

Piotr Stasiewicz

Intertekstualne początki literatury *fantasy*

Tytuł niniejszego artykułu wymaga od razu na wstępie pewnego komentarza¹. Nie ulega wątpliwości, że literatura *fantasy* czerpie inspiracje fabularne z dawniejszych form kultury na różne sposoby – poprzez wykorzystanie dawnych motywów, renarracje baśni, odwołania w sposobach konstruowania światów przedstawionych, dialog z tradycją. Kilka aspektów tych bardzo bogatych procesów zostanie w tym tekście poddanych analizie. Podstawowym problemem, sygnalizowanym we wstępnej części, jest jednak zachowanie właściwych proporcji i precyzyjne określanie poszczególnych zjawisk. W tym konkretnym przypadku najważniejszym zagadnieniem

¹ Niniejszy artykuł jest syntezą moich przemyśleń zawartych w książce *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2015. Wiele z wyrażonych tu sądów znajduje we wspomnianej książce znacznie szersze rozwinięcie. Zawiera ona także przegląd najważniejszych teorii intertekstualności wraz ze wskazaniem, które z nich przynoszą praktyczne narzędzia, które służyć mogą do badania międzytekstowych związków w przypadku różnych odmian fantastyki.

jest wyraźne oddzielenie wpływów, które są naturalną konsekwencją poetyki *fantasy*, od rzeczywistych relacji intertekstualnych. Samo wykazanie wpływu wcześniejszego tekstu lub tekstów na współczesny tekst musi być wyraźnie oddzielone od intertekstualności rzeczywistej, to znaczy sytuacji, w której celowo umieszczone w tekście nawiązanie do znanego tekstu rozpoznawalne jest dla potencjalnego odbiorcy, a nawet, można zakładać, zaprojektowane zostało tak, by ów odbiorca je zauważył i dzięki temu owo nawiązanie staje się elementem budowania znaczenia. Tym samym, z rozpoznawania relacji intertekstualnych wyłączone zostaną wszelkie nieintencjonalne, podświadome, quasi-mityczne relacje wynikające z pozornych lub rzeczywistych podobieństw fabularnych lub zgodnej z konwencją powtarzalności pewnych schematów. Stosowanie konwencjonalnych fabuł jest oczywiście relacją intertekstualną, ale samo w sobie zjawisko to nie niesie znaczeń, które domagałyby się jakichkolwiek zabiegów interpretacyjnych.

W celu zobrazowania tego zjawiska, a więc wskazania różnic między „wpływologią” a intertekstualnością, przywołane zostaną cztery teksty, które bez cienia przesady można uznać za fundujące konwencję *fantasy*. Cechą wspólną tych tekstów jest to, że zostały one wydane niemal w tym samym czasie, choć powstawały w różnym, i tym samym nie można zakładać, iż rozwiązania stosowane w jednym z nich są odbiciem innego. Dwa z tych tekstów są pewną oczywistością, gdyż ich wydanie uważane jest powszechnie za narodziny gatunku *fantasy* w jego dojrzałej i świadomej formie, dwa nie cieszą się taką estymą – nie wspomina o nich żaden z polskich monografistów gatunku² – a jednak ich znaczenie trudno przece-

² Zob.: T.Z. Majkowski, *W cieniu białego drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013; M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji rozwojowej*, Wrocław 2009; G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków 2007.

nić. Te teksty to *Władca pierścieni* Tolkiena (*Lord of the Rings*, wyd. w latach 1954–1955), *Opowieści z Narnii* Lewisa (*The Chronicles of Narnia*, wyd. w latach 1950–1956), *Zakłęty miecz* Poula Andersona (*The Broken Sword*, wyd. w 1954 roku) i cykl *Był sobie raz i na zawsze król* T.H. White'a (*Once and Future King*, wyd. ostateczne w 1958 roku, wcześniejsze wersje trzech pierwszych tomów wydane w latach 1938–1941).

Wpływy, jakie zauważalne są w *Hobbicie* i *Władcy pierścieni* J.R.R. Tolkiena są powszechnie znane i były przedmiotem różnorodnych studiów naukowych³. W pracach tych przekonująco wykazano, że wiele elementów świata przedstawionego, fikcyjnej religii i mitologii, porządku kosmologicznego, motywów fabularnych, przedmiotów i kluczowych postaci zostało zaczerpniętych z dawnych tekstów, które Tolkien czytał od wczesnej młodości przez całe życie. Były to *Saga o Völsungach* (motyw pierścienia i złamanego miecza Narsila), *Starsza Edda* i *Edda prozatorska* (Gandalf, elfy i krasnoludy i ich wzajemne relacje), *Beowulf* (motyw rozumnego smoka strzegącego złota i scena spotkania Bilbo Bagginsa i Smauga w *Hobbicie*), *Kalevala* (magiczny pierścień pełniący podobną rolę jak Sampo, cechy Gandalfa częściowo inspirowane przez postać Vöinämöinena, język elfów częściowo oparty na języku fińskim). Zainteresowania te zostały zresztą potwierdzone po śmierci pisarza wydaniem jego opracowań lub bezpośrednich tłumaczeń tekstów, które stanowiły

³ Zob. m.in.: T. Shippey, *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*, Mariner Books 2002; T. Shippey, *The Road to Middle-earth: How J.R.R. Tolkien created a new mythology*, Harper Collins 2012; M. Burns, *Perilous Realms: Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth*, Toronto 2005; J.R.R. Tolkien and His Literary Resonances: Views of Middle-Earth, G. Clark, D. Timmons (red.), Westport 2000; V. Flieger, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Kent 2002; V. Flieger, *Interrupted Music: The Making Of Tolkien's Mythology*, Kent 2005; R. Simek, *Mittelerde: Tolkien und die germanische Mythologie*, C.H. Beck 2005.

dla niego źródło inspiracji⁴. Wskazywano również na inspirację Szekspirem, a także prozą pisarzowi bardziej współczesną: utworami Williama Morrisa i Henry Ridera Haggarda. Przedmiotem debaty były związki między *Władcą pierścieni* a tetralogią Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*. Ten związek międzytekstowy jest przedmiotem największych kontrowersji, jako że sam Tolkien, nie wypierając się wpływów, jakie wywarli na nim inni twórcy, gorąco protestował przeciwko wskazywaniu dramatów Wagnera jako bezpośredniej inspiracji dla swojej twórczości. Krytycy przyjmujący stanowisko autora *Hobbita* wskazują, że obaj twórcy korzystali z tych samych inspiracji – Tolkien z *Völsungensaga*, Wagner natomiast z niemieckojęzycznej wersji tej historii, *Nibelungenlied*. Wskazano jednak, że szereg elementów, które są zbieżne w obu dziełach – władza nad światem, jaką daje pierścień, jego niszcząca siła, jaką skaża tego, kto jest jego właścicielem, zbawienie świata poprzez działania prostego bohatera i rola natury jako nadrzędnej kategorii moralnej – są nieobecne w średniowiecznych sagach i są autorskimi pomysłami twórcy *Zmierzchu bogów*⁵.

Główne dzieła Tolkiena stanowią niezwykle interesujący materiał dla badaczy-wpływologów, trudno bowiem o tekst, który w większym stopniu zakorzeniony byłby w kulturze i czerpał poszczególne elementy z innych tekstów. Większość elementów świata przedstawionego stanowi efekt literackiej inspiracji, jest śladem lektur i zainteresowań autora. Sam przebieg fabuły, choć identyfikowany przez niektórych badaczy o zacięciu mitopoetyckim jako nieświadomie mityczny, zbieżny jest z wieloma obecnymi w litera-

⁴ Zob.: J.R.R. Tolkien, *Legenda o Sigurdzie i Gudrun*, przeł. K. Staniewska „Elring”, A. Sylwanowicz „Evermind”, Warszawa 2009. Zob. też *Beowulf: A Translation and Commentary*, Ch. Tolkien, ed. by, transl. J.R.R. Tolkien, Houghton Mifflin Harcourt 2014.

⁵ T. Shippey, *The Problem of the Rings: Tolkien and Wagner*, [w:] *Roots and Branches: Selected Papers on Tolkien*, Zurich and Berne 2007, s. 97-114.

turze schematami i powtarzаныmi motywami. Dla nas najistotniejsze jest natomiast, że *Hobbit* i *Władca pierścieni* stanowią niemal doskonały przykład do badania procesów charakterystycznych dla tak zwanej wpływologii. Oznacza to, że niemal wszystkie elementy budujące warstwę znaczeniową dzieła literackiego, a więc fabuła, postacie, motywy i przedstawiony świat dają się zidentyfikować jako zaczerpnięte skądś, ale jednocześnie wspomniane nawiązania nie mają statusu relacji intertekstualnej. Wpływologia tolkienowska stanowi dziś pokąźną część krytycznej literatury przedmiotu poświęconej twórczości autora *Powrotu króla*, ale wykazywanie śladów innych tekstów w epopei o Śródziemiu nie przekłada się na interpretację tego tekstu. Tolkien był erudytą i ślady jego licznych lektur są zauważalne w jego dziele, ale samo w sobie stanowi ono jakość odrębną, zamkniętą i nieodsyłającą w trakcie lektury do innych tekstów.

W tym samym 1954 roku, w którym w Anglii ukazała się *Drużyna Pierścienia* i *Dwie wieże* Tolkiena, w Stanach Zjednoczonych wydawnictwo Abelard-Schuman wydało powieść *fantasy* mało jeszcze znanego pisarza *science fiction*, Poula Andersona, *Zakłęty miecz*. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku rynku wydawniczego w Europie, powieść Andersona ukazywała się w rynkowej próżni. Zarówno literatura *fantasy*, jak i jej potencjalni odbiorcy jeszcze w kategoriach merkantylnych nie istnieli. Wydawca zamieścił więc na okładce informację mającą wyjaśnić potencjalnemu czytelnikowi fenomen nowo wydanej powieści:

The cover of the first edition of *The Broken Sword* carries an explanatory subtitle: "An adventure story in the modern manner, with a bow to the old Icelandic sagas." In tandem with the vague term 'adventure story' (which slights the fantastic elements), the phrase 'modern manner' appears to be a concession to potential buyers wary of a 'stuffy' or 'old-fashioned' work. The first edition had to sell to

a generation of readers that knew fantasy only from pulp magazines
– if they knew fantasy at all⁶.

Źródło inspiracji, to samo co w przypadku Tolkiena, zostało więc wskazane już na okładce. Drugie, zmienione wydanie powieści z 1971 roku poprzedził Anderson, przedmową w której nie tylko wskazuje, że korzystał z tych samych inspiracji, to jest *Starszej i Młodszej Eddy*. Początek i koniec *Zakłętego miecza* są wyraźnie stylizowane:

Żył sobie raz mąż imieniem Orm, zwany też Silnym, syn Ketila Asmundsona, który był wolnym kmieciem na północy Jutlandii. Ród Ketila mieszkał tam od niepamiętnych czasów i władał rozległymi włościami.

Tu kończy się saga o Skafloku Wychowanku Elfów⁷.

Mimo wykorzystania tych samych tekstów jako inspiracji do stworzenia fantastycznego świata, powieści Tolkiena i Andersona dzieli bardzo wiele. Wiele lat później, wskazując, że świat *Zakłętego miecza* był dla niego samego większą inspiracją niż *Władca pierścieni*, Michael Moorcock wypunktował najważniejsze różnice między dwoma klasycznymi tekstami z wyraźnym wskazaniem na utwór amerykańskiego powieściopisarza: postacie Andersona są bardziej dojrzałe i zgodne z realiami brutalnego przedstawionego świata, lepsze postacie kobiece, prostsza konstrukcja psychologiczna bohaterów, bliższa człowiekowi wczesnego średniowiecza⁸.

⁶ R. Harvey, *Broken In Two: Poul Anderson's two versions of The Broken Sword*, <http://www.blackgate.com/broken-in-two-poul-andersons-two-versions-of-the-broken-sword/>, [dostęp: 23.04.2014].

⁷ P. Anderson, *Zakłęty miecz*, przeł. E. Witecka, Warszawa 1991, s. 9 i 236.

⁸ M. Moorcock, *Tolkien Times two*, „The Guardian”, 25 stycznia 2003, <http://www.theguardian.com/books/2003/jan/25/featuresreviews.guardianreview18>, [dostęp: 27.06.2014].

Zarówno Harvey, jak i Moorcock podkreślają, że brutalna historia opowiedziana w *Zaklętym mieczu* bliższa jest tragedii niż szerokiemu oddechowi epickiemu eposu, na który stylizowany jest *Władca pierścieni*. Moorcock wskazuje też, że oba te dzieła szukając jednocześnie inspiracji w tych samych tekstach literatury dawnej, nie tylko czynią to na różny sposób, ale też są dziećmi swoich czasów na dwa różne sposoby:

Tolkien's saga reflected the sentiments of sacrifice typical of post-first world war fiction. Anderson's seems to echo the existential mood of the west after the second world war. *The Broken Sword* has an atmosphere in common with the best 40s noir movies, themselves a reaction to the overblown romantic rhetoric of Nazism. With Mervyn Peake, Henry Treece and even TH White, Anderson influenced a school of epic fantasy fundamentally at odds with inkling reassurances⁹.

Dla nas szczególnie istotne jest, iż zarówno tekst Tolkiena, jak i Andersona mimo wyraźnych inspiracji literackich, które objawiają się na różnych poziomach i w obu tekstach na różne sposoby, nie są relacjami intertekstualnym. W obu przypadkach mamy do czynienia z inspiracją motywami, atmosferą i do pewnego stopnia strategią narracyjną dawnych form (co silniej zauważalne jest w przypadku stylizowanego na epos *Władcy pierścieni*), ale korzystanie z tych dawnych rodzajów literatury jest czysto formalne. W warstwie znaczeniowej zarówno trylogia Tolkiena, jak i powieść Andersona nie wchodzi w związki z tekstami, którymi się inspirowały – wręcz przeciwnie. Dawne formy i zaczerpnięte z nich motywy fabularne i elementy świata przedstawionego służą do zbudowania opowieści całkowicie autonomicznych i nie odsyłających do wcześniejszych tekstów. W obu też, jak zwrócił uwagę Moorcock, bardzo silnie zaznaczają się aktualne konteksty, I i II wojny światowej, choć też

⁹ M. Moorcock, *Tolkien Times two*, dz. cyt.

żaden z tych tekstów nie jest bezpośrednim komentarzem dotyczącym współczesności. Tym samym, choć zarówno *Władca pierścieni*, jak i *Zaklęty miecz* przesycone są elementami zaczerpniętymi z innych dzieł, nie można ich uznać za utwory *de facto* intertekstualne, które w warstwie znaczeniowej stanowią czytelne nawiązanie do wcześniejszych dzieł. Utwory Tolkiena i Andersona, które odegrały kluczową rolę dla późniejszego rozwoju konwencji *fantasy*, wyznaczają też strategię, kopiowaną przez późniejszych twórców, korzystania ze skarbnicy literatury dawnej, która jednocześnie nie jest relacją nastawioną na dialog z przeszłością lub światopoglądem dawnych twórców.

W przypadku *Opowieści z Narnii* C.S. Lewisa sprawa związków międzytekstowych jest bardziej skomplikowana. Strategia konstruowania świata przedstawionego w tym utworze różni się bowiem od utworów poprzednio przywołanych kilkoma szczegółami. Po pierwsze, *Opowieści* nie są hermetycznym światem *fantasy*, który nie ma nic wspólnego ze światem potencjalnego czytelnika. Pod tym względem to klasyczne *portal/quest fantasy* zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Mendlesohn¹⁰, z czego wynikają określone konsekwencje dla rozumienia tego tekstu. Przede wszystkim oznacza to istnienie dwóch światów w powieści – jednego, z którym odbiorca może się identyfikować i drugiego, zdominowanego przez elementy fantastyczne. Po drugie, fantastyczny świat po drugiej stronie portalu najczęściej jest interpretowany w sposób alegoryczny jako, w taki lub inny sposób, odnoszący się do motywów religii chrześcijańskiej. Po trzecie, dziecięcy protagoniści przenikający z „naszego” świata do Narnii są w naturalny sposób bohaterami prowadzącymi i tym samym stanowią projekcję idealnego czytelnika „uczącego się” fantastycznego świata i, co za tym idzie, przyswajającego sobie jego symbolicznie ujmowane treści.

¹⁰ F. Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Connecticut 2008, s. 30-38.

Taka konstrukcja budzi szereg problemów metodologicznych. Powszechnie interpretuje się cykl Lewisa jako dzieło wyrażające takie lub inne treści religijne. Interpretacje te oscylują między bardzo ogólnie rozumianą religijnością czy duchowością¹¹, po skrajnie alegoryczne traktowanie w zasadzie każdego elementu świata przedstawionego w powieści jako sygnału odsyłającego do konkretnych elementów religii chrześcijańskiej¹². W zależności od przyjętej stra-

¹¹ Zob. M. Oziewicz, *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia „Opowieści z Narnii” C.S. Lewisa*, s. 169-193. Zob. też: J. Rogers, *Świat według Narnii: chrześcijańskie znaczenie niezwykłych opowieści C.S. Lewisa*, przeł. M. Nowicki, Poznań 2011.

¹² Najczęstsze utożsamienia to: Aslan – Jezus, Władca-za-Morza – Bóg, oddech Aslana – Duch Święty, ofiara Aslana – Ofiara Chrystusa, zmartwychwstanie Aslana – Zmartwychwstanie Chrystusa, kraina Aslana – Raj, Krętać – antychryst, ostatnia bitwa oraz wydarzenia poprzedzające ją i następujące po niej – Apokalipsa, Tasz – szatan, zdrada Edmunda-grzech, podróż Wędrowca do Świtu- życie każdego z nas, podróż każdego z nas do nieba, do Raju, pęknięcie Kamiennego Stołu – rozdarcie się zasłony w Świątyni Jerozolimskiej, Jadis kusi Digory’ego, żeby wziął jabłko dla swej mamy – wąż kusi Ewę by wzięła jabłko z Zakazanego Drzewa, Emet – św. Paweł, Nowa Narnia – Raj, Stara Narnia – nasz ziemski świat, Trzykrotne powtórzenie przez Aslana „Sobą” w KijC – nawiązanie do Trójcy Świętej, poprzednie zapowiadające przyjście Aslana w LCISS – proroctwa zapowiadające przyjście Jezusa, stuletnia zima – złe czasy przed nadejściem Chrystusa, nadejście św. Mikołaja – nadejście św. Jana Chrzcziciela, zapowiadającego nadejście Mesjasza, Narnijczycy zamienieni w posągi – pierwsi chrześcijanie nękanici przez wrogów, Łucja i Zuzanna opłakujące Aslana – Maria i Maria Magdalena opłakujące Jezusa, Piotr Pevensie – św. Piotr, stworzenie Narnii – stworzenie świata, cztery wskazówki, które Aslan dał Juli – Boże Przykazania, Boże Prawo, Książę Rilian – przedstawienie ludzi opętanych przez demony, Zuzanna Pevensie – człowiek, który zwątpił w Boga, Edmund Pevensie – św. Tomasz lub Judasz lub św. Paweł, Czwórka władców na Ker-Paravelu – czwórka Ewangelistów, Eustachy Klarencjusz Scruub – św. Tomasz, Zuchon – Zachariasz, Ogród na Wzgórzu – Ogród Eden, drzewo w ogrodzie na wzgórzu – drzewo poznania dobra i zła, Baranek dający śniadanie z ryb na Końcu Świata – śniadanie uczniów ze zmartwychwstałym Jezusem nad Jeziorem Galilejskim, Błotomśitek wkłada sobie stopę do ognia – Chrystusowe napomnienie, by wyłupać sobie oko, jeżeli okaże się to konieczne ze względu na prawdę,

teorii interpretowania znaczeń, jakie ewokuje tekst, może on więc być postrzegany jako intertekstualny, bądź też nie. Interpretacje traktujące *Opowieści* jedynie jako utwór wyrażający pewne bardzo ogólne treści związane z religią nie będą widziały tego tekstu jako dzieła intertekstualnego *sensu stricte*, natomiast odczytania deszyfrujące niemal każdy element powieści C.S. Lewisa jako zaczerpnięty z Biblii ujmują je oczywiście w perspektywie intertekstualnej, nawet jeśli sam interpretujący nie stosuje intertekstualnej metody świadomie. Sprawę komplikują również, będące częstym zjawiskiem w przypadku Lewisa, chętnie cytowane przez badaczy wypowiedzi samego autora, które są nierzadko składnikiem interpretacji, zazwyczaj stosowanym w celu potwierdzenia chrześcijańskiego przesłania całości. Podobnie czyni się zresztą w przypadku trylogii Tolkiena w celu potwierdzenia proreligijnego przesłania jego dzieła¹³.

Kwestią elementarną w tym przypadku jest, rzecz jasna, do jakiego stopnia sam tekst usprawiedliwia wskazywanie tego typu relacji. Nie jest przedmiotem niniejszych rozważań arbitralne rozstrzygnięcie, czy *Opowieści z Narnii* są cyklem, który jako tekst jest jednoznacznie intertekstualny, czy nie. W świetle uwag, jakie zostały zawarte na początku tego podrozdziału stwierdzić jednak należy, że, podobnie jak w przypadku postrzegania pewnych utworów w perspektywie mitopoetyckiej, kwestia ta jest efektem subiektywnych wyborów i preferencji każdego badacza. O jego de-

droga ucieczki z Harfangu – dziura w ziemi – wąska brama prowadząca do życia, otwierająca się dla tych, którzy dzięki pomocy Bożych pouczeń potrafią ją dostrzec, Aslan wzywa Łucję pośrodku nocy – Bóg wzywa w nocy Samuela, Narada Aslana i Jadis nad losem Edmunda – rozmowa pomiędzy Bogiem a szatanem na dworze królewskim.

- ¹³ Krytycznie pisze o takiej metodzie interpretacyjnej Michał Nawrocki, zob.: M. Nawrocki, *Uwagi o etyce „Władcy pierścieni”*, [w:] *Wokół źródeł fantasy*, T. Ratajczak, B. Trocha (red.), Zielona Góra 2009, s. 188.

cyzji, jak poświadczają konkretne interpretacje, zależy przypisanie cyklowi Lewisa konkretnych znaczeń. *Opowieści z Narnii* mogą być interpretowane jako cykl *fantasy*, którego kompozycja zmierza do wykreowania efektownego świata alternatywnego, który przez swą baśniowość kontrastuje ze światem czytelnika. Można też traktować powieści angielskiego pisarza jako ogólną alegorię religii i świata duchowego, w którym rozgrywa się symboliczna akcja, której różne elementy dają się odczytywać jako mniej lub bardziej czytelne nawiązania do realnie istniejących religii. Można też traktować ten tekst jako ściśle symboliczny, to znaczy taki, w którym każdy istotny element fabuły ma swoje źródło w konkretnym wydarzeniu z Nowego Testamentu i stanowi jego symboliczną re-narrację. W tak przyjętej perspektywie Ewangelie są bez wątpienia hipotezami, natomiast poszczególne tomy *Opowieści z Narnii* hipertekstami, których poszczególne elementy, w ten lub inny sposób, odsyłają do innego tekstu.

Istotne jest też w tym wypadku, że trudno jest, przynajmniej wobec utworów Clive Staplesa Lewisa, zachować typowo post-strukturalistyczną perspektywę badawczą i zignorować kontekst kulturowy, w jakim te utwory funkcjonują. Kontekstem tym są z jednej strony powszechnie funkcjonujące w obiegu kulturowym interpretacje, w których na różne sposoby rozważa się religijne treści cyklu Lewisa, a z drugiej – powszechnie znana (w Polsce znana zanim jeszcze ukazały się jego dzieła literackie) twórczość eseistyczna tego autora, podejmująca tematy natury religijnej. O ile więc różne odautorskie deklaracje i komentarze wygłaszane w pismach nieoficjalnych (np. listach) trudno uznać, zgodnie z antybiografistycznym podejściem współczesnego literaturoznawstwa, za kluczowe dla deszyfrowania potencjalnych sensów tego cyklu, o tyle podejście skrajnie tekstologiczne, eliminujące w sposób restrykcyjny kontekst, w jakim utwory te funkcjonują, również wydaje się przesadą. Uznać więc należy, że, abstrahując od rzeczywistych własności tych

tekstów, *Opowieści z Narnii*, utwory te postrzegane są, często w potocznym znaczeniu tego słowa, jako intertekstualne.

Czwarty z przywołanych wcześniej utworów, cykl powieści T.H. White'a, stawia badacza aspektów intertekstualności przed jeszcze inną formą intertekstualności. *Był sobie raz na zawsze król* jest bowiem *retellingiem* jednego z najbardziej znanych epickich utworów średniowiecznej Europy, *Le Mort d'Arthur* Thomasa Malory'ego¹⁴. Kwestie związane z *retellingiem* i jego odmianami w fantastyce znacznie przekraczają wąskie ramy niniejszego szkicu¹⁵, tutaj wspomnieć należy jedynie o najbardziej istotnych cechach samego utworu White'a. W czterotomowym cyklu (piąty tom cyklu, *Księga Merlina*, został opublikowany wiele lat po śmierci autora, a jego fragmenty zostały przez niego wykorzystane w ostatecznych wersjach pierwszych czterech części) współczesny autor w zasadzie powtarza powszechnie znaną historię młodości, rozkwitu chwały i potęgi króla Artura oraz dzieje jego upadku. White wprowadza jednak do swojej wersji wiele zmian, które dotyczą indywidualnych cech poszczególnych bohaterów, a także interpretacji tradycyjnych wydarzeń. Największe zmiany dotyczą postaci Merlina, który odgrywa rolę dominującą w całości poprzez to, że jest nauczycielem i mentorem młodego Artura. W *retellingu* White'a Merlin żyje „do tyłu” – zarówno w perspektywie historycznej, jak i życiu osobistym: przybywa z przyszłości i staje się coraz młodszy. Pozwala to wprowadzić White'owi do swojego cyklu powieściowego bardzo silny kontekst związany ze współczesnością, a konkretnie z II wojną światową. Wojna i jej niszczycielska siła staje się głównym wątkiem edukacyjnych zabiegów, jakim poddawany jest przez Merlina mło-

¹⁴ Zob.: A. Zgorzelski, *Płaszczyzny narracji i świata przedstawionego w „The Once and Future King” T.H. White’a*, [w:] tegoż, *Kreacje świata sensów. Szkice o współczesnej powieści angielskiej*, Łódź 1975.

¹⁵ Zob.: P. Stasiewicz, *Między światami...*, dz. cyt.

dy Artur, którego czarodziej pragnie wychować na rozumnego władcę stojącego na straży powszechnego szczęścia. W nieunikniony sposób wymowa *Raz i na zawsze króla* staje się więc polemiczna wobec średniowiecznego pierwowzoru – postaci mające „historiozoficzną” świadomość dziejową zostają skontrastowane z postaciami zachowującymi się w sposób „średniowieczny”. Wielu z bohaterów, których cechy utrwalone są w tradycji – Galahada, Lancelota czy Morgany – ma w powieściach White’a cechy charakteru znacząco zmienione. Arturiański cykl T.H. White’a jest więc w naturalny sposób intertekstualny, jako „świat króla Artura naszych czasów”: tradycyjna opowieść arturiańska zostaje wzbogacona o bardzo wyraźny kontekst współczesny, związany z traumą II wojny światowej. Jak widzieliśmy, jeszcze przynajmniej dwa inne teksty przywołane tutaj, a więc *Władca pierścieni* i *Zaklęty miecz*, również są efektem doświadczeń wojennych. Ich antywojenna wymowa jest jednak bardziej zakamuflowana, aluzyjna. Tymczasem w cyklu White’a aluzje do współczesności są bezpośrednie, częstym zjawiskiem są w nim bezpośrednie komentarze narratora, a całość zyskuje postać swoistej przestrogi przed powtórzeniem wojennego koszmaru.

Ale *Był sobie raz na zawsze król* jest cyklem intertekstualnym nie tylko dlatego, że jest renarracją znanego tekstu z tradycji literackiej, co dostrzegalne jest przede wszystkim w jego warstwie znaczeniowej i zmuszającej potencjalnego czytelnika do takich czy innych zabiegów interpretacyjnych. Powieści White’a są intertekstualne również, w odróżnieniu od trzech wcześniej przywołanych przykładów, w sensie tekstologicznym – tekst zawiera wyraźne odwołania do odpowiednich fragmentów *Le Mort d'Artur*, który to utwór, jak i jego autor, przywoływani są w wielu miejscach w sposób bezpośredni. Drugi tom cyklu, *Wiedźma z lasu*, kończy się odautorskim komentarzem niedwuznacznie odnoszącym się do wcześniejszego tekstu:

Powinniście przestudiować ten schemat co najmniej dwa razy, jak zadaną lekcję historii, gdyż właśnie powyższe drzewo genealogiczne legło u podstaw tragedii Króla Artura. Poeta Sir Thomas Malory swą bardzo długą księgę o nim zatytułował *Śmierć Artura*. Mimo że dziewięć dziesiątych dzieła traktuje o turniejach rycerskich, poszukiwaniu świętego Graala i innych równie przyjemnych rozrywkach, to przedmiotem całej narracji jest dociekanie przyczyn, które w końcu zgłodziły dzielnemu młodzieńcowi marny los. Dzieje Artura są klasyczną tragedią typu arystotelesowskiego: historią grzechu, który powraca do swoich korzeni. Dlatego musimy zwrócić szczególną uwagę na pochodzenie Mordreda, syna Króla Artura, i pamiętać, kiedy przyjdą po temu powody, że Król dzielił łożę z rodzoną siostrą. On sam nie wiedział o tym; możliwe, że to wszystko wyłącznie jej wina – jednak w tragedii, jak uczy historia, niewinność nie jest wystarczającym usprawiedliwieniem¹⁶.

Trzeci tom cyklu, *Rycerz spod ciemnej gwiazdy*, który jest dość szczegółową renarracją wątku Lancelota i Ginevry, wielokrotnie *expressis verbis* odwołuje się do dzieła Malory'ego, zachęcając czytelnika niemal do równoległej lektury obu tekstów. Rozdział XXXIX rozpoczyna się na przykład następująco:

Kto chce poczytać o turnieju w Corbin, znajdzie opis u Malory'ego. Autor ten uwielbiał turnieje – był jak dzisiejsi starzy kibice krykieta i kto wie, czy nie miał dostępu do poufnych informacji, a może nawet do tabel wyników. Najsłynniejsze turnieje opisuje z detalami, cytując wyniki poszczególnych rycerzy oraz imiona zwycięzców i sposoby zadania decydujących ciosów. Jednak opisy dawnych meczów nudzą większość tych, którzy w grze nie uczestniczyli, więc my się od nich powstrzymamy. Hobbystów raz jeszcze odsyłam do Malory'ego,

¹⁶ T.H. White, *Miecz dla króla. Wiedźma z lasu*, przeł. J. Kozak, Warszawa 1999, s. 396.

który dwa czy trzy razy cytuje pełne tabele wyników, interesujące zwłaszcza dla entuzjastów pomniejszych rycerzy¹⁷.

Ostatnie zdanie tej powieści jest natomiast dosłownym cytatem z tekstu średniowiecznego autora z zachowaniem klamry intertekstualnej, podkreślającej akt cytowania: „I rozplakał się Lancelot – pisze Malory – jak małe dziecię ukarane chłostą”¹⁸. Wreszcie w finale ostatniego tomu White doprowadza do anachronicznego (i niezgodnego nawet z wewnętrzną chronologią cyklu) spotkania między starym Arturem a przyszłym autorem *Le Mort d'Arthur*, który pojawia się na kartach powieści jako trzynastoletni paź Sir Thomas Warwick. Król Artur osobiście zleca mu zachowanie pamięci o sobie wśród potomnych i przekazanie swojej „Idei Rycerskiej”¹⁹.

Zaznaczyć należy, że wiele z elementów cyklu *Był sobie raz na zawsze król* może być kojarzonych z postmodernistyczną grą tekstami – przede wszystkim ujawniający się narrator, który wielokrotnie przerywa opowiadanie w celu wygłoszenia komentarzy, które często mają charakter metatekstowy, stała obecność tekstu w tekście, liczne apele do czytelnika, uwspółcześnienie zachowania i poglądów postaci istniejących w przedstawionym średniowiecznym świecie, dowolne traktowanie wydarzeń historycznych (akcja cyklu manifestacyjnie umieszczona jest w innym momencie historycznym niż ten, w którym rozgrywały się wydarzenia), refleksje dotyczące współczesności. Wątpliwe wydaje się jednak, aby White’owi

¹⁷ T.H. White, *Rycerz spod ciemnej gwiazdy*, przełożyła J. Kozak, Warszawa 1999, s. 245.

¹⁸ Tamże, s. 269.

¹⁹ T.H. White, *Świeca na wietrze*, przeł. J. Kozak, Warszawa 1999, s. 112-116.

przyświecały te same cele, które przyświecają autorom postmodernistycznym w analogiczny sposób zonglującymi tradycyjnymi motywami i strategiami narracyjnymi. W żadnym momencie nie ma tu charakterystycznego dla postmodernizmu podważania statusu ontologicznego świata przedstawionego, bądź też sugerowania czytelnikowi, że przynajmniej jeden z tekstów (Malory'ego lub White'a) uwikłanych w intertekstualny związek mówi nieprawdę. Wręcz przeciwnie – historyczna fantazja angielskiego autora jest niemal dydaktyczna w swej wymowie i nie może być tu żadnych wątpliwości co do ewokowanych znaczeń, bądź nawet przesłania tego cyklu. Miejscami może nawet naiwnie pacyfistyczna postawa narratora i idealizowanie Artura jako rozumnego władcy, którego świadome działania, mające służyć zachowaniu równowagi historycznej i społecznej, kłóć się z typową postmodernistyczną strategią, której głównym celem jest obrazoburczość i sianie zwątpienia.

Z powyższego zestawienia widać więc, że teksty, których znaczenie dla XX-wiecznej konwencji *fantasy* jest kluczowe, uwikłane są w różnorakie związki międzytekstowe z wcześniejszymi utworami. Nie każdy jednak związek tego typu może być jednoznacznie określony mianem intertekstualności, a więc celowego zestawienia dwóch tekstów budującego nowe znaczenia. W dwóch pierwszych, *Władcy pierścieni* i *Zaklętym mieczu*, mimo oczywistych zapożyczeń w warstwie fabularnej, można mówić jedynie o wpływach i wykorzystaniu dawnych tekstów, wierzeń i elementów rzeczywistości historycznej w celu stworzenia zarówno odrębnego świata przedstawionego, jak i w pełni autonomicznych historii. Co więcej, teksty te, korzystając z elementów zaczerpniętych z dawnej kultury, nie są wobec tej kultury polemiczne, a dostrzeżenie tych wpływów nie jest kluczowe dla zrozumienia samych utworów. Bardziej skomplikowana jest sytuacja w przypadku *Opowieści z Narnii*, które niejako oscylują między całkowicie abstrakcyjnym

światem *fantasy* a ściśle intertekstualnym odwzorowaniem poszczególnych elementów *Nowego Testamentu*. W tym przypadku kontrowersyjny jest również status samego tekstu – to, czy traktuje się go jako intertekstualny lub nie, zależy często od arbitralnych decyzji badacza. *Był sobie raz na zawsze król* natomiast nie pozostawia żadnych wątpliwości co do swego intertekstualnego statusu, gdyż dowodów na to dostarcza sam tekst. Cykl White’a ma wiele cech, które wyróżnił Gerard Genette w swojej taksonomii zjawisk intertekstualnych²⁰ – niektóre fragmenty to intertekstualność w stanie czystym, a więc cytaty, inne z kolei zgodne są z jego definicją metatekstualności, a więc wpisanego w jedno dzieło komentarza dotyczącego innego dzieła. Powieści White’a istotne są również z tego powodu, że wprowadzają, nieświadomie rzecz jasna, wiele elementów strategii postmodernistycznej, która stanie się częstym zjawiskiem w późniejszych dekadach w przypadku literatury *fantasy* i w odróżnieniu od *retellingu* angielskiego pisarza stosowana będzie konsekwentnie, świadomie, ale w zupełnie innych celach.

²⁰ G. Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, transl. by Ch. Newman and C. Doubinsky, Nebraska 1997.