z braku wyobraźni autorki. Skupiła się ona na kreacji postaci Kręgu dlatego, iż, jak odkrywamy stopniowo wraz z bohaterami, bogowie cyrklian i pentadrian – to te same osoby. Znudzeni wiecznością rozgrywają między sobą okrutną partię szachów – stąd czarno-biała kolorystyka szat kapłańskich, w której planszą jest cały świat<sup>10</sup>. Co zatem widać na tym przykładzie, bogowie z wykreowanej na potrzeby powieści mitologii przybierają nie tylko ludzkie postaci, ale mają wiele cech, niekoniecznie tych najlepszych, właściwych naszemu gatunkowi. Po pierwsze, co już zostało nakreślone, lubią manipulować innymi. Pozwalają ludziom w ich imieniu emanować nienawiścią do innych, a wręcz przelewać krew pod ich sztandarem tylko po to, aby cieszyć się grą. W tym celu snują zawiłe intrygi, żeby doprowadzić do konfliktu. Intrygują także między sobą, zawiązują ze sobą sojusze, aby sprawy toczyły się po ich myśli. Oto przykład próby uzyskania poparcia Saru przez Huan, która pragnie się zemścić na nieposłusznej Aurai:

*:Zbyt potężna, by ją zabić?*

*:Jeszcze nie. Nie, dopóki nie jest świadoma swojej mocy. Dlatego nie podoba mi się, że zniknęła w pustce, żeby leczyć tę kobietę. Jeśli się nie mylę, ta kobieta nie jest zwykłą uzdrowicielką. Auraya może właśnie uczyć się wszystkiego, czego nie chcemy, by się nauczyła.*

*:Zachęciła ją, pozwalając, żeby nauczyła się magicznego uzdrawiania.*

*:To miało przekonać innych, że jest zbyt niebezpieczna.*

*:Mnie przekonało. Jak myślisz, co zdoła przekonać Lore i Yrannę?*

Huan milczała przez chwilę.

*:Potwierdzenie moich podejrzeń. Jeśli wychodząc z tej pustki, będzie wiedziała to, czego nie powinna, tylko Chaia będzie się sprzeciwiał jej śmierci.*

*:W końcu zostanie przegłosowany.*

(GB, s. 107–108)

<sup>9</sup> Zob. OzD, s. 168–169.

<sup>10</sup> Zob. GB, s. 610.

W rozmowie tej bogini jawi się jako osoba małostkowa, chowająca osobistą urazę, pałająca żądzą zemsty. Na pewno nie kieruje się ona losami świata, a tylko i wyłącznie własnymi ambicjami.

W całym cyklu pojawiają się rozmaite opowieści o występkach i przywarach bogów zarówno z Ery Pięciorga, jak i minionej Ery Wielu. Oto kilka przykładów:

Niewolili ludzi i narody albo niszczyli je całkowicie w zemście za jakieś drobne występki w dalekiej przeszłości. Swoje wyznawczynie zmieniali w ladacznice, składali w ofierze dzieci. Zmieniali śmiertelnych w potwory, żeby sprawdzić, czy potrafią sprawić, by latali, zionęli ogniem albo rośli do nienormalnych rozmiarów (GB, s. 95)

Zmarszczył brwi, wspominając te dziwne zniekształcone istoty, martwe lub ledwie żywe, na które trafił kiedyś bardzo dawno temu. [...] Te kalekie istoty były efektem nieudanych eksperymentów czarowników realizujących wielkie ambicje Huan, by stworzyć lud zdolny do życia w morzu. Ona i jej wyznawcy nie cierpieli tak, jak te zwierzęta i ludzie (GB, s. 556)

[...] jeśli chodzi o uwodzenie niewinnych, najbardziej uzdolniony był Chaia. Wybierał na kochanki piękne młode kobiety, a kiedy zestarzały się lub nie adorowały go całkowicie, odpychał je. Podobno rozkosz, jaką im dawał, doprowadzała ich życie do ruiny, gdyż żaden śmiertelny mężczyzna nie potrafił mu dorównać (GB, s. 95)

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że bogowie wykreowani przez Canavan bardzo przypominają bogów z prawdziwych mitów. Lubujący się w roman-sach ze śmiertelniczkami Chaia jest bardzo podobny do olimpijskiego Zeusa. W przeciwieństwie jednak do gromowładnego Chaia nie pozostawił po sobie potomstwa w postaci herosów. Główną tego przyczyną jest zapewne fakt, iż nie posiadał formy materialnej.

Bogowie – czytamy w *Kapłance w bieli* – to istoty czysto magiczne. Aby wpływać na ten świat, muszą działać za pośrednictwem ludzi. [...] Oni są rękami, oczami i głosami bogów.

Mają oni też inne ograniczenia, które trzymają w tajemnicy przed swoimi śmiertelnymi wyznawcami. Zostały one jednak spisane przez jednego z kapłanów tuż po zakończeniu Wojny Bogów. Dokument ten – *Zwój Bogów* – to jedyny materialny zapis mitologii fikcyjnych krain Ithanii. Przekazuje on następujące prawdy o naturze bogów: wszyscy zrodzili się śmiertelni, najpierw nauczyli się nieśmiertelności, a następnie stali się bogami, wszyscy pragną i nienawidzą tak jak śmiertelni, potrzebują ludzi, by widzieć, łączyć się i zmieniać świat, żaden bóg nie może przebywać w dwóch

miejscach jednocześnie, nie może istnieć tam, gdzie nie ma magii, nie zabiera też dusz zmarłych<sup>11</sup>.

Ludzki charakter bogów oraz nawiązanie do Złotego Wieku i zakończenia przez bogów epoki chaosu to nie jedyne związki trylogii Canavan z mitologią grecką. Ważną rolę w *Erze Pięciorga* odgrywa mit prometejski. Główna bohaterka, Auraya, odmawia wykonania egzekucji na Mirarze, jawnie sprzeciwiając się w ten sposób rozkazowi bogini, ponieważ wie, że byłoby to niesprawiedliwe i niesłuszne, poza tym uważa zabijanie za złe. Nie godzi się na wyznaczoną za nieposłuszeństwo karę – natychmiastowy powrót do Jarime i pozostanie tam na długie lata, ponieważ Siyee zapadają na śmiertelną chorobę, a tylko ona może ją uleczyć. Odkrywszy wreszcie boski egoizm i okrucieństwo wobec ludzi, przystaje do pozostałych Dzikich<sup>12</sup> i pomaga im pokonać bogów, niszcząc w ten sposób wszystko to, co niegdyś kochała i w co wierzyła, pozwalając tym samym, aby jej świat legł w gruzach.

Wiele napisano o związkach literatury *fantasy* z mitologią. Badacze dostrzegają m.in. funkcjonowanie motywów bezpośrednio zaczerpniętych z mitologii różnych kultur. Literatura fantastyczna chętnie korzysta także z symboli mitologicznych, odpowiednio je przekształcając i dostosowując do własnych potrzeb<sup>13</sup>. Według Bogdana Trochy ważne są występujące w formie mitologemów lub też charakterystycznych dla nich wątków motywy podróży, walki, poszukiwania<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Zob. GB, s. 515–516.

<sup>12</sup> „Dzicy” to w *Erze Pięciorga* wymyślone przez bogów określenie czarowników, którzy bez ich pomocy stali się nieśmiertelni (Zob. OzD, s. 584). Bardzo ciekawa w kontekście rozwoju głównej bohaterki wydaje się interpretacja pojęcia dzikości przedstawiona przez Clarissę Pinkolę Estes. Badaczka wychodzi od znaczenia słowa: *feral* (dziki, zdziczały) w potocznej angielszczyźnie: zwierzę, które kiedyś żyło na wolności, potem zostało udomowione, a następnie powróciło do swego naturalnego środowiska. Estes przyjmuje, że kobieta „udomowiona” to osoba, która kiedyś żyła w naturalnym stanie psychiki – to jest w zgodzie z instynktami – potem na skutek jakiegoś splotu okoliczności popadła w niewolę (Zob. C. P. Estes, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, tłum. A. Cioch, wyd. 1, Poznań 2001, s. 234). Celem jest powrót do owego stanu „dzikości”. Według przedstawionego przez Estes typowego losu kobiety żyje Auraya. Poznajemy ją w chwili, gdy jako młoda dziewczyna uczy się o roślinach leczniczych od Leiarda – Mirara. Spędza z nim wiele czasu w lesie. Następnie udaje się do Jarime, aby zgłębiać wiedzę cyrklian. Jej symboliczne wyjście z lasu do miasta obrazuje przejście ze stanu pierwotnej psychicznej „dzikości” do uwikłania w system narzuconych, krępujących ją przekonañ. Przyłączenie się zaś do Dzikich stanowi powrót do prawdziwej natury.

<sup>13</sup> E. Rudolf, *Świat istot fantastycznych we współczesnej literaturze popularnej*, Wałbrzych 2001, s. 138.

<sup>14</sup> B. Trocha, *Obecność mitu w literaturze fantasy. Problemy metodologiczne*, w: *Fantasy w badaniach naukowych*, red. T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 64.

To prowadzi nas do tego wymiaru *fantasy* – pisze Trocha – w którym fabuła lub jej elementy organizowane są wokół mitycznych metafor oddających ludzką egzystencję jako spętanie, zbłądzenie, utratę pamięci, poszukiwanie dróg ocalenia oraz często współwystępujących z nimi elementów mitu obrazujących rytmy przejścia będące jednym ze sposobów bycia człowieka wobec *sacrum* [...].

Według Carla Gustava Junga pisarze sięgają do mitów, aby znaleźć odpowiedni wyraz dla swojego przeżycia.

Nic bardziej mylnego – twierdzi Jung – niż przypuszczenie, że w takich przypadkach tworzy on [pisarz – M. A.] posługując się tradycyjnym tworzywem; czerpie raczej z praprzeżycia, którego ciemna natura potrzebuje postaci mitologicznych, i dlatego pożądliwie sięga do rzeczy pokrewnych, aby się w nich wyrazić<sup>15</sup>.

Wydaje się, że autorka *Ery Pięciorga* czerpie z myśli mitologicznej głównie dlatego, że koncentruje się ona na problemach metafizycznych, takich jak tajemnica życia i śmierci oraz los człowieka. Fabuła przedstawiona w powieści jest pretekstem do stawiania trudnych pytań o rolę i celowość religii w naszym życiu, o sens wierności przekonaniom, o niezmiennie, ponadczasowe wartości. Nie brakuje tu typowego dla Canavan dydaktyzmu. Trudno się momentami oprzeć wrażeniu, że autorka wykorzystuje fabułę do niekiedy zbyt nachalnego promowania tolerancji wśród czytelników<sup>16</sup>. Sytuuje to *Ery Pięciorga* wśród dzieł z kręgu *fantasy* mitopeicznej<sup>17</sup>, której istotny element stanowi „przekonanie o równości wszystkich ludzi, niezależnie od płci, rasy, wyznania czy narodowości”<sup>18</sup>.

Śledząc losy przewrotnych bogów i walczących z nimi niezłomnych nieśmiertelnych – herosów, można stwierdzić, że cykl powieści Canavan wyraża ostry protest przeciwko religii, która jest jedynie źródłem narastających uprzedzeń i nietolerancji prowadzącej w konsekwencji do przelewu krwi niewinnych ludzi. Tezie tej jednak przeczy dość zaskakujący epilog, w którym cesarz Sennonu, krainy, która tradycyjnie nigdy nie przedkładała jednej religii nad inną, zamierza nawrócić się na rozwijający się kult Stwórcy. Zaskakujące zakończenie trylogii niekoniecznie dowodzi tego, że – jak twierdzi Joachim Badeni – w człowieku istnieje naturalna skłonność do monoteizmu<sup>19</sup>,

<sup>15</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 392.

<sup>16</sup> Por. W. Jagodziński, dz. cyt., s. 52.

<sup>17</sup> Zob. M. Oziewicz, *Mythos, logos a korzenie literatury fantasy*, w: *Fantasy w badaniach...*, s. 42.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> *Boskie oko czyli po co człowiekowi religia*, z o. J. Badenim i o. J. A. Kłoczowskim rozmawiają A. Sporniak i J. Strzałka, wyd. 1, Kraków 2003, s. 36.

wskazuje raczej na fakt, iż człowiek według Canavan nie może się obejść bez jakiegokolwiek formy duchowości. Jest to dowód na to, że paradygmat kultury ateistycznej jednak się wyczerpał i powróciło *sacrum*<sup>20</sup>.

### Streszczenie

W niniejszym szkicu analizie poddane zostają liczne reminiscencje mitologiczne w trylogii *Era Pięciorga* Trudi Canavan. Wyjątkowość tego cyklu powieściowego polega bowiem na tym, że w całości traktuje on o bogach i religii. Zestawione ze sobą zostają dwa zaskakująco podobne systemy dogmatyczne stworzone przez autorkę. Przedstawiciele cyrklianizmu i pentedrianizmu toczą ze sobą wojny na tle religijnym. Okazuje się jednak, iż są manipulowani przez obiekty swoich kultów. W rzeczywistości oddają bowiem cześć tym samym bogom, którzy znudzeni wiecznością toczą ze sobą okrutną partię szachów, w której pionkami są ich wyznawcy, szachownicą zaś cały świat. Przedstawiona fabuła jest pretekstem do stawiania trudnych pytań o rolę i celowość religii w życiu człowieka, o sens wierności przekonaniom, o niezmiennie, ponadczasowe wartości.

### Summary

This article contains an analysis of numerous reminiscences of mythological paradigm in *Age of the Five* trilogy by Trudi Canavan. The particularity of the cycle is that it is devoted – in its entirety – to religion theme. It juxtaposes two surprisingly similar dogmatic systems created by Canavan. Circlians and pentedrians fight each other on religious ground. However, as it appears, they are actually manipulated by the objects of their worship. Bored gods play a cruel game of chess where their followers become mere pawns. The story is a starting point to ask difficult questions about the role and relevance of religion in human life, about loyalty to the principles, and other timeless values.

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 55.



Weronika Łaskiewicz

## Reinterpretacja chrześcijańskiego motywu ofiary i odrodzenia w cyklu *Fionawarski Gobelin* Guya Gavriela Kaya i *Trylogii Zimnego Ognia* Celi S. Friedman

Rosnąca popularność *fantasy* oraz jej nieustanna ewolucja w formie i treści nie tylko czynią z niej niezwykle interesujące i szerokie pole badawcze, ale także ściągają na nią uwagę różnych środowisk, w tym religijnych. Potrzeba głębszej analizy zawartych w *fantasy* wątków i motywów religijnych została szczególnie podkreślona przez niebywałe sukcesy takich tytułów jak *Władca Pierścieni*, *Harry Potter* i *Kod Leonarda Da Vinci*<sup>1</sup>, które w wielu czytelnikach i widzach obudziły wątpliwości dotyczące kwestii religijnych, rzutujące na cały gatunek. Jakie wartości i wzorce są przekazywane przez literaturę *fantasy*? Czy pozostają one w zgodzie z tradycją chrześcijańską? Jak, w kontekście religii, traktować rozmiłowanie *fantasy* w magii i nadprzyrodzonych siłach/istotach? W udzieleniu odpowiedzi na te i podobne pytania może pomóc analizowanie książek *fantasy* pod względem sposobu wprowadzenia religii w strukturę przedstawionego świata oraz sposobu wykorzystania w strukturze tekstu konkretnych motywów, wątków i symboli religijnych. Niniejsza praca skupi się na sposobie wykorzystania chrześcijańskiego motywu ofiary i odrodzenia w dwóch cyklach *fantasy*: *Fionawarskim Gobelinie* Guya Gavriela Kaya i *Trylogii Zimnego Ognia* Celi S. Friedman. Zwrot „chrześcijański motyw ofiary i odrodzenia” nie oznacza bynajmniej przypisania autorstwa tego motywu chrześcijaństwu, gdyż jest on istotnym elementem licznych wie-

---

<sup>1</sup> Choć *Kod Leonarda Da Vinci* nie jest oczywiście powieścią *fantasy* w takim samym stopniu jak *Władca Pierścieni* czy *Harry Potter*, znacząco przyczynił się do kontrowersji rosnącej wokół fantastycznych wizji religijności/duchowości.

rzeń, mitów i legend, także tych poprzedzających chrześcijaństwo. Joseph Campbell postrzega cykl ofiary – odrodzenia jako obecny w wielu tekstach, utrwalony wzorec, w którym życie nie może istnieć bez śmierci, światło objawia się w najczarniejszą godzinę, zaś śmierć, w tym duchowa, prowadzi do odrodzenia i wewnętrznej transformacji<sup>2</sup>. Poniższa analiza stawia sobie za cel przyrównanie motywu ofiary i odrodzenia obecnego w wybranych książkach *fantasy* do wzorca (wersji) obecnego w chrześcijaństwie, w szczególności w postaci Jezusa Chrystusa. Analiza ma zadanie wykazać, czy osadzenie wspomnianego motywu w środowisku literatury *fantasy* zachowało, czy też w istotny sposób zaburzyło jego chrześcijańskie znaczenie, co z kolei pomoże czytelnikowi w zrozumieniu sfery religijnej/duchowej światów wykreowanych przez wskazanych autorów.

Motyw dobrowolnej ofiary i zmartwychwstania Chrystusa jest jednym z centralnych elementów wiary chrześcijańskiej (łąającym różne jej postaci). Do współczesnej literatury *fantasy* motyw ten przeniknął w dużej mierze z literackich korzeni tego gatunku. Choć współczesna fantastyka liczy sobie mniej niż dwieście lat, elementy fantastyczne rozumiane jako manifestacja czegoś niezwykłego, cudownego i nadprzyrodzonego widoczne są już w literaturze antyku. W *Fantasy. The Liberation of Imagination* (2002) Richard Mathews wskazuje Williama Morrisa (1834–1896) i George’a MacDonald (1824–1905) jako prekursorów współczesnego gatunku *fantasy*, ale zwraca również uwagę na mnogość elementów fantastycznych (rozumianych jak wyżej) pojawiających się w dziełach różnych starożytnych kultur: w *Eposie o Gilgameszu*, *Iliadzie* i *Odysei*, *Eneidzie* Wergiliusza, egipskiej *Księdze Umarłych*, hinduskiej *Mahabharacie* i chrześcijańskim Starym Testamencie<sup>3</sup>. Uzupełniając powyższą listę o utwory z innych epok, Mathews tłumaczy tak częste powroty do motywów fantastycznych m.in. jako dążenie człowieka do uchwycenia i wytłumaczenia niepojętych sił rządzących światem<sup>4</sup>.

Nie sposób nie zauważyć, że niektóre teksty wymienione przez Mathewsa są tekstami o naturze religijno-duchowej. Zatem to one jako pierwsze ustanawiają połączenie między sferą religii i sferą fantastyczną i tłumaczą zapożyczenie przez współczesną *fantasy* pewnych motywów religijnych. Relacja między religią a *fantasy* wzmocniona jest również przez związki *fantasy* z mitami; stąd do badania książek *fantasy* możemy zastosować np. teorię

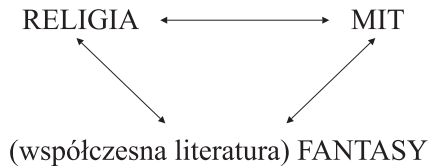
<sup>2</sup> J. Campbell, *The Power of Myth*, New York 1991, s. 45–46, 137, 140–141.

<sup>3</sup> R. Mathews, *Fantasy. The Liberation of Imagination*, New York 2002, s. xv–xx, 1–18.

<sup>4</sup> Tamże, s. 10–11.



monomitu<sup>5</sup> Josepha Campbella. Poprzez analizę mitów, legend i tekstów religijnych pochodzących z różnych kultur i epok Campbell wyłonił ich wspólny wzór: wyprawę bohatera (hero's journey/quest), która ma pomóc w ocaleniu danej społeczności, a samego bohatera wiedzie do wewnętrznej przemiany. Wśród analizowanych przez Campbella tekstów, w tym religijnych, znajdują się m.in. opowieści o Chrystusie, podania o Buddzie, *Epos o Gilgameszu*, *Iliada* oraz *Odyseja*. Zatem już w tych pierwszych tekstach elementy fantastyczne spłoty się ze strukturami religijnymi i mitologicznymi, co jest jedną z przyczyn, dla których współczesna literatura *fantasy* nadal czerpie inspirację z religii i mitologii. To wspólne dziedzictwo literackie oraz powtarzalność motywów stanowi podstawę do analizowania współczesnej literatury *fantasy* w wymiarze religijnym. Opisane powyżej zależności obrazuje uproszczony schemat:



Kategoria religia i mit zostały umieszczone na górze i obok siebie, by podkreślić ich pierwszeństwo i wzajemność; obie zaś stanowią źródło inspiracji dla współczesnej literatury *fantasy*. Strzałki akcentują jednak relację zwrotną, ponieważ tak jak religia i mit oddziałują na siebie nawzajem, tak współczesna fantastyka poprzez wykorzystanie znanych motywów i symboli w nowych kontekstach, poprzez zaoferowanie odmiennej perspektywy, może zmienić tradycyjne postrzeganie pewnych treści<sup>6</sup>.

Motyw ofiary, śmierci i odrodzenia pojawia się w wielu mitach i tekstach religijnych, dlatego jego obecność w *fantasy* nie dziwi. W niniejszej pracy analiza zostanie zawężona do wymiaru, w jakim motyw ofiary i odrodzenia został ukazany w chrześcijaństwie, w szczególności w postaci Jezusa Chrystusa, jego śmierci na krzyżu i zmartwychwstaniu. Analiza wybranych książek, *Fionavarskiego Gobelinu* i *Trylogii Zinnego Ognia*, ma zadanie sprawdzić, czy przedstawione w nich fantastyczne obrazy ofiary i odrodzenia zachowują tradycyjne chrześcijańskie znaczenie (pomimo osadzenia w realiach fantastycznych krain), czy też pierwotna wartość motywu została zaburzona

<sup>5</sup> J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton–Oxford 2004.

<sup>6</sup> Wnikliwa analiza relacji pomiędzy współczesną fantastyką a mitami znajduje się np. w książce Bogdana Trochy, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.

i jego fantastycznej „wersji” nie można już dłużej przyrównywać do symboliki chrześcijańskiej.

Celia S. Friedman, amerykańska autorka *fantasy* i SF, kilkakrotnie wykorzystuje motyw ofiary i odrodzenia w *Trylogii Zimnego Ognia*, na którą składają się *Świt czarnego słońca*, *Nadejście nocy* i *Korona cieni*<sup>7</sup>. Fabuła powieści osadzona jest na skolonizowanej przez ludzi planecie Erna, otoczonej przez mającą swe źródło we wnętrzu planety energię zwaną fae, która wchodzi w interakcję z ludzką psychiką, tym samym ucieleśniając znalezione tam pragnienia i koszmary.

Cała trylogia wielokrotnie odwołuje się do wątków religijnych<sup>8</sup>. Jej protagoniści, Damien Vryce i Gerald Tarrant, są silnie powiązani z Kościołem Zjednoczenia, czyli instytucją będącą echem Kościoła katolickiego. Damien jest kapłanem-wojownikiem, który poświęcił życie na szerzenie wiary w jednego Boga; mężczyzna przynależy do Matriarchatu Zachodu, który w przeciwieństwie do Patriarchatu Wschodu dopuszcza pewne użycie fae. Z kolei Gerald Tarrant, Adept z wrodzonym talentem do korzystania z fae, był niegdyś Prorokiem Kościoła, który wskutek popełnionego grzechu stał się nieśmiertelną istotą wykluczoną poza Kościół i społeczeństwo Erny. O ile na początku trylogii mężczyźni znajdują się na przeciwległych biegunach dobra i zła, wspólne przygody i chęć ocalenia Erny od demona Calesty, zmuszają ich do zrewidowania dotychczasowych poglądów i przekonań.

Motyw ofiary i odrodzenia pojawia się już w prologu pierwszego tomu, który rozgrywa się setki lat przed głównym wątkiem fabuły. Gerald Tarrant, wyrzucony z Kościoła z powodu swoich eksperymentów, bezlitośnie zabija swoją żonę i dzieci w „pierwotnym rytuale Erny”<sup>9</sup>, który pozwala mu nagiąć dziką fae do swoich celów. Jak sam Gerald wyjaśnia, przedmiotem ofiary nie jest ciało i krew jego rodziny, ale jego własne człowieczeństwo. Odzierając się z niego poprzez popełnienie okrutnej zbrodni, mężczyzna zawiera pakt z mroczną siłą, która zmienia go w Łowcę – nieśmiertelną istotę żywiącą się krwią i strachem. Dzięki temu mężczyzna zyskuje czas (a nawet całą wieczność), aby obserwować rozwój swego największego dzieła, Kościoła, i pro-

---

<sup>7</sup> C. S. Friedman, *Świt czarnego słońca*, tłum. Z. A. Królicki, Warszawa 2008 (*Black Sun Rising*, 1991); też, *Nadejście nocy*, tłum. Z. A. Królicki, Warszawa 2008 (*When True Night Falls*, 1994); też, *Korona cieni*, tłum. Z. A. Królicki, Warszawa 2006 (*Crown of Shadows*, 1996).

<sup>8</sup> Pełen obraz *sacrum* świata stworzonego przez Friedman jest przedmiotem analizy jednego z rozdziałów mojej rozprawy doktorskiej, *In Search of Christian Values, Motifs and Symbols in American Fantasy Literature*, przygotowywanej pod kierunkiem prof. Zbigniewa Maszewskiego.

<sup>9</sup> C. S. Friedman, *Świt czarnego...*, s. 17.

wadzić dalsze eksperymenty. Tym samym, choć akt ofiary i poświęcenia jest nadal czynem o wielkiej mocy, jego znaczenie zostaje wypaczone. Akt, który w chrześcijaństwie wyraża największą miłość, jest przez Geralda zmieniony w krwawy rytuał, zaspokajający jego egoistyczne pobudki, zaś jego efektem jest nie zbawienie, lecz wieczne potępienie.

Wyjaśnienie, dlaczego poczynania Tarranta są określone jako „pierwotny rytuał Erny”, znajduje się w prologu drugiego tomu, który opisuje początki kolonizacji na Ernie. Okazuje się, że przybycie ludzi zaburzyło naturalną harmonię planety, fae zaś zaczęła działać niczym mechanizm obronny mający na celu pozbyć się intruzów. Botanik Ian Casca odkrywa niezwykły sposób na „komunikowanie” się z planetą, który ma sprawić, że Erna przestanie traktować ludzi jak zagrożenie. Znajdując inspirację w słowach Starego Testamentu głoszących, że „krew jest życiem”<sup>10</sup>, Casca tłumaczy swemu dowódcy: „We krwi jest moc. To moc ofiary. Nie rozumiesz? Tak działa ta planeta. Ofiara jest siłą, Leo”<sup>11</sup>. Dowódca Leonid Case obawia się, że botanik chce złożyć ofiary z ludzi, ale zamiast tego, Casca wysadza w powietrze statek kosmiczny kolonistów wraz z jego całym ziemskim dziedzictwem. Według niego:

Ofiara jest najstarszym i najpotężniejszym symbolem, jaki mamy [...] Kiedy pierwotny człowiek chciał ułagodzić bóstwa, składał na ołtarzu swoich pobratymców. Gdy Bóg Izraelitów chciał wystawić na próbę Abrahama, zażądał od niego ofiary z jego ciała i krwi. Mojżesz ocalił swój lud przed gniewem anioła śmierci, znacząc drzwi domów krwią zwierząt. A kiedy Bóg wyciągnął do człowieka rękę na znak swego boskiego przebaczenia, stworzył z siebie syna, który sam złożył się w ofierze. Ta jest pomostem między człowiekiem i nieskończonością i możemy to wykorzystać, Leo<sup>12</sup>.

Casca wykorzystuje więc ogromny symboliczny potencjał ofiary i posługuje się nią jako narzędziem, dzięki któremu może stworzyć kanał do komunikacji z planetą (wykorzystany później przez Tarranta). Przedmiotem ofiary jest nie tylko ziemskie dziedzictwo w postaci wiedzy i technologii, ale również tożsamość kolonistów. Prawdopodobnie tylko odarcie z poprzedniej tożsamości mogło sprawić, żeby Erna zaakceptowała ludzkość jako nowy byt. Jednak choć koloniści ocaleli, zostali zmuszeni do zbudowania nowego społeczeństwa od podstaw; choć setki lat później pamiętają czyn Caski jako „Wielką Ofiarę”, dysponują jedynie strzępkami dawnej

<sup>10</sup> Tamże, *Nadejście...*, s. 16.

<sup>11</sup> Tamże, s. 15.

<sup>12</sup> Tamże, s. 20.

ziemskiej wiedzy i urządzeniami, których nie potrafią używać. Nie sposób więc nie zauważyć, że znowu zostaje podkreślony destruktywny charakter ofiary. Jednak w przeciwieństwie do czynu Tarranta, czyn Caski bliższy jest chrześcijańskiemu wzorcowi, gdyż ofiara przez niego złożona ma za zadanie ocalić kolonistów od zagłady, a nie zaspokoić egoistyczne pragnienia mężczyzny.

W trzecim tomie trylogii, w którym Damien i Tarrant starają się ocalić planetę przed demonem Calestą, motyw ofiary i odrodzenia staje się centralnym elementem finałowej walki. Szukając mocy, która pozwoli im narzucić demonowi emocje sprzeczne z tymi, którymi się żywi, mężczyźni udają się na Górę Shaitan. Góra Shaitan jest aktywnym wulkanem<sup>13</sup> pełnym dzięki energii fae, którą Tarrant zamierza opanować i wykorzystać. Choć w czasie morderczej wędrówki na szczyt Calesta kusi Łowcę obietnicami władzy i prawdziwej nieśmiertelności, Tarrant (odmienny przez sojusz z Damienem) pozostaje niewzruszony w swej decyzji, by poświęcić własne życie i duszę, aby ocalić planetę:

Posłuchaj, Calesto! [...] Wiążę cię tą ofiarą. Zgodnie z rytuałem sięgającym pierwszych dni ludzkiej obecności na tej planecie. Czynię cię częścią mojego ciała, mojej duszy, nierozłącznym... [...]

Musisz zrozumieć, Vryce. Szczerze wierzę, że gdzieś, jakoś, znalazłbym rozwiązanie. Sądziłem, że w ciągu tego miesiąca, jaki mi pozostał, zdołam odkryć sposób, by zerwać pakt i przeżyć, znów oszukując śmierć... A zamiast tego dokonałem takiego wyboru. Poświęcić wieczność w obliczu czekającego mnie piekła. [...] Chodź dzielić je ze mną, demonie!<sup>14</sup>

Tarrant dokonuje najwyższej możliwej ofiary: dobrowolnie oddaje życie, choć wie, że za dotychczasowe zbrodnie czeka go piekło i wieczne potępienie. Jest to z jego strony akt tak wielkiego altruizmu, że błędnie przy nim nawet moc demona.

Śmierć Calesty jest tylko jednym z rezultatów tak ogromnego poświęcenia. Gerald zostaje przywrócony do życia przez kosmiczną istotę zwaną Matką Iezu<sup>15</sup>. Co więcej, odradza się jako człowiek, ponieważ wystarczył moment śmierci, aby zerwać jego pakt z siłami zła, które obdarzyły go nieśmiertelnością. Ponadto, ogrom jego ofiary odcisnął swoje piętno na całej pla-

<sup>13</sup> Nazwanie wulkanu słowem podobnym do angielskiego *Satan*, czyli Szatan, nie może być przypadkowe. Nazwa jest kolejnym podkreśleniem religijnego wymiaru wydarzeń.

<sup>14</sup> C. S. Friedman, *Korona...*, s. 331–332.

<sup>15</sup> Iezu to nazwa nadana przez ludzi istotom takim jak Calesta, które są powszechnie uznane za demony stworzone z fae, choć w rzeczywistości są potomkami ludzi i Matki Iezu.

necie: fae przyjmuje ofiarę jako nowy klucz do interakcji z ludzką psychiką, zatem ktokolwiek chcący w przyszłości wykorzystać siłę planety, musi być odtąd gotów na oddanie życia. Jednak odrodzony Gerald znajduje sposób aby jeszcze raz użyć fae i pozostać przy życiu. Gdy jego potomek, Andrys Tarrant, chce go zabić, Gerald zawiera z nim umowę, w ramach której pozoruje śmierć „Łowcy”, a potem odmienia swoje istnienie za pomocą fae, składając jej w ofierze całą swoją dotychczasową tożsamość. W ten sposób, Gerald odradza się po raz drugi, jako człowiek o nowym wyglądzie i nowej tożsamości. W rezultacie, Gerald Tarrant jest bohaterem, którego losy od początku do końca są wpisane w motyw ofiary i odrodzenia. Choć jego pierwsza „ofiara” jest w istocie krwawą zbrodnią motywowaną egoistycznymi pobudkami, przeżyte przygody oraz znajomość z Damienem sprawiają, że mężczyzna dojrzeewa do zaakceptowania prawdziwego wymiaru ofiary: dobrowolnego poświęcenia siebie w imię ocalenia innych. Dzięki temu ofiara na Górze Shaitan staje się odkupieniem Geralda od grzechu i jego szansą na nowe życie.

Jednak nie tylko postać Geralda jest wpisana w motyw ofiary i odrodzenia. W trzecim tomie Friedman poświęca więcej miejsca na przedstawienie Patriarchy Wschodu, starszego mężczyzny, który całe życie i wszystkie siły poświęcił na służbę Bogu oraz zwalczanie zniechęconej fae. Odkrywszy swoje wrodzone moce Adepta, Patriarcha długo boryka się z pokusą władzy, jednak ostatecznie decyduje się wykorzystać niechcianą moc do zniszczenia siedziby Łowcy. Zebrana pod sztandarami Kościoła armia odnosi zwycięstwo, ale jest to zwycięstwo okupione krwią i przemocą. Dlatego Patriarcha, stojąc na brzegu rzeki, potępia przemoc nawet jako środek wykorzystany do tak szczytnych celów jak walka ze złem; wiara w Boga nie powinna być skalana krwią i zabijaniem. Aby uwolnić wiernych Kościoła od grzechu, Patriarcha bierze na siebie winę za przelaną krew. Następnie rozcina własne dłonie, aby zmieszać swoją krew z rzeczną wodą, którą poruszeni jego przemową wierni wykorzystują do błogosławieństwa (symboliczny chrzest). Ten akt poddania pozwala im odciąć się od przemocy, dzięki czemu moce Patriarchy mogą ukazać mu przyszłość wypełnioną pokojem. Aby zapewnić trwałość tej wizji oraz żeby wzmocnić wzór posługiwania się fae ustanowiony przez Geralda na Górze Shaitan (według którego fae przestanie swobodnie wchodzić w interakcje z ludzką psychiką), Patriarcha potajemnie zadaje sobie śmiertelną ranę. W chwili śmierci zostaje nagrodzony wizją rozkwitu ludzkiej cywilizacji na Ernie.

Podsumowując, w *Trylogii Zimnego Ognia* motyw ofiary i odrodzenia jest ramą, na której opiera się struktura fabuły, oraz czynnikiem, który kształtuje losy bohaterów. Czyn Caski, choć drastyczny, ofiarował „Ernie klucz [...]

sposób kontaktu. Ofiarę. Utrata jako więź; zniszczenie jako sposób tworzenia”<sup>16</sup>, uratował kolonistów i ustabilizował ich pozycję na Ernien. Setki lat później Tarrant skalał wzór Wielkiej Ofiary, wykorzystując ją do zdobycia siły i nieśmiertelności. Ostatecznie, poprzez heroiczne poświęcenie Tarranta i Patriarchy, motyw ofiary przybiera postać dobrowolnego samoofiarcowania siebie za innych. Takie rozumienie ofiary, połączone z jej kluczową rolą w odkupieniu win bohaterów i ich zwycięstwie nad złem, wyraźnie wpisuje się w tradycję chrześcijańską.

Inny sposób wykorzystania motywu ofiary i odrodzenia zaprezentowany jest przez Guya Gavriela Kaya w trylogii *Fionawarski Gobelin (Letnie drzewo, Wędrujący ogień, Najmroczniejsza droga)*<sup>17</sup>. Piątka przyjaciół z Toronto – Kevin, Dave, Paul, Kim i Jennifer – przybywa do Fionawaru (pierwszego ze wszystkich światów), gdzie, jak to w *fantasy* bywa, zostaje uwikłana w walkę między dobrem a złem. Fionavar Kaya jest niezwykle barwnym i bogatym światem, w którym sfera *sacrum*, złożona zarówno z wątków chrześcijańskich, jak i mitologicznych, jest bardzo silnie zarysowana. W czasie swego pobytu w fantastycznej krainie bohaterowie niemal na każdym kroku spotykają któreś z fionawarskich bóstw, odwiedzają święte miejsca, biorą udział w religijnych ceremoniach, a niektórzy z nich muszą przyjąć rolę, które czynią ich samych częścią fionawarskiego *sacrum*. Motyw ofiary i odrodzenia zajmuje centralne miejsce wśród tych doświadczeń<sup>18</sup>.

W pierwszym tomie motyw ten zostaje wpleciony w losy Paula, wrażliwego mężczyzny, który obwinia się za śmierć ukochanej, Rachel. Jego poczucie winy jest tak wielkie, że Paul odmawia sobie nawet właściwego przeżycia żałoby (i płaczu), w obawie, że będzie to z jego strony hipokryzja. Po przybyciu do królestwa Brennina we Fionawarze, mężczyzna znajduje sposób na ukojenie swojego bólu. Brennin cierpi z powodu nienaturalnej suszy, zaś stary król Ailell nie zamierza złożyć swego życia w ofierze na Letnim Drzewie<sup>19</sup>, aby błagać o deszcz Mörnira<sup>20</sup>, boga, któremu Letnie Drzewo jest poświęcone. Gdy Paul zgłasza się do zajęcia miejsca boskiej ofiary, widząc w tym

<sup>16</sup> C. S. Friedman, *Korona...*, s. 395.

<sup>17</sup> G. G. Kay, *Letnie drzewo*, tłum. D. Żywno, Poznań 1995 (*The Summer Tree*, 1984); tenże, *Wędrujący ogień*, tłum. M. Jakuszewski, Poznań 1995 (*The Wandering Fire*, 1986); tenże, *Najmroczniejsza droga*, tłum. M. Jakuszewski, Poznań 1995 (*The Darkest Road*, 1986).

<sup>18</sup> Pełen obraz *sacrum* świata stworzonego przez Kaya jest przedmiotem analizy jednego z rozdziałów mojej rozprawy doktorskiej, *In Search of Christian Values, Motifs and Symbols in American Fantasy Literature*, przygotowywanej pod kierunkiem prof. Zbigniewa Maszewskiego.

<sup>19</sup> Echo arturiańskiej legendy o Królu Rybaku.

<sup>20</sup> Mörnir, połączenie Odyna i boga piorunów, Thora, jest jednym z wielu zapożyczeń z mitologii nordyckiej.

swoją szansę na sensowną śmierć i ucieczkę od cierpienia, Ailell przystaje na jego propozycję.

Aby dopełnić ofiary, Paul musi spędzić trzy dni i nocę przywiązany do Letniego Drzewa, zupełnie bezbronny wobec fizycznej udręki oraz psychicznego cierpienia, które przychodzi pod postacią wizji jego związku z Rachel. Jednak wraz z męką i cierpieniem przychodzi oczyszczenie: gdy Paul już w pełni akceptuje swoją winę za śmierć Rachel i czeka jedynie na śmierć, wizja otrzymana od Dany<sup>21</sup> odkrywa przed nim bolesną prawdę. Wypadek, w którym zginęła Rachel, był nieuniknionym zdarzeniem losowym i Paul, zwykły człowiek, w żaden sposób nie był w stanie mu zapobiec. Dzięki temu objawieniu Paul wreszcie pozwala sobie na łzy po stracie ukochanej. Jego katharsis połączone z mocą dobrowolnej ofiary sprowadza na Brennin upragniony deszcz.

Za sprawą boskiego wstawiennictwa, Paul zostaje cudownie ocalony od śmierci. Okrzyknięty Dwukrotnie Narodzonym i Panem Letniego Drzewa, mężczyzna przyjmuje rolę wysłannika Mörnira, aby wspomóc Dobro przeciwko nikczemnemu Maugrimowi. Wbrew pozorom moc, którą Paul otrzymał od boga, nie jest siłą, którą można wykorzystać do walki. Wręcz przeciwnie, jest to moc ratująca, oczyszczająca, która pomaga przywrócić ład i dobro w miejsce zła i chaosu<sup>22</sup>.

Historia Paula łączy w sobie motywy mitologiczne i chrześcijańskie. Z jednej strony, Paul przypomina Odyna, nordyckiego boga, który wisiał na świętym drzewie Yggdrasil, przybity do niego własną włócznią, przez dziewięć dni i nocy, aby uzyskać wiedzę i moc (m.in. dwadzieścia cztery runy)<sup>23</sup>. Z drugiej strony, męka Paula na Letnim Drzewie (jego ofiara za królestwa i jego mieszkańców) jest echem śmierci Chrystusa na krzyżu w zamian za odkupienie ludzkości. Liczba dni i nocy, które mężczyzna musi spędzić na Drzewie, również ma wymiar chrześcijański: trójka jest w Biblii istotną liczbą, wystarczy wspomnieć Trójcę Świętą, trzy dni, gdy Chrystus był złożony w grobie lub trzy cnoty (wiarę – nadzieję – miłość)<sup>24</sup>. Kay spleta ze sobą obydwie wersje motywu ofiary i odrodzenia w postaci bohatera, który poświęca się w imię społeczności, doświadcza duchowego odrodzenia i stanowi oparcie w dalszej walce ze złem<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Fionavarska bogini-matka, symbol życia, płodności i macierzyństwa.

<sup>22</sup> Paul np. wzywa morze, aby oczyściło równinę po bitwie z wojskami zła.

<sup>23</sup> J. Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, New York 2001.

<sup>24</sup> A. W. Steffler, *Symbols of the Christian Faith*, Cambridge 2002, s. 133.

<sup>25</sup> Podobny efekt uzyskany jest przez dobrowolną ofiarę innego z bohaterów, Kevina. W noc przesilenia letniego Kevin odbiera wezwanie i udaje się do siedziby Dany, gdzie zostaje jej

Kolejnym bohaterem, na którego należy zwrócić uwagę, jest Diarmuid, drugi syn króla Brenninu, mężczyzna równie honorowy, co nieprzewidywalny. W trzecim tomie trylogii jego losy splatają się z losami Artura, Lancelota i Guinevere, których historię Kay w oryginalny sposób wplata w dzieje Fionavaru. Tuż przed ostateczną bitwą z siłami zła, potworny wódz urgachów wyzywa jakiegokolwiek śmiałka na z góry przegrany pojedynek. Artur wie, że jest to wezwanie przeznaczone dla niego, gdyż zgodnie ze wzorem, w jakim powtarza się cykl jego przygód, mężczyzna nigdy nie dożywa końca wydarzeń. W czasie gdy Guinevere bezskutecznie usiłuje powstrzymać ukochanego, Diarmuid sam staje do walki z potworem, tym samym zmieniając wzorzec, w którym dotąd zamknięte były losy pozostałej trójki. Choć książę daje popis niebywałej sprawności we władaniu bronią, zabicie wodza urgachów przypląca własnym życiem.

Kipiący życiem i szczęśliwie zakochany Diarmuid podejmuje z góry przegraną walkę, ponieważ nie wierzy w ludzką bezsilność wobec przeznaczenia i tego samego chce nauczyć pogodzonego ze stanem rzeczy Artura. Książę Brenninu odważnie bierze los we własne ręce i sam decyduje o kształcie swego życia. Właśnie dlatego w przeszłości odrzucił pretensje do korony Brenninu (także po to, aby zapobiec bratobójczej walce) i starał się przekonać Artura, że wzywianie Lancelota do Fionavaru nie jest konieczne. Walka Diarmuida z urgachem, poświęcenie w zastępstwie Artura i Lancelota, jest jego ostatecznym buntem przeciwko przeznaczeniu. Choć książę umiera, jest to konsekwencja jego samodzielnych decyzji, z kolei ofiara, którą ponosi, staje się symbolem ludzkiej wolności wyboru i ciosem zadany przeznaczeniu.

Ostatnim ciekawym przykładem zastosowania motywu ofiary we *Fionawarskim Gobelinie* jest historia Dariena. Chłopiec, syn Rakotha Maugrima i zgwałconej przez niego Jennifer, jest półbogiem, który dorasta rozdarty między światłem a ciemnością. Poszukując swojego miejsca w świecie, Darien udaje się do matki, jednak Jennifer odtrąca syna. Kobieta jest przekonana, że Darien musi pozostać kompletnie wolny, aby wybrać stronę, po której się opowie, dlatego nie śmie uzależniać go nawet od swojej miłości. Skrzywdzony i rozzłoszczony chłopiec postanawia zatem udać się do ojca, aby wspomóc go w walce i dzielić swój los z nim, skoro od matki może oczekiwać jedynie odtrącenia. Jednak po konfrontacji z niezmiernym złem

---

kochankiem, wskutek czego umiera. Jednak siła płynąca z jego ofiary i zespolenia z boginią pozwala na przerwanie nienaturalnej zimy i nastanie wiosny. Następuje więc symboliczne odrodzenie krainy. Jednak postać Kevina i rytuał jego ofiary osadzone są w kulcie Matki-Ziemi, a nie w symbolice chrześcijańskiej i z tego względu nie zostaną szczegółowo omówione w niniejszym artykule.



i podłością Rakotha, Darien zdaje sobie sprawę, że jego miejsce jest po stronie dobra. Symbolem tej decyzji staje się śmierć chłopca. W czasie rozmowy z synem, Rakoth trzyma w dłoni sztylet obłożony klątwą skazującą na śmierć każdego, kto zabije nim bez miłości w sercu. Chcąc dać świadectwo swojej decyzji oraz ocalić ludzi walczących ze złem, Darien świadomie nadziewa się na sztylet, a Rakoth, niezdolny do jakiegokolwiek miłości, umiera razem z synem, co zapewnia ostatecznie zwycięstwo siłom dobra.

Choć tak jak w przypadku *Trylogii Zimnego Ognia* motyw ofiary i odrodzenia uległ we *Fionavarskim Gobelinie* znaczącym przeróbkom, nadal można w nim odnaleźć odniesienia do tradycji chrześcijańskiej. Przede wszystkim, Kay ukazuje dobrowolną ofiarę za innych jako symbol o niezwyklej mocy zbawczej, który za każdym razem pozwala bohaterom triumfować. Podobieństwa do ofiary poniesionej przez Chrystusa widać szczególnie w męce Paula na Letnim Drzewie (pomimo licznych odniesień mitologicznych). Ponadto, wszystkie trzy ofiary łączy inny wątek, który Kay silnie akcentuje we wszystkich trzech tomach, a który odnaleźć można również w tradycji chrześcijańskiej: prawo człowieka do wolności. Dobrowolna, choć motywowana desperacją, decyzja Paula, aby poświęcić się za Brennin i obcych sobie ludzi, uzdrawia nie tylko królestwo, ale i jego samego. Ofiara Diarmuida w walce z urgachem to bunt wobec siły przeznaczenia. Choć Diarmuid umiera, wygrywa z przeznaczeniem: po ostatecznej walce Artur, Lancelot i Guinevere zostają uwolnieni ze wzoru każącego im przeżywać tę samą tragedię raz za razem i cała trójka może wreszcie udać się w zaświaty. Z kolei śmierć Dariena to jego oświadczenie, że z własnej i nieprzymuszonej woli odrzuca zło. To właśnie ta decyzja doprowadza do ostatecznego upadku Rakotha.

Podsumowując, choć omówione cykle *fantasy* adaptują motyw ofiary i odrodzenia do potrzeb fabuły i nadają mu nowe formy, w tych formach nadal obecne są odniesienia do chrześcijańskiej wersji tego motywu. Zarówno u Friedman, jak i u Kaya samoofiarowanie jest kluczem do duchowego i fizycznego (choć nie w każdym przypadku) odrodzenia oraz do zwycięstwa nad ciemnością. Warto także zauważyć, że wszystkie opisane przypadki dotyczą mężczyzn, co dodatkowo podkreśla symbolikę mesjańską/chrześcijańską.

W swojej pracy na temat idei religijnych w *fantasy* Jolanta Łaba zauważa, że motyw śmierci i zmartwychwstania jest popularny w wielu kręgach kulturowych i za C. S. Lewisem wspomina zjawisko „pogańskich Chrystusów” i analogii do chrześcijańskich treści zawartych w innych kulturach<sup>26</sup>. Oma-

<sup>26</sup> J. Łaba, *Idee religijne w literaturze fantasy*, Gdańsk 2010, s. 85.

wiając to samo zjawisko, Russell W. Dalton wyjaśnia: „Opowieści o heroicznym poświęceniu są obecne od tak dawna, jak funkcjonują same opowieści. Te historie wpływają z ludzkiego zrozumienia prawdy, która może nie wydawać się racjonalna, ale która w jakiś sposób ma sens: ofiara może przynieść odkupienie”<sup>27</sup>. Dalton dodaje, że w wielu książkach i filmach można doszukać się bohaterów, którzy wpisani są w figurę Chrystusa za pomocą defamiliaryzacji, dzięki czemu autor może spojrzeć na znany już motyw z nowej perspektywy (choć oczywiście postacie oparte na losach Chrystusa w żaden sposób nie są z nim zrównane)<sup>28</sup>. Również w *Trylogii Zimnego Ognia* i we *Fionawarskim Gobelinie* defamiliaryzacja pozwoliła pisarzom stworzyć bohaterów i wydarzenia, które łączą ze sobą wątki fantastyczne i chrześcijańskie w ramach motywu ofiary i odrodzenia.

### Streszczenie

Niniejszy artykuł analizuje, w jaki sposób motyw ofiary i odrodzenia został włączony w fabułę wybranych cykli *fantasy*: w *Trylogię Zimnego Ognia* Celi S. Friedman oraz we *Fionawarski Gobelin* Guya Gavriela Kaya. Przeprowadzona analiza porównuje funkcjonowanie wspomnianego motywu w tekstach *fantasy* z jego wariantem w religii chrześcijańskiej (w szczególności obecnym w postaci Jezusa Chrystusa), udowadniając, że pomimo poczynionych przez *fantasy* znacznych zmian w strukturze motywu, może on nadal przekazywać te same wartości i prawdy, co jego chrześcijański odpowiednik. Analiza poprzedzona jest teoretycznym wstępem pokrótce wyjaśniającym relacje pomiędzy literaturą *fantasy*, religią i mitami.

### Summary

The article analyses the way in which the motif of sacrifice and rebirth was implemented into the plot of the selected works of fantasy literature: *The Coldfire Trilogy* by Celia S. Friedman and *Fionavar Tapestry* by Guy Gavriel Kay. The analysis compares the ways in which the motif functions in the selected fantasy texts with its equivalent in Christianity (visible particularly in the figure of Jesus Christ), proving that despite the changes introduced into the structure of the motif, sacrifice and rebirth present in fantasy texts can still convey the same truths as those present in the Christian version of the motif. The analysis is preceded by a brief theoretical introduction to the relationship between fantasy literature, religion and myths.

---

<sup>27</sup> R. W. Dalton, *Faith Journey Through Fantasy Lands*, Minneapolis 2003, s. 138–139. Tłumaczenie własne.

<sup>28</sup> Tamże, s. 139–148.

Małgorzata Ewa Małyszko

## Motywy i postawy religijne w *Sadze o Ludziach Lodu* Margit Sandemo

*Saga o Ludziach Lodu* (Margit Sandemo, 1982) to historia niezwykłego skandynawskiego rodu, którego protoplasta skazał swych potomków na służbę zła. W każdym pokoleniu rodzi się osoba obciążona szczególnym dziedzictwem – otrzymuje pewien zasób nadprzyrodzonych cech, który ma zostać wykorzystany do czynienia zła. Jednakże z nastaniem Tengela Dobrego, pierwszego opisanego przez autorkę członka Ludzi Lodu, tendencja ta zostaje odwrócona. Dzięki sile swojej woli, zbuntowany czarownik szerzy dobro i przełamuje klątwę bezwzględno przodka, pozwalając przysłym pokoleniom zdecydować samodzielnie, po której stronie chcą się opowiedzieć i na tychże zmaganiach z własną naturą bazuje cała opowieść.

Bohaterowie, zwłaszcza obciążeni magicznymi zdolnościami, prowadzą nierówną walkę z siłami zła, zarówno płynącymi z nich samych, jak i mającymi swe źródło w otaczającej ich rzeczywistości. Większość z nich głęboko wierzy w Boga, szukając w nim oparcia na trudnej drodze ku dobru. Ponieważ akcja toczy się na przestrzeni niemal 500 lat, także Jego oblicze zmienia się wraz z wyznawcami. Jednakże dla Ludzi Lodu pozostaje On stałym, niezmiennym, dobrym Stwórcą, niekoniecznie związanym z konkretnym nurtem religijnym.

[...] chrześcijaństwo nie ma wyłączności na prawdę. Przecież takie zasady jak „Nie czyń drugiemu, co tobie niemiło”, można w różnych formach spotkać także poza chrześcijaństwem [...] wśród tak zwanych pogan czy sekciarzy [...]. Siły natury są zbyt potężne dla małego człowieka. Wynajdujemy sobie siłę, która by nas chroniła. Jedni wierzą w byka, inni w trolle i jakieś ponadnaturalne istoty. Nie uważam, że istnieje wielka różnica między wiarą a wierzeniami, to jest

dokładnie ta sama sprawa. Ale wiara jest dozwolona, a za wierzenia można pójść na stos<sup>1</sup>.

Opisana w tomie *Zauroczenie* szesnastowieczna Norwegia jest miejscem, gdzie wszechobecna religijność ludu miesza się z ciemnotą i zabobonem. Postawę tę reprezentuje Silie, założycielka znanej czytelnikom gałęzi Ludzi Lodu. Bohaterka wspomina imię Boga przy każdej okazji, zarówno w sytuacjach wymagających od niej odwagi, jak i w zwykłym kontekście codziennego życia. Modli się w chwilach zagrożenia i przed jedzeniem, przy niepogrzebanych zwłokach i za powodzenie dla swoich bliskich. Jednakże słowa modlitwy często poparte są zabobonnymi rytuałami, np. gdy podczas pierwszej nocy spędzonej w dolinie Ludzi Lodu „starła się zabezpieczyć dom na wszystkie znane sobie tajemne sposoby. Drewniane łyżki skrzyżowała na ławie, uczyniła znak krzyża nad drzwiami, na palenisku też ułożyła krzyż z dwóch polan, by oslepił każdego, kto chciałby dostać się do środka tą drogą”<sup>2</sup>. Również postępowanie ze zmarłą na zarazę kobietą wymagało określonego gestu – po odmówieniu krótkiej modlitwy, w rękę nieżyjącej matki Silie włożyła zwinięty gałganek przypominający niemowlę, „by jej dusza nie mogła niepokoić [żyjącego] dziecka”<sup>3</sup>. Wielu podobnych „zabiegów” bohaterka nauczyła się na dworze zaprzyjaźnionego artysty, Benedykta Malarza, gdzie sypano sól po kątach i kładziono srebrne monety z wizerunkiem krzyża, aby chronić się od diabła. Także świat zewnętrzny postrzegany był przez pryzmat Boga: „wszyscy przecież wiedzieli, że gwiazdy na niebie to szczeliny, przez które można zajrzeć wprost do królestwa Bożego”<sup>4</sup>; zaś „nieodstępna ściana gór [wydawała się sięgać] nieba, jakby drwiła sobie z Boga Ojca i jego domostwa”<sup>5</sup>.

Jakkolwiek naiwna wobec świata, Silie potrafi okazać zdecydowanie i niezłomność charakteru. Znajdując w lesie porzucone niemowlę, postanawia samodzielnie je ochrzcić. Na pomysł ten wpada, będąc jeszcze w przekonaniu, że zasłyszany przez nią płacz pochodzi nie od żywej istoty, lecz od wyrodzeńca, czyli ducha-upiora nieochrzczonego, zmarłego dziecka.

---

<sup>1</sup> M. Sandemo, *Saga o Ludziach Lodu. Zemsta*, tłum. A. Marciniakówna, Warszawa 2007, t. 11, s. 194–195.

<sup>2</sup> Tamże, *Saga o Ludziach Lodu. Zauroczenie*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 1, s. 183.

<sup>3</sup> Tamże, s. 12.

<sup>4</sup> Tamże, s. 39.

<sup>5</sup> Tamże, s. 48.

Co trzeba zrobić, by wyrodzeniec zaznał spokoju? Odprawić modły? Przecież nie jest księdzem. Albo... zaraz! Było przecież... zakłęcie. Żeby je sobie tylko przypomnieć! To było coś jak „ja ciebie chrzczę...”. Najlepiej zrobić wszystko naraz. Silie wzięła głęboki oddech i zaczęła odmawiać wszystkie modlitwy, jakie tylko знаła, na przemian katolickie i protestanckie. Niektóre pamiętała jeszcze z dzieciństwa, innych wyuczyła się u księdza<sup>6</sup>.

Po nadaniu imienia, bohaterka dodaje słowa: „w imię Jezusa Chrystusa, amen”<sup>7</sup>. Chociaż ważność takiego sakramentu jest potem kwestionowana, dziecko nie zostaje oficjalnie ochrzczone<sup>8</sup>.

Imię Boga posiada ogromne znaczenie dla jego wyznawców, a powołanie się na nie równoznaczne jest z posiadaniem duszy. Wyklęty z powodu demonicznego wyglądu Tengel budzi zgorszenie, gdy na głos dziękuje Bogu za pomoc. Oprócz słów dziękczynienia także prośby o opiekę są wielokrotnie kierowane do Pana przez wszystkich bohaterów opowieści.

Choć chrześcijaństwo jest oficjalną religią, w odciętych od cywilizacji dolinach nadal kwitnie pogaństwo. Ukryta przed światem dolina Ludzi Łodu nie jest wyjątkiem. Z braku kościoła nabożeństwa odbywają się po domach, duchową posługę sprawuje wódz, który udziela ślubów, odprawia pogrzeby i jest spowiednikiem wszystkich zamieszkujących tę górską osadę. Jednakże wiele osób za zamkniętymi drzwiami domostw czci nadal pogańskie bóstwa, „niewidzialne siły natury, nadprzyrodzone istoty, którym nie śmiano nawet nadać imienia”<sup>9</sup>. W oparciu o dane historyczne, dawne kulty nie były praktykowane publicznie już od 1030 roku<sup>10</sup>. Jednakże proces chrystianizacji był długotrwały, zwłaszcza z powodu jego wydzwięku politycznego i mniejszego nacisku rządzących na zrozumienie nowej religii przez lud. Takie powierzchowne traktowanie spraw religijnych doprowadziło niejako do dwuwiary, gdzie kulty pogańskie i religia chrześcijańska istniały obok siebie, przenikając się wzajemnie, zamiast się wykluczać.

<sup>6</sup> Tamże, s. 17.

<sup>7</sup> Tamże, s. 18.

<sup>8</sup> Innym niekonwencjonalnym chrztem przedstawionym w *Sadze* jest chrzest Ulvhedina z Ludzi Łodu. Z uwagi na fakt, że jest on obciążonym i wychowanym bez wiary w Boga członkiem rodu, sakrament odbywa się przez położenie miecza na ramieniu chrzczonego i nadanie mu imienia, z pominięciem formuły „w imię Ojca i Syna” oraz bez wody święconej. M. Sandemo, *Saga o Ludziach Łodu. Ślady szatana*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 13, s. 148.

<sup>9</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Zauroczenie*, s. 197–198.

<sup>10</sup> Był to rok bitwy pod Stiklestad, w której zginął król Norwegii Olaf Haraldsson, krzewiciel wiary chrześcijańskiej, wkrótce potem kanonizowany. S. Piekarczyk, *O społeczeństwie i religii w Skandynawii VIII–XI w.*, Warszawa 1963, s. 221.

[...] wszystkie zakazy, przy pomocy których usiłowano zwalczyć dawną religię, odnosiły się nie do jej strony doktrynalnej, do wierzeń, ale przede wszystkim do obrzędów, [które] były powlekane zewnętrzną powłoką chrześcijańską. [...] Argumentacja wkładana [w sagach] w usta królów sprowadza się do gołosłownego stwierdzenia, że należy wierzyć w jednego boga, który stworzył niebo i ziemię. Słuszność ich racji wykazywana była niszczeniem posągów dawnych bogów, którzy w ten sposób okazywali się bezsilni. [...] Nawet dla misjonarzy wczesnego średniowiecza pogańscy bogowie nie byli wyłącznie produktami fantazji nawracanych przez nich pogan. Spadali oni wprawdzie do rzędu demonów, ale, jak przekonują nas o tym choćby zachowane wyznania wiary, w swym nowym charakterze istnieć bynajmniej nie przestali<sup>11</sup>.

Kulty pogańskie opisane w dziele Sandemo często zawierają element składania ofiar z ludzi<sup>12</sup>. Choć obrzędy te miały miejsce parę wieków przed wydarzeniami znanymi czytelnikom z powieści, burzliwa energia z nimi związana nadal oddziałuje na nieszczęśników, których przypadek sprowadza na miejsce dawnych ołtarzy ofiarnych. Obok krwiożerczych bóstw skandynawskich, poznajemy też bliższe naturze wierzenia plemion azjatyckich, od których wywodzi się praprzodek Ludzi Lodu<sup>13</sup>.

Wiek XVII w *Sadze* to powszechny dostęp do kościoła i kapłanów, także dla służby domowej. Kiedy jednak pojawia się zagrożenie siłą nieczystą, budzą się do życia przesady: „namalujcie smołą krzyże na domach i wszystkich budynkach gospodarczych, w drzwi wbijcie żelazo i dziś w nocy zapalcie woskowe świece! A teraz chodźmy do kościoła, pomódlmy się!”<sup>14</sup>. Również sakramenty są postrzegane jako konieczność, lecz konieczność wypływająca z pewnych zabobonów. Gdy pastor odmawia ochrzczenia dziecka z nieprawnego łoża, roztrzęsiona rodzicielka argumentuje:

Matka i ojciec bardzo wierzyli w naszego Pana Jezusa Chrystusa. I czyż On nie powiada: „Dopuszczcie dzieci i nie przeszkadzajcie im przyść do Mnie; do takich bowiem należy królestwo niebieskie”? Moja dusza nie zazna spokoju, dopóki mały Jon nie zostanie ochrzczony. Inaczej mogą go porwać trolle!

Głęboko zakorzenione jest także wierzenie, że niepogrzebani na cmentarzu zmarli mogą powracać do świata żywych i prześladować ich. Co ciekawe,

<sup>11</sup> Tamże, s. 244–249.

<sup>12</sup> M. Sandemo, *Saga o Ludziach Lodu. Ostatni rycerz*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 14; *Dom w Eldafjord*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 26; *Przewoźnik*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 31; *Kobieta na brzegu*, tłum. A. Marciniakówna, Warszawa 2007, t. 34.

<sup>13</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Wiatr od wschodu*, tłum. I. Zimnicka, Otwock 1993, t. 15; *Ogród śmierci*, tłum. A. Marciniakówna, Otwock 1993, t. 17.

<sup>14</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Ślady szatana*, s. 9.

pojawia się on w opowieści wielokrotnie – aż do XX wieku włącznie<sup>15</sup>. Każde zwłoki, niepoświęcony grób lub miejsce tragicznej śmierci wymaga przynajmniej krótkiej modlitwy i uczynienia znaku krzyża. W sytuacjach gdy osoba duchowna odmawia wyświęcenia takiego miejsca z powodu „niegodności” zmarłego<sup>16</sup>, Ludzie Łodu próbują racjonalnie pokonać ten opór lub ostatecznie modlą się tam sami.

– Czy zechcecie odmówić modlitwę za dusze zmarłych, a tym samym oczyścić okolicę i odegnać błakające się duchy, panie pastarze? – zapytał Brand.

– Nie wiemy przecież jeszcze, kim były te kobiety. Nie mogę odprawiać modłów za dusze zatwardziałyh grzeszników – zaprotestował duchowny.

– Tym większy macie powód, by je odprawić – powiedział Are ostro. – Jezus nie odwracał się plecami od grzesznych.

Synowi Tengela z rodu Ludzi Łodu nie należało się sprzeciwiać; o tym wiedział nawet nowy pastor. Spojrzał więc tylko karcąco na Arego i odmówił modlitwę za spokój nieczystych dusz<sup>17</sup>.

Boje są toczone także o pochówek na cmentarzu. Wielokrotnie pojawiają się problemy z umieszczeniem w poświęconej ziemi niektórych członków rodu, a także innych osób ogólnie uznawanych za niegodne, jak hycel<sup>18</sup> czy upadła kobieta<sup>19</sup>. Problem pogrzebu okazuje się niezmiernie istotny, autorka kilkakrotnie rozwija wątek cierpienia duszy, gdy ciało nie spoczęło we właściwym miejscu<sup>20</sup>. Jakkolwiek księża mogą ofiarować spokój zbłąkanym duszom, są bezsilni w obliczu złego ducha. Wszelkie egzorcyzmy odprawiane przeciwko niemu kończą się niepowodzeniem<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Praktycznie w każdym tomie zdarza się sytuacja, w której należy odmówić modlitwę za dusze zmarłych niepochoowanych na cmentarzu.

<sup>16</sup> Chodzi o samobójców, kobiety lekkiego prowadzenia się, osoby nieochrzczone.

<sup>17</sup> M. Sandemo, *Saga o Ludziach Łodu. Córka hycla*, tłum. I. Zimnicka, Otwock 1992, t. 8, s. 17.

<sup>18</sup> Tamże, s. 93.

<sup>19</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Miłość Lucyfera*, tłum. A. Marciniakówna, Otwock 1994, t. 29, s. 225–226.

<sup>20</sup> Szczególnie dobitnie opisano problem Marty, ciężarnej kobiety zepchniętej przez kochanka na głębinę, której dusza przez 200 lat pokutuje wśród potępionych. Dopiero po wydobyciu jej doczesnych szczątków z rzeki i pochówku, uspokaja się ona i odchodzi. M. Sandemo, *Saga o Ludziach Łodu. Łód i ogień*, tłum. A. Marciniakówna, Otwock 1994, t. 28. Podobne cierpienie przedstawione jest w innych tomach *Sagi*: *Skrzydłach kruka*, tłum. I. Zimnicka, Otwock 1993, t. 20; *Miłości Lucyfera*, i *Magicznym księżycu*, tłum. A. Marciniakówna, Otwock 1995, t. 36.

<sup>21</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Ślady szatana; Wiosenna ofiara*, tłum. A. Marciniakówna, Otwock 1994, t. 23; *Ostatni rycerz; Skrzydła kruka; Dom w Eldafjord; Miłość Lucyfera; Kobieta na brzegu*.

Bronisław Malinowski, autor *Mitu, magii, religii*, tłumaczy pochodzenie wiary w duchy jako następstwo wiary w nieśmiertelność, którą z kolei ofiarowuje nam religia. Nie traktuje on tych wierzeń jako wytworów intelektu człowieka, lecz jako najgłębszą instynktowną i emocjonalną ludzką potrzebę, rodzącą się ze strachu przed śmiercią i unicestwieniem. Uważa on, że „materia, z której składają się duchy, to pełnokrwista namiętność i pragnienie życia, a nie widmowa substancja, która nawiedza sny i wyobraźnię”<sup>22</sup>. Ludzie potrzebują ich na dowód trwałości życia, pokonania śmierci i destrukcji.

Kult zmarłych jest ważnym elementem wiary bohaterów *Sagi*. Ludzie Lodu czerpią siłę do życia, odwiedzając groby przodków, przemawiając do nich, jak do żyjących.

Jak to czyniło wielu innych członków rodu Ludzi Lodu, kiedy czuli się niepewnie lub przeraźliwie samotni, Vilemo poszła na cmentarz, by z bliskości swoich przodków zaczerpnąć trochę siły. Była to może pogańska skłonność, lecz pomagała odzyskać spokój. Tak uważała nie tylko Vilemo, inni w rodzinie też byli tego pewni<sup>23</sup>.

Członkowie rodu wierzą, że po śmierci spotyka się w zaświatach tylko tych ludzi, których darzyło się sympatią za życia<sup>24</sup>.

Wyobrażenia o miejscu pobytu duszy po śmierci są ważnym elementem każdej religii, przy czym wiara, że dusza ta trafia do innego świata, paradoksalnie wciąż pozostając w grobie lub jego okolicy, jest rozpowszechniona w większości systemów religijnych. Jej korzenie sięgają czasów przedchrześcijańskich, a kolebką jest basen Morza Śródziemnego, gdzie została z czasem wchłonięta przez system wierzeń Kościoła. Szeroko znana jest też koncepcja duszy będącej jednocześnie w zaświatach i biorącej udział w życiu żywych, nie tylko w okresie bliskim ceremoniom pogrzebowym, ale i później<sup>25</sup>.

Nie da się ukryć, że poglądy religijne Ludzi Lodu często odbiegają od ortodoksyjnych doktryn chrześcijaństwa. Kierują się oni własną moralnością, a wiarę w Boga uzewnętrzniają poprzez czynienie dobra i naśladowanie Chrystusa, choć nie ma o tym dosłownej wzmianki w żadnym z to-

<sup>22</sup> B. Malinowski, *Mit, magia, religia*, Warszawa 1990, s. 405–406.

<sup>23</sup> M. Sandemo, *Saga o Ludziach Lodu. Zemsta*, s. 32. Wzmianki tego typu powtarzają się w dalszych tomach: *Lód i ogień*, s. 54; *Bestia i wilki*, tłum. A. Maciniakówna, Otwock 1994, t. 30, s. 112.

<sup>24</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Samotny*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 9, s. 202; *Miasto strachu*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2008, t. 37, s. 206–207.

<sup>25</sup> M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, Kraków 1992, s. 49–50.



mów. Można by rzec, że – za słowami Josepha Campbella – traktują religię jak „drugie łono, [którego] zadaniem jest doprowadzić tę nadzwyczaj skomplikowaną istotę, jaką jest człowiek, do dojrzałości, czyli samodzielności w postępowaniu, do kierowania się własnymi motywacjami”<sup>26</sup>. Nie przestrzegają oni przykazań kościelnych, nie żyją wedle zasad głoszonych na ambonach. Czyny niedozwolone przez religię znajdują w ich oczach pełne usprawiedliwienie, jak na przykład samobójstwo Tengela Dobrego poprzedzone eutanazją jego chorej na raka żony. Ród roztacza także opiekę nad osobami wykluczonymi z restrykcyjnego kręgu Kościoła – jak czarownice, homoseksualiści<sup>27</sup>, osoby kalekie, dzieci nierządnic – dając im schronienie pod własnym dachem, dbając o ich byt i samopoczucie. Modlitwy kierowane do Boga przeplatają się z modlitwami do własnych przodków, szczególnie do tych obciążonych dziedzictwem, którzy obrali drogę dobra, jak Tengel<sup>28</sup> czy Heike. Krzyż natomiast często służy im na przemian z alrauną<sup>29</sup>, mitycznym amuletem obdarzonym magiczną mocą, korzeniem wyrastającym z nasienia wisielca, uwolnionym w chwili śmierci. Inaczej zwana mandragorą, jest uważana za pierwszy model człowieka, stworzony przez Boga jeszcze przed Adamem i Ewą<sup>30</sup>. Uznana za nieudany pierwowzór, została odrzucona i od tamtej chwili tęskni za ziemią z Raju, a każdy, kto wyciągnie ją z ziemi, przypłaci to życiem<sup>31</sup>.

Jednakże to, co w oczach ogółu wygląda na bluźnierstwo, wśród Ludzi Łodu uchodzi za oczywistość, o której nie boją się mówić głośno: „Bez końca sprawiali kłopoty [...], bo wysnuwali najdziwniejsze argumenty dotyczące miejsca kościoła w chrześcijaństwie. Twierdzili, że czym innym jest kościół, a czym innym religia”<sup>32</sup>.

---

<sup>26</sup> J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Kraków 2007, s. 73–74.

<sup>27</sup> Istotne jest, że opisany przez Sandemo Alexander Paladin jest człowiekiem szczerze oddanym Bogu, pokładającym w Stwórcy o wiele większą ufność niż większość mu współczesnych. M. Sandemo, *Saga o Ludziach Łodu. Grzech śmiertelny*, tłum. A. Maciniakówna, Warszawa 2007, t. 5.

<sup>28</sup> „Nie mam Boga, którego mógłbym prosić o pomoc [...]. Tengelu Dobry... Ty, który jesteś moją gwiazdą przewodnią [...]. Nie opuszczaj mnie w tej drodze!”. Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Kwiat wisielców*, tłum. A. Maciniakówna, Otwock 1993, t. 16, s. 77; *Ostatni rycerz*, s. 130; *Miłość Lucyfera*, s. 144.

<sup>29</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Dom w Eldafjord; Miłość Lucyfera*.

<sup>30</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Wiosenna ofiara*, s. 87.

<sup>31</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Diabelski jar*, tłum. I. Zimnicka, Otwock 1994, t. 21, s. 74.

<sup>32</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Ślady szatana*, s. 217; *Dom w Eldafjord*, s. 112.

Interesujący jest pogląd na istnienie, czy może raczej na nieistnienie, Szatana. Już Tengel Dobry głosi, że Szatana nie ma, istnieje natomiast siła zła. W religiach dualistycznych przyjmuje się często jedną nazwę na wszelkie siły przeciwne Bogu i taką właśnie rolę odgrywa postać Szatana, zwana w początkowych tomach *Sagi* „Złym”, „Rogatym” lub „Jego Wysokością”, z obawy przed wymawianiem właściwego imienia. Tengel uznaje go jedynie za koncept wykorzystywany przez ludzi do zrzucenia odpowiedzialności za dokonane przez siebie zło. Pogląd ten jest dyskretnie rozwijany przez autorkę na przestrzeni wielu tomów *Sagi*; objaśnia ona także różnicę pomiędzy Szatanem a Lucyferem. Szatan uznany jest za „tylko niewielki fragment świeckiego obrazu zła”<sup>33</sup>, utożsamiony przez ojców Kościoła z upadłym aniołem Lucyferem, by nie nadawać mu rangi samoistnej siły współegzystującej z Bogiem od początku świata. Czyn ten został określony jako „nadużycie”<sup>34</sup>, zaś postaci anioła strąconego do otchłani nie uznano ani za dobrą, ani za złą. Natomiast ogólnie przedstawiana przez ludzi podobizna Szatana jako demonicznej postaci z rogami ma swój pierwowzór w dżinach z Koranu, które są odpowiednikami biblijnego anioła powstałego z ognia palącego się bez dymu, czyli właśnie Lucyfera<sup>35</sup>.

Bazując na legendzie o miłości Lucyfera do śmiertelniczki, Sandemo wprowadza do opowieści postać upadłego anioła. Wracając po raz kolejny na ziemię, zakochuje się on w kobiecie pochodzącej z Ludzi Lodu, ta zaś rodzi mu dwóch synów. Od tego momentu jej ród na stałe łączy się z czarnymi aniołami i jest przez nie chroniony<sup>36</sup>. W tomie poświęconym niezwykleму związkowi autorka rozprawia się z kilkoma innymi mitami narosłymi wokół wydarzeń biblijnych. Przez usta Marcela, czyli ludzkiego wcielenia Lucyfera, przekazuje pogląd, że zarówno Bóg, jak i Diabeł (którego nazwa pochodzi od Eblisa, odpowiednika Szatana z Koranu<sup>37</sup>) istnieją tylko dlatego, że ludzie w nich wierzą. Wraz z wygaśnięciem wiary, znikną obie te siły, tak skończył się kult Baala lub Molocha. Zarzut odparty zostaje stwierdzeniem, że oba wymienione bóstwa były tylko bożkami<sup>38</sup>. Kolejna krytyka dotyczy wypaczenia opowieści o kraju Kanaan, obiecany przez Boga swojemu ludowi.

<sup>33</sup> Tamże, *Saga o Ludziach Lodu. Miłość Lucyfera*, Otwock 1994, t. 29, s. 49.

<sup>34</sup> Tamże, s. 60–61.

<sup>35</sup> Tamże, s. 15.

<sup>36</sup> Innym ponadnaturalnym rodzajem istot, które połączyły się z Ludźmi Lodu, są demony nocy, pochodzące bezpośrednio od Lilith, pierwszej żony biblijnego Adama, która opuściła z własnej woli Raj i urodziła całe zastępy istnień służących Ciemności. M. Sandemo, *Saga o Ludziach Lodu. Demon nocy*, tłum. I. Zimnicka, Otwock 1995, t. 33.

<sup>37</sup> Tamże, *Saga o Ludziach Lodu. Miłość Lucyfera*, s. 16.

<sup>38</sup> Tamże, s. 65.

Biblia ukrywa jednak fakt, że w tym kraju żył już inny lud. Plemię liczące wiele tysięcy osób. I nie wspomina też o tym, że dzieci Izraela obciążyły głowy większości z nich, a resztę wypędziły na pustynię. Otóż ja nie wierzę, że dobry Bóg obiecał ten kraj swojemu ludowi, uważam natomiast, że jest to nadużycie twórców Pisma, sposób na uspokojenie wyrzutów sumienia po tym zbiorowym mordzie. Bóg ze Starego Testamentu to okrutny władca. Został opisany przez kapłanów, którzy chcieli mieć władzę nad ludźmi. Ja natomiast wierzę w Boga pełnego miłości<sup>39</sup>.

Właśnie ta wiara w Boga pełnego miłości, Boga dobrego i litościwego jest charakterystyczna dla Ludzi Lodu. Już Tengel Dobry podkreśla, że tylko taki Bóg ma rację bytu. „Właściwie pojęta religia to jedynie ewangelia miłości”<sup>40</sup>. We wszystkich tomach opisujących dzieje rodu jego członkowie zwracają się bezpośrednio do Stwórcy, ufając w Jego łaskę i miłosierdzie. Ich wiara jest żywa, pozbawiona barier narzucanych przez kapłanów, którzy postrzegani są jako zbędni pośrednicy między Bogiem a człowiekiem<sup>41</sup>, co częściowo pokrywa się z campbellowskim ujęciem duchownego jako „funkcjonariusza”, kogoś, kto „odbył studia, aby służyć wspólnocie”, lecz – w przeciwieństwie do mnicha – „nie poszukuje [mistycznego] doświadczenia”. Kler winien skupić się na wyjaśnianiu metafor biblijnych, być kluczem potrzebnym zwykłemu człowiekowi do otwarcia wrót zrozumienia, nie zaś ograniczać się do spraw etyki oraz dualizmu dobra i zła<sup>42</sup>. W *Sadze* często pojawia się wykoślawiony wizerunek duchownego jako osoby lubieżnej, opanowanej żądzą władzy i z gruntu fałszywej<sup>43</sup>.

Szczególny stosunek do religii mają obciążeni. Ich wielka miłość do zwierząt i traktowanie ich na równi z ludźmi, a nawet wyżej, przypomina pierwotny kult zwierzęcia jako istoty boskiej obdarzonej niezwykłą, magiczną mocą, niedostępną ludziom. Dopiero Biblia ustanowiła zwierzę gatunkiem niższym, podległym panowaniu człowieka<sup>44</sup>.

Rudolf Otto w swym dziele *Świętość* zalicza pewne elementy, występujące nagminnie w *Sadze*, do „prareligii”, będącej „przedsionkiem religii”, jej swoistym początkiem. „Są to: wiara w zmarłych i kult zmarłych, wiara w dusze i kult dusz, czary, bajki i mity, kult twórców natury, strasznych albo

<sup>39</sup> Tamże, s. 66.

<sup>40</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Dom w Eldafford*, s. 113.

<sup>41</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Magiczny księżyc*, s. 33.

<sup>42</sup> J. Campbell, dz. cyt., s. 79.

<sup>43</sup> M. Sandemo, *Saga o Ludziach Lodu. Polowanie na czarownice*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 2; *Anioł o czarnych skrzydłach*, tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2007, t. 25; *Miasto strachu*.

<sup>44</sup> J. Campbell, dz. cyt., s. 90–109.

cudownych, szkodliwych albo pożytecznych, szczególne pojęcie mocy, fetyszym i totemizm, kult zwierząt i roślin, demonizm i polidemonizm”<sup>45</sup>. Wszystkie wyżej wymienione czynniki budują fabułę i są podstawą światopoglądu bohaterów powieści Sandemo.

Katolicyzm jest przedstawiony bardzo powierzchownie w kilku zaledwie tomach *Sagi*, różnica wyznania stanowić zaś może pewną przeszkodę na drodze do szczęścia, co obrazuje nieudane małżeństwo protestanta Mikaela Linda z Ludzi Łodu i katoliczki Anette de Saint-Colombe. Wychowana w wypaczonej przez matkę wierze<sup>46</sup> młoda kobieta nie potrafi otworzyć się na miłość, w tym miłość fizyczną, do męża. Każda próba zbliżenia się małżonków okupiona jest godzinami żarliwych modłów kierowanych do Najświętszej Pani, z kolei obraz Madonny w sypialni budzi onieśmielenie. Po latach emocjonalnej szarpaniny Mikael robi zarzut żonie: „a może między nami stoi Twoja Święta Maria, która nie powinna zobaczyć ani usłyszeć żadnych brzydkich rzeczy?”<sup>47</sup>. Dopiero samobójcza próba małżonka i szczerza rozmowa z Ludźmi Łodu otwiera kobiecie oczy.

– Moja droga Anette, masz wielką pociechę w swojej wierze. To bardzo piękne [...]. Słuchaj swej Madonny, ale nie pozwól, by błędne opinie twej ziemskiej matki miały na ciebie tak zgubny wpływ. Pilnuj, by religia nie stanowiła muru między tobą a Mikaelem! Katolicyzm jest hojniejszy, niż miałaś kiedykolwiek okazję się o tym dowiedzieć. Niebiosa z zadowoleniem patrzą, kiedy ludzie się kochają. Także cielesnie!<sup>48</sup>

Pomimo błędnego spojrzenia Anette na kwestię wiary, jej syn żywi ciepłe uczucia dla katolicyzmu i uważa go za religię dającą większe oparcie niż protestantyzm<sup>49</sup>. Inne mieszane małżeństwo, protestantki Anny Marii z Ludzi Łodu i gorliwego katolika Kola Simona nie rodzi natomiast żadnych problemów na tle religijnym<sup>50</sup>.

Wierzenia katolickie zarysowane są także w tomie poświęconym mieszkańcom Słowenii, głównie poprzez sceny wzywania Marii Panny w sytuac-

<sup>45</sup> R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 139.

<sup>46</sup> Matka Anette stworzyła córce chorobliwy obraz stosunków między mężem i żoną, mieszając wypowiedzi o treści religijnej z opisami męskiej lubieżności. M. Sandemo, *Saga o Ludziach Łodu. Samotny*.

<sup>47</sup> Tamże, s. 139.

<sup>48</sup> Tamże, s. 217.

<sup>49</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Gorączka*, tłum. A. Maciniakówna, Warszawa 2007, t. 12, s. 178.

<sup>50</sup> Taż, *Saga o Ludziach Łodu. Martwe Wrzoso*, tłum. A. Maciniakówna, Otwock 1994, t. 24; *Skandal*, tłum. I. Zimnicka, Otwock 1994, t. 27; *Miłość Lucyfera*.

jach zagrożenia. Znajduje się tam również krótki opis egzorcyzmów odprawianych nad opętaną przez złego ducha kobietą, gdzie oprócz bliżej nieokreślonych modlitw księdza-egzorcysty, chór kobiet śpiewa *Kyrie eleison*<sup>51</sup>.

Katoliczką jest także Juanita, wychowana przez Cyganów Francuzka, traktująca Boga jako jedyną instancję, do której może się zwrócić z prośbą o pomoc. Modli się ona w każdym mijanym w swej wędrówce kościele, a kiedy okazuje się, że jej rodzina nie żyje, daje się namówić na wstąpienie do klasztoru. Robi to, gdyż zwyczajnie nie ma gdzie się podziąć. Jej wiara okazuje się jednak zbyt słaba i kobieta opuszcza zakon<sup>52</sup>.

Pod koniec XVIII wieku w Norwegii Heike z Ludzi Lodu sprowadza do swego domostwa tak zwany szary ludek czy zbiorowisko przeróżnych istot zamieszkujących świat cieni, w które nadal wierzą Skandynawowie.

Należą do nich zmarli, którzy bez wytchnienia krążą po wszechświecie, bo w godzinę ich śmierci stało się coś, co sprawiło, że zostali pochowani w nie poświęconej ziemi, oraz ci, którzy nie zdążyli zrobić w życiu nic ważnego. Są wśród nich demony, duchy otchłani, elfy, istoty niebieskie i mieszkańcy podziemi, nieśmiertelni [...] Takich istot nie wolno dotykać, jeżeli chce się zachować związki ze światem żywych<sup>53</sup>.

Oprócz ludowych wierzeń, w umysłach ludzi wciąż tkwi niewzruszony zabobon dotyczący siły nieczystej, na którą pomoc może tylko osobliwe połączenie modlitewnika i zimnego żelaza<sup>54</sup>.

Żyjąca w XIX wieku Belinda modli się do św. Jerzego<sup>55</sup>, który jest jedynym świętym wymienionym w *Sadze*. Zwraca się do niego, gdyż nie czuje się wystarczająco ważna, by prosić o cokolwiek samego Boga. Znajdujemy też wzmianki o nowym nurcie religijnym panującym w zachodniej Norwegii, zwanym pietyzmem – bardzo surowym i pełnym potępienia dla wszelkiej inności. Porównywany jest on przez Sandemo do „pleniącego się chwastu”<sup>56</sup>.

Wiek XX jest okresem sekt i to zarówno szeroko akceptowanych<sup>57</sup>, jak i prowadzonych przez samozwańczych pastorów-oszustów<sup>58</sup>. Opisy praktyk

<sup>51</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Zęby smoka*, tłum. I. Zimnicka, Otwock 1993, t. 19, s. 226.

<sup>52</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Droga w ciemnościach*, tłum. A. Maciniakówna, Otwock 1995, t. 35.

<sup>53</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Wiosenna ofiara*, s. 22 i 83.

<sup>54</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Diabelski jar*, s. 250.

<sup>55</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Lód i ogień*, s. 26–27, 46, 135 i 213.

<sup>56</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Dom w Eldafjord*, s. 48, 53 i 67.

<sup>57</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Magiczny księżyc*.

<sup>58</sup> Taż, *Saga o Ludziach Lodu. Miasto strachu*.

religijnych w obu przypadkach ograniczają się do wieczornych spotkań wyznawców, wspólnego czytania Biblii i śpiewania psalmów. Przywódca sekty nieoficjalnej zakazuje jednakże korzystania z pomocy medycznej i poddawania się szczepieniom, a także dokonuje zaboru majątków członków zgromadzenia.

Podsumowując, *Saga o Ludziach Lodu* jest przesycona motywami religijnymi, częstokroć odbiegającymi w swej treści od tradycyjnie pojmowanego chrześcijaństwa. Autorka nie boi się otwarcie krytykować hipokryzji niektórych członków Kościoła. Buduje ona model postępowania swoich bohaterów zbliżony do tradycji wczesnochrześcijańskiej, śmiało rozszerzając go o elementy zaczerpnięte z wierzeń pogańskich i „prareligii” Rudolfa Otto. Być może ta właśnie śmiała kreacja przyczyniła się do wielkiego pisarskiego sukcesu Sandemo.

### Streszczenie

*Saga o Ludziach Lodu*, bazując luźno na wydarzeniach historycznych w Skandynawii, ukazuje prawdziwe bogactwo motywów religijnych, poczynając od wierzeń pogańskich, kończąc na dwudziestowiecznych sektach. Wątki obyczajowe przeplatane są elementami nadprzyrodzonymi, świat ludzki współgra ze światem duchów. Przedstawione są tam również przeciwne sobie postawy religijne, wiara w Boga dobrego i wybaczącego, oraz służba w imię Stwórcy karzącego i okrutnego. Szeroko pojęta religia jest w dziele Sandemo poszerzona o kult zmarłych, magię, demonizm i totemizm. Pisarce można zarzucić zbyt powierzchowne zobrazowanie katolicyzmu, ograniczonego w *Sadze* do czynienia znaku krzyża i kultu maryjnego.

### Summary

*The Legend of Ice People*, being loosely based on historical events in Scandinavia, portrays a real wealth of religious motifs, beginning from the pagan beliefs finishing on 20th century sects. Social themes are interlarded with supernatural elements, the human world coexists with ghosts dominion. There are some opposite religious attitudes displayed in the story, there is the belief in good and forgiving God, as well as service for the sake of punishing and cruel Creator. Widely understood religion is extended to include the cult of the dead, the magic, the demonism and the totemism. The author might be accused of depicting Catholicism in too superficial manner, limited to making the sign of the cross and Marian worship.

Izabela Zawalska

## Motywy biblijne we współczesnej fantastyce rosyjskiej. Anna Starobiniec *Schron 7/7*

Nie ulega kwestii, iż Biblia jest we współczesnej fantastyce istotnym archetypem, którego istnienie w utworze da się rozpoznać poprzez postaci, wątki, kwalifikację genologiczną (np. wyznaczniki gatunków apokaliptycznych). Za przykład może posłużyć twórczość Walerija Wotrina, Jeleny Chażkiej, niektóre utwory Dymitra Glukhovskiego. Tekstem napełnionym biblijnymi indeksami intertekstualnymi i wielokrotnie ewokującym treści biblijne jest niewątpliwie powieść młodej pisarki Anny Starobiniec *Schron 7/7*. Autorka debiutowała w 2005 roku zbiorem opowiadań *Переходный возраст*, który ukazał się w Polsce pod tytułem *Szczeliny*. Już w pierwszym tekście Starobiniec podejmuje biblijne wątki jednostkowej i powszechnej eschatologii. Wchodzące w zbiór opowiadanie *Żywi* jest próbą wypowiedzenia się na temat „końca” jako fenomenu. Co świadczy o końcu życia, czym jest koniec cywilizacji, gdzie kończy się przedmiot a zaczyna podmiot? Drugim tekstem pisarki jest, wydany w 2006 roku, *Schron 7/7 (Убежище 3/9)*, poświęcony tematowi rodziny w kontekście etyki judeochrześcijańskiej. Problem ten ukazany jest przez pryzmat świata dziecka. W kolejnych latach autorka pisze zbiór opowiadań *Резкое похолодание*, utwory dla dzieci *Страна хороших девочек* i *Котлантита* oraz antyutopię, poruszającą temat zbawcy i opartą na kolizji osobowości i zbiorowości – *Живущий*. Bez wątpienia Starobiniec jest jedną z wybitniejszych pisarek nowego rosyjskiego horroru, silnie nawiązującego do postsowieckiego doświadczenia (szczególnie w powieści *Живущий*), wykorzystującego lęki i emocjonalne traumy społeczeństwa rosyjskiego. Jak zauważa krytyk Olga Lebiduszkina: „Mroczne historie Anny Starobiniec prawie nigdy nie kończą się happy endem, za to często niosą z sobą szczególne, zatrważające poczucie narodowej współ-

czesności”<sup>1</sup>. Faktycznie istotną cechą jej warsztatu pisarskiego jest umiejscowienie problemu w świecie fantastycznym, jednak mocno, konotatywnie zakorzenionego we współczesnej rzeczywistości rosyjskiej. Utwory nastawione są na wywoływanie uczucia, które podobne jest do egzystencjalnego niepokoju człowieka ponowoczesnego, który boryka się z problemem relatywizacji wszelkich wartości i poddaje się nowej fali indoktrynacji przez takie czy inne nurty ideologiczne. Estetyka, którą proponuje pisarka, jest raczej estetyką niepokoju niż strachu. Nie ma w jej tekstach elementu zaskoczenia, potworne zastąpione jest przez osobliwe, niecodzienne, paradoksalne. W powieści *Schron 7/7* pisarka buduje nastrój osobliwości i niepokoju na głęboko zakorzenionym w kulturze rosyjskiej biblijnym kodzie kulturowym.

Niepokój wywołuje między innymi podjęty przez nią na wielu płaszczyznach utworu motyw apokalipsy. Pisarka nie mówi wprost o końcu, śmierci czy zniszczeniu. Jednakże drobne szczegóły: atrybuty, jakie posiadają wymyśleni bohaterowie w świecie wyobraźni dziecka, atmosfera miejsca, w którym znalazł się bohater, epizodyczne historie, które przydarzają się rodzicom głównego bohatera, dwuznaczne sugestie w rozmowach bohaterów, składają się na obraz przesycony apokaliptyczną metaforą. *Schron* nie jest powieścią-ostrzeżeniem, jest raczej wariacją i twórczą kontynuacją wątku apokaliptycznego, rozumianego nie jako katastrofizm lecz jako narracja o końcu czasów i związana, jak wskazuje etymologia słowa, z objawieniem<sup>2</sup>.

Na kartach *Schronu* opowiedziana jest historia rodziny, która rozpada się po tym, jak w wyniku nieszczęśliwego wypadku, syn młodego małżeństwa wpada w śpiączkę. Po wielu awanturach odchodzi do kochanki ojciec i razem z nią ucieka do Włoch, potem matka zostawia syna w ośrodku dla dzieci specjalnej troski i wyjeżdża do Paryża. Chłopiec błądzi w wymagowanym świecie, próbując odnaleźć rodziców. Do jego upośledzonej śpiączką świadomości, poprzez pryzmat dziecięcej wyobraźni, docierają wydarzenia z rzeczywistego świata. Zdaje sobie sprawę, że jest wśród innych dzieci „potworów”, że został zdradzony przez najbliższych i że oczekuje końca. Świat rozpadł się dla niego na dwa wymiary – miejsce, gdzie jest zmuszony przebywać, świat dzieci takich jak on, i miejsce, dokąd uciekli rodzice, tj. świat zewnętrzny. Powieść ma charakter fragmentaryczny, epizody ze świata snu przeplatają się z historiami z rzeczywistości.

<sup>1</sup> О. Лебедушкина, *Наша новая готика, о чудесах и ужасах в современной прозе*, „Дружба народов” 2008, nr 11, <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/11/le21.html>, „Мрачноватые истории Старобинец почти никогда не заканчиваются хеппи-эндом, зато часто несут в себе особое, тревожное чувство отечественной современности” [tłum. moje – I. Z.].

<sup>2</sup> G. Ravasi, *Biblia jest dla ciebie. Mały kurs teologii biblijnej*, tłum. D. Stanicka-Apostol, Poznań 2011, s. 11.



Przestrzeń utworu posiada dwa wymiary: ten, w którym istnieją rodzice, zwany Jawą, i świat, w którym zagubiła się świadomość chłopca, zwany Nawą. Nawa jest przestrzenią objawienia, eschatonem, w którym odnajdują się w końcu powieści rodzice. Kardynał Gianfranco Ravasi w następujący sposób określa apokalipsę: „pojęcie to odwołuje się do greckiego *apokalypsis*, czyli »objawienia« i rozumiane jest jako odsłanianie głębokiej struktury losu człowieka i jego przyszłego ostatecznego portu”<sup>3</sup>. Rozumienie eschatonu – rzeczywistości wiecznej – jako ostatecznego portu, do którego prowadzi Bóg (w wierzeniach chrześcijan Chrystus), jest symbolem, który dominuje w ostatniej części powieści. Mottem do tej części jest fragment pieśni w jidysz Zishe Landaua pt. *Kto prowadzi wszystkie statki*. Z pieśni dowiadujemy się, iż sprawcą wszystkiego, o co pyta podmiot liryczny, jest Bóg. On też jest odpowiedzią na zadane w motcie pytanie: „Kto bawi się z dziećmi i zabiera je do siebie?”<sup>4</sup>. Wszystkie fantastyczne postaci, które spotyka w Nawie nieprzytomny chłopiec, są odpowiednikami dzieci z domu opieki. Pojawia się tam Śpiąca Królowna (nieprzytomna dziewczynka z łóżka obok), bagienny (chłopiec cierpiący z powodu wodogłowia), karliki-troliki (dzieci dotknięte zespołem Downa), a wszyscy oni w końcu powieści zostają zabrani do schronu, będącego w powieści znakiem przestrzeni objawienia. Zabiera je tam chłopiec, główny bohater utworu, ewokujący postać Chrystusa.

Przestrzeń – ostateczna przystań chorych dzieci, ich opiekunów, nawróconych rodziców – stworzona jest ze splotu dwóch kontekstów kulturowych. Pierwszym jest przestrzeń baśni, bowiem schron nosi nazwę „siedem siódmych”, kojarzy się więc z wprowadzeniem do narracji baśni „za siedmioma górami, za siedmioma rzekami” (tłumaczenie Ewy Skórskiej świetnie oddaje grę kontekstów, zawartą w oryginalnym tytule<sup>5</sup>). Drugi kontekst budują asocjacje biblijne. Schron to pokój ze stołem suto zastawionym jedzeniem, wokół którego stoją czerwone fotele. Postać, którą zapewne można utożsamiać z Bogiem – Ten, Który Opowiada – pije piwo z miodem. Augustyn Jankowski w następujący sposób omawia nowotestamentowe wyobrażenie o ziemi, która stanie się udziałem ludzi po drugiej paruzji: „Gdy swoim wybranym, tym, którzy okażą się wierni do końca, Jezus obiecuje szczęście w niebie, podaje o nim bardzo niewiele szczegółów, i to tylko posługując się przenośniami, jak *tron Boga, sala weselna, Mój stół, dom Ojca* [...]”<sup>6</sup>. Niektóre z tych

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> A. Starobiniec, *Schron 7/7*, tłum. E. Skórska, Warszawa 2006, s. 305 (*Убежище 3/9*, 2006).

<sup>5</sup> Tytuł oryginału brzmi *Убежище 3/9*. Znajdujemy tu bezpośrednie odwołanie do szablonowego początku baśni rosyjskich: „В тридевятом царстве, в тридесятом государстве”.

<sup>6</sup> A. Jankowski, *Eschatologia Nowego Testamentu*, Kraków 2007, s. 29.

przenośni znalazły wyraz w przestrzeni schronu: *tron Boga* wyobrażony jest jako obite czerwonym materiałem fotele, na jednym z nich siedzi Ten, Który Opowiada, a więc postać, we władaniu której jest logos. Bez wątpienia zrealizowany jest w tekście obraz *Mojego stołu*, możliwe jest również odczytanie schronu jako *Sali weselnej*, bowiem to właśnie w tym pokoju rodzice chłopca godzą się ze sobą, a więc odnawiają związek, zaślubiają się w nowej rzeczywistości. Odnajdujemy także nawiązanie do starotestamentowego obrazu „ziemi mlekiem i miodem płynącej”. We wszystkie te obrazy wkrada się jednak dysonans, są one dyskretnie zanegowane, biblijne połączenia znaku i jego desygnatu zostają zerwane: rozdział opisujący schron, nazwany został nie weselem a stypą, Ten, Który Opowiadał, pije nie mleko z miodem, a piwo z miodem (gorycz łączy się ze słodyczą, w tym, ale także w wielu innych szczegółach, budując uczucie niepokoju). Negacja kontekstu włożona zostaje w usta powieściowego Boga: „A co, myśleliście, że urzęduję wam Sąd Ostateczny? [...] Nie ma żadnego sądu, a w każdym razie ja go nie wymyślałem. Wszystko co wymyśliłem, już się skończyło. Nie ma nic więcej do opowiedzenia. W ogóle nic nie ma. I nikogo nie ma”<sup>7</sup>. Skoro nie ma sądu, nie ma też sprawiedliwości. Należy się więc zastanowić, czy schron jest zbawieniem, czy może przekleństwem znajdujących się w nim postaci. Schron jest niekończącą się opowieścią, zabawą, do której zaprasza dzieci Ten, Który Opowiada, światem ucieczki przed rzeczywistością a jednocześnie pułapką. Ten jest odpowiedzią na słowa motto „Kto bawi się z dziećmi i zabiera je do siebie?”. Dlatego też Ten utożsamiany jest z Bogiem, za pomocą słowa (opowiadania historii) stworzył bowiem dzieciom przestrzeń, w której mogą się schować. Schron, którego status ontologiczny oparty jest na paradoksie, jest to świat, który istnieje tylko wtedy, gdy nie istnieje, jak baśniowa kraina za siedmioma górami. Status istnienia nadaje jej wyobraźnię dziecka.

Tak jak przestrzeń jest w Nawi eschatonem, tak czas jest czasem apokaliptycznym, eonem eschatologicznym, który Augustyn Jankowski określa jako sytuację pomiędzy „już” a „jeszcze nie”, pomiędzy pierwszym i drugim przyjściem Chrystusa, który w liście do Hebrajczyków ilustruje „obraz wędrówki ludu Bożego do Ziemi Obietnic wiekiustych”<sup>8</sup>. Ludem Bożym, który oczekuje na nadejście eschatonu – schronu siedem siódmym, są chore dzieci, zwane w Nawi Nieczystymi (Нечисть), czyli całą zbieraniną istot dziwnych, fantastycznych, których społeczeństwo się boi i chce odizolować (choroba odczytywana jest więc jako wynaturzenie, nieczystość, zachwianie symbolicznego porządku, fantastyka, na którą w realnym świecie nie ma miejsca).

<sup>7</sup> A. Starobiniec, dz. cyt., s. 331.

<sup>8</sup> A. Jankowski, dz. cyt., s. 30–31.

Ten okres oczekiwania ma według Jankowskiego uczyć „właściwej postawy eschatologicznej”, która objawia się poprzez połączenie „harmonijnej tęsknoty za paruzją chwalebego Pana ze spokojną, a trudną ufnością wobec narastających prześladowań”<sup>9</sup>. Dzieci jednak, w warunkach domu opieki, jak i karliki-troliki, trójgłowy smok, bagienny, w świecie czarownicy Kościanej i strażnika Leśnego ze snu chłopca, boją się niewiadomej, boją się śmierci. A w świadomości chłopca ciągle pojawia się groźba śmierci w postaci Złej Czarownicy Lucyfy posiadającej igłę (symbol zastrzyku eutanazji). Samo imię czarownicy wzbudza konotacje infernalne. To, na jakie prześladowania skazane są dzieci w domu opieki, również odbija się w magicznym świecie chłopca: „Leśny bez słowa złapał jednego karzelka za nogi, podniósł z podłogi i z rozmachu uderzył okrągłą, uszatą głową o drewniany stół. [...] Czerwona plama rozlała się po serwecie. Dygocące, przycichłe karzelki weszły pod stół, gdzie po chwili Leśny wrzucił martwe ciało”<sup>10</sup>. W takich warunkach prześladowania oczekują na ucieczkę do schronu dzieci.

Podczas gdy w Nawi – świecie świadomości chłopca – narasta prawdziwy niepokój, strach przed końcem przeplatający się ze strachem trwania w gehennie, w Jawie motyw eschatologiczny zostaje zdekonstruowany, sparodiowany. Mamy do czynienia ze swoistą strategią narracyjną, która pozwala zestawić ze sobą dwa światy i dwa podejścia do jednego problemu – osobistej i powszechnej eschatologii. Świat „rzeczywisty” (jednak niepozbawiony przesłanki fantastycznej – z woli chłopca mama zostaje zamieniona w bezdomnego, a tata w pajaka) wypacza prawdziwą treść symboli biblijnych.

Przeplata się on jednak ze światem fantasmagorii, w którym te same symbole nie są wypaczone, lecz w pewien sposób zanegowane. Świadomość chłopca pozostawionego przez rodziców i w ten sposób zdradzonego „woła z głębokości”. Obserwujemy w tych partiach narracyjnych odwrócenie sensów biblijnych, przez podmiot ufny i wierzący we wpojone mu wartości w obliczu tragedii, która go przerosła i ukazała ułomność rzeczywistości, w której hierarchia owych wartości nie może zostać zrealizowana.

Zanegowanie Sądu Ostatecznego przez Tego, Który Opowiadał, jest wyrazem bezradności i zwątpienia. Chłopiec domaga się sądu. Część czwartą utworu rozpoczyna motto: „Po czymś takim wojna była nieunikniona, albowiem zgodnie z prawami tego kraju oszustwo i zdrada zaufanych były niewybaczalnym przestępstwem i wymagały zemsty...”<sup>11</sup>. Mowa tu o zdradzie rodziców, jak i opiekunów, którzy, jak można przypuszczać z dość cha-

<sup>9</sup> Tamże, s. 31.

<sup>10</sup> A. Starobiniec, dz. cyt., s. 328.

<sup>11</sup> Tamże, s. 219.

otycznych opisów zdarzeń, dopuszczali się eutanazji na podopiecznych. Problem nie jest zdefiniowany *expressis verbis*, gdyż o sytuacji tam panującej dowiadujemy się, przyjmując perspektywę chorego dziecka, które nie zdaje sobie sprawy z istnienia takiego zjawiska, nie potrafi go też nazwać, jednakowoż odczuwa grozę zachodzących wydarzeń, które budzą w nim wewnętrzny sprzeciw. Świadomość chłopca (doświadczonego ułomnością rzeczywistości), w której przeplatają się najbardziej bliskie mu konteksty, tj. baśnie i Biblia, neguje sprawiedliwość dziejową znaną mu zapewne z biblijnych opowieści o ponownym przyjściu Chrystusa. Nie ma żadnego Sądu Ostatecznego, niewybaczalne przestępstwo – rozbitcie rodziny – nie zostanie pomszczone. Autorka stawia pytanie o adekwatność rzeczywistości, w jakiej przyszło żyć bohaterom tekstu (a wszakże jest to rzeczywistość, według Lebeduszkinej, oddająca nastroje współczesnej Rosji), do przekazów biblijnych i judeochrześcijańskiego systemu aksjologicznego. Rzeczywistość nie sprostała wymogom, jakie narzuca etycznemu człowiekowi tekst Pisma Świętego.

Te partie utworu Starobiniec, które dzieją się w Nawi, bynajmniej nie są wyolbrzymieniem problemu. Rozczarowanie i gorycz chłopca wywracają do góry nogami jego światopogląd, zamieniając salę weselną nowego świata w stypę. Starobiniec w swojej fantasmagorii za pomocą chaotycznych obrazów i przeplatających się kontekstów daje głos komuś, kto nie jest w stanie sam wyrazić słowami swojego rozczarowania. Choroba chłopca wyrzuca go z porządku symbolicznego, w którym egzystuje społeczeństwo, jest nieprzytomny, więc nie może zarzucić komukolwiek zdrady. Starobiniec pokazuje, jak obrazy, które składały się na jego świat, zostają odwrócone, zanegowane, rozpadają się, jednakże nie zostają sparodiowane. Prawdziwy dramat dzieje się w Nawi, horror rozgrywa się w dziecięcym umyśle.

Tymczasem w świecie dorosłych – Jawie – motyw eschatologiczny poddany jest absurdalizacji, sparodiowaniu i ograniczeniu do pojęcia katastrofizmu. Wanda Supa w monografii poświęconej motywom biblijnym w literaturze rosyjskiej zauważa: „Nawet samo słowo »apokalipsa«, zarówno w języku potocznym, jak i w literaturze częściej bywa kojarzone z katastrofizmem, zagładą, strasznymi kataklizmami, pesymizmem cywilizacyjnym, niż wykładnią nadaną mu przez wzorce staro- i nowotestamentalne, a także niekanoniczne apokryfy [...]”<sup>12</sup>. Takie rozumienie apokalipsy daje się zauważyć w partiach tekstu opisujących Jawę. Przekaz biblijny zostaje w nich ograniczony do dosłownie rozumianych wizji katastroficznych. Za przykład może służyć fałszywy prorok – ważny symbol Janowej Apokalipsy, który zostaje

<sup>12</sup> W. Supa, *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006, s. 280–281.

skarykaturowany w postaci strony internetowej, zapowiadającej wielką katastrofę. Tomasz Jelonek przypisuje biblijnej figurze fałszywego proroka następujące atrybuty: „Szatan zwalcza Kościół siłą potęg doczesnych, [...] działając przez fałsz, kłamstwo i propagandę. Szatan prześladowuje i zwodzi. Zwodzi przez szerzenie błędów w wierze, propagowanie bałwochwalczych kultów, [...]”<sup>13</sup>. Propagandą, szerzeniem zamętu i zabobonu, strachu przed końcem świata zajmuje się właśnie strona internetowa, na którą co rusz natykają się rodzice chłopca. Strona wprowadza chaos w system etyczny świata przedstawionego. Nie do końca wiadomo, czego się bać, czy zapowiadanego przez tanią, elektroniczną propagandę, końca świata, kosmicznej katastrofy, zmowy państw, czy jednak mikroapokalipsy, zerwania więzi rodzinnych, małych moralnych kompromisów, które urastają do rangi zagrożenia upadku moralnego całej cywilizacji. Niszcząc świat swojego syna, rodzice wiodą ku zagładzie całą ludzkość, powodują bowiem efekt lawiny, co jest konsekwencją starotestamentowej koncepcji sprawiedliwości – kto zabił człowieka, jest odpowiedzialny za nienarodzone pokolenia, o czym mówi rabiniczna wykładnia przypowieści o Kainie i Ablu<sup>14</sup>. W ten sposób jednostkowa eschatologia umiarkowanego, osamotnionego, zdradzonego chłopca, zmienia się w powszechną eschatologię krachu wartości moralnych związanych z instytucją rodziny. Fałszywy prorok – strona internetowa, ma od tego problemu odwracać uwagę. Sprawą „wspólnotową i powszechną”, która zgodnie z wykładnią eschatologii Nowego Testamentu w ujęciu Jelonka, ma mieć pierwszeństwo przed tym, co jednostkowe<sup>15</sup>, nie jest więc rzekomo grożąca światu katastrofa, a właśnie pojedynczy akt wyrzeczenia się syna, uderza on bowiem w podstawową dla omawianego systemu wartości instytucję, jaką jest rodzina.

Akt ten nabiera znaczenia uogólniającego. Już na początku powieści odnajdujemy w motcie sugestię potraktowania wydarzeń jako swoistej synekdochy. Motto, jak sugeruje tekst, pochodzi z *Przepowiedni Nostradamusa*: „Wielkie imperium wkrótce zostanie przeniesione w małe miejsce, które bardzo szybko się powiększy, miejsce bardzo małego, nieznaczącego hrabstwa, pośrodku którego On zatknie swoje berło”<sup>16</sup>. Małe, pojedyncze ma urastać do rangi wielkiego, powszechnego. Co też się dzieje na kartach powieści Starobiniec. Powstanie Schronu, małego świata konkretnego chłopca jest konsekwencją upadku całego świata symboli jego rodziców.

<sup>13</sup> T. Jelonek, *Biblia jako fenomen kulturowy*, Kraków 2012, s. 227.

<sup>14</sup> Й. Телушкин, *Еврейский мир*. Иерусалим, Москва: Мосты культуры, 2009, s. 14.

<sup>15</sup> T. Jelonek, dz. cyt., s. 17.

<sup>16</sup> A. Starobiniec, dz. cyt., s. 5.

Charakter uogólnienia nadają opowiedzianej historii i same postaci, które nawiązują do nowotestamentowej historii rodziny Jezusa. Ich imiona jak i funkcje są w powieści znaczące. Matka chłopca ma na imię Maria, jego ojciec, którego ojcostwo Masza w chwili gniewu podaje w wątpliwość, ma na imię Josif (Józef). Narodzinom chłopca towarzyszą przeróżne przepowiednie, wróżenie z fusów. Jednak i w tym przypadku mit przedstawiony jest na opak. Biblijny dwunastoletni Jezus pozostawia matkę i ojca, „by poświęcić się królestwu Bożemu”<sup>17</sup>. W Ewangelii według św. Łukasza Maryja wyrzuca synowi: „Synu, czemuś nam to uczynił? Oto ojciec Twój i ja z bólem serca szukaliśmy Ciebie”. Maryja i Józef są kochającymi, troskliwymi rodzicami, którzy stanęli przed trudnym zadaniem wychowania wyjątkowego syna. W powieści Starobiniec mamy sytuację odwrotną, ojciec i matka porzucają syna, który ich szuka w swoim własnym świecie, by w końcu w magiczny sposób ściągnąć ich do siebie, poddając przemianie. Można wręcz zauważyć paralelę z przypowieścią o synu marnotrawnym, przy czym tymi, którzy zawiedli, są rodzice, nie syn. Matka zdradza dziecko, zaś we fragmencie opisującym oddanie go do ośrodka, odnajdujemy zwierciadlane odbicie motywu Judaszowych srebrników. Dyrektor placówki sugeruje matce, iż mile widziane jest wspomóżenie finansowe ośrodka. Matka nie protestuje: „– Oczywiście, oczywiście. – Wyjmuję z torebki kopertę. W środku jest spora suma. Praktycznie wszystko, co w ciągu ostatnich lat udało mi się odłożyć, plus to, co przysłał Josif. Szybko daję pieniądze. Za mojego chłopca. Za to, żeby go ode mnie zabrali”<sup>18</sup>. Problemy z imieniem chłopca, którego opiekunka z ośrodka nazywa inaczej, niż chce tego matka, jest niepełną kalką historii Racheli z Księgi Rodzaju. Gianfranco Ravasi streszcza historię w następujących słowach: „Matka umiera przy porodzie, dlatego chce, by syn zachował pamięć jej cierpienia: jego imię będzie brzmiało *Ben-oni*, czyli ‘syn mojej boleści’. Ojciec jednak decyduje, iż będzie wspominał jedynie dar dziecka i nazwie je *Ben-jamin*, ‘syn prawicy’ czyli Szczęsny”<sup>19</sup>. Matka chłopca ze *Schronu* na cześć swojego ojca nazwała chłopca Jasza (Jakub), jednak opiekunka, która w świecie chłopca jest czarownicą o imieniu Kościana, uparcie nazywa chłopca Wanią bądź Iwanuszką, co kojarzyć się ma z bajkami *Iwanuszka Duraciok* (głuptas). Rzeczywiście chłopiec w swoim wewnętrznym świecie jest wiecznie zadziwiony, zadaje pytania, błądzi. Motywy biblijne, obudowane wokół postaci matki i ojca są w powieści ukazane niczym w zwierciadlanym odbiciu. To samo, a jednak na odwrót. Sam mo-

<sup>17</sup> G. Ravasi, dz. cyt., s. 216.

<sup>18</sup> A. Starobiniec, dz. cyt., s. 129.

<sup>19</sup> G. Ravasi, dz. cyt., s. 52.

tyw lustra towarzyszy rodzicom na kartach powieści, to Masza wspomina, jak Josif ćwiczył przed lustrem triki (był zawodowym szulerem), to znów Kuder – Masza przemieniona w bezdomnego – nie jest w stanie spojrzeć w lustro bądź dopiero spoglądając w lustro, zauważa przemianę, kiedy Josif zaczyna zdradzać żonę, nie może po powrocie od kochanki spojrzeć w lustro, po transformacji w pająka przygląda się sobie w łazienkowym lustrze. Świat Maszy i Josifa, świat Jawy jest zwierciadlanym odbiciem, w którym etyka judeochrześcijańska działa na opak. To syn nadaje światu właściwy kierunek, jednakowoż z uwagi na swój stan, nie wpisuje się w symboliczną rzeczywistość rodziców.

Postać syna również przybiera formę uogólnienia. Retrospekcje opisujące historię życia jego i rodziców opatruje autorka tytułem „dziecko”. W partiach narracyjnych syn nazywany jest Chłopcem, pisany dużą literą. Postać Jaszy/Wani wprost odnosi się do nowotestamentowego obrazu dziecka jako wzoru życia dla dorosłego, „mały staje się mistrzem dużego”<sup>20</sup>, to on bowiem wytrwa w miłości i wierze w powrót rodziców. Wspominałam już paralelę między nowotestamentowymi rodzicami Jezusa – wyjątkowego dziecka i rodzicami w powieści *Schron*. Warto także zwrócić uwagę, że o ile funkcja rodziców w tej historii jest odwrotna w stosunku do biblijnego archetektu, to postać syna zachowuje swoją wartość semantyczną. Jest to syn wyjątkowy, jego wyjątkowość zaś bierze się z prawosławnej tradycji *jurodiwych* (głupców bożych). Jasza to Iwanuszka Duraczok, jest także poważnie chory, umieszczono go w domu specjalnej troski, a jako taki jest bliski Bogu. W tym kontekście związana z chłopcem wydaje się być postać Księcia Myszkina, „Chrystusa” z powieści F. Dostojewskiego *Idiota*. Obaj są sierotami o wybitnych zdolnościach empatycznych, wpadającymi w odmienne od normalności stany świadomości (Myszkin jest epileptykiem). Dostojewski nie rozwija jednak w swojej koncepcji chrystologii wątku Świętej Rodziny. Motyw ten aktualizuje się w chrystologii Starobiniec. Rodzice Jaszy nie radzą sobie z jego wyjątkowością. Wzór Maryi i Józefa jest nieosiągnionym ideałem.

Nie tylko postaci, ale i przestrzeń Jawy również niepozbawiona jest konotacji biblijnych, wszakże jest ona przestrzenią „wędrówki i powrotu”. Rozdziały poświęcone wędrówce rodziców w Jawie noszą tytuł *Podróż*. Szczegółowo ten rodzaj przestrzeni w Nowym Testamencie analizuje Krzysztof Bardski na przykładzie wędrówki uczniów Chrystusa do Emaus i ich powrotu do Jerozolimy po wydarzeniach paschalnych. Jest to droga waloryzo-

<sup>20</sup> Tamże, s. 53.

wana dwójako, jej pierwszy etap – odejście od Jerozolimy – to etap „wątpliwości, niepokoju, zawodów”<sup>21</sup>, taką drogę ucieczki z Jerozolimy-Moskwy podejmuje oboje rodziców, matka udaje się do Paryża, ojciec zaś do Włoch. Uczniowie spodziewali się, że Jezus wyzwoli Izrael, tak jak i rodzice Jaszy mieli swoje niespełnione oczekiwania względem syna. Powrót do Jerozolimy jest powrotem na właściwą drogę, drogę prawdy, podjętej, co podkreśla Bardski, wskutek interwencji Bożej. Taką nadnaturalną interwencją jest magiczna przemiana rodziców. Ma ona również swój wymiar symboliczny jako etap kryzysu, tj. sądu, który ma zapoczątkować ich przemianę wewnętrzną. Wyprawa uczniów do Emaus odbywa się za dnia, zaś ich powrót – nocą. „W tradycji Kościoła – zwraca uwagę Bardski – noc symbolizowała częstokroć trudy obecnego życia, przeciwności oraz przeszkody na drodze do świętości”<sup>22</sup>. Starobiniec także stosuje podobny schemat, ucieczka od prawdy życia jest lekka, choć towarzyszą jej niepokoje sumienia. Powrót do Moskwy naznaczony cierpieniem, pełen jest trudności. Maszy – dziennikarce, o wiele łatwiej jest wyjechać do Paryża, niż choremu bezdomnemu wrócić z Paryża do Moskwy. Josifowi łatwo przychodzi ucieczka z kochanką, natomiast powrót ze słonecznej Italii do oddalonej o całe światy Moskwy dla małego pajęczka jest drogą niemożliwą. Podróż, którą oboje odbywają, jest metaforą nawrócenia, przy czym nawrócenie przybiera groteskową formę. Próba, której poddani są rodzice, jest opisana w naturalistycznych szczegółach skrajna deformacja ciała.

Anna Starobiniec, analizując w swej powieści *Schron 7/7* świadomość chorego dziecka, oparła konstrukcję utworu na dwóch archetekstach, które zapewne stanowią podstawę tożsamości każdego rosyjskiego dziecka. Są to baśnie i historie biblijne. Autorka czerpała z bogatego źródła motywów, obrazów i symboli, zamieszczając je na wszystkich poziomach tekstu, by pokazać nieprzystawalność rzeczywistości początku XXI wieku do Biblii, choć ta ostatnia jest wszakże uznawana za filar współczesnej cywilizacji. Dlatego też pisarka konstrukcję świata przedstawionego oparła na motywie lustra. Większość motywów i obrazów posiada w powieści znak ujemny. Właściwa, nieodwrócona semantyka biblijna koncentruje się wokół postaci dziecka, nie zaś dorosłych, których świat nie harmonizuje z przekazem biblijnym i etyką judeochrześcijańską, wypacza je i ukazuje w karykaturalnym świetle, krzywym zwierciadle. Ogólna wymowa dzieła zgadza się więc z biblijnym podejściem do dziecka: „Pozwólcie dzieciom przyjść do Mnie, [...] do takich bowiem należy królestwo Boże”.

<sup>21</sup> K. Bardski, *W kręgu symboli biblijnych*, Kraków 2010, s. 51.

<sup>22</sup> Tamże, s. 53.



### Streszczenie

Celem artykułu jest analiza sposobu realizacji toposu biblijnego we współczesnej fantastyce rosyjskiej. Jako przykład autorka analizuje powieść grozy Anny Starobiniec *Schron 7/7*. Pisarka wykorzystuje motyw Apokalipsy i obraz Świętej Rodziny, by pokazać szerszy kontekst kryzysu moralnego w społeczeństwie rosyjskim. Autorka artykułu interpretuje utwór Starobiniec w kontekście załamania się judeo-chrześcijańskiego systemu wartości.

### Summary

The aim of this text is to analyse in what way the biblical topos is represented in modern Russian fantastic literature. The author discusses horror fiction of Anna Starobiniec *Убежище 3/9*. The writer uses motive of the apocalypse and depiction of the Holy Family to show wider issues of the ethical crisis of modern Russian society. The author of the paper interprets Starobiniec's fiction as breakdown of Judeo-Christian system of values.



Marek Kochanowski

## Dialektyka fantastyki i religii. O *Buncie* Władysława Stanisława Reymonta

*Bunt. Baśń* Władysława Stanisława Reymonta to książka właściwie dziś zapomniana<sup>1</sup>. Uwaga ta jest na tyle frapująca, iż utwór ten jest ostatnim tak rozbudowanym tekstem noblisty, wydanym za jego życia w 1924 roku w formie książkowej (wcześniej był publikowany w 1922 roku w „Tygodniku Ilustrowanym”). Pisarz nie był zadowolony z powieści<sup>2</sup>, jego intuicje potwierdziły pierwsze recenzje tekstu. Jak wylicza Beata Utkowska, utwór raził krytyków: „schematycznym ujęciem tematu, monotonnym obrazowaniem i dłużyznami [...] świadczy o krańcowości poglądów autora na sprawy rewolucji i braku rozeznania w problemach współczesnego świata”<sup>3</sup>. *Bunt* można porównać z *Folwarkiem zwierzęcym*, krótką powieścią George’a Orwella napisaną w 1944 roku, brak jest jednak jednoznacznych dowodów, by angielski pisarz znał omawiany tekst. Te dwie antyrewolucyjne i antyutopijne książki łączy przede wszystkim pomysł rewolty zwierząt przeciwko władzy człowieka, ale już zarówno jej opis, narracja, symbolika, uniwersalna wymowa obu utworów są zgoła odmienne. Orwell wymierzył bowiem swój paszkwil w sowiecki totalitaryzm. Jak pisał w przedmowie do ukraińskiego

---

<sup>1</sup> W. St. Reymont, *Bunt*, Warszawa 2004, s. 5. Wszystkie cytaty z tego wydania powieści, dalej z literą *B* z numerem strony w nawiasie. Sądzę, że tej najnowszej i jedynej powojennej edycji mógł zaszkodzić wydawca (Frona), który w anonimowym wstępie próbuje zanegować uniwersalizm tekstu i zaklasyfikować dzieło Reymonta do kategorii „powieść antykomunistyczna”: „w której przestrzegał on przed niebezpieczeństwem rewolucji komunistycznej” (*Wstęp* do: W. St. Reymont, dz. cyt., s. 5), chociaż jak przyznaje ten sam, anonimowy autor, „w *Buncie* słowo komunizm w ogóle się nie pojawia”, tamże, s. 5.

<sup>2</sup> Por. B. Kocówna, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1971, s. 258.

<sup>3</sup> B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004, s. 223.

wydania *Folwarku*: „sprawą najwyższej wagi jest dla mnie to, by mieszkańcy Europy Zachodniej poznali prawdziwą naturę reżimu radzieckiego [...], uderzyły mnie wyraźne oznaki formowania się w tym kraju zhierarchizowanego społeczeństwa, w którym rządzący nie mają większych powodów, by zrzec się władzy niż jakakolwiek inna klasa rządząca”<sup>4</sup>. *Folwark zwierzęcy* jest próbą oglądu różnego rodzaju wypaczeń związanych z władzą, reprezentowaną przez przywódców konkretnego kraju<sup>5</sup>, książka Reymonta to przypowieść, uniwersalna alegoria, a jednocześnie opowieść fantastyczna, którą można interpretować niezależnie od jakichkolwiek kontekstów politycznych<sup>6</sup>. Tematycznie *Bunt* koresponduje z rodzimymi antyutopiami literackimi z pierwszych dziesięcioleci XX wieku, pokazującymi zagrożenia wywołane umasowieniem przestrzeni publicznej, rewolucją socjalistyczną, żółtym niebezpieczeństwem, jak np. z: *Po czerwonym zwycięstwie. Obrazem przyszłości* Teodora Jeske-Choińskiego z 1909 roku, *A gdy komunizm zapanuje...* Edmunda Jezierskiego z 1927 roku, *Pożegnaniem jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza z 1927 roku.

Na wiele lat przed napisaniem utworu powstały zapiski pisarza zatytułowane *Z konstytucyjnych dni*, w których próbował on oddać chaos rewolucji roku 1905 w Warszawie. W tekście tym zastosował dokładnie te same środki literackie, jakimi posłużył się następnie w *Buncie*: w obu utworach dominują ujęcia ekspresjonistyczne, filmowe, krótkie zdania, częste zmiany miejsca opisu, przecinające się riposty dialogowe. I co istotne dla dalszych rozważań, Reymont w dziele *Z konstytucyjnych dni* nie opisuje wyłącznie rewolucji, lecz masy działające w przestrzeni miejskiej: „Ten ruch mas wydaje mi się złowrogo ponury”<sup>7</sup>. Tego typu opisy tłumu pojawiają się także w innych utworach pisarza, w których występują elementy fantastyczne i religijne, a ponieważ ich dialektyka złożyła się finalnie na zna-

<sup>4</sup> G. Orwell, *O sobie, w: I ślepy by dostrzegł. Wybór esejów i felietonów*, przeł. B. Zborski, Kraków 1990, s. 8. Tekst Orwella jest fragmentem przedmowy napisanej w 1947 roku do ukraińskiego wydania powieści.

<sup>5</sup> „Nic tak nie przyczyniło się do wypaczenia oryginalnej idei socjalizmu, jak wiara w to, iż Rosja jest krajem socjalistycznym, a każde posunięcie jej władców należy usprawiedliwiać, jeżeli nie naśladować”, tamże, s. 10.

<sup>6</sup> Brak omówień powieści w latach 1945–1989 wynikał z, jak zauważył Dariusz Gawin, zawartej w niej krytyki totalitaryzmu i bolszewizmu, więcej czyt. w: tegoż, *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków 2005, s. 78. Jak wylicza krytyk, „Nowy Korbut odnotowuje dosłownie jedną powojenną pozycję poświęconą baśni, a i to tematem artykułu są reymontowskie pejzaże”, tamże, s. 78.

<sup>7</sup> *Z konstytucyjnych dni. Notatki*, w: W. St. Reymont, *Pisma, wydanie zbiorowe zupełne, ze wstępem A. Grzymały-Siedleckiego*, t. XX, 1925, s. 42.

czenie omawianego tekstu, to sędzę, że warto jej poświęcić więcej miejsca. Fantastyka towarzyszyła pisarzowi w zasadzie od początku jego drogi twórczej<sup>8</sup>, pojawiając się najczęściej w małych formach literackich, będąc swego rodzaju kostiumem dla rozważań i przekonań historiozoficznych i cywilizacyjnych. Problematyka związana z opisywaniem niezwykłych zjawisk<sup>9</sup> w zestawieniu z kryzysem cywilizacyjnym jest stale obecna w twórczości pisarza, dokładnie od 1894 do 1924 roku (w 1894 roku ukazuje się nowela *W palarni opium*, dla której inspiracją była odbyta przez pisarza podróż do Berlina, Londynu i Paryża w roku 1894). Do wczesnych, chociaż publikowanych w różnych okresach życia pisarza, opowiadań związanych z tą tematyką należą: *Wizja*, *Krzyk*, *Seans*. Kulminacją obecności fantastyki w prozie autora *Chłopów* przypada na lata porewolucyjne, szczególnie na przełom roku 1907 i 1908. W tym czasie powstają m.in.: *Dziwna opowieść*, *Senne dzieje*. Tematyka fantastyczna łączyła się w tekstach pisarza z zagadnieniami z zakresu filozofii i psychologii. Powszechnie znane są również fakty z biografii twórcy poświadczające jego współpracę ze spirytystami, czy też kontakty i podróże, potwierdzające zaangażowanie w wiedzę z zakresu spirytyzmu<sup>10</sup>.

Niemalże od początku jego twórczości można także zaobserwować w tekstach Noblisty pesymistycznie ujmowane zagadnienia związane z problemami umasowienia przestrzeni wielkiego miasta, z cywilizacją wielkoprzemysłową, a pod koniec pierwszej dekady XX wieku pojawiają się w utworach Reymonta echa spraw uwarunkowanych wydarzeniami roku 1905. Pisarz był przeciwnikiem idei rewolucji, upatrywał w niej znamiona apokalipsy zwiastującej nadejście powszechnego końca ludzkiej cywilizacji, rozgrywającej się w przestrzeni miasta, które z racji swej atmosfery zagrożenia stwarza dogodne warunki do opisu społecznego rozkładu<sup>11</sup>. Powieść *Wampir* (1911)<sup>12</sup> jest najdoskonalszym wyrazem spirytystycznych zainteresowań twórcy, a przede wszystkim ważnym miejscem w jego twórczości, w któ-

<sup>8</sup> Zob. M. Warneńska, *Medium piszzące*, Łódź 1970.

<sup>9</sup> Więcej na ten temat czyt. w: D. Knysz-Tomaszewska, *Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta*, w: *Reymont. Radość i smutek czytania*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2001.

<sup>10</sup> Więcej pisałem o tym w tekście: *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróżnych Władysława Stanisława Reymonta*, w: „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1.

<sup>11</sup> Por. M. Kochanowski, *Miasta Reymonta i Witkacego*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.

<sup>12</sup> Pierwsza wersja powieści była drukowana w 1904 roku w „Kurierze Warszawskim”, pod tytułem *We mgłach*.

rej odnajdujemy ostateczne diagnozy dotyczące cywilizacyjnego schyłku<sup>13</sup>. Opisana w niej cywilizacja zachodnia wykazuje oznaki rozkładu, powieściowy Londyn przytłacza hałasem ulic i brzydotą architektury. Kryzys widoczny jest jednak przede wszystkim w opisie fatalnej kondycji moralnej bohaterów, tożsamość człowieka Zachodu w *Wampirze* uległa rozpadowi<sup>14</sup>. Szczególnie wrażliwe jednostki, jak główny bohater, poeta i pisarz Zenon, odczuwają skarłałość duchową swoich czasów. Opisywana w powieści sztuka jest egalitarna, służy przede wszystkim zaspokojeniu niewyszukanych gustów odbiorców.

Drugim źródłem inspiracji, które mogło złożyć się na konstrukcję świata przedstawionego w *Buncie*, była religijność pisarza<sup>15</sup> – syna organisty, wychowanego w duchu ocierającego się o mistycyzm katolicyzmu<sup>16</sup>, uczęszczającego na lekcje do księdza kanonika (wujka matki). Pisarz podejmował również w młodości próby nowicjackie w zakonie paulinów, doskonale znał Biblię, pomagał w prowadzeniu kancelarii parafialnej i w sporządzaniu różnego rodzaju aktów kościelnych<sup>17</sup>. Późniejsze doświadczenia, także ze spirytyzmem, pokazują, iż Reymont na przełomie XIX i XX wieku zarówno w jasnogórskim nowicjacie, jak i w seansach spirytystycznych poszukiwał „zaspokojenia wewnętrznych przeżyć i ekstazy, które porwałyby jego duszę i napełniły radością”<sup>18</sup>.

Dialektyka fantastyki i religii obecna jest również w *Buncie*, antyutopijnej powieści napisanej w konwencji baśniowej, w której Reymont wykorzystywał stylistykę właściwą dla obrazowania biblijnego, znanego przede wszystkim z Księgi Wyjścia. Baśniowość w omawianym tekście ma walor konwen-

<sup>13</sup> Por. A. Adamczyk, *Wampir Reymonta: zmierzch cywilizacji Zachodu?*, „Acta Humana” 2010, nr 1, s. 63–74.

<sup>14</sup> Pisze o tym D. Trzeźniowski: „[człowiek] wpatrując się we własne wnętrze, gubił swoją tożsamość”, cyt. z: *Wampir Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy*, w: *Inny Reymont*, s. 113.

<sup>15</sup> Por. J. A. Malik, *Modernistyczne credo. O religijności Władysława Stanisława Reymonta. Tezy biograficzne*, w: *Inny Reymont*.

<sup>16</sup> „Każdy dzień w domu państwa Rejmentów zaczynał się od modlitwy. W szare, głuche ranki, jesienne, w oszronione przedświtę zimowe budził dzieci śpiew matki, nucącej w kuchni razem ze służbą pieśni żałobne. Te same pieśni towarzyszyły również chwilom zasypiania. Staś modlił się przykładnie. Dużo klęczał podczas pacierza. Ledwie zaś pod okiem ojca zaczął odróżniać litery i drukując nieporadnie, składać z nich zdania, oczarowały go – tak przynajmniej twierdził w późniejszych wspomnieniach – *Żywoty świętych* pióra Piotra Skargi. Zwierzył się kiedyś matce, że podczas modłów ma widzenia, że ukazują mu się aniołowie i święci”, cyt. z: M. Warneńska, *Medium piszące*, Łódź 1970, s. 13–14.

<sup>17</sup> Por. W. Kotowski, *Szkoły Reymonta i jego znajomość języków obcych*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 171.

<sup>18</sup> J. A. Malik, dz. cyt., s. 54.

cjonalny, sama opowieść zaś jest raczej, ze względu na pełne okrucieństwa drastyczne sceny, bliższa literaturze fantastycznej<sup>19</sup>. Powieść Reymonta to antyutopia, w której wykorzystano motywy znane z baśni *Muzykanci* z *Bremy* Jacoba i Wilhelma Grimmów z 1819 roku. W opowieści niemieckich autorów zwierzęta uciekają przed śmiercią z ręki człowieka, jednoczą się i podstępem przejmują starą chatę z rąk rozbójników, w której następnie wspólnie zamieszkują i szczęśliwie dożywają swoich dni.

Głównym bohaterem utworu Reymonta jest kundel Rex, stojący na czele zwierzęcej rewolucji wymierzonej w rządy człowieka<sup>20</sup>. Powieść zaczyna się sceną, w której gospodyni dotkliwie bije bohatera pogrzebaczem za to, że ten zjadł mięso, które miało trafić na pański stół oraz że zagryzł szczeniaki dworskich jamników. Kara zostaje również wymierzona kalekiemu, utrzymanemu przy dworze chłopcu, zwanemu Niemową, potrafiącemu telepatycznie komunikować się ze wszystkimi zwierzętami. Od tej pory Rexa i Niemowę łączy wykluczenie, obaj są jednostkami wyrzuconymi poza nawias różnych cywilizacyjnych układów, outsiderami, postaciami nieprzynależącymi ani do uniwersum człowieka, ani do świata przyrody. Wcześniej pies ze względu na swoje bezgraniczne oddanie cieszył się niebywałymi względami swojego pana. Po usunięciu z dworu, w odwecie zaczyna siać w okolicznej puszczy spustoszenie, mordując wszystkie stworzenia, które stają mu na drodze. Postawa Rexa nacechowana jest ambiwalencją, z jednej strony odczuwa on nienawiść do człowieka, z drugiej zaś nie potrafi wyzbyć się lęku i nawyku poddaństwa, kształtowanego w nim całe życie. Tego typu rozdarcie pomiędzy dwoma przeciwstawnymi siłami bywa charakterystyczne dla symboliki związanej z psem w różnych mitologiach, w których zwierzę to „miało do wypełnienia szczególne misje, wymagające znajdowania się na granicy świata żywych i obszaru *sacrum*”<sup>21</sup>. Pies był w wielu narracjach przewodnikiem, przykładowo, w mitologii perskiej przeprowadzał

<sup>19</sup> Por. B. Utkowska, dz. cyt., s. 216.

<sup>20</sup> Rex to dosyć typowy bohater dla Reymontowskiej prozy, szczególnie dla małych form, w których przedstawiony jest najczęściej zbuntowany, skłócony ze światem i z najbliższym otoczeniem indywidualista, outsider, bowiem: „obok wyraziście zarysowanych postaci, odtworzonych bardzo realistycznie, pojawiają się w nowelach Reymonta jednostki o nieharmonijnym, skomplikowanym życiu wewnętrznym. To skomplikowanie uwydatnia pisarz poprzez ich gesty i słowa (często nerwowe) oraz nieuzasadnione decyzje, a także przez przywoływanie myśli opisujących ich stosunek do własnych nadzwyczajnych przeżyć”, cyt. z: M. Walczak, *Władysław Reymont o snach i spirytyzmie*, w: *Inny Reymont*, s. 139.

<sup>21</sup> Por. P. Kowalski, hasło *Pies*, w: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 446.

dusze zmarłych do wieczności, Charon również był często przedstawiany pod postacią psa<sup>22</sup>.

Świat zwierząt w *Buncie* pozbawiony jest intryg i knowań, organizujące go relacje mają charakter instynktowny. Zwierzęta, w chwili gdy odczuwają głód, dążą natychmiast do jego zaspokojenia. Początkowo nie wszystkie się buntują, niektóre uważają, że człowiek jest panem każdego stworzenia, przykładowo, świnie sądzą, iż ich śmierć z ręki ludzi to dobrowolna ofiara za „istnienie całego gatunku” (B, 67). Miejszem szczególnym, świętym dla zwierząt żyjących w puszczy jest legowisko, w którym żyje niedźwiedź. Rex wraz z innymi psami morduje go, mord ten ma charakter rytualny, służy przejęciu najwyższego szczebla drabiny władzy zwierząt: „Rex wydarł mu serce, ociekające krwią, i chciwie pożerał, a towarzysze, chłęcząc jeszcze gorącą posokę, nasycali się do woli drgającym jeszcze mięsem” (B, 73). Istotne miejsce w hierarchii zwierząt zajmują żurawie, symbolizujące wzniosłość i swobodę. To one nadają całej zbuntowanej wspólnoty swój osobisty ton: „Jakby coś przenaświętsze, ukryte w głębiach wszystkich dusz dawało znać o sobie, budziło i porywało” (B, 55).

Przypatrzmy się funkcjonowaniu problematyki religijnej w *Buncie*. Jest ona widoczna w powieści na dwóch poziomach. Pierwszym będzie obraz postaci zbawiciela, oswobodziciela, który w powieści jest zaprezentowany poprzez działanie dwóch bohaterów: Rexa i Niemowy. Drugim poziomem ujawniającej się w powieści religijności będzie opis wędrówki zwierząt, w którym zostały wykorzystane elementy właściwe zarówno dla Księgi Wyjścia, jak i obrazowania apokaliptycznego.

## Wybawcy i wybrańcy

Rex, główny bohater powieści, chociaż jest usunięty ze społeczności człowieka, to nie może być częścią świata dzikich zwierząt, gdyż był wcześniej stworzeniem „niewolnym”. To wykluczenie poza nawias różnych układów potęguje jego wewnętrzny bunt: „Wypędzono go ze dworu i zepchnięto na dno niedoli. Coraz potężniej odczuwał swoją krzywdę. To była niezagojona rana, przez którą sączyło się do serca pragnienie dzikiej pomsty na człowieku” (B, 19). Zanim zacznie głosić hasła rewolucyjne, zostaje przez mieszkańców puszczy odrzucony, ale po zabiciu niedźwiedzia i po zebraniu dookoła siebie hordy złożonej z wygłodniałych psów i wilków zdobywa posłuch

<sup>22</sup> Tamże.



ułatwiający przywództwo nad zwierzętami, które postanawiają wyruszyć na wschód, niszcząc wszystko, co spotkają na swojej drodze, i mordując ludzi. Rex to buntownik burzący nienawistny porządek rzeczy, a zwierzęta widzą w nim kogoś, kto jest je w stanie oswobodzić. Jednakże zwierzę nie potrafi uwolnić się od nostalgii za swoim wcześniejszym położeniem, odczuwa, iż wywołany przez niego bunt to zaburzenie „praw przyrodzonych, a nigdy przez nikogo nienaruszonych” (B, 36).

Zwierzęta proszą zbuntowanego kundla, aby ten poprowadził ich na wojnę z człowiekiem: „Uratuj puszcze. Uratuj świat od człowieczej zarazy. Staniesz się nieśmiertelnym. Przyszłe pokolenia będą cię wysławiały. Zapamiętasz w każdym sercu. Wstań, rozkaż i poprowadź, a ujrzysz takie zwycięstwo, jakiego jeszcze nigdy nie oglądało żadne ślepie. Prowadź na naszych wspólnych wrogów! Wytępimy go!” (B, 78). Pod wpływem prośby Rex przejmuje rolę wybrańca, w powodzeniu tych planów pomaga mu arystokratyczny, dostojny wygląd, nieprzypadkowo wielki kundel jest nosicielem królewskiego imienia: „Swoim ogromem, maścią i kształtem sprawiał wrażenie prawdziwego lwa. I głos miał lwi, bo kiedy zaryczał gniewnie, wszelkie stworzenie przypadało do ziemi z trwogi; żywił się na koszt dworu, nie dbając o jego opinię. Stał się dumny, wyniosły i okrutnie mścił się na dawnych wrogach, nie przepuszczając nikomu” (B, 60). Pies, widząc kaźń mordowanych ludzi, nie potrafi pozostać obojętny: „Zadrgało w nim na nowo odwieczne przywiązanie do człowieka, niewolniczy strach przed jego wszechmocą i ta dziwna solidarność z jego dołą. Czuł chwilami najgłębiej, że są mu najbliżsi, że po ich stronie powinien walczyć i wraz z nimi ginąć” (B, 84). Jego klęska spowodowana jest zbyt silnym „uczłowieczeniem” wynikającym z długotrwałego przebywania w świecie ludzi – zwierzę przeżywa dylematy egzystencjalne, boi się śmierci, a między swoimi wojskami przemieszcza się konno: „Rex na olbrzymim ogierze, czarnym jak noc, jechał na przedzie, za nim siedział niemowa, bębniąc radośnie gołymi piętami po bokach konia” (B, 104). Bohater, finalnie nazwany zdrajcą i mordercą, zostaje stratowany przez pozostałe zawiedzione zwierzęta.

Drugą postacią, którą można interpretować w ramach różnych mitów związanych z wybraństwem, jest Niemowa, kaleki, milczący chłopiec, który ma dar porozumiewania się ze wszystkimi zwierzętami. Popularność Niemowy wśród zwierząt wynika także z faktu, że sam przypomina zwierzę: „z gęby był podobny do buldoga, nogi miał koślawe, ruda sierść na głowie wzdętej niby bania, ręce do ziemi jak małpa, żabi skrzek zamiast głosu [...]” (B, 112). Bohater, plądrując puste miasteczko, w jednym z domostw znajduje mechaniczną lalkę o wyglądzie pięcioletniego, ślicznie ubranego i zadbanego dziecka: „Padł na kolana i złożwszy ręce, modlił się do

niej skowytom zachwyków i ubóstwień, bełkotem niewyrażonej słowami ekstazy" (B, 116). Niemowa traktuje lalkę niczym żywą osobę<sup>23</sup>, muzyka, która się z niej wydobywa, wywołuje w nim: „bezgraniczną tkliwość i pragnienie przywarcia do słabych, niesienia pomocy i rozsypanywania nadmiarów uczucia" (B, 119). Bohater nie potrafi jej ponownie uruchomić, uważa, że do tego celu potrzebne jest mu magiczne, pomocne słowo: „Żeby jeno znaleźć to słowo – męczył się ustawicznie. – Żeby ją odczarować, a zaraz bym porzucił to bydło. Przecież jestem człowiekiem!" (B, 121). Mowa, zdolność komunikacji werbalnej jest cechą ludzką, zaistniała sytuacja zdradza prawdę o naiwności charakteru postaci, jej fizycznej ułomności, a co za tym idzie, niemożności zapanowania nad sytuacją. Spotkanie z lalką związane jest z samouświadomieniem sobie własnej pozycji wyznaczonej przez tęsknotę za tym, co ludzkie, a na skutek rewolucji utracone, właśnie dlatego wypędzony z gromady protagonista wyjeżdża: „Z księżniczką przyciśniętą do piersi i z rewolwerem w drugiej ręce" (B, 13).

Tracąc wiarę w bunt zwierząt, Niemowa podejmuje samotną wędrówkę powrotną w poszukiwaniu człowieka. To jeden z inicjacyjnych momentów w wędrówce chłopca, w którym bohater w myślach sytuuje własne istnienie w polu mitycznego kontinuum wyznaczonego przez uniwersalną potrzebę naprzemiennego poszukiwania i budowania ładu. Osaczony przez wilki, w momencie śmierci, doznaje swoistej epifanii, charakterystycznej dla wielu mało skomplikowanych bohaterów Reymonta, zdolnych w sposób pozarozumowy doświadczyć religijnego objawienia: „Jezus! Maria! Jezus! Maria! – powtarzał, zegnając się instynktownym odruchem. Rosła w jego oczach i stanęła przed nim w złotej koronie i w płaszczu czerwonym, a za nim wrony ogier bił kopytami, dzwoniąc złotym wędzidłem i strzemionami" (B, 140). Obecna w cytacie aluzja do postaci Matki Boskiej nie jest przypadkowa, Reymont nosił się z zamiarem opublikowania kilku fantazji poświęconych Matce Boskiej, utrzymanych w tonie, jak to pisarz określał, „naiwno-ludowym"<sup>24</sup>.

Skutki działania Niemowy i jego obecność wśród innych zwierząt mają charakter długofalowy, wędrujące stada sakralizują chłopca<sup>25</sup> w czasie dal-

<sup>23</sup> Motyw wskrzeszenia różnego rodzaju figurek, także figurki Matki Boskiej wykorzystał pisarz w kilku swoich tekstach, chociażby w *Gęsiarce* czy w *Chrystusie*, w którym ożywiona figurka Jezusa zaczyna sądzić zbrodniarza, Por. B. Utkowska, dz. cyt., s. 214.

<sup>24</sup> Cyt. za: tamże, s. 207. Badaczka cytuje notatkę Reymonta zamieszczoną w jego dzienniku pod datą 3 lutego 1894 roku (Bibl. Ossol., rkps sygn. 6954/I, z. 5, s. 62–63).

<sup>25</sup> Zwierzętom wydaje się, że widzą Niemowę: „Na szarym tle nocy majaczył olbrzymim zarysem – pędził na koniu, rozwiana od ruchu płachta spływała mu z ramion czerwona chmura, kudłane, konopne włosy lśniły księżycową poświatą; przyciskał księżniczkę do piersi, a prawą

szej wędrowni, a przywoływanie jego imienia pozwala znieść im niedolę exodusu:

Ktoś rozwodził się o jego rozumie i dobroci, a wszyscy jeszcze go mieli w oczach, jak jechał przed nimi na ogromnym ogierze. Zawrzało w gromadach, rozbudziły się nagle nadzieje ratunku. Wszystkie ślepie brodziły w mgłach za tą nikłą postacią. Co chwila wołano za nim w innej stronie. Gorączka rozpaliała wyobraźnię. Szukali go coraz niecierpliwiej. Szukały go oczy, wołały głosy, leciały ku niemu westchnienia. [...] Stawał się jedynym zbawcą, wskazanym przez rozpacz, i jedyną, ostatnią nadzieją – że wreszcie dojrzały go jakieś utęsknione oczy i wskazały drugim. (B, 160)

W ich rozmyślaniach bohater staje się wybrańcem, który był w stanie poprowadzić wszystkich ku wolności. W tym rozumieniu jego męczeńska śmierć jest realizacją figury wybawiciela, dającego im ulgę w cierpieniach zadawanych przez człowieka oraz wprowadzającego ład w wędrownię zwierząt.

## Podróż

Kulturowo rozumiana podróż ma charakter mityczny, związany z opowieściami założycielskimi, przekazanymi w różnych wiarach. Opuszczenie domostwa to potencjalna próba poszukiwania jego zastępstwa, rekonstrukcji, jeśli nie tradycyjnie rozumianego siedliska, to miejsc dających odpoczynek i stabilizację. Utwór Reymonta nawiązuje do wielu narracji wykorzystujących motyw podróży, exodusu, obecnego w Starym Testamencie, w którym wyjście z domu oznacza rekonstrukcję nowej siedziby, miejsca dającego nadzieję. W tym znaczeniu można zestawić wędrownię zwierząt pod przywództwem Rexa z drogą Mojżesza i Izraelitów z Egiptu. Czterdziestoletnia tułaczka Żydów na pustyni wypełniona jest licznymi kłótniami, buntami i próbami scalenia wspólnoty<sup>26</sup>. Podobieństwa między *Buntem* a Księgą Wyjścia są widoczne także na poziomie bardziej szczegółowym, Izraelici byli przymuszani przez Egipcjan do najcięższych prac w Egipcie, tak jak zwierzęta w *Buncie* przez ludzi. W Księdze Wyjścia Mojżesz prosi Boga o pomoc w przewycięzeniu

---

ręką wskazywał gdzieś przed siebie. Parli się zwartymi szeregami, nie spuszczać z niego oczu" (B, 161), „Na próżno przekrwione męką oczy szukały Niemowy. Na próżno wyły za nim wszystkie tęsknoty, że noc rozjęczała się żalosaną skargą i sierocym płaczem ginących" (B, 162).

<sup>26</sup> Nawet pokonywane przez stada z *Buntu* przestrzenie są identyczne, także ich kolejność: pustynie, morza i wysokie góry. Zwróciła na to uwagę B. Utkowska, dz. cyt., s. 227. Por. również R. Nycz, *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.

własnej nieśmiałości i strachu wobec wystąpień publicznych, podobne lęki ogarniają też i Rexa. Zwierzęta w *Buncie* ustawicznie narzekają i podważają zdolności swego przywódcy, podobnie Izraelici, ich podróż od początku naznaczona jest mniejszymi lub większymi buntami wobec Mojżesza, Żydzi tęsknią przede wszystkim za jedzeniem: „Obyśmy pomarli z ręki Pana w ziemi egipskiej, gdzieśmy zasiadali przed garnkami mięsa i jadali chleb do sytości!”<sup>27</sup>. Zwierzęta w *Buncie*: „Były dni, w których nie starczyło dla wszystkich. Dziesiątki tysięcy waliło się na odpoczynek głodne i śmiertelnie znużone [...]. Wyschnięte, spragnione gardziele dyszały męką. Głód skręcał wnętrzności. Tysiące padało bez życia. Ciche jeszcze skargi, szemrania i jęki mrowiły się w ciemnościach” (B, 122).

Reymonta zawsze interesowały spektakle, widowiska, także te, które były związane z wiarą i z religijnością<sup>28</sup>. *Bunt*, a szczególnie opisy wędrujących zwierząt, nawiązują do wczesnego tekstu pisarza *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, pokazującego swoistą „podróż duchową”<sup>29</sup>. Zwierzęta pragną przemiany nie tylko swojego losu, ale i porządku świata, przepełniony dostojnością opis ich wyjścia nabiera cech epickich i majestatycznych:

Wzmagaly się porykiwania i huczący chaos rzeń, beków; tętent ten potężniał z minuty na minutę. Już dojrzał tysiące rogatych łbów, jakby płynących w odmętach. Powietrze zaczynało drgać i gorące tchnienia przewiewały niby palące wichry. Zdała się nadciągać straszna burza, grzmiąca nieustannie i raz po raz bijąca piorunami. Zadygotała ziemia, zatrzęsły się drzewa i wszystkie ptaki wybuchły wrzaskiem przerażenia, kiedy niezliczone stada runęły na pastwiska pod lasem i rozgrzmiały jednym, przeogromnym głosem. Wraz też wyniosło z otchłani czerwone, promienne słońce i zaświeciło nad światem [...]. Co chwila wybuchały zgiekliwe grzmoty głosów i co chwila skłębione gromady niby bryzgi szalejącego morza rozpryskiwały się na pastwiskach pod lasem. (B, 94)

Wspólna wędrowka doprowadza początkowo do sprawiedliwego podziału ról wędrujących: osły są filozofami i teoretykami pospolitego ruszenia zwierząt, psy pilnują porządku i posłuszeństwa, a wilki idą na końcu, „poganiając opieszających” (B, 104). Zwierzęta zostają zjednoczone przez straszne i posępne warunki ich exodusu: „Żrebięta wędrowały z wilkami, maciory szukały ciepła w chłodne noce pod brzuchami krów, cielęta szły obok ogierów, a stare woły wlokły się ze spuszczoneymi łbami razem ze świniami.

<sup>27</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 4, Poznań–Warszawa 1986, s. 86.

<sup>28</sup> J. A. Malik, dz. cyt., s. 55.

<sup>29</sup> J. R. Krzyżanowski, *Jasnogórska pielgrzymka Reymonta*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwo poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 377.

Stali się jedną olbrzymią istotnością, o jednym tylko czuciu, i pchaną naprzód jednakim instynktem" (B, 173).

Ale z czasem znika optymizm towarzyszący wyjściu, mijana przyroda zaczyna zmieniać tonację, pojawiają się elementy apokaliptyczne, a główną przeszkodą na drodze wędrówki stają się burze i gwałtowne zmiany atmosferyczne:

Ogromne, podobne rdzawym głazom chmury, sklepiące niebo, jęły naraz pękać, rozwalać się naraz na kawały i rozsypywać się w podruzgotane rumowiska. Ginęły pod tym zalewem błękitne roztozca. Złowrogo mroczyły się dale. Przygasaly ciemności. Ślepnące oczy dnia zasnuwały się bielkami. Niedoścześnie wicher zajączkał przesywającym świstem. [...] Trąby powietrzne i zataczając się niby olbrzymie, niedoścześnie wrzeciona, nawijały na siebie gasnącą przędzę dnia. (B, 141)

Finał wyjścia zwierząt przedstawiony jest apokaliptycznie, w tym znaczeniu wizyjny jest zwłaszcza kres ich wędrówki: „Wszelka istota zamierała w śmiertelnym przerażeniu. Niepojęte potęgi tratowały rozdygotaną ziemię. Zagładę śpiewały jej pioruny. Zagładę wyły wichry podnoszące się w mroczkach, że zdawała się już jeno kupa piachów rozwiewanych w nieskończoność" (B, 142). Ostatecznie zwierzęta postanawiają wrócić i zaczynają powrotny exodus, w czasie którego spotykają goryla i biorąc go za człowieka, mówią: „Panuj nam! Rządź nami! My twoi! Panie nasz!" (B, 199). Jest to swoisty paradoks: w zakończeniu powieści zwierzęta oddają się we władanie innego zwierzęcia.

Podsumowanie całej historii nie jest optymistyczne: ucieczka do wolności zamienia się zawsze w ucieczkę od wolności, a sama wolność ma sens tylko wtedy, gdy znamy jej ograniczenie. Z drugiej jednak strony opowieść Reymonta obrazuje mityczny cykl przedstawiony jako „świat nie mający końca"<sup>30</sup>, a sam Rex podtrzymuje dynamikę całego, mitologicznego koła. Joseph Campbell, powołując się na doktrynę stoicką opisaną przez Senekę w jego dziele *De consolatione ad Marciam*, zauważa, iż „każdy cykl rozwoju wszechświata kończy się pożogą, podczas której wszystkie dusze rozplývają się w duszy świata będącej ognistym tchnieniem. Kiedy zakończy się ten zanik wszystkiego, zaczyna się powstawanie nowego wszechświata (cy-cerońskie *renovatio*) i wszystko się powtarza, a każde bóstwo, każda osoba znowu odgrywać zaczyna swą wcześniejszą rolę"<sup>31</sup>. Życie może być realizo-

<sup>30</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 196.

<sup>31</sup> Tamże, s. 197. W innym miejscu swej znanej książki Campbell pisze: „Podstawową zasadą całej mitologii jest upatrywanie początku w końcu", tamże, s. 201.

wane w powieści tylko przez dobrowolne uzależnienie się od człowieka, nie ma bowiem ucieczki od niewoli, bo w przypadku braku możliwości poradzenia sobie na wolności, niewola oznacza dla zwierząt przetrwanie. Zwierzęta początkowo mówią o przekleństwie tego jarzma, by następnie, zniszczone trudami tejsze wędrówki, marzyć już tylko wyłącznie o powrocie, „byle dali jeść do syta, jeść, jeść!”<sup>32</sup>.

W ostatniej swojej powieści Reymont dokonuje podsumowania własnych przemyśleń związanych z rozwojem cywilizacyjnym, z negatywnym wpływem działania jednostki na masy oraz z różnymi możliwościami ich manipulacji. Rewolucja zwierząt ma charakter antycywilizacyjny<sup>33</sup>, jednakże zarówno jej przywódcy, jak i bierni uczestnicy, wobec braku umiejętności organizacji przestrzeni, zapewnienia sobie podstawowych środków bytowych dla ocalenia, skazani są na przegraną. Bezpośrednio przed II wojną światową Marian Zdziechowski pisał o rewolucji bolszewickiej jako o walce z ideą Boga, która pragnie okaleczyć człowieka: „Zdawałoby się, że bolszewicka koncepcja zmechanizowanego świata, w którym żywi ludzie staliby się bezdusznymi maszynami, powinna budzić uczucie wstrętu. Niestety, – nie! Z bólem stwierdzamy, że ma ona w sobie jakiś niezdrowy urok, który pociąga człowieka współczesnego”<sup>34</sup>. Gdzie szukać, według Zdziechowskiego, antidotum na przerażające „widmo przyszłości”? Właśnie w różnych odmianach świętości, tej, która przejawia się przede wszystkim w poszczególnych, natchnionych jednostkach. I w tym znaczeniu, ta tęsknota za potrzebą religijnej organizacji świata, dokonywanej przez wybitne jednostki jest niezwykle istotna także w powieści Reymonta, chociażby mechanizm sakralizacji postaci Niemowy zawiera elementy związane z mityczną postacią Wybrańca: „Na szarym tle nocy majaczył olbrzymim zarysem – pędził na koniu, rozwiana od ruchu płachta spływała mu z ramion czerwona chmura. Parli się zwartymi szeregami, nie spuszczać z niego oczu” (B, 161). Rex jest uzależniony od człowieka, jego zdolności przywódcze potrzebują oparcia w Niemowie, bohater czuje, że wywołany przez niego bunt jest zaburzeniem „praw przyrodzonych, a nigdy przez nikogo nienaruszonych” (B, 36). W *Buncie* zwierzęta są symbolami, odzwierciedleniem uniwersalnych mechanizmów działania tłumu, tematu fascynującego pisarza od dawna. Tłum ten zawsze

<sup>32</sup> J. Zacharska, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, w: *Inny Reymont*, s. 161.

<sup>33</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 98.

<sup>34</sup> M. Zdziechowski, *Widmo przyszłości*, w: *Widmo przyszłości. Rosja, bolszewizm, Polska*, Warszawa 1988, s. 79. Pierwsze wydanie tego tekstu ukazało się już po śmierci Zdziechowskiego w 1939 roku, w tomie: *Widmo przyszłości, szkice historyczno-publicystyczne*, Wilno 1939.

dąży do emancypacji, różnych form wyzwolenia, ale w oswojeniu świata, zdaje się finalnie sugerować Reymont, może mu pomóc przede wszystkim religia.

### Streszczenie

W artykule została zanalizowana zapomniana powieść *Bunt. Baśń* Władysława Stanisława Reymonta w kontekście dialektyki fantastyki i religii. Zwrócono uwagę na tematyczne podobieństwa omawianej powieści z *Folwarkiem zwierzęcym* George'a Orwella (1944). W interpretacjach nacisk położono na analizę funkcjonowania problematyki religijnej w *Buncie* w związku z obrazem postaci zbawiciela, oswobodziciela oraz z opisem wędrówki zwierząt, w którym zostały wykorzystane elementy właściwe zarówno dla Księgi Wyjścia, jak i obrazowania apokaliptycznego. Zanalizowana zostaje podróż, jej mityczne znaczenie w nawiązaniu do drogi Mojżesza i Izraelitów uciekających z Egiptu. We wnioskach końcowych postawiono tezę, iż w ostatniej powieści Reymont dokonuje podsumowania własnych przemyśleń związanych z religią, rozwojem cywilizacyjnym, z negatywnym wpływem działania jednostki na masy oraz z różnymi możliwościami ich manipulacji.

### Summary

The article contains an analysis of a partly forgotten Władysław Stanisław Reymont's novel *Bunt. Baśń* (*The Revolt*, 1924), in terms of dialectics between fantasy and religion. The novel is also analysed as similar, in some aspects, to George Orwell's *Animal Farm* (1944). The main emphasis is put on a figure of a messiah and a description of animals' migration, as considered in relation to *The Book of Exodus*, to the journey of Moses and Israelites. As the Author of this article suggests, Reymont's novel encompasses writer's own final thoughts about religion, civilisation, and a negative, manipulative impact of an individual on a society.





Julita Sakowska

Jak religia zmartwychwstaje.  
Posthumanistyczny obraz wiary  
w *Dziennikach gwiazdowych* Stanisława Lema

*Kapłani najróżniejszych religii i sekt [...] lękają się postępu nauki jak widzimy jasnego światła poranka. Lęka ich i gniewa zarazem, że ktoś demaskuje oszukańcze sztuczki, z których żyli*

Thomas Jefferson<sup>1</sup>

„Nie ma społeczności ludzkich, nawet najbardziej pierwotnych, w których nie byłoby religii [...]. Opierając się na wiarygodnych materiałach, dostarczanych przez kompetentnych obserwatorów, można stwierdzić, iż w każdej społeczności [...] występują dwie odróżniające się dziedziny: *Sacrum* i *profanum*, inaczej mówiąc, dziedzina Magii i Religii oraz dziedzina Nauki”<sup>2</sup>. Bronisław Malinowski, pisząc te słowa, już w pierwszych ustępach swego dzieła *Mit, magia, religia* stawia jednoznaczną tezę, której podważyć nie śmiałyby chyba żaden badacz kultury. Stała się ona bowiem jedną z prawd niepodważalnych, dogmatycznych uniwersaliów kulturoznawstwa. W ogólnej konkluzji autora wyżej wymienionego dzieła, możemy przeczytać, iż obecnie, z punktu widzenia cywilizacji, wysoko rozwiniętej, z przymrużeniem oka patrzemy na surowość i nieostosowność magii. Nie dostrzegamy jednak przy tym, iż niełatwo byłoby, bez jej potęgi i przewodnictwa, w tak praktyczny sposób, opanować przeciwności życia, czy też podnieść się na wyższe poziomy kultury. Dlatego też, poucza nas autor, jesteśmy jej winni obraz najlepszej szkoły ludzkiego charakteru. Wiara, od tej kształtowanej wcześniej w ramach mitologii, następnie w pismach uznanych za źródła religii (chrześcijańskiej Biblii, islamskiego Koranu czy buddyjskiej Tipitaka), po „przebóstwienie”

---

<sup>1</sup> R. Dawkins, *Bóg urojony*, Warszawa 2008, s. 161.

<sup>2</sup> B. Malinowski, *Mit, magia, religia*, Warszawa 1990, s. 6.

ludzi – przywódców tłumu lub deizację przedmiotów, najpierw materialnych, a w ostateczności wirtualnych. Jaki będzie kolejny krok? Co przejmie rolę religii? Na te pytania najlepiej jest poszukiwać odpowiedzi w tekstach autorów fantastyki, którzy – z niekłamana pasją – poszukują alternatywnych możliwości rozwoju współczesnego świata. Stanisław Lem sam bywał wobec futurologii podejrzliwy, także w *Summa Technologiae*, a jego utwory o nieeseistycznym charakterze należą do największych arcydzieł literatury *science fiction*, zarówno te pisane w tonacji *serio*, jak i *buffo*. Opisywane tam światy i postacie ukazują wielowymiarowo płaszczyznę możliwości, jakie niesie ze sobą rozwój w dziedzinie fizyki, biologii, astronomii czy też matematyki i co więcej – łączy je z kulturowymi czynnikami ewolucji, dotykając w przełomowy sposób problemów znanych także współczesnemu człowiekowi<sup>3</sup>. Mimo iż Lemowi nieznane były, przynajmniej w początkowych latach twórczości, ani pojęcie posthumanizmu, ani transhumanizmu, a tym bardziej już, idące za nimi manifesty, to samą problematykę poruszał w sposób nad wyraz umiejętny. Dzieła jego bowiem dobrze wpisują się w ten, stosunkowo nowy, prąd ideowy – możliwości narodzin postczłowieka jako kolejnego etapu ewolucji („autoewolucji”, bo motorem zmian jest tu człowiek). Ewenement ten wyjątkowo wyraźnie przedstawia Lem w *Dziennikach gwiazdowych*, których główny bohater, Ijon Tichy, trafia do miejsca, w którym otworzyła się jedna z możliwych dróg rozwoju homo sapiens (jego fantastycznego odpowiednika). Potencjalność ta rozwinęła się, w tym przypadku, na fundamencie rozbudowanej dyskusji teologicznej, pozwalając ostatecznie na tak odległe wariacje postępowego kreacjonizmu, że pod względem fizyczności mieszkańcy Dychtonii przestali przypominać ludzi. Mimo że zasiedlony świat jest miejscem nieprzeniknionych przekształceń technologicznych, zdaje się nadal nie tylko akceptować wiarę czy też religię i nadal operuje pojęciami: szatan, kościół, bóg. W jaki sposób dochodzi więc do tego, że w dziele areligijnego człowieka pokroju Stanisława Lema tyle miejsca poświęca się kwestiom wiary. Czy są to kategorie pojmowane w posthumanistycznym świecie Dychtonii w sposób taki sam jak w naszym, jeszcze ludzkim? Czy może dokonuje on stworzenia nowej kategorii semantycznej definiującej jedynie te same leksemy? Przyjrzyjmy się więc bliżej Lemowskiej obcości.

Kategorie człowieczeństwa są bardzo istotne, szczególnie, kiedy musimy postawić granicę i powiedzieć: oto pierwsza istota postludzka. Religia chrześcijańska odpowiada wprost: Bóg stworzył człowieka na obraz i podobień-

---

<sup>3</sup> Także w utworach groteskowych, bo – jak zauważyła Małgorzata Szpakowska – nawet kiedy Lem żartuje, to żartuje „zgodnie ze swoimi poglądami”. M. Szpakowska, *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, Warszawa 1996, s. 167.

stwo swoje i chociaż nikt nie wie, jak potwierdzić to zdanie, to wszyscy (wyznawcy tejże wiary) wiedzą, że ludźmi z pewnością są i tym samym, jak wygląda ich (nieograniczony do materii) Stwórca. U Lema dominuje zawsze ewolucja, a my możemy się tylko zastanawiać, na którym jej etapie już jesteśmy. Nie interesują nas odniesienia do przeszłych dogmatów, a raczej stany świadomości, które jesteśmy w stanie zbadać metodą doświadczalną. W taki sposób do kręgu wierzących istot posthumanistycznych, nawet scyborgizowanych zaliczyć można np. szafę grającą, albowiem: „Naturalne jest to, co godziwe, natomiast śmiertelność to hańba i skandal w kosmicznej skali”<sup>4</sup>. Dlatego też według pewnego filozofa Dychtonii należy zmierzać ku nieśmiertelności, nawet za cenę utraty tradycyjnej fizyczności. Lem udziela nam lekcji definiowania człowieczeństwa na przykładzie problemu zawartego w pytaniu: kiedy właściwie w maszynie pojawia się świadomość będąca wyznacznikiem zaliczania do kategorii ludzkiej, choć w nieludzkiej skórce? I Lem odpowiada, w eseistycznym tonie, na rozbudowanym przykładzie, którego fragment przytoczę:

W muzeum stoi 10 000 maszyn, bo tyle było kolejnych modeli. Jest to w sumie przejście od „bezdusznego automatu” w rodzaju szafy grającej do „maszyny, która myśli”. Czy mamy za świadomą uznać maszynę nr 7852, czy dopiero nr 9973? Różnią się bowiem one tym, że pierwsza nie umiała wyjaśnić, dlaczego śmieje się z opowiadanego dowcipu, a tylko mówiła, że jest szalenie śmieszny, a druga umiała. Ale niektórzy ludzie śmieją się z dowcipów, choć nie potrafią wyjaśnić, co właściwie jest w nich śmiesznego [...], nie są zbyt bystrzy [...], umysł ich nie ma wprawy w analitycznym podejściu do problemów; a my nie pytamy o to, czy maszyna jest inteligentna, czy raczej tępawa, a tylko czy ma świadomość, czy nie<sup>5</sup>.

Paradoks? Może raczej poczucie wyższości człowieka, który jest wybrańcem Boga i któremu człowieczeństwa odebrać nie można, choćby – wbrew Bożym przykazaniom – zabijał dla przyjemności, kradł dla rozrywki i cudzołożył dla statystyk, nawet na rzecz zwierzęcia, które poddane tylko prawom natury do takich czynów się nie posunęło<sup>6</sup>. Dopiero więc człowiek, który wyjdzie z ram postrzegania siebie jako bytu wyższego, będzie w stanie identyfikować się z postaciami ze świata Lema, posthumanistycznymi jednostkami, które nie będą już siebie określały w kategoriach dominacji nad innymi

<sup>4</sup> S. Lem, *Podróż dwudziesta pierwsza*, w: tegoż, *Dzienniki gwiazdowe*, Kraków 2001, s. 146–147.

<sup>5</sup> Tenże, *Summa technologiae*, Warszawa 2010, s. 139–140.

<sup>6</sup> D. Clark: „Więźniowie widzą psa, który patrzy na więźniów i w tym psim spojrzeniu znajdują świadectwo swojego człowieczeństwa”. Z 8 kwietnia 2012, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Rzeczy.%20Rekoncesans%20antropologiczny,%20glos%20w%20dyskusji.pdf>.

tworami natury, a jedynie jako istoty, które mogą dokonywać swobodnych aktów autokreacji, pozostając jednocześnie w autochtonicznym środowisku.

Lemowski obraz świata stwarza więc obcość, która istnieje jedynie w kontekście normy innego porządku, jakim jest ziemski świat. Nie jest ona więc tworem samoistnym. Posthumanistyczne ujęcie tematu religii, rozumianej tu jako pewien cel, jawi się jako kategorie badające relacje zachodzące nie tylko między ludźmi a nieludźmi, Bogiem oraz bogami, biorą również pod uwagę to, że ludzie traktują siebie nawzajem jak rzeczy, czyli te impulsy „zachodzące między nami samymi ze względu na nowe wyzwania i problemy prawne oraz etyczne, jakie stawia przed nami współczesna cywilizacja”<sup>7</sup>. W celu sprostania wyzwaniu zaistniała potrzeba ponownego zdefiniowania pojęć, także w groteskowej *Podróży dwudziestej pierwszej z Dzienników gwiazdowych*, by łatwiej nam je było zestawić ze współczesnym piętnem, kulturowo rozumianej, normy semantycznej.

Analiza ta przybierze dość nietypową kolejność, w której to rozważania znajdują swój początek w postaci Szatana<sup>8</sup>. *Lucyferus* jest tym, czego w Bogu nie rozumiemy. Innymi słowy, błędem jest myśl, że Boga można zniszczyć, zaklasyfikować, wydzielić, dokonując *frakcjonowanej dystrybucji*, tak aby został tym, i tylko tym, co potrafimy zaakceptować. Bóg zaś określany jest tylko jednym słowem: tajemnica („Bóg jest tajemnicą”). Kościół jest z kolei określany mianem sztucznego tworu, który stoi w obronie religii tworzonej przez niego samego. Stworzenie to zaś zamyka się w religii, będącej myślą, że Boga od nie-boga można odróżnić jak dzień od nocy. Wszystko to pozwala na wydobycie rozumu z wegetacyjnej otchłani, która nie jest przekreśleniem postępu przez ideologię indywidualnego przeżywania, a pozwala raczej na empiryczne dowodzenie i nieprzekreślanie nawet nietzscheańskiego braku Pana. Czy spotkaliśmy się kiedykolwiek z ciekawszą perspektywą wiary, budującej religię oraz istnienie Boga, która akceptowałaby ateizm? Opozycja światów – literackiego oraz realnego – przedstawiona tu nie została w celu deprecjacji jednej bądź drugiej płaszczyzny, a służy jedynie ukazaniu skrajnych etapów ewolucji – fazy początkowej oraz podlegającej kategoriom finalizacji (przynajmniej dążeń tej pierwszej). Dzieje się tak, ponieważ opisywane w *Dziennikach gwiazdowych* idee postrzegania religii, wiary, Boga lub Szatana były przekształconymi nowotworami pierwotnie realizowanego chrześcijaństwa. Istotną rolę odegrał tu postęp czynników, mających wpływ na wizerzenia tłumu. Do składowych progresu zaliczyć możemy „masę osobową”,

<sup>7</sup> G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie, Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 56.

<sup>8</sup> Ortografia za: S. Lem, *Dzienniki gwiazdowe*, s. 177.

która nie jest w stanie żyć bez wiary, będącej czynnikiem zapewniającym zmiany, o czym mówił, cytowany już wcześniej Bronisław Malinowski. Świat fantastyczny, w którym istnieją posthumanistyczne istoty pozwalające sobie na samotworzenie, jest bowiem niczym innym, jak miejscem, gdzie „Duszą tłumy nie kieruje potrzeba wolności, lecz uległości. Pragnienie posłuszeństwa nakazuje mu poddać się instynktownie każdemu, kto chce być jego Panem”<sup>9</sup>. Jest to więc futurologiczna alternatywa wyjścia z iluzji prawdy, która pozwala na wejście w stan innego rozumienia wolności, sposoby rozszerzenia granic wyzwolenia cielesnego oraz duchowego, które było nazbyt mocno uciskane przez ramy norm społecznych Le Bona. Opisywana religia w świecie posthumanistycznych tendencji staje się więc raczej próbą ukazania możliwości, postrzegania jej zmartwychwstania, rozwoju sposobu postrzegania religii naszych czasów, kiedy obserwujemy ją już niemal w dwieście pięćdziesiątym roku agonii. Dość trafnie ujęte to zostało w tekście Grażyny Gajewskiej, która pisze, że „Obcość istnieje jedynie w kontekście normy innego porządku”<sup>10</sup>, nie zaś sama z siebie.

Ciekawym zjawiskiem w posthumanistycznym świecie Dychtonii jest sam sposób pojmowania religii, która jawi się jako twór bez dogmatów. Stanisław Lem rozumiał wiarę nie jako bezgraniczne oddanie się jakiejś idei zbudowanej na dogmatach, w celu bezproduktywnego zamarcia w stanie przeżyć metafizycznych, które ziszczać się mogą dzięki wypełnieniu planu działania (np. przestrzeganiu dekalogu), a raczej okres przejściowy, w którym podlega się empirycznemu sprawdzeniu działań wychodzących z pozycji wiedzy zawierającej luki. Gdyby taki tok myślenia przenieść na wzorce religii postrzeganej przez przeciętnego chrześcijanina, wówczas Nauka byłaby czczonym Bytem, wiedza zaś – źródłem tworzenia dogmatów. Stałoby się tak, jak opisywała to Monika Bakke:

Nauka to raczej sposób myślenia niż zasób wiedzy. Jej celem jest odkrycie zasady rządzącej światem, poszukiwanie możliwych prawidłowości, penetrowanie między rzeczami – od subjądrowych cząsteczek, z których być może składa się cała materia, do żyjących organizmów, społeczności ludzkiej, aż po kosmos jako całość<sup>11</sup>.

Jest więc ona niczym innym jak Lemowskim stanem nadświadomego *credo*, gdzie mamy dwie furtki: albo dążymy do „osiągnięcia celu niereal-

<sup>9</sup> G. Le Bon, *Psychologia tłumy*, Kęty 2009, s. 59.

<sup>10</sup> G. Gajewska, dz. cyt., s. 250.

<sup>11</sup> M. Bakke, *Galatea i androidy*, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 84.

nego”, albo przejawiamy „wiarę”, czyli działamy w oparciu o informację niepełną i niepewną, tak jakby była pewna i pełna. W wykreowanym przez Lema świecie, w którym do skruszenia norm wiary w toku rewolucji biotycznych doszło już dawno, a myślenie dogmatyczne uważa się za infantylną formę dojrzewającej społeczności, interesuje nas jedynie, czy maszyna czuje, czy działa, a jeżeli tak, to wiara, na której oparła swój byt, jest już z pewnością integralną częścią świata. Nie potrzebujemy więc tworzenia kategorii na rozróżnienia wiary i szufladkowania ich do poszczególnych półek zwanych religiami świata. By przybliżyć tok wniosku przedstawiłony w *Podróży dwudziestej pierwszej*, najlepiej jest się posłużyć fragmentem tekstu: „duizm jest wiarą wyzbytą z dogmatów, które skruszały stopniowo w toku rewolucji”. Nie oznacza to, że jest tworem argumentów rzucanych w afekcie, a jedynie chaosem, którego porządku człowiek jeszcze po prostu nie dostrzegł.

Warto nadmienić, że nie bez znaczenia pozostaje tu jeden z manifestów, wyznaczających kierunek postrzegania bytu postczłowieczego, Roberta Pepperella, w którym autor metafizycznego stanu dotyka w następującym sformułowaniu:

W pierwszej kolejności mieliśmy Boga, człowieka i naturę. Racionaliści opuścili relacje z Bogiem, pozostawiając ludzi w nieskończonym konflikcie z naturą. Różnice pomiędzy Bogiem, naturą i człowieczeństwem nie przedstawiają żadnych ponadczasowych prawd o kondycji ludzkiej, a jedynie obrazują uprzedzenia społeczeństw do różnic<sup>12</sup>.

Preferowana jest tu więc wizja komunitaryzmu świadomości ludzi z rzezcami, ideami oraz naturą, w której postuluje się, by materializm oraz metafizyczność przestały istnieć w opozycji do siebie, a poczęły uzupełniać się, co pozwoliłoby usunąć niepotrzebne granice i sposób myślenia za pomocą przeciwności. Podobnie też formułuje swoje stanowisko o Memnar w rozmowie z Ijonem Tichym:

Umysł sporządza sobie w historii różne modele Boga, mając każdy kolejny za jedyny właściwy, co jest błędem, bo modelowanie to kodyfikacja [...]. Wiara się zmienia, trzeba więc antycypować nadchodzące. Nie mamy już buchalteryjnej wizji Transcendencji [...] Ponieważ w samej rzeczy nie mamy już nic – mamy wszystko<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> R. Pepperell, *The Posthuman Manifesto*, <http://www.robertypepperell.com/Posthum/cont.htm> [dostęp: 20.04.2012], tłumaczenie – J. S.

<sup>13</sup> S. Lem, *Podróż dwudziesta pierwsza*, s. 161.

Postrzega się więc tu wiarę nie jako dogmat, nie jako ideologię czy źródło dyferentyzmu wyznawców, ale jako integralny element łączący układankę rzeczy w jedną wizję wszechrzeczy, której nie można odebrać świadomemu istnieniu. Nawet jeżeli doprowadzi do skonstruowania religii, to będzie ona jedynie przejściowym etapem ku finalizacji ewolucyjnej myśli braku pantokratora. I tak jak sztuka stać się może celem samym w sobie, tak religia, nie mając *telosu*, może być celem samym w sobie. Oznacza to nic innego, jak konieczność poddania się krytycznej ocenie zastanej sytuacji, deprecjonującej założenia programowe, o ile tak w odniesieniu do religii – współcześnie – mówić wolno. Zbudowanie nowych kategorii definiujących pozwala na zmartwychwstanie religii w świadomości wiernych.

Na koniec pozostawiam pytanie o istotę religii w świecie nieśmiertelnych stworzeń, a właściwie znających tylko jedną śmierć – „przednią”, tę przed narodzin<sup>14</sup>. Religia w utworach fantastycznych, odczytywanych w kontekście posthumanistycznych idei, jawi się jako ważny krok ku postępowi w myśleniu czy też zmiana jego nurtu – od dość hermetycznego, z którym borykamy się obecnie, po bardziej liberalne i racjonalnie wyłumaczalne. Takimi bowiem przesłankami zdają się przemawiać do nas główni bohaterowie: Ijon Tichy oraz przeor o. Dyzz Darg.

### Streszczenie

Autorka interpretuje *Podróż dwudziestą pierwszą z Dzienników gwiazdowych* Stanisława Lema z perspektywy idei posthumanistycznych. Główny bohater opowiadania – Ijon Tichy – odwiedza cywilizację realizującą ideały technologicznej autoewolucji. Posthumanistyczne ujęcie tematu religii pozwala na badanie relacji zachodzących nie tylko między ludźmi a nieludźmi, ludźmi a Bogiem lub bogami, eksponuje także fakt, że ludzie mogą traktować siebie nawzajem jak rzeczy. Autorka rozważa też, w jakim stopniu leksemy związane z aspektami religii zachowują w fantastycznym świecie swe tradycyjne znaczenia.

### Summary

The Author discusses the meaning of a society envisioned in Stanisław Lem's story *The Twenty-first Voyage*, a part of his *Star Diaries*, from the perspective of transhumanism. The protagonist, Ijon Tichy, visits Dykhtonian, a civilisation preoccupied by technological automorphism. Residents of the planet have achieved corporeal

---

<sup>14</sup> Lem bowiem tworzy dwa rodzaje śmierci: „przednią” oraz „tylną”. Pierwsza jest stanem przejścia z niebytu – poprzez akt narodzin – do świata empirii, druga natomiast jawi się jako proces wkroczenia poprzez śmierć w formę nieistnienia.

and mental plasticity, and finally – are killing themselves in pseudo-religious acts. The transhumanist perspective helps to understand relations between human and not human, human and God/gods, showing also that people often treat others as things.



Marta Niedziela-Janik

## Dialog z koncepcją Boga w dramaturgii Niny Sadur

Twórczość współczesnej rosyjskiej pisarki Niny Sadur wielokrotnie określano mianem tajemniczej, mistycznej, fantastycznej głównie ze względu na dominującą w jej utworach dramatycznych tendencję do przeplatania się świata rzeczywistego z nierealnym. Siły nadprzyrodzone często rządzą światem zamieszkanym nie tylko przez zwykłych śmiertelników, ale także przez niesamowite istoty, rodem z podań i wierzeń ludowych. Jak podkreśla sama autorka, mistyka jej utworów nie ma charakteru naukowego, a ludowy, wywodzi się z folkloru, przesądów i kultów, które w dawnych czasach stanowiły istotną część życia każdego człowieka. Tym samym motywy religijne, zagadnienia związane z istnieniem Boga, Jego atrybutami oraz wiarą w Stwórcę również muszą być podporządkowane tej swoistej regule nie naukowości, a ludowości właśnie. Na próżno więc szukać w dramatach Sadur teoretycznych rozważań na temat Wszechmogącego, są to raczej gry wartościami religijnymi, swoisty dialog z głównymi założeniami wiary, a także jej prawdami. I choć z jednej strony wydaje się, iż autorka doskonale wpisuje się tym samym w nader aktualny w dzisiejszych zsekularyzowanych czasach „trend” śmierci Boga, to jednak w jej utworach odnaleźć można również wiele z ludowej mistyki, niemającej nic wspólnego z ideologią postmodernistyczną. Autorka łączy więc w swoich dramatach wiele motywów, wywodzących się z różnorodnych źródeł, w tym także religijne dogmaty, z którymi nader często polemizuje. W artykule skoncentrujemy naszą uwagę na tejsze właśnie polemice, ukazując na przykładzie wybranych utworów, jak dzięki fantastyce i nie tylko, przekształcała się ona w specyficzny dialog z Bogiem, stawiający pod znakiem zapytania fakt Jego istnienia.

Wspomnieliśmy wcześniej, iż zdaniem wielu badaczy i filozofów współczesność to czas tzw. śmierci Boga – zniknął On z kultury i życia codziennego<sup>1</sup>. Króluje ateizm, bezbożność, destrukcja wiary oraz niewiara we wszystko, a także we wszystkich. Człowiek stał się niezależny od Boga do tego stopnia, iż zaczął negować Jego istnienie, choć początkowo termin „ateista” nie oznaczał osoby rzeczywiście niewierzącej, a jedynie głoszącej dogmaty i poglądy sprzeczne z obowiązującymi w danym społeczeństwie. Wielu skazanych na śmierć za ateizm było wierzących i praktykujących, choć wielu też zwyczajnie w Boga nie wierzyło. Humorystycznie podsumował zaistniałą sytuację John Humphrys: „Dopiero względnie niedawno mogliśmy zakwestionować istnienie Boga i mimo to dożyć następnego dnia. Przez wiele lat historii Europy przyznanie się do tego rodzaju wątpliwości skutkowało, w najlepszym razie, wykluczeniem z kulturalnego towarzystwa; w najgorszym – przykuciem łańcuchami do ścian zimnego i wilgotnego lochu i wykluczeniem, w bardziej dosłownym sensie, z jakiegokolwiek społeczności”<sup>2</sup>. Dziś wygląda to już inaczej i ateizm stał się synonimem wyłącznie bezbożności, odrzucenia obecności Ojca Niebieskiego, a tym samym sprzeciwienia się pierwszej prawdzie wiary, mówiącej o istnieniu jednego Boga. Swoista apatia religijna doprowadziła do tego, iż wszelkie praktyki i zwyczaje religijne stały się po prostu niemodne, a – jak powszechnie wiadomo – współcześni nader chętnie podążają za modą.

W dramatach Sadur sytuacja ateizmu ukazana jest z wielu punktów widzenia. Niektóre z nich bezpośrednio i całkowicie wprost mówią o braku Stwórcy, jak ma to miejsce w *Niebiańskim chłopcu* (*Занебесный мальчик*). Sztuka ta opowiada o losach matki Jurija Gagarina, którego zadaniem było dowieść, iż Bóg nie istnieje: „Mamo, wszystko w porządku: nigdzie nie ma Boga. Mieliśmy rację”<sup>3</sup>. Gagarin, jako pierwszy człowiek w kosmosie, przekonał się, że Stwórcy nie ma, niebo jest puste, a jedyne, co można tam spotkać, to: „mrok, mrok i pustkę nieskończoności. I nikt na nas nie patrzy, oprócz piekielnej ciszy i próżni, i ciemności, od których może pęknąć serce”<sup>4</sup>. Wszechświat bez Stwórcy przeraża swoją mroczną pustką. Autorka, ukazując otaczającą człowieka nicość, podkreśla, jak bardzo czuje się

<sup>1</sup> Zob. więcej: J. Życiński, *Bóg postmodernistów*, Lublin 2001.

<sup>2</sup> J. Humphrys, *Bóg, w którego wątpimy*, tłum. B. Malarecka, Warszawa 2011, s. 47 (*In God we doubt. Confessions of a failed atheist*, 2011).

<sup>3</sup> „Мама, все правильно: нигде нет Бога. Наши оказались правы”. Тум. моје (М. N.-J.). N. Sadur, *Занебесный мальчик*, w: *Обморок. Книга пьес*, Вологда 1999, s. 474.

<sup>4</sup> „Мрак, мрак и пустота бесконечности! И никто на нас не смотрит, кроме адского беззвучия и безвоздушия, и бессветия, от которых может лопнуть сердце”. Тум. моје (М. N.-J.). Тамże, s. 476.

on samotny i opuszczony. Z drugiej jednak strony, obecna jest istota, która go chroni, a mianowicie Ziemia. Zdaniem bohaterki sztuki na tejże planecie przypadkowo powstało życie i nikt w całym wszechświecie nie wie, czym ono właściwie jest. Tylko Ziemia opiekuje się swoimi mieszkańcami, żywi ich i w pewnym stopniu niweluje wpływ mrocznego kosmosu, ponieważ, podobnie jak oni, ona także żyje w tajemniczej nieskończoności. Warto sięgnąć do tzw. zasady antropicznej, mówiącej o wyjątkowości naszej planety:

Żyjemy na planecie, która jest przyjazna dla (naszej formy) życia. Znamy już dwie przyczyny, dla których tak się dzieje. Jedna jest taka, że życie w swoim bogactwie wyewoluowało w warunkach, które zapewniła mu ta planeta – o tym zadecydował dobór naturalny. Druga z przyczyn ma charakter antropiczny: we Wszechświecie są miliardy planet i niezależnie od tego, na jak niewielu z nich może rozpocząć się ewolucja, nasza planeta na pewno do tej grupy należy<sup>5</sup>.

To stałe wartości fizyczne zadecydowały o powstaniu życia, a w szczególności umożliwiły pojawienie się istoty myślącej, człowieka, na Ziemi. Sadur w tak charakterystyczny dla siebie sposób przekształciła naukową teorię w ludową mistykę, fantastycznie ożywiając planetę, czyniąc z niej żywy organizm. Autorka zdaje się nawiązywać do Gai, greckiej bogini ziemi uosabiającej płodność i macierzyństwo. Mit Gai jest w gruncie rzeczy jedną z wersji mitu Wielkiej Matki. Wielka bogini jest „twórczynią świata, wieczną matką, wieczną dziewicą. Zawiera w sobie wszystko to, co coś zawiera, żywi wszystko, co żywi, i jest źródłem życia wszystkiego, co żyje. Jest również źródłem śmierci wszystkiego, co umiera. Jej władzy podlega całe koło istnienia – od narodzin poprzez dorastanie, dojrzałość i starość, aż po grób. Jest ona łonem i grobem – maciorą pożerającą swe własne warchlaki. A zatem jest ona jednią »dobra« i »zła« [...]”<sup>6</sup>. Gaja pod różnymi imionami pojawiała się w wielu starożytnych religiach i uważana była za prapoczątek wszystkiego, któremu oddawano cześć. Jedna z hipotez Gai zakłada, iż Wszechświat jako całość jest żyjącym, odczuwającym i rozwijającym się organizmem, a człowiek w procesie wzrastania osiąga coraz wyższe poziomy, by w końcu dojrzeć do połączenia swego indywidualnego umysłu z umysłem kosmicznym. Zgłębia on więc kolejne tajemnice, by w końcu poznać naturę wszechrzeczy, jednocześnie jednak tracąc swą indywidualność. Ludzie, mając możliwość poznawania i rozumienia wszechświata, rozwijają się, dążąc do połączenia z Matką, która stworzyła ich jako przejaw swojej własnej substancji. Motyw

<sup>5</sup> R. Dawkins, *Bóg urojony*, tłum. P. Szwejcer, Warszawa 2007, s. 201 (*The God Delusion*, 2006).

<sup>6</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 91 (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949).

powrotu do łona Matki, tęsknota za nim pojawia się w wielu mitologiach, religiach i filozofii. Ludzkość pragnie tego powrotu, by znaleźć w łonie Matki bezpieczne schronienie. Ludzkość pragnie powrotu do Ziemi, ponieważ ona jest jej Matką, jest kobietą dającą schronienie.

Podobny obraz wyłania się ze sztuki Sadur, w której Ziemia również stała się Matką-Ziemią z tradycyjnych wierzeń, chroniącą swoich mieszkańców. Jej przeciwieństwem jest niebo, kosmos wciąż zagrażający życiu ludzi. Wraz ze śmiercią Boga nastąpiło więc odwrócenie wartości, niebo kojarzone z boskim rajem, a więc miejscem dla wierzących wyjątkowym, a w sztuce złowrogim, zostało zastąpione przez opiekunkę Ziemię. Na podstawie owej gry religijnymi wartościami można wysnuć wniosek, iż to człowiek jest istotą słabą, zależną bądź to od Boga, bądź od planety, na której żyje, a przyczyna i cel owego życia nie są do końca wyjaśnione. Autorka ukazuje więc ludzką nicość, ratunkiem od której nie jest jednak pomocny Ojciec, a Matka, ofiarowująca człowiekowi swoje ciało. Tajemniczy finał dramatu przynosi dla tych słów bezpośrednio potwierdzenie: „Ziemia, w końcu, z jękiem otworzyła się, wpuszczając nas, swoje prawowite dzieci w rodzime, ciasne wnętrza! Zaczęliśmy się opuszczać do samego jej serca [...] i Ziemia zamknęła się nad nami, ukryła nas na zawsze przed śmiercią. Smutkiem i nieskończonością”<sup>7</sup>. Ponownie gra wartościami religijnymi doprowadziła do zamiany znaczeń, przecież w wielu wierzeniach, w tym także w chrześcijaństwie, ziemia zamyka się nad kimś w chwili pogrzebania ciała, staje się to synonimem śmierci. W sztuce natomiast bohaterowie odwracają się od nieba, a planeta jest wybawieniem, gwarancją bezpieczeństwa i, co najważniejsze, życia. Bóg nie jest już istotą potrzebną, niezbędną czy to do stworzenia wszechświata łącznie z Ziemią, czy też ludzkości, nie wspominając o sprawowaniu nad nią opieki. Sadurowski świat bez Boga jest sprzeczny z zasadami wiary, ale jednocześnie harmonijny, nie odczuwa się w nim braku Stworzyciela Wszechświata.

Angielski filozof Antony Flew, ateista, pisał:

Jeżeli jest jakaś prawdziwa odpowiedź na pytanie, „jak to się dzieje, że my i wszechświat istniejemy”, to jedynie taka, że rzeczywiście wszechświat był lub jest powołany do istnienia przez coś z zewnątrz. Nawet gdyby tak było, to jeszcze nie musi oznaczać – jak się zbyt często i zbyt łatwo zakłada – że stał za tym jakiś Bóg osobowy, mający swoje cele w stworzeniu i ciągłym podtrzymywaniu nas i wszechświata, który zamieszkuje, przy życiu<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> „Земля, наконец, со стоном раскрылась, впуская нас, детей своих законных в родимые тесные недра! И мы стали опускаться к самому сердцу ее [...] и Земля сомкнулась над нами, укрыла нас навсегда от смерти. Тоски и ужаса бесконечности”. tłum. moje (M. N.-J.). N. Sadur, dz. cyt., s. 498.

<sup>8</sup> Cyt. za: J. Humphrys, dz. cyt., s. 44.

Zagadnienie stworzenia Wszechświata wraz z istotami żywymi nader często pojawia się w polemice zwolenników i przeciwników ateizmu. W teologii chrześcijańskiej Bóg jest kimś, kto poprzez miłość podtrzymuje istnienie wszechrzeczy, jest Stwórcą-estetą, który stworzył świat z miłości i radości tworzenia, a nie dla konkretnego celu funkcjonalnego, nie z potrzeby. Stworzył świat jako dar, dobrowolny gest i, jak z ironią podkreśla Terry Eagleton: „być może dawno już pożałował poddania się sentymentalnemu odruchowi, który pierwotnie skłonił go do nadania światu kształtów”<sup>9</sup>. Richard Dawkins z kolei jako argument przeciw religijnemu dogmatowi wysuwa zasadę doboru naturalnego. Powstanie życia na Ziemi jest zdarzeniem jednostkowym, przypadkowym, a ewolucja organizmów, ich przystosowywanie się do warunków, w jakich żyją, trwa nadal i rozwijać się będzie w przyszłości<sup>10</sup>. Warto zauważyć, iż cytowany wyżej Antony Flew, uważany przez dziesięciolecia za czołowego ateistę i głównego krytyka wiary w Boga, zmienił swoje poglądy. Stało się to za sprawą nauki, która uzmysławia trzy aspekty przyrody świadczące o istnieniu Boga. Aspekt pierwszy polega na tym, że przyroda jest posłuszna prawom, przez które filozof rozumie prawidłowość bądź symetrię. Aspekt drugi to życie, czyli inteligentnie zorganizowane i działające celowo istoty wyłonione z materii. Aspektem trzecim jest samo istnienie przyrody, jej pojawienie się wymagało czynnika stwórczego<sup>11</sup>.

W dramaturgii Sadur przyroda odgrywa ważną rolę, przy czym rządzi się ona prawami całkowicie odmiennymi od tych, które, zgodnie z tradycją chrześcijańską, ustanowił Stwórca. Można uznać, iż to sama Ziemia ustala prawa, których musi przestrzegać ludzkość. Autorka wykorzystuje mistykę przyrody, by podkreślić stosunek współczesnego człowieka do natury, ukazać go w sytuacjach katastrofy i naruszenia granic, do których doprowadziły wyłącznie jego własne działania. Przyroda i fantastyka są ze sobą powiązane. Planeta nader często występuje jako jedna z bohaterek sztuki, jako żywy organizm, jak ma to miejsce w omawianym wyżej dramacie, ale również w kilku innych. Przykładem może być tutaj *Dziwo-baba* (*Чудная баба*), debiut dramaturgiczny Sadur i jednocześnie jej praca dyplomowa. Ożywiona Ziemia zrzuca tu swoją wierzchnią warstwę i odradza się jako nowa, młoda istota, jeszcze delikatna i nieprzyzwyczajona, by ktoś po niej chodził. Wraz ze starą powłoką do oceanu, otaczającego Ziemię, podtrzy-

<sup>9</sup> T. Eagleton, *Rozum, wiara i rewolucja*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2010, s. 20 (*Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate*, 2009).

<sup>10</sup> Zob. więcej: R. Dawkins, dz. cyt.

<sup>11</sup> Zob. więcej: A. Flew, *Bóg istnieje*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2010 (*There is a God: How the World's Most Notorious Atheist Changed His Mind*, 2010).

mywaną przez trzy wieloryby, spływają także zamieszkujący ją ludzie. Planeta opustoszała, pozostały jedynie bohaterki dramatu, tytułowa Dziwo-baba i Lidia. Pierwsza z nich, będąc swoistym uosobieniem sił przyrody, rozumie zjawiska zachodzące we Wszechświecie i stara się je wyjaśnić swojej towarzyszce. Wie, co stało się z Ziemią, i stara się ją ochronić, zaopiekować się młodziutkim stworzeniem, które jeszcze odczuwa ból, gdy stąpa po nim człowiek. Tę fantastyczną postać rodem z wierzeń ludowych odnieść można do tradycyjnego wizerunku wiedźmy, kobiety, która wie, a wiedzę czerpie właśnie z natury.

Odniesienie do folkloru stanowią również olbrzymy, na których opiera się Ziemia, a także jej pozycja wobec ludzkości. Zgodnie z biblijnym przekazem po stworzeniu świata i pierwszych ludzi Bóg rzekł: „Rośnijcie i mnożcie się, i napełniajcie ziemię, a czyńcie ją sobie poddaną: i panujcie nad rybami morskimi, i nad ptactwem powietrznym, i nad wszystkimi zwierzętami, które się ruszają na ziemi”<sup>12</sup>. „Czyńcie sobie ziemię poddaną” – słowa te pozostają w człowieku do dziś, wskazując miejsce planety w hierarchii jego wartości, gdzie człowiek jest ponad Ziemią, a Ziemia poniżej człowieka. Tym samym jest on odpowiedzialny za środowisko życia, za otaczającą go rzeczywistość, odpowiedzialny nie tylko wobec siebie i terażniejszości, ale również wobec przyszłych pokoleń. Jak pisał Józef Tischner:

Należy odróżnić ziemię niewoli od ziemi swawoli. Człowiek jest zdolny zapanować nad ziemią, ziemia nie jest więc ziemią niewoli. Ale na ziemi-scenie rosną również drzewa z zakazanymi owocami. Ziemia nie jest więc ziemią swawoli. Ziemia ma określoną naturę. Ma swój ład, porządek, swą własną logikę. Nie wolno lekceważyć natury ziemi. Aby zapanować nad ziemią-sceną, trzeba ją rozumieć. W przeciwnym przypadku ziemia może się zbuntować przeciwko człowiekowi<sup>13</sup>.

Jednakże w dramacie Sadur to nie Ziemia podporządkowana jest człowiekowi, a człowiek Ziemi. Jest to więc hierarchia wywodząca się jeszcze z kultu przyrody dawnych wierzeń plemiennych, oddających cześć planecie, która żywiła swoich mieszkańców, a więc ponowny zwrot ku ludowej mistyce. Sztuka ukazuje Ziemię rządzącą się własnymi prawami, żyjącą i odczuwającą ból, ale przede wszystkim odradzającą się. Wydaje się, iż planeta w fantastyczny sposób sama decyduje, kiedy mają nastąpić ponowne narodziny, być może, gdy jest już zmęczona zachowaniem i praktykami zamieszkujących ją stworzeń, a przede wszystkim ludzi, tak często występujących

<sup>12</sup> Biblia – Stary Testament, oprac. K. Pieńkosz, Warszawa 1991 (Rdz 1, 28).

<sup>13</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 180.

przeciwko niej. Tak więc Bóg w żaden sposób nie wpływa ani na stworzenie człowieka, ani planety, to żywa Ziemia decyduje o losach ludzkości i samej siebie.

Nawiązując do słów ks. Tischnera, wydaje się jednak, że w dzisiejszych czasach człowiek całkowicie zapomniał o istniejących na Ziemi zakazanych owocach, przez co planeta zaczęła się na nim mścić. Realne kataklizmy u Sadur również przeistaczają się w zjawiska fantastyczne, ukazujące, jak ważna jest przyroda i jakie stanowisko wobec niej powinien zająć człowiek. Jako przykład może posłużyć sztuka *Omdlenie (Mopoko6)*, w której szacunek do natury został naruszony przez dwójkę bohaterów, braci-rybaków uważających się za naukowców. Agris i Imant badają wyłowione ryby, zapisują ich zewnętrzne cechy charakterystyczne, a następnie wyrzucają niepotrzebne już stworzenia na drogę. Zamiast respektu w postępowaniu mężczyzn, szczególnie Agrisa, widoczna jest pogarda i poczucie wyższości wobec przyrody. Za cenę życia morskich stworzeń pragnie on ją zdominować, zgłębiając coraz to nowe morskie tajemnice. Postępowanie obu braci w pewnym stopniu było zgodne ze słowami Boga, który jeszcze przed stworzeniem pierwszego człowieka stwierdził o nim: „a niech położony będzie rybom morskim i ptactwu powietrznemu, i bestiom, i wszystkim ziemi [...]”<sup>14</sup>. Z jednej strony Stwórca przyznaje człowiekowi nieograniczone prawo do panowania nad naturą, z drugiej jednak, według badaczy, chodzi tutaj o panowanie łaskawe, opiekuńcze, takie, jakie występować ma między Bogiem i ludźmi. Ponieważ jednak przyroda nie została doceniona, sama postanowiła zainteresować i rozprawić się z krzywdzącymi ją ludźmi. Natura mści się nie tylko na pseudonaukowcach, którzy pewnego dnia wyłowili z morza bardzo dziwną istotę, przeźroczystą rybę z dwiema parami oczu, długą na kilometr. Oczywiście po dokładnym opisie tradycyjnie już trafiła ona na drogę, by tam poniewierało się jej ciało. Już sama tajemnicza, przeźroczysta istota budzi zaciekawienie i lęk, jednak nikt zdaje się nią nie przejmować z wyjątkiem jednej z bohaterek sztuki – Sardany. Kobieta rozumie przyrodę, siły, które rządzą światem i zarazem życiem wszystkich istot żywych, przez co można przyrównać ją do Dziwo-baby. Nie jest jednak aż tak tajemniczą istotą. Jako uczennica szamana zdaje sobie sprawę z zagrożenia, jakie niesie ze sobą działalność obu braci, i stara się ich ostrzec, niestety bezskutecznie. Następuje nieunikniona już katastrofa, tajemnicza ryba doprowadza Imanta do pomieszania zmysłów, mężczyzna biega po mieście pokryty jedynie rybimi łuskami, poszukując owej dziwnej istoty, którą, jak mu się zdawało,

<sup>14</sup> Biblia – Stary... (Rdz 1, 26).

pokochał. Co więcej, fantastyczny stwór w tajemniczy, niedostrzegalny sposób rozrasta się, pochłaniając cały świat wraz z bohaterami dramatu. Od tego momentu wszystko rozgrywa się w jego przeźroczystym ciele, a dotychczasowa przestrzeń, którą bohaterowie tak dobrze znali, staje się iluzją. Człowiek już zawsze będzie dosłownie ograniczony przez naturę. Dodatkowo ostatnie zdanie dramatu: „Ona nas wszystkich przetrawia! Oto co robi!”<sup>15</sup> narusza granicę między sceną a widownią, na co wskazuje zaimiek „nas”. We wnętrzu przeźroczystej ryby znaleźli się wszyscy, zarówno bohaterowie, jak i odbiorcy sztuki. Ukazuje ona wyraźnie, że na przemianę współczesnego świata, w pełni podporządkowanego człowiekowi, jest już za późno i wszystkich czeka zagłada, katastrofa ze strony otaczającej przyrody. Ponownie więc natura, rządząca się własnymi prawami, wystąpiła przeciw człowiekowi, największemu dziełu Stwórcy. Ten z kolei nie wystąpił ani w obronie ludzkości, ani też przyrody, żywych istnień, które stworzył, a którymi człowiek miał się opiekować. Jednak czy bierność może jednoznacznie świadczyć o braku Boga? Być może nie jest to wystarczająco przekonujący argument, lecz na tym dialog z koncepcją Ojca w tej sztuce się nie zakończył.

Pozorną śmierć ryby można uznać za prorocstwo o końcu świata, który, w rzeczywistości, nie ma końca. Pojawienie się fantastycznego stworzenia oznacza katastrofę, za którą odpowiedzialny jest jedynie człowiek, ale koniec, jaki został mu zgotowany, w niczym nie przypomina śmierci czy też biblijnego końca świata. Pozorne narodziny, które nastąpiły w tajemniczej istocie, to złudzenie, świat już nigdy nie będzie taki, jaki znali bohaterowie sztuki. Zostali na zawsze uwięzieni w nowej, całkowicie obcej im przestrzeni, mającej przypominać dotychczasowe życie. Podobna sytuacja zaistniała we wspomnianym już dramacie *Dziwo-baba*, gdzie również nastąpił pozorny koniec świata. Planeta, odradzając się, udowodniła, iż takie zjawisko nie może zaistnieć, ponieważ to ona decyduje, kiedy zrzucić starą powłokę, w miejsce której pojawia się nowa, młoda i niewinna. Pod wpływem prośb Lidi, jedynej ocalałej zwyczajnej ludzkiej istoty, na planecie ponownie pojawiają się jej mieszkańcy. Wygląda ona dokładnie tak, jak wcześniej, ale nie dla kobiety, która uważa, iż cały otaczający ją świat to iluzja, namiastka tego, co było, jej współpracownicy to cienie dawnych ludzi, którzy zginęli podczas odradzania się Ziemi. Zakończenie sztuki jest zaskakujące, ponieważ okazuje się, iż jedyną nieprawdziwą osobą była sama Lidia. Sadur gra już nie tylko wartościami religijnymi, ale także ogólnoludzkimi, nie wystarczy uważać się za człowieka, by naprawdę nim być. W sztuce *Omdlenie* również odnaleźć

<sup>15</sup> „Она нас всех переваривает! Вот что!”. Tłum. moje (M. N.-J.). N. Sadur, *Морокоб*, w: *Обморок. Книга пьес*, s. 314.



można istotę, która tylko pozornie wydaje się żywym człowiekiem. Jeden z bohaterów sztuki okazuje się bowiem żywym trupem, który w ciągu dnia gościnnie zaprasza wszystkich na herbatę z konfiturą i ciasteczkami, a niebezpieczny staje się dopiero nocą. Co więcej, on sam nie zdaje sobie sprawy ze swojego stanu, nie pamięta, że umarł i uciekł z grobu, ponieważ był on za płytki. Człowieczeństwo stało się iluzoryczne, podobnie jak otaczający świat niemający końca. W przedstawionych sytuacjach nie ma już miejsca dla Boga ani dla chrześcijańskiego dogmatu o końcu świata, o którym decyduje Stwórca.

Czy rzeczywiście pisarka nie pozostawia żadnej nadziei i śmierć Wszechmogącego jest przesądzona? Warto zwrócić uwagę na opinię, jaką wyraził w swojej książce filozof Michel Onfray:

**Bóg jeszcze dycha.** Bóg umarł. Czyżby? Na niebie nie ukazały się znaki potwierdzające tak pomyślną wieść. Śmierć Boga winna otworzyć przed ludźmi nowe, obiecujące perspektywy, tymczasem w naszej epoce panuje kult nicości, chorobliwe delektowanie się mrokiem końca cywilizacji, fascynacja otchłanią [...]. Śmierć Boga to ontologiczny gadżet, reklamarski chwyt właściwy XX stuleciu, które dostrzegało śmierć dosłownie wszędzie [...] śmierć Boga obrosła gigantycznym przemysłem produkującym *sacrum*, boskość, religie. Tkwimy po uszy w tej święconej wodzie<sup>16</sup>.

Być może dlatego Sadur zdecydowała się przenieść miejsce akcji swojej kolejnej sztuki do średniowiecznej Hiszpanii ogarniętej pożogą Świętej Inkwizycji. Podczas gdy w dzisiejszych czasach dominuje idea śmierci Boga, wokół której, jak twierdzi filozof, rozwinął się olbrzymi przemysł produkujący *sacrum*, to w średniowieczu sytuacja kształtowała się inaczej – również istniała swoista produkcja boskości, ale wyłącznie wokół niezaprzeczalnej idei istnienia Boga. Tworząc swój dramat, Sadur sięgnęła do utworu osiemnastowiecznego francuskiego pisarza Jacques'a Cazotte'a *Diabeł zakochany*. Na jego motywach powstała sztuka, w której autorka poruszyła dwa podstawowe zagadnienia: miłość istoty nadprzyrodzonej do śmiertelnika oraz słabość Boga. Ową tajemniczą istotą jest sam władca piekieł, szatan, który w dramacie występuje jednak pod postacią żeńską o imieniu Biondetta, zakochaną w Alwarze, szlachcicu hiszpańskim. Nie jest to typowy obraz diabła zapisany w tradycji chrześcijańskiej, ukazującego okrutnego kusiciela, upadłego anioła, który sprzeniewierzył się boskim prawom. Fantastyczna bohaterka sadurowskiego *Zakochanego diabła* (*Влюбленный дьявол*) odmawia powrotu do piekieł,

<sup>16</sup> M. Onfray, *Traktat ateologiczny*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2008, s. 33 (*Traité d'athéologie: Physique de la métaphysique*, 2005).

tłumacząc, iż z trudem udało jej się stamtąd uciec. Obiecuje nie odebrać Alwarowi duszy i opisuje swoje królestwo jako miejsce koszmarne, w którym nie była w stanie już dłużej wytrzymać:

Tam jest strasznie, strasznie, ciasno i gorąco. Wszyscy zgrzytają zębami. Są też tacy, którzy tracą zmysły i już nie odczuwają mąk, z nimi jest jeszcze nudniej. A dzieci w lochu... w ciszy, w mroku, a to jęki, a to szlochy, a to woda kapie – też na wieczność. A rozpustnicy, Alwar, co się tam z nimi stało! Delikatne ich ciała! A mordercy, a złodzieje, a kłamcy! WSZYSCY, wszyscy zgrzytają i płaczą. Na zawsze. Nie przeganiaj mnie z powrotem. [...] I ty też tutaj. I wezwałeś mnie. I Kocham. Kocham<sup>17</sup>.

Bohaterka ukazała niespotykane zazwyczaj u tak złowieszczej istoty ludzkie uczucia, wrażliwość na cierpienie i niedolę innych, a przede wszystkim zdolność do miłości. Jest zakochaną diabolicą i ma odwagę, by przyznać się do tego, chociaż przyszło jej żyć w Hiszpanii ogarniętej okrutnymi, bezlitosnymi rządami Świętej Inkwizycji: „Twoja Hiszpania jest taka czarna. Ale i w niej są stopy”<sup>18</sup>, „wśród stosów ostatnia wiosna... martwa wiosna... martwa ziemia... czarne stopy... ślepe niebo... i czarne stopy”<sup>19</sup>. Oto opis kraju pogrążonego w atmosferze śmierci, w czasach fanatyzmu religijnego związanego z polowaniem na czarownice, ale także z oczyszczeniem terytorium kraju z wiernych, wyznających religię inną niż chrześcijaństwo. Mimo tak poważnego zagrożenia dziewczyna nie waha się wyznać, kim jest naprawdę, nie zataja przed ukochanym Alwarem swojej prawdziwej diabelskiej natury.

Fantastyczna bohaterka Sadur jest więc postacią o silnym charakterze, odważną i oddaną swoim uczuciom do mężczyzny, dla którego gotowa jest zaryzykować własne życie. Stanowi całkowite przeciwieństwo Boga, który w sztuce ukazany jest jako istota słaba. Okrucieństwo Inkwizycji sprawiło, iż noc w Madrycie rozświetla jedynie poświata stosów, ogień ma oczyścić z grzechów śmiertelne ciało i nieśmiertelną ludzką duszę, podobnie jak ma to miejsce w piekle. Dzieje się jednak zupełnie inaczej i niczemu niewinni

<sup>17</sup> „Там страшно, страшно, там тесно, жарко. Все зубами скрежешут там. А есть, которые ходят с ума и уже не чувствуют мук, с ними еще скучнее. А младенцы в темнице... в тишине, во мраке, то ли стон, то ли всхлип, то ли вода капает – навсегда тоже. А блудницы, альвар, что с ними сделалось там! Нежные их тела! А убийцы, а воры, а обманщики! ВСЕ, все скрежешут и плачут. Навсегда. Не прогоняй меня обратно. [...] И ты тоже здесь. И позвал. И люблю. Люблю”. Тłum. moje (M. N.-J.). N. Sadur, *Влюбленный дьявол*, w: *Обморок. Книга пьес*, s. 319.

<sup>18</sup> „Твоя Испания такая черная вся. Но в ней и костры”. Тłum. moje (M. N.-J.). Tamże, s. 319.

<sup>19</sup> „среди костров последняя весна... мертвая весна... мертвая земля... черные костры... слепое небо... и черные костры”. Тłum. moje (M. N.-J.). Tamże, s. 325.

ludzie w ogniu stosów zaczynają wierzyć w niepopołnione grzechy, nawet dzieci stają się przez to grzesznikami. Sadur w swojej sztuce ponownie gra religijnymi i kulturowymi tradycjami, dotyczącymi pojmowania Boga i samej jego istoty. Wszystko jest tu na odwrót, wartości tracą swoje dotychczasowe znaczenie, a sam Bóg nie walczy o dusze swoich wiernych, cierpiących katusze za niepopołnione grzechy i przez to skazanych na wieczne potępienie w piekle. Tak właśnie ukazany jest Zbawiciel w dramacie Sadur: „I ten, inny, patrzy na nich z góry [...]. Jest przerażony i wstrząśnięty i zakrywa swoją delikatną twarz. Nie ma sił, aby wytrzymać to wszystko. Odczuwa ból. Odwraca się”<sup>20</sup>. Wyraźna jest tu słabość Boga, ale także jego ludzkie uczucia, emocje, które odczuwa pod wpływem wstrząsających wydarzeń, mających miejsce na Ziemi. Podobny jest tutaj do człowieka, którego sam stworzył, traci on swój wszechmocny, autorytatywny i potężny wizerunek. Ludzkie cierpienia to dla niego zbyt wiele, tylko diabeł jest na tyle silny, by je znieść. Sadur ukazuje więc Boga słabego i bezsilnego, zbyt zmęczonego wszystkimi ziemskimi okrucieństwami w przeciwieństwie do potężnego szatana. Ten jednak nie napawa się bestialstwem katów i cierpieniami ofiar, nie może się od nich odwrócić, gdyż to uczynił już Ojciec.

Od zarania dziejów w imię Boga umierały miliony wiernych i niewiernych, a filozofowie i myśliciele zastanawiali się, jak miłosierny Bóg może do tego dopuszczać. Również idea Boga pokoju zawiodła oczekiwania wiernych, biorąc pod uwagę chociażby sam XX wiek, w którym „zabijaliśmy się i okaleczaliśmy jedni drugich ze skutecznością i entuzjazmem nieznanymi porównania w całej historii ludzkości”<sup>21</sup>. Nina Sadur w swoich dramatach także podjęła ten trudny temat, tworząc dialog z koncepcją Stwórcy. W niektórych sztukach brakuje już dla Niego miejsca, na pierwszym miejscu Sadur stawia bowiem przyrodę, której człowiek jest podporządkowany. Wskazuje również na słabość Boga, który nie reaguje na cierpienie ludzi, których, jak mówi Biblia, sam stworzył. Towarzyszące temu motywy fantastyczne jeszcze wyraźniej podkreślają pozycję, jaka została Mu „przydzielona” w sztukach pisarki. Nie jest to istota, której obraz przekazywany jest w naukach chrześcijańskich, już samo Jego istnienie na podstawie dramatów Sadur można zakwestionować. Wątpliwości budzi też wszechmoc Stwórcy natury, która rządzi się własnymi, nieboskimi, prawami. Ponadto Bóg, który jest zbyt słaby, aby ratować ludzkie dusze, również nie odpowiada religijnym

<sup>20</sup> „И тот, другой, глядит на них сверху [...]. Он ужасается и потрясается и закрывает свое нежное лицо. Он не в силах вынести все это. Ему больно. Он отворачивается”. Тлум. moje (M. N.-J.). Тамże, s. 332.

<sup>21</sup> J. Humphrys, dz. cyt., s. 16.

doktrynom, za to pokrywa się z twierdzeniami współczesnych myślicieli. Jeden z nich, tworzący pod wpływem straszliwego przeżycia, jakim był obóz w Auschwitz, twierdzi, iż „jeżeli Bóg jest dobry i rozumiały (tak jak mówi o tym Biblia), wtedy nie może być wszechmocny; jeżeli zaś jest wszechmocny i zarazem dobry, nie może być rozumiały. [...] Atrybut wszechmocy musi więc zniknąć”<sup>22</sup>. Pisarka jednak nigdy nie udziela jasnych odpowiedzi, w swoich utworach zawiera jedynie poszlaki, które to czytelnik może, lecz nie musi, wykorzystać, aby postarać się rozwikłać tę tajemną zagadkę – zagadkę istnienia Boga.

### Streszczenie

Nina Sadur w swoich utworach prowadzi swoisty dialog z koncepcją Boga. Jej sztuki bardziej lub mniej otwarcie mówią o braku Ojca lub o Jego słabości. Często zastępuje Go planeta Ziemia, która troszczy się o swoich mieszkańców. Jednak przyroda potrafi się również bronić, występować przeciwko człowiekowi, gdy ten narusza prawa rządzące światem i za wszelką cenę stara się ją zdominować. Nie jest to przyroda, która, zgodnie ze słowami Boga, powinna służyć człowiekowi.

Autorka nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o istnienie Boga, jednak jej na poły realistyczne, na poły fantastyczne dramaty ukazują Stwórcę, szatana i przyrodę w rolach całkowicie odmiennych od tych zakorzenionych w religii oraz kulturze.

### Summary

Nina Sadur in her works leads a specific dialogue with concepts of God, her dramas more or less openly speak about absence of Father or about His weakness. He is often replaced by the Earth, which takes care of her inhabitants. However, a nature can also defend itself, come out against human, when he encroaches the laws of nature and tries to dominate. It is not the nature, which, according to God's words, should serve human.

The author does not give a straight answer to a question concerning existence of the God but her partly fantastic, partly realistic dramas show the Lord, Satan and nature in the roles that are completely different from those rooted in religion and culture.

---

<sup>22</sup> S. Quinzio, *Przeigrana Boga*, tłum. M. Bielawski, Kraków–Dębica 2008, s. 46 (*La sconfitta di Dio*, 1992).

## Biogramy autorów

**Dariusz Kulesza** – prof. Uniwersytetu w Białymstoku, kierownik Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej UwB. Autor *Tragedii ukrzyżowanej (Dramaty chrześcijańskie R. Brandstaettera i J. Zawieyskiego, Białystok 1999)*, *Pożegnania z miastem (Szkice, artykuły, recenzje..., Białystok 2006)*, *Dwóch prawd (Z. Kossak i T. Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948, Białystok 2006)* oraz *Z historią literatury w tle (Daty, osoby, miejsca, Białystok 2011)*. Współautor *Słownika poetów polskich (Białystok 1997)*. Przygotował do druku poezje Wiesława Kazaneckiego (*Panie/ Zbuduj ten most nad rzeką, Białystok 2009*). Redaktor i współautor tomu *Tradycja i przyszłość genologii (Białystok 2013)*. Współredaktor czterech monografii naukowych dotyczących cykli, cykliczności oraz literatury religijnej. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, KUL-owskim „Ethosie”, „Przeglądzie Powszechnym”, dominikańskim periodyku „W drodze”, „Kijowskich Studiach Polonistycznych”, białostockiej „Kulturze”, „Kartkach”, a także w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”. Zainteresowania badawcze: literatura chrześcijańska; ślady procesu historycznoliterackiego w zdeterminowanej przez politykę, polskiej literaturze powojennej; epepeja jako ponadgatunkowe spełnienie relacji między literaturą i rzeczywistością, jako tekstowy sposób na wyłączenie czasu, czyli przeniesienie rzeczywistości z przestrzeni historii w przestrzeń kultury oraz literacki Białystok.

**Adam Mazurkiewicz** – adiunkt w Zakładzie Dydaktyki Języka Polskiego i Literatury Uniwersytetu Łódzkiego. Autor książki *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004 (Łódź 2007)* oraz artykułów z zakresu historii i teorii fantastyki i kultury popularnej, ogłaszanych na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Literatury Ludowej”, „Folia Litteraria Polonica” i w tomach zbiorowych.

**Mariusz M. Leś** – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książek *Stanisław Lem wobec utopii* (1998), *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne* (2008) oraz serii artykułów poświęconych fantastyce naukowej i utopii. Członek Science Fiction Research Association, Science Fiction Poetry Association oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Juror Nagrody im. Jerzego Żuławskiego.

**Dominika Oramus** – prof. UW, wykłada w Instytucie Anglistyki. Zainteresowania naukowe: powieść brytyjska po roku 1970; pisarze XX wieku: James Joyce, John Fowles, Angela Carter, J. G. Ballard, Kurt Vonnegut, Philip K. Dick, Stanisław Lem; poetyka postmodernizmu: metafikcja, metafikcja historiograficzna, kultura masowa w literaturze popularnej; *science fiction*: utopie i dystopie XX wieku, Nowa Fala w *science fiction* w Wielkiej Brytanii i w Ameryce lat 70., cyberpunk, *science fiction* a powieść gotycka; nauka a humanistyka: jak kształtowały się pojęcia „nauki” i „mitu” w cywilizacji europejskiej od wieku XVIII do dziś, jak zmieniały się główne obrazy wykorzystywane do opisywania wszechświata; jaki był wizerunek nauki w powieści angielskiej XX wieku i jaki jest obecnie, jak sztuka korzysta z dyskursu naukowego (odniesienia do teorii względności, fizyki kwantowej i cybernetyki w sztuce i kulturze masowej); spory dotyczące darwinizmu (m.in. kreacjonizm, rozumienie altruizmu i agresji, socjobiologia). Wybrane monografie naukowe: Oramus, D. (2011). *Imiona Boga. Motywy Metafizyczne w Fantastyce Drugiej Połowy XX Wieku*. Kraków: Universitas; Oramus, D. (2010). *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Warszawa: Trio; Oramus, D. (2007). *Grave New World: The Decline of the West in the Fiction of J. G. Ballard*. Warszawa: Instytut Anglistyki.

**Piotr Przytuła** – absolwent kierunków: dziennikarstwo i komunikacja społeczna oraz filologia polska. Doktorant literaturoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. W pracy naukowej łączy zainteresowania literaturoznawcze, medioznawcze i kulturoznawcze. Szczególnie interesuje się zagadnieniami literatury i filmu, sytuowanych w popularnym kodzie kultury, jak też na pograniczu obiegu „wysokiego” i „niskiego”. Bada fantastykę naukową pod kątem występujących w niej wątków metafizycznych. Z uwielbieniem analizuje seriale nowej generacji. Swoje zainteresowania badawcze rozwija także w twórczości publicystycznej – współpracuje m.in. z dwutygodnikiem kulturalnym „artPAPIER”.

**Jadwiga Węgrodzka** – profesor nadzwyczajny w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego oraz w Instytucie Neofilologii i Komunikacji Społecznej Politechniki Koszalińskiej, prowadzi zajęcia z literatury brytyjskiej od średniowiecza do współczesności. W pracy badawczej

koncentruje się na literaturze popularnej, zwłaszcza baśni, prozie dziecięcej i fantastycznej oraz kryminalnej. Najważniejsze publikacje to *Canon Unbound* (2011; redaktor), *Patterns of Enchantment: E. Nesbit and the Traditions of Children's Literature* (2007) oraz *Instructive curiosity: Suspense in C. S. Lewis's Trilogy* (1995).

**Michał Grabowski** jest doktorantem na Uniwersytecie Warszawskim, w Instytucie Polonistyki Stosowanej. Jego zainteresowania naukowe obejmują dwa obszary: literaturę dawną, ze szczególnym uwzględnieniem staropolskiej literatury tatrzańskiej, oraz literaturę i kulturę popularną a także zjawiska z pogranicza sztuk (np.: gry fabularne, RPG, cRPG, LARP). Przygotowuje dysertację doktorską *Spiski tatrzańskie – próba monografii zjawiska*, która opisuje staropolskie, tatrzańskie rękopisy, prowadzące do skarbów i nieprzebranych bogactw; pierwsze znane teksty, zawierające szczegóły topograficzne Tatr. Autor licznych artykułów naukowych oraz książki: *Spisek Michała Chrościńskiego Opisanie Ciekawe Gór Tatrów jako pierwszy przewodnik tatrzański* (Warszawa 2012).

**Dorota Gutfeld** – adiunkt w Pracowni Przekładoznawstwa Katedry Filologii Angielskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Interesuje się przekładem literackim, anglojęzyczną literaturą fantastycznonaukową i jej recepcją w Polsce. Najważniejsza publikacja: *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach fantastyki* (2012, Wydawnictwo Naukowe UMK).

**Aneta Kliszcz** – adiunkt w Katedrze Kultury Antycznej i Średniowiecznej Instytutu Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie; jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół kultury antycznej i jej recepcji, neolatynistyki i kultury popularnej; ostatnio opublikowała m.in.: *Homo – humanista – humanizm. Humanizm w źródłach słownikowych* (w: *Humanizm. Historie pojęcia*, pod red. A. Borowskiego, Warszawa 2009, s. 7–53); *It's Elementary, My Dear O'Lochainn: On Randall Garrett's Lord Darcy* (w: *(Re)Visions of History in Language and Fiction*, ed. by Dorota Gutfeld, Monika Linke and Agnieszka Sowińska, Cambridge Scholars Publishing 2012, s. 351–367); *Powieść fantasy a powieść historyczna. Kilka wstępnych pytań* (w: *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, pod red. Jakuba Kornhausera i Daggmary Zajęc, Kraków 2012, s. 69–78).

**Iwona Pięta** – absolwentka filologii polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim; doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (2004). W latach 2002–2012 wykładowca w Instytucie Humanistycznym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Krośnie. Autorka książki *Problemy intertekstualnego obrazowania w wybranych powieściach fantastyczno-naukowych Stanisława Lema* (Toruń 2002), a także artykułów w czasopismach i tomach zbiorowych

dotyczących SF oraz prozy polskiej po roku 1989. Zainteresowania badawcze: współczesne metodologie badań literackich, proza ostatniego dwudziestolecia, literatura masowa, fantastyka w kontekście zjawisk społecznych i kulturowych.

**Karolina Wierel** – asystent w Zakładzie Wiedzy o Kulturze na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Absolwentka studiów doktoranckich Instytutu Badań Literackich PAN, temat pracy doktorskiej: *Księga jako medium transkulturowe w postapokaliptycznych przekazach literackich i filmowych przełomu wieków XX i XXI*. Zainteresowania naukowe: relacje kultura – literatura – film, historia oralności i piśmienności, współczesne prądy w kulturze, szczególnie posthumanizm, postsekularyzm, nowy materializm, motyw Księgi w kulturze, perspektywa katastroficzna i postapokaliptyczna.

**Marta Jakubowska** – magister filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Szczecińskiego, doktorantka Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, nauczycielka języka polskiego, logopeda i bibliotekarz.

**Kamil Karaś** jest absolwentem Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Obecnie słuchacz Filologicznych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego, jego polem badawczym jest szeroko pojęta fantastyka, zarówno anglo-, jak i polskojęzyczna, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości sir Terry’ego Pratchetta, która jest przedmiotem powstającej rozprawy doktorskiej.

**Piotr Stasiewicz** – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książek *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego* i *Moderнизacje tradycji w wybranych utworach współczesnej kultury popularnej* (z Markiem Kochanowskim), a także artykułów poświęconych kulturze i literaturze XVIII wieku oraz współczesnej fantastyce.

**Małgorzata Antuszeicz** – urodzona w 1979; nauczycielka języka polskiego w Zespole Szkół w Rotmance (nieдалeko Pruszcza Gdańskiego); magister filologii polskiej; doktorantka Uniwersytetu Gdańskiego; autorka artykułów: *Uczniowska recepcja II części „Dziadów”* („Język – Szkoła – Religia”, R. VII, nr 2, Pelplin 2012), *Recepcja romantyzmu i zdziwienie szczególne* (artykuł w druku).

**Weronika Łaszkieicz** pracuje w Zakładzie Języka Angielskiego na Uniwersytecie w Białymstoku. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską zatytułowaną *In Search of Christian Values, Motifs and Symbols in American Fantasy Literature*. Publikuje na łamach „QFantu” – magazynu o fantastyce, kryminałach i horrorze.

**Małgorzata Ewa Małyszko** jest absolwentką filologii angielskiej (Uniwersytet Warszawski, 2005) oraz prawa (Uniwersytet w Białymstoku, 2007),



obecnie zaś słuchaczką studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka przygotowała pracę doktorską na temat kobiet samotnych w powieści wiktoriańskiej oraz w polskiej prozie narracyjnej II połowy XIX wieku, jednakże jej szerokie zainteresowania naukowe obejmują także zagadnienia postaw religijnych postaci literackich w prozie krajowej i zagranicznej. Owocem badań autorki – oprócz powyższego artykułu – jest publikacja w „Studiach Teologicznych. Białystok, Drohiczyn, Łomża”, nr 29, 2011: *W komunii z Bogiem? Postawy religijne kobiet w powieściach Elizy Orzeszkowej*.

**Izabela Zawalska** – asystent w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej na Wydziale Neofilologicznym Uniwersytetu Śląskiego. W 2013 roku ukończyła studia doktoranckie ze specjalizacją literaturoznawstwo. Jej zainteresowania naukowe obejmują interpretację zjawisk zachodzących we współczesnej fantastyce rosyjskiej (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Anny Starobiniec i Wiktora Pielewina) pod kątem teorii *миры возможного* Michaiła Epsteina. Od 2012 roku jest także studentką hebraistyki na Wydziale Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego.

**Marek Kochanowski** – adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej UwB, animator i popularyzator kultury, zajmuje się literaturą Młodej Polski, estetyką modernistyczną, literaturą popularną, twórczością Witkacego. Opublikował liczne artykuły poświęcone m.in. prozie Reymonta, Witkacego, Struga, Grabińskiego, Żeromskiego, kulturze popularnej. Autor książek: *Powieści Witkacego wobec schematów literatury popularnej* (Białystok 2007), *Modernizacje tradycji w wybranych utworach współczesnej kultury popularnej*, Białystok 2013 (wraz z P. Stasiewiczem). Redaktor tomów: *Wiek kobiet w literaturze*, Białystok 2002 (wraz z J. Zacharską), *Twórczość Wiesława Kazaneckiego* (Białystok 2010), *Podlasie w literaturze – literatura Podlasia (po 1989 roku)*. *Nowoczesność – regionalizm – uniwersalizm*, Białystok 2012 (wraz z K. Kościewicz).

**Julita Sakowska** – absolwentka filologii polskiej oraz prawa na Uniwersytecie w Białymstoku, wolontariuszka i działaczka studencka. Obroniła pracę magisterską poświęconą futurologiczno-politycznym aspektom prozy Stanisława Lema.

**Marta Niedziela-Janik** kończy Studium Doktoranckie na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się dramaturgią rosyjską schyłku XX i początku XXI wieku, zwłaszcza twórczością Niny Sadur oraz jej córki Jekateriny Sadur. Pracuje nad rozprawą doktorską *Realizm magiczny, absurd i dramat – próba interpretacji sztuk Niny Sadur*.



## Indeks osób

### A

Abdel-Nabi, Debbie 43  
Adamczyk, Anna 254  
Agamben, Giorgio 158–159, 161  
Agca, Ali 132  
Aguirre, Manuel 95  
Ahearne, Joe 125–126, 128–137  
Aleksander Wielki 28  
Almond, David 87–98  
Alsford, Mike 47  
Amis, Kingsley 7  
Amroth, Gabriel 127, 134  
Andersen, Hans Christian 87  
Antuszczyk, Małgorzata 11, 203  
Areopagita, Pseudo-Dionizy 174, 180  
Arystoteles 60, 146, 199  
Asimov, Isaac 52, 55  
Attebery, Brian 10  
Attenborough, David 65  
Atwood, Margaret 10, 149–154, 156, 158–162  
Augustyn z Hippony, św. 67, 174  
Ayala, Francisco J. 67, 71, 73

### B

Bachofen, Johann Jakob 152  
Badeni, Joachim, OP 19, 212  
Bagiński, Tomasz 26–27  
Bakke, Monika 269  
Bakker, Richard Scott 11, 189–201

Ballard, James Graham 52  
Baraniecki, Marek 42  
Barańczak, Stanisław 22  
Bardski, Krzysztof 247–248  
Barrie, James 88  
Bartołd, Robert 165  
Baudelaire, Charles 133  
Bear, Greg 9, 64, 68–70, 73, 75–76  
Behe, Michael 68  
Benjamin, Walter 161  
Bereś, Stanisław 28, 30–31  
Bernasiewicz, Wojciech 132  
Białołęcka, Ewa 170–172  
Bielawski, Maciej 284  
Blake, William 89, 92–93, 96, 98  
Blatty, William Peter 125–126, 135  
Boccaccio, Giovanni 100  
Bogalecki, Piotr 155  
Bogdasiński, Maciej 126  
Boguszewski, Rafał 41  
Bolecki, Włodzimierz 140  
Booth, Wayne Clayson 54  
Borkowska, Danuta 48  
Borkowska, Grażyna 203  
Born, Daniel 52–53  
Borowik, Irena 37  
Borowski, Jarosław 17  
Boston, Lucy M. 89, 97  
Bould, Mark 33, 59

Boyé, Edward 100  
 Braiter, Paulina 21  
 Brando, Marlon 80  
 Brandstaetter, Roman 14  
 Brezinka, Wolfgang 48  
 Broch, Hermann 48  
 Brodzka, Alina 139  
 Browning, Robert 111–112, 123  
 Browning, Ted 103  
 Brummett, Barry 60  
 Bruner, Kurt 19  
 Bryson, Bill 64  
 Budzyńska, Natalia 36  
 Burnett, Frances Hodgson 97  
 Buryła, Sławomir 77  
 Butler, Andrew M. 33, 59

## C

Campbell, Joseph 48, 79, 216–217, 233, 235, 261, 275  
 Canavan, Trudi 11, 203, 205, 207, 209–213  
 Carpenter, Humphrey 19  
 Carroll, Lewis 88  
 Carter, Angela 88, 286  
 Cazotte, Jacques 281  
 Chajeczka Jeliena 239  
 Chevalier, Tracy 66–67, 73  
 Cholewa, Piotr W. 23, 205  
 Cichowlas, Robert 34  
 Cioch, Agnieszka 211  
 Cioffi, Frank 196  
 Clark, David 267  
 Clark, Stephen R. L. 9, 57–58  
 Clarke, Arthur Charles 8, 52–53, 74  
 Clute, John 9  
 Coates, Paul 79  
 Collins, Nick 125  
 Coppola, Francis Ford 103  
 Coutler, Ann 68  
 Coyne, Jerry 67–68  
 Cruz, Omayra Zagaroza 47  
 Csicsery-Ronay, Istvan 52  
 Cuvier, Georges 66–67  
 Czajkowski, Michał 36  
 Czerwiński, Marcin 42, 151

## Ć

Ćwiek, Jakub 45, 171, 176

## D

D'Mello, Sidney 43  
 Dalton, Russell W. 226  
 Dancygier, Józef 208  
 Däniken, Erich von 72, 75  
 Darwin, Charles 63–76, 89, 95, 98, 152–153, 162  
 Davidson, Gustav 174, 178, 180–181, 184  
 Dawidowicz, Piotr 67  
 Dawkins, Richard 64, 67, 265, 275, 277  
 Dąbrowski, Tadeusz 43–44  
 Dehnel, Tadeusz Jan 15  
 Dembski, William 68  
 Derechowski, Wojciech 81  
 Derikson, Scott 126  
 Dębiec, Jacek 131  
 Dębska, Ewa 21  
 Dębski, Eugeniusz 21, 46  
 Dick, Philip Kindred 8  
 Dickenstein, Szymon 63  
 Długosz, Artur 46  
 Dobroczyński, Bartłomiej 79  
 Doe, Roland 125  
 Dokowicz, Lech 126  
 Dostojewski, Fiodor 247  
 Drabina, Jan 134  
 Drozdowicz, Zbigniew 41  
 Drukarczyk, Grzegorz 40, 46  
 Drzazgowska, Ewa 161  
 Dukaj, Jacek 9, 16, 25–27, 31–32, 34, 40–43, 45–47, 139–142, 146–148  
 Dumont, Bruno 49  
 Dybciak, Krzysztof 14, 35  
 Dynarski, Kazimierz 174  
 Dyson, Hugo 17  
 Dzielska, Maria 180

## E

Eagleton, Terry 277  
 Eco, Umberto 80  
 Eliade, Mircea 16, 18, 151, 163, 165, 204, 232  
 Erikson, Steven 189–191  
 Estes, Clarissa Pinkola 211

## F

Falicka, Krystyna 39  
 Farmer, Philip José 8  
 Felis, Paweł T. 49

Fita, Stanisław 260  
 FitzRoy, Robert 64–66  
 Flaubert, Gustav 53  
 Flew, Antony 276–277  
 Flood, Alison 87  
 Fontana, Paul 81  
 Forbes, Bruce David 35  
 Franczak, Jan J. 176  
 Freud, Sigmund 11, 189, 196, 198–199, 201  
 Friedman, Celia S. 11, 215, 218, 220–222,  
 225–226  
 Fromm, Erich 152, 161

## G

Gajewska, Grażyna 268–269  
 Garner, Alan 89  
 Gaudi, Antonio 26–27  
 Gawin, Dariusz 252  
 Gazda, Grzegorz 95  
 Gąsiorowski, Piotr 165  
 Gdula, Maciej 150  
 Gemra, Anna 10  
 Geraci, Robert M. 44  
 Gerrold, David 47  
 Glukhovskiy, Dmitry 239  
 Głowiński, Michał 54, 56  
 Głuch, Krzysztof 78  
 Godwin, William 77  
 Goodman, Felicitas 125  
 Gorecka-Kalita, Joanna 19  
 Gosse, Philip Henry 65, 74–75  
 Gotfryd, Jan 14, 45  
 Góźdź, Krzysztof 127–128  
 Grabowska, Mirosława 37  
 Grabowski, Michał 9, 99  
 Graesser, Arthur 43  
 Graves, Robert 17  
 Grimal, Pierre 99  
 Grimshaw, Mark 43  
 Gromacka, Regina 17  
 Grzędowicz, Jarosław 46  
 Grzymała-Siedlecki, Adam 252  
 Guins, Raiford 47  
 Guttfeld, Dorota 9, 109

## H

Haag, Herbert 127  
 Haka-Makowiecka, Karolina 33

Handke, Ryszard 9, 53–54, 56, 78, 88, 139  
 Harrison, Harry 75  
 Herbert, Frank 52, 191  
 Herrick, James A. 59  
 Herzog, Werner 103  
 Hesko-Kołodzińska, Małgorzata 150  
 Holewiński, Waclaw 39  
 Hooper, Tom 132  
 Hooper, Walter 17  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 60  
 Howard, Robert Ervin 17  
 Huberath, Marek S. 40, 44–45, 47  
 Humphrys, John 274, 276, 283  
 Hutton, James 157  
 Huxley, Thomas 66

## I

Ilnicki, Rafał 9  
 Inglot, Jacek 40  
 Irmińska, Danuta 174  
 Izdebska, Agnieszka 95

## J

Jabłoński, Witold 36  
 Jagodziński, Waldemar 203, 212  
 Jakubowska, Marta 11, 163  
 Jakuszewski, Michał 192, 222  
 James, Edward 9–10, 33  
 Jan Ewangelista, św. 34  
 Jan Paweł II 42, 132  
 Jankowski, Andrzej 48, 261, 275  
 Jankowski, Augustyn 241–243  
 Jasińska-Wojtkowska, Maria 14, 35, 45  
 Jefferson, Thomas 265  
 Jelonek, Tomasz 245  
 Jeske-Choiński, Teodor 252  
 Jezierski, Edmund 252  
 Jezus Chrystus 26, 35, 79–82, 103–104, 116,  
 120, 127, 130, 164, 167, 176, 195–196,  
 198, 216–217, 226, 229–231, 241,  
 246–248, 258  
 Jęczmyk, Lech 9, 53, 78  
 Joanna d'Arc 80  
 Johnson, Philip 68  
 Jones, John E. III 71, 75  
 Jordan, Neil 103  
 Jung, Carl Gustav 22, 161, 212  
 Jurczyński, J. 175

**K**

Kaczor, Katarzyna 176–177  
Käkelä, Jari 52  
Kalwin, Jan 67  
Kańtoch, Anna 176  
Karas, Marcin 134  
Karaś, Kamil 11, 173  
Kaszyński, Mariusz 34  
Katterer, David 60  
Kay, Guy Gavriel 11, 194, 215, 222–226  
Kaye, Howard L. 153  
Keats, John 102  
Kempiński, Andrzej M. 165  
Kempny, Marian 37  
Kermode, Frank 60  
Kingsley, Charles 98  
Kircher, Athanasius 77  
Kliszcz, Aneta 125  
Klonowska, Barbara 88  
Kłoczowski, Jan Andrzej 212  
Knysz-Tomaszewska, Danuta 253  
Kochanowicz, Jerzy 48  
Kochanowski, Marek 251, 253  
Kochański, Krzysztof 36  
Kocówna, Barbara 251  
Kokot, Joanna 17  
Kolasieńska, Iwona 125  
Konefał, Sebastian Jakub 77, 79, 83–84  
Kopaliński, Władysław 90–91  
Kornacki Krzysztof 83  
Kossakowska, Maja Lidia 11, 171, 173, 176–187  
Kot, Dobrosław 19  
Kotowski, Witold 254  
Kowalska, Małgorzata 156  
Kowalski, Jan Wierusz 165  
Kowalski, Piotr 255  
Krawczuk, Aleksander 17  
Kreeft, Peter 174, 176  
Kres, Feliks W. 168–169, 171–172  
Kreuziger, Frederic A. 34  
Królicki, Zbigniew A. 218  
Krzczkowski, Henryk 17  
Krzepkowski Andrzej 57–58  
Krzyżanowski, Jerzy R. 260  
Krzyżanowski, Tomasz 90  
Książek-Bryłowa, Władysława 253  
Kubiak, Zygmunt 17, 92, 207

Kubrick, Stanley 77  
Kudelska, Marta 41  
Kuhn, Thomas 51  
Kulesza, Dariusz 10, 13, 24, 29  
Kupis, Bogdan 236  
Kwaterko, Mateusz 158, 281  
Kyrzcz, Kazimierz, jr. 34

**L**

Lafferty, Raphael Aloysius 55  
Landau, Zishe 241  
Lang, Fritz 77  
Lapple, Alfred 174–175  
Lasoń-Kochańska, Grażyna 203  
Latham, Don 88  
Latour, Bruno 150  
Lawrence, Francis 83  
Le Bon, Gustave 269  
Le Guin, Ursula K. 8, 11, 14, 18, 21–25, 30–32, 190–191  
Leach, Marjorie 165  
Lebioduszkina, Olga 239  
Lejman, Jacek 152–153  
Lem, Stanisław 8–9, 16, 44, 46–47, 54, 57, 265–271  
Leon XIII 129  
Lessing, Doris 88  
Leś, Barbara 204  
Leś, Mariusz M. 9, 51, 55  
Lewis, Clive Staples 14–15, 17–18, 51, 88, 97, 225  
Libiszowska-Żółtowska, Maria 41  
Liduchowska, Alina 131  
Lindow, John 223  
Lofting, Hugh 89  
Lovelock, James 156–157, 161  
Lucas, George 79  
Luter, Marcin 67  
Lyell, Charles 65, 67  
Lyotard, Jean-François 156

**Ł**

Łaba, Jolanta 225  
Łada, Jan 45  
Łanowski, Jerzy 99  
Łaszkiewicz, Weronika 11, 215  
Łoziński, Jerzy 20

Lucja (Lucia dos Santos), św. 132  
Lugowska, Jolanta 177–178  
Łukasz Ewangelista, św. 25, 246  
Łukaszuk, Tadeusz Dionizy 127

**M**

MacDonald, George 216  
Maciejewski, Marian 14  
Macmillan, Malcolm 196  
Mahan, Jeffrey H. 35  
Maier, Gerhard 174–175  
Makowiecka, Marta 33  
Malarecka, Bogumiła 274  
Malik, Jakub A. 254, 260  
Malinowski, Bronisław 204, 232, 265, 269  
Małyszko, Małgorzata Ewa 11, 227  
Mann, George 9  
Mannheim, Robbie 125  
Marciniakówna, Anna 228, 230–233,  
236–237  
Maria, Matka Jezusa 20, 113, 129, 131–132,  
135, 236, 238, 246, 258  
Mariański, Janusz 42  
Marody, Mirosława 37  
Marquez, Gabriel Garcia 87–88  
Martin, George Raymond Richard 190  
Martuszevska, Anna 9  
Mathews, Richard 216  
Matka Teresa 128  
Mayenowa, Maria Renata 208  
Mayne, William 89  
Mazan, Maciejka 192  
Mazurkiewicz, Adam 9, 33  
Mazurkiewicz, Piotr 37  
McDonald, Roger 64  
McEwan, Ian 88  
McHale, Brian 59–60  
McKee, Gabriel 51  
Méliès, Georges 77  
Mendlesohn, Farah 9–10, 33, 44  
Messori, Vittorio 127  
Meyer, Marianna 27  
Michalski, Cezary 39  
Michalski, Marcin 149  
Michel, Anneliese 125–126, 131  
Mickiewicz, Adam 14, 169  
Mieletinski, Eleazar 208  
Migasiński, Jacek 156

Miguel, Aura 132  
Miller, Walter J. 52  
Miller, Walter M. 38  
Milton, John 176, 185  
Miłosz, Czesław 14  
Mitek-Dziemba, Alina 155  
Mojżesz 196, 199, 201, 219, 259–260, 263  
Moorcock, Michael 38, 53  
Morgan-Witts, Max 132  
Mori, Masahiro 43  
Morris, William 216  
Mousoutzanis, Aris 59  
Mrożek, Sławomir 25  
Mrówczyński, Piotr 18  
Murnau, Friedrich Wilhelm 103  
Murray, Robert 19  
Myśliwski, Wiesław 25  
Myśliwy, Agnieszka 103

**N**

Nakoniecznik, Arkadiusz 99  
Nasiłowska, Anna 203  
Nesbit, E. 88–90, 97–98  
Nichols, Peter 65–66  
Niedziela-Janik, Marta 10, 273  
Nietzsche, Friedrich 78, 268  
Niewiadowski, Andrzej 33  
Norton, Mary 89  
Norwid, Cyprian 13, 15  
Nostredame, Michel de 245  
Novak, Michael 41  
Nowacki, Dariusz 42  
Nowaczyk, Mirosław 41  
Nowak, Samuel 48, 125  
Nusbaum, Józef 63  
Nycz, Ryszard 259, 262

**O**

O'Reilly, Elizabeth 87  
Obarski, Marek 17, 19  
Ochocki, Aleksander 196  
Ockham, William 54  
Okólska, Barbara 9, 53, 78  
Olejniczak, Jewgienij T. 35  
Olejniczuk-Skarsgard, Maria 66  
Olin, Alksander 36, 38–39  
Olszański, Tadeusz A. 39  
Onfray, Michel 196, 281

Onimus, Jean 39  
Oramus, Dominika 9, 63, 82  
Oramus, Marek 36, 45  
Orbitowski, Łukasz 40  
Orwell, George 251–252, 263  
Oryszyn, Zyta 127  
Otto, Rudolf 235–236, 238  
Oziewicz, Marek 10, 212

**P**

Paley, William 67  
Pannet, Robert 131, 135  
Parandowski, Jan 17  
Parowski, Maciej 42, 44  
Parrinder, Patrick 9  
Patai, Raphael 17  
Paweł VI 126–127, 132  
Pearce, Joseph 17  
Pearce, Philippa 89, 97  
Pepperell, Robert 270  
Pędziszewski, Krzysztof 78  
Piątkowski, Marian 176  
Piekara, Jacek 25–26, 31–32, 36, 38, 167, 172, 176  
Piekarczyk, Stanisław 229  
Piekarski, Ireneusz 17  
Pieńkosz, Konstanty 278  
Pierumow, Nikołaj 21  
Pietrzyk, Marcin 83  
Pięta, Iwona 9, 139  
Pilipiuk, Andrzej 40, 170, 172  
Pius XII 67, 128  
Płuciennik, Jarosław 95, 140  
Pohl, Frederik 55–56, 58  
Poręba, Marcin 198  
Possamai, Adam 48  
Praszałowicz, Dorota 204  
Pratchett, Terry 11, 22–25, 30–32, 288  
Prest, Jude Gerard 126  
Prokopiuk, Jerzy 196, 212  
Przeczek, Michał 132  
Przybył, Maria 174  
Przytuła, Piotr 10, 77, 83  
Pucek, Robert 277  
Puchan, Jakub 38  
Pullman, Philip 97  
Puły, Janusz 69

**Q**

Quinzio, Sergio 284

**R**

Radkowska-Walkowicz, Magdalena 82  
Ratajczak, Tomasz 10, 211  
Ratzinger, Joseph 127  
Ravasi, Gianfranco 240–241, 246  
Reilly, Robert I. 51  
Reszke, Robert 152, 198  
Rey, John 67  
Reymont, Władysław Stanisław 251–263  
Rienecker, Fritz 174–175  
Roberts, Adam 33, 44, 59  
Rohoziński, Janusz 253  
Rosiński, Franciszek M. 178  
Rousseau, Jean-Jacques 152  
Rowling, Joanne Kathleen 23, 88  
Różewicz, Tadeusz 25  
Rudolf, Edyta 211  
Rushdie, Salman 88  
Ruszkowski, Janusz 174  
Rydzewska, Jaga 44  
Ryszkievicz, Marcin 67, 157  
Rzepka, Sławomir 72

**S**

Sadur, Nina 10, 273–284, 289  
Safona 22  
Sakowska, Julita 9, 265  
Salwa, Piotr 80  
Sandemo, Margit 11, 227–238  
Sands, Trevor 99  
Sapkowski, Andrzej 16, 24–25, 28–32, 166–168, 171–172  
Savimbi, Janusz [właśc. Smoczyński, Rafał] 38, 41  
Sawicki, Stefan 13–16, 45, 55  
Sawyer, Robert J. 73  
Schmid, Hans-Christian 126  
Schuller, Bjoern 43  
Sedeńko, Wojtek 35–36  
Seed, David 9, 57  
Shakespeare, William 28  
Shaw, Martin 125  
Silverberg, Robert 53, 55  
Simmons, Dan 9, 99–100, 102–103, 105–107  
Skolimowski, Henryk 154–157, 159–160



Skórska, Ewa 241  
 Sleight, Graham 10  
 Sławek, Tadeusz 155–156  
 Słomczyński, Maciej 176  
 Smith, Edward E. 44  
 Smith, Kevin 136  
 Smoczyński, Rafał 38, 41  
 Smoleń, Bohdan 37  
 Smuszkiewicz, Antoni 33, 59, 139  
 Snyder, Zack 84  
 Sobczyk, Michał 157  
 Sobolewska, Anna 78–79  
 Sobota, Jacek 36  
 Sokołowski, Krzysztof 17  
 Spielberg, Steven 79  
 Sporniak, Artur 212  
 Spólny, Jacek 73  
 Stableford, Brian 10  
 Stachowski, Ryszard 196  
 Stachowski, Zbigniew 41  
 Stanek, Tadeusz 41  
 Stanicka-Apostoł, Dorota 240  
 Stanzel, Franz 54–55  
 Stapledon, Olaf 8, 44, 57–58  
 Starobiniec, Anna 10, 239–249  
 Stasiewicz, Piotr 11, 189  
 Steffler, Alva William 223  
 Stewart, Scott Charles 83, 129  
 Stewart, Susan Louise 93–95  
 Stoff, Andrzej 34–35  
 Stoker, Abraham 103  
 Straight, Michael 20  
 Strickland, John 125  
 Strzałka, Jan 212  
 Studencki, Wiesław 67  
 Styszyńska, Zofia 196  
 Sulikowski, Andrzej 13  
 Supa, Wanda 244  
 Suvin, Darko 78  
 Sylwanowicz, Agnieszka 19  
 Szpakowska, Magdalena 266, 269  
 Szrejter, Artur C. 34, 49, 164  
 Szwajcer, Piotr 275  
 Szyda, Wojciech 35, 45–46  
 Szyłak, Jerzy 77  
 Szymańska, Beata 41  
 Szymik, Jerzy 14  
 Szypuła, Wojciech 192

## Ś

Świątek, Rafał 81

## T

Tabaczewski, Michał 44  
 Taszycka, Anna 48, 125  
 Tatarkiewicz, Anna 151  
 Thomas, Gordon 132  
 Tinwell, Angela 43  
 Tischner, Józef 278–279  
 Tokarski, Stanisław 204  
 Tolkien, Christopher 17, 19  
 Tolkien, John Ronald Reuel 11, 14, 16–25, 29–32, 189–190  
 Tomasik, Wojciech 140  
 Tomasz z Akwinu, św. 67  
 Tosatti, Marco 132, 134  
 Travers, P. L. 89  
 Trębicki, Grzegorz 189  
 Trocha, Bogdan 10, 171, 211–212, 217  
 Trzeźniowski, Dariusz 254  
 Turowski, Gabriel 132  
 Twardoch, Szczepan 45–46  
 Tym, Stanisław 39  
 Tyszczyk, Andrzej 17

## U

Ugniewska, Joanna 80  
 Umiński, Józef 178  
 Uniłowski, Krzysztof 42  
 Urbaniak, Janusz 40  
 Usakiewicz, Wojciech 277  
 Ussher, James 65–66  
 Utkowska, Beata 251, 255, 258–259

## V

Verne, Juliusz 77

## W

Wachowscy, Andy i Lana 80–81  
 Waddington, Conrad Hal 153  
 Walczak, Małgorzata 255  
 Wallace, Alfred Russel 73, 153  
 Walusiak, Magdalena 49  
 Ware, Jim 19  
 Warneńska, Monika 253–254  
 Weale, Sally 23  
 Weber, Max 152

Wencel, Wojciech 43  
Wergiliusz (Publius Vergilius Naso) 216  
West, Nigel 132  
Westerfeld, Scott 75  
Westfahl, Gary 47  
Węgrodzka, Jadwiga 87, 89  
Węgrzecka, Małgorzata 33  
Widen, Gregory 129  
Wierel, Karolina 10, 149  
Wilberforce, Samuel 66  
Wildstein, Bronisław 39  
Wilkins, John 77  
Williams, Raymond 47  
Williams, Tad 190  
Willis, Connie 9, 109–114, 117–118, 122–123  
Wilson, Robert Charles 9, 64, 73–76  
Winterson, Jeanette 88  
Wiśniewski, Janusz L. 49  
Wiśniewski-Snerg, Adam 8  
Witkiewicz, Stanisław Ignacy 252  
Woodman, Tom 9, 78  
Woolf, Virginia 22  
Woroniecka, Grażyna 37  
Wotrin, Walerij 239  
Wójcik, Andrzej 57–58  
Wronka, Tymoteusz 36  
Wróblewski, Maciej 13

**Y**

Yeffeth, Glenn 81

Yeskov, Kiril J. 21

**Z**

Zacharska, Jadwiga 262, 289  
Zagańczyk, Mieszko 34  
Zagrodzki, Michał 196  
Zalewska, Anna Elżbieta 132  
Załęcki, Paweł 37  
Zarębianka, Zofia 43  
Zarzycka, Joanna 134  
Zawalska, Izabela 10, 239  
Zawieyski, Jerzy 14, 285  
Zborski, Bartłomiej 252  
Zdybicka, Zofia Józefa 140, 146  
Zdziechowski, Marian 262  
Zelent, Magdalena 83  
Zerbst, Rainer 27  
Zgorzelski, Andrzej 53, 88, 96  
Ziemiański, Andrzej 166, 171–172  
Ziemkiewicz, Rafał A. 7, 33–34, 39–40, 45–49  
Zillmer, Hans-Joachim 72–74  
Zimnicka, Iwona 228–237  
Zwoliński, Andrzej 48

**Ż**

Żabski, Tadeusz 33  
Żuławski, Jerzy 7, 52, 102, 286  
Życiński, Józef 274  
Żywno, Dorota 222