

Agnieszka Kruszyńska

Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusk

Średniowieczność w kulturze popularnej – na wybranych przykładach*

Problem średniowieczności rozumianej jako przywoływanie materii średniowiecznej interesuje wielu badaczy europejskich podejmujących próby opisanie zjawiska, wyjaśnienia przyczyn jego popularności oraz wskazania, jakie jakości artystyczne osiągają twórcy dzięki przywoływaniu motywów i tradycji z epoki¹. W Polsce badania Mariana Kaczmarka oraz naukowców z nim związanych zwróciły uwagę na kategorię dawności w literaturze współczesnej, następnie zaś – na kategorię barokowości².

* Artykuł niniejszy wynika z szerszego zainteresowania średniowiecznością jako podkategorią dawności kulturowej oraz stanowi część mojej rozprawy *Średniowieczność w literaturze i kulturze XX wieku*. W studium tym zasadniczym celem było przedstawienie zjawiska średniowieczności, jego przyczyn i konsekwencji w możliwie szerokiej perspektywie, aby wskazać na jego obecność w rozmaitych typach literatury. Stąd też – oprócz analiz zjawiska średniowieczności w powieści historycznej, baśniach, utworach bliskich parabolom czy utworów z kręgu współczesnej literatury franciszkańskiej (kryterium gatunkowe zostało uzupełnione o tematyczne) – wspomniana specyfika średniowieczności w literaturze i kulturze popularnej. Kategorią nadrzędną dla omawianego zjawiska jest kategoria dawności kulturowej, tematem bliskim zaś (i zarazem jednym z pytań postawionych w studium) są metody oraz cele przekształcania motywów i tradycji średniowiecznych.

¹ Zob. np. R. Bales, *Proust and the Middle Ages*, seria: Histoire des idées et critique littéraire, vol. 147, Genève 1975; B. Dunn-Lardeau, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris 1999; *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages. The J.A.W. Bennett Memorial Lectures*, red. P. Boitani, A. Torti, Perugia 1995; *Archetypal Readings of Medieval Literature*, red. Ch. Spivack, Ch. Herold, Lewiston–Queenston–Lampeter 2002; A.J. Weisl, *The Persistence of Medievalism: Narrative Adventures in Contemporary Culture*, New York 2003; *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie Workman*, red. R. Utz, T. Shippey, Turnhout, seria Making the Middle Ages. The Center for Medieval Studies, University of Sydney, Brepols 1998.

² M. Kaczmarek, *Dawność kulturowa w literaturze XX wieku (średniowiecze – renesans – barok – oświecenie)*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 166–171; *Barok i barokowość w literaturze polskiej: referaty i komunikaty przedstawione na sesji naukowej w dn. 13–14 kwietnia 1983 r.*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich, red. M. Kaczmarek,

Szczególnie trzy kwestie komplikują postrzeganie zjawiska średniowieczności: obecność w literaturze nurtu gotyckiego utrwalonego jako konwencja; tendencja do postrzegania motywów średniowiecznych jako osobnych, oderwanych zjawisk; wreszcie – zależność określania i wskazywania średniowieczności od wiedzy i doświadczeń czytelniczych, na co wskazuje twórca badań nad średniowiecznością, Leslie J. Workman, w swej prowokującej definicji zjawiska: „średniowieczność pozostaje czymś w powietrzu, czymś niedookreślonym, aż ktoś zakreśli wokół niej kształt”³. Nie tylko przepaść wieków, ale także obiegowe opinie i schematy funkcjonujące w myśleniu o epoce powodują, iż coraz bardziej zatracą się wgląd w to, co średniowieczne, na rzecz myślenia o pewnej wizji, iż istotnie jest średniowieczna. Wszakże obciążanie tekstów kultury popularnej winą za ukuwanie stereotypowych wyobrażeń o epoce i za płaskie, zdobnikowe jedynie traktowanie przejętych z niej motywów, acz częściowo uzasadnione, nie jest słuszne, ponieważ – jak każde uogólnienie – prowadzi do pominięcia wielu interesujących zjawisk, różnorodność zaś tekstów kultury popularnej przynosi ze sobą różnorodność typów średniowieczności. Walory wizualne motywów z epoki nie bez powodu sprawiają, iż szczególnym obszarem ich przetwarzania jest właśnie kultura popularna.

W satyrze

Obecność motywów średniowiecznych w różnorodnej twórczości satyrycznej jest zjawiskiem powszechnym. W dużej mierze łączy się z atrakcyjnością kategorii dawności, która – często przy zastosowaniu anachronicznych zestawień – pozwala na uzyskiwanie efektów komicznych i satyrycznych w trawestowaniu, parodiowaniu, swobodnym naśladowaniu oraz przywoływaniu materii średniowiecznej. Kontrast jako zjawisko charakterystyczne dla satyry konstruowany jest w dwu głównych zestawieniach: czasów dawnych z nowoczesnością (sygnalizowane anachroniczności) oraz tego, co typowe dla epoki (a zatem oczekiwane przez odbiorcę), z rozwiązaniem w danym momencie nieoczekiwanym, a nawet – absurdalnym. Drugi aspekt konstruowania kontrastu w utworach satyrycznych wykorzystujących średniowieczność niekiedy w sposób naturalny wynika z aspektu anachroniczności.

Komizm oparty na średniowieczności wiąże się zatem z łamaniem schematów; kabaret „Potem” w skeczu wykorzystującym nawiązanie do epoki przez pośrednictwo baśniowej sceny: *Uwięziona w wieży księżniczka – ratujący ją rycerz* osiąga efekty komiczne przez złamanie fabularnych schematów znanych zarówno

Opole 1985; *Dawność kulturowa w literaturach słowiańskich II połowy XX wieku*, red. M. Kaczmarek, Opole 1993.

³ R. Utz, T. Shippey, *Medievalism in the Modern World*, [w:] *Medievalism...*, s. 6.

z baśni, jak i ze średniowiecznej epiki rycerskiej⁴. Rycerz niechętnie ulega prośbom damy o uwolnienie, ta zaś swoje „Pomocy!” woła w pięciu językach. Fraza zaczerpnięta ze średniowiecznej (czy naśladowanej średniowieczną) literatury niespodziewanie brzmi inaczej, niż oczekuje odbiorca, słysząc jej początek: „Twoje życzenie, pani, jest dla mnie... nieprzyjemne!” – powiada rycerz. Jest to najbardziej artystycznie udany chwyt, tym bardziej że słowo *nieprzyjemne* zostaje poprzedzone pauzą. Kolejny, polegający na złamaniu konwencji dworności rycerza przez wprowadzenie do jego wypowiedzi wulgaryzmów (przy zachowaniu poczucia naganności takiego zachowania wobec damy), ma już wątpliwą wartość w swoim braku finezji.

Gorzki ton wybrzmiewa w skeczu *Niepogoda dla bogaczy – Robin Hood*⁵. Szlachetność przywołanego ze średniowiecza bohatera staje się przedmiotem drwiny: okpiiony Robin oddaje bogaczowi pieniądze. Zamykająca utwór wypowiedź Robin Hooda: „Czuję, że postępuję szlachetnie, ale bez sensu” podkreśla brutalne zderzenie dobra z realiami życia, w którym to starciu dobro okazuje się zbyt łatwe do oszukania. Współczesna pochwała sprytu zajmuje miejsce pochwały szlachetności zawartej w literaturze epoki.

Przywołanie najbardziej utrwalonej w powszechnej opinii wizji średniowiecza znajdujemy w *Wykładzie o średniowieczu*⁶. „Średniowiecze to ciemnota, która już się skończyła”⁷ – podsumowuje autor prowokującą frazą prezentację epoki, w której zastosowano język bliski stylizacji na gwara warszawską („Można ich było [rycerzy – A.K.] poznać po tym, że oni byli eleganckie dla kobiet. Zawsze ustępowali miejsca w tramwaju, bili się o nie, która ładniejsza – przez co kobiety nie musiały się fatygować na konkurs piękności. Jak się rycerz dał posiekać tzn. że jego dama paskudna”). Hiperbolizacja niektórych rysów życia w średniowieczu, przy jednoczesnym sprowadzeniu obrazu do jednowymiarowego wizerunku stanowi – zwłaszcza w sposobie przedstawienia funkcji błazna – ukrytą aluzję do rzeczywistości dzisiejszej. Zasadniczym rysem utworu jest relacja prześmiewcza.

Przykład przywołania materii średniowiecznej przez wydarzenie zaczerpnięte z samej tylko wiedzy historycznej, bez odwołania do ujęć literackich, także znajdujemy w repertuarze kabaretu „Potem”. Bitwa pod Grunwaldem staje się pretekstem do aluzji politycznych, wyrażonych w absurdalnym, groteskowym hu-

⁴ Kabaret „Potem”, *Bajki dla potłuczonych*, program z 1991 r., www.kabaretpotem.pl [dostępne: 19.01.2005].

⁵ Kabaret „Potem”, skecz z programu *Różne takie story*; tekst W. Sikory na stronie www.kabaretpotem.art.pl/programy/skecze/robin.html [dostępne: 19.01.2005].

⁶ Kabaret „Potem”, program *Bajki dla potłuczonych*; tekst W. Sikory dostępny na www.kabaretpotem.art.pl/programy/skecze/wyklad.html [dostępne: 19.01.2005].

⁷ Kabaret „Potem”, skecz z programu *Różne takie story*; tekst W. Sikory na stronie www.kabaretpotem.art.pl [dostępne: 19.01.2005].

morze⁸. Przykład ten wyraźnie potwierdza, iż sama historia średniowiecza – poddawana manipulacjom i przesunięciom, jak te w kabaretowym skeczu, w którym do wojny polsko-krzyżackiej dochodzi za życia Jadwigi – jest bardziej interesująca dla twórców współczesnych utworów służących rozrywce, w tym twórców kabaretu, niż literatura średniowiecza, która w jakimś stopniu pozostaje jeszcze przestrzenią niewykorzystaną. Intertekstualna gra, jaka z niezwykłą dynamiką toczy się w samej literaturze między literackim średniowieczem a literaturą współczesną i daje się opisać w zjawisku średniowieczności, wydaje się bardziej charakterystyczna dla literatury tzw. wysokiej, podczas gdy teksty kultury zwanej popularną częściej będą czerpały z materii średniowiecza historycznego czy też dokładniej – z popularnej wizji średniowiecza, jaka powstaje na podstawie wiedzy, lecz z dużym udziałem obiegowych opinii. Łatwość kreowania nastroju niezwykłości, osiągania efektów wizualnych, najczęściej wyłącznie ornamentacyjnych oraz efektów komicznych, służących zabawie przez wykorzystanie zderzenia kolorytu średniowiecza z czasami współczesnymi widoczna jest w opowieściach z motywem podróży w czasie. Zderzenie pierwotności, bliskości z naturą, tradycji (wyrażanej choćby w stroju) ze światem silnie stechnicyzowanym, a także – dawnych i obecnych norm zachowania – staje się metodą wywoływania śmiechu.

Warto wspomnieć także o skeczu *Kopernik – spotkanie z inkwizycją*⁹, w którym żart zostaje zbudowany na przesunięciu szczególnie popularnej frazy, przypisywanej średniowieczu jako jego hasło sztandarowe, *memento mori*, do zupełnie innego kontekstu sytuacyjnego, a mianowicie do sytuacji powitania, co dodatkowo zostaje uzupełnione brzmieniową grą słów. Oto pierwsza scena powitania wygląda następująco:

Wielki Inkwizytor [pozdrawia w ówczesnym stylu]: ...Mori!

Mały Inkwizytor: ...Mori!

Kopernik [w ukłonach]: Memento mori. Czym mogę służyć?

Kolejna zaś:

Wielki Inkwizytor: Mori!

Mały Inkwizytor: Mori!

Kopernik: Good mori...

Żart w określaniu inkwizytorów: Wielki Inkwizytor – Mały Inkwizytor jest wynikiem tworzenia analogii tam, gdzie jest to absurdalne. Prześmiewczość obrazu jest tu rysem głównym, lecz nie najistotniejszym dla refleksji tu podjętych. Skecz ten powinien wszakże zwrócić uwagę również ze względu na jego kreacyjną siłę. Oto uczynienie z *memento mori* powtarzanego z zapamiętaniem powitania kreuje model człowieka epoki – i zyskuje to tym razem zupełnie inny wydźwięk niż prezentowanie tegoż hasła w opracowaniach do średniowiecza. Hasło to za-

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

czyna bowiem nabierać życia, model człowieka zaś, ów *homo mediaevalis*, zostaje ożywiony jedynie tym sloganem. Średniowieczność na scenie kabaretowej jest – i niemal musi być – uproszczeniem, które posługuje się pewnymi modelami.

Podobnie, acz mniej finezyjnie, wykorzystuje kontrast między idealnym wizerunkiem postaci z epoki a realiami obyczajowymi Grzegorz Halama w skeczu *Średniowieczna miłość*¹⁰. Wstęp odziera obraz rycerza i księżniczki z osłony czarującego piękna i deprecjonuje w ten sposób postacie centralne legendy, co nie jest chwytem oryginalnym. Dalsza część skeczu przypomina nieco metody wybrane przez Andrzeja Waligórskiego. Nadto recytowany utwór zostaje wzbogacony o efekty dźwiękowe typowe dla współczesnych filmów akcji lub gier komputerowych. Zatem wprowadzanie kontrastów w scenerię średniowieczną jest ciągle popularne, jednakże, niestety, wielokrotnie na tym właśnie poziomie twórcy się zatrzymują¹¹.

Na zaskakiwaniu czytelnika buduje satyrę Andrzej Waligórski w cyklu *Błędny rycerz*; zastosowanie średniowiecznej scenerii w połączeniu z regularnym rytmem i rymem daje w efekcie utwory proste w odbiorze. Typowe dla życiorysu rycerza sceny, takie jak porwanie ukochanej (*Ballada o północy*), udział w bitwie (*Zbroja*), ogłoszenie pochwały urody damy (*Błędny rycerz*), traktuje Waligórski jako preteksty do opowiedzenia innej od znanej z rycerskich opowieści historii; z rycerza czyni niezdarę nieumiejącego odróżnić zegara od kompasu, damie zaś nadaje rysy współczesnej, pewnej siebie kobiety, nie tylko mówiącej współczesnym językiem, ale także stawiającej mężczyźnie bardzo współczesne wymagania. Rycerz Dreptak nie odnosi sukcesów także na polu bitwy, po ogłoszeniu zaś mowy na cześć swej pani, co zdaje się wyzwaniem na pojedynek, słysząc, iż żadna dama nie dorównuje jego wybrance, mówi z żalem:

– Żadna? To szkoda, o kurtka na wacie,
Bo z Magdą już nie mogę! Jestem u sił kresu...
Tu spiał konia i ruszył w dal, szukać adresów...¹²

Średniowieczność jest w *Błędnym rycerzu* – jak bywa najczęściej w twórczości satyrycznej – sposobem obrazowania, który polega na kontraście średniowiecza, jakie zna czytelnik i jakie funkcjonuje w powszechnym odbiorze, z nietypowością zachowań, sytuacji i języka. Ponadto twórca struktury to, co znane z czasów obecnych, nakłada na rzeczywistość paraśredniowieczną, tworząc anachroniczne

¹⁰ Dostępne w wielu lokalizacjach, np. na <http://kabarety.awardspace.com/index> [29.12.2006]; źródła internetowe podają także wersję tytułu *Miłość średniowieczna*.

¹¹ Na stronie www.giecz.obywatel.pl [29.12.2006] znaleźć można galerię rysunków *Średniowiecze na wesoło* (niestety, na stronie nie podano nazwiska autora prac). Tu także dominuje rys kontrastu średniowiecze – współczesność, ale włączony zostaje także inny aspekt: wykorzystanie scenerii z epoki do budowania aluzji do współczesności, a nawet – aluzji politycznej. Przykładem niech będzie rysunek przedstawiający wikingów, którzy pod bramami grodu zadają sobie pytanie: „Zdobywamy, czy wyzwalamy?”

¹² A. Waligórski, *Błędny rycerz*, Warszawa 1999, s. 101.

obrazy, tak jak ten w *Szkole katów*. Często też żart w rzeczywistości dotyczy relacji między kobietami i mężczyznami, a średniowiecze jest tylko scenerią przyciągającą wyobraźnię odbiorcy, któremu tę dawność ukazuje się jako rzeczywistość porywającą:

Pradawnym czasom hołd i cześć,
Tyle w nich krzepkiej mocy!¹³

– i jest to dla tekstów satyrycznych główna zaleta dawności średniowiecznej.

W filmie, twórczości muzycznej, rozrywce

O ile w twórczości kabaretu „Potem”, satyrze Andrzeja Waligórskiego czy trawestacji historii Robin Hooda w filmie Mela Brooksa¹⁴ mamy do czynienia z jednym planem czasowym, w obrębie którego eksponowane są niezgodne z czasem wydarzeń rozwiązania, przedmioty i zachowania, o tyle w utworach z motywem podróży w czasie istnieją dwa plany akcji. Film *Les coulours du temps*¹⁵, w Polsce znany pod tytułem *Goście, goście...*, toczy się na dwu planach: w rzeczywistości średniowiecza oraz w XX wieku. Bohaterowie – pan i jego sługa – przenoszą się do współczesnego świata, gdzie zaskakuje ich obecna technika. Zachowując niezłomnie dawne tradycje, a przy tym nieufność do nowoczesnych sprzętów, postacie te w kolejnych zabawnych epizodach poznają świat XX wieku. Komizm opiera się na zderzeniu z nieznanym, następnie zaś – na oswojaniu nieznanego. Środowisko, język, obyczaj (taki jak ten, że sługa nie siada z panem przy jednym stole) dzieli bohaterów ze starego i z nowego świata. Na kwestię: „Mówisz jak w średniowieczu”, przybysz z dawności odpowiada: „Średniowiecze? Co to jest?”¹⁶. Ta wymiana zdań w filmie – z pewnością należącym do nurtu popularnych komedii – jest istotna; podkreśla, iż o średniowieczu może myśleć wyłącznie człowiek epok późniejszych. Dla ludzi *media aetas* problem epoki nie istniał. Innymi słowy, to my mamy wyobrażenie o średniowieczu, które jest czasem antenatów i tradycji. Kolejna rozmowa współczesnych bohaterów ilustruje dzisiejszy sposób myślenia o przeszłości:

- Dlaczego gada jak ze starej książki?
- Nie wiem, pewnie chce wrócić do korzeni.

Trzeba zaznaczyć, iż film *Goście, goście...* wykorzystuje język jako metodę udawania. Archaiczność języka jest w świecie XX wieku nie tylko zabawna; stanowi też relikwitu czasów zaprzyszłych:

¹³ A. Waligórski, *Ballada o północy*, [w:] *ibidem*, s. 124.

¹⁴ *Robin Hood: faceci w rajtuzach* (*Robin Hood: Men in Tights*) 1993, reż. M. Brooks.

¹⁵ *Goście, goście...* (*Les coulours du temps*) 1998, reż. J.-M. Poiré.

¹⁶ Wszystkie cytaty z filmu *Goście, goście...* wg wersji polskiej (polska premiera 1999).

– Czy nie zaatakowały nas w lesie wilki?

– Tak, w lesie są wilcy.

Zauważmy, iż cykl komiksów dla młodzieży *Tytus, Romek i A'Tomek* często operuje podobnym sposobem osiągania efektów komicznych. Podróże w czasie, przy zachowaniu komizmu sytuacyjnego opartego na zderzeniu czasów, mają tu walor edukacyjny¹⁷.

W filmie *Goście, goście...* zachowano – zapewne nieprzypadkowo – daleki pogłos średniowiecznej odpowiedniości i godności stanów: podczas magicznego przenoszenia się w czasie rycerz zamienia się w lśniący kryształ, jego sługa zaś – w rozmokłą ziemię. Możliwe, iż zabieg ten jest bliski u c h w y c e n i u d u c h a e p o k i, co stara się wskazać Angela Jane Weisl¹⁸ w niektórych filmach z nurtu kultury popularnej.

Jean-Marie Poiré wykorzystuje też nawiązanie do średniowiecza w aspekcie innym niż tylko walory wizualne i zabawowe. W miarę rozwoju zdarzeń coraz silniejszy staje się aspekt tradycji i ciągłości rodu. Przybyły ze średniowiecza rycerz odnajduje w XX wieku swoją wnuczkę – w odległym, co prawda, pokoleniu, lecz ciągle w tym samym rodzie; średniowieczność działa tu jako powrót do początków, a zarazem jako sposób postrzegania świata i jego przemian ponad losami jednostki.

Grę anachronizmami zastosowali twórcy filmu *Robin Hood – faceci w rajtuzach* (reż. Mel Brooks, 1993). Kanwę stanowi opowieść o bohaterze z Sherwood, z której zachowano schemat fabularny i wątki związane z postaciami Robina, Lady Marion i Małego Johna; także scena pojedynku Robina i Małego Johna, tak znamienita dla zachowanych utworów z epoki i zawsze obecna w rozmaitych współczesnych adaptacjach filmowych, znajduje się w filmie Brooksa. W średniowieczną materię został włączony absurd współczesności – od drobnych przedmiotów, takich jak elektroniczny pilot do zamkowej bramy, po muzykę i ujawnienie scenariusza, według którego mają się toczyć zdarzenia. Średniowieczność działa tu wizualnie i jest ornamentem, anachroniczności są obecne niemal w każdej scenie, bohaterowie traktowani bardziej z przymrużeniem oka niż w konwencji średniowiecznej opowieści, jednakże pewien epicki rys pozostaje właśnie w hiperbolicznym ukazaniu działań i determinacji postaci.

Do głębszej warstwy znaczeń średniowiecznego motywu nawiązują twórcy filmu *The Fisher King* (1991) w reżyserii Terry'ego Gilliana. Fabuła opowieści jest przetworzeniem historii o Królu Rybaku. Przetworzenie to dotyczy nie tylko przeniesienia w realia współczesnego Nowego Jorku, ale – przede wszystkim – takiego skonstruowania postaci dwu głównych bohaterów, iż stają się figurami cho-

¹⁷ H.J. Chmielewski, *Tytus, Romek i A'Tomek: Księga XIX*, Warszawa 1992; *Księga XI*, Warszawa 2000.

¹⁸ A.J. Weisl, *op. cit.*, s. 5.

rego króla i człowieka przynoszącego św. Graala¹⁹. Chora wyobraźnia profesora mediewisty przywołuje wizję okrutnego Czerwonego Rycerza i każe wierzyć, iż aby wyzdrowieć, musi odnaleźć święty kielich. Rzeczywistość jest uśredniewczniona także przez przyjęcie rycerskiego kodeksu. Jednak bohater-mediewista to w utworze dopiero drugorzędna przyczyna, dla której sferę wizji, przywołań i nawiązań tworzy właśnie średniowiecze. Najistotniejszą osnową jest sama opowieść o Królu Rybaku, która w filmie zostaje rozpracowana jako parabola o leczeniu najgłębszych ludzkich ran. Średniowieczna historia jest ukazana w swej powtarzalności i uniwersalności; św. Graal staje się atrybutem relacji międzyludzkich. Nowością w stosunku do opowieści z epoki jest powiązanie bohaterów zależnością winy i krzywdy. Jeśli zaś można traktować niefrasobliwe zachowanie Jacka, powodujące tragedię, jako niesłuszne, a sięgnięcie po Graala otoczonego płomieniami zbyt spieszne – okaże się, iż przetworzenie zostało dokonane z zachowaniem przełożenia zdarzeń na ich współczesne zobrazowania. Przełożenie to oparte jest na przyjęciu, iż średniowieczna scena jest symbolem i w nowym tekście kultury może być konkretyzowana.

Aluzją do średniowiecza literackiego jest film *A Knight's Tale* (2001) w reżyserii Briana Helgelanda, znany pod polskim tytułem *Oblędny rycerz*. Czy zmiana tytułu była słusznym wyborem – trudno jednoznacznie ocenić, jednakże nie można odmówić tej decyzji pewnych podstaw. Tytuł oryginalny, będąc tytułem jednej z części *Opowieści kanterberyjskich*, wprowadza w kontekst kulturowy tym trafniej, że wśród bohaterów pojawia się postać samego Geoffreya Chaucera; jest to kontekst prawdopodobnie lepiej znany przeciętnemu odbiorcy anglojęzycznemu niż Polakowi. Możliwe zatem, iż zmiana była podyktowana zaadresowaniem filmu do popularnego odbiorcy, dla którego słowa *Oblędny rycerz* określają zabawną materię utworu (tu przede wszystkim wyzyskanie anachronicznych zestawień) i wysuwają ją na pierwszy plan, nawiązanie literackie zaś staje się mało istotne. Razem ze zmianą kontekstu kulturowego zmienia się kontekst odbioru – utwór *A Knight's Tale* zwraca uwagę odbiorcy ku średniowieczu zachowanemu w jego literaturze; *Oblędny rycerz* eksponuje niedoręczności wynikające z anachronizmów oraz materię przygodową. Angela Jane Weisl na przykładzie filmu Helgelanda podejmuje próbę dowiedzenia, iż popularne komedie, nawet jeśli nie mają wiele wspólnego z samym średniowieczem, chwytają niekiedy ducha literatury epoki²⁰; jeśli nawet teza ta nie jest przyjęta z całkowitą aprobatą badawczą, nie można odmówić *Oblędnemu rycerzowi* pewnego ożywienia średniowiecza literackiego. Film jest opowieścią o marzeniach o rycerstwie i gloryfikacją tego stanu. Jest też próbą ukazania atmosfery ówczesnego życia tak mocno skupionego na

¹⁹ G. Walker, *The Fisher King*, www.greenmanview.com/film/video_fisherking.html [dostępne: 28.12.2004].

²⁰ Na temat znaczenia anachronizmów w filmie *A Knight's Tale* zob. A.J. Weisl, *op. cit.*, s. 4–5.

turniejowych dokonaniach i atmosferze rywalizacji podsycanej przez ówczesnych autorów, na planie zdarzeń zaś – przez wystąpienia Chaucera. Rozkazy Jocelyn, aby William początkowo przegrał, następnie zaś zwyciężył w walce, są analogiczne do rozkazów Ginewry skierowanych do Lancelota w *Rycerzu z Wózka...* Chrétiena z Troyes. *A Knight's Tale*, pozostając tekstem kultury popularnej, nie wnosząc oryginalnych rozwiązań artystycznych i nie wykorzystując działania średniowieczności do mówienia o złożonych problemach istnienia człowieka i społeczności, jest pewnego rodzaju zabawą w rozpoznawanie motywów, schemat fabuły zaś, w której rycerz pokonuje przeszkody w zdobyciu ukochanej, zbliża opowieść do baśni czerpiącej z kultury rycerskiej.

W dużym uproszczeniu – różnorodność typów, sposobów i celów przywołań tradycji średniowiecza do sztuki filmowej nie pozwala bowiem na objęcie naszych rozważań jedną tezą główną – możemy zgodzić się z poglądami Arthura Lindleya, który proces wykorzystywania średniowiecznych motywów określa jako „disneyfikację średniowiecza”²¹.

Wszelako bardziej jeszcze istotnym, jak sądzę, bowiem mającym odniesienie do całości zagadnienia średniowieczności ukazywanego w niniejszym studium spostrzeżeniem badacza jest wskazanie, iż materia średniowiecza we współczesnym filmie jest jedynie (idzie tu Lindley za tezami Umberta Eco) pretekstem do snucia zupełnie innych rozważań – zwierciadłem dla terażniejszości. A. Lindley konstatuje: „Odległa przeszłość może odzwierciedlać nas – my, nie ona, jesteśmy prawdziwym tematem. [...] Średniowiecze nie jest obiektem zainteresowania samo w sobie – choć może być obiektem ciekawości. [...] Jest sposobem czytania terażniejszości”²².

Wnioski badacza wynikają z rozpatrzenia zjawiska średniowieczności – podkreślmy raz jeszcze – jako średniowiecza „użytego” (jak pisze autor) w filmie bez szerokiego kontekstu kulturalnego i literackiego. Jednakże te same właściwości dzielią z filmami teksty literackie; tradycja średniowiecza budzi ciekawość widza, ale staje się też metodą, często alegorycznego, oglądu współczesności. Ta tożsamość możliwości użycia motywów średniowiecznej dawności w tekście literackim i filmie ujawnia ponadto kolejną istotną właściwość średniowieczności. Tę mianowicie, iż dzieli ona ze średniowieczem zarówno uniwersalność wyrazu, jak i uniwersalność odbioru oraz uniwersalność bycia stosowaną w takim samym celu w tekstach kultury posługujących się rozmaitym tworzywem. Co więcej – zjawisko to uwydatnia fakt, iż średniowieczność nie dotyczy poszczególnych motywów, lecz jest fenomenem o szerokim zasięgu, odnoszącym się w dużej mierze do stosunku do dawności, a zarazem rozumienia współczesności przez analogie do średniowiecza.

²¹ A. Lindley, *The Ahistoricism of Medieval Film*, www.latrobe.edu.au/screeningthepast/first-release/fir598/ALfr3a.htm [dostępne: 21.05.2005].

²² *Ibidem*.

Przywołanie średniowiecznego klimatu w działalności związanej zarówno z popularyzacją historii oraz historii kultury, jak i z zapewnianiem rozrywki oraz wypoczynku wydaje się nie tylko modne, ale i oczekiwane przez odbiorców. Nurt średniowieczności, zwłaszcza tej celtyckiej, wyraźnie zaznacza się w muzyce, np. w twórczości Loreeny McKennitt, Enyi czy zespołu „The Secret Garden”. W wypadku Loreeny McKennitt warto zauważyć, iż nie tylko oryginalna twórczość artystki oparta jest na tradycji dawności średniowiecznej – jeden z jej muzycznych utworów został napisany do słów *The Lady of Shalott* Alfreda Tennysona²³. Przywoływanie celtyckiego świata zdaje się wiązać również z pewną ideologią, z proponowaniem stylu życia i oglądu rzeczywistości, który wobec stechnicyzowanej kultury współczesnej jest znowu modelem przeciwnym. Loreena McKennitt o swej inspiracji mówi: „Celtowie rozumieli znaczenie głębokiego szacunku dla wszelkich form życia wokół nich, którego teraz uczymy się ponownie”²⁴. Dalej zaś, określając ambicje swych utworów, mówi o refleksji nad powiązaniem człowieka i natury. W językowym przywołaniu zamierzczej dawności interesujące są utwory Enyi, których część – co stało się szczególnie popularne wraz z ekranizacją filmową *Władcy Pierścieni*²⁵ – ma teksty pisane w gaelicu²⁶.

Niekiedy także teksty pisane dla zespołów specjalizujących się w tzw. metalu celtyckim charakteryzują się nawiązaniami do utrwalonej wizji średniowiecza, w której zasadniczym rysem staje się walka dobra ze złem. Przykładem mogą być albumy zespołu „The Rhapsody”: *The Emerald Sword* i *The Symphony of Enchanted Lands*. Ornamentyka średniowiecza tworzy tu aurę tajemniczości, grozy i magii, a smoki, wojownicy i władcy wypełniają świat, w którym toczy się nieustanna bitwa, człowiek zaś otrzymuje moc natury i żywiołów. Wizja ta jest jednostronna i podporządkowana typowi muzyki wykonywanej przez grupę, a zatem jest wynikiem tendencji i staje się użyteczną materią ornamentacyjną tego rodzaju twórczości.

Jeśli dla kompozytorów i piosenkarzy anglojęzycznych naturalnym i chyba najczęstszym odwołaniem do dawności średniowiecznej jest kultura celtycka, w polskiej twórczości Jacka Kaczmarskiego pojawia się – ponadnarodowy i uniwersalny – motyw zbroi²⁷. Zbroja, jako atrybut rycerski, z całą nośnością znaczeniową staje się symbolem pozwalającym rozważać kwestie, takie jak odwaga, dorastanie do powierzonych misji, do powołania. Podkreślana jest jej odwieczność („Magicznych na niej rytów/ Dziś nie odczyta nikt/ Ale wykuta z mitów/ I wiecz-

²³ Por. np. internetowa strona Loreeny McKennitt www.quinlanroad.com/homepage [dostępne: 21.02.2006].

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Władca Pierścieni* (cz. 1 – 2001), reż. P. Jackson.

²⁶ Np. www.pathname.com/enya [dostępne: 25.02.2006].

²⁷ J. Kaczmarski, *Zbroja* w albumie *Dwie Sarmacje* (koncert z 1995 r.), tekst dostępny na www.kaczmarski.art.pl [27.02.2006].

na jest jak mit²⁸) i godność („Zdejmij ją Panie ze mnie,/ Jeśli umrę podczas snu²⁹”). Dawność, jaka konstruuje znaczenia w *Zbroi* Jacka Kaczmarskiego, nie jest przypisana wyłącznie do średniowiecza – motyw zostaje jakby wyprowadzony na poziom uniwersum obrazowania, na którym siła tradycji jest siłą ocalającą.

Wspomnimy tu także fakt, iż liczne imprezy, których pomysł i schemat oparty jest na średniowiecznej tradycji, zwłaszcza tej związanej z kulturą rycerską, organizowane np. w hiszpańskim Troderze i w polskim Golubiu-Dobrzyniu, przyciągają próbą rozgrywania na nowo turniejów, liczne zaś restauracje, takie jak ta w kudowskiej „Marzance”, proponują średniowieczne potrawy. Bardziej popularyzatorskie i naukowe cele charakteryzują wrześnieowe festiwale archeologiczne w Biskupinie, jednakże nie są to imprezy stroniące od wykorzystania wizualnej aury epoki, klimatu, który przyciąga dawnością i innością nie tylko zwolenników nauki. Wspomniany ośrodek „Marzanka” w Kudowie Zdroju stanowi dość osobliwy przykład – założony przez historyka, znawcę epoki i inicjatora Pomnika Trzech Kultur – mieści salę zdobioną wizerunkami par średniowiecznych kochanków. W planach jest także odtworzenie z woskowych figur krakowskiego zjazdu monarchów z 1364 r. Jeśli idzie o udział średniowieczności w rozrywce, zauważyć trzeba, iż uczestnicy gier RPG chętnie wybierają zbudowaną ze średniowiecznych ornamentów i zaludnioną pochodzącymi z pewnej wizji średniowiecza postaciami czasoprzestrzeni, choć czas zazwyczaj jest liczony odrębnie od czasu historycznego, jedynie dla świata, w którym rozgrywają się przygody, przemierzane zaś kraje nie są realne, za to istnieją geograficznie na specjalnie wykonanych mapach. Przykładem niech będzie Arena Albionu (tu nazwa wyraźnie nawiązuje do średniowiecznego realnego państwa, jednak mapy ukazują odmienny od znanej nam Europy świat), o której czytamy: „»Arena Albionu« jest internetową grą przygodową dziejącą się w realiach średniowiecza³⁰. Rycerze (pośród opowieści pojawia się i Galahad, i motyw św. Graala) oraz rycerki przeżywają w tej grze swoje przygody, a wśród informacji o grze można znaleźć także *Regulę Rycerską*, zapisaną językiem wykazującym próby archaizacji:

O żywocie:

- człeka wszelakiego szanować;
- miłość w sercu nosić;
- prawdę sercem i usty wyznawać³¹.

Reguła ta tworzy iluzję dawności, ale też buduje pewien stopień wzniosłości w postrzeganiu bohaterów, a zarazem ich rzeczywistości. Deklarowane „realia średniowiecza” w popularnych obecnie grach RPG zdają się czasoprzestrzenią zarówno potraktowaną ornamentacyjnie, jak i stanowiącą przestrzeń realizacji

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ www.arena-albionu.pl [29.12.2006].

³¹ www.arena-albionu.pl/zasady.html [29.12.2006].

pewnych postaw, dokonywania czynów i budowania wizerunku samego siebie, do czego średniowiecze dostarcza archetypicznego budulca.

To ewokowanie średniowiecza, zarówno dla samej rozrywki, jak i dla rozrywki połączonej z pogłębianiem zainteresowań i popularyzacją epoki, jest znamienne szczególnie dla ostatniego dziesięciolecia i świadczy o niesłabnącej żywotności tradycji *media aetas*. Trzeba jednak podkreślić, iż tradycja średniowiecza jest przywoływana w jej aspekcie historycznym oraz w aspekcie kultury materialnej; reminiscencje literackie należą do rzadkości. Jak dowodzą francuscy badacze – historia jest bliska i opowiadana językiem współczesnym, literatura pozostała utrwalaona w obcym języku, przez mentalność odmienną niż nasza³². W badaniach literatury istnieje ta granica, jakiej nie ma w badaniach historycznych. W rzeczywistości do sytuacji najczęstszych w przywoływaniu materii średniowiecznej w twórczości satyrycznej i rozrywkowej będą należały odwołania do takiego średniowiecza, jakie znamy, albo z relacji i prac współczesnych historyków, albo z wyobrażeń na ich podstawie ukształtowanych lub też czerpiących z potocznych wyobrażeń. Podczas gdy dobrze znamy to, co A.J. Weisl nazywa „średniowieczem otrzymanym”³³, średniowiecze literackie ciągle pozostaje mało znane i odrębne od parahistorycznej (czy *quasi*-historycznej) wizji. W ten sposób to średniowieczny ornament z jego wizualnym walorem staje się dla twórców i odbiorców tekstów kultury służących rozrywce najbardziej znaczący.

W powieści popularnej

Tradycja średniowieczna przywoływana w powieści popularnej i przygodowej ulega dość typowym, upraszczającym przetworzeniom, pełni najczęściej funkcje barwnego tła akcji i ornamentu, który przyciąga wzrok i pobudza wyobraźnię. Charakterystyczne jest także, iż – podobnie jak w tekstach kultury przynależących do satyry i rozrywki – źródłem średniowieczności, istniejącej w tej odmianie, bywa najrzadziej literatura epoki, najczęściej zaś – historia i obiegowe wyobrażenia.

Jednak także i w nurcie popularnym istnieje spore zróżnicowanie; podczas gdy w niektórych utworach tradycja średniowieczna jest na usługach tendencji, tezy *a priori* postawionej przez autora, w innych, pomimo nacisku na aspekt przygodowy i obyczajowy, pojawiają się próby zaczerpnięcia i wydobywania ze średniowiecza jego rysów głębszych i znaczących.

Pierwszą sytuację dobrze reprezentuje powieść Donny Woolfolk Cross *Której imię wymazano*³⁴, opublikowana w Polsce pod tym archaizującym i narzucającym

³² M. Zink, *Le succès de la littérature médiévale*, „Magazine littéraire” 1999, nr 12, s. 38.

³³ A.J. Weisl, *op. cit.*, s. 29.

³⁴ D. Woolfolk Cross, *Której imię wymazano*, przeł. A. Siewior-Kuś, Katowice 2004.

interpretację tytułem, podczas gdy tytuł oryginału jest o wiele bardziej neutralny: *Pope Joan*.

W powieści Woolfolk Cross mamy do czynienia z podążeniem za stereotypem o średniowieczu, który to stereotyp służy zilustrowaniu pewnej tezy. Tendencyjność i ostry, feministyczny punkt widzenia określają to, co zostaje wydobyte z pewnych przekonań o epoce. Średniowiecze ma się stać tu jedynie argumentem – wszelako argumentem konstruowanym wyłącznie na użytek, a zatem – nieuchronnie podlegającym manipulacji. Przykład powieści *Której imię wymazano*, aczkolwiek utworem tym nie będziemy się szerzej zajmować, wzbogaca refleksje nasze o dość ważne spostrzeżenie, a mianowicie, że tradycja średniowieczna może być pozbawiona jej właściwych, głębokich znaczeń, a przywoływana wyłącznie jako argument i tło akcji, jak zresztą dzieje się także w tendencyjnym *Poemacie piastowskim* Ryszarda Daneckiego, gdzie czasy piastowskie mają być jedynie argumentem za rozwojem socjalistycznej Polski³⁵.

Filary ziemi Kena Folletta reprezentują sytuację drugą. Materia jest przygodowa, barwna, atrakcyjna dla czytelnika opowieści o pokoleniach dziejącej się na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Autor nie nakłada na średniowiecze przywołane ograniczeń tezy-tendencji. *Filary ziemi* posługują się obrazami konwencjonalnymi utrwalonymi w naszej wiedzy o średniowieczu i wspomnieniu jego – może nawet literackiego – obrazu. O ile stereotyp u Donny Woolfolk Cross musi naznaczać plan utworu kostycznością i czarno-białym widzeniem postaci, o tyle konwencjonalność przywołanych przez Folletta obrazów na planie historii, która się dzieje, staje się sposobnością do pogłębiania znaczeń. Średniowieczność w tej – podkreślmy raz jeszcze – popularnej powieści przygodowej nie jest wyłącznie ornamentem, choć i taką funkcję sztafaż średniowieczny pełni. Sztafaż ten jednakże jest znaczący; jego typowość: przysięga przy konającym ojcu, pożar i odbudowa katedry, mnisi przy modlitwie, wyruszenie na krucjatę, nie jest podporządkowana obranej naprzód tezie.

Wydaje się, że *Filary ziemi* dzielą z popularnymi filmami czerpiącymi z tematyki średniowiecznej tę właściwość, iż przez konwencjonalne obrazy konstruują patos i niosą silny ładunek emocjonalny. W języku średniowieczności zresztą gra z typowością, z konwencją jest istotna i częsta; przez konwencjonalne obrazy buduje się historia. Choć tak inny ma charakter *Imię róży* Umberta Eco, to o początkach tej właśnie powieści autor powiada: „Miałem ochotę otruć mnicha”³⁶. Konwencjonalny, utarty, znany i typowy obraz, jaki kojarzy się ze średniowieczem, pociąga za sobą historię – może podobnie jak obrazy fauna w ośnieżonym lesie i jak postać Aslana cały cykl narnijski³⁷. Możliwe jest, że średniowieczność

³⁵ R. Danecki, *Poemat piastowski*, Poznań 1978.

³⁶ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *idem, Imię róży*, Warszawa 2001, s. 712.

³⁷ C.S. Lewis, *It All Began with a Picture*, [w:] *idem, Of This and Other Worlds*, London 1982.

dzisiejsza miewa niekiedy swój początek w myśleniu obrazami, jakie utrwały się w naszej pamięci, na podstawie tego, co znamy. Możliwe też, że tajemnica popularności utworów przywołujących obrazy tak znane i wielokrotnie poddawane literackim (i filmowym) przetworzeniom tkwi w jakimś dalekim pogłosie średniowiecza, które bardziej lubiło słuchać starych opowieści, niż wymyślać nowe³⁸. Jak się wydaje, współczesny odbiorca przyjmuje te ujęcia konwencjonalne i ustalone z dużą przyjemnością.

Jednakże *Filary ziemi* z tej typowości ujęć czynią okazję do powiedzenia czegoś więcej; oto nic bardziej znanego w historii dziejącej się w średniowieczu, jak mnisi, klasztor i katedra. Tymczasem typowość ta staje się sposobnością pokazania rygorystycznego porządku, który bronił ówczesnego człowieka, a może broni i człowieka czasów obecnych. Po pożarze katedry Philip nakazał wrócić do modlitwy, a tym, którzy sprzeciwiali się – czytać rozdział XX Reguły św. Benedykta *O czcigodności modlitwy*. Czytamy dalej: „Znajomy rytuał kołł nerwy i przeor zauważył, że podeksycytowanie powoli opuszcza twarze mnichów. Ich świat istnieje, trzeba go tylko odbudować”³⁹. Podobny rys mówienia o średniowieczu – tym razem o średniowieczu geograficznie oddalonym – mamy w *Bizancjum* Stephena Lawheada; oto gdy Aidan wspomina dzieje swego pobytu Cennanus na Rîg, powiada: „Jednakże z upływem czasu pokochałem życie w klasztorze, gdzie każda dłoń miała zajęcie od świtu do zmierzchu, a wszystko odbywało się w precyzyjnym rytmie wyznaczanym przez cykle pracy, modlitwy i nauki”⁴⁰.

Katedra także staje się u Folletta motywem znaczącym; wydaje się nawet, iż mamy, dostosowany do charakteru powieści, nieco skrócony i uproszczony rys filozofii katedry, której idea polega na powtarzalności i porządku: „Ustalenie form okien i drzwi było pierwszą zasadą projektowania pięknej budowli. Drugą była ich powtarzalność”⁴¹. Kiedy Aliena patrzy na rzędy łuków, zauważa, że: „W ich regularnym rytmie było coś kojącego: łuk, filar, łuk, filar, łuk, filar”⁴². Po spostrzeżeniu tym bohaterka zaczyna miarę uporządkowania katedry przykładać do swego życia. Porządek narzuca się.

Mimo swego przygodowo-obyczajowego charakteru dostarczają jednak *Filary ziemi* dość osobliwego przykładu. Znajdujemy bowiem w utworze próbę interpretacji zamiłowania człowieka średniowiecza do cudowności czy nawet usprawiedliwienia chęci prowokowania ich. Oto mistyfikacja cudu dokonana przez Jacka znajduje wytłumaczenie, iż nie tyle chodzi o fałszowanie, co o pokazanie ilustracji, która pełni taką samą funkcję, jak iluminowane inicjały w *Biblii*⁴³. Jeśli weźmiemy pod uwagę obecność i znaczenie toposów w średniowiecznej hagio-

³⁸ C.S. Lewis, *Odrzucony obraz*, przeł. W. Ostrowski, Warszawa 1986, s. 142.

³⁹ K. Follett, *Filary ziemi*, przeł. G. Sitek, t. 1, Warszawa 1997, s. 266.

⁴⁰ S. Lawhead, *Bizancjum*, przeł. M. Kościuk, Poznań 1999, s. 16.

⁴¹ K. Follett, *op. cit.*, s. 30.

⁴² *Ibidem*, t. 2, s. 189.

⁴³ *Ibidem*, s. 302.

grafii, rolę formuł literackich – obrazów, które nie miały ambicji informowania o zdarzeniu, a były właśnie ilustracją, trop, jakim podążył Follett, nie może wydać się oderwany od średniowiecznej literatury. W jakiejś mierze ta drobna scena jest próbą głębszego zrozumienia tego, jak mówiono wówczas o rzeczywistości i jak idea księgi i opowieści odbijała się w życiu, aż po widzenie na jednej płaszczyźnie ilustracji w opowieści i ilustracji przez czyn.

Idea opowieści pojawia się zresztą w *Filarach ziemi* wcześniej, kiedy Jack, wyjaśniając, jak zapamiętał tak wiele historii, tłumaczy: „Nie wiem. To jest tak samo, jak poznawać drogę w lesie. Nie znasz przecież całego lasu, ale gdziekolwiek byś poszła, to wiesz jak iść dalej”⁴⁴. Wypowiedź ta zgadza się z teoretycznym omówieniem tej kwestii przez C.S. Lewisa w studium *Odrzucony obraz*.

Filary ziemi nie pozostają jedynie historią dziejącą się w średniowieczu; w niektórych scenach są też próbą uzasadnienia średniowiecznych przekonań; oto postrzeganie jedności rzeczywistości zmysłowej i ponadzmysłowej zyskuje zarazem proste, jak i niemal uwspółcześnione komentarze w wypowiedziach przeora Kingsbridge, który po słowach: „Bóg nas ochroni!” pyta sam siebie: „No to dla czego się boję?”⁴⁵, o sprawach wiecznych zaś mówi z prostotą: „Niebo i piekło są sprawami, z którymi obcuje”⁴⁶.

Ze skarbca motywów i tradycji średniowiecza czerpie bogata literatura *fantasy*, jednakże specyfika średniowieczności w tym nurcie, tak bardzo niejednorodnym, wymaga osobnego opracowania. W artykule niniejszym, prezentującym ogólną charakterystykę zjawiska w tekstach kultury popularnej, podkreślimy jedynie rozpiętość efektów uzyskiwanych przez poszczególnych twórców: od zbudowania scenerii i wywołania nastroju, po (jak w twórczości Ursuli Le Guin) uzyskiwanie głębokich znaczeń i tworzenia koncepcji rzeczywistości objaśnianej w dyskursie, w którym filozofię ilustruje *exemplum* przywołane z epoki i poddane modyfikacji w nowym tekście. W literaturze polskiej popularność utworów Andrzeja Sapkowskiego skłania ku refleksji nad miejscem średniowieczności u tegoż pisarza. Nieskrywana fascynacja epoką, a zwłaszcza jej literaturą, znajduje bezpośredni wyraz w opracowaniu *Świat króla Artura*, gdzie Sapkowski mocno wyraża przekonanie co do żywotności (czy w tym wypadku raczej: życia) legendy oraz próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego średniowiecze arturiańskie nieustannie inspiruje twórców. Fascynacja ta widoczna jest także w wielu opowiadaniach oraz w *Sadze o wiedźminie* – oto czasoprzestrzeń utworu zaludniają postacie i naznaczają miejsca typowe dla krajobrazu, jaki przekazała literatura epoki, ale i częściowo – jej historia. *Fantasy*, w której nurt wpisują się utwory Sapkowskiego, także dostarcza elementów przefiltrowanych już, przekształconych w innych ujęciach literackich. Wyzyskanie średniowiecza jest jednak u Sapkowskiego,

⁴⁴ *Ibidem*, s. 99.

⁴⁵ K. Follett, *op. cit.*, t. 1, s. 266.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 329.

bardzo nierówne zarówno w odrębnych utworach, jak i na planie jednego tekstu; oto *Maladie* zdradza próbę podjęcia legendy, pociągnięcia jej naprzód; legenda Tristana i Izoldy zyskuje tu rangę zdarzenia – koncepcji mogącej objaśnić zachowania i pragnienia tych, którzy ją znają. Oto Brangiena i Morhołt są „wessani w wir miłości” tej pierwszej pary, Tristana i Izoldy; ratują legendę, zaczynając nową. Legenda średniowieczna – ale zarazem legenda średniowiecza – staje się tu dziedzictwem i tym, co zostaje do wypełnienia, jako wartość archetypicznie zatopiona w człowieku. Inaczej dziedziczenie legendy postrzegał Denis de Rougemont – przypisywał jej znaczenie nośnika etosu i moralności, którą wybieramy niemal podświadomie, tak jak ostatecznie wybrali bohaterowie opowieści⁴⁷. Podczas gdy dla badacza kultury życiem i sukcesem legendy jest jej wartość moralna, dla pisarza jest nim jej trwanie. Jednakże jeśli możliwe było zadanie pytania, czy w *Morte D’Arthur* Alfred Tennyson nie obszedł się źle z legendą⁴⁸, wydaje się, iż i tu, w stosunku do *Maladie*, należy to pytanie postawić. Oto bowiem w utworze Sapkowskiego zostają podważone zasady i wzorce nadające spójność i sens legendzie średniowiecznej: Brangiena łatwo zgadza się zapłacić ciałem napotkanym zbójcom za wolny przejazd, Morhołt zaś nie dobywa broni, bo byłoby to nierozsądne, i czeka na towarzyszkę drogi; walka z Tristanem to tylko plotki, a Chrystus przy Merlinie i Pani z Jeziora niewiele może. Dowiadujemy się także, iż to nie napój miłości rozpętał namiętność między Tristanem a Izoldą, bohaterowie sypiali bowiem ze sobą już wcześniej. Natomiast żagle zbliżającego się statku są po prostu brudne. Deklarując rozpoczęcie nowej legendy, Sapkowski, na planie ukazania starej, rozprawia się z podstawami literackiego świata opowieści rycerskiej.

Nasylenie motywami z literatury epoki *Sagi o wiedźminie* i *Bożych wojowników* także w tych utworach nie jest jednolite; funkcja ornamentu, zdobnika, przeplata się ze średniowieczem ukazanym w pastiszu i drwinie oraz z próbami stworzenia głębszej jakości semantycznej. Możliwe, że jednym z istotniejszych i bardzo użytecznych dla czasoprzestrzeni opowieści jest fakt ukazania świata jako poszerzanego przez istniejące i ciągle na nowo opowiadane legendy; ich wygasanie razem z nadmiernym odkryciem świata powoduje, że przestrzeń maleje do rozmiarów tego tylko, co jest wiadome. Uwaga ta (wprost wyrażona w rozdziale pierwszym *Bożych wojowników*) zdaje się odsłaniać przyczyny głębi średniowiecznej rzeczywistości; średniowieczność staje się metodą znoszenia granic świata i odkrywania nowych obszarów. Niestety, wyraźne nachylenie w kierunku deprecjonowania wzorców i daleko posunięte zdejmowanie z piedestału godności bohaterów i zdarzeń, zwłaszcza przez zwulgaryzowanie intymnych sfer życia, na-

⁴⁷ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 117.

⁴⁸ A. Ciuk, *King Arthur and the Knights of the Round Table in Victorian Poetry*, Opole 1989, s. 30.

daje twórczości Sapkowskiego koloryt naznaczający najmocniej sposób przetwarzania motywów średniowiecznych.

Problem średniowieczności dotyczy w dużej mierze celu, w jakim średniowieczność jest w utworze budowana; jeśli nie zostaje nagięta do roli argumentu, nawet w powieści przygodowej pozwala dokonywać przetworzeń interesujących, wydobywających z konwencjonalnych zobrazowań atrakcyjność dla współczesnego odbiorcy. Główną zaletą średniowieczności jest dla powieści popularnej odmienność czasoprzestrzeni, obyczaju, krajobrazu – epoka staje się tematem budzącym ciekawość.