

Jakub Z. Lichański

Uniwersytet Warszawski

Dlaczego tęsknimy do opowieści mitycznych? Literatura *fantasy* – próba określenia źródeł

Mit jest rzeczywistością przeżywaną...

Bronisław Malinowski

*Nadchodzą czasy, gdy Zbawiciela
będziemy szukać w każdym żłóbku.*

Fryderyk Hebbel

Wstęp

Pytanie o przyczyny tęsknoty dziś, w dobie kolejnych rewolucji naukowych i technologicznych, do opowieści mitycznych jest proste, lecz odpowiedź na to pytanie jest prawie niemożliwa. Próbowano je znaleźć – bo jednej nie ma – lecz z reguły kończyło się to fiaskiem. Jak sądzę, wiele racji miał Profesor Tolkien, gdy zwracał uwagę, iż jedna z odmian opowieści mitycznej – baśń – spełnia co najmniej dwie, jeśli nie trzy funkcje, istotne dla jej odbiorców¹. Po pierwsze chodzi o sprawiedliwość – zło jest ukarane, dobro wynagrodzone; po drugie chodzi o pocieszenie (*eucatastrophe*) – co oznacza zawsze dobre, nie tylko w sensie moralnym czy etycznym, ale i na planie fizycznym, zakończenie opowieści. Po trzecie – mimo że Profesor tego nie napisał *expressis verbis* – chodzi o porządek w Uniwersum; jest Ktoś, lub Coś (np. prawo), kto czuwa nad harmonijnym (tzn. uporządkowanym także etycznie i moralnie) przebiegiem wszystkich wydarzeń.

¹ Por. J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, [w:] *idem, Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstęp Ch. Tolkien, przeł. J. Kokot, J.Z. Lichański, K. Sokołowski, Poznań 1998, *passim*. Także A. Jakuboze, *Metodologia badań baśni. Problemy i propozycje rozwiązań*, [w:] A. Jakuboze, M. Pobieżyńska, *Baśń – Oralność – Zagadka. Studia*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 2007, s. 7–70 [tom 1, *Studia i Materiały*].

Powrót dziś właśnie do takiej wizji świata może być i dziwny, i sprawiać wrażenie kompletnego anachronizmu. To tak, jakby sugerować, że może istnieć *Einheitliche Feldtheorie*, ostatnie, nieopublikowane, a może nieistniejące?, dzieło Alberta Einsteina². To może być temat do sensacyjnej powieści, ale nie przedmiot badań naukowych! Co okazuje się błędem, ale nie mam zamiaru zajmować się tu kwestiami z zakresu współczesnej fizyki czy jakiegokolwiek innej nauki³. Cóż ma jednak wspólnego kwestia z zakresu fizyki z tematem niniejszych rozważań?

Wbrew pozorom – wiele. Chodzi bowiem o znalezienie, a może tylko wskazanie, iż jest nie teorią, ale solidną wiedzą, która ukazuje nam coś, co nazywamy, z braku lepszego określenia, *H a r m o n i a M u n d i*. Nasze miejsce w niej jest bardzo dobrze określone. Co najzabawniejsze, to fakt, iż przekonanie, o którym mówię, było dość popularne w naszej części świata mniej więcej 1200–700 lat temu⁴. Clive Staples Lewis, który je opisał, nazwał je Modelem Średniowiecznej Myśli⁵. Model ów wpisywał człowieka w porządek Uniwersum, a „przy okazji” wyjaśniał wszystkie inne kwestie naukowe, teologiczne, filozoficzne itd. oraz praktyczno-życiowe. Odwróciłem porządek świadomie; dziś częściowo potrafimy zrobić to drugie, ale nie wiemy, jak i gdzie umieścić „w tym wszystkim” właśnie człowieka.

I tu z pomocą przychodzi nam „współczesna opowieść mityczna”; tak bowiem roboczo określe zjawisko, któremu dalej chcę poświęcić uwagę⁶.

² *Einheitliche Feldtheorie*, czyli *jednolita teoria pola*, marzenie Alberta Einsteina. Dziś uważa się, iż teoria strun częściowo rozwiązuje problemy, jakie fizykom stwarza *jednolita teoria pola*, czyli teoria, która przedstawia równania, dzięki którym można połączyć w jedną formułę „fizykę gwiazd i galaktyk z prawami świata subatomowego”, por. M. Alpert, *Teoria ostateczna*, przeł. M. Jaszczurowska, Warszawa 2008, s. 449. Także S. Weinberg, *Sen o teorii ostatecznej*, przeł. P. Amsterdamski, Poznań 1997.

³ Zwracam uwagę, iż przywołany Mark Alpert jest absolwentem astrofizyki i był współpracownikiem pisma „Scientific American”; jego uwagi na temat fizyki nie są zatem czymś przypadkowym czy branym z popularnych kompendiów. Zagadnienie pojawiania się autorów, którzy mają dobre przygotowanie naukowe i często w swych powieściach mówią o sprawach czy obiektach istniejących, które „wpisują” w fikcyjne wydarzenia, to temat na osobne studium i tu tylko kwestię tę sygnalizuję jako wartą zbadania; jest to np. przypadek Cecila S. Forestera i jego cyklu o Hornblowerze (jak i kompetencje marynistyczne oraz nautologiczne, np. Hermanna Melville’a czy Josepha Conrada). Zwracam uwagę, iż takich autorów mamy już także i w Polsce, że wskażę np. Mariusza Wollnego czy Konrada T. Lewandowskiego (jako autora serii powieści kryminalnych!).

⁴ Tę sugestię potwierdza, dość przypadkowo, bowiem przedstawiając nieco inne zagadnienia, Erwin Panofsky w studium *Architektura gotycka i scholastyka*, [w:] *idem, Studia z historii sztuki*, wyb. i opr. J. Białostocki, przekł. zbior., Warszawa 1971, s. 33–65.

⁵ Por. C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Warszawa 1986 [wyd. 2, Kraków 2008], s. 14–21, 134–144. Por. też A. Kruszyńska, *Średniowieczność w literaturze i kulturze XX wieku: propozycje badawcze*, Warszawa-Pułtusk 2008, s. 111–145.

⁶ Por. B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009: autor podejmuje podobny trop, lecz pragnie pokazać, jak literatura *fantasy* staje się, w części swych dokonania, zjawiskiem, które degradowuje mit i raczej go kompromituje. Jednak autor zastrzega, iż jest to „pierw-

Epos i powieść: czy faktycznie znana relacja?

Wydaje się, iż kwestie te teoria literatury opisała dość dokładnie⁷. Jednak pomija się w tych rozważaniach teoretyka węgierskiego, który miał tego pecha, że zmarł bardzo młodo, a jego idei nikt nie kontynuował. Mam na myśli Richarda Meszleny'ego⁸. W ogłoszonej w 1915 roku rozprawie *Die erzählende Dichtung und ihre Gattungen* wskazał m.in. na zasadnicze różnice pomiędzy powieścią i eposem⁹. Mianowicie:

1) powieść zmierza od szczegółu, od bogactwa empirycznych faktów, do idei; epos – przeciwnie;

2) powieść, związana z realnością czasu psychologicznego, ma tendencje do realizmu; epopeja natomiast przedstawia cuda, a cudowność jest jej naturalna;

3) powieść ma bohatera, który walczy o ideę. Epopeja nie ma bohaterów. Achilles i Hektor – to tylko bohaterowie w epopei. Bohater powieści walczy, poruszając się wśród nieruchomego układu społecznego. Dla bohaterów epopei nieruchomość nie istnieje. Treścią epopei jest ruch mas, wielkie wędrówki. Z poznawczej perspektywy, którą ona ogarnia, świat cały staje się wiecznym, płynnym ruchem: *panta rei*. Wieczysty ruch domaga się rytmu: stąd wynika wierszowa forma epopei.

Jest to dość istotna innowacja i szalenie inspirująca idea. Wskazuje ona na: po pierwsze – zasadniczą odmienność obu tych typów literackich dzieł sztuki, co więcej – odmienności gatunkowej; po drugie – kształtowanie w eposie właśnie takiej wizji Uniwersum, w której człowiek może odnaleźć, w zasadzie zawsze, swoje jasno określone miejsce; po trzecie – choć świat jest płynny, to właśnie w eposie panuje porządek, który ową zasadę *panta rei* porządkuje, ogranicza i narzuca jej żelazne ramy. Wskazywali na to m.in. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf czy Adam Krokiewicz¹⁰, że wskażę tylko dwu badaczy z całej ich plejady¹¹.

sze przybliżenie” problemu i wskazuje na pisarzy, jak m.in. J.R.R. Tolkien czy C.S. Lewis, którzy nie w pełni potwierdzają jego hipotezę. Dodam, iż punktem wyjścia dla badacza, podobnie jak np. dla Andrzeja Szyjewskiego (*Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Kraków 2004) jest filozofia bądź/i antropologia.

⁷ Kwestia ta interesowała następnie takich badaczy, jak m.in. Michaił Bachtin, Stefania Skwarczyńska i inni.

⁸ Richard Meszleny jest autorem m.in. monografii poświęconej *Genowefie* Fryderyka Hebla oraz teatralnym próbom adaptacji *Wilhelma Meistra*.

⁹ Por. R. Meszleny, *Die erzählende Dichtung und ihre Gattungen*, „Deutsche Rundschau” 162, 1915, s. 385 i n.; S. Neumarkówna, *Nowe badania teoretyczne nad powieścią*, „Pamiętnik Literacki”, R. XIX, 1921, s. 150–154. Por. także J.Z. Lichański, *Opowiadania o ... krawędzi epok i czasów Johna Ronalda Reuela Tolkiena czyli Metafizyka, Powieść, Fantazja*, Warszawa 2003, s. 104–140 [*Epos i retoryka. Prolegomena do badań literatury fantasy*; studium rozwija idee Meszleny'ego].

¹⁰ Por. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die Ilias und Homer*, Berlin 1916; A. Krokiewicz, *Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 1959.

¹¹ Warto zwrócić uwagę na tzw. *klasyzm weimarski*, dla którego związku pomiędzy epiką a etyką były oczywiste, por. m.in. V.C. Dörr, *Weimarer Klassik*, Paderborn 2007 [UTB, t. 2926].

A jednym z najważniejszych, wręcz elementarnych dążeń człowieka, jest znalezienie „stałych punktów odniesienia w życiu”¹².

Stawiam zatem hipotezę, którą warto zbadać, co postaram się dalej uczynić, iż właśnie epika najpełniej owo dążenia człowieka wypełniała. Zwracam też uwagę, że powieść nie mogła tego uczynić, bowiem od początku XX wieku jej przedmiotem stał się, jak napisał Erich von Kahler, „świat pozbawiony oparcia, świat płynny”¹³. I nie chodziło tu badaczowi o problemy estetyczne, ale jak najbardziej – ontologiczne i epistemologiczne¹⁴. Jak słusznie bowiem zauważył Hermann Broch już w latach 30. XX wieku, nowoczesna powieść musiała zrezygnować z tak charakterystycznej dla niej „stałej perspektywy narratorskiej, nieruchomego układu odniesień społecznych, itd.”¹⁵. Wyraźnie i jednoznacznie też sugerował pisarz i filozof, iż tylko epos może przywrócić człowiekowi współczesnemu „utracone poczucie jedności z całością Universum”¹⁶.

A zatem założyć musimy wstępnie, iż rację miał Meszleny: oto epos i powieść mają niewiele lub wręcz nie mają nic wspólnego ze sobą (wynika to zresztą po części z uwag Arystotelesa na temat eposu¹⁷). Co gorsza: uwagi Brocha wskazują, iż sama powieść ulega w I połowie XX wieku zasadniczym przekształceniom formalnym. Badacz wyraźnie wskazywał na takie kwestie, które – jego zdaniem – charakteryzują powieść współczesną, jak m.in. brak jednoznacznego układu odniesień etycznych czy moralnych, konstrukcję polegającą na świadomym zaburzaniu i chronologii wydarzeń, i jednoznaczności języka opisu tychże, a wreszcie – wielość perspektyw oglądu tych samych spraw czy także świadome

¹² Por. K. Obuchowski, *Psychologia dążeń ludzkich*, Warszawa 1983. Także Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, przeł. M. Gruszczyński et al., Warszawa 2001.

¹³ Por. E. von Kahler, cyt. za J.Z. Lichański, *Hermann Broch*, Warszawa 1994, s. 15.

¹⁴ Trzeba w tym miejscu przywołać takie nazwiska, jak m.in. Oskar Spengler czy Arnold Toynbee, acz problematyka ta – rozpadu świata stałych wartości – pojawiła się jako hipoteza naukowa, jak sądzę za sprawą słynnej książki Edwarda Gibbona *Zmierzch Cesarstwa Rzymskiego* (*The Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776, pol. 1960, przeł. S. Kryński). Zwracam też uwagę, iż propozycja badawcza Wilhelma Dibeliusa zawarta w tzw. *Morfologii powieści* [jest to wydany po polsku w roku 1936 fragment jego studium *Englische Romankunst*] nie sprostала wyzwaniom, jakie postawiła przed nią powieść wieku XX.

¹⁵ Por. H. Broch, *Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag*, [w:] *idem, Dichten und Erkennen. Essays*, red. H. Arendt, t. 1, Zürich 1955, s. 211–238.

¹⁶ Por. H. Broch, *The Style of the Mythical Age. Einleitung zu Rachel Bepaloffs „Iliad”*, [w:] *idem, Dichten und Erkennen. Essays*, t. 1, s. 249–264.

¹⁷ Por. Arist., *Poet.*, I-III.47a10-48a30, XIII-XXV.59a15-61b25. Jak sądzę, zbyt pochopnie i bez należytego namysłu przeniesiono pojęcia Arystotelesa z jednych obiektów literackich na inne, pomijając fakt, iż Stagiryta wyraźnie wskazywał przykłady, do których odnosił swe uwagi. Szerzej o tych kwestiach pisał m.in. Wolfram Ax oraz piszący te słowa; por. W. Ax, *Lexis und Logos. Studien zur antiken Grammatik und Rhetorik*, Stuttgart 2000, *passim*; także J.Z. Lichański, *Epos i retoryka. Prolegomena do badań literatury fantasty*, [w:] *idem, Opowiadania o ... krawędzi epok i czasów...*, s. 104–140.

mieszanie różnych płaszczyzn odczytań utworu¹⁸. Wskazane uwagi nie dotyczą pewnego typu powieści, a mianowicie tych, które wywodzą się z anglosaskiej tradycji romansu [*romance*]. Dlaczego tak jest – postaram się, choć pobieżnie – pokazać w dalszych uwagach.

Epos, romans i jednolita teoria

Zacząć trzeba zatem raz jeszcze od próby odpowiedzi na pytanie o to, czym jest epos, a raczej – jak go rozumiemy. Określenie Arystotelesa nie może być dla nas pomocne; musimy zatem szukać innych odniesień czy definicji. I tu natrafiamy na przeszkodę nie do pokonania. Oto jedną z konstytutywnych cech eposu jest głębokie przekonanie jego twórców o istnieniu, nie tylko w świecie przedstawionym eposu, bezwzględного układu odniesień moralnych i etycznych¹⁹.

Co najdziwniejsze – kwestia budowy formalnej nie okazuje się tu sprawą najważniejszą i jest zależna od przyzwyczajęń, tradycji itp.²⁰ Możemy wskazać, iż cechą charakterystyczną dla eposu jest ukazanie jakiegoś ważkiego wydarzenia, które w sposób fundamentalny nie tylko wpłynęło na los jakiegoś narodu, ale też ten los zmieniło; bohaterowie nie są przypadkowi, ale starannie wybrani i w tymże wyborze nie bez znaczenia są decyzje zapadające poza nimi. Istotnym elementem eposu jest interwencja bogów, którzy jednak nie są bohaterami, ale raczej pełnią rolę „stróżów praw”. Czasem, jak w *Iliadzie* czy *Niebelungenlied*, okazuje się, iż bohaterowie także mają poczucie istnienia praw, których naruszenie jest po prostu niemożliwe.

Można powiedzieć zatem, że niezależnie od struktur formalnych związanych z kompozycją utworów, niezależnie od przebiegów fabularnych itd. – nadrzędnym „elementem” kompozycji eposów jest istnienie bezwzględного porządku moralnego oraz etycznego, który jest przyjmowany jako oczywisty przez wszystkich bez wyjątku bohaterów tychże dzieł. Nawet ci źli także akceptują tę sytuację, acz próbują, za wszelką cenę, „obejść” ów porządek i znajdują na to lepsze czy gorsze uzasadnienia. Ważnymi zatem postaciami w eposach są ci, którzy w takiej czy in-

¹⁸ Por. H. Broch, *The Style of the Mythical Age...*; także *idem*, *James Joyce und die Gegenwart*, oraz *idem*, *Die mythische Erbschaft der Dichtung*, [w:] *idem*, *Dichten und Erkennen. Essays*, t. 1, s. 183–210, 239–248. Jak sądzę, Salman Rushdie w swej najnowszej powieści *The Enchantress of Florence* [*Czarodziejka z Florencji*] świadomie złamał już wszelkie reguły rządzące dotąd powieścią. Warto wskazać, iż Richard Rorty w książce *Filozofia jako polityka kulturalna* (2007, przeł. B. Baran, Warszawa 2009) sądy Brocha *de facto* powtarza, lecz jego końcowe wnioski są bliższe raczej konstatajom cytowanego Bogdana Trochy.

¹⁹ Por. S. Radhakrishnan, *Filozofia indyjska*, przeł. Z. Wrzeszcz, t. 1–2, Warszawa 1958–1960, t. 1, s. 445–536 [rozdziały: *Filozofia eposów* oraz *Teizm Bhagawadgity*].

²⁰ Por. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *op. cit.*

nej formie przypominają i bohaterom, i czytelnikom/odbiorcom o „żelaznych zasadach”, których nie wolno – pod grozą wywołania gniewu bogów – naruszać.

Na tym tle dość dziwnie brzmi głos Wergiliusza, który postawił na początku *Eneidy* niezwykle ważne i dramatyczne pytanie:

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidve dolens regina deum tot volvere casus
insignem pietate virum, tot adire labores
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?
[Wyjaw mi, Muzo, przyczyny tych spraw: czym zraniona bogini,
Czym obrażona niebian królowa zesłała na męża
Wielkiej zbożności klęsk co niemiarą i udręk bez liku.
Więc aż taką zawziętość zażęgli w swych sercach bogowie?] [I.8–11]²¹

Jest to pytanie, które, także w eposie, stawia kilka wieków wcześniej na polu Kuru Ardżuna Krisznie, i na które otrzymuje odpowiedź (inaczej niż Eneasz czy Wergiliusz):

Nie pragnę zwycięstwa, Kriszno,
ani królestwa, ani szczęścia.
Bo cóż mi po królestwie, Pasterzu,
po radościach, a nawet życiu,
skoro ci, dla których bym pragnął
królestwa, radości i szczęścia
stoją tu, gotowi zginąć w walce
i poświęcić mienie [...].
Zabiwszy tych, którzy gotują się na zgubę,
splamimy się złem [...].
Bolejesz nad tymi, nad którymi boleć nie należy [...].
Światli mężowie nie boleją jednak
ani nad tymi, co żyją, ani nad tymi, co umarli [I.32–33, 36; II.11]²²

Epos zatem, jak zauważył już Platon, gdy nazywał Homera „wychowawcą Hellady”²³, nie miał na celu zabawiania nas barwnymi opowieściami (aczkolwiek i ta funkcja była istotna), ale uczył nas, jakie jest nasze miejsce w porządku wszechrzeczy, jak winniśmy dokonywać wyborów moralnych i kiedy swymi działaniami uruchamiamy przeciwnika, którego niczym nie prześlągamy – *hybris*, czyli kiedy popełniamy *winę tragiczną* i gdy już musimy nieuchronnie iść ku zagładzie²⁴. Epos miał uczyć, jak tego ostatniego uniknąć.

Nie wolno nam jednak zapomnieć, iż bohater eposu był w nim, w eposie; nie ma bowiem prostego „przełożenia” świata eposu na nasz świat. Epos ukazy-

²¹ Wergiliusz, *Eneida. Epopeja w dwunastu księgach*, przeł. I. Wieniewski, Kraków 1978.

²² *Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*, przeł. J. Sachse, Wrocław 1988.

²³ PLAT., *Rep.*, 606E. Por. także W. Jaeger, *Paideia*, przeł. M. Plezia, t. 1, Warszawa 1962, s. 67–73, 87.

²⁴ *Hybris*, [w:] G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 5, *Słownik, indeksy, bibliografia*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 2002, s. 94.

wał nam niejako porządek świata, jego pion aksjologiczny²⁵; to my musieliśmy umieć „wyczuć”, czy przypadkiem nie postępujemy tropem tych, którzy postępują źle. Zarazem, jak poucza lektura *Iliady* ale i *Odysei*, w mniejszej mierze *Eneidy*, epos z reguły nie dawał nam zbyt wiele pociechy w banalnym znaczeniu tego słowa. Raczej pojawia się w nim to, co Profesor Tolkien nazwał *eucatastrophe*; nadzieja, że, jak powtórzył za Seneką nasz Górnicki²⁶:

Prawda tak się ma: duch nigdy nie zginie,
Dobrego radość, złego kaźń nie minie.

I to jest przesłanie eposu.

Co do tego ma romans? Ma i to wiele; wywodzi się on bowiem właśnie z wielkiej tradycji epickiej, ale próbuje ją „udoskonalic”, ujednoznaczając rozwiązanie, głównie zresztą w sferze fabularnej – poprzez połączenie jej przesłania-mi o charakterze etycznym bądź/i moralnym. I tu zaczyna się problem.

O ile światem eposu rządzą jasne choć czasem twarde prawa moralne, o tyle romans próbuje znaleźć dla nich pewne „furtki”. Przypominam słynną scenę z *Tristana i Izoldy*, gdy Izoldę, od niechybnej śmierci na sądzie bożym, ratuje nie tyle fakt, iż Tristan podtrzymuje ją, gdy się potyka, co źle zadane pytanie²⁷. Bohaterowie eposów nie mają tak „ułatwionej” sytuacji; oni z reguły muszą odpowiadać na poprawnie stawiane pytania, tyle że ich odpowiedzi nie zawsze są zgodne z prawdą czy umiejętnością zachowania się w danej sytuacji²⁸.

Warto dodać, iż epos pokazuje pewne modele w sytuacji egzystencjalnej; wyboru właściwego zachowania w danej sytuacji często musi dokonać nie tylko

²⁵ To Jan Parandowski użył określenia „pion moralny świata”, aby dobitnie powiedzieć o roli, jaką ma odegrać artysta wobec swych odbiorców; por. J. Parandowski, także J.Z. Lichański, *Wiajemniczenia i refleksje*, Łódź 1986.

²⁶ Por. Ł. Górnicki, *Troas*, [w:] *idem*, *Pisma*, oprac. R. Pollak, t. 1, Warszawa 1961, s. 485 [a. II, w. 385–386]. Przywołuję cytat z tragedii Seneki, bowiem świetnie oddaje on istotę problemu, o którym mowa. Zarazem – poglądy stoików na naturę świata, na prawa kosmiczne (odwołując się do klasycznej opozycji kosmos/ład vs chaos/nieuporządkowanie) trafnie oddają istotę przesłania eposu.

²⁷ Pytanie brzmiało: „Pani, czy poza królem Markiem, dotykał cię jakiś inny mężczyzna? Poza tym żebrakiem, który mnie podtrzymał, żaden inny – odpowiedziała Izolda” (J. Bédier, *Dzieje Tristana i Izoldy*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1988, s. 200–201). Zwracam uwagę, iż powiedziała prawdę, bowiem pytanie zostało zadane błędnie!

²⁸ Najcelniej ukazał to J.R.R. Tolkien, jako pisarz, gdy w *Quenta Silmarillion* opowiedział historię Turina Turambara, bohatera eposu właśnie, który nie umiał w doczesnym życiu znaleźć odpowiedzi na żadne z pytań czy raczej wyzwania, jakie postawił przed nim los, a może raczej – na jakie natknął się w swoim życiu. I tu moja podstawowa niezgoda z tezami Bogdana Trochy, por. *idem*, *Degradacja mitu, passim*; jeśli punktem wyjścia uczynimy rozważania na temat mitu, wtedy autor ma rację. Lecz proces jest odwrotny: oto dzieło literackie „wpisuje się” w określoną świadomość mitu swego twórcy i swych odbiorców. Tak odczytuję uwagi Platona, a następnie Tolkiena, por. J.Z. Lichański, *Komentator. Mythopoeia cum glossis*, [w:] *idem*, *Opowiadania o... krawędzi epok i czasów...*, s. 37–51.

bohater, ale i czytelnik. Ten ostatni staje się wtedy sędzią, który osądza czyny bohatera²⁹. W odniesieniu do romansu takiej sytuacji już nie mamy, bowiem autor za czytelnika/odbiorcę rozwiązuje wszelkie ewentualne dylematy moralne. Tak nie jest w powieści, ale ten problem nas w tej chwili nie interesuje. Upowszechnienie romansu jako typu literackiego dzieła sztuki spowodowało, iż odbiorca przestał być aktywny, a stał się bierny. Co gorsza: rozróżnienie na powieść i romans, tak oczywiste dla badaczy literatury³⁰, dla czytelników już takim oczywistym nie jest; w efekcie nastąpiło zachwianie perspektywy odbioru. Tę kwestię omówię jednak dalej.

Co do powyższych rozważań ma trzeci element tytułu podrozdziału? Pojęcie „jednolita teoria” pełni tu rolę dwojaką: po pierwsze – ma wskazać, iż jednak można zbudować, także i dziś, taką teorię literackiego dzieła sztuki, która opisze – co pokazałem wcześniej – jeśli nie wszystkie, to podstawowe zjawiska w zakresie pewnego typu literackich dzieł sztuki. Po drugie – przypomina, iż „płatanie”, szczególnie dziś, faktów i fikcji może prowadzić do bardzo poważnych zaburzeń w procesie odbioru literackiego dzieła sztuki. Szczególnie – o czym postaram się także dalej powiedzieć – samo jego pojęcie może budzić dziś poważne wątpliwości, co do jednoznacznego określenia przedmiotu, jakiemu to pojęcie ma odpowiadać³¹.

Czy istnieje dziś „horyzont oczekiwania” i czy literackie dzieło sztuki jest faktycznie przedmiotem?

Poprzedni podrozdział zostawił nas z dwoma pytaniami, które nieco aforystycznie przedstawiłem w tytule tej części. Problem zachwiania perspektywy odbioru – niepewność odbiorcy, jak ma traktować to, co czyta w literackim dziele sztuki (teraz nazwa ta obejmuje i tzw. *pulp fiction*!), a także sprawa, czy literackie dzieło sztuki jest faktycznie przedmiotem, który da się ontologicznie i epistemologicznie wyodrębnić – jak ongiś epos – to są pytania o wadze podstawowej dla

²⁹ Mamy tu zastosowanie pewnej zasady, o której pisze Arystoteles w *Retoryce*, gdy mówi o audytorium/odbiorcach tekstu, *resp.* literackiego dzieła sztuki. Oto odbiorca nie jest tylko tym, który delektuje się pięknym tekstem, ale i sędzią, który ocenia określony czyn i jego moralne konsekwencje, por. Arist., *Rhet.*, I.1358a37-1359a29; J.Z. Lichański, *Retoryka: Historia – Teoria – Praktyka*, t. 1, Warszawa 2007, s. 94–95 [tu istotny też jest przywołany komentarz Martina Borrausa].

³⁰ Por. m.in. J.A. Cuddon, *The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1992, s. 599–641 (novel), 802–812 (roman, romance, romans); ale też T.V.F. Brogan, A. Preminger (red.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton 1993, s. 361–375 (epic); por. też M. Głowiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 416–425 (powieść), s. 477–479 (romans).

³¹ Za Stefanią Skwarczyńską przyjmuję w genologii podział na: *przedmioty, nazwy oraz pojęcia*, por. *eadem*, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1954–1965, s. 11–35.

naszego tematu³². Przypominam, iż pytanie to brzmi: „dlaczego dziś tęsknimy do opowieści mitycznych”? Utajonym elementem tego pytania jest założenie, iż, w jakiej przynajmniej mierze, literatura *fantasy* jest współczesną odmianą takiej opowieści, *ergo* – zajęła miejsce eposu.

a) Problem odbiorcy

Czy odbiorca ma dziś pewność, lub czy może mieć dziś pewność, czym jest to, co czyta? Tak postawione pytanie ma oczywistą odpowiedź negatywną. I nie wynika to z iluś tam lat usilnych działań postmodernistów czy dekonstrukcjonistów, ale z pewnego faktu, który u schyłku lat 50. XX wieku John Barth ujął aforystycznie jako problem „literatury wyczerpania”³³. Wcześniejsza dyskusja z poglądami nie tylko formalistów czy strukturalistów, ale i szkoły *New criticism*, która zaowocowała pojawieniem się koncepcji takich, jak szkoła genewska, szkoła odpowiedzi czytelniczej, a następnie takie tendencje, jak m.in. feminizm, *gender studies*, neokolonializm itd. ukazały, iż marzenie o tym, że jest jeszcze jakaś jasno określona perspektywa odbiorcza, jest złudzeniem³⁴.

Jeśli spróbujemy dziś wrócić do pomysłów np. Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, który w traktacie *De perfecta poesis* próbuje taką postawę opisać i ujednoznaczyć, to nie spotkamy się z akceptacją tych poglądów nie dlatego, iż są anachroniczne, ale z braku zgody co do wyboru określonej perspektywy aksjologicznej³⁵. Tymczasem, jak starałem się przypomnieć, taka perspektywa jest podstawą dla tworzenia oraz percepcji eposu³⁶.

³² Gdy stawiałem za innymi tezę o dwu obiegach literatury, por. J.Z. Lichański, *Relacje między kulturą wysoką a niską/popularną w literaturze. Głosy do dyskusji wraz z sugestiami metodologicznymi*, [w:] *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karnatowska, Lublin 2005, s. 29–39, uważałem, iż ma ona sens. Jak sądzę jednak teraz, jest ona bardzo ryzykowna. Z wielu przyczyn wskażę jedną: oto tzw. kultura wysoka, *ipso facto*, zakłada istnienie jednoznacznej hierarchii wartości i bezwzględnego systemu aksjologicznego. Wiążę to z konsekwencją dwu stwierdzeń Immanuela Kanta, które przyjmujemy raczej jako oczywiste: 1° cel dzieła sztuki jest nieużyteczny, 2° prawa moralne są, acz nieudowodnialne, tak oczywiste jak prawa fizyki.

³³ Por. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, przekł. zbiorowy, Warszawa 1983, s. 38–54.

³⁴ Por. A. Burzyńska, M. Markowski, *Teoria literatury XX wieku*, t. 1–2, Kraków 2008.

³⁵ Por. M.K. Sarbiewski, *De perfecta poesis*, wyd., przeł. S. Skimina, Wrocław 1954; por. także A. Li Vigni, *Poeta quasi kreator. Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, www.uipa.it/~estetica/download/ [2005-04-30].

³⁶ Na problem ten, zupełnie marginalnie i przy omawianiu innych problemów, zwrócił uwagę także Roman Ingarden, gdy pisał, iż starożytny „Grek, gdy patrzył na posąg Wenus, nie potrzebował wyjaśnień, iż jest to posąg bogini”, por. *idem*, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 171–209, szczeg. s. 178–181. Zwracają na to uwagę także teologowie, historycy religii, a z drugiej strony historycy sztuki i badacze dawnych literatur, którzy wskazują na niustanny spór dotyczący nie kwestii owej perspektywy, co do istnienia której w epokach dawnych nie było wątpliwości, ale na spory dotyczące sposobu uświadamiania odbiorcom owej perspektywy

Istotną kwestią staje się zatem nie to, czy perspektywa aksjologiczna jest przedstawiona w literackim dziele sztuki czy nie, ale – jak jest to zrobione. Dla odbiorcy ma to znaczenie, bowiem nie zawsze pewne sytuacje, które pojawiają się w dziele sztuki, są „aksjologicznie przejrzyste”. Wskażę na kilka przykładów³⁷:

I) Pierwszy będzie z *Iliady* i dotyczy spotkania Priama z Achillesem. Scena ta ma wyjaśnić, jak winniśmy zachować się wzajem wobec siebie, gdy opadną emocje i gdy trzeba zachować się tak, jak nakazuje prawo i obyczaj: tu – pogrzebać zmarłego członka rodziny, przyjąć błagalnika, zachować się wobec „godniejszego od siebie” (uwaga: godniejszym jest Achilles!) itp.; cała scena jest tak ukazana, iż możemy ją potraktować jak swoisty „wzorzec” do zastosowania.

II) Drugim – scena z *Potopu* Henryka Sienkiewicza, w której Andrzej Kmicic odmawia *zdrowaśki* w trakcie, gdy jego żołnierze dobijają Szwedów: „...a gdy krzyki mordowanych Szwedów myliły mu rachunek, zaczynał od nowa” – tu perspektywę mogą wyznaczyć autentyczny czy domniemany dystans narratora, stosunek czytelnika do sytuacji, ocena bohatera itd. Cała sytuacja nie jest jasna i jej aksjologia jest wyraźnie „zaburzona”.

III) Trzecim niech będzie różnica w ukazaniu problemów moralnych w *Marii* Antoniego Malczewskiego oraz *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza. Oto w wypadku pierwszego z utworów czytelnik/odbiorca nie ma problemu w ocenach; w wypadku drugiego – już takiej jednoznaczności mieć nie będziemy (ostatecznie Sędzia bogaci się na zdradzie targowickiej dokonanej przez kuzyna i kwestia ta zostaje przez autora o tyle „przemilczana”, iż nie nadaje się jej żadnej waloryzacji). Zwracam uwagę, że przy wszystkich uproszczeniach, jakie dostrzegamy w powieściach sir Waltera Scotta, oceny moralne i pion aksjologiczny są w nich jednoznaczne; podobnie jest i u Charlesa Dickensa (pewnym wyjątkiem może być *Klub Pickwicka*, ale jeśli przyjmiemy, iż element humorystyczny odgrywa tu rolę niebagatelną, wtedy kwestie aksjologii przestają mieć takie znaczenie).

IV) Kolejnym przykładem niech będą np. utwory powieściowe Tomasza Manna, Jamesa Joyce’a, Hermanna Brocha, Roberta Musila; w ich utworach to my, jako odbiorcy, mamy się określić wobec ukazywanych problemów, z jakimi boryka się bohater. I tylko pobieżna lub tendencyjna interpretacja może sugerować, iż „wszystko jest tam aksjologicznie jasne”. W żadnej z powieści wskazanych pisarzy „nic nie jest jasne ani oczywiste”; odbiorca jest postawiony wobec pewnych dylematów i musi wybierać. Wedle jakich kryteriów – to musi także sam określić.

– w sposób dosłowny, np. poprzez obrazy, czy w sposób bardziej subtelny, np. w literaturze emblematycznej, w baśniach bądź w epice.

³⁷ Świadomie nie podaję przypisów bibliograficznych, bowiem przykłady są oczywiste i łatwe do identyfikacji. W ostatnim przykładzie nie odwołałem się do np. Heleny Mniszkówny czy Marii Rodziewiczówny, ale świadomie do pisarki współczesnej, aby pokazać dobitnie, iż konwencja ta trwa nadal.

V) Znakomitym przykładem jest także John Ronald Reuel Tolkien jako pisarz; atak na niego, jaki po wydaniu *Władcy pierścieni* przeprowadziła część krytyków angielskich, oznacza tylko tyle, iż przesłanie aksjologiczne odczytane w kontekście kompozycji utworu wydało się części odbiorców kompletnie niejasne i zatarte. Zachodzi tu sytuacja zbliżona do opisanej w przykładzie II), a także – iż potraktowano utwór jako przynależny do porządku romansu, a aspirujący do porządku powieści; tego, iż może to być epos, nikt nie brał, przynajmniej wtedy, poważnie pod uwagę.

VI) I na zakończenie – *Wyspa* Nory Roberts. Od początku wiemy, jaki jest porządek aksjologiczny; nic tu nie zostanie zakłócone i, jak w porządnym romansie, czytelnik nie ma żadnych dylematów. To, iż całość jest oczywistym „falszem aksjologicznym” nie ma znaczenia; utwór nie ma prawa bowiem budzić w czytelniku wątpliwości, co swego przesłania.

Wskazane przykłady pokazują, iż jeśli współczesny czytelnik przeczyta np. wskazane powieści – świadomie „wyminałem” m.in. utwory Fiodora Dostojewskiego, Salmana Rushdiego bądź Witolda Gombrowicza – to i tak, o ile nie ma jasnych poglądów etycznych, odniesie wrażenie kompletnej niejasności w zachowaniach bohaterów, sposobie przedstawiania świata, ocenie zachowań postaci literackich itd. Świetnym przykładem tego typu problemów są utwory, które wykorzystują „klasyczne” postacie tzw. literatury grozy, jak np. wampir czy wikołak³⁸. Dodam wreszcie, iż jeśli odbiorca nie orientuje się także, i to w stopniu nieco większym niż przeciętny, we współczesnej problematyce teorii literatury, to będzie miał zasadnicze trudności w zorientowaniu się w problematyce aksjologicznej i w znalezieniu jakiegoś pionu moralnego, do którego mógłby się odnieść³⁹.

Odbiorca pozostaje zatem sam na sam z utworem, pozbawiony punktów odniesienia bądź punktów stałych w swej ocenie literackiego dzieła sztuki. Gdy ma ocenić np. opowiadanie *Maladi* Andrzeja Sapkowskiego, to może stanąć wobec bardzo poważnych problemów natury głównie moralnej. Trzeba bowiem określić się nie tylko wobec *Pieśni o Tristanie i Izoldzie*, ale wobec legendy, jaka wokół niej narosła, ocenie tej sytuacji wedle jakichś jednoznacznych kryteriów moral-

³⁸ Por. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008. Termin – *literatura grozy* – użyty jest tutaj świadomie bez dbania o precyzję terminologiczną! Autor ma świadomość, iż kwestia ta wymagałaby osobnych uwag, por. np. T. Żabski, *Powieść gotycka*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 314–315.

³⁹ Wskazane problemy pogłębia obecnie, a raczej od ponad stu lat, obecność kina, a teraz także telewizji, video itp.; o takich zjawiskach jak RPG (pod tym określeniem mam na myśli nie tylko klasyczne RPG, ale wszelkie gry z RPG się wywodzące) czy hiperteksty oraz komputerowe programy edukacyjne (ze wszelkimi odmianami) nie mówiąc. O części z tych spraw pisano w tomie *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, a także w *Tekst (w) sieci*, red. D. Ulicka, A. Gumowska, t. 1–2, Warszawa 2009, *passim*. Dlatego sądzę, iż diagnoza przedstawiona przez Richarda Rorty’ego w jego *Filozofii jako polityce kulturalnej*, jest błędna i myląca.

nych, wreszcie – odnieść się do szalenie abstrakcyjnej idei „umierania za nic, bo za ideały”⁴⁰. A przecież jest to tylko małe opowiadanie...

b) Problem literackiego dzieła sztuki jako przedmiotu

Pozornie kwestia jest banalna, bowiem literackie dzieło sztuki, o ile solidnie opracowane, gdy spadnie na nogę, o głowie nie mówiąc, to jest jednak przedmiotem i to całkiem konkretnym. Zaczynam od żartu, bowiem dalej będzie mniej prosto. Od przedmiotu żądamy, aby można go było dość jasno wyodrębnić spośród innych; co więcej – trzeba także wskazać, na czym jego odrębność ma polegać⁴¹. Jak wskazywali badacze literatury, sprawa wiąże się i z autonomicznością literackiego dzieła sztuki jako obiektu badań filozofii, i z niejasną kwestią jego „życia”, a raczej sposobu istnienia, wreszcie – z faktem, jakiego typu jest ono tworem: czy jest na poziomie *léksis* semantycznie puste, a dopiero na poziomie *diánoia* nabiera znaczeń, czy też całe to rozróżnienie jest istotne tylko dla literatury antycznej, a dla późniejszej nie?⁴²

A zatem problem komplikuje się już na wstępie, bowiem musimy zapytać, czy literackie dzieło sztuki rozpatrywane jako przedmiot, jest – rozpatrywane jako pewien twór językowy – *) niezmiennie czy zmiennie w zależności od czasu, kiedy je poznajemy, a następnie **) czy założenie o jego podziale na strefy *léksis* oraz *diánoia* ma charakter ogólnie obowiązujący, czy odnosi się wyłącznie do okresu tzw. antyku? Odpowiedź na oba pytania ma podstawowe znaczenie dla próby scharakteryzowania literackiego dzieła sztuki jako przedmiotu.

Zalóżmy, że odpowiedź na drugie pytanie orzeka, iż podział na wskazane strefy jest cechą stałą literackiego dzieła sztuki. Odpowiedź na pytanie *) jest zatem oczywista: kiedy poznajemy literackie dzieło sztuki, to przynajmniej jego sfera *léksis* nie ulega zmianie. Sfera *diánoia* będzie odrębnym przedmiotem badań (poznajemy tzw. *Sitz im Leben*); natomiast przemiany tej sfery mogą być interesującym, ale odrębnym przedmiotem badań. A zatem pytanie o cechę kompozycyjną dzieła jest ważniejsze; od niej zależą dalsze rozważania.

⁴⁰ Wskazuję na problem, który postawił, jak sądzę, Edmund Rostand w dramacie *Cyrano de Bergerac*. Podtytuł sztuki: *Comédie héroïque* wskazuje na świadome „pomieszanie materii” oraz na fakt, iż na przełomie XIX i XX wieku poczucie zachowania trwałych systemów absolutnych hierarchii nie tylko w sztuce, ale i w aksjologii, zostało poważnie zachwiane.

⁴¹ Problem ten w filozofii jest jednym z trudniejszych; w artykule *The Object vs. the Subject in Literary Research and its Issues of Ethics*, [w:] *Charles Taylor's Vision of Modernity: Reconstructions and Interpretations*, Cambridge 2009, starałem się kwestię tę tylko zarysować. Odpowiadałem tam bowiem na pytanie o możliwość oddzielenia podmiotu od przedmiotu w badaniach literackich oraz o zależność obu od kwestii etyki; teraz pytam o charakter przedmiotu, jego cechy ontologiczne bądź epistemologiczne; por. też S. Skwarczyńska, *passim*.

⁴² Por. W. Ax, *op. cit.*, s. 48–72; także J.Z. Lichański, *Retoryka i poetyka: siostry czy rywalki? (Komentarz do rozdziału XIX.1456a35-1456b15 Poetyki Arystotelesa)*, [w:] *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane Profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. T. Budrewicz, J.S. Ossowski, Kraków 2008, s. 247–256.

Jednak ta sytuacja ma dobrą stronę; oto okazuje się, iż przyjęcie założenia **) jako powszechnie obowiązującego pozwala nam tak naprawdę stwierdzić fakt, tyleż prawdziwy, co trywialny. Literackie dzieło sztuki jako twór językowy musi być rozpoznawalne na poziomie właśnie języka i, co więcej, zapewne musi być „przezroczyste” co do zasad swej konstrukcji/kompozycji. W innym wypadku będziemy mieli kłopoty z odczytaniem tekstu⁴³. Zatem warunkiem koniecznym dla określenia cech literackiego dzieła sztuki jako przedmiotu jest rozpoznanie sfery *léksis*.

Warunkiem dostatecznym będzie zatem rozpoznanie sfery *diánoia*. Tu jednak natrafimy na kłopot dość podstawowej natury; oto sfera ta ulega zmianie w czasie. Odwołam się do przykładu I) z części a). Oto wskazaną scenę z *Iliady*, którą oczywiście możemy rozpatrywać w kategoriach tzw. *etyki Homera*⁴⁴, nie tylko możemy, ale wręcz powinniśmy rozpatrywać i w innych perspektywach moralnych. O ile zatem zapewne sfera *léksis* odznacza się stabilnością, o tyle sfera *diánoia* jest dość płynna w tym sensie, iż musimy każdorazowo określić, do jakiego systemu aksjologicznego będziemy się odnosić. Możemy co prawda założyć, iż stosujemy kryteria *stricte* historyczne przy interpretacji literackich dzieł sztuki, ale bardzo mocno wtedy ograniczamy konteksty owych interpretacji.

A zatem – dość niespodziewanie, na pozór przynajmniej – pojawia się problematyka aksjologiczna; aby bowiem opisać choćby sferę *diánoia*, musimy odwołać się do konkretnej aksjologii. Jeśli wyznawana przez nas metodologia, wywodząca się rodem np. z tradycji dekonstruktywizmu bądź postmodernizmu, takich odwołań zakazuje, wtedy mamy kłopot z interpretacją literackiego dzieła sztuki, co gorsza: zapewne będziemy mieli kłopot z określeniem go jako przedmiotu. W takim wypadku jesteśmy w stanie tylko coś powiedzieć o tych dziełach jako przedmiotach, do których tychże metodologii nie stosujemy.

Jak się okazuje, literackie dzieło sztuki jest przedmiotem, który:

- składa się z trzech sfer: *léksis*, *diánoia* oraz odniesień aksjologicznych, które są związane ze sferą *diánoia* acz, w pewnej mierze, są od niej niezależne⁴⁵;
- posiada sferę *léksis*, która jest niezależna od czasu i trwale opisuje konstrukcję/kompozycję danego literackiego dzieła sztuki;
- posiada sferę *diánoia*, która jest zależna od czasu i acz związana z odniesieniami aksjologicznymi, które wpływają na sferę *diánoia*, to może być i z reguły jest odnoszona do czasów współczesnych odbiorcy tego konkretnego dzieła; ten warunek ma jednak charakter alternatywy, bowiem dla pewnych gatunków/rodzajów, jak np. epos, *odniesienia aksjologiczne* wpływają na kształt sfery *diánoia*, a zapewne i na kształt sfery *léksis*;

⁴³ Wskażę na przykład badań nad rękopisami; oto musiałem zidentyfikować zapis prowincyjny pewnego rękopisu. Był, jak sądziłem, w języku greckim, bo takimi literami był zapisany. Tymczasem litery były greckie, lecz ukrywał się pod nimi zapis hebrajski; rozpoznanie zatem od sfery *léksis* do sfery *diánoia* było warunkiem zrozumienia tekstu.

⁴⁴ Por. A. Krokiewicz, *op. cit.*, *passim*; także U. Wilamowitz-Moellendorf, *op. cit.*, s. 331–355.

⁴⁵ Nawet na poziomie *etyki Homera* możemy zasadnie pytać o pewne cechy aksjologii tego świata, np. czy determinizm, indeterminizm, zachowania moralnie, *resp.* etycznie poprawne, *resp.* naganne mają, a jeśli tak, to jaki, wpływ na życie późniejszych bohaterów itd.

- związane z literackim dziełem sztuki odniesienia aksjologiczne, w które jest uwikłana sfera *diánoia*, mają dwojaką naturę: są bądź niezależne od odbiorcy (co nie oznacza, że muszą obiektywnie istnieć, a że tylko z konieczności trzeba je uwzględniać) albo są wynikiem zabiegów interpretacyjnych odbiorcy w tym sensie, iż to odbiorca sam (pod wpływem pewnych zabiegów autora) takie odniesienia na dzieło nakłada.

Taki przedmiot jest dość dziwny – z filozoficznego punktu widzenia. Część jego elementów da się ująć formalnie, część nie; wskazuje to nie na statyczny, a dynamiczny czy, ściślej mówiąc, statyczno-dynamiczny charakter przedmiotu. Co gorsza – zapewne interpretacja głosowa literackiego dzieła sztuki może w ogóle jego cechę statyczną usunąć bądź zmienić. To wskazuje, iż dzieło literackie ma naturę z jednej strony dającą się dobrze opisać i sklasyfikować, np. w historiach literatury, z drugiej – jest tworem, który w toku odbioru podlega procesowi wciąż nowych interpretacji. Prawdziwy problem pojawia się zatem wtedy, gdy pytamy, czy interpretacje jakoś przedmiot, jakim jest dzieło, zmieniają? Odpowiedź jest negatywna i wynika z faktu, iż każda z interpretacji dzieła omawia tylko pewien jego aspekt; wynika to z punktu drugiego).

c) Konkluzja

Literackie dzieło sztuki, jako przedmiot, jest tworem dość dziwnym, ale wcale nie zaskakującym czy specjalnie wyróżniającym się. Nie będę tu czynił żadnych paralel, bowiem byłyby one nieuzasadnione; pragnę tylko podkreślić fakt, że dynamiczny charakter dzieła pozwala nam zrozumieć, dlaczego tęsknimy do eposu. Oto spośród mnogości gatunków literackich tylko epos posiada tę cechę, iż obie sfery wydają się nierozdzielne, co więcej: wzajem się warunkują. Epos jest bowiem dziełem zamkniętym w tym sensie, iż określa on w sposób bezwzględny odniesienia aksjologiczne, które, jak wskazałem, wpływają na kształt sfery *diánoia*, a zapewne i na kształt sfery *léksis*. Innymi słowy – tylko epos zapewnia nam komfort obcowania ze światem, który nie musi być dla nas przyjazny, ale w którym prawo moralne jest jednoznacznie określone. Wynika to jednak nie tyle z arbitralnej chęci autora, jak np. w *romansie*, ale z przyjęcia przez niego określonego, np. chrześcijańskiego spojrzenia na porządek świata⁴⁶. Dzieło określa wtedy nasze miejsce w maszynerii wszechrzeczy lub pozwala tę maszynerię zrozumieć.

⁴⁶ Por. B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, s. 361–373: zgadzam się z autorem, gdy wskazuje, iż jego badania powinny być „punktem wyjścia dla dalszych studiów” (s. 372), oraz iż problem *sacrum*, który zasadnie możemy przypisać takim dziełom, jak *Opowieści z Narnii*, *Silmarillion* czy *Władca pierścieni* (*ibid.*) poważnie komplikuje prostą tezę na temat „degradacji mitu w literaturze fantasy”. Problem tkwi m.in. w perspektywie badawczej: wyjście od światopoglądu autora i odbiorców, a także eposu jako pewnej konstrukcji artystycznej powoduje zmianę perspektywy badawczej. Jak sądzę, *mit* bądź *opowieść mityczna* muszą być odczytywane wtedy

Dlaczego zatem lubimy opowieści mityczne?

Wydaje się, iż odpowiedź została zarysowana w sposób nieco przydługi, ale nie bardzo można było zrobić to prościej. Oto okazuje się, iż jeśli zgodzić się z Charlesem Taylorem, iż poszukujemy w życiu dobra bądź dóbr – w sensie moralnym – a do tego pragniemy nadać naszemu życiu jakiś kierunek (też prowadzący nas ku dobru), to wtedy mniej czy bardziej świadomie szukamy utworów, które pozwalają nam podtrzymać nadzieję na zaspokojenie owego poszukiwania. Takimi utworami, ze względu na swe cechy konstrukcyjne/kompozycyjne, są eposy. A one z kolei to z reguły albo opowieści mityczne, albo odmiany opowieści mitycznych. Ich celem jest ukazanie „porządku wszechrzeczy”, praw, jakie rządzą światami, ukazanie, iż życie każdego ma cel.

Co do ostatniej kwestii: mimo iż np. we *Władcy pierścieni* Dziadunio Gamgee nie odgrywa istotnej roli, to fakt jego istnienia ma niezwykle ważne znaczenie dla zachowań nie tylko Sama, ale i Froda. A od nich obu zależy już bardzo wiele w całej opowieści. Epos bowiem pokazuje właśnie dlatego, że zawiera jednoznacznie określony pion moralny, wartości nie *in abstracto*, ale niejako w działaniu, poprzez obraz, a nie jako metaforę. Wspaniale to uchwycił Bolesław Leśmian, gdy w wierszu (a może poemacie?) *Dziewczyzna* stawia pytanie, pozornie niełączące się z tokiem utworu:

Dlaczego kpisz z tej pustki, gdy ona nie kpi z ciebie?

Jest to sytuacja epicka; bohaterowie czynią coś nie dlatego, że coś zyskają, ale z „przymusu moralnego”. Nie ma bowiem pustki – zdaje się mówić poeta; oto czyn moralny ją zmienił i wypełnił. Ktoś, kto tego nie dostrzega, niech milczy.

Można powiedzieć zatem, iż eposem rządzą dwa prawa Immanuela Kanta: imperatyw kategoryczny i zasada, iż „niebo gwiaździste nade mną, prawo moralne we mnie”. Jak słusznie zauważył Hermann Broch⁴⁷: „ta zasada jest tak oczywista, jak fakt, że mam serce; ona jest zawieszona jakoś tak razem z nim – nierozdzielna”. Rygoryzm moralny, do którego się tu odwołuję, przypomina sytuację, jaką opisał Zbigniew Herbert w polemice z Henrykiem Elzenbergiem oraz szerzej – Markiem Aurelim. Oto świat wartości, jaki reprezentuje stoicyzm, może zostać zburzony, fizycznie zniszczony; jednak barbarzyńcy nie mogą go unicestwić, bowiem wiemy, że owe wartości są. Trzeba tylko do nich powrócić. Epos

nie jako coś niezależnego od eposu, twórcy i odbiorców (postrzeganych bądź nie – w zmiennej bądź nieziennej perspektywie czasowej), a jako elementy, które wręcz determinują postawy i przekonania twórcy oraz odbiorców, tym samym – wpływają na konstrukcję literackiego dzieła sztuki. Jednoznacznie określili to Stefan Lichański, gdy mówił, iż dzieło sztuki ma nam dać *prawdę jako wizję, jako obraz... dający rozjaśnienie naszej sytuacji – międzyludzkiej, ziemskiej, kosmicznej*, por. *idem, Z kuchni czarownic*, [w:] *idem, Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 14. Por. także K. Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York 1984, *passim*.

⁴⁷ Por. H. Broch, *Die unbekannte Grösse*; cyt. za J.Z. Lichański, *Hermann Broch*, s. 19.

jest opowieścią o powrocie, o odbudowywaniu wartości, które zostały zagrożone, lub przynajmniej o ich zachowywaniu nawet wtedy, gdy wszystko, zdaje się, im przeczy. Jeśli już musimy walczyć, to jednak, gdy będzie taka konieczność, zachowajmy się jak Achilles wobec Priama albo Ardżuna na polu Kuru – zachowując poczucie człowieczeństwa. I pamiętajmy o słowach Aragorna wypowiedzianych do Eomera⁴⁸:

W osobliwych czasach, tak samo jak w zwykłych, wiadomo, co się godzi. Dobro i zło nie zmienia się z biegiem lat.

Czas także odnieść się do mott, którymi otworzyłem niniejsze rozważania: „Mit jest rzeczywistością przeżywaną...”, jak powiadał Bronisław Malinowski oraz „Nadchodzą czasy, gdy Zbawiciela będziemy szukać w każdym żłóbku”, co nieco złośliwie prorokował Fryderyk Hebbel. W obu cytatach zwraca się uwagę na fakt, który, jak twierdzą niektórzy, dopiero za sprawą Claude’a Levi-Straussa stał się dość powszechnym przekonaniem: że bez myślenia „mitycznego” nie umiemy się obejść. Wynika to stąd, iż właśnie mit jest tym, co wpisuje nas w to, co określamy *Machina Mundi*. Ściślej – dzięki opowieści mitycznej udaje nam się określić nasze miejsce nie w fizycznym Uniwersum, a w tym, co za Grekami nazywamy Kosmosem, czyli Ładem.

I sprawa ostatnia – wbrew pozorom zatem powrót poprzez literaturę *fantasy* do opowieści mitycznych, to powrót do literatury, która jasno określa aksjologiczną strukturę Uniwersum i nasze w niej miejsce. Pojawia się oczywiście problem, czy jest to opowieść prawdziwa w tym znaczeniu słowa, które każe odpowiedzieć pozytywnie na pytanie: czy tak jest w istocie, że

Prawda tak się ma: duch nigdy nie zginie,
Dobrego radość, złego kaźń nie minie⁴⁹.

Opowieść mityczna powiada – tak, acz pod pewnymi warunkami. Obawiam się jednak, iż część współczesnej literatury *fantasy* chce przyjąć tę sugestię, ale tylko do przecinka. Przypominam jednak, że John Ronald Reuel Tolkien wskazał, jaką jest cena, jakie są owe warunki – Frodo musi odejść, Lorien zwiędnie, a Arwena umrze..., a nam zostanie wciąż niepewność. Tylko C.S. Lewis sugerował w *Narnii*, iż mamy szansę trafić do kraju Aslana; jednak nie wszyscy, a tylko ci, którzy w Aslana i w jego kraj uwierzyli.

Jak pięknie napisał Jan Parandowski – tylko marzeniem, tylko intuicją artystyczną kierowani, możemy uchylić „zamknięte drzwi czasu”⁵⁰; jeśli to uczynimy, zapewne uda nam się dostrzec „zielony kraj w promieniach szybko wschodzącego słońca”⁵¹.

⁴⁸ Por. J.R.R. Tolkien, *Władca pierścieni*, przeł. M. Skibniewska, t. 2, Warszawa 1996, s. 44.

⁴⁹ Ł. Górnicki, *op. cit.*, t. 1, s. 485.

⁵⁰ Por. J. Parandowski, *Pod zamkniętymi drzwiami czasu*, [w:] *idem*, *Pod zamkniętymi drzwiami czasu*, Warszawa 1975, s. 25.

⁵¹ J.R.R. Tolkien, *Władca pierścieni*, t. 3, s. 387.

Why do we yearn for mythical stories? The sources of Fantasy: an introduction

Summary

Article is an attempt of answer for the question about reasons of today's longing, in day of following scientific and technological revolutions, for mythical stories. As the author judges, Professor Tolkien is right when he stresses, that at least one kind of mythical stories – fairy tale – grants two or three important functions for its recipient. Firstly, it is about justice – evil is punished, good is indemnified. Secondly, it is about consolation (*eucaastrophe*) in the completion of story: that means that it is Good, not only in moral or ethical meaning, but also on physical plan. Thirdly, it is about order in the Universe; in the Universe there is somebody (or something), e.g. law, who takes care of harmonious (i.e. ethically and also morally regularized) course of all events.

The return for such a vision of world exactly today can be strange, and cause impression of complete anachronism. However, it is about finding something that can be called – because of the lack of a better term – *Harmonia Mundi*. Our place in it is defined very well. Conviction that it is real was popular in our world more or less 1200–700 years ago. Clive Staples Lewis, who described it, called it Medieval Model. Such a model assigned all people to the Universe order and it explained all other problems: scientific, theological, philosophical, and practically-vital.

The article shows too, that this task in literature was realized by epos; nowadays its functions has been taken over by fantasy, but more widely – literature, which roots can be found in tradition of romance.