

FORUM ARTIS RHETORICAE

Redaktor
Editor-in-Chief
Jakub Z. Lichański

Tom recenzowany
Volume reviewed

**DUCHOWOŚĆ W KULTURZE
POPULARNEJ
SPIRITUALITÄT
IN DER POPULÄREN KULTUR
SPIRITUALITY IN POPULAR CULTURE**

Tom III–IV (77–78)
Volume III–IV (77–78)

Redaktorzy tomu
Editors of the Volume
o. dr Łukasz Krauze OMI, prof. Bogdan Trocha

Nr 3–4 (77–78) lipiec – grudzień, 2024
No. 3–4 (77–78) July – December, 2024



Warszawa 2024

Publikacja afiliowana przy Uniwersytecie Warszawskim

Copyright by Wydawnictwo DiG, 2024

ISSN 1733-1986
ISBN 978-83-286-0287-8

EDITORIAL

Lector benevole,

Zamieszczone w prezentowanym numerze czasopisma artykuły są pierwszymi tekstami, jakie powstały w wyniku projektu badawczego poświęconego problematyce modelom funkcjonowania szeroko rozumianej kategorii duchowości w kulturze popularnej. Projekt ten powstał jako efekt współpracy naukowców oraz studentów Wyższego Seminarium Duchownego Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej w Obrze oraz studentów kierunku Literatura Popularna i Kreacje Światów Gier i pracowników związanego z nim Zakładu Literatury i Kultury Popularnej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorami poniższych artykułów są wykładowcy oraz studenci tych uczelni a także goście z innych ośrodków zajmujących się tą tematyką.

Obecność kultury popularnej we współczesnym świecie nie podlega już żadnej dyskusji, tak samo jak jej coraz większy wpływ na kulturę i społeczeństwa. Różne związki łączące kulturę popularną zarówno z wydarzeniami aktualnymi, jak i z tradycją stają się coraz częściej przedmiotem wnikliwych i specjalistycznych badań. Różnorodność tej kultury i jej niehomogeniczność czynią z niej środowisko zarówno skomplikowane w swej naturze, jak i fascynujące. Najistotniejsze jednak wydaje się to, że w wyniku powiązania jej dostępności z dynamicznie rozwijającymi się nowymi mediami kultura stała się nie tylko globalnie dostępna, ale przede wszystkim globalnie oddziałująca na wszystkich ludzi, którzy z nowych mediów korzystają. Globalna funkcjonalność współczesnej kultury popularnej wiąże się nie tylko z ludycznym wymiarem tej kultury. Niosąc ze sobą treści związane z najbardziej aktualnymi problemami użytkowników kilku już pokoleń w niej zanurzonych, staje się także w swoisty sposób zdyktowaną platformą przenikania się lęków, oczekiwań, a także poszukiwań – mniej lub bardziej zrationalizowanych – odpowiedzi na najbardziej fundamentalne pytania współczesnego człowieka. Horyzont tych pytań, często zwanych granicznymi, coraz częściej zdaje się wpisywać w krąg zagadnień istotnych dla duchowości. Jest to tym bardziej intrygujące, że kategoria duchowości współcześnie nabrała znacznie szerszego znaczenia niż jeszcze kilka dekad temu. Tym samym oznacza dzisiaj ona nie tylko nadnaturalną perspektywę, wskazując zarówno na istotę zawartych w tradycyjnych tekstach religijnych i teologicznych kulturowych źródeł tego zjawiska. Coraz częściej duchowość łączy się także z naturą człowieka, jego poszukiwaniem, pragnieniem sensu, poszukiwaniem

odpowiedzi na najbardziej fundamentalne pytania dotyczące istoty Uniwersum oraz samego człowieka. Tak rozumiana duchowość staje się niezwykle istotnym aspektem psychicznej kondycji człowieka, determinując nie tylko jego pytania i wybory, ale również jego całą egzystencję. Ta cecha duchowości wiąże się także z coraz silniej akcentującą swoją obecność we współczesnym świecie duchowość ateistyczną. Wszystkie trzy przedstawione powyżej aspekty duchowości w specyficzny sposób stawiają współczesnego *homo quaerens* wobec obecnych z tradycji wielkich religii tekstów deskrybujących te problemy, a także wobec tych tekstów, które w przeszłości lub obecnie starały się falsyfikować. Dodać do tego należy jeszcze cały kanon tekstów kulturowych, które uległy już zapomnieniu i stają się obecnie przestrzenią swoistej artystycznej eksploracji, która także nie pozostaje bez wpływu na odbiorców komunikatów, w które zostały one w rozmaity sposób wplecione. Jeżeli dodamy do tego specyficzne dla kultury popularnej *modi* przetwarzania tekstów tradycji wpisujących się w ekonomiczny wymiar tej kultury i związany z nim horyzont oczekiwań odbiorcy, to uzyskamy niezwykle złożony model funkcjonowania treści łączących fenomeny duchowości we współczesnej kulturze z jej twórcami, odbiorcami oraz złożonymi kodami znaczeń i łańcuchami semiologicznymi, na jakich będą się one manifestować. Taki stan rzeczy często zdaje się stawiać współczesnego użytkownika kultury popularnej w sytuacji, w której otrzymuje on już przetworzone niejako przez nadawcę lub wstawione w silnie modyfikujące je nowe konteksty tradycyjne kody niosące ze sobą treści doświadczeń duchowych. Taka skomplikowana sytuacja partycypacji kulturowej łącząca w sobie wiele przecinających się intencji i funkcji nie jest niestety neutralna dla odbiorcy. Zawarty w niej komunikat oparty na religijnych symbolach lub treściach doświadczeń granicznych jest nie tylko symboliczny i wielowarstwowy, ale bardzo często także tak skonstruowany, aby element emocjonalny oddziaływał równie intensywnie jak racjonalny. Prowadzi to do złożonej sytuacji komunikacyjnej i właśnie ta złożoność stała się zasadniczą dominantą badawczą dla osób skupionych wokół powyższego projektu badawczego.

Projekt, a zatem i prezentowane artykuły opierają się na kilku zasadniczych założeniach.

Pierwsze z nich dotyczy istoty komunikatu zawierającego treści związane z rozmaitym postrzeganiem kategorii duchowości. W tym przypadku chodzi przede wszystkim o precyzyjne zidentyfikowanie tych figur i motywów, w których kody duchowości są zawarte oraz dążenie do ich poprawnego odczytania. Tak przyjęta perspektywa badawcza pozwala osiągnąć dwa istotne cele. Pierwszy z nich będzie prowadzić do wstępnego zarysowania granic paradygmatu kulturowych artefaktów zawierających treści duchowe bez redukowania go do konkretnej postawy współcześnie funkcjonujących światopoglądów. Drugim celem jest z całą pewnością stworzenie katalogu najważniejszych funkcji, jakie te przekazy realizują w swoich naturalnych środowiskach oraz ewentualne określenie związków

tych znaczeń z obecnymi w semiosferze kulturowej tradycyjnymi narracjami duchowościowymi oraz zachodzącymi na ich styku semioz.

Drugie założenie dotyczy specyfiki horyzontu oczekiwań odbiorcy, który wchodzi w interakcje z takim typem tekstu kulturowego. Prezentowane artykuły nie miały za zadanie skupiać się tylko na analizach z perspektywy indywidualnego doświadczania duchowości. Analizy wybranych wymiarów kultury popularnej miały odnosić się do takich artefaktów kultury popularnej (filmu, muzyki, gry, komiksu czy tekstu literackiego), które uznawane były przez autorów za interesujące i atrakcyjne. W efekcie tego założenia powstały teksty, które są ściśle powiązane z postawą religijną i w jej perspektywie odczytują zawarte w kulturze popularnej modele duchowości manifestujące się w rozmaity sposób. Jest to tym bardziej interesujące, że tworzone w tej perspektywie teksty analityczne same stają się ważnym przedmiotem dla analizy zjawiska wpływu podmiotowej orientacji światopoglądowej na specyfikę odczytywania kodów kulturowych powiązanych z treściami duchowymi.

Trzecie założenie dotyczyło roli twórcy tego typu artefaktów i przyjmowanych przez niego strategii artystycznych. Perspektywa ta wiąże się z założeniem, że każdy aspekt współczesnej kultury popularnej pozostaje zawieszony w skomplikowanej sieci interakcji. Wpływają one na rozmaite znaczenia wpisane w konkretny artefakt oraz pozostają w ścisłych związkach modyfikujących perspektywę odbioru przy założeniu autonomii znaczeniowej takich artefaktów. Prowadzi to do ciekawej sytuacji, w której konkretne intencje twórcy związane z danym dziełem niekoniecznie muszą być realizowane w zamierzony przez niego sposób. Mówiąc najogólniej, to założenie wiąże się z próbą prześledzenia, w jaki sposób współczesny twórca tworzący artefakty niosące przekaz duchowych koduje swoje przeświadczenia w tym tekście i w jakie typy interakcji komunikacyjnych mogą one wchodzić w polu odbioru zgodnie z tezami opisanymi przez Umberto Eco w jego *Lector in fabula*¹.

Ostatnie założenie skupiało się wokół badań mających wskazać na specyfikę kodów zawierających treści duchowe obecnych w szeroko rozumianej semiosferze. Modelem wyjściowym był stworzony i opisany przez Jurija Łotmana schemat semiosfery w jego *Uniwersum umysłu*². Ta perspektywa badawcza miała za zadanie pozwolić określić mechanizmy oddziałujące na rozmaite kulturowe wymiary semioz kodów duchowości pojawiających się we współczesnej semiosferze kultury popularnej oraz wpływów, jakie wywiera ona na komunikaty i artefakty powiązane z duchowością w procesach kreacji i percepcji.

Na samym końcu wypada zaznaczyć, że prezentowane, dzięki życzliwości prof. dra hab. Jakuba Z. Lichańskiego teksty są efektem pierwszego etapu realizacji

¹ U. Eco (1994), *Lector in fabula*, tł. P. Salwa, Warszawa.

² J. Łotman (2008), *Uniwersum umysłu Semiotyczna teoria kultury*, tł. B. Żyłko, Gdańsk.

tego projektu. Z tego też powodu obarczone są jeszcze brakami charakterystycznymi dla początkowych faz badań skomplikowanych zjawisk kulturowych. Z całą pewnością jednak wskazują one już wyraźnie na specyfikę złożonego zjawiska obecności duchowości w kulturze popularnej.

Prof. dr hab. Bogdan Trocha, o. dr Łukasz Krauze OMI

EDITORIAL IN ENGLISH

Lector benevole,

The articles published in this issue of the journal are the first texts to emerge from a research project devoted to the issue of models of functioning of the broadly understood category of spirituality in popular culture. This project was created as a result of cooperation between scientists and students of the Higher Seminary of the Missionary Oblates of Mary Immaculate in Obra and students of the course Popular Literature and Creations of Game Worlds and employees of the Department of Literature and Popular Culture of the University of Zielona Góra associated with it. The authors of the following articles are lecturers and students of these universities as well as guests from other centers dealing with this subject. The presence of popular culture in the contemporary world is no longer subject to any discussion, similarly to its increasing influence on culture and societies. Various connections connecting popular culture with both current events and tradition are increasingly becoming the subject of in-depth and specialized research. The diversity of this culture and its inhomogeneity make it an environment that is both complex in nature and fascinating. The most important thing, however, seems to be that as a result of combining its availability with dynamically developing new media, culture has become not only globally available but, above all, globally influential on all people who use new media. The global functionality of contemporary popular culture is not only connected with the ludic dimension of this culture. Carrying with it content related to the most current problems of users of several generations already immersed in it, it also becomes, in a way, a dynamic platform for the interpenetration of fears, expectations and searches for more or less rationalized answers to the most fundamental questions of modern man. The horizon of these questions, often called border questions, increasingly often seems to be included in the circle of issues important for spirituality. This is all the more intriguing because the category of spirituality has taken on a much broader meaning today than it did a few decades ago. Thus, today it means not only a supernatural perspective indicating both the essence of the cultural sources of this phenomenon contained in traditional religious and theological texts. Spirituality is increasingly connected with the nature of man, his search for meaning, his search for answers to the most fundamental questions concerning the essence of the Universe and man himself. Spirituality understood in this way becomes an extremely important aspect of the psychological condition of man,

determining not only his questions and choices but also his entire existence. This feature of spirituality is also connected with the atheistic spirituality, which is increasingly emphasizing its presence in the contemporary world. All three aspects of spirituality presented above, in a specific way, place the contemporary homo quaerens in relation to the texts from the tradition of great religions that describe these problems, as well as to those texts that in the past or currently tried to falsify. To this should be added the entire canon of cultural texts that have already been forgotten and are now becoming a space of a specific artistic exploration, which also has an impact on the recipients of the messages into which they have been woven in various ways. If we add to this the popular culture-specific modes of processing texts of traditions that fit into the economic dimension of this culture and the horizon of expectations of the recipient associated with it, we will obtain an extremely complex model of the functioning of content that connects the phenomena of spirituality in contemporary culture with its creators, recipients and complex codes of meanings and semiological chains on which they will manifest themselves. Such a state of affairs often seems to place the contemporary user of popular culture in a situation in which he or she receives traditional codes that have already been processed by the sender or inserted into new contexts that strongly modify them, carrying the contents of spiritual experiences. Such a complex situation of cultural participation that combines many intersecting intentions and functions is unfortunately not neutral for the recipient. The message contained in it, based on religious symbols or the contents of borderline experiences, is not only symbolic and multi-layered, but very often also constructed in such a way that the emotional element has an equally intense effect as the rational one. This leads to a complex communication situation and it is this complexity that has become the fundamental research dominant for people focused on the above research project.

The project, and therefore the articles presented, are based on several fundamental assumptions.

The first one concerns the essence of the message containing content related to various perceptions of the category of spirituality. In this case, it is primarily about precisely identifying those figures and motifs in which the codes of spirituality are contained and striving to read them correctly. Such an adopted research perspective allows for achieving two important goals. The first one will lead to the preliminary outline of the boundaries of the paradigm of cultural artifacts containing spiritual content without reducing it to a specific attitude of contemporary worldviews. The second goal is certainly to create a catalog of the most important functions that these messages perform in their natural environments and possibly to determine the connections between these meanings and the traditional spiritual narratives present in the cultural semiosphere and the semiosis occurring at their interface. The second assumption concerns the specificity of the

horizon of expectations of the recipient who interacts with this type of cultural text. The presented articles were not intended to focus only on analyses from the perspective of individual experience of spirituality. Analyses of selected dimensions of popular culture were to refer to such artifacts of popular culture (film, music, game, comic book or literary text) that were considered interesting and attractive by the authors. As a result of this assumption, texts were created that are closely linked to the religious attitude and from its perspective read models of spirituality contained in popular culture that manifest themselves in various ways. This is all the more interesting because analytical texts created from this perspective become an important subject for the analysis of the phenomenon of the influence of the subject's worldview orientation on the specificity of reading cultural codes associated with spiritual content. The third assumption concerned the role of the creator of such artifacts and the artistic strategies they adopt. This perspective is associated with the assumption that every aspect of contemporary popular culture remains suspended in a complex network of interactions. They influence various meanings inscribed in a specific artifact and remain in close relationships that modify the perspective of reception, assuming the autonomy of meaning of such artifacts. This leads to an interesting situation in which the specific intentions of the creator related to a given work do not necessarily have to be realized in the way they intended. Generally speaking, this assumption is connected with an attempt to trace how a contemporary creator creating artifacts carrying spiritual messages encodes his beliefs in this text and what types of communication interactions they can enter into in the field of reception in accordance with the theses described by Umberto Eco in his *Lector in fabula*.

The last assumption focused on research aimed at indicating the specificity of codes containing spiritual content present in the broadly understood semiosphere. The initial model was the semiosphere scheme created and described by Yuri Lotman in his *Universe of Mind*. This research perspective was intended to allow for determining the mechanisms affecting various cultural dimensions of the semiosis of spirituality codes appearing in the contemporary semiosphere of popular culture and the influence it has on messages and artifacts related to spirituality in the processes of creation and perception.

At the very end, it should be noted that the texts presented, thanks to the kindness of prof. dr hab. Jakub Z. Lichański, are the result of the first stage of this project. For this reason, they are still burdened with shortcomings characteristic of the initial phases of research. Complex cultural phenomena. However, they certainly already clearly indicate the specificity of the complex phenomenon of the presence of spirituality in popular culture.

Prof. Dr. hab. Bogdan Trocha, o. dr Łukasz Krauze OMI

EDITORIAL AUF DEUTSCH

Lector benevole,

Die in dieser Ausgabe der Zeitschrift veröffentlichten Artikel sind die ersten Texte, die im Rahmen eines Forschungsprojekts entstanden sind, das sich mit der Frage nach Funktionsmodellen der weit gefassten Kategorie der Spiritualität in der Populärkultur beschäftigt. Dieses Projekt entstand als Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftlern und Studenten des Höheren Seminars der Oblaten-Missionare der Unbefleckten Jungfrau Maria in Obra und Studenten des Hauptfachs Populäre Literatur und Schaffung von Spielwelten sowie Mitarbeitern der zugehörigen Fakultät für Populäre Literatur und Kultur der Universität Zielona Góra. Autoren der folgenden Beiträge sind Lehrende und Studierende dieser Universitäten sowie Gäste anderer zu diesem Thema befähigter Zentren.

Die Präsenz der Populärkultur in der heutigen Welt steht nicht mehr zur Diskussion, ebenso wenig wie ihr zunehmender Einfluss auf Kultur und Gesellschaft. Die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Populärkultur und Zeitgeschehen sowie Tradition werden zunehmend zum Gegenstand eingehender und spezialisierter Forschung. Die Vielfalt dieser Kultur und ihre Inhomogenität machen sie zu einem zugleich komplexen und faszinierenden Lebensraum. Am wichtigsten erscheint jedoch, dass Kultur durch die Verknüpfung ihrer Verfügbarkeit mit den sich dynamisch entwickelnden Neuen Medien nicht nur global verfügbar geworden ist, sondern vor allem auch eine globale Wirkung auf alle Menschen entfaltet, die die Neuen Medien nutzen. Die globale Funktionalität der zeitgenössischen Populärkultur hängt nicht nur mit der spielerischen Dimension dieser Kultur zusammen. Es enthält Inhalte zu den aktuellsten Problemen von Benutzern mehrerer Generationen, die bereits damit vertraut sind, und wird in gewisser Weise auch zu einer dynamischen Plattform für den Austausch von Ängsten, Erwartungen und der Suche nach mehr oder weniger rationalisierten Antworten auf die grundlegendsten Fragen des modernen Menschen. Der Horizont dieser oft als Grenzfragen bezeichneten Fragen scheint sich zunehmend in den für die Spiritualität wichtigen Themenkreis einzuordnen. Dies ist umso faszinierender, weil die Kategorie der Spiritualität heute eine viel umfassendere Bedeutung hat als noch vor wenigen Jahrzehnten. Daher bedeutet es heute nicht nur eine übernatürliche Perspektive, sondern weist auch auf das Wesen der kulturellen Quellen dieses Phänomens hin, die in traditionellen religiösen und theologischen Texten enthalten sind. Spiritualität wird zunehmend mit der Natur des

Menschen verbunden, seiner Suche nach Sinn, seiner Suche nach Antworten auf die grundlegendsten Fragen zum Wesen des Universums und des Menschen selbst. Eine so verstandene Spiritualität wird zu einem äußerst wichtigen Aspekt der geistigen Verfassung eines Menschen und bestimmt nicht nur seine Fragen und Entscheidungen, sondern sein gesamtes Dasein. Dieses Merkmal der Spiritualität hängt auch mit der zunehmend stärkeren Präsenz atheistischer Spiritualität in der heutigen Welt zusammen. Alle drei oben dargestellten Aspekte der Spiritualität stellen den zeitgenössischen Homo quaerens in spezifischer Weise in Beziehung zu den Texten aus der Tradition der großen Religionen, die diese Probleme beschreiben, sowie zu jenen Texten, die in der Vergangenheit oder Gegenwart zu verfälschen versucht wurden. Hinzu kommt der gesamte Kanon kultureller Texte, die bereits in Vergessenheit geraten sind und nun zum Raum einer künstlerischen Auseinandersetzung werden, die auch auf die Rezipienten der Botschaften, in die sie auf unterschiedliche Weise eingewoben sind, zurückwirkt. Wenn wir dazu noch die für die Populärkultur spezifischen Bearbeitungsweisen von Traditionstexten hinzufügen, die in die ökonomische Dimension dieser Kultur und den damit verbundenen Erwartungshorizont der Rezipienten passen, erhalten wir ein äußerst komplexes Modell der inhaltlichen Funktionsweise, das die Phänomene der Spiritualität in der Gegenwartskultur mit ihren Schöpfern und Rezipienten sowie den komplexen Bedeutungscode und semiologischen Ketten verbindet, in denen sie sich manifestieren. Dieser Sachverhalt scheint den heutigen Benutzer der Populärkultur häufig in eine Situation zu versetzen, in der er traditionelle Codes empfängt, die den Inhalt spiritueller Erfahrungen tragen, die vom Absender bereits verarbeitet oder in neue Kontexte eingefügt wurden, die sie stark verändern. Eine derart komplexe Situation kultureller Teilhabe, in der sich viele Absichten und Funktionen überschneiden, ist für den Rezipienten leider nicht neutral. Die darin enthaltenen Botschaften, die auf religiösen Symbolen oder Inhalten kurzfristiger Erfahrungen basieren, sind nicht nur symbolisch und vielschichtig, sondern sehr oft auch so konstruiert, dass das emotionale Element ebenso stark wirkt wie das rationale. Dies führt zu einer komplexen Kommunikationssituation und diese Komplexität ist für die am oben genannten Forschungsprojekt beteiligten Personen zum wichtigsten Forschungsmerkmal geworden.

Das Projekt und damit auch die vorgestellten Artikel basieren auf mehreren grundlegenden Annahmen.

Der erste betrifft die Essenz der Botschaft und enthält Inhalte, die mit verschiedenen Wahrnehmungen der Kategorie der Spiritualität zusammenhängen. Dabei geht es vor allem darum, jene Figuren und Motive genau zu identifizieren, in denen die Codes spirituell enthalten sind und das Streben, diese richtig zu lesen. Diese Forschungsperspektive ermöglicht es uns, zwei wichtige Ziele zu erreichen. Im ersten Teil werden die Grenzen des Paradigmas kultureller Artefakte mit spirituellem Inhalt vorläufig skizziert, ohne es auf eine spezifische

Haltung zeitgenössischer Weltanschauungen zu reduzieren. Das zweite Ziel besteht sicherlich darin, einen Katalog der wichtigsten Funktionen zu erstellen, die diese Botschaften in ihrem natürlichen Umfeld erfüllen, und gegebenenfalls die Zusammenhänge zwischen diesen Bedeutungen und den in der kulturellen Semiosphäre vorhandenen traditionellen spirituellen Narrativen sowie den an ihren Schnittstellen auftretenden Semiosen zu ermitteln.

Die zweite Annahme betrifft den spezifischen Erwartungshorizont des Rezipienten, der mit dieser Art kultureller Texte interagiert. Dabei ist es nicht das Ziel der vorliegenden Beiträge, sich ausschließlich auf Analysen aus der Perspektive der individuellen Erfahrung von Spiritualität zu konzentrieren. Analysen ausgewählter Dimensionen der Populärkultur sollten sich auf solche Artefakte der Populärkultur (Film, Musik, Spiel, Comic oder literarischer Text) beziehen, die von den Autoren als interessant und attraktiv erachtet wurden. Aus dieser Annahme heraus entstanden Texte, die eng mit der religiösen Haltung verknüpft sind und aus deren Perspektive die in der Populärkultur enthaltenen und in vielfältiger Weise manifestierten Spiritualitätsmodelle interpretieren. Dies ist umso interessanter, weil die in dieser Perspektive erstellten analytischen Texte zu einem wichtigen Objekt für die Analyse des Phänomens des Einflusses der weltanschaulichen Orientierung des Subjekts auf die Spezifität der Lektüre kultureller Codes im Zusammenhang mit Spiritualität Inhalten werden.

Die dritte Annahme betraf die Rolle des Schöpfers dieser Art von Artefakten und die von ihm verfolgten künstlerischen Strategien. Diese Perspektive geht davon aus, dass jeder Aspekt der zeitgenössischen Populärkultur in einem komplexen Netz von Interaktionen eingebunden bleibt. Sie beeinflussen die verschiedenen Bedeutungen, die einem bestimmten Artefakt eingeschrieben sind, und bleiben in engen Beziehungen, die die Rezeptionsperspektive verändern und die semantische Autonomie solcher Artefakte voraussetzen. Dies führt zu einer interessanten Situation, in der die spezifischen Absichten des Schöpfers für ein bestimmtes Werk möglicherweise nicht in der von ihm beabsichtigten Weise verwirklicht werden. Generell handelt es sich bei dieser Annahme um den Versuch nachzuvollziehen, wie ein zeitgenössischer Schöpfer von Artefakten mit spirituellen Botschaften seine Überzeugungen in diesem Text verschlüsselt und welche Arten kommunikativer Interaktionen er im Feld der Rezeption eingehen kann, im Einklang mit den von Umberto Eco in seinem *Lector in fabula* beschriebenen Thesen.

Die letzte Annahme konzentrierte sich auf die Forschung, die darauf abzielte, die Spezifität von Codes mit spirituellem Inhalt aufzuzeigen, die in der allgemein verstandenen Semiosphäre vorhanden sind. Das ursprüngliche Modell war das von Juri Lotman in seinem Buch „Universe of Mind“ entwickelte und beschriebene Semiosphärenschema. Ziel dieser Forschungsperspektive war es, die Mechanismen zu bestimmen, die verschiedene kulturelle Dimensionen der Semiose von

Spiritualitätscodes beeinflussen, die in der zeitgenössischen Semiosphäre der Populärkultur auftreten, und den Einfluss, den sie auf Botschaften und Artefakte im Zusammenhang mit Spiritualität in den Prozessen der Schaffung und Wahrnehmung haben.

Ganz zum Schluss sei noch darauf hingewiesen, dass die vorgestellten Arbeiten dank der Freundlichkeit von Prof. dr hab. Die Texte von Jakub Z. Lichański sind das Ergebnis der ersten Phase dieses Projekts. Aus diesem Grund sind sie noch immer mit den für die Anfangsphasen der Forschung typischen Mängeln behaftet. Komplexe kulturelle Phänomene. Sie weisen jedoch zweifellos auf die spezifische Natur des komplexen Phänomens der Präsenz von Spiritualität in der Populärkultur hin.

Prof. dr hab. Bogdan Trocha, o. dr Łukasz Krauze OMI

Teksty wpłynęły do Redakcji – 3.03.2025

Teksty przyjęte do druku po recenzjach – 30.03.2025

The texts were sent to the Editorial Board – 3.03.2025

Texts accepted for printing after reviews – 30.03.2025

SPIS TREŚCI

3	Editorial
7	Editorial in English
10	Editorial in German
15	SPIS TREŚCI / INDEX

ARTYKUŁY / DISSERTATIONES

17 **Spiritus flat ubi vult id est Spiritus et litterae. Czy można mówić o duchowości w odniesieniu do literatury, resp. kultury popularnej?** (Spiritus flat ubi vult id est Spiritus et litterae. Können wir über Spiritualität in Bezug auf Literatur und Populärkultur sprechen? / Spiritus flat ubi vult id est Spiritus et litterae. Can we speak of spirituality in relation to literature, resp. popular culture?)

Jakub Z. Lichański

33 **Obraz Boga i Kościoła w trylogii „Mroczne Materie” Philipa Pullmana** (Das Bild von Gott und der Kirche in der His „Dark Materials-Trilogie” von Philip Pullman / The image of God and the Church in the „Dark Materials trilogy” by Philip Pullman)

Oskar Adamczyk

53 **„Fourth Wing” Rebecca Yarros – jak literatura kształtuje przekonania, wartości i tożsamość młodych ludzi** („Fourth Wing” von Rebecca Yarros – wie Literatur Überzeugungen, Werte und Identität junger Menschen prägt / „Fourth Wing” by Rebecca Yarros – how literature shapes young people’s beliefs, values and identity)

Daniela Kuczak

63 **Powieści o tematyce chrześcijańskiej w twórczości Francine Rivers** (Christliche Romane in den Werken von Francine Rivers / Novels with Christian themes in the works of Francine Rivers)

Marta Ratajczak

69 **Literackie fantazje na temat apokalipsy w polskiej prozie fantastycznej na wybranych przykładach z cyklu „Komornik” Michała Gołkowskiego** (Literarische Fantasien über die Apokalypse in der polnischen Fantasy-Prosa anhand ausgewählter Beispiele aus Michał Gołkowski’s „Komornik-Reihe” / Literary fantasies about the apocalypse in Polish fantasy prose based on selected examples from Michał Gołkowski’s „Komornik” series)

Rafał Bartos

79 **Żywa Tajemnica, czyli obraz Katedry w opowiadaniu „Katedra” Jacka Dukaja** (Lebendes Mysterium oder das Bild der Kathedrale in der Geschichte „Kathedrale” von Jacek Dukaj / Living Mystery, or the image of the Cathedral in the story „Katedra” by Jacek Dukaj)

Iwo Łukaszewicz

89 **Kosmiczna hierarchia boskich wpływów** (Cosmic hierarchy of divine influences / Kosmische Hierarchie göttlicher Einflüsse)

Jakub Ujejski

97 **Leksyka religijna, język i dyskurs religijny w podręczniku RPG „Monastyr”** (Religiöse Lexik, Sprache und Diskurs im RPG-Handbuch „Monastyr” / Religius lexis, language and discoure in the RPG handbook „Monastery”)

Iwona Pałucka-Czerniak

107 **Obecność kultury popularnej we współczesnych modlitewnikach na przykładzie Modlitewnika dla kobiet (ujęcie lingwistyczne)** (Die Präsenz der Populärkultur in zeitgenössischen Gebetbüchern am Beispiel des Frauengebetbuchs (ein linguistischer Ansatz) / The presence of popular culture in contemporary prayer books on the example of the Women's Prayer Book (a linguistic approach))

Marzanna Uździcka

121 **Technologicznie sacrum: Od niepełnosprawności do boga (w kontekście popkultury)** (Technologisch heilig: Von der Behinderung zu Gott (im Kontext der Popkultur) / Technologically Sacred: From Disability to God (in the Context of Pop Culture))

Hanna Wiśniewska

129 **Lucyfer Śródziemia. Czyli jak serial „Pierścienie Władcy” ukazał Władcę Pierścieni – Saurona** (Luzifer von Mittel Erde. Oder wie die Serie „Rings of Power” den Herrn der Ringe – Sauron – zeigte / Lucifer of Middle-earth. Or how the series „Rings of Power” showed the Lord of the Rings – Sauron)

Nikodem Fijoł

145 **Jak ludzkie klony w Uniwersum Gwiezdných wojen mogą służyć jako podstawa do dialogu w etyce katolickiej** (Wie menschliche Klone im Star Wars-Universum als Grundlage für einen Dialog in der katholischen Ethik dienen können / How Human Clones in the Star Wars Universe Can Serve as a Basis for Dialogue in Catholic Ethics)

Matthew Jan Chrzanowski OMI

155 **Elementy mitologiczne i biblijne w uniwersum X-Men** (Mythologische und biblische elemente im X-Men-Universum / Mythological and biblical elements in the X-Men universe)

Lena Stawicka

167 **Fenomen Halloween w kulturze popularnej** (Das phänomen Halloween in der volkskultur / Halloween phenomenon in popular culture)

Katarzyna Olek

175 **Rap w polskiej popkulturze; poszukiwanie prawdy i sensu a promocja destrukcji, używek i wolności seksualnej** (Rap in der polnischen popkultur; die suche nach Wahrheit und Sinn versus die Förderung von Zerstörung, Stimulanzien und sexueller Freiheit / Rap in Polish pop culture; the search for Truth and Meaning versus the Promotion of Destruction, Stimulants and sexual Freedom)

Tomasz Maruszak OMI

185 Autorzy numeru

ARTYKUŁY / DISSERTATIONES / ARTIKELN

*Jakub Z. Lichański*¹

SPIRITUS FLAT UBI VULT ID EST SPIRITUS ET LITTERAE. CZY MOŻNA MÓWIĆ O DUCHOWOŚCI W ODNIESIENIU DO LITERATURY, RESP. KULTURY POPULARNEJ?

Streszczenie: Czy w literaturze, *resp.* kulturze popularnej istnieje coś, co nazywamy duchowością? Autor omawia aparaturę badawczą z zakresu filologii, alegorezy, hermeneutyki i przypomina poglądy Platona oraz Arystotelesa, Anaksymenesa i Warrona na badania nad literaturą. Zwraca także uwagę na problemy związane z badaniami nad językiem oraz przypomina zagadnienia dotyczące genologii, a także podziałów literatury, *resp.* kultury popularnej w odniesieniu do tzw. literatury wysokiej.

Przedstawia także problemy wartości i stawia pytanie o to czy tekst kultury zawiera *per se* wartości? Przypomina także koncepcję tekstów kultury jako towaru.

Omawia zwięźle zagadnienie duchowości. Można ją opisać na dwa sposoby – zapewne jest ich więcej – ale właśnie na te dwa pragnę zwrócić uwagę. Pierwszy wiąże się z filologią, drugi z filozofią oraz po części z teologią. Ten zaś dotyka także kwestii wartości a ta wiąże się z odpowiedzialnością. Te kwestie będą dalej przedmiotem niniejszego opisu i analizy.

Odwołując się głównie do alegorezy oraz metody filologicznej wskazuje, że utworom tym, ze względu na specyficzne ukształtowanie warstwy językowej (m.in. świadome mieszanie wypowiedzi narratora, protagonistów i antagonistów) stara się pokazać, że dziełom przynależnym do literatury, *resp.* kultury popularnej przysługuje atrybut duchowości.

Słowa kluczowe: literatura, *resp.* kultura popularna, duchowość, filologia, filozofia, teologia, Platon, Arystoteles, Anaksymenes, Dante, I. Kant, N. Hartmann, R. Ingarden, E. Gilson, J. Tischner, J. Ratzinger

SPIRITUS FLAT UBI VULT ID EST SPIRITUS ET LITTERAE. CAN WE SPEAK OF SPIRITUALITY IN RELATION TO LITERATURE, RESP. POPULAR CULTURE?

Abstract: Is there something in literature, or popular culture, that we call spirituality? The author discusses research equipment in the field of philology, allegoresis, hermeneutics, and recalls the views of Plato, Aristotle, Anaximenes, and Varro on literary research. He also draws attention to problems related to language research and recalls issues related to genre theory, as well as divisions of literature, or popular culture, in relation to so-called high literature.

¹ Professor Jakub Z. Lichanski, ORCID 0000-0002-1943-5069, Full member of the SOCIETATIS SCIENTIARUM VARSAVIENSIS; Editor-in-Chief FORUM ARTIS RHETORICAE, e-mail: zjlchan@uw.edu.pl.

He also presents problems of values and asks the question whether a cultural text contains values per se? He also recalls the concept of cultural texts as a commodity.

He briefly discusses the issue of spirituality. It can be described in two ways – there are probably more – but it is these two that I would like to draw attention to. The first is related to philology, the second to philosophy, and partly to theology. The first also touches on the issue of values, and the latter is related to responsibility. These issues will be the subject of this description and analysis.

Referring mainly to allegory and the philological method, he points out that these works, due to the specific structure of the language layer (including the conscious mixing of the narrator's, protagonists' and antagonists' statements), try to show that works belonging to literature, or popular culture, are endowed with the attribute of spirituality.

Keywords: literature, *resp.* popular culture, spirituality, philology, philosophy, theology, Plato, Aristotle, Anaximenes, Dante, I. Kant, N. Hartmann, R. Ingarden, E. Gilson, J. Tischner, J. Ratzinger

SPIRITUS FLAT UBI VULT ID EST SPIRITUS ET LITTERAE.

KÖNNEN WIR ÜBER SPIRITUALITÄT IN BEZUG AUF LITERATUR UND POPULÄRKULTUR SPRECHEN?

Abstrakt: Gibt es in der Literatur und Populärkultur so etwas wie Spiritualität? Der Autor diskutiert Forschungsgeräte auf dem Gebiet der Philologie, Allegorese, Hermeneutik und erinnert an die Ansichten von Platon, Aristoteles, Anaximenes und Varro zum Studium der Literatur. Es lenkt auch die Aufmerksamkeit auf Probleme im Zusammenhang mit der Sprachforschung und erinnert an Fragen der Genologie sowie an die Unterteilungen von Literatur und Populärkultur in Bezug auf die sogenannten hohe Literatur.

Es stellt auch Werteprobleme dar und stellt die Frage, ob der kulturelle Text Werte per se enthält? Es erinnert auch an das Konzept kultureller Texte als Waren.

Es wird kurz auf das Thema Spiritualität eingegangen. Man kann es auf zwei Arten beschreiben – wahrscheinlich gibt es noch mehr –, aber auf diese beiden möchte ich aufmerksam machen. Die erste bezieht sich auf die Philologie, die zweite auf die Philosophie und teilweise auf die Theologie. Dabei geht es auch um die Wertefrage, die mit Verantwortung zusammenhängt. Diese Probleme werden weiter Gegenstand dieser Beschreibung und Analyse sein.

Er bezieht sich hauptsächlich auf die Allegorese und die philologische Methode und weist darauf hin, dass diese Werke aufgrund der spezifischen Struktur der Sprachschicht (einschließlich der bewussten Vermischung der Aussagen des Erzählers, der Protagonisten und Antagonisten) versuchen zu zeigen, dass Werke der Literatur und gehören Populärkultur hat das Recht, Spiritualität zuzuschreiben.

Schlüsselwörter: Literatur bzw. Populärkultur, Spiritualität, Philologie, Philosophie, Theologie, Platon, Aristoteles, Anaximenes, Dante, I. Kant, N. Hartmann, R. Ingarden, E. Gilson, J. Tischner, J. Ratzinger

PROBLEM I APARATURA BADAWCZA

Czy w literaturze, *resp.* kulturze popularnej istnieje coś, co nazywamy duchowością i czym ona jest bądź jak się przejawia? Można problem ten opisać na trzy sposoby – zapewne jest ich więcej – ale właśnie na te dwa pragnę zwrócić uwagę. Pierwszy wiąże się z filologią i od niego zacznę.

W okresie późnego Cesarstwa Orygenes (III w. n.e.) ukształtował podstawowe zręby jednej z ważkich metod analitycznych filologii²; jest to alegoreza: definitywnie określili ją Augustinus de Dacia oraz Dante³. Niejako równolegle do filologii pojawia się koncepcja określana jako *theologia fabulosa*; pochodzi ona od rzymskiego polihistora Warrona (Marcus Terentius Varro, II/I w. p.n.e.)⁴. Jego teorie poddał krytyce św. Augustyn (Augustyn, *De civ. Dei*, 6.1–4). Jak sądzę, jest to swoista próba pogodzenia rygoryzmu Platona z formalnym opisem Arystotelesa oraz zasadami krytyki Anaksymenesa. Można to przedstawić następująco⁵:

Platon	Arystoteles
Generalna niechęć do literatury (literatura to kłamstwo) Tylko lit. religijna, <i>resp.</i> hymny do bogów PL., <i>resp.</i> , II.379D, X.607A,	Opis formalny DL – z sugestią o filozoficzności DL (modalność?) ARIST., <i>poet.</i> , IX. 1451b6–7. Rozbicie wypowiedzi, także artystycznej, na dwie sfery: <i>lexis</i> i <i>dianoia</i> ARIST., <i>poet.</i> , XIX.1456a35–1456b15; ARIST., <i>rhet.</i> Problem rozumienia i interpretowania tekstu, czyli hermeneutyka ARIST., <i>herm.</i> Problem krytyki ANAX., <i>rhet ad Alex.</i>

Filologia (Alexandria, III w. p.n.e.) postrzega tekst jako składający się z dwu warstw: *dosłownej* i *przenośnej/metaforycznej*. Wiązać to można i trzeba z poglądem Arystotelesa, definitywnie opisanym przez Wolframa Axa, który wskazał, iż

² Por. Altaner, Stuiber 1990, 294–295 (Nawiązując do platońskiej trychotomii Orygenes wyróżnia potrójny sens Pisma Świętego: somatyczny (literalny, historyczno-gramatyczny), psychiczny (moralny), pneumatyczny (alegoryczno-mistyczny)); Shawn W.J. Keough (2008), *The Eternal Gospel: Origen's Eschatological Exegesis*, w: Lorenzo di Tommaso, Lucian Turcescu. Eds., *The Reception and Interpretation of the Bible in Late Antiquity*..., Leiden, Boston, Ed J. Brill s. 193–226.

³ Por. Nielsen 2009, 211–479 (por. też [https://da.wikipedia.org/wiki/Quadriga_\(fortolkningsmetode\)](https://da.wikipedia.org/wiki/Quadriga_(fortolkningsmetode)), (21.02.2023). Lagercrantz 1970, 99–100nn, por. także „Przegląd Tomistyczny” 2004, t. 10.

⁴ Por. Kumaniecki 1977, 488: *Pierwsza księga* [z dzieła *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* oraz o księgę *de rerum divinarum* – dop. JZL] [...] wprowadzała znany podział stoicki na trzy rodzaje teologii: mityczną, czyli teologię poetów (*mythicon*), naturalną, czyli teologię filozofów (*physicon*) i państwową, czyli teologię polityków (*civile*), przy czym Warron kładł akcent na teologię państwową, która zawiera w sobie elementy teologii mitycznej i filozoficznej; tutaj też identyfikował boga filozofów (stoickiego) z Jowiszem rzymskim i nie mającym posągów żydowskim Jehową. Zwracam uwagę, iż określenie podane przez Kumanieckiego wskazuje na głębsze znaczenie pojęcia teologii poetów. Termin *mythicon* to jednak trochę coś innego niż termin *fabula*, *fabulosa*. Jeśli zostaje przy terminie *Theologia fabulosa*, a nie *mythicon*, to ze względu na utrwaloną już tradycję terminologiczną. Trzeba jednak koniecznie dodać, że termin „teologia” należy rozumieć, jak wskazał Joseph Ratzinger, jako „mówienie o Bogu” albo „mowy bogów”, albo „rozumienie i wyjaśnianie tego, co boskie”, por. J. Ratzinger (2007), *Chrześcijaństwo – prawdziwa religia?*, w: tenże, *Wiara i przyszłość*, tł. J. Merecki, Kraków, s. 130–146. Por. Paweł Kiejkowski (2022), O „logiczności” wiary w ujęciu J. Ratzingera/Benedykta XVI. Wybrane aspekty na kanwie dyskusji na temat relacji Kościoła wobec teorii ewolucji, „Poznańskie Studia Teologiczne” 41, s. 131–153.

⁵ Odsyłam do dalej cytowanego swoistego ostrzeżenia Teresy Kostkiewiczowej, że używamy pojęć, które pierwotnie oznaczały coś innego (chodzi o pojęcia z zakresu estetyki, ale ich znaczenie sięgało ku aksjologii), por. Kostkiewiczowa 1996, 13. A też uwagi Romana Ingardena, który wskazywał, że wartości są subiektywne i to my je „nadajemy” np. dziełom sztuki, por. Ingarden 2017, 106 (cytat jest podany dalej).

każda wypowiedź językowa rozpada się na dwie części: *lexis* i *dianoia* (Ax 2000, *passim*). *Lexis* opisuje formalny kształt wypowiedzi, *dianoia* – wszelkie zmiany tego kształtu, jakie powstają, gdy w określoną formę zamykamy jakąś myśl⁶. Można zaryzykować sugestię, iż – ponieważ jawnie nawiązuję do poglądów Immanuela Kanta – *lexis* to odpowiednik kantowskich sądów analitycznych a posteriori⁷. W tej sytuacji *dianoia* odpowiada sądom syntetycznym zarówno a priori, jak i a posteriori⁸. Tyle na temat filologii⁹.

Sięgnijmy zatem do filozofii i drugiej odpowiedzi na temat duchowości, *resp.* wartości. Chodzi o **zagadnienie zarazem wartości i odpowiedzialności**, co, szczególnie po przytoczeniu opinii Kanta, nabiera istotnego znaczenia. Ważkie wydaje się ujęcie tych kwestii przez Romana Ingardena (Ingarden 2017, 106)¹⁰:

[...] **wartości** mają być „subiektywne” w tym sensie, że **rzeczywiście nie przysługują** przedmiotom różnego rodzaju (rzeczom, **dziełom sztuki**, ludziom sposobom postępowania, np. aktom moralnym, twórcom logicznym, np. teoriom), **lecz są jedynie pewnymi iluzjami czy fikcjami poszczególnych ludzi, którzy je przypisują z wielorakich względów rozmaitym przedmiotom, tak że powstaje pozór, jakoby im rzeczywiście przysługiwały** (podkr. – JZL).

Ingarden, a wcześniej Nicolai Hartmann i Edith Stein, wskazują na problem, czy w ogóle dzieło sztuki przysługują jakiegokolwiek wartości *per se*? Czy nie jest raczej tak, iż wartości te są *subiektywne*, bowiem pojawiają się w procesie odbioru¹¹? Józef Życiński wskazuje na pewną dość zasadniczą komplikację, z jaką

⁶ Nie podejmę kwestii dotyczących podobieństwa do założeń językoznawstwa bądź strukturalnego, bądź generatywnego, bo nie jest to miejsce dla tego typu rozważań. M.in. dlatego, iż uwagi Axa, acz odnoszące się do języka greckiego; uniwersalizuję je z pełną świadomością, iż to aby stały się tezą naukową, należałoby je solidnie udokumentować na bardzo obszernym materiale językowym. Por. też *Językoznawstwo strukturalne*, 1979, *passim*; Ax 2000).

⁷ Por. Kant 1957, I.70nn (B11–12nn): *Pierwsze można nazwać sądami wyjaśniającymi, drugie zaś sądami rozszerzającymi [naszą wiedzę]*. Na etapie *lexis* tylko wyjaśniamy, jak „funkcjonuje zdanie”, podczas gdy na etapie *dianoia* poszerzamy jego zakres.

⁸ Tamże, trzeba dodać, iż: *sądy doświadczalne jako takie, są wszystkie syntetyczne*. Oczywiście, bowiem zrozumienie treści zdania płynie z naszego doświadczenia (np. znajomości podobnych zdań, sytuacji, jakie są zdaniami opisywane, itd.), wiedzy, itd. Ale także z faktu, iż dane zdanie, *resp.* zdania (teksty) czytamy, *resp.* poznajemy w różnym czasie oraz różnych okolicznościach (perystazach)!

⁹ Szerzej przedstawia to Berger, por. Berger 1987. Także Lonergan i Mantzavinos, którzy omawiają kwestie dotyczące hermeneutyki, por. Lonergan 1976, Mantzavinos 2016/2018, p. 2.

¹⁰ Kwestie te przedstawia Leszek Sosnowski, por. Sosnowski 2008; m.in. zwraca uwagę na kwestię, iż wartości w sztuce odwołują się albo do symboli, albo do porównań; wskazuje też na rolę podmiotu (=odbiorcy) i wskazuje tu na problemy etyki oraz stosunku do świata, por. tamże, s. 113–114nn. Jednak wcześniej kwestie te omawiała m.in. Edith Stein, por. m.in. tejże (2016), *Filozofia psychologii i humanistyki*, wyd., wstęp i opr. Beate Beckmann-Zöller, tł. Piotr Janik, Marcin Baran, Jolanta Gaca, Kraków, Wyd. Karmelitów Bosych, *passim*. Także Hartmann 1958, Bd. 3, 314–132; Hartmann 2014.

¹¹ Do zaznaczonej kwestii powrócę w dalszej części wywodów; tu wskażę tylko, iż kwestie te omawia Ingarden i w *O dziele literackim* (Ingarden 1988), i w *O poznawaniu dzieła literackiego* (Ingarden 1937). Interesująco kwestie ukazuje Max Scheler, gdy mówi o tworzeniu „fałszywej rzeczywistości”, por. Scheler 1967, 1512–1543; także Tischner 2008, 329–480.

mamy do czynienia, gdy mówimy o dziele sztuki, *resp.* literackim dziele sztuki (Żyćński 2013, 271):

Zdanie deskryptywne stwierdzające, że obraz przedstawia jelenia na rykowisku, może zostać zaakceptowane bez względu na przyjmowaną koncepcję fizyki. Status zdania aksjologicznego związanego z tym samym obrazem jest jednak zupełnie inny. Zdanie potwierdzające, że obraz przedstawiający jelenia jest „kiczem”¹², implikuje teorię estetyki, która może zostać zakwestionowana przez orędowników niewyszukanej sztuki bazarowej.

Zwracam uwagę, że podkreśla ta uwaga rolę odbiorcy, *resp.* czytelnika sztuki popularnej, *resp.* każdej sztuki na ten problem (Żabski 1996, 492, 499–500). Mamy – jak się zdaje – dwa sposoby podejścia do tego zagadnienia. Albo akceptujący, ale wtedy odrzucamy sąd Kanta, bowiem akceptujemy „igraszkę i dzieci-nadę”, albo odrzucający – ale wtedy akceptujemy opinię Kanta. Eliminujemy zatem ze sztuki część dzieł, uznając je właśnie za „kicze”. Zdaje się, iż na ten dylemat wskazał m.in. Piotr Kowalski (Kowalski 2002, 325–347; Kowalski 2004, 193–361). Dlatego też Anna Gemra pisze, iż odrzucamy w badaniach kultury, *resp.* literatury popularnej *perspektywę estetyczną*, aby uniknąć pułapek, o których wspominał przywołany badacz, por. Gemra 2015, 7–10.

Tacy filozofowie jak Ricarda Huch oraz Maurycy Mochnacki podnoszą ważki problem. Oto Huch w studium o romantyzmie niemieckim wskazała (Huch 1951, 669):

Romantyzm, który chce oddzielić sztukę od życia, unosząc się nad nią jak błoga wyspa powietrza, nie przetrwa długo. Im więcej ma siły, tym lepiej będzie w stanie połączyć to, co wewnętrzne z tym, co zewnętrzne, interweniować w wielkie koło [maszyny kosmosu], nie poświęcając swojego piękna na rzecz wygody, nie poświęcając swoich tajemnic/ misteriów na rzecz kalkulacji [zysków].

Natomiast Mochnacki w *Myślach o literaturze polskiej* (Mochnacki 2000, 128) cytuje początek poematu Lucretiusa *De rerum natura* (Lucretius I.1–5) i opatruje go zastanawiającym komentarzem: *a zatem natura uważana być może: albo w stanie działalności, albo jako produkt tej działalności*. Filozof wskazuje na oczywisty fakt, że oto natura (alma Venus = Wenus żywiąca) wciąż działa, a to działanie rodzi owoce (produkty). Dalej powiada, że poeta jest jak natura, lecz działanie twórcy podlega natchnieniu, które pozwala twory wyobraźni przedstawić w naoczności. Wyrazić je w języku, znaleźć dla nich właściwą formę. To, co myślimy (które jest formą działania wg Mochnackiego – to jakby dalekie echo słów Immanuela Kanta z *Przedmowy* do drugiego wydania *Krytyki czystego rozumu*), twory wyobraźni, wyrażamy (dajemy produkt jakby ujął to Mochnacki; co znów wydaje mi się

¹² Kwestię – jak rozumieć pojęcie „kicz” – zostawiam na razie na uboczu, acz postaram się do niej wrócić w dalszej części wywodu. Wstępnie przyjmuję określenie Hermanna Brocha, por. Broch 1998, 103–159 [kicz jako budowanie fałszywego obrazu rzeczywistości i jako tworzenie pseudowartości]. Pisał o tym także Gilson, por. Gilson 2022.

echem pewnych fragmentów *Krytyki władzy sądzienia*). Ale wtedy – dodajmy – nieuchronnie pojawi się to, o czym mówimy: duchowość¹³. To odpowiedź filozofii; a co powie teologia?

Duchowość to „cecha bytu polegająca na jego istotnej odrębności od materii w istnieniu i działaniu” (Podsiad, Więckowski 1983, 73–74) lub, nieco pełniej [duchowość to] *charakter tego, co duchowe (a nie materialne lub związane z instynktami biologicznymi)* (Lalande 1972, 1019–1024, szczeg. 1024)¹⁴. W ten sposób staje przed nami pytanie: czy literatura, *resp.* kultura popularna odznacza się bądź może się odznaczać taką cechą? O ile odpowiedź z zakresu filologii pozwala nam na próbę rozwiązania takiej kwestii, o tyle już w odniesieniu do filozofii np. fenomenologii¹⁵, a już na pewno w odniesieniu do tylko filozofii chrześcijańskiej odpowiedź nie jest taka prosta.

PROBLEM – UWAG WSTĘPNYCH CIĄG DAJSZY

Jednakże problem, tak jak sformułowałem go w tytule, jest sporym wyzwaniem dla badaczy; dla czytelników nie, bo oni chcą mieć „coś dobrego do poczytania” i może to być tzw. kicz, coś bez wartości¹⁶. W ten sposób a priori dzielimy utwory wedle jakiegoś niejasnego kryterium¹⁷; przypomina to opinię Stanisława Lema o pisarstwie Agathy Christie¹⁸. Jest to typowa potoczna ocena literatury popularnej. Jednak, jak pisał Stefan Lichański (Lichański S. 1984, II. 439–432):

Napisać dobrą powieść kryminalną to wcale nie taka łatwa sprawa. Tu nie można wykpić się „szlachetną intencją”, pięknościami stylistycznymi, obrazkami przyrody i aforyzmami à propos i nie à propos. Tu trzeba dać przede wszystkim żywą, zajmującą, a zarazem konsekwentnie zbudowaną fabułę, trzeba dać przejrzystą i zwartą konstrukcję, lapidarny zarys charakterów, jasność i precyzję stylu.

¹³ Wyjaśnienie znajdziemy u Josepha Ratzingera, który zwrócił uwagę, że *każda informacja jest wyborem, a każdy wybór jest oceną* (Ratzinger 1984, 81–84). Nie ulega wątpliwości, że odnosi się to do każdej sytuacji, także w wypadku każdego, a nie tylko literackiego dzieła sztuki, w którym przecież twórca także dokonuje wyboru informacji, jakie nam przedstawia, a zatem dokonuje, chce tego czy nie, oceny i w ten sposób wkracza w domenę aksjologii. Na co zwracał uwagę m.in. cytowany wcześniej Roman Ingarden (Ingarden 2017, *passim*).

¹⁴ Mam świadomość, że pomijam tu olbrzymią literaturę dotyczącą tych kwestii (por. m.in.: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Duchowo%C5%9B%C4%87> [25.07.2025]; <https://o.wikipedia.org/wiki/Spiritualit%C3%A9> [25.07.2025]; <https://en.wikipedia.org/wiki/Spirituality> [25.07.2025]), ale przywołuję te określenia jako dla dalszych wywodów istotne.

¹⁵ Istotne znaczenie mają poglądy Edith Stein, która wskazywała, że „fenomenologia zmierza jedynie do zrozumienia świata”, por. teje (1991), *Einführung in die Philosophie*, Wien, Herder Vlg., s. 29. Jednym z ważkich obiektów badań jest m.in. i dzieło sztuki, które także zmierza do tego samego!

¹⁶ Kwestię – jak rozumieć pojęcie „kicz” – zostawiam na uboczu i wstępnie przyjmuję określenie Hermanna Brocha (por. Broch 1998, 103–159), w którym pisarz zwraca uwagę na swoiste zniewolenie człowieka, jakim jest właśnie kicz. Podsuwa on bowiem odbiorcy fałszywy obraz świata i, co istotniejsze, fałszywy system wartości.

¹⁷ Ostrzegał przed tym Stefan Lichański, por. tenże 1967, 36–39nn.

¹⁸ Por. Lem 2002, 171 (*autorka ta jest dość płaska i jednowymiarowa* [sic!]).

Dobre „czytadło” nie wyklucza problematyki istnienia w nim drugiego dna, anagogenicznego¹⁹ właśnie. Jednakże nie możemy zgubić jeszcze jednej kwestii, czyli traktowania m.in. tekstów kultury jak towaru. Jak zwracałem uwagę w tekście *Nieintencjonalne manipulowanie przekazem naukowym* (Lichański 2020, I. 8–67) musimy pamiętać, że:

[...] kultura masowa (popularna) przekształca sztukę w towar i degraduje jej wartość: (Horkheimer, Adorno 2002, 107, 129)²⁰. Zatem:

- i. Sztuka to towar,
- ii. Kultura popularna, *resp.* masowa to jakaś odmiana sztuki,
- iii. Jej wartość, jako towaru, zależy od praw popytu i podaży²¹.

Powyższe poglądy uznaję nie za opis sytuacji, ale za pewną propozycję, która jednak może być bardzo fałszywą propozycją podejścia do tych zagadnień.

Ostatecznie nie pytamy o duchowość związaną z dowolnym towarem! To, że w tekście kultury chcemy dostrzegać coś więcej, może to oznaczać swoiste zderzenie dwu sposobów rozumienia tzw. kultury duchowej. Albo w sensie, jaki wiążemy z tradycją, umownie mówiąc, kultury judeo-chrześcijańskiej²², albo traktując ją jako pewien sposób na pobudzanie bądź tłumienie oraz rozładowywanie emocji (z eliminacją jakichkolwiek tzw. wyższych uczuć)²³.

Problemy te opisał Jan Stanisław Bystron w *Publiczności literackiej* (1938/2006). Jeśli raz jeszcze wracam do tego zagadnienia, to aby kontynuować pesymistyczną *in summa* uwagę Stefana Lichańskiego, iż na naszych oczach począł zachodzić rozpad daleko groźniejszy niż ten, jaki z reguły wiążemy z tak odległymi zjawiskami, jak *Querelle des Anciennes et des Modernes*²⁴ czy sporem klasyków z roman-tykami (Fumaroli 2001; Secomska 2001; Kowalczykowa 1975)²⁵. Dotyczy on zasadniczego „pęknięcia” w sposobie tworzenia i odbioru tekstów kultury, i ich

¹⁹ Por. Lichański S. 1967, 9–69; Bukowski 1984, 25.

²⁰ Sens tej wypowiedzi można rozumieć następująco: *znormalizowane dobra kultury, które są wykorzystywane do manipulowania masowym społeczeństwem [aby pozostało ono] biernym [...] Dzisiejsza kultura zaraża wszystko jednakowym [raczej: jednakowością].*

²¹ W ten sposób, pozornie, usuwamy kwestie aksjologii i sprowadzamy dowolną rzecz kultury (Harris 1964) do towaru, który ma się sprzedąć. Problem wartości, pozornie, znika. Co nie jest prawdą, por. Tischner 2008, a wcześniej tenże, gdy mówił o niezrealizowaniu „ja aksjologicznego” a owo „ja” dotyczy także twórcy oraz jego wytworu, a po części i odbiorcy, por. Tischner 1970, 1243–1254. Por. też wcześniej przywołane uwagi Mochnackiego i Huch.

²² Szerzej mówiąc – z tradycją dostrzegania w naszym życiu jego wymiaru metafizycznego; z olbrzymiej literatury przedmiotu wskażę tylko na jeden tekst Hermanna Brocha, *Życie bez idei platońskiej*, por. Broch 1998a, 160–167.

²³ Trochę tak, jak opisał to m.in. Bradbury w *451° Farenheita* czy Lem w *Głosie Pana*.

²⁴ Por. M. Fumaroli (2001), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, Paris; także K. Secomska (1991), *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa. Ważka jest związana, ale istotna rozprawa Teresy Kostkiewiczowej (1996), *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burkiem*, „Teksty Drugie” nr 2/3 (38/39), s. 5–13.

²⁵ Czy późniejszych „przełomów” XIX i XX w., sporów w tzw. dwudziestoleciu międzywojennym czy kryzysu, którego początkiem stał się znany esej *Literatura wyczerpania* Johna Bartha (1967), por. Barth 1983, 38–54.

wpływu oraz ich odbioru przez/na grupy społeczne. Konsekwencje te niezwykle trafnie podsumowała Teresa Kostkiewiczowa (Kostkiewiczowa 1996, 13):

Między Boileau a Burkiem dokonało się więc coś bardzo ważnego: nastąpiło naruszenie utrwalonych od wieków zasad budowania dyskursu językowego oraz będących ich fundamentem przekonań aksjologicznych. Dokonywały się też subtelne, choć bardzo istotne przesunięcia znaczeniowe pojęć określających te przekonania. Kategoria wzniosłości – ze swoim silnym nacechowaniem wartościującym – miała swoje naturalne miejsce i sens w tamtej całości. Wyjęta z niej i poddana różnorodnym obróbkom semantycznym, czy ma coś wspólnego z tym, czym była u swych źródeł? Posługując się utrwalonym od wieków pojęciem w dziś tylko zrozumiałych kontekstach i znaczeniach, sprawiamy wrażenie naturalnej jedności i ciągłości, gdy w istocie utrwalamy pomieszanie miar i języków w dzisiejszej wieży Babel.

Nastąpiła zatem całkowita zmiana kryteriów oceny estetycznej: *ipso facto* – zmieniliśmy kryteria filozoficznej oceny dzieła (w sensie Hartmanna). Jeden tylko element, jak sądzę, pozostał bez zmian – właśnie formalny, *resp.* strukturalny opis dzieła. Wyznaczając pewne kryteria formalne opisu dzieła sztuki, Immanuel Kant położył podwaliny pod całkiem nowe spojrzenie – rzekłbym prefenomenologiczne – oraz pod sposób opisu (ale nie oceny!) dzieła sztuki.

ZWIĘZŁY EKSURS W TRZECH KWESTIACH

Jednak powiedziane należy uzupełnić o trzy kwestie. Etienne Gilson w studium na temat kultury popularnej zwrócił uwagę (Gilson 2021, 30nn), że gdy mówimy o niej, to mówimy o pewnych *rzeczach kultury* (*cultural things*) i przywołuje rozważania Marvinna Harrisa na tenże temat (Harris 1964). Zasięg tychże rzeczy/obiektów ma charakter globalny, są bowiem elementami *przemysłu kulturalnego* (Adorno 2021). Obejmują one także *gry*, *cyberpunk*, itp. czyli wszystko, co mieści się w obrębie *kultury*, *resp.* *literatury popularnej* (Żabski 2006, *passim*; Myrdzik, Karwatowska, 2008, *passim*; Mycyk 2018, 27–60; Mycyk 2019; Mazurkiewicz 2019, 51–80)²⁶.

Mamy zatem do czynienia ze zbiorem *przedmiotów genologicznych* (rodzaje, gatunki, odmiany), *pojęć genologicznych*, wreszcie *nazw genologicznych*, jak chce Skwarczyńska (Skwarczyńska 1954, t. 2, cz. IV; Skwarczyńska 1965, *passim*). Warto też pamiętać, że John Barth w eseju *Literatura wyczerpania* (Barth 1983, 38–54) wskazywał na zacieranie granicy pomiędzy tzw. literaturą wysoką a literaturą popularną. I jeszcze jedna uwaga uzupełniająca powiedziane: Leon Zawadowski wskazał na ważki fakt (Zawadowski 1966, 146):

²⁶ Szczególnie ważna jest praca Adama Mazurkiewicza (Mazurkiewicz 2019, 51–80), bowiem wskazuje ona na kwestie wykorzystania wiedzy na temat literatury, *resp.* kultury popularnej w edukacji szkolnej.

Dziełem autora jest zatem odkrycie klasy tekstów (fonicznych!) charakteryzujących się określonym układem elementów mających jakieś pożądane cechy. [...] **Nie ta klasa tekstów jest jego dziełem, lecz odkrycie zalet tej klasy** (podkr. – JZL). [...] Pożądanymi cechami, których szuka przeważnie autor, jest to, żeby tekst komunikował w należyty sposób, lub w szczególnie skuteczny sposób, jakiś większy kompleks pozatekstowy.

Zatem u podłoża konkretnego tekstu leży *intencja twórcy*. Jednak należy przynajmniej zasygnalizować trzeci problem, który jest związany z doбором przykładów, a też z naciskiem na kwestie języka. Wynika to z trywialnego spostrzeżenia, że właśnie język odgrywa w badanych *rzeczach kultury*, resp. *obiektach* (w sensie Hartmanna), rolę jeśli nie zasadniczą, to szalenie istotną. Wiąże się ona nie tylko z procesem tworzenia tych rzeczy, resp. obiektów, ale i z procesem ich odbioru czy też „mówienia” o nich²⁷.

PROBLEM I PROPOZYCJA ROZWIĄZANIA

Utwory przynależne do tej literatury mogą postawić odbiorcę w dość niekomfortowej sytuacji. Oto – z jednej strony – teksty te czyta się „dla samej przyjemności”, ale – z drugiej strony – pisarze stawiają nas, czytelników, w sytuacji konieczności ocen wartościujących; są nimi decyzje podejmowane przez protagonistów bądź antagonistów. Problemem może stać się język tych powieści, który przy skupieniu uwagi odbiorcy na samej akcji może zostać w toku lektury zlekceważony przez odbiorcę. Szczególnie że pisarki i pisarze świadomie zacierają granice pomiędzy wypowiedziami protagonistów/antagonistów oraz narratora, wprowadzają np. gwarę bądź język potoczny, czy wreszcie swobodnie bawią się nawiązanymi do języka np. naszych romantyków. Wykorzystują bardzo zindywidualizowany język, aby przedstawić inne problemy niż tylko samą zagadkę kryminalną. Wprowadzają problemy ocen moralnych, a częściowo też psychologiczne i estetyczne właśnie poprzez specyficznie ukształtowaną warstwę językową.

Jednak trzeba zapytać, czymże są „charakter” protagonistów i antagonistów oraz „fabuła”? To właśnie te elementy konstrukcji, które składają się i na alegorezę, o której wspominał m.in. Dante, ale i na to, co określamy za Warronem (i kontynuatorami jego idei) na *theologia fabulosa/mythicon*. Naszym zadaniem, jako odbiorców, ale przede wszystkim badaczy, jest ich odczytanie z tekstu opowieści. Warto jednak pamiętać i o tej opinii:

„Tosca” jest stekiem kłamstw, ale wydarzenia z życia tytułowej postaci są prawdziwe²⁸.

To jest nieusuwalny problem, z jakim mamy do czynienia właśnie i na poziomie opisu dzieła, i gdy je badamy. Mamy szukać prawdy przeżyć, a nie zewnętrznej

²⁷ Wskazać tu można takie prace, jak m.in.: Bystron 1938/2006; Wallis 1939; Żółkiewski, Hopfinger 1982; Lalewicz 1975; Lalewicz 1985; Dmitruk 1978; Żabski 1996, 489–500.

²⁸ Por. Donna Leon (2019), *Zauroczenie*, tł. Marek Fedyszak, Warszawa, Noir sur Blanc, s. 58.

formy, w jaką te przeżycia „opakował” twórca. Zwłaszcza że „opakowanie” nie jest uniwersalne, ale ulega zmianie w czasie – co jest uwagą trywialną, ale z reguły zapominaną i w toku potocznego odbioru, i w toku badania²⁹.

Wreszcie wskażę na inny typ badań, który pojawił się w związku z cyklem o Harrym Potterze (Fossois 2024). Jej podtytuł jest ważki: *Filozoficzna podróż przez uniwersum Harry’ego Pottera*. Jest to próba nadania cyklowi powieściowemu, jak i filmom przygotowanym na jego podstawie, znaczeń filozoficznych. Autor pokazuje, jak film spłaszczył pewne kwestie, które w powieściach są przedstawione w sposób pełniejszy. Fossois wskazuje na trzy ważne kwestie: *inicjacyjny charakter cyklu* (przynajmniej w odniesieniu do głównego protagonisty), *konstrukcję dialogów*, które odkrywają (bądź ukrywają) ważny przekaz, wreszcie fakt, że Rowling *odkrywa przed nami, w kolejnych tomach, elementy historii* dotyczącej protagonistów, antagonistów oraz całego uniwersum powieściowego.

ZAMKNIĘCIE

Jak zastosować omówioną wcześniej aparaturę w opisie i analizie wskazanych dzieł? Wskazałem na trzy zasadnicze metody badań: pierwszą jest alegoreza, druga – metody badań filologicznych tekstów (głównie literackich) wraz z narzędziami teorii retoryki, trzecią – zasady hermeneutyki. Druga i trzecia metoda dotyczy tego, co za Arystotelesem oraz Anaksymenosem, można określić jako *opis formalny dzieła literackiego, resp. literackiego dzieła sztuki*. Główny nacisk kładziemy tu na kwestie, takie jak: kształt formalny dzieła, wykorzystanie topiki, konstrukcję fabuły, kompozycję całości, style, sposób przedstawienia charakterów antagonistów i protagonistów.

Wszystkie utwory dadzą się w ten sposób opisać. Lecz nas interesuje metoda pierwsza, czyli alegoreza. I znów wszystkie wskazane dzieła spełniają trzy pierwsze wskazania metody, czyli: *W. literalna (sensus literalis)*, *W. alegoryczna (s. allegoricus)*, *W. tropologiczny/figuralny (s. tropologicus)*. Podstawowe pytanie, jakie musimy zadać, czy można wskazać, po dokonaniu opisu dzieła, jakie elementy dzieła wypełniają reguły związane z *W. anagogeniczną (s. mysticus/anagogenicus)*?

Dla dzieł C.S. Lewisa, J.R.R. Tolkiena, S. Kinga, E.G. Parry czy Krzysztofa Kokowskiego nie ulega to wątpliwości. Można tu jeszcze dodać powieści G. Hiragii oraz T. Kawaguchiego. Ale czy zachodzi to dla powieści A. Bińkowskiej, M. Kisiel-Małeckiej, K. Morawieckiej, D.W. Rettingera, O. Warykowskiej, a też J. Rowling, R. Bradbury, S. Lema, D. Leon? W moim przekonaniu – tak. Wiązać to można głównie ze sposobem przedstawienia fabuły oraz charakterów

²⁹ Odsyłam do uwag Kosellecka, por. Koselleck 2012, który podkreśla wagę takich kwestii w analizach zwłaszcza, jak m.in. badanie historii pojęć uwzględnianie historii społecznej, zagadnień formalnych struktur czasu, czy wreszcie kwestie i problem form motywacji w historiografii (a także – dodam – historii literatury) oraz roli przypadku w badaniu tychże form.

protagonistów oraz antagonistów, że nie wspomnę o metaforach bądź symbolach w przywołanych tekstach.

We wszystkich wskazanych przykładach musimy zadać bowiem pytanie – do jakiego celu dąży się w danej opowieści? Pośrednio zresztą wynika to z odpowiedzi na inne pytanie, które wiąże się z *s. tropologicus*. W tym wypadku zadajemy pytanie o *przykład moralny*. Najczęściej odpowiedź na to pytanie, we wszystkich wskazanych przykładach, jest jednoznaczna – protagonista podejmuje decyzje o charakterze moralnym, niezależnie od osobistych sympatii odbiorcy wobec protagonisty. Nawet gdy ów protagonista może być osobą chorą psychicznie (jak w wypadku powieści Donny Leon czy Anny Bińkowskiej) bądź podejmuje decyzje pod wpływem takich czy innych nacisków zewnętrznych (S. Lem).

Zwracam też uwagę, że świadome zacieranie przez autorów granicy pomiędzy wypowiedziami protagonistów, antagonistów oraz narratora z jednej strony ową jednoznaczność, kto mówi o kwestiach moralnych, zacierają, z drugiej jednak kwestie moralne, za jakimi opowiada się autor, nie ulegają wątpliwości. Jest to zawsze wskazanie celu moralnie pozytywnego a działania protagonistów oraz antagonistów tylko to potwierdzają. Sądzę zatem, że podstawowa hipoteza badawcza uzyskała charakter tezy.

KONKLUZJA

Zacznę od przywołania cytatu z Szekspira: cóż takiego powiada sir Toby?

Cóż myślisz? Żeś ty cnotliwy, to nie będzie już piwa ani pierników?³⁰

Szekspir zastawia na nas pułapkę. Oto (patrz Ingarden, Hartmann, Stein) Mistrz ze Stratfordu wskazuje na problem wartości i odpowiedzialności. Dramaturg angielski mówi, moim zdaniem, tylko tyle, że miesza w odbiorze tekstu kultury dwa porządki: skupienie uwagi na akcji każe nam powiedzieć, iż cnota – pojmowana jako „cecha bytu, która polega na jego istotnej odrębności od materii w istnieniu i działaniu” (Podsiad, Więckowski 1983, 73–74) albo „charakter tego, co duchowe (a nie materialne lub związane z instynktami biologicznymi)” (Lalande 1972, 1024) – nie pozwala na żarty, które dominują w jego dramacie. Tak nie jest, mówi autor *Makbeta*, a przysłowiowe „pierniki i piwo” w niczym nie naruszają istoty cnoty czy raczej cnotliwości. Dlaczego? Dotyczą bowiem dwu różnych porządków, których i w dramacie, i w przypominanych przykładach nie powinniśmy, w procesie odbioru, mieszać.

Przywołam tu znaną z Ewangelii scenę z Jezusem i nierządnicą (J. VII.53–VIII.11). Nie sugeruję, że Jezus aprobeuje zachowanie nierządnicy, tylko właśnie uświadamia nam, że są dwa porządki – cnoty/cnotliwości (*Nikt cię nie potępił?*

³⁰ W. Shakespeare, *Twelfth Night* (*Wieczór trzech króli*), akt 2, scena 3, w. 114–115.

Nikt, Panie. I ja cię nie potępiam: idź i nie grzesz więcej) oraz przestrzegania prawa (*Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci kamieniem, tamże*) oraz tego, co sir Toby określa jako „pierniki i piwo”. Zwracam jednocześnie uwagę, że w kilku innych miejscach Jezus wyraźnie mówi, że jednak są sytuacje, w których cnota/cnotliwość oraz przestrzegania prawa muszą wziąć górę nad „piernikami i piwem” (choćby w przypowieści o miłosiernym Samarytaninie, por. Łk 10, 30–37). Musimy umieć rozróżniać te dwa porządki nie tylko w odniesieniu do Ewangelii, ale także – przy percepcji tekstów kultury, nawet gdy przynależą do kultury, *resp.* literatury popularnej.

A teraz bardziej skomplikowana odpowiedź.

Przywołani wcześniej badacze sugerują, że chodzi o rozróżnienie pomiędzy istnieniem a działaniem lub zrozumieniem charakteru tego, co duchowe w odróżnieniu od tego co materialne lub związane z instynktami biologicznymi³¹. Czyli m.in. stawiam pytanie o intencję, jaką kierują się protagoniści oraz antagoniści właśnie w działaniu. Oraz – że odwołam się do pytania, jakie stawiają autorzy odbiorcy – *jakie myśli, jakie intencje są w sercach waszych?* Pytanie to zadał nie tylko Cyceon czy Jan Kochanowski, ale też i... Chrystus (Mt. IX.4: dokładnie *A Jezus, znając ich myśli, rzekł: „Dlaczego złe myśli nurtują w waszych sercach?”*. A w wersji św. Łukasza brzmi to następująco (Łk. V.22): *Co za myśli nurtują w sercach waszych?*).

Warszawa, Zielona Góra, Obra 04.10.2023/20.12.2024

LITERATURA

Teksty

- Bartsch J. (1967), *Łowy na wrony*, tł. Sł. Błaut, Warszawa, PIW.
Bińkowska A. (2017), *Tu się nie zabija*, Warszawa.
Bradbury R. (1960), *451^o stopni Farenheita*, tł. A. Kaska, Warszawa, Czytelnik.
De Camp S.L., Pratt F. (1999), *Żelazne zamczysko*, tł. R. Lipski, Warszawa Wyd. ALFA.
Hiiragi S. (2023), *Fotograf utraconych wspomnień*, tł. B. Słomka, Warszawa, Grupa Wyd. Relacja.
Kawaguchi T. (2022–2023), *Zanim wystygnie kawa*, t. 1–2, tł. J. Dżdża, Warszawa, Grupa Wyd. Relacja.
King S. (2022), *Baśniowa opowieść*, tł. J. Ochab, Warszawa, Wyd. Albatros.
Kisiel-Małecka M. (2021), *Dywan z wkładką*, Warszawa.
Kisiel-Małecka M. (2021a), *Efekt pandy*, Warszawa.
Kotowski K. (2013), *Święto światła*, Warszawa.

³¹ Pięknym przykładem jest tu scena z *Czarnych Wzgórz* Nory Roberts, gdy właśnie element duchowy (?) odzywa się w zwierzęciu (puma), które jest związane z główną bohaterką (uratowała je i wychowała) i wbrew nadziei mordercy zwierzę, które jest zwierzęciem totemicznym dla mordercy, obraca się przeciw niemu. Można zaryzykować sugestię, że pomiędzy bohaterką a zwierzęciem powstała więź duchowa, a fakt, że akurat ono jest totemem dla mordercy (w jego mniemaniu!), nie ma znaczenia. Co więcej: morderca zabił wcześniej inną pumę i zerwał w ten sposób więź z własnym totemem. Za co spotkała go kara.

- Kotowski K. (2022), *Trzech gości w łódce plus wampir*, Poznań, Wyd. 5Why Promotion.
- Lem S. (1968), *Głos Pana*, Warszawa, Czytelnik.
- Leon D. (2019), *Zauroczenie*, tł. M. Fedyszak, Warszawa, Wyd. Noir sur Blanc.
- Lewis C.S. (1989–1997), *Opowieści z Narni*, t. 1–6, tł. A. Polkowski, Warszawa, IW PAX.
- Morawiecka K. (2019), *Morderca na plebanii – klasyczna powieść kryminalna o wdowie, zakonnicy i psie (z kulinarnym podtekstem)*, Warszawa.
- Morawiecka K. (2019a), *Zabójstwo na cztery ręce – klasyczna powieść kryminalna o wdowie, zakonnicy i psie (z kulinarnym podtekstem)*, Warszawa.
- Morawiecka K. (2020), *Śledztwo od kuchni – klasyczna powieść kryminalna o wdowie, zakonnicy i psie (z kulinarnym podtekstem)*, Warszawa.
- Morawiecka K. (2020a), *Zagadka drugiej śmierci – klasyczna powieść kryminalna o wdowie, zakonnicy i psie (z kulinarnym podtekstem)*, Warszawa.
- Parry E.G. (2022), *Nieprawdopodobna ucieczka Uriasza Heepa*, tł. P. Lipszyc, Warszawa, Wyd. Świat Książki.
- Rettinger D.W. (2017), *Talizmany*, Warszawa.
- Shakespeare W., *Twelfth Night (Wieczór trzech kroi)*, akt 2, scena 3, w. 114–115.
- Tolkien J.R.R. (1998), *Liść, dzieło Niggle’a*, w: tenże, *Drzewo i liść oraz poemat Mythopoeia*, opr., wstęp Chr. Tolkien, wyd. 2, tł. J. Kokot, J.Z. Lichański, K. Sokołowski, Poznań, Zysk i S-ka, s. 83–103 [utwór ten jest przedrukowywany także w innych zbiorach opowiadań Tolkiena!].
- Warykowska O. (2020), *Eine kleine trup*, Gdynia.

Opracowania

- Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów (1979), red. Halina Kurkowska, Adam Weinsberg, Warszawa, PWN.
- Manifesty romantyzmu 1790–1839. Anglia, Niemcy, Francja* (1975), wybór, opr. Alina Kowalczykowska, Warszawa, PWN.
- Adorno Theodor W. (2021), *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje*, tł. Marta Bucholz, Warszawa, Wyd. NCK [Myśl o kulturze].
- Altaner Berthold, Stuibler Alfred (1990), *Patrologia; życie, pisma i nauka Ojców Kościoła*, tł. Paweł Pachciarek, Warszawa, IW PAX.
- Anaksymenes (2001), *Rhetorica ad Alexandrum*, w: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6: *Retoryka do Aleksandra, Retoryka, Poetyka*, tł., opr. Henryk Podbielski, Warszawa, PWN [Dzieła wszystkie, t. 6].
- ANAX. = Anaksymenes.
- ARIST. = Arystoteles.
- Arystoteles (1986), *Retoryka. Poetyka*, tł., opr. H. Podbielski, Warszawa, PWN [Biblioteka Klasyków Filozofii].
- Augustinus de Dacia (także Augustinus Hibernicus), *De mirabilibus Sacrae Scripturae*, Migne PL 35, 2149–2200 [patrz Nielsen, Erik A. *Kristendommens retorik*, s. 211–479].
- Ax W. (2000), *Lexis und Logos. Studien zur antiken Grammatik und Rhetorik*. Stuttgart.
- Barth John (1983), *Literatura wyczerpania* (1967), w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, opr., wstęp Zbigniew Lewicki, tł. Jarosław Anders i in., Warszawa, Czytelnik, s. 38–54.
- Berger 1987 = Berger Klaus (1987), *Einführung in die Formgeschichte*, Tübingen, Francke Vlg. [UTB 1444].
- Broch Hermann (1998), *Mit a dojrzały styl*, w: tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tł. D. Borkowska i in., Warszawa, s. 81–102.
- Broch Hermann (1998a), *Życie bez idei platońskiej*, w: tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tł. Jan Garewicz, Warszawa, Czytelnik, s. 160–167.
- Bukowski Kazimierz (1984), *Biblia a literatura polska*, Warszawa, WSiP.

- Burszta Wojciech J. (2014), *Przyleganie do przeszłości*, w: *Konstrukcje i destrukcje tożsamości*, t. 3: *Narracja i pamięć*, red. E. Golachowska i A. Zielińska, Warszawa, Instytut Sławyistyki PAN, s. 20–34.
- Burszta Wojciech J., *Wojny kulturowe jako fenomen antropologiczny*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/2._wojciech_j._burszta_-_wojny_kulturowe_jako_fenomen_antropologiczny.pdf, [dostęp: 22.02.2023].
- Bystron Jan Stanisław (2006), *Publiczność literacka (1938)*, Warszawa, IFiS PAN.
- Dante Alighieri (1968), *Pismo k Kann Grande della Skala*, w: tenże, *Małyje proizvedenija / Opera minora*, red. I.N. Goleniszczew-Kutuzov, Moskwa, Nauka, s. 384–394, 629–633.
- Dmitruk Krzysztof (1978), *Literatura – komunikacja – publiczność*, „Pamiętnik Literacki” t. 69, nr 4, s. 3–39.
- Fossois Gwendal (2024), *Harry Potter i Zakon Filozofów. Filozoficzna podróż przez uniwersum Harry’ego Pottera*, tł. P. Łapiński, Kraków, Znak Koncept.
- Fumaroli Marc. Ed. (2001), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard.
- Gemra Anna (1998), *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. Jakub Z. Lichański, Warszawa, Wyd. UW, s. 55–74.
- Gemra Anna (2015), *Słowo wstępne*, w: J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Wrocław, Pracownia Badań nad Literaturą i Kulturą Popularną oraz Nowymi Mediami, s. 7–10.
- Gilson Etienne (2022), *Spółeczeństwo masowe i jego kultura*, tł. Agnieszka Kuryś, Warszawa, Wyd. Teologii Politycznej [Biblioteka Teologii Politycznej, t. 27].
- Harris Marvin (1964), *The Nature of Cultural Things*, New York, Random House.
- Hartmann Nicolai (1958), *Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt*, w: tegoż, *Kleinere Schriften*, Berlin, De Gruyter, t. 3, s. 314–321 (tł. pol. w: W. Galewicz (1987), *N. Hartmann*, Warszawa, WP, s. 309–320).
- Hartmann Nicolai (2014), *Aesthetics*, transl., introd. Eugene Kelly, New York, De Gruyter.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor A. (2002), *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Stanford, Stanford Univ. Press (tł. pol. Małgorzata Łukasiewicz (2010) *Dialektyka oświecenia*, Warszawa).
- Huch Ricarda (1951), *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*, Tübingen, Rainer Wunderlich Vlg.
- Ingarden Roman (1937), *O poznawaniu dzieła literackiego*, wyd. 1, Lwów, Wyd. ZN im. Ossolińskich.
- Ingarden Roman (1988), *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tł. Maria Turowicz, wyd. 2, Warszawa, PWN.
- Ingarden Roman (2017), *Książeczka o człowieku*, Kraków, WL.
- Kant I. (1957/1971), *Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig, Reclam Vlg., (tł. pol. R. Ingarden, Warszawa, PWN).
- Keough Shawn W.J. (2008), *The Eternal Gospel: Origen’s Eschatological Exegesis*, w: Lorenzo di Tommaso, Lucian Turcescu. Eds., *The Reception and Interpretation of the Bible in Late Antiquity*..., Leiden, Boston, Ed. J. Brill, p. 193–226.
- Koselleck Reinhart (2012), *Semantyka historyczna*, wybór i opr. Hubert Orłowski, tł. Wojciech Kunicki, Poznań, Wyd. Poznańskie.
- Kostkiewiczowa T. (1996), *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burkiem*, „Teksty Drugie” nr 2/3 (38/39), s. 5–13.
- Kowalczykowa Alina (1975), patrz: *Manifesty romantyzmu 1790–1839. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór, opr. Alina Kowalczykowa, Warszawa, PWN.
- Kowalski Piotr (2002), *Sporne problemy w badaniach literatury popularnej*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa, s. 325–347.
- Kowalski Piotr (2004), *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków.

- Kumaniecki Kazimierz Feliks (1977), *Literatura rzymska: okres cyceroński*, Warszawa, PWN.
- Lagercrantz Olof (1970), *Od piekła do raju. Dante i „Boska komedia”*, tł. Anna M. Linke, Warszawa, PIW.
- Lalande André (1972), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, éditions 11, Paris, PUF.
- Lalewicz Janusz (1975), *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław et al., Wyd. Ossolineum.
- Lalewicz Janusz (1985), *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław et al., Wyd. Ossolineum.
- Lem Stanisław (2002), *Tako rzecze... Lem*, wyd. 2, Kraków, WL.
- Lichański Jakub Z. (2019), *Problem swój – obcy a konwencja powieści sensacyjnej. Kotowskiego „Śmierć na Placu Lalek”*, „International Journal of Slavic Studies. Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons od Popular Literature and Culture” (1), s. 44–55.
- Lichański Jakub Z. (2020), *Nieintencjonalne manipulowanie przekazem naukowym*, w: *Retoryka i manipulacja*, red. J.Z. Lichański, Warszawa, Wyd. DiG, t. I, s. 8–67.
- Lichański Jakub Z. (2022), *Eine kleine trup, czyli dywan z wkładką: kilka książek na odpoczynek*, „Tydzień Polski” z 26.08, s. 18.
- Lichański Stefan (1967), *Wstęp*, w: J. Bartsch, *Łowy na wrony*, tł. Sł. Błaut, Warszawa, PIW, s. 7–29.
- Lichański Stefan (1967), *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa, PIW.
- Lichański Stefan (1984), *Przez epoki i style. Od pozytywizmu do współczesności*, t. 1–2, wybór i opr. Stefan i Alina Lichańscy, wstęp J.Z. Lichański, Warszawa [w druku].
- Loneragan 1976 = Loneragan, Bernard J.F., *Metoda w teologii*, tł. Andrzej Bronk, Warszawa, IW PAX.
- Mantzavinos 2016 = Mantzavinos, Chris. *Hermeneutics*, SEP 2016-06-22 (2018-07-11) [por.: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/hermeneutics/>], [dostęp: 22.10.2024].
- Mazurkiewicz Adam (2014), *Z problematyki cyberpunku. Literatura – Sztuka – Kultura*, Łódź, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego.
- Mazurkiewicz Adam (2019), *Seria wydawnicza POPKultura-POPLiteratura na usługach dydaktyki szkolnej w funkcji propedeutyki kształcenia w zakresie literatury/kultury popularnej. Propozycja*, „Forum Artis Rhetoricae” 59 (4), s. 51–80.
- Mazurkiewicz Adam (2022), *Postkomiks jako zjawisko osobne. Rekonesans*, „Forum Artis Rhetoricae” 69 (3), s. 45–78.
- Migne, PL = Migne Jacques. Ed., *Patrologiae cursus completus, series Latina*, Paris 1844sqq.
- Mochnicki Maurycy (1910), *Pisma po raz pierwszy edycja książkową objęte*, wydał i przedmową opatrzył Artur Śliwiński, Lwów, Nakł. Drukarni Polskiej B. Połonieckiego.
- Mochnicki Maurycy (2000), *Rozprawy literackie*, opr. Mirosław Strzyżewski, Wrocław, Wyd. Z.N. im. Ossolińskich [BN I, 297].
- Mycyk Bartłomiej (2018), *Rola gier cyfrowych w procesie edukacji. Szanse i zagrożenia związane z wykorzystaniem medium elektronicznej rozrywki jako pomocy naukowej na przykładzie produkcji IL-2 Sturmovik: Battle of Stalingrad oraz Operator numeru alarmowego*, „Forum Artis Rhetoricae” 54 (3), s. 27–60.
- Mycyk Bartłomiej (2019), *Gry cyfrowe – czym są i jak je badać?* [pr. doktorska, masz.].
- Mycyk Bartłomiej (2019a), *Problem definicji gier cyfrowych jako elementu supersystemu rozrywkowego*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. 25, s. 109–125.
- Myrdzik Barbara, Karwatowska Małgorzata (2008), red., *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*, Lublin, Wyd. UMCS.
- Nielsen Erik A. (2009), *Kristendommens retorik, Den kristne digtningens billedformer*, København, Gyldendal A/S.
- PL = Platon.
- Platon (1990), *Państwo*, tł. opr., wstęp Władysław Witwicki, t. 1–2, Warszawa, Wyd. AKME.
- Podsiad Antoni, Więckowski Zbigniew (1983), *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, Warszawa, IW PAX.
- Ratzinger Joseph (1984), *Służyć prawdzie. Myśli na każdy dzień*, tł. A. Warkotsch, Poznań et al.

- Scheler Max (1967), *Materialne a priori w etyce*, tł. Adam Węgrzecki, „Znak” nr 162, s. 1512–1543.
- Secomska Krystyna (1991), *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa, Wyd. IS PAN.
- Skwarczyńska Stefania (1954), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, cz. 4. *Tworzywo językowe dzieła literackiego*, Warszawa, IW PAX.
- Skwarczyńska Stefania (1965), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa, IW PAX.
- Sosnowski Leszek (2008), *Uwagi o „mierze” sztuki. Ludwig Wittgenstein wobec wartości*, Kraków Wyd. Coll. Columbinum.
- Stein Edith (1991), *Einführung in die Philosophie*, Wien, Herder Vlg.
- Tischner Józef (1970), *Chochół sarmackiej melancholii*, „Znak” 22 (10), s. 1243–1254.
- Tischner Józef (2008), *Etyka a historia. Wykłady*, opr., przedmowa Dobrosław Kot, Kraków, Wyd. Instytut Myśli Józefa Tischnera [dzieła zebrane, t. 2].
- Wallis Mieczysław (1939), *Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki przedstawiających przedmioty psychiczne*, Wilno, Wyd. Wileńskiego Tow. Filozoficznego [Wydawnictwa Wileńskiego Towarzystwa Filozoficznego, t. 2].
- Ward Michael (2023), *Planeta Narnia. Siedem sfer wyobraźni C.S. Lewisa*, tł. Michał Górski, Warszawa, Wyd. Fundacja Prodoteo.
- Zawadowski Leon (1966), *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa, PWN.
- Żabski Tadeusz (1996), *Sposób bycia literatury popularnej w XX wieku*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa, Wyd. IBL, s. 489–500.
- Żabski Tadeusz (1997), red. *Słownik literatury popularnej*, Wrocław, Wyd. Tow. Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Żółkiewski Stefan, Hopfinger Maryla (1982), red. *Publiczność literacka*, Wrocław, Wyd. Ossolineum: [Problemy Kultury Literackiej, t. 1].
- Życiński Józef (2013), *Struktura rewolucji metanaukowej. Studium rozwoju współczesnej nauki*, Kraków, Wyd. Copernicus Center.

Strony www

- [https://da.wikipedia.org/wiki/Quadriga_\(fortolkningsmetode\)](https://da.wikipedia.org/wiki/Quadriga_(fortolkningsmetode)) [dostęp: 21.02.2023].
- Augustinus de Dacia / Augustinus Hibernicus, http://www.documentacatholicaomnia.eu/25_10_30_-_Volumina.html [dostęp: 21.02.2023].
- Duchowość, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Duchowo%C5%9B%C4%87> [dostęp: 25.07.2023].
- Migne Jacques, Ed., *Patrologiae cursus completus, series Latina*, Paris 1844sq., http://www.documentacatholicaomnia.eu/25_10_30_-_Volumina.html [dostęp: 21.02.2023].
- Spiritualité, <https://o.wikipedia.org/wiki/Spiritualit%C3%A9> [dostęp: 25.07.2023].
- Spirituality, <https://en.wikipedia.org/wiki/Spirituality> [dostęp: 25.07.2023].

*Oskar Adamczyk*¹

OBRAZ BOGA I KOŚCIOŁA W TRYLOGII MROczne MATERIE PHILIPA PULLMANA

Streszczenie: Artykuł ma za zadanie opisać obraz Kościoła i Boga przedstawiony w powieści angielskiego pisarza. Oprócz sensu dosłownego ma za zadanie wydobyć także sens symboliczny, który jest ukazany w poszczególnych postaciach i zdarzeniach. Postaci te są nawiązaniem do Biblii i nadają jej zupełnie nowy sposób odczytania.

Słowa kluczowe: Bóg, Kościół, symbol, walka, apokalipsa, dajmon, duchowieństwo, wojna

THE IMAGE OF GOD AND THE CHURCH IN THE *DARK MATERIALS* TRILOGY BY PHILIP PULLMAN

Abstract: The article is intended to describe the image of the Church and God presented in the novel by the English writer. In addition to the literal sense, it is also intended to bring out the symbolic meaning that is shown in individual characters and events. These characters refer to the Bible and give it a completely new way of reading.

Keywords: God, Church, symbol, fight, apocalypse, daemon, clergy, war

DAS BILD VON GOTT UND DER KIRCHE IN DER *HIS DARK MATERIALS*-TRILOGIE VON PHILIP PULLMAN

Abstrakt: Der Artikel soll das Bild der Kirche und Gottes beschreiben, das der englische Schriftsteller im Roman präsentiert. Neben dem wörtlichen Sinn soll auch die symbolische Bedeutung hervorgehoben werden, die in einzelnen Charakteren und Ereignissen zum Ausdruck kommt. Diese Charaktere beziehen sich auf die Bibel und geben ihr eine völlig neue Lesart.

Schlagwörter: Gott, Kirche, Symbol, Kampf, Apokalypse, Dämon, Klerus, Krieg

Literatura od zawsze była nośnikiem wartości, a także środkiem do przekazywania różnych prawd. Ukazywała losy, drogi i zmagania przedstawionych na kartach książki bohaterów, aby następnie postawić ich jako wzór godny naśladowania przez czytelników lub aby wskazać, że ich postawy czy wybory godne są potępienia. W ten

¹ Oskar Adamczyk, ORCID: 0009-0008-3042-8864, Uniwersytet Wrocławski, adamczykoskar797@gmail.com.

sposób brała na siebie funkcje kształtowania rzeczywistości i występujących w niej różnorodnych stosunków. Były to stosunki między ludzkie, stosunek człowieka do świata, czy nawet stosunek poszczególnego indywiduum do sił transcendentnych. Poprzez różne historie bohaterów, zawiłania historii ich życia oraz obraz opisanych miejsc i czasów akcji ukazywała problemy zarówno rzeczywistości w ogólnym sensie, jak i dylematy zawarte w sercu i sumieniu pojedynczych postaci przedstawionych w książce. Krytykowała w ten sposób zastaną przez autora rzeczywistość, instytucje czy poszczególne ludzkie zachowania, a udzielała pochwały innym. Stała się metodą walki przeciwko jednym spojrzeniom na świat, a także poszczególnym interpretacjom tegoż świata. Z taką koncepcją funkcji literatury wydaje się utożsamiać Philip Pullman, autor trylogii *Mroczne Materie*. Poprzez akcję, która toczy się na kartach powieści, autor przedstawia swoją wizję Boga i Kościoła, a także skutki, które wynikają z ich obecności w świecie i w życiu ludzkim. Podejmowana przez niego koncepcja walki z religią chrześcijańską ma na celu ukazanie zakrzywienia rzeczywistości, które to wynika z przyjęcia wiary. Dlatego też jako przeciwnik chrześcijaństwa przedstawia je w negatywnym świetle, ukazując Boga jako tego, którego można zabić, a Kościół jako twór dający się unicestwić poprzez walkę. W niniejszym artykule chcę przedstawić obraz Boga, jak i Kościoła, jaki Pullman ukazuje w swojej trylogii. Skupię się także na próbie ukazania tego, co nie jest podane w sensie literalnym, a co stanowi całość sensu wynikającą z poszczególnych fragmentów dzieła, jak i z jego całości.

OBRAZ BOGA

Akcja powieści toczy się w wielu światach równoległych. Nad wszystkimi władzę sprawuje ten sam Bóg, nazywany także Autorytetem. Świat zbudowany jest z kosmicznego pyłu. Z niego także zbudowani są ludzie, aniołowie czy sam Autorytet. W trylogii *Mroczne materie* Bóg przedstawiony jest jako kłamca, który nie jest tym, za kogo podaje się swoim wyznawcom. Jest pierwszym spośród aniołów, który wychodzi z kosmicznego pyłu, a następnie każe wszystkim tym, którzy wyłonili się po nim, wierzyć, że jest ich stwórcą. Mówi o tym jeden z aniołów, Balthamos, tymi słowami:

Autorytet, Bóg, Stwórca, Pan, Jahwe, El, Adonai, Król, Ojciec, Wszechmogący... te wszystkie imiona sam sobie nadał. Nigdy nie był stwórcą. Był aniołem jak my... pierwszym aniołem, to prawda, najpotężniejszym, ale został stworzony z Pyłu jak my [...]. Pierwsi aniołowie skondensowali się z Pyłu, a Autorytet był z nich najpierwszy. Powiedział tym, którzy przyszli po nim, że stworzył ich, ale kłamał².

Poprzez te słowa pozbawione racji zostają przymioty Boga, jakimi w tradycji chrześcijańskiej były prawdomówność oraz wszechmoc. Skoro Bóg nie jest

² P. Pullman (2004), *Mroczne Materie*, t. 3, Warszawa, Wydawnictwo Albatros, s. 37.

stworzycielem całego wszechświata, który ponadto jest odwieczny, to cały system religii chrześcijańskiej, a także fundament Kościoła wznoszą się na kłamstwie. Autorytet jest uzurpatorem, który korzystając ze swojego pierwszeństwa w byciu stworzonym, zawłaszcza dla siebie władzę panowania nad wszystkimi światami, dokonując tego za pomocą kłamstwa. Nie ma mocy stwórczej, inni istniejący aniołowie nie zostali przez niego wykreowani, także są istotami, które wyszły ze świadomej siebie materii, dlatego też władza Autorytetu nad nimi opiera się wyłącznie na kłamstwie, a także na sile, ponieważ Bóg był z najpotężniejszym spośród aniołów. Nie jest wiadome, kiedy pierwszy anioł przejął władzę:

Wiemy tylko, że w pewnej chwili autorytet przejął władzę i odtąd anioły się buntują, a istoty ludzkie również z nimi walczą³.

Z powyższych słów wynika również, że nie wszyscy zgodzili się z faktem władzy Autorytetu. Skoro władza Boga oparta jest na kłamstwie i przemocy, to bunt przeciw niemu i postawa bluźniercy, który walczy z Bogiem, jest postawą pozytywną i wskazaną. Wszelkie dążenie do detronizacji Autorytetu, zarówno u aniołów, jak i u ludzi, ma za zadanie zniszczyć panowanie uzurpatora, a co za tym idzie, także przywrócić w światach równowagę i sprawiedliwość.

Bóg w trylogii Philipa Pulmana okłamuje swoich wyznawców, łudząc ich nadzieją wiecznej szczęśliwości w zaświatach. Jednak żywienie takich nadziei okazuje się zupełnie płonne, bowiem zaświaty nie są miejscem niekończącej się radości i odpoczynku, ale nicości i cierpienia. Jedną z męczennic wyraża się o obietnicach danych przez Boga w sposób następujący:

Za życia mówiono nam, że kiedy umrzemy, pójdziemy do nieba. Mówiono, że niebo to miejsce radości i chwały, że spędzimy wieczność w towarzystwie świętych i aniołów chwálących Wszechmogącego, w stanie łaski i błogości. Tak nam mówili. I to sprawiło, że niektórzy z nas oddali życie, a inni spędzili lata na samotnej modlitwie, podczas gdy omijały nas wszelkie radości i nawet o tym nie wiedzieliśmy. Ponieważ kraina zmarłych nie jest miejscem kary ani nagrody⁴.

Ponadto, że Bóg i głosiciele jego obietnicy zostają zdemaskowani jako kłamcy, to całość praktyk religijnych i przykazań ukazują się jako zbyteczne i pozbawione sensu. Skoro nie ma w życiu wiecznym ani nagrody, ani kary, a jest tylko wszechobejmująca nicość, to modlitwa, asceza, męczeństwo oraz wszystkie zakazy i nakazy wypływające z religii stają się niedorzeczne, ponieważ nie wynika z nich żadna nagroda czy pożytek. Słowa męczennicy wyrażają żal za utraconymi możliwościami radosnego życia, które złożone w akcie męczeństwa Bogu było zmarnowane. Obietnice Kościołów, które dotyczą życia wiecznego, także są pozbawione podstaw. Mówi o tym inny anioł, Baruch:

³ Tamże, s. 215.

⁴ Tamże, s. 323.

Nawet Kościoły nie wiedzą, mówią swoim wiernym, że pójdą do nieba, ale to kłamstwo⁵.

W ten sposób upada całe orędzie Kościołów dotyczące życia wiecznego, wymagań, które do niego prowadzą. Także Bóg zdemaskowany zostaje ponownie jako kłamca, który ludzi poprzez instytucję Kościoła wierzących zbawieniem, którego naprawdę nie ma, bowiem jest tylko nicość.

Przymiot Boga, jakim była odwieczność w dotychczasowym spojrzeniu teologicznym, została ukazana powyżej jako bezpodstawna ze względu na wyłonienie się Boga z kosmicznego pyłu. Bóg nie jest także wieczny, w powieści Pullmana podlega przemijaniu, które odciska się na nim w sferze sprawności, a także w tym, że jest istotą śmiertelną. Mówi o tym jedna z postaci, Pani Coulter:

Gdzie jest teraz [tj. Bóg]? Czy nadal żyje, niewyobrażalnie stary, zgrzybiały i zdziecinniały, niezdolny myśleć, mówić ani działać i niezdolny umrzeć, niczym spróchniały pień?⁶

Bóg zatem podlega upływowi czasu, który sprawia, że on także niszczeje, że słabną jego siły oraz sprawność umysłowa. Jak wszystko to, co żyje, on także musi umrzeć. Śmierć Boga zostaje opisana w sposób następujący:

Will zobaczył, że przycisnęła dłonie do kryształowych szyb, próbowała dosięgnąć anioła i pocieszyć; ponieważ był taki stary, przerażony, płakał jak dziecko i kulił się w najdalszym kącie. [...] Zdziecinniały i bezsilny, zgrzybiały stwór tylko pochlipywał i mamrotał ze strachu, cofając się przed tym, co potraktował jako kolejne już zagrożenie. [...] Najwyraźniej nie posiadał własnej woli i reagował na zwykłą uprzejmość jak kwiat zwracający się ku słońcu. Lecz na otwartej przestrzeni nic nie chroniło go przed wiatrem i ku swemu przerażeniu zobaczyli, że jego sylwetka zaczyna się rozpyływać. Już po chwili rozwiął się całkowicie i zniknął⁷.

Można zauważyć, że w powyższym fragmencie poza odebraniem Bogu wiecznego i niezmiennego trwania następuje także wyśmianie jego postaci. Ten, który obwołał się stwórcą wszystkich światów, który miał być wszechmocny i niezniszczalny, nagle ukazuje się przed parą nastolatków jako starzec pozbawiony nie tylko cech związanych z siłą i panowaniem, ale również z piętnem ograniczenia intelektualnego. Nie ma już w sobie własnej woli, nie ma już w sobie żadnych cech majestatu i chwały. Jest to sytuacja groteskowa, bo w jednym momencie z obrazu całkowitej doskonałości, który zadomowił się w teologii chrześcijańskiej, nie ostaje się nic, tylko przeciwieństwo potęgi i nieskończoności, zgrzybiały i złakniony starzec, który zostaje rozwiany przez wiatr. Tym samym jego panowanie przemija i wieczność nadanych przez niego praw ulega demistyfikacji.

Warto zwrócić uwagę na tytuł, którym Pullman nazywa Boga, tj. *autorytet*. Słowa Gadamera ułatwią nam zrozumienie tego fenomenu:

⁵ Tamże, s. 38.

⁶ Tamże, s. 332.

⁷ Tamże, s. 413.

Pośpiech jest głównym źródłem pomyłek, prowadzącym do błędów w posługiwaniu się własnym rozumem. Autorytet zaś jest winien temu, że się rozumem w ogóle nie posługujemy. U podstaw tego podziału tkwi więc przeciwieństwo autorytetu i rozumu. Fałszywa skłonność do rzeczy dawnych, do autorytetów, sama w sobie wymaga zwalczania⁸.

Oświecenie zwalczało pojęcie autorytetu: człowiek powinien o własnych siłach intelektualnych stanowić o sobie samym i swoim świecie. Jeden z najpopularniejszych tekstów epoki oświecenia daje temu pełen wyraz:

Oświeceniem nazywam wyjście człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy. Niepełnoletność to niezdolność człowieka do posługiwania się własnym rozumem, bez obcego kierownictwa. [...] Do wejścia na drogę oświecenia nie potrzeba niczego oprócz wolności: i to wolności najniezgodniejszej spośród wszystkiego, co można nazwać wolnością, mianowicie wolności czynienia wszechstronnego, publicznego użytku ze swego rozumu⁹.

Widąc tożsamość myśli kantowskiej z ogólnym rozumieniem pojęcia autorytetu w oświeceniu; wynika on wyłącznie z braku gotowości do wzięcia odpowiedzialności za decydowanie o samym sobie i świecie dokoła. Wtedy pojawia się możliwość, aby wszystko to, co związane jest z rzeczywistością i jej problemami, jej strukturą etyczną i polityczną tłumaczyć za pomocą transcendentnego Boga. Dlatego u Pullmana przybiera on imię *autorytetu*. Jest on bowiem tym, który tłumacząc wszystko, jednocześnie zwalnia ludzi z potrzeby używania własnego rozumu, a sam nimi przewodzi, zazwyczaj poprzez kapłanów. Przypomina to „Legendę o wielkim inkwizytorze”, w którym Dostojewski ukazuje poddanie własnej wolności pod zwierzchność cudzego autorytetu i panowania, aby samemu wyzbyć się skomplikowanych sytuacji, które przed człowiekiem stawia świat. Najlepszym obrazem takiego sposobu myślenia staje się historia Mary, byłej siostry zakonnej. Lyra zadała następujące pytanie:

„Mówiłaś, że zostałam naukowcem między innymi dlatego, że nie musisz wybierać między dobrem a złem. Czy musiałaś, kiedy byłaś zakonnicą?”. Usłyszała następującą odpowiedź: „Hm. Nie. Ale wiedziałam, co powinnam myśleć: to, czego Kościół mnie nauczył”¹⁰.

Wyraz tego fragmentu staje się całkowicie jasny. Kościół określa to, co jest dobre, a co złe. Poprzez to zwalnia ludzi z dylematów moralnych, jak to ma miejsce w przytoczonym powyżej fragmencie. Rozumienie poddania się autorytetowi jest tutaj tożsame z rozumieniem tego samego zjawiska w epoce oświecenia. Nie wynika z poznania, ale z niechęci do używania własnego rozumu i płynącej z tego konsekwencji zwolnienia z decyzyjności w przypadku wyborów, co jest złe, a co jest dobre.

⁸ H. Gadamer (2004), *Prawda i metoda*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 382.

⁹ I. Kant (2000), *Co to jest Oświecenie?*, w: Z. Kuderowicz, *Kant*, WP, Warszawa, s. 194–195.

¹⁰ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 3..., s. 459.

OBRAZ KOŚCIOŁA

Kościół, który został przedstawiony przez Pullmana, jawi się jako instytucja opresyjna, prześladowcza i fanatyczna. Taki obraz dotyczy głównie osób duchownych, które stoją na czele wspólnoty. Szczególną uwagę należy zwrócić na czynność rozdzielania dzieci od ich dajmonów, która realizowana jest na zlecenie Rady Oblacyjnej, jednej z instytucji Kościoła. Żeby lepiej zrozumieć sens tego aktu, przypatrzmy się najpierw, czym są same Dajmony.

Ach, dajmony zawsze ostatecznie przybierają jeden kształt. Jest to związane z dorastaniem. Nadejdzie czas, kiedy zmęczą cię jego zmiany i zapragniesz, żeby się ustatkował. [...] Jest wiele osób, które chciałyby mieć dajmona lwa, a w końcu trafia im się pudel. Póki nie nauczą się cieszyć z tego, kim są, będą się denerwować¹¹.

Jawne stają się tutaj nawiązania do okresu dorastania, w którym kształtuje się osobowość człowieka. W tym okresie nabiera on stałych cech, które będą go charakteryzować przez całe życie. Wyrazem symbolicznym tego procesu staje się dajmon, który przybiera stałą postać konkretnego zwierzęcia. Zwierzę to jest odbiciem charakteru i usposobienia osoby, do której przynależy. Odczucia i reakcja głównej bohaterki, których doświadcza przy spotkaniu chłopca rozdzielonego ze swym dajmonem, wskazują, że dajmon jest uzewnętrznieniem ludzkiej tożsamości:

W pierwszej chwili Lyra chciała odwrócić się i uciec albo zwymiotować. Ludzka istota pozbawiona dajmona była dla niej jak ktoś bez twarzy, albo z rozciętym i wydartym sercem: było to coś nienaturalnego i niesamowitego, coś, co należało do świata nocnych koszmarów, a nie do codziennego, normalnego życia¹².

Zastosowana tutaj analogia jasno potwierdza wcześniejsze założenia, a także podaje perspektywę dalszych interpretacji. Pozbawienie twarzy jest jednocześnie pozbawieniem indywidualnej tożsamości, która sprawia, że możliwa jest identyfikacja osoby ze względu na jej cechy fizyczne. Jak twarz umożliwia rozpoznanie osoby ze względu na wygląd, tak też indywidualne cechy charakteru i usposobienia duchowe, które symbolizuje dajmon, są możliwością rozpoznania osoby ze względu na to, co przejawia się w zachowaniu i w myśleniu. Dlatego też gdy Lyra zauważa chłopca pozbawionego dajmona, odczuwa emocje negatywne, które nie towarzyszą zwykłemu spotkaniu się z innym. Przypominają raczej emocje, które może wzbudzić w dziecku widok zmarłego.

Samo pojęcie dajmona sięga swymi korzeniami do starożytności, a szczególnie do postaci Sokratesa. Jak sam Sokrates mówi, jest to głos, który zjawia się, aby mu coś odradzić¹³.

¹¹ P. Pullman (2004), *Mroczne Materie*, t. 1, Warszawa, Wydawnictwo Albatros, s. 190.

¹² Tamże, s. 242.

¹³ Platon (1958), *Obrona Sokratesa*. w: tenże, *Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton*, tł., wstęp, przyp. W. Witwicki, PWN, Warszawa, s. 71–147, szczeg. s. 109 [XVII, E 29]: [...] a jak mi rozkazywał bóg, jak ja sądziłem i byłem

Jednak to, na co szczególnie warto zwrócić uwagę, to fakt, że u Sokratesa miało to znaczenie religijne. W sposób następujący opisywał to Giovanni Reale:

Przed wszystkim należy podkreślić, że słowo *daimonion* jest rzeczownikiem rodzaju nijakiego, a zatem nie oznacza ono demona-osoby, ale fakt czy zdarzenie lub zjawisko o boskim charakterze; istotnie, *daimonion* nigdy nie jest nazwany – ani u Platona, ani u Ksenofonta – demonem, lecz zawsze nazywa się go „znakiem” i „boskim głosem”¹⁴

i dalej:

Podsumowując powiedzmy, że Sokrates pojmował *daimonion* jako fakt wykraczający poza zwyczajny porządek rzeczy fakt o naturze ponadludzkiej. Żeby to zrozumieć, trzeba koniecznie powiązać go z dwoma czynnikami: po pierwsze z sokratejską, niezwykle intensywną religijnością, po drugie z sokratejską koncepcją Boga-opatrznici¹⁵.

Warto zwrócić uwagę, że u Sokratesa *daimonion* ma znaczenie przede wszystkim o charakterze religijnym, a u Pullmana otrzymuje znaczenie czysto antropologiczne, niezwiązane z żadnym światem boskim. Nadanie nowego znaczenia staremu pojęciu nie jest bezpodstawne, bowiem jasno ukazuje rozwój tożsamości ludzkiej i jej struktury pozbawionej jakiegokolwiek wpływu tego, co transcendentne. W ten sposób to, co u Sokratesa było poddane boskiej ingerencji, w *Mrocznych materiach* staje się wyrazem czysto ludzkiego rozwoju.

Dodatkowe informacje, które pomogą w rozeznaniu znaczenia tego procesu, znajdujemy w III części *Mrocznych Materii*. Chodzi dokładnie o fragment, w którym bohaterowie przekraczają bramy śmierci i udają się do krainy zmarłych:

Nie – powiedział. – Jeśli ona popłynie, to on (tj. dajmon Lyry) zostaje. – To niesprawiedliwe – odezwał się Will – My nie musimy zostawiać części siebie. Dlaczego Lyra musi? – Och, wy też musicie – odparł przewodnik. To jej pech, że ona widzi i słyszy cząsteczkę, którą musi zostawić. Wy zauważycie to dopiero na wodzie, a wtedy będzie za późno¹⁶.

I następnie już po zostawieniu Dajmonów:

Lecz Will również poczuł narastający ucisk w piersi [...]. Częściowo ból był fizyczny. Zupełnie jakby żelazna ręka chwyciła jego serce i wyciągnęła spomiędzy żeber, więc przycisnęła dłoń do tego miejsca¹⁷.

Warto zwrócić uwagę zastosowanie metafory „wyrwanego serca”, które występuje zarówno w przytoczonym fragmencie o chłopcu pozbawionego dajmona, jak i we fragmencie dopiero co zacytowanym. Przechodząc do krainy zmarłych,

przekonany [...] i s. 128 [XXXI, B 1–2]: *Ten mój zwyczajny, wieszcz głós (głós ducha) zawsze przedtem, i to bardzo często się u mnie odzywał [...]*.

¹⁴ G. Reale (1993), *Historia Filozofii Starożytnej*, t. 1, Lublin, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 326.

¹⁵ Tamże, s. 363.

¹⁶ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 3..., s. 386.

¹⁷ Tamże, s. 289.

to, co było znakiem tożsamości osoby za jej życia, zostaje od niej oddzielone. W ten sposób z człowieka pozostaje jakby cień, który nie ma w sobie już więcej życia. Nasuwa się skojarzenie z mitologią grecką, gdzie zmarły przed wejściem do Hadesu musiał napić się wody z Lete, tj. rzeki zapomnienia, po której tracił pamięć i stawał się cieniem.

Poprzez powyższe fragmenty tekstu możemy teraz powrócić do Rady Oblacyjnej. Jej cel jest ściśle powiązany z istnieniem i oddziaływaniem pyłu:

– A jeszcze bardziej niezwykle – kontynuował mężczyzna – jest to, że niektóre ludzkie istoty przyciągają je mocniej niż inne. Ściśle rzecz biorąc, przyciągają je dorośli, a dzieci nie. Przynajmniej nie do wieku dojrzewania. To jest prawdziwy powód – mówiący zniżył głos, przybliżając się do młodej kobiety i kładąc jej szybkim ruchem rękę na ramieniu – dla którego powołano Radę Oblacyjną¹⁸.

Powód był następujący:

Największe trudności miał Rusakow (tj. odkrywca pyłu) ze zrozumieniem, dlaczego owe cząsteczki gromadzą się w otoczeniu istot ludzkich, jak gdybyśmy je do siebie przyciągali. Zwłaszcza osoby dorosłe. Dzieci także, ale dopiero gdy ich dajmony ukształtują się w jedną, stałą postać [...]. Magistratura oświadczyła, że fenomen ten jest fizycznym świadectwem na istnienie grzechu pierworodnego. [...] Bóg zabronił im zjeść owoc, zagroził, że umrą. Pamiętaj, że byli nadzy w ogrodzie, byli jak dzieci, których dajmony mogły przybierać wszelkie dowolne formy¹⁹.

Od razu można spostrzec, że obecność pyłu jest związana z podatnością na grzeszność. U dzieci, podobnie jak u Adama i Ewy przed upadkiem, dajmony nie mają określonej postaci, ale nieustannie się zmieniają zależnie od stanu emocjonalnego czy danego nastroju. Dopiero wtedy, gdy dajmony przyjmują już stałą formę, to jednocześnie pył zaczyna przylegać do człowieka. Wiąże się to z elementem świadomości, na którym oparta jest nauka kościoła o grzechu, a twierdzi ona, że dopiero w wypadku świadomości człowiek ponosi odpowiedzialność za grzech. Jednocześnie dopiero w okresie dojrzewania człowiek zaczyna osiągać świadomość czynów moralnie dobrych i złych, a także dopiero wówczas może wziąć za nie pełną odpowiedzialność. Dlatego też przyleganie pyłu jest dla Kościoła powodem wielkiego zainteresowania:

Przyszło jej do głowy [tj. matce Lyry, kierownicze Rady Oblacyjnej], że gdyby oderwać od ciała dajmona, dany osobnik może nigdy nie stałby się poddanym pyłu... I nie musiałby ponosić odpowiedzialności za grzech pierworodny²⁰.

Poprzez powyżej zacytowane fragmenty tekstu możemy powrócić do zrozumienia całości sensu dotyczącego Rady Oblacyjnej. Spostrzeżenie dotyczące pyłu

¹⁸ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 1..., s. 101.

¹⁹ Tamże, s. 414–415.

²⁰ Tamże, s. 419.

i jego oddziaływania, które jest możliwością powodu podatności człowieka na grzeszność, jasno wskazuje na sens nadbudowany na sensie dosłownym. Gdy dorastające dziecko nabywa istotne cechy konstytuujące jego tożsamość, to jednocześnie wkracza w świat pełnej świadomości i odpowiedzialności. Wtedy Kościół w imię zachowania od grzechu formuje daną osobę poprzez nakazy i zakazy moralne, które wynikają z objawienia religijnego, co skutkuje pozbawieniem tożsamości. Obrazuje to proces rozdzielania dziecka od dajmona. Wówczas dziecko pozbawione własnej tożsamości umiera. Nie bez powodu Pullman ukazał, że w śmierci pojętej jako zjawisko fizyczne dajmon opuszcza swojego właściciela, co opisuje III część. To samo ma miejsce w działaniu Kościoła, który odcina od ludzi ich tożsamość z powodu potencjalnej grzeszności. Wówczas człowiek umiera w wymiarze osobowościowym, zanika jego indywidualność. Dlatego ów rozdzielony chłopiec był jakby „bez twarzy”. „Wyrwane serce” obrazuje sferę ludzkiej uczuciowości i afektywności, która także zostaje usunięta wraz z utratą dajmona. Człowiek staje się wówczas jakby martwy. Dlatego to samo uczucie towarzyszy zarówno Willowi, jak i chłopcu spotkanemu przez Lyre.

Przekaz zawarty z całości odczytanego w ten sposób tekstu jest jasny. Kościół jako instytucja pozbawia ludzi przez religijną formację ich możliwości rozwoju, dorastania i prowadzenia życia w ich własny sposób, a to za sprawą wymagań moralnych, które zamykają jednostkę ludzką w określonych formach. Formy te nie uznają indywidualności.

Kościół ponadto jawi się jako organizacja opresyjna i używająca przemocy w celach uznanych za słuszne. Ma to miejsce m.in. w momencie, gdy jedna z czarownic zostaje porwana przez duchownych i poddana torturom w celu uzyskania konkretnych informacji. Czytamy:

Ta czarownica zna prawdę! [...] Wystarczy ją przesłuchać! Uważam, że trzeba ponownie poddać ją torturom²¹.

I dalej:

Będziesz cierpiała. – I tak cierpię. – Och, cierpienie może być większe. W kwestii tortur nasz Kościół posiada tysiącletnie doświadczenie. Możemy przeciągać twoje katusze w nieskończoność. Powiedz nam o dziecku – powtórzyła, po czym wyciągnęła rękę i rozległ się trzask kości – złamała czarownicy palec²².

Pullman dokonuje tutaj zabiegu mającego na celu ukazanie elementu z historii Kościoła, który ma moc obowiązywania aż do chwili obecnej w przedstawionym świecie. Albowiem inkwizycja w świecie Lyry nadal funkcjonuje i nadal jej sposób postępowania oparty jest na używaniu przemocy. Co ciekawe, ofiarą opisanego wyżej znęcania się jest czarownica. Jest to odwołanie do innego elementu historii,

²¹ P. Pullman (2004), *Mroczne Materie*, t. 2..., Warszawa, Wydawnictwo Albatros, s. 43.

²² Tamże, s. 46.

czasu, gdy Kościół prześladował kobiety oskarżone o uprawianie czarów i skazywał je na śmierć. Dodatkowo czarownica jest prześladowana za ważną sprawę. Ma wydać inkwizytorom przepowiednię dotyczącą Lyry, a która będzie głosić, że ma być ona drugą Ewą. Można odczytać całość tego procederu w sposób następujący; Lyra, która nosi w sobie możliwość do zniszczenia dotychczasowego porządku, w którym Bóg jest autorytetem, a Kościół wykonawcą jego wyroków, jest poszukiwana, aby uniemożliwić jej realizację planów, które wynikają z przepowiedni. Dlatego też duchowieństwo w celu utrzymania dotychczasowego porządku używa siły i przemocy, których metaforą jest inkwizycja. Dzięki temu ma zostać podtrzymany dotychczasowy bieg rzeczy. Być może jest kolejne odwołanie do historii; w momentach i sytuacjach, w których władza Kościoła była zagrożona, duchowni w celu utrzymania swoich pozycji w społeczeństwach posługiwali się przemocą, aby w załączku zniszczyć wszelkie przejawy buntu, które doprowadziłyby do upadku dotychczasowych struktur społecznych.

Kolejnym miejscem w powieści Pullmana, gdzie Kościół ukazuje swoją opresyjność, jest miejsce, gdzie Ojciec Gomez, ksiądz, który wziął na siebie misję zabicia Lyry, dociera do jednego ze światów, w którym zauważa, że żyjące tam stworzenia mogą mieć załączki rozumu, a co za tym idzie możliwości przyjęcia wiary chrześcijańskiej. Czytamy:

Był już tak bliski sukcesu, że po raz pierwszy zaczął się zastanawiać, co zrobi później: czy bardziej przysłuży się królestwu niebios, jeśli wróci do Genewy, czy jeśli zostanie tutaj, żeby nawrócić ten świat. Przede wszystkim należy przekonać czworonogie stworzenia, które zdawały się posiadać załączki rozumu, że ich zwyczaj jeżdżenia na kołach jest obrzydliwy, szatański i przeciwny woli boskiej. Trzeba je tego oduczyć, a zbawienie przyjdzie samo²³.

Kapłan jak widać nakłada na poznany dopiero świat swoje własne kategorie myślowe. To, co dla mieszkańców wspomnianego świata jest sposobem poruszania się od zawsze, dla Ojca Gomeza nosi piętno szatańskich praktyk, które należy wykorzenić. Intencje autora wydają się tu być jasne; Kościół gdy przychodzi ze swoim przesłaniem do potencjalnych nowych wyznawców chce wykorzenić z ich życia ich zwyczaje i tradycje kulturowe z powodu, że nie odpowiadają one wymogom wypływającym z jego pojęcia realizacji woli boskiej na ziemi.

OSTATECZNA WALKA – SYMBOLIKA

Aby lepiej wydobyć znaczenie postaci, które pojawiają się w powieści Pullmana, posłużymy się metodą Paula Ricoeura, która pomoże nam uchwycić przyczyny, dla których pojawiają się takie, a nie inne postacie, a także jakie są tego skutki.

²³ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 3..., s. 469.

Pierwsze jest stadium, które można nazwać rozumieniem symbolu przez symbol, przez ogół symboli; jest to już pewien sposób pojmowania; ono to ogarnia, scala i nadaje obszarom panowania symboli spoiwość świata²⁴.

Aby zrozumieć znaczenie postaci Lyry, a także całej wojny, jaką Lord Asriel wytacza Autorytetowi, najlepiej będzie zestawić poszczególne postaci i historie z tymi, które pochodzą z Pisma Świętego. Czytamy bowiem o Lyrze:

Z tym dzieckiem wiąże się ciekawe proroctwo: za sprawą tej dziewczynki ma się wypełnić przeznaczenie, ona doprowadzi wszystko do końca. Musi jednakże dokonać tego bezwiednie i w sposób naturalny. Jeśli się dowie, jakie jest jej zadanie, misja się nie uda. Mało tego, wówczas śmierć ogarnie wszystkie światy i na zawsze zatriumfuje rozpacz²⁵.

I w innym miejscu:

Mała jest wcieleniem kobiety, która żyła już wcześniej. Nienawidzicie jej i boicie się! Teraz przybyła powtórnie²⁶.

Na to, kim była ta kobieta, a przez to kim jest Lyra odpowiada nam inny fragment:

Zatem ta dziewczynka jest odpowiednikiem Ewy, żony Adama, matki nas wszystkich i przyczyny wszelkiego grzechu²⁷.

Postać Lyry jest symbolem nadbudowanym na innym symbolu, biblijnej Ewy. I tylko na jego podłożu możemy zrozumieć jej znaczenie. Według opisu upadku Ewa uległa pokusie i spożyła zakazany owoc. Poprzez to wszedł na świat grzech, śmierć oraz wszelkie zło. Druga Ewa, którą jest Lyra, ma za zadanie wszystko naprawić.

Walka Lorda Asriela nosi na sobie piętno powiązania z walką, której opis znajduje się w księdze Apokalipsy:

I nastąpiła walka na niebie:
 Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem.
 I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie,
 ale nie przemógł,
 i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło.
 I został strącony wielki Smok,
 Wąż starodawny,
 który się zwie diabeł i szatan,
 zwodzący całą zamieszkałą ziemię,
 został strącony na ziemię,
 a z nim strąceni zostali jego aniołowie²⁸.

²⁴ P. Ricoeur (1985), *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, s. 67.

²⁵ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 1..., s. 346.

²⁶ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 2..., s. 47.

²⁷ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 3..., s. 73.

²⁸ Ap. 12, 7–9.

Tak jak aniołowie przed wiekami chcieli przeprowadzić walkę z Bogiem, tak też i bohater pragnie dokonać tego samego:

Wydaje mi się, że zaplanował wywołać wojnę w innym wymiarze. Prawdopodobnie chce zbuntować się przeciwko najwyższej władzy. Wyruszył szukać siedziby Wszechmocnego, którego pragnie zabić²⁹.

To, że jest to nawiązanie do sceny z Apokalipsy, a nawet kontynuacja dawno już rozpoczętej walki, potwierdza się w innym miejscu:

W końcu Pani Coulter odezwała się: – No dobrze, powiem ci. Gromadzi wojsko w celu zakończenia wojny, która wybuchła w niebie przed kilkoma tysiącami³⁰.

W innym miejscu czytamy o wojnie i jej powodach:

Zaprosił nas, siostry, żebyśmy się do niego przyłączyły [...]. Lord Asriel przekonał mnie, że bunt wobec Boga ludzi jest rzeczą słuszną i prawą, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę, co jego przedstawiciele robią w jego imieniu... Pomyślałam o dzieciach z Bolvangaru [tzn. Tych, od których rada oblacyjna odcinała dajmony] i o innych straszliwych okaleczeniach [...]. Opowiedział o sprawach, o których nie miałam pojęcia, o okrutnych i odrażających czynach popełnianych z Jego imieniem na ustach. Celem jego ludzi jest niszczenie radości i pełni życia. [...] Armia Lorda Asriela liczy milion istot – odrzekł stary kliwuch. Zebrał ją ze wszystkich światów. Jego armia jest większa niż ta, która walczyła z Wszechmocnym poprzednio. Jest bardziej karna i ma świetnych dowódców. Siły wszechmocnego liczą wprawdzie sto razy więcej wojowników, ale sam Bóg jest już bardzo stary, znacznie starszy ode mnie, a Jego oddziały pełne są istot przerażonych bądź zbyt pewnych siebie³¹.

OSTATECZNA WALKA – INTERPRETACJA

Tak oto wznieśliśmy się na drugi poziom pojmowania symboli; za nami pozostało pojmowanie ekstensywne, stosowane w fenomenologii komparatystów, przed nami otwarte pole właściwej hermeneutyki, czyli interpretacji, za każdym razem dostosowanej do danego tekstu³².

Poruszając się drogą rozumienia symbolu wytyczoną przez francuskiego myśliciela, możemy przejść do próby odszyfrowania znaczenia zawartego w postaci Lyry oraz Lorda Asriela.

Wojna, która ma miejsce w powieści, ma jeden cel; ma przywrócić równowagę w świecie i zniszczyć raz na zawsze panowanie Boga-uzurpatora. W biblijnej apokalipsie zwycięża Bóg oraz jego aniołowie, a królestwo niebieskie, sprawiedliwość oraz panowanie Boga zostają rozciągnięte na cały świat. W przytoczonych powyżej fragmentach władza Boga sprawowana przez Jego Kościół jest władzą

²⁹ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 2..., s. 54.

³⁰ Tamże, s. 217.

³¹ Tamże, s. 293–295.

³² P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka...*, s. 69.

o charakterze tyranii, przemocy i prześladowań. Nie ma w niej sprawiedliwości, a jedynie strach i siła. Lord Asriel przez zwycięstwo nad autorytetem chce zaprowadzić królestwo, które będzie antytezą świata, w którym panuje autorytet. Albowiem celem całej armii jest:

Stworzenie wspólnie z Lordem Asrielem świata, gdzie nie ma żadnych królestw. Żadnych królów, biskupów oraz księży. [...] Ten świat (tzn. Świat autorytetu) jest inny, nie chcemy do niego należeć. Pragniemy zostać obywatelami republiki niebios³³.

Wraz z wyzbyciem się duchowieństwa i autorytetu przepada to wszystko, co głoszą i reprezentują księża, a co ustanawia Bóg. Jest to wszystko to, co zostało opisane powyżej w punkcie *Obraz Boga i Obraz Kościoła*. Jest to więc m.in. prześladowanie na tle światopoglądowym, eksperymenty na dzieciach, przemoc czy panowanie bezrozumności. Wojna, która rozpoczęła się przed wiekami, a która swoje ostateczne zwieńczenie osiąga w starciu sił autorytetu i Lorda Asriela, ma za zadanie być momentem przełomowym, od którego rozpocznie się nowy świat. Świat ten będzie pozbawiony wszystkiego tego, co nie pozwalało ludziom żyć pełnią życia, spełniać swoich pragnień oraz rozwijać własnych zdolności. Zwycięstwo armii zbuntowanej przeciwko Bogu jest więc momentem w pełni twórczym, rozpoczynającym nową epokę. Jest spełnieniem tego, co zamierzeli zbuntowani przeciw Bogu aniołowie z Apokalipsy, przynajmniej, jak się wydaje, w myśli Pullmana.

Nieco bardziej skomplikowana wydaje się próba odczytania tego, co symbol nowej Ewy chce nam właściwie powiedzieć. Mam tu namyśli pewne cechy i zdarzenia, które bardziej wydają się odpowiadać postaci Chrystusa. Jest to m.in. wyprowadzenie dusz tych, którzy już umarli z krainy zmarłych. W tradycji chrześcijańskiej uważa się, że wraz ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa zniszczone zostały bramy śmierci, a wszyscy, którzy wyznają wiarę chrześcijańską, powinni ze spokojem oczekiwać spełnienia się tej obietnicy. W powieści jednak miejsce Chrystusa, który niszczy śmierć, postawiona zostaje Lyra. To ona bowiem niszczy jej piętno. Czytamy bowiem:

Oto, co muszę zrobić, Roger, oto, czym jest moje przeznaczenie: muszę pomóc wszystkim zmarłym wydostać się na zawsze z krainy śmierci. Ja i Will musimy uratować was wszystkich. Na pewno o to chodzi. Na pewno. I ponieważ Lord Asriel, mój ojciec, powiedział coś takiego: «Śmierć umrze». Chociaż nie wiem, co się stanie. Nie możesz jeszcze im o tym mówić, przyrzeknij³⁴.

Widzimy więc, że Lyra poprzez wyprowadzenie zmarłych z krainy śmierci dokonuje tego samego, czego dokonał Chrystus według chrześcijan.

³³ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 3..., s. 216.

³⁴ Tamże, s. 313.

Nie wyklucza to jednak możliwości odczytania, którą ukazuje autor poprzez to, że mówi wprost o *nowej Ewie*. Jak wskazałem powyżej w punkcie *Obraz Kościoła*, zarówno pierwsi rodzice, jaki i dzieci nie posiadali w sobie cechy przyciągania pyłu. Wskazuje to na fakt, że tak Lyra, jak i biblijna Ewa były tej samej kondycji. Z momentem upadku Adama i Ewy rozpoczyna się w tradycji judeo-chrześcijańskiej panowanie śmierci. Bowiem przed upadkiem Adam i Ewa byli nieśmiertelni. Dopiero za sprawą Ewy, która uległa namowom węża, a ponadto dała swojemu mężowi owoc do spożycia, śmierć wchodzi na świat. Ewa stała się więc początkiem i powodem panowania śmierci, a Lyra ma stać się jej końcem. To ona w rzeczywistości mrocznych materii niszczy bramy śmierci. Za jej przyczyną ludzie zostają uwolnieni z krainy umarłych i stają się częścią świata. Opuszczają krainę umarłych i „rozpływają” się w świecie, a ich cząsteczki stają się częścią przyrody. W taki sposób Lyra zwycięża śmierć i niszczy znęcanie się Autorytetu nad umarłymi.

Aby jeszcze lepiej zrozumieć wkład Lyry w zniszczenie śmierci, warto skupić się na samym pyłe. Jest to pojęcie, które z pewnością nadaje się na osobny artykuł, dlatego też nie chcę wchodzić tutaj w szczegóły, bo nie jest to celem niniejszej pracy. Skupię się tylko na tym o tyle, o ile jest to konieczne, ponieważ wymaga to wejścia w zagadnienie metafizyki świata, który został zaprojektowany przez Pullmana w powieści.

Z dotychczasowych rozważań, w których pojawiał się pył, możemy wyciągnąć następujące wnioski:

Jest on budulcem i ostateczną zasadą rzeczywistości. Jest czymś, co moglibyśmy oddać za pomocą greckiego pojęcia *arche*. Czytamy bowiem w jego krótkiej charakterystyce: „W języku potocznym termin ten oznaczał początek w sensie czasowym, w filozofii przyjął znaczenie zasady (łac. *Principium*) lub tworzywa najbardziej zasadniczego”³⁵. Pył jest źródłem istnienia, z którego wynurza się nawet sam Autorytet. Mogłoby się wydawać, że pył może być raczej źródłem świadomości niż całej rzeczywistości. Jak zostało bowiem wskazane powyżej, osadza się on na człowieku dopiero w okresie dojrzewania. Dlatego mogłoby się wydawać, że nie jest on ostatecznym budulcem w znaczeniu wyżej wymienionym. Jednak antytezą tego twierdzenia znajdujemy w dialogu dr. Malone z samą mroczną materią. Wydaje się ta odpowiedź wskazywać bezpośrednio na monizm. Czytamy bowiem:

- Anioły to stworzenia z materii Cieni? Z Pyłu?
- Jesteśmy skomplikowanymi strukturami. Tak.
- To, czym jesteśmy, to duch; nasze działanie to materia. Materia i duch stanowią jedność³⁶.

³⁵ M. Heller (2005), *Filozofia Przyrody*, Kraków, Wydawnictwo Znak, s. 22.

³⁶ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 2..., s. 271.

Widzimy, że ciężko uwyraźnić tutaj jedno spojrzenie na naturę materii, które klasyfikowałoby ją w określoną kategorię metafizyczną. Można by również spróbować porównać z innymi systemami metafizycznymi, które mogą mieć źródło zarówno w filozofii, jak i w wierzeniach religijnych. Jak napisałem powyżej, nie jest to celem tego artykułu. Dlatego też przyjmuję, że jego celem jest monizm, który zbliżony będzie najbardziej do opisanego greckiego *arche*, chociaż nie będzie z nim do końca tożsamy. Nie wykluczam także możliwości, że koncepcja autora dotycząca mrocznej materii może zawierać sprzeczności.

Druga koncepcja, która wydaje mi się prawdopodobna przy próbie rozszyfrowania natury materii, a która także będzie wskazywać na monizm, będzie zbliżona do spinozjańskiej substancji. Czytamy:

Określenie substancji jako *causa sui* oznacza, że jest ona nie pochodna od czegokolwiek i niezależna bytowo. Autonomiczne istnienie należy do jej istoty³⁷.

I dalej:

Pomimo deklaracji o nieskończonej ilości atrybutów Spinoza uznał, że rozum ludzki może poznać tylko dwa: atrybut rozciągłości i atrybut myślenia³⁸.

Jak wiemy, mroczna materia nie ma przyczyny, dlatego możemy uważać, że jest *causa sui*. Ponadto sama o sobie mówi, że jest ona jednocześnie myśleniem i działaniem, co wiąże się ściśle ze świadomością. A z uczynionych powyżej założeń wynika, że może ona również być budulcem całego świata, a to pokrywałoby się ze wskazaną dopiero co rozciągłością.

Nie uważam, że Pullman musiał się sugerować jednym z wyżej przytoczonych opisów natury rzeczywistości. Moje przypuszczenia są wyłącznie domniemaniami, które mogłyby zostać rozwiane przez osobne badanie struktury świata przedstawionego w powieści. Przeprowadzone przeze mnie analogie mają na celu ułatwić wyłącznie zrozumienie postaci Lyry.

Jest on powiązany ze śmiercią, grzechem czy cierpieniem. Dowodzi tego przyleganie do pierwszych rodziców po grzechu czy do dzieci po dojrzwaniu. Wiaże to się jednocześnie z aspektem świadomości. Opis tego fenomenu znajduje się w punkcie *Obraz Kościoła*.

Uzasadnionym wydaje się przypuszczenie, że Autorytet nie stworzył żadnego bytu. Co do aniołów mamy tą pewność, zostało to opisane w *Obrazie Boga*. Opierając się na tekście cytowanym w przypisie nr 1, widzimy, że Stwórca jest tytułem, który został nadany mu przez samego siebie. Możemy więc założyć, że niczego nie stworzył. Jest wszak uzurpatorem. Dlatego też przychodzi on już do rzeczywistości w jakimś stopniu ukształtowanej. Nad tym przeprowadzimy analizy poniżej.

³⁷ Z. Kuderowicz (1989), *Filozofia Nowożytnej Europy*, Warszawa, Wydawnictwo PWN, s. 221.

³⁸ Tamże, s. 224.

Z przedstawionych powyżej tez postaram się stworzyć w zarysie i czysto hipotetycznie porządek świata, który za zadanie ma naprawić Lyra. Poprzez to ukaże nam się w pełni jej postać jako nowej Ewy.

Jak zostało już wielokrotnie powiedziane, Bóg nie jest stwórcą aniołów, a rozważania nr 3 powyższych założeń pozwoliły nam założyć, że nie jest on również stwórcą świata. W pełni zgadzałoby się to z obrazem Boga jako kłamcy i uzurpatora. Dzięki temu zobaczylibyśmy, że nie dotyczy to kłamstwo wyłącznie aspektów dotychczas opisanych, ale rozciąga się na wszystko to, co o Bogu możemy powiedzieć. Jest on więc w swojej istocie już skażony kłamstwem. Poprzez to dochodzimy do początku świata. Jest to Pył, z którego wszystko zaczyna się wynurzać. Nie wiemy, w jakiej kolejności został stworzony świat w stosunku do momentu wyjścia Autorytetu z kosmicznego Pyłu. Wydaje się to zresztą bez większego znaczenia. Myślę, że jest to kwestia nierozstrzygalna na podstawie *Mrocznych Materii*.

Ważne jest, że autorytet poprzez swoje kłamstwo rozciąga swoją władzę nad wszystkich tych, co wyszli z Pyłu po nim. Bóg ustanawia w tym porządek, poprzez który rządzi światem i ukrywa prawdę. Dochodzimy w tym momencie do genezy grzechu pierworodnego. Czytamy w dalszej części dialogu dr. Malone z materią:

- Czy ingerowaliście w ludzką ewolucję?
- Tak.
- Dlaczego?
- Zemsta.
- Zemsta na... och tak. **Zbuntowane** anioły! Po wojnie w Niebie... Szatan i ogród Edenu... ale to nie jest **prawda**, zgadza się? Czy w ten sposób...³⁹.

Pomocny będzie także następujący fragment:

- I w ten sposób na świecie pojawił się grzech – powiedział. – Grzech, wstyd i śmierć. W tym właśnie momencie ich dajmony ustaliły się w jednej postaci⁴⁰.

Jest to opis skutku grzechu pierworodnego, który skutkuje m.in. pojawieniem się pyłu na każdym człowieku, rzecz jasna po okresie dojrzewania. Czytamy dalej:

Lord Asriel ponownie otworzył Biblię i wskazał Lyrze wybrany fragment. Dziewczynka przeczytała:

*W pocie czoła będziesz więc musiał zdobywać chleb, póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo **pyłem** jesteś i w **pył** się obrócisz*⁴¹.

Powyżej przytoczone fragmenty tekstu dają nam możliwość pełnej interpretacji. Materie same przyznały, że kuszenie w ogrodzie Eden było wynikiem zemsty. Mściły się za wojnę, którą przegrały na początku, a którą potem zwyciężył Lord

³⁹ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 2..., s. 271.

⁴⁰ Tamże, s. 416.

⁴¹ P. Pullman, *Mroczne Materie*, t. 1..., s. 417.

Asriel. Anioły, które zbuntowały się przeciwko Bogu, same wyszły z Pyłu. Same zresztą mówią o sobie, że są pyłem:

- Nas? Jest was więcej?
- Niezliczone biliony.
- Ale czym jesteście?
- **Aniołami**⁴².

Skoro była to zemsta pyłu, to możemy założyć, że pył ma silne oddziaływanie na ustanawianie rzeczywistości. Poprzez nieposłuszeństwo Ewy na świat weszła śmierć, a ponadto zniszczone zostało nieograniczone posłuszeństwo, które pierwsi rodzice żywili wobec Boga. To jest właśnie zemsta pyłu. Podważenie u samego początku władzy Autorytetu.

Człowiek po śmierci zostaje skazany przez Autorytet na przebywanie w krainie umarłych. Czy to jest także kara, czy może wynika to z natury Boga dążącego do zadawania cierpienia, nie ma większego znaczenia. Ważne jest to, że w jednym z zacytowanych fragmentów napisane jest, że *z pyłu powstałeś i w pył się obrócisz*. Znaczy to tyle, że człowiek po śmierci wróci do tego, czym był przed nią, tzn. pyłem. W tym momencie ukazuje się powód, dla którego rozważaliśmy naturę rzeczywistości *Mrocznych Materii*. Zakładając, że ma ona charakter monistyczny, możemy pokazać, że poprzez władzę Autorytetu zachwiany został pewien porządek. Bowiem człowiek nie wraca do tego, z czego został stworzony, tzn. do pyłu. *Z niego bowiem powstał i w niego się obróci*. Dlatego Lyra, uwalniając umarłych z krainy śmierci, przywraca równowagę. Dokonuje zemsty, która rozpoczęła się przez postać Ewy na autorytecie za sprawą kuszenia.

Drugim ważnym aspektem tego symbolu jest rola odegrana przez zmarłych przy ostatecznym starciu. Bowiem m.in. dzięki włączeniu się części zmarłych zostaje przegrana ostateczna bitwa, w której pokonane zostaje wojsko Boga.

ZNACZENIE CAŁOŚCI

Do funkcji ich [tzn. przedstawień symbolicznych] należy upowszechnianie doświadczenia przez przedstawienie jakiegoś Człowieka Przykładowego, *Anthroposa*, Adama czy nawet Tytana, który wskazuje zagadkowo konkretny świat ludzkiego doświadczenia; do niej także należy wprowadzenie do owego doświadczenia napięcia o określonych kierunkach, napięcia pomiędzy początkiem a końcem, między upadkiem a zbawieniem, między wyobcowaniem a oswojeniem, między rozstaniem a pojednaniem. Symbol staje się zarazem charakterystycznym znakiem nie tylko kolei, jakie przechodzi ludzkie doświadczenie, lecz ponadto ludzkiej głębi przez to, że wskazuje na zazębianie się historycznego i ontologicznego położenia czy – odwołując się do języka mitycznego – upadku i stworzenia⁴³.

⁴² Tamże, s. 270.

⁴³ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka...*, s. 73.

Ukazana powyżej interpretacja symboli ukazała, że ostatecznym celem całej akcji dziejącej się w powieści jest przywrócenie równowagi. Dokonuje się to w sposób, jaki wzięli na siebie bohaterowie, czyli walki z Kościołem i księżmi, a także samym Bogiem. Ostatnim akordem, który wybrzmiewa w tej walce, jest śmierć Boga. Dokonuje tego nowa Ewa, kontynuując dzieło, które rozpoczęło się wraz z walką Boga ze zbuntowanymi aniołami, która opisana jest w apokalipsie.

Zacytowany powyżej fragment z tekstu Ricoeura wskazuje na to, że symbole są opisem głębi ludzkiego doświadczenia, drogą, którą podążają w swoim życiu indywidualne jednostki i dążeniem do scalenia świata. Rozważmy, co powieść Pullmana mówi o ludzkim doświadczeniu, które odnosi się do Boga i do Kościoła.

Na miejscu Lyry może stanąć każdy. Pullman chce zapewne ukazać pewną uniwersalność postaci. Jak wskazałem na wstępie, literatura ma za zadanie m.in. ukazywanie świata takim, jakim w zamyśle twórcy być on powinien. Dlatego Pullman stawia przed potencjalnym czytelnikiem pewien obraz zarówno Boga, jak i Kościoła. Jest on nacechowany negatywnie, dlatego też jakby zaprasza czytelnika do tego, aby wziął udział w tej walce, w której brali udział lord Asierl i Lyra. Jednak on udział w tej walce będzie realizował w świecie rzeczywistym, w tym, w którym żyje w codzienności, a nie jak bohaterowie książki w świecie wyłącznie przedstawionym.

ZAKOŃCZENIE

We wstępie wśród celów tej pracy zawarłem ukazanie obrazu zarówno Boga, jak i Kościoła w powieści Philipa Pullmana. Obraz został przedstawiony i w sensie literalnym, i w sensie znaczenia, które nie jest wypowiedziane wprost, a w wypadku tej trylogii zawarte jest w symbolu.

Hans Georg Gadamer w swojej hermeneutyce nawiązywał do pojęcia *aplikacji*. Jest ona zastosowaniem znaczenia i przesłania danego tekstu do mojej aktualnej sytuacji życiowej. Obraz rzeczywistości religii chrześcijańskiej, który przedstawił Pullman w swojej trylogii, zawiera pewne przesłanie, które możemy odczytywać jako wezwanie, aby podobnie jak Lyra stanąć do woli z uzurpatorskim Bogiem, który zawłaszczył sobie panowanie nad ludźmi i ich losami, a także jak Lord Asierl stanąć do walki z Kościołem, który dehumanizuje człowieka, totalizuje go i przymusza do porzucenia radości życia, szczęścia i indywidualnych predyspozycji, które nie są zgodne z założeniem religii chrześcijańskiej. W jednym ze swoich artykułów Gadamer napisał następujące słowa:

Wiadomość nie jest jednak tym, co mówiący, względnie piszący, pierwotnie powiedział, ale tym, co chciałby powiedzieć, gdybym ja był jego pierwotnym partnerem rozmowy⁴⁴.

⁴⁴ H. Gadamer (2003), *Język i rozumienie*, Warszawa, Fundacja Aletheia, s. 119.

Pullman zapewne chce powiedzieć jedno: dokończ dzieła, które rozpoczęli zbuntowani aniołowie, wyrwij się spod panowania instytucji, którą przedstawiłem taką, jaką jest naprawdę.

LITERATURA:

- Pullman P. (2004), *Mroczne Materie*, t. 1-3, Warszawa, Wydawnictwo Albatros.
- Gadamer H-G. (2004), *Prawda i Metoda*, Warszawa, Wydawnictwo PWN.
- Gadamer H-G. (2003), *Język i Rozumienie*, Warszawa, Fundacja Aletheia.
- Heller M. (2005), *Filozofia Przyrody*, Kraków, Wydawnictwo Znak.
- Kuderowicz Z. (1989), *Filozofia Nowożytnej Europy*, Warszawa, Wydawnictwo PWN.
- Kuderowicz Z. (2000), *Kant*, Warszawa, WP.
- Platon (1958), *Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton*, tł., wstęp, przyp. W. Witwicki, Warszawa, PWN.
- Ricoeur P. (1985), *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX.
- Reale G. (1993), *Historia Filozofii Starożytnej*, t. 1, Lublin, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Daniela Kuczak¹

„FOURTH WING” REBECCA YARROS – JAK LITERATURA KSZTAŁTUJE PRZEKONANIA, WARTOŚCI I TOŻSAMOŚĆ MŁODYCH LUDZI

Streszczenie: Literatura Young Adult fantasy² (YAF) czerpie z mitologii, archetypów i uniwersalnych narracji, by tworzyć angażujące światy oraz przekazywać młodym czytelnikom wartościowe lekcje o życiu. Powieść *Czwarte skrzydło* Rebekki Yarros stanowi przykład, w którym mitologiczne motywy odgrywają kluczową rolę zarówno w budowie fabuły, jak i w rozwoju postaci. Celem niniejszego artykułu jest analiza wykorzystania mitów, takich jak opowieść o Herkulesie oraz symboliki smoków w kontekście kształtowania tożsamości głównej bohaterki – Violet Sorrengail.

Artykuł koncentruje się na omówieniu, w jaki sposób Yarros adaptuje mitologię do współczesnej narracji fantasy, odwołując się do klasycznych wzorców heroicznych oraz podróży bohatera. Szczególną uwagę chciałabym poświęcić analogii między próbami Violet a dwunastoma pracami Herkulesa, a także znaczeniu smoków jako metafory mocy, przeznaczenia i przemiany w szeroko rozumianych kontekstach. Relacja bohaterki ze smokami zostaje przedstawiona jako symbol wewnętrznej walki z ograniczeniami oraz procesu dojrzewania.

Analiza ma za zadanie pokazać, że mitologiczne odniesienia nie tylko wzbogacają świat przedstawiony, ale również pełnią funkcję edukacyjną, mając pomóc młodym czytelnikom w identyfikacji z bohaterami i refleksji nad własnym rozwojem i swoim „Ja”. Wnioski z pracy mają wskazać, że literatura YA fantasy, czerpiąc z mitologii, oferuje narracje o uniwersalnym przesłaniu, które mogą kształtować wartości, postawy i tożsamość młodych odbiorców.

Słowa kluczowe: literatura YA fantasy, bestie mityczne, smoki, archetyp bohatera, „Fourth Wing”, literatura popularna, podróż bohatera, symbolika, smoki, świat przedstawiony, wartości młodzieży, tożsamość

“FOURTH WING” BY REBECCA YARROS – HOW LITERATURE SHAPES YOUNG PEOPLE’S BELIEFS, VALUES AND IDENTITY

Abstract: Young Adult fantasy (YAF) literature draws on mythology, archetypes, and universal narratives to create engaging worlds and teach young readers valuable lessons about life. The novel *The Fourth Wing* by Rebecca Yarros is an example in which mythological motifs play a key role in both plot structure and character development. The purpose of this article is to analyze the use of myths, such as the tale of Hercules, and the symbolism of dragons in the context of shaping the identity of the main character, Violet Sorrengail.

¹ Daniela Kuczak, ORCID: 0009-0008-3519-8957, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: daniela.kuczak@icloud.com.

² <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/young-adult>.

This article focuses on discussing how Yarros adapts mythology to contemporary fantasy narrative, drawing on classical heroic patterns and the hero's journey. I would like to pay particular attention to the analogy between Violet's trials and the twelve labors of Hercules, as well as the significance of dragons as metaphors for power, destiny, and transformation in broad contexts. The heroine's relationship with dragons is presented as a symbol of her internal struggle with limitations and the process of maturation.

The analysis aims to show that mythological references not only enrich the presented world, but also play an educational role by helping young readers identify with the characters and reflect on their own development and their "Self". The conclusions from the work are to indicate that YA fantasy literature, drawing from mythology, offers narratives with a universal message that can shape the values, attitudes and identity of young readers.

Keywords: YA fantasy literature, mythical beasts, dragons, hero archetype, "Fourth Wing", popular literature, hero's journey, symbolism, dragons, presented world, youth values, identity

„FOURTH WING“ VON REBECCA YARROS – WIE LITERATUR ÜBERZEUGUNGEN, WERTE UND IDENTITÄT JUNGER MENSCHEN PRÄGT

Abstrakt: Fantasy-Literatur für junge Erwachsene (YAF) greift auf Mythologie, Archetypen und universelle Erzählungen zurück, um fesselnde Welten zu erschaffen und jungen Lesern wertvolle Lektionen über das Leben zu vermitteln. Rebecca Yarros' Roman „The Fourth Wing“ ist ein Beispiel, in dem mythologische Motive sowohl für die Handlungsstruktur als auch für die Charakterentwicklung eine Schlüsselrolle spielen. Ziel dieses Artikels ist es, die Verwendung von Mythen, etwa der Geschichte des Herkules, und die Symbolik der Drachen im Zusammenhang mit der Identitätsbildung der Hauptfigur Violet Sorrengail zu analysieren.

In diesem Artikel wird erörtert, wie Yarros die Mythologie an eine moderne Fantasy-Erzählung anpasst, indem er auf klassische Heldenmuster und die Heldenreise zurückgreift. Ich möchte dabei insbesondere auf die Analogie zwischen Violets Prüfungen und den zwölf Aufgaben des Herkules eingehen sowie auf die Bedeutung der Drachen als Metaphern für Macht, Schicksal und Wandlung in weiten Zusammenhängen. Die Beziehung der Heldin zu Drachen wird als Symbol ihres inneren Kampfes mit Grenzen und ihres Reifeprozesses dargestellt.

Die Analyse soll zeigen, dass mythologische Bezüge nicht nur die dargestellte Welt bereichern, sondern auch eine pädagogische Funktion erfüllen, indem sie jungen Lesern helfen, sich mit den Charakteren zu identifizieren und über ihre eigene Entwicklung und ihr „Ich“ nachzudenken. Die Schlussfolgerungen der Arbeit zeigen, dass Fantasy-Literatur für junge Erwachsene, die aus der Mythologie schöpft, Erzählungen mit einer universellen Botschaft bietet, die die Werte, Einstellungen und Identität junger Rezipienten prägen können.

Schlüsselwörter: Fantasyliteratur für junge Erwachsene, Fabelwesen, Drachen, Heldenarchetyp, „Vierter Flügel“, Populärliteratur, Heldenreise, Symbolik, Drachen, dargestellte Welt, Werte der Jugend, Identität

CZYM JEST LITERATURA YOUNG ADULT?

Termin Young Adult (z ang. „młodzi dorośli”), został uznany przez bibliotekarzy już w latach 50. XX wieku. Oznacza on nic innego, jak książki przeznaczone dla

młodych czytelników w przedziale wiekowym od dwunastego do osiemnastego roku życia, aczkolwiek bardzo często sięgają po nią również dorośli czytelnicy.

Literatura young adult w zamyśle ma za zadanie wspierać młodych czytelników w rozwoju swojej osobowości i moralności. Jest ona ucieleśnieniem tego, czego młode osoby w trakcie okresu dojrzewania potrzebują do tego, aby wejść w dorosłość. Pomaga ona kształtować własną tożsamość na podstawie moralnych dylematów bohaterów danej powieści. Jest ona odbiciem tego, co może ofiarować nam życie podczas wkraczania w dorosłość. Łączy w sobie dynamiczną narrację z tematami bliskimi młodym ludziom, takimi jak odkrywanie siebie, relacje międzyludzkie czy pokonywanie wyzwań. Powieść Yarros, osadzona w świecie pełnym magii i smoczych rytuałów, doskonale wpisuje się w ten nurt, oferując tym samym zarówno emocjonującą fabułę, jak i wartościowe lekcje życia nie tylko dla młodszych odbiorców.

Fabuła w tym gatunku porusza tematy ściśle związane z nastoletnim wiekiem – począwszy od sfery psychicznej, aż po fizyczną. Poszerza horyzonty i pomaga zrozumieć burzę panującą przez ten czas w umysłach młodego pokolenia. Pokazuje, jak może wyglądać pierwsza miłość czy to, co dzieje się z człowiekiem po spożyciu używek. Ukazuje czytelnikowi wszystko to, co już zna i to co jeszcze jest przed nim. Bardzo często do fabuły wprowadzany jest zawirowany świat fantasy.

W tym artykule skupimy się na tym, jak właśnie ów gatunek radzi sobie z budowaniem fantastycznego świata pełnego niebezpieczeństw i trudnych wyborów moralnych na podstawie książki Rebekki Yarros „Fourth Wing”. W jaki sposób mitologia i mityczne bestie mogą pomóc w kształtowaniu wartości, przekonań i tożsamości młodych ludzi.

MOTYWY MITOLOGICZNE WYSTĘPUJĄCE W POWIEŚCI

Motywy mitologiczne pełnią szczególną rolę, ponieważ wprowadzają młodych czytelników w świat archetypów, symboli i przekazów, które są częścią naszej kultury i historii. W Czwartym skrzydle Yarros skutecznie łączy mitologię z fabułą, a jednym z nich jest **mit o Herkulesie**³. Wydaje się on nierzeczywisty w kontekście owej powieści, jednakże ma ogromne znaczenie dla rozwoju bohaterki i rozumienia jej niezwykle trudnej drogi, którą podąża.

W mitologii Herkules jest bohaterem, który by odpokutować za zabójstwo żony i swych dzieci, musi wykonać dwanaście prac, które zleca mu król Myken Eurysteus. Król tak zląkł się rosnącego mężczyzny, że dawał mu prace, które miały go uśmiercić, aby ten nigdy więcej nie postawił stopy w jego pałacu. Herakles wykonał wszystkie dwanaście prac, czym dowiódł zarówno siły fizycznej, jak

³ Jan Parandowski (2001), *Mitologia*, Warszawa, wyd. Puls.

i psychicznej. Był nieugięty, odważny oraz za wszelką cenę chciał odpokutować swoje przewinienia.

Podobnie Violet Sorrengail, główna bohaterka powieści Yarros, staje przed wieloma wyzwaniami, które nie tylko testują jej fizyczne zdolności, ale również zmuszają do podjęcia trudnych decyzji moralnych. Violet na początku była przedstawiona jako bardzo drobna, delikatna, tak jakby była zrobiona ze szkła. Jednakże przez to, że była wyjątkowo silna psychicznie, potrafiła znieść fizyczne męczarnie, jakie napotykała w szkole Jeźdźców Smoków w Basgiathcie.

Dzisiaj na pewno nie umrę⁴

Ten cytat doskonale oddaje wewnętrzną walkę Violet, które symbolizują jej własne lęki i słabości. Tak jak Herkules musiał stawić czoła trudnym zadaniom, tak Violet nie tylko walczy z przeciwnikami, ale także z własnymi ograniczeniami. To zestawienie nie jest przypadkowe, ponieważ w świecie Czwartego skrzydła każda postać przechodzi podobną drogę, pełną prób, które wymagają nie tylko siły, ale także wewnętrznej odwagi.

SMOKI JAKO SYMBOL POWIĄZANIA Z PRADAWNYMI LEGENDAMI

Kolejnym kluczowym i właściwie fundamentalnym dla powieści motywem są smoki⁵. Mają wielkie znaczenie nie tylko w kontekście fabuły, ale także w odniesieniu do głębokiej relacji pomiędzy smokiem, a jego jeźdźcem. W wielu kulturach smoki symbolizują zarówno siłę, jak i zagrożenie, tajemniczość oraz moc do pokonywania zła. Są ukazane jako bezlitosne bestie, choć jednocześnie olśniewająco piękne kreatury. W powieści Yarros smoki pełnią rolę przewodników, a także testują umiejętności bohaterów. Zmagania z nimi stanowią sprawdzian charakteru, odwagi i gotowości do poświęceń.

Patrząc na Violet, widzimy drobną młodą kobietę o silnym charakterze. Ona jako jedyna stanęła w obronie Andarny, młodej złotej smoczy, którą inni rekruci planowali zabić. Jej postawa pozwoliła udowodnić swoją wartość zarówno sobie, smokom, jak i całej szkole. Choć sama była słaba, broniła tych, którzy nie potrafili zrobić tego sami. Każde takie wyzwanie dodawało jej sił. Dzięki temu udało jej się uzyskać nie jednego, lecz aż dwa smoki. Potęga charakteru leży nie tylko w bezwzględnej sile, ale także dobru i niezachwianej moralności, o którą codziennie trzeba dbać i ją pielęgnować. Takie lekcje płyną zarówno od autorki powieści, jak i całej literatury Young Adult, która skłania swoich czytelników do czynienia dobra i rozwijania swoich wszystkich talentów, akceptowania siebie takimi, jakimi jesteśmy. Tylko w taki sposób człowiek może odnaleźć własne „Ja” w świecie, w którym trzeba zważać na każde słowo i gest. Literatura ukazuje nam

⁴ Rebecca Yarros (2023), *Fourth Wing. Czwarte Skrzydło*, Poznań, wyd. Filia, s. 35.

⁵ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/1889/smok>.

piękne strony dojrzewania, ale nie amplifikuje ich zanadto. Ponadto pokazuje trudy, z jakimi zмага się każdy nastolatek, by osiągnąć w życiu więcej niż tylko minimum wymagane przez społeczeństwo.

W wielu kulturach smoki są symbolem siły, władzy, potęgi i mocy. Ich ogromne ciała, długie ogony, łuskowata powierzchnia i przerażające oczy, które spoglądając na człowieka, przenikają jego duszę i umysł. Prastare stwory ze zdolnościami do latania i ziania ogniem sprawiają, że stają się one istotami niebezpiecznymi, wręcz mrożącymi krew w żyłach. A gdy do tego dodamy im zdolności magiczne, jak na przykład zatrzymywanie czasu, panowanie nad błyskawicami, czytanie w myślach innych czy inne cudowne wręcz umiejętności, które smoki przerzucają na swoich jeźdźców, można nieźle się przestraszyć. W „Fourth Wing” smoki są zarówno magicznymi, potężnymi stworzeniami, jak i wyzwaniem, które wymagają od bohaterów ogromnej odwagi, dyscypliny i doskonalenia swoich wszystkich (nabytych czy wyuczonych) umiejętności. W tym kontekście smoki są symbolem wewnętrznej siły, którą bohaterowie muszą odkryć w sobie, aby z nimi współpracować, by stać się z nimi jedną duszą w dwóch ciałach, by rozpocząć przyjaźń i oddanie tak wielkie, że bardzo ciężko to wręcz opisać. Owa relacja między jeźdźcą a smokiem jest wręcz nasycona symboliką: z jednej strony oznacza połączenie sił, ale z drugiej – zrozumienie i opanowanie tej potęgi, którą jeździec dostaje.

Smok bez swojego jeźdźcy cierpi. Jeździec bez swojego smoka ginie⁶.

Ten cytat doskonale obrazuje symbolikę smoków jako wyzwań, które testują bohaterów, zmuszając ich do konfrontacji z wewnętrznymi lękami i nieznanym. Smok, będąc zarówno czystą, pierwotną mocą, jak i zagrożeniem, jest właśnie tym, czym są dla bohaterów mityczne bestie – wewnętrznymi przeszkodami, które należy pokonać, aby stać się kimś więcej. Gdy umiera smok, ginie też jego jeździec przez ich więź. Zostają oni połączeni magią tak starą, jak same te bestie, albo nawet i starszą. Patrząc na to z tej perspektywy, widzimy, jak silna staje się relacja pomiędzy dwoma tak bardzo różnymi od siebie istotami. Pokazuje lojalność, miłość i piękno tego, czego młodym czytelnikom bardzo często tak bardzo brakuje, mianowicie prawdziwego przyjaciela, towarzysza. Tak piękny symbol przyjaźni zakotwiczony w starannie splecionej fabule daje poczucie stabilności, pomaga otworzyć oczy na relacje i ludzi, którymi otaczamy się na co dzień.

Smok w literaturze fantasy, jak pokazuje to również Yarros, jest symbolem transformacji – zarówno w sensie fizycznym, jak i duchowym, emocjonalnym. Relacja ze smokiem pozwala bohaterowi na rozwój, a także na przekształcenie i doskonalenie samego siebie. Podobnie jak smoki przechodzą przez procesy zmian fizycznych, na przykład poprzez wymianę skóry, czy tych emocjonalnych, wręcz duchowych, mistycznych, smoki muszą dojrzeć, a za tym idzie także zdobycie

⁶ R. Yarros (2023), *Fourth Wing*..., s. 13.

mądrości i doświadczeń emocjonalnych, które udaje im się osiągać, ponieważ żyją setki lat. Tak samo bohaterowie muszą zmienić swoje postawy, wartości czy przekonania, by stać się pełnoprawnymi jeźdźcami smoków, co jest swoistym symbolem dojrzewania i kształtowania swojej tożsamości. Jeźdźcy rozwijają się tak, jak rozwija się ich relacja ze smokiem, potrzeba czasu i treningu, zarówno umysłu, jak i ciała, by dobrze poznać swojego przyjaciela, rozwinąć przysłowiowe skrzydła i móc żyć w zgodzie i harmonii.

Smoki wywodzą się z pradawnych węży – symboli zarówno chaosu, jak i odnowy. W wielu kulturach węże łączono z archetypami cyklu życia i śmierci, przemiany oraz mocy natury. Smoki, jako mityczne ewolucje węży, niosą te same znaczenia, jednocześnie dodając im element siły i tajemnicy. Wąż jest jednym z najstarszych symboli w mitologiach i rozmaitych religiach reprezentując zarówno chaos, jak i zmianę. W wielu kulturach wąż jest przodkiem smoków, które wywodzą się z jego formy, zyskując cechy mitycznych istot. W **hinduizmie**⁷ węże (nagi) symbolizują mądrość i ochronę, w **Egipcie**⁸ są związane z porządkiem i chaosem, jak w postaci Apopa – węża chaosu. W **mitologii greckiej**⁹ wąż jest symbolem zniszczenia, jak w przypadku Hydry, której zabicie było drugą z dwunastu prac Herkulesa. **Jörmungandr**¹⁰, wąż Midgardu z mitologii nordyckiej, to symbol końca świata. Kiedy zje swój ogon, nastąpi Ragnarok. W **mitologii chińskiej** smoki wywodzą się z węzów, łącząc życie z boskimi mocami.

Wąż jest także symbolem **cyklu życia, śmierci i odnowy**. Przemiana węża w smoka oznacza przejście od pierwotnej siły natury do mitycznego bytu, pełnego mocy i tajemnicy. Smoki, jak ich wężowi przodkowie, pełnią rolę strażników, testując bohaterów i prowadząc ich do duchowej przemiany. W literaturze fantasy wąż i smok są często przedstawiani jako różne formy tej samej istoty, symbolizując wewnętrzną przemianę i zdobywanie mocy. W „Czwartym skrzydle” smoki mogą pełnić koncepcję Axis Mundi¹¹ – z łaciny „Oś świata”, która odwołuje się do idei istnienia czegoś takiego jak centrum wszechświata, łączącego niebo, ziemię i piekło, w powieści jest ona połączeniem pomiędzy światem zwykłych ludzi a światem magii, nieznanymi sił i nieodkrytych przeznaczeń, czyli smoków. Z jednej strony są to potężne, niebezpieczne istoty, z drugiej – to one umożliwiają bohaterom przekroczenie granic i zdobycie nowych doświadczeń.

Niebo: Smoki w powieści posiadają zdolność latania, co pozwala im symbolizować dostęp do nieba, boskich mocy lub innych, transcendentnych wymiarów.

⁷ <https://www.britannica.com/topic/naga-Hindu-mythology>.

⁸ <https://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Apop>.

⁹ <https://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Hydra>.

¹⁰ <https://www.britannica.com/topic/Jormungandr>.

¹¹ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/axis-mundi;3872805.html>.

Ziemia: Z kolei smoki w mitologii mogą pełnić rolę istot związanych z naturą, siłami ziemi, symbolizując siłę, stabilność, ale też niebezpieczeństwo wynikające z nieokiełznanej potęgi natury.

Piekło: W niektórych tradycjach smoki łączą również świat zmarłych lub piekło. W tej roli mogą pełnić funkcje strażników przejść do innego świata lub przenoszenia dusz zmarłych do świata pozagrobowego (jak psychopomp¹²) lub symbolizować potężne siły zła, które muszą zostać pokonane, aby bohaterowie mogli osiągnąć wyższą mądrość lub zbawienie.

ARCHETYP BOHATERA I PODRÓŻ BOHATERA

W powieści archetyp bohatera i jego podróż są kluczowymi motywami, które wpisują się w tradycję mitologicznego wzorca, co widać także w dzisiejszej literaturze. Protagoniści w trakcie rozwoju fabularnego często wędrują przez różne etapy samoświadomości, które mają za zadanie zaprowadzić ich do odkrycia głębszych prawd o sobie, świecie, w którym przyszło im żyć, oraz o miejscu, jakie mają w nim zająć. Ta podróż nie jest tylko fizycznym przejściem przez wyzwania, jakie stawia się protagoniście pod nogi podczas jego samorozwoju. Jest to przede wszystkim metaforyczny proces zmian, jakie w nim podczas tej podróży zachodzą. Chodzi tutaj o proces dojrzewania, rozwoju emocjonalnego i duchowego oraz o transformację wewnętrzną, która jest niezbędna do uzyskania pełni swojej tożsamości, tego, kim naprawdę jest. Odrzucenie egoizmu na rzecz wyższego dobra oraz innych ludzi.

WEWNĘTRZNA PODRÓŻ BOHATERA W MITOLOGII

Tradycyjny archetyp bohatera, który wyrusza na swoją „wędrowkę”, znajduje swoje odzwierciedlenie już w starożytnych tekstach kultury. W eposie o Gilgameszu główny bohater nie tylko stawia czoła potworom i niebezpieczeństwom, ale również zmagą się z pytaniami o śmierć i własną śmiertelność, szczególnie po śmierci swego przyjaciela, dzikiego człowieka. Gilgamesz chciał stać się nieśmiertelny, ponieważ wizja nieuchronnej śmierci napawa go przerażeniem. Bohater dochodzi jednak do ostatecznego wniosku, że woli on pozostawić po sobie coś wielkiego, trwałego, dlatego też zbudował miasto. Podobnie Odyseusz w „Odysei” musiał przezwyciężyć liczne trudności, które nie tylko wystawiają go na próbę fizyczną, ale i zmuszają do konfrontacji z własnymi ograniczeniami i słabościami. Gdy dociera do niego, że jest on tylko zabawką w rękach bogów, widzimy go płaczącego nad brzegiem morza. Płacz on nad kondycją człowieka, nad tym, że przez tyle czasu nie miał wpływu na swoje życie, że to bogowie manipulowali nim jak marionetką. Ale się nie poddaje, buduje tratwę, chcąc uciec

¹² <https://www.britannica.com/topic/psychopomp>.

z wyspy, choć mu się nie udało, będzie robić od tej pory wszystko, by wrócić do Itaki, do Penelopy, swojej żony.

W obu przypadkach nie są to tylko fizyczne wyzwania stawiane przed protagonistami, lecz także pokazują nam one ich wewnętrzną transformację. Musieli oni zacząć stawiać sobie pytania o miłość, przyjaźń czy śmierć, aby mogli odkryć pełnię własnej transformacji, aby dojrżeli do tego, co potrafią zdziałać, by odkryli własną tożsamość. Dlatego też tak ważny jest to aspekt, ponieważ bohaterowie mają przestrzeń na to, aby od nieświadomości i niedojrzałości dojść do pełni zrozumienia siebie i tego, jak funkcjonuje świat. To właśnie w tej duchowej transformacji tkwi siła mitologicznych historii: pokazują one, że prawdziwa dojrzałość i zrozumienie nie pochodzą z łatwych zwycięstw, ale z trudnych, bolesnych doświadczeń, które kształtują charakter postaci, zmieniając go na zawsze.

VIOLET W POWIEŚCI YARROS

Podobnie jak klasyczni bohaterowie mitów, Violet zмага się z własnymi wewnętrznymi demonami. Początkowo może wydawać się, że jej celem jest TYLKO przetrwanie w szkole jeźdźców smoków, w końcu przez całe swoje życie przygotowywała się do zostania skrybą, a jej największym atutem, a jednocześnie najgroźniejszym wrogiem był jej umysł i cała wiedza, którą przed śmiercią przekazał jej ojciec. Z własnej woli nigdy nie udałaby się do kwadrantu jeźdźców. To jej matka zmusiła ją do tego. Przez to musiała nauczyć się, jak przetrwać, jak przeżyć, gdy wokoło nie było miejsca na przyjaźń. Utrata bliskich osób, konflikt z własnymi przekonaniem i moralne dylematy stanowią próbę jej charakteru, która prowadzi ją do ostatecznego zrozumienia siebie i tego, co tak naprawdę jest dla niej najważniejsze. Nie chodziło tylko o fizyczne przeciwności, których dookoła było niemiłosiernie wiele, samo dostanie się do budynku szkoły pierwszego dnia było opatrzone ogromną ilością zgonów. Chodziło o zmagania z poczuciem winy, strachem przed utratą rodziny i przyjaciół, potrzebą poświęcenia się dla ogółu, wszechobecnej śmierci, a także wyborami, które wymagały od niej ogromnych pokładów niezrównanej odwagi.

Cytat: *Tylko tak mogę ich uratować. Uratuję Sgaeyl. Ty musisz tylko zdecydować, że będziesz żyć Tairn. Nawet jeśli mnie już nie będzie*¹³ –doskonale oddaje kluczowy motyw przemiany. Violet staje przed wyborem, który jest nie tylko moralny, ale również egzystencjalny: czy jest w stanie poświęcić własne pragnienia i życie, by ratować innych? Musi postawić swoją lojalność wobec państwa, wobec własnej matki i władz na szali. To był moment przełomowy, katalizator, który całkowicie zmienia postrzeganie przez nią świata i tego, jaką rolę chce w nim mieć. Jej decyzja symbolizuje najważniejszy element podróży bohatera, mianowicie osiągnięcie

¹³ R. Yarros (2023), *Fourth Wing*..., s. 188.

wyższej świadomości poprzez przewycięzenie egoistycznych dążeń na rzecz większego dobra.

Na każdym etapie swojej podróży Violet staje przed nowymi wyzwaniami, które zmieniają jej postawę i charakter. Początkowo jest pełna wątpliwości, buntu i oporu wobec tego, co ją spotyka, jednak z każdą kolejną próbą staje się silniejsza, bardziej świadoma swoich emocji i tego, jak jej decyzje wpływają na innych. Widzi, jak wszystko, co wiedziała do tej pory o otaczającym ją świecie okazuje się jednym wielkim kłamstwem. „Wystarczy tylko jedno zdesperowane pokolenie, by zmienić bieg historii... a nawet ją wymazać. Jedno pokolenie, by zmienić tekst. Drugie pokolenie postanawia uczyć o tym tekście. Kolejne dorasta i kłamstwo staje się historią”¹⁴. To prowadzi ją do momentu, w którym decyduje się na ostateczne poświęcenie. Takie wyzwania przypominają nam o tym, że podróż bohatera nie polega tylko na fizycznym przemieszczaniu się z punktu A do punktu B, ale przede wszystkim na rozwoju duchowym i moralnym, który jest konieczny do spełnienia swojego przeznaczenia.

PODSUMOWANIE

Odwaga, wytrwałość i odkrywanie siebie to motywy, które są nie tylko filarami mitologii, ale i fundamentami literatury młodzieżowej. Bohaterowie tacy jak Violet nie tylko walczą z fizycznymi potworami, ale przede wszystkim przechodzą wewnętrzne przemiany, które uczą młodych czytelników, że prawdziwa moc tkwi w umiejętności radzenia sobie z własnymi słabościami, lękami i wyzwaniami. To właśnie dzięki tym uniwersalnym wartościom „Fourth Wing” Rebekki Yarros może być tak inspirującą książką, która łączy elementy mitologii i fantasy z głębszymi, ponadczasowymi lekcjami o dorastaniu i samodzielnym odnajdywaniu swojej drogi.

Smok, który w literaturze fantasy często symbolizuje nie tylko siłę, ale również niebezpieczeństwo, tajemnicę i wewnętrzne zmagania bohatera, staje się czymś więcej niż tylko przeciwnikiem. To metafora wyzwań, które bohaterowie muszą przewyciężyć, zarówno w sensie zewnętrznym, jak i wewnętrznym. Smok staje się elementem, który pomaga Violet odkrywać nie tylko swoje moce, ale i siłę charakteru, który pozwala jej stawiać czoła coraz większym trudnościom.

Z kolei nawiązanie do **Herkulesa** i jego prób w powieści pokazuje, że bohaterowie literatury YAF nie muszą być doskonałymi postaciami. Współczesne wersje takich bohaterów, jak Violet, uczą, że prawdziwa odwaga to nie brak lęku, ale zdolność do działania mimo niego. Ich wędrówki pełne są dylematów, poświęceń, a także pytań o to, co oznacza prawdziwa siła.

¹⁴ Tamże, s. 190.

LITERATURA

Yarros Rebecca (2023), *Fourth Wing. Czwarte Skrzydło*, Poznań, wyd. Folia.

Parandowski Jan (2011), *Mitologia*, Warszawa, wyd. Puls.

Trocha Bogdan (2009), *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Źródła internetowe

<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/young-adult> [dostęp: 11.03.2025].

<https://wsjp.pl/haslo/podglad/1889/smok> [dostęp: 11.03.2025].

<https://www.britannica.com/topic/naga-Hindu-mythology> [dostęp: 11.03.2025].

<https://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Apop> [dostęp: 11.03.2025].

<https://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Hydra> [dostęp: 11.03.2025].

<https://www.britannica.com/topic/Jormungandr> [dostęp: 11.03.2025].

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/axis-mundi;3872805.html> [dostęp: 11.03.2025].

<https://www.britannica.com/topic/psychopomp> [dostęp: 11.03.2025].

*Marta Ratajczak*¹

POWIEŚCI O TEMATYCE CHRZEŚCIJAŃSKIEJ W TWÓRCZOŚCI FRANCINE RIVERS

Streszczenie: Francine Rivers jest amerykańską pisarką, której powieści o tematyce chrześcijańskiej przetłumaczono na 30 języków. W języku polskim ukazały się wszystkie tego typu teksty tej autorki. Krótka biografia poświęcona pisarce oraz uwagi dotyczące jej wizji roli autorki poprzedzają próbę usystematyzowania jej twórczości.

Słowa kluczowe: amerykańska proza religijna, społeczna rola pisarza chrześcijańskiego, usystematyzowanie twórczości

NOVELS WITH CHRISTIAN THEMES IN THE WORKS OF FRANCINE RIVERS

Abstract: Francine Rivers is an American author whose Christian-themed novels have been translated into 30 languages. In Polish, all of her works of this type have been published. A short biography of the author, along with comments on her view of the role of a writer, precede an attempt to systematize her works.

Keywords: American religious prose, the social role of the Christian writer, systematization of the works

CHRISTLICHE ROMANE IN DEN WERKEN VON FRANCINE RIVERS

Abstrakt: Francine Rivers ist eine amerikanische Schriftstellerin, deren christliche Romane in 30 Sprachen übersetzt wurden. Im Polnischen sind all ihre Texte erschienen, die religiöse Themen behandeln. Eine kurze Biographie der Autorin und Bemerkungen zu ihrer Vorstellung von der Rolle der Schriftstellerin gehen dem Versuch einer Systematisierung ihres Werks voraus.

Schlüsselwörter: amerikanische religiöse Prosa, die soziale Rolle des christlichen Schriftstellers, Systematisierung des Werkes

¹ Dr. Marta Ratajczak, ORCID: 0000-0002-5041-4944, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: m.ratajczak@ifg.uz.zgora.pl.

Francine Rivers jest przedstawicielką współczesnej amerykańskiej prozy religijnej², która zdobyła ogromną popularność wśród czytelników zarówno w USA jak i na całym świecie. Ponad dwadzieścia spośród jej powieści zajmowało czołowe pozycje na listach bestsellerów „New York Timesa”. Jej teksty przetłumaczono na 30 języków, po polsku ukazało się 28 książek jej autorstwa. Dwie jej powieści zostały dotąd zekranizowane³.

Autorka urodziła się w roku 1947 w Kalifornii/USA, ukończyła studia licencjackie z języka angielskiego i dziennikarstwa na Uniwersytecie Nevady w Reno. Jej pierwsze książki, dzięki którym zdobyła grono wiernych czytelników, to romanse historyczne utrzymane w konwencji gotyckich westernów. Pierwszy z nich pod tytułem *Kathleen* ukazał się w roku 1979, kolejnych dziesięć opublikowano w latach 1981–1987⁴. W 1986 roku Rivers, jak sama twierdzi, nawróciła się na chrześcijaństwo, co miało decydujący wpływ na jej karierę pisarską⁵. Autorka wykupiła prawa do wszystkich swoich powieści napisanych w pierwszym etapie twórczości, aby zapobiec wydawaniu ich w późniejszych latach⁶. Po trzyletniej przerwie naznaczonej trudnościami w znalezieniu pomysłów na fabułę kolejnych utworów, wykorzystanej przez nią na wnikliwą lekturę Biblii, rozpoczęła swoją aktywność jako pisarka utworów o tematyce chrześcijańskiej, co zaowocowało licznymi nagrodami, m.in. the Christy Award. Czterokrotnie uhonorowana została też laurem the RITA Award for Inspirational Fiction⁷ (1986, 1995, 1996, 1997) w roku 1997 została wprowadzona do prestiżowego grona Galerii Sław Amerykańskich Autorek Romansów⁸. W 2015 roku otrzymała nagrodę Lifetime Achievement Award od American Christian Fiction Writers (ACFW). Ponadto wyróżniono ją Złotym Medalem Amerykańskiego Stowarzyszenia Wydawców Chrześcijańskich ECPA za powieść *Ostatni zjadacz grzechu*.

Kolekcja polskojęzycznych utworów tejże autorki obejmuje wszystkie jej powieści napisane po roku 1991 zaliczające się do nurtu chrześcijańskiego w liczbie 27 oraz jeden utwór wydany przed tym okresem. Mając na uwadze fakt

² Francine Rivers swoją twórczością wpisuje się w nurt współczesnych amerykańskich pisarek powieści o tematyce chrześcijańskiej, których twórczość znana jest polskiemu czytelnikowi. Należą do niego też Mesu Andrews, Karen Kingsbury, Lynn Austin, Ellen Gunderson Traylor i in.

³ Por. Christine R. Darlington: *Francinee* (sic!) *Rivers Interview by C.J. Darlington* <https://web.archive.org/web/20090703092320/http://www.titletrakk.com/author-interviews/francine-rivers-interview.htm> [dostęp: 15.02.2025].

⁴ *Kathleen* (1979), *Sycamore Hill* (1981), *Rebel in His Arms* (1982), *This Golden Valley* (1983), *Hearts Divided* (1983), *Sarina* (1983), *Heart in Hiding* (1984), *Not So Wild a Dream* (1985), *Pagan Heart* (1985) na język polski przetłumaczona pod tytułem *Egzotyczny kochanek* (1993), *Outlaw's Embrace* (1986), *A Fire in the Heart* (1987).

⁵ Por. *Francinee* (sic!) *Rivers Interview by C.J. Darlington*. <https://web.archive.org/web/20090703092320/http://www.titletrakk.com/author-interviews/francine-rivers-interview.htm> [dostęp: 15.02.2025].

⁶ Por. tamże.

⁷ Nagroda Amerykańskiego Stowarzyszenia Powieści Kobiecej (Romance Writers of America), jej nazwa pochodzi od imienia pierwszej przewodniczącej Stowarzyszenia, Rity Clay Estrada.

⁸ Romance Writers of America's Hall of Fame.

radikalnego odcięcia się autorki od utworów napisanych w latach osiemdziesiątych XX wieku, warto zadać sobie pytanie, jak Rivers definiuje swoją rolę jako pisarki w drugiej fazie twórczości oraz jaki cel jej przyświeca? Poniższe słowa jednoznacznie kreślą jej pogląd na tę kwestię: „Chcę rozbudzić apetyt na to, co prawdziwe: Biblię i osobistą relację z Jezusem”⁹. Z powyższych słów wynika, że autorka swoją społeczną rolę pisarki definiuje jako tę wizjonerki, „któr[a] poprzez swoją twórczość poszerza wizję świata o wymiar prorocki. Je[j] misją jest [...] wskazywanie na dobro i zło”¹⁰ oraz głoszenie kerygmatu. Kolejnym czynnikiem mającym wpływ na imperatyw tworzenia Rivers są pytania natury egzystencjalnej oraz teologicznej, na które nie zna odpowiedzi: „Prawie każda historia, którą napisałam, odkąd zostałam chrześcijanką, pochodzi z pytania, które dotyczy zmagania na mojej własnej drodze wiary. Fabuła koncentruje się wokół różnych sposobów, w jakie «świat» może odpowiedzieć na to pytanie – ale celem jest znalezienie odpowiedzi Boga”¹¹.

Książki Rivers można podzielić na następujące kategorie:

1. Powieści o tematyce biblijnej. Mowa tu o dwóch seriach: *Rodowód łaski* poświęcony kobietom, które „odegrały niezwykłą rolę w dziejach ludzkości”¹². Są to: *Tamar. Kobieta nadziei* (2000/2013)¹³, *Rachab. Kobieta wiary* (2000/2014), *Rut. Kobieta miłości* (2001/2014), *Batszeba. Kobieta łaski* (2001/2015), *Maria. Kobieta posłuszeństwa* (2001/2022). W skład drugiej serii zatytułowanej *Synowie przebaczenia* wchodzi następujące tomy: *Kaleb: Wojownik i szpieg* (2004/2014), *Aaron: Arcykapłan, brat Mojżesza* (2005/2014), *Jonatan. Syn Saula, przyjaciel Dawida* (2005/2014), *Amos: Prorok, pasterz z Tekoa* (2006/2014), *Sylas: Skryba, towarzysz Pawła z Tarsu* (2007/2014). Z założenia autorki jej bohaterami są mężczyźni, „którzy żyjąc bez rozgłosu, zmienili wieczność”¹⁴.
2. Powieści o tematyce chrześcijańskiej z elementami romansu historycznego i powieści obyczajowej. Zaliczamy tu zarówno trylogię *Znamię lwa*: tom 1: *Głos w wietrze* (1993/1996), tom 2: *Echo w ciemności* (1994/2006), tom 3: *Jak świt poranka* (1995/2006), której akcja toczy się w starożytnym Rzymie. Seria ta uznawana jest za „jedno z największych osiągnięć beletrystyki chrześcijańskiej ostatnich lat”¹⁵. Drugą grupę stanowią powieści, których akcja rozgrywa

⁹ F. Rivers FAQ. <https://francinerivers.com/about/faqs/> (tłumaczenie autorki komentarza, [dostęp: 15.02.2025]).

¹⁰ Aleksandra Chylewska-Tölle (2020), *Wzajemne relacje literatury i teologii w badaniach na obszarze niemieckojęzycznym. Próba rekonesansu metodologicznego*, Tomasz Garbol/ Łukasz Tischner (red.), *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. 1: *Teorie i metody*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 187–242.

¹¹ Por. Francine Rivers Interview by C.J. Darlington. <https://web.archive.org/web/20090703092320/http://www.titletrakk.com/author-interviews/francine-rivers-interview.htm> [dostęp: 15.02.2025].

¹² F. Rivers (2015), *Batszeba*, Wrocław, Aetos (opis książki na okładce).

¹³ Pierwsza cyfra oznacza rok wydania w wersji anglojęzycznej, druga w wersji polskiej. Ten sam zapis stosowany jest do wszystkich tomów Rivers.

¹⁴ F. Rivers (2014), *Jonatan. Syn Saula, przyjaciel Dawida*, Warszawa, Bogulandia (opis książki na okładce).

¹⁵ F. Rivers (2015), *Głos w wietrze*, Warszawa, Bogulandia (opis książki na okładce).

się w Stanach Zjednoczonych w XIX wieku: *Potęga miłości* (1991/1996¹⁶), *Ostatni zjadacz grzechu* (1998/2013), *Skarb Calvady* (2022/2022). Pierwsza z tych powieści, którą Rivers postrzega jako swoje wyznanie wiary, przenosi treści biblijnej Księgi Ozeasza do czasów tzw. kalifornijskiej gorączki złota, czyli lat pięćdziesiątych XIX wieku, ukazując przy tym bogactwo jej treści w odniesieniu do życia współczesnego człowieka¹⁷. Jest to jej pierwsza powieść o tematyce chrześcijańskiej.

3. Powieści o tematyce chrześcijańskiej zainspirowane wątkami autobiograficznymi: *Potęga marzeń* (2010/2013), *Potęga nadziei* (2010/2012), *Ogród Leoty* (1999/ 2005), *Dziecko pokuty* (1997/2005). Nie można ich jednak określić jako powieści autobiograficzne, postaci utworu dzielą jedynie pewne doświadczenia z autorką lub mają związek z historią jej rodziny. Ich akcja toczy się w zależności od utworu pomiędzy XIX a XXI stuleciem.
4. Współczesne powieści obyczajowe o tematyce chrześcijańskiej z elementami romansu, których akcja rozgrywa się w USA w XX i XXI wieku: *Most przeznaczenia* (2014/2014), *Szofar zabrzmiał* (2003/2021), *Arcydzieło* (2018/2018).
5. Powieść dla dzieci: *Pudełko po butach* (1999/2007). Jedyny dotąd tom autorstwa Francine Rivers adresowany dla młodego czytelnika.
6. Liryka religijna i rozważania modlitewne: *Psalmy ziemi* (2016/2019). Tom zawiera rozważania dotyczące cudów przyrody jako dowodów obecności Stwórcy i osobiste zapiski, zdjęcia oraz cytaty z Biblii.

Należy jednak podkreślić, że powyższa klasyfikacja jest jedynie próbą usystematyzowania twórczości autorki, mając na uwadze fakt, że każdy w wymienionych utworów jest hybrydą wielu gatunków. Systematyka ta ma ukazać różnorodność tekstów autorki oraz ich intensywną obecność na polskim rynku wydawniczym.

Podsumowując, należy stwierdzić, że utwory Rivers są, poczynawszy od końca XX wieku, licznie reprezentowane na polskim rynku wydawniczym, który śledzi nowości ukazujące się pod jej nazwiskiem. Część jej tomów ma swoją premierę polskojęzyczną w tym samym czasie co w USA. Jej powieści mają tu rzesze wiernych czytelników, bowiem autorka każdorazowo okazuje się wnikliwą obserwatorką kondycji współczesnego człowieka, nie boi się zadawać trudnych pytań i szukać na nie odpowiedzi, nie zadowalając się przy tym popularnymi obiegowymi opiniami czy też skrótami myślowymi. Kreśli barwne, skomplikowane charaktery, dobrze czuje się w gatunku powieści historycznej oraz romansie.

¹⁶ Pierwsze wydanie powieści w wersji polskojęzycznej nosiło tytuł *Chata w dolinie*, wydane w Instytucie Wydawniczym PAX. W roku 2005 powieść ukazała się po raz pierwszy pod aktualnym tytułem w wydawnictwie W Wyłomie. Ponownie ukazała się nakładem wydawnictwa Szaron w 2018 r.

¹⁷ Por. F. Rivers (2025), *How Redeeming Love is Connected to the Fight Against Sex Trafficking*, February 14, by Francine Rivers. <https://francinerivers.com/how-redeeming-love-is-connected-to-the-fight-against-sex-trafficking/#more-15409> [dostęp: 15.02.2025].

Umiejętnie wplata motywów religijne w tkanę swoich tekstów bez utraty walorów estetycznych tekstów.

LITERATURA

- Chylewska-Tölle Aleksandra (2020), *Wzajemne relacje literatury i teologii w badaniach na obszarze niemieckojęzycznym. Próba rekonesansu metodologicznego*, w: Tomasz Garbol, Łukasz Tischner (red.), *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. 1: *Teorie i metody*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 187–242.
- Darlington Christina R., *Francinee* (sic!) *Rivers Interview by C.J. Darlington*, <https://web.archive.org/web/20090703092320/http://www.titletrakk.com/author-interviews/francine-rivers-interview.htm> [dostęp: 15.02.2025]
- Rivers Francine, *FAQ*, <https://francinerivers.com/about/faqs/> [dostęp: 15.02.2025].
- Rivers Francine (2014), *Jonatan. Syn Saula, przyjaciel Dawida*, Warszawa, Bogulandia.
- Rivers Francine (2015), *Batszeba*, Wrocław, Aetos.
- Rivers Francine (2015), *Głos w wietrze*, Warszawa, Bogulandia.
- Rivers Francine, *How Redeeming Love is Connected to the Fight Against Sex Trafficking*; February 14, 2025 by Francine Rivers. <https://francinerivers.com/how-redeeming-love-is-connected-to-the-fight-against-sex-trafficking/#more-15409> [dostęp: 15.02.2025].

Rafał Bartos¹

LITERACKIE FANTAZJE NA TEMAT APOKALIPSY W POLSKIEJ PROZIE FANTASTYCZNEJ NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z CYKLU KOMORNIK MICHAAŁA GOŁKOWSKIEGO

Streszczenie: Artykuł analizuje literackie przedstawienia apokalipsy w polskiej prozie fantastycznej, koncentrując się na cyklu *Komornik* Michała Gołkowskiego. Autor bada sposoby ukazywania końca świata jako narzędzia refleksji nad kondycją człowieka, społeczeństwa oraz relacji między wymiarem duchowym a materialnym. Tekst zwraca uwagę na unikalne podejście Gołkowskiego do apokalipsy, łącząc tradycyjne motywy z nowoczesnymi wyzwaniem i problemami. Artykuł podkreśla znaczenie tego typu narracji dla współczesnej kultury i filozofii.

Słowa kluczowe: apokalipsa, postapokalipsa, Gołkowski, fantastyka, dystopia

LITERARY FANTASIES ABOUT THE APOCALYPSE IN POLISH FANTASY PROSE BASED ON SELECTED EXAMPLES FROM MICHAŁ GOŁKOWSKI'S KOMORNIK SERIES

Abstract: The article analyzes literary representations of apocalypse in Polish fantasy fiction, focusing on Michał Gołkowski's "Komornik" cycle. The author examines the ways of presenting the end of the world as a tool for reflection on the human condition, society, and the relationship between the spiritual and material dimensions. The text draws attention to Gołkowski's unique approach to apocalypse, combining traditional motifs with modern challenges and problems. The article emphasizes the importance of this type of narrative for contemporary culture and philosophy.

Keywords: apocalypse, post-apocalypse, Gołkowski, fantasy, dystopia

LITERARISCHE FANTASIEN ÜBER DIE APOKALYPSE IN DER POLNISCHEN FANTASY-PROSA ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE AUS MICHAŁ GOŁKOWSKIS KOMORNIK-REIHE

Abstrakt: Der Artikel analysiert literarische Darstellungen der Apokalypse in der polnischen Fantasy-Prosa und konzentriert sich dabei auf den Zyklus „Komornik“ von Michał Gołkowski. Der Autor untersucht Möglichkeiten, das Weltende als Mittel zur Reflexion über die menschliche Verfassung, die Gesellschaft und die Beziehung zwischen der spirituellen und der materiellen

¹ Mgr Rafał Bartos, ORCID: /0000-0002-6314-3418, University of Zielona Góra, e-mail: rbartos@uz.zgora.pl.

Dimension darzustellen. Der Text unterstreicht Gołkowskis einzigartige Herangehensweise an die Apokalypse, indem er traditionelle Motive mit modernen Herausforderungen und Problemen verbindet. Der Artikel unterstreicht die Bedeutung dieser Art des Erzählens für die zeitgenössische Kultur und Philosophie.

Schlüsselwörter: Apokalypse, Postapokalypse, Gołkowski, Fantasy, Dystopie

Apokalipsa jako temat literacki od wieków przyciąga uwagę pisarzy, filozofów i teologów, stanowiąc jedno z kluczowych narzędzi refleksji nad kondycją człowieka, społeczeństwa oraz relacji między światem duchowym a materialnym. W polskiej prozie fantastycznej motyw apokalipsy zajmuje miejsce szczególne, będąc nie tylko punktem wyjścia do kreacji fikcyjnych światów, ale również medium, przez które autorzy wyrażają własne interpretacje ludzkich dylematów moralnych, etycznych i egzystencjonalnych. W niniejszym artykule podjęta zostanie analiza cyklu *Komornik*² Michała Gołkowskiego.

Artykuł poświęcony zostanie serii *Komornik*, w której autor bezpośrednio nawiązuje do biblijnej Apokalipsy św. Jana, przekształcając jej symbolikę i narrację w innowacyjny porządek spekulacyjny. W tekście omówione zostaną wybrane fragmenty, które stanowią fundament dla świata przedstawionego, elementy nowatorskie w podejściu do końca świata, a także sposób, w jaki Gołkowski łączy tradycyjne wizje eschatologiczne z autorską refleksją nad ludzką naturą i duchowością.

Apokalipsa jako motyw literacki odzwierciedla różnorodne perspektywy kulturowe i społeczne, a jej interpretacje zmieniają się w zależności od historycznego i filozoficznego kontekstu. W jednym z wcześniejszych opracowań³ wyróżniono cztery główne typy apokalipsy (uwzględniające przyczyny ich powstania): mitologiczną, religijną, technologiczną i biologiczną. Podział ten pozwala na systematyczne podejście do analizowanych wizji końca świata i stanowi użyteczne narzędzie badawcze w interpretacji współczesnej literatury fantastycznej.

Mitologiczna apokalipsa odwołuje się do uniwersalnych archetypów i symboli związanych z destrukcją i odnową, obecnych w mitologiach różnych kultur. Religijna apokalipsa, zakorzeniona w tradycji eschatologicznej, skupia się na boskiej interwencji, sądzie ostatecznym i odkupieniu. Z kolei technologiczna i biologiczna apokalipsa wywodzą się z obaw związanych z postępem naukowym i jego potencjalnymi skutkami, od globalnych katastrof technologicznych (jak np. wybuch wojny atomowej), po biologiczne pandemie i ekologiczne katastrofy.

² M. Gołkowski (2016), *Komornik*, Lublin; *tenże* (2017), *Komornik II Rewers*, Lublin; *tenże* (2017), *Komornik III Kant*, Lublin.

³ R. Bartos (2021), *Różnorodne formy apokalipsy w literaturze popularnej*, „Annales Missiologici Posnanienses” t. 26, s. 27–40.

CYTACJA BIBLIJNA

Wydarzenia opisane w *Komorniku* rozgrywają się w świecie głęboko zakorzenionym symbolicznie w Apokalipsy św. Jana. Autor przedstawia rzeczywistość, w której proces apokaliptyczny realizuje się według specyficznego mechanizmu. Inspiracje autora motywami Nowego Testamentu są wyraźne, jednak przekształcone w sposób, który nadaje im nową interpretacyjną głębię. Świat przedstawiony zmierza ku nieuchronnej zagładzie, której ludzkość, pochłonięta własną codziennością, nie była w stanie dostrzec ani zrozumieć w porę:

Oczywiście można by się kłócić i dowodzić, że przegapiliśmy pierwsze siedem pieczęci. No bo było wszystko, czarno na białym: Chrystus pokonał Szatana, była wojna, głód, śmierć od stali, zarazy i z ręki człowieka, prześladowania i dręczenie mężów Bożych. [...] wszystko to jakoś nam umknęło w wirze codziennych obowiązków i walki o lepsze, spokojniejsze i bardziej dostatnie jutro. Można powiedzieć, że wręcz przyzwyczailiśmy się do życia w czasach powszedniej, codziennej Apokalipsy. Tak bardzo, że przejęliśmy ją jako coś zupełnie naturalnego⁴.

Zgodnie z powyższym fragmentem spełniają się wszystkie wstępne założenia dotyczące apokalipsy teologicznej. Ludzkość, pochłonięta codziennymi sprawami, ignoruje przepowiednie zapowiadające katastrofę, a sam moment zagłady nigdy nie zostaje przez nią odebrany jako wydarzenie wyjątkowe. W mowie potocznej społeczeństwa często wykorzystuje się słowo *apokalipsa* w nawiązaniu do nagłych negatywnych wydarzeń związanych z np. pracą zawodową czy też życiem osobistym, co wskazuje, że ludzie w pewnym stopniu mentalnie przygotowują się na trudne momenty życia. Jednak rzeczywisty początek apokalipsy następuje zgodnie z zapowiedziami, a fakt zlekceważenia przepowiedni znacząco pogarsza sytuację ludzi, którzy są na nią całkowicie nieprzygotowani. W jednej chwili ich codzienna egzystencja zostaje radykalnie zakłócona. Następstwem tego są katastrofy naturalne, które niszczą Ziemię, stanowiąc jednocześnie jednoznaczne potwierdzenie:

Gdy w sam środek Atlantyki przypieprzyła wielka płonąca góra, a fala powodziowa zmyła kilkaset przybrzeżnych miast, to w zasadzie mieliśmy pewność: zaczęło się⁵.

Katastrofy naturalne, choć przypisuje się je główne do apokalips biologicznych, są nieodłącznym elementem dopełniającym każdą inną apokalipsę. Dzięki ich pojawieniu się ludzkość w powieści zareagowała i zrozumiała, że nieunikniony koniec właśnie nadchodzi.

Dopełnieniem spełniającego się proroctwa jest przybycie na ziemię sił nadprzyrodzonych, do których należą twory biblijne, gdzie spośród wielu warto wspomnieć o dwóch konkretnych: serafinach i cherubinach. Ich zadaniem jest

⁴ M. Gołkowski, *Komornik...*, s. 58–59.

⁵ Tamże, s. 60.

szerzenie zagłady i wszechobecnego zniszczenia, to im ludzkość przeciwstawiła się w nierównej walce o życie.

Pierwsi z wymienionych są konkretnym typem aniołów, opisywanym w Biblii jako istoty stworzone z ognia, posiadające sześć par skrzydeł⁶, co chętnie wykorzystał autor powieści, aby wzmocnić wszechobecne poczucie zagłady:

Serafin zasadniczo też nie odbiega od tego, jak przedstawiają go ikony i ilustracje w Biblii: głowa, a wokół głowy trzy pary płonących skrzydeł. [...] poważnie długich, jak łopaty śmi-głowca. Oczywiście płonących. I ostrych [...].⁷

Serafinowie wykorzystywani byli przez Górze⁸ jako element zaskoczenia, niczym jednostki specjalne desantowane w konkretne miejsce, gdzie po wylądowaniu siali totalne zniszczenie i spustoszenie. Ich narzędziem destrukcji były płonące skrzydła, za których pomocą wszystko, co było w ich zasięgu, ulegało całkowitej zagładzie.

Drugą przywołaną istotą nadprzyrodzoną, którą autor posługiwał się w swojej powieści, są cherubini pojawiający się w Biblii pod postacią istoty całkowicie podporządkowanej Bogu, wyglądem przypominający anioła⁹. W powieści przedstawiani jako uskrzydłone, młode osoby, często wyglądem podobne do dzieci, posiadające przerośniętą głowę. Opisywani są jako niezbyt inteligentne istoty, zdolne do nieporadnego przemieszczania się. Istota ruszała w pogoń za każdym przejawem braku koszerności. Równie niszczycielski jak *Serafin*, jednak spełniający swoje dzieło zniszczenia w odmienny sposób:

A potem Cherubin zabuczał niczym trąba jerychońska i zamienił wszystko wokół w inferno¹⁰.

Istota, unosząc się nad ziemią podczas swojego szalonego tańca, pluła strumieniem wrzącej plazmy, podpalając wszystko, co miała w zasięgu i zmieniając okolicę w osmolone gruzowisko.

ELEMENTY INNOWACYJNE

Autor, opierając swój cykl w znacznej mierze na Apokalipsie św. Jana, wprowadza nowe, innowacyjne elementy. Równolegle do opisywanych wydarzeń o charakterze katastrofalnym i nadprzyrodzonym, Ziemia stopniowo zatrzymuje się w ruchu, co budzi w ludziach coraz większe przerażenie i prowadzi do eskalacji paniki. Strach wywołany zmianami w prawach fizyki, zagrożenie zakłócenia naturalnego

⁶ Por. W.R.F. Browning (2009), *Słownik Biblijny*, przeł. J. Sławik, Warszawa, s. 463.

⁷ M. Gołkowski, *Komornik II...*, s. 482.

⁸ Określenie potoczne na Królestwo Niebieskie, które sprawuje zwierzchnictwo nad „Blaskiem”, czyli jasną stroną Ziemi.

⁹ Por. *Praktyczny słownik...*, s. 159.

¹⁰ M. Gołkowski, *Komornik II...*, s. 312.

cyklu dnia i nocy oraz wynikające z tego drastyczne zmiany warunków atmosferycznych, autor opisuje w następujący sposób:

[...] Ziemia zaczynała zwalniać. Zwalniała tak i zwalniała, kręcąc się coraz bardziej i bardziej leniwie [...]. [...] w końcu po prostu stanęła. Pewnego nieskończenie długiego dnia słońce dopełzło w swym ślimacznym ruchu do horyzontu, cmoknęło jego czarną linię – i tak już zostało¹¹.

Kluczowym czynnikiem wpływającym na przedstawiony fakt jest taki, iż Ziemia stanęła w miejscu. Powoduje to, że jedna połowa planety jest nieustannie oświetlana przez palące słońce, gdy druga strona pogrążona jest w wiecznym mroku i skutej lodem powierzchni. W efekcie powstaje wyraźny podział na jasność (symbolizowaną przez dobro) i ciemność (utożsamianą ze złem). Motyw ten, zakorzeniony w tradycji literackiej i symbolicznej, przypomina archetypiczne opozycje światła i mroku obecne w mitologiach i teologii, co dodaje narracji głębi interpretacyjnej.

Pomimo postępującej apokalipsy pomiędzy obiema stronami wybuchła swoista wojna pozycyjna, w której siły „Blasku” i „Rewersu” gromadzą zasoby, przygotowując się do starcia. Konflikt ten można odczytywać zarówno jako metaforę ludzkich zmagających moralnych, jak i uniwersalne starcie dobra ze złem. Warto również zauważyć, że podział na „dobro” i „zło” w świecie przedstawionym nie jest jednoznaczny. Istoty nadprzyrodzone, choć pozornie kojarzone z dobrem, mogą być odbierane jako agresorzy względem ludzi. Skłania to do refleksji nad subiektywnym charakterem moralności w obliczu apokalipsy.

Wprowadzenie tej dynamiki wskazuje, że autor celowo komplikuje tradycyjne schematy eschatologiczne, w których ludzie i istoty boskie zajmują jednoznaczne pozycje. Tworzy to przestrzeń do interpretacji apokalipsy nie tylko jako fizycznego końca świata, ale także jako głębokiego kryzysu moralnego, który zmusza bohaterów do konfrontacji z własną naturą i granicami moralności.

Całości zmian w świecie poddawanych apokalipsie dopełniają nadprzyrodzone zjawiska, takie jak ożywienie sztuki – obrazów, ikon czy posągów – które stanowią dodatkowy bodziec potęgujący strach i panikę wśród ludzi:

[...] następnie ikony zaczęły płakać krwią, cudowne obrazy poruszać ustami, a rzeźby schodzić z postumentów i nawoływać do pokuty¹².

Autor w powieści wprowadza termin *Góry*, odnoszący się do władzy sił nadprzyrodzonych, co równocześnie ukrywa nieobecność Boga – kluczowy element wprowadzony przez Gołkowskiego jako nowatorskie przekształcenie motywów Apokalipsy św. Jana. Brak obecności Boga stanowi bezpośrednią przyczynę chaotycznego charakteru apokalipsy. Władza rozproszona między istoty

¹¹ Tamże, s. 59.

¹² Tamże, s. 60.

nieprzystosowane do zarządzania skutkuje brakiem koordynacji i niemożnością doprowadzenia do jej ostatecznego końca. Nieobecność Boga w świecie Gołkowskiego stanowi istotny element fabuły i wyraźne odejście od tradycyjnych narracji apokaliptycznych, w których boska interwencja jest nieodzownym motywem. W literaturze apokaliptycznej Bóg często pełni rolę arbitra – decydującego o końcu świata oraz ostatecznym sądzie. Brak tej postaci w *Komorniku* można interpretować jako metaforę współczesnego kryzysu duchowości, w którym sacrum staje się nieuchwytnie, a jego miejsce zajmują struktury hierarchiczne.

W odpowiedzi na postępujący chaos Góra, przy pomocy Aniołów Apokryficznych¹³, wprowadza do apokaliptycznego świata ludzi zatrudnionych na stanowiskach tytułowych Komorników. Wprowadzenie tej instytucji jest istotnym elementem innowacyjności cyklu, ponieważ Komornicy nie odpowiadają tradycyjnemu wyobrażeniu funkcjonariuszy wykonawczych. W literackim uniwersum Gołkowskiego Komornicy stają się kluczowym narzędziem apokalipsy, odpowiedzialnym za eksterminację ludzi oraz ściganie uciekinierów. Ich powołanie wynika z konieczności przystosowania się Aniołów Apokryficznych do ludzkiej psychiki oraz nadmiaru obowiązków, których sami nie chcieli realizować. Lenistwo i brak organizacji Aniołów Apokryficznych można interpretować jako satyrę na biurokratyzowany świat, w którym nawet siły boskie działają jak skomplikowana, lecz nieefektywna machina administracyjna.

PORZĄDEK SPEKULATYWNY

Istotnym elementem świata przedstawionego w czasie trwającej apokalipsy są ludzie, którzy pomimo ogromu cierpienia wciąż walczą o przetrwanie. Pogrążeni w strachu i chaosie, oczekiwali spełnienia paruzji – powtórnego przyjścia Mesjasza – które, jak się okazało, nie miało biblijnego charakteru. Wizja Sądu Ostatecznego, w której Mesjasz zstępuje na ziemię, by osądzić świat i ludzi, nie realizuje się. Apokalipsa prowadzona przez nadprzyrodzonych Wysłanników sprowadza się wyłącznie do systematycznej eksterminacji ludzi. Śmierć nie prowadzi do zbawienia ani potępienia; martwi nie trafiają do nieba ani piekła, co wzmacnia poczucie bezsensu i chaosu. Ludzie stają się jedynie kolejnymi numerami ewidencyjnymi w procesie zagłady.

Warunki życia w świecie apokalipsy przynoszą nieustanne cierpienie, a wszelkie próby oporu wobec agresorów okazują się niemal bezskuteczne. Bosczy Wysłannicy są całkowicie odporni na ludzką technologię, bez względu na jej skalę czy zaawansowanie. Ludzie, podejmując walkę, zyskują jedynie czas, który nieubłaganie się kończy. Mimo przewagi sił nadprzyrodzonych cień nadziei na

¹³ W cyklu Gołkowskiego są to postacie dalekie od wyidealizowanych, tradycyjnych wyobrażeń aniołów, jako istot czystych, duchowych i pełnych miłości. W ich przedstawieniu dominują cechy ludzkie: niechęć do obowiązków, pragmatyzm, niezdolność do efektywnego zarządzania apokalipsą.

przetrwanie daje niedostosowanie wizji apokalipsy do współczesnych realiów. Ogromna różnica czasu między czasami proroctwa a erą technologiczną rozwoju ludzkości wpływa na przebieg apokalipsy i osłabia skuteczność sił zagłady.

Współczesna technologia, choć niezdolna do pokonania Wysłanników, pozwala na tworzenie linii obronnych, które spowalniają ich działania, a także umożliwia ucieczkę przed zagrożeniem:

[...] scenariusz naszej Apokalipsy napisano pod dwieście z hakiem milionów, a nie prawie pod siedem miliardów statystów. I to napisano go w czasach, gdy szczytem możliwości technologicznych była wielka kusza miotająca strzały o grotach z brązu, a nie rakiety balistyczne. [...] w związku z czym przed nadjeżdżającymi w chmurze pyłu i do wtóru trąb Aniołami co bardziej zapobiegliwi uciekali na rowerach...¹⁴.

Pierwsze uderzenie zniszczyło największe miasta i skupiska ludzi. Wraz z rozwojem sytuacji i upływem czasu, siły nadprzyrodzone skupiały swoją uwagę na coraz mniejszych społecznościach, gdzie kontynuowały swój cel eksterminacji ludzi. Ludzkość spodziewała się masowej śmierci w tym samym momencie, jednak po największych bitwach przyszedł czas na powolną eliminację jednostek:

Okazało się, że przyzwyczajona do masówki i zbiorówki ludzkość oczekiwała zagłady indywidualna. Jeden po drugim mieliśmy oczekiwać na naszą osobistą, prywatną, spersonalizowaną śmierć¹⁵.

Wysłannicy, pełniący rolę egzekutorów apokalipsy, okazali się nieprzystosowani technologicznie, jak i psychologicznie do interakcji z człowiekiem. Brak doświadczenia z typowo ludzkimi zachowaniami, takimi jak kłamstwo i oszustwów, sprawił, że stali się relatywnie łatwym do przechytrzenia przeciwnikiem. Ich naiwność oraz niezdolność do rozpoznania przebiegłości ocalałych na Ziemi, uczynił ich wręcz obiektem drwin i swoistym pośmiewiskiem wśród tych, którzy walczyli o przetrwanie.

Ludzie, zmuszeni do desperackiej walki o życie, wykorzystywali każdą możliwą „lukę w systemie”, w tym również ślepe zaufanie i brak sprytu swoich wrogów. Każda metoda, nawet najbardziej niekonwencjonalna, stawała się środkiem do przetrwania:

[...] Wysłannicy podjęli swój mozolny trud pojedynczego eksterminowania ludzkości dokładnie tak, jak im polecono. Ale nawet pomimo tego, że odkąd Przed zamieniło się w Po, nie rodziły się dzieci, to i tak szło im to... no, w najlepszym razie opornie. [...] Zwłaszcza że okazało się, że Wysłannicy są tak bardzo głupi i naiwni, jak tylko pozbawiony własnego „ja” posłaniec być potrafi. Gdy przed twoimi drzwiami stał jeden z Jeźdźców, to na pytanie o personalia wystarczyło odpowiedzieć: nie, to nie ja. Sorry, taki tutaj nie mieszka. Albo podać na szybko zmyślone imię. Wtedy tamten odwracał się i odchodził¹⁶.

¹⁴ M. Gołkowski, *Komornik*, s. 62.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ M. Gołkowski, *Komornik*, s. 63.

Pozornie przerażająca wizja zagłady świata, przedstawiona w cyklu, nabiera cech pastiszu Apokalipsy według św. Jana. Objawienie, którego realizacja nie uwzględnia upływu czasu, zmian społecznych oraz postępu technologicznego ludzkości, okazało się zadaniem niezwykle trudnym do wykonania. Mimo to, choć z trudem, proces apokalipsy był żmudnie kontynuowany.

Gołkowski w swoim cyklu spekuluje także na temat samej konstrukcji społeczności, które utworzyły się wśród ocalałych ludzi. Głównym rozróżnieniem jest to, po której stronie świata zdecydowali się żyć i walczyć o przetrwanie. W wiecznie oświetlonym *Blasku* bogobojni mieszkańcy starają się podporządkować nowej władzy. Cześć z nich, która zostaje wciągnięta w „korporacyjne struktury” zostaje poddana silnej indoktrynacji i reformie procesu myślenia. Proces ten sprawia, iż ludzie mentalnie sprowadzani są do epoki starożytności i utożsamiani są z barbarzyńcami.

Jednak nie wszyscy ludzie poddali się propagandzie *Góry*, znaczna liczba ocalałych ludzi, oczekujących na swoją kolej, zbudowała osady w gruzach miast. Największą z nowych osad była *Harema*. Aby spełnić wymóg koszerności, ludzie zamieszkujący nowe osady, wybudowali swoje domostwa bez wykorzystania narzędzi czy materiałów dostępnych dzięki rozwojowi technologicznemu. Mieszkańcy takich osad żyli w skrajnym ubóstwie, często popadając w fanatyzm religijny. Obwieszeni różnorodnymi dewocjonaliami, ozdobieni symbolicznymi tatuażami, gromadzili się w różnych procesjach ku czci świętym, z nadzieją, że ominie ich śmierć.

Zupełnym przeciwieństwem takiej osady była tzw. *Klatka*, miasto zorganizowane i rozbudowane w pozostałościach obszernej rafinerii i zakładów przetwórstwa ropy. Kompleks tak potężny, że był w stanie odeprzeć ataki sił zagłady. Sama konstrukcja *Klatki* opierała się na wykorzystaniu wszystkich możliwych metalowych elementów, uznawanych za niekoszerne. Nazwa tego miejsca nawiązuje bezpośrednio do zjawiska *klatki Faradaya*, która w przedstawionym świecie tłumi wszelkie sygnały i światło generowane przez niekoszerne przedmioty¹⁷. Z perspektywy sił Wysłanników, *Klatka* pozostawała niewidoczna na mapie, ukrywając się przed ich percepcją niczym czarny punkt na mapie.

Brak zainteresowania sił nadprzyrodzonych pozwalał mieszkańcom *Klatki* na szeroki wachlarz działań, zapewniając im względne bezpieczeństwo. Jednocześnie obowiązywała ścisła zasada – nic, co zostało wytworzone we wnętrzu „Rurugrodu”, nie może opuścić jego granic, aby nie narazić na niebezpieczeństwo całej społeczności.

No i w końcu *Klatka* była klatką, bo o ile cudownie się w niej żyło, [...], o tyle nijak nie można było z niej wyjść. To znaczy: można było, ale zostawiając na granicy kompleksu

¹⁷ Wszystkie niekoszerne przedmioty emanowały poświatą widzialną na nadprzyrodzonych sił wysłanników, to dzięki temu światłu wiedzieli, w którym kierunku podążać i gdzie siać zniszczenie.

wszystkie jego dobrodziejstwa. Wszystkie, co do jednego – bo każdy wychodzący z niekoszernym wyposażeniem od razu zapalał się jako nowa kropka na radarze wiecznie czujnych sługusów Góry, którzy często kręcili się w okolicy, jak gdyby przeczuwając, że umyka im coś istotnego¹⁸.

Świat, w którym rozgrywa się akcja, można uznać za postapokaliptyczny. Warto jednak zauważyć, że początek zagłady ma charakter czysto apokaliptyczny. Z powodu nieudolności w realizacji apokalipsy oraz zaciętej walki obronnej ludzi, świat przechodzi stopniową transformację, zmieniając się w zdegradowaną rzeczywistość. Zatrzymanie upływu czasu prowadzi do nasilającego się zniszczenia i pogłębiającego się chaosu, co napędza zarówno degradację środowiska, jak i postęp zagłady ludzi.

Zniszczenie świata przybiera różne formy, począwszy od kataklizmów naturalnych, przez wybuchy bim konwencjonalnym i termojądrowych, aż po wykorzystanie niszczycielskich sił nadprzyrodzonych. Proces ten prowadzi do sytuacji, w której zapoczątkowana apokalipsa teologiczna nie zostanie zakończona, a zamiast tego przekształca się w stan postapokalipsy. W efekcie obie te kategorie – apokalipsa i postapokalipsa – funkcjonują równolegle, ukazując różne aspekty zagłady i jej konsekwencji.

PODSUMOWANIE

Cykl *Komornik* Michała Gołkowskiego stanowi oryginalną reinterpretację Apokalipsy według św. Jana, ukazując apokalipsę nie jako wydarzenie ostateczne, ale jako proces pełen chaosu, nieudolności i ludzkich prób przetrwania. Autor, wykorzystując biblijne odniesienia, stworzył świat, w którym tradycyjna eschatologia zostaje poddana dekonstrukcji, a kluczowe elementy – takie jak paruzja czy Sąd Ostateczny – nabierają nowego, przewrotnego znaczenia.

Analiza cyklu ukazuje, jak motyw apokalipsy może pełnić funkcję nie tylko narracyjną, ale również filozoficzną. Poprzez połączenie tradycyjnych elementów eschatologicznych z nowoczesnymi wyzwaniami społecznymi autor przedstawia wizję świata, która zmusza czytelnika do refleksji nad współczesną kondycją człowieka i jego przyszłością. Trylogia stanowi istotny wkład w polską literaturę fantastyczną, ukazując potencjał tego gatunku do podejmowania tematów egzystencjalnych i kulturowych.

Tematyka apokaliptyczna w twórczości Michała Gołkowskiego odnosi się również do współczesnych zagrożeń, takich jak zmiany klimatyczne, technologizacja życia czy alienacja społeczna. Poprzez ukazanie destrukcji świata autor stawia pytania o przyszłość ludzkości i możliwości naprawy relacji między człowiekiem

¹⁸ Tamże, s. 183–184.

a naturą. W ten sposób cykl wpisuje się w nurt literatury postapokaliptycznej, która nie tylko ostrzega, ale także skłania do refleksji nad koniecznością działania.

LITERATURA:

- Bartos R. (2021), *Różnorodne formy apokalipsy w literaturze popularnej*, „Annales Missiologici Posnanienses” t. 26, Poznań.
- Browning W.R.F. (2009), *Słownik Biblijny*, przeł. J. Sławik, Warszawa.
- Gołkowski M. (2017), *Komornik Kant*, Lublin.
- Gołkowski M. (2017), *Komornik Rewers*, Lublin.
- Gołkowski M. (2016), *Komornik*, Lublin.

*Iwo Łukaszewicz*¹

ŻYWA TAJEMNICA, CZYLI OBRAZ KATEDRY W OPOWIADANIU *KATEDRA* JACKA DUKAJA

Streszczenie: W pracy przeanalizowano obraz Katedry przedstawiony w opowiadaniu *Katedra* Jacka Dukaja. Katedra została ukazana na dwa sposoby – jako budowla sakralna oraz jako żywy organizm. W części wstępnej analizie poddano język, w jakim napisano opowiadanie, zwrócono uwagę na jego silne nacechowanie emocjonalne oraz perspektywę pierwszoosobową. W części przedstawiającej Katedrę jako miejsce kultu religijnego zostały wskazane cechy porównujące ją do kościoła, ale też pokazano jej tajemniczą naturę i nieznane pochodzenie. W drugiej części skupiono się na cechach Katedry, które przedstawiały ją jako żywą istotę oraz na inspirację twórczością Antonio Gaudiego i architekturą gotycką.

Słowa kluczowe: katedra, językowy obraz świata, Dukaj, żywy organizm, symbol religijny

LIVING MYSTERY, OR THE IMAGE OF THE CATHEDRAL IN THE STORY *KATEDRA* BY JACEK DUKAJ

Abstract: The work analyzes image of the Cathedral shown in the story *Katedra* by Jacek Dukaj. Cathedral was shown in two ways – as a sacral structure and as a living organism. In the introductory part, the language in which the story was written has been analyzed, attention was paid to the strong emotional overtone and first-person perspective. In the part which shows Cathedral as a place of religious worship, the attention was paid to the traits that compare it to the church, but also shown was her mysterious nature and unknown origin. In the second part, the attention was paid to the traits of the Cathedral which presented her as a living creature but also to the obvious inspiration by the work of Antonio Gaudi and gothic architecture.

Keywords: cathedral, linguistic view of the world, Dukaj, living organism, religious symbol

LEBENDES MYSTERIUM ODER DAS BILD DER KATHEDRALE IN DER GESCHICHTE *KATHEDRALE* VON JACEK DUKAJ

Zusammenfassung: Die Arbeit analysiert das Bild der Kathedrale in der Erzählung *Katedra* von Jacek Dukaj. Die Kathedrale wurde auf zwei Arten dargestellt – als sakrales Bauwerk und als lebendiger Organismus. Im einleitenden Teil wurde die Sprache, in der die Geschichte verfasst ist, analysiert, wobei auf den starken emotionalen Unterton und die Ich-Perspektive geachtet wurde. In dem Teil,

¹ Iwo Łukaszewicz, ORCID: 0009-0009-4643-2937, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: iwolukaszewicz@gmail.com.

in dem die Kathedrale als Ort der religiösen Verehrung dargestellt wird, wurde auf die Merkmale geachtet, die sie mit der Kirche vergleichen, aber auch auf ihre geheimnisvolle Natur und ihren unbekannten Ursprung. Im zweiten Teil wurde das Augenmerk auf die Merkmale der Kathedrale gelegt, die sie als lebendiges Wesen darstellen, aber auch auf die offensichtliche Inspiration durch das Werk von Antonio Gaudi und die gotische Architektur.

Schlüsselwörter: Kathedrale, sprachliche Weltanschauung, Dukaj, lebendiger Organismus, religiöses Symbol

W poniższej pracy poddajemy analizie obraz Katedry² w kontekście toposu katedry jako ciała, jej tajemniczej i nieokreślonej natury oraz jako symbolu religijnego. Podstawą analizy jest opowiadanie Jacka Dukaja *Katedra*, wydane w 2017 roku w Krakowie przez Wydawnictwo Literackie. Do pracy została użyta metoda badawcza semiotyczno-kulturowa, a konkretnie analiza językowego obrazu świata (Wilhelm von Humboldt za: Anusiewicz 1999, 263; Bartmiński 2006, 12), która ma na celu ukazanie postrzeganie jakiegoś wycinka świata, przez pryzmat języka, którym ów fragment jest opisywany. Ważnym elementem językowego obrazu świata są konotacje słów, które zostały użyte do przekazania pewnej treści. Język, który został użyty do opisanie Katedry, jest nacechowany emocjonalnie i ma za zadanie wzbudzić w czytelniku pewne skojarzenia, a narracja pierwszoosobowa pozwoliła Dukajowi na zmniejszenie dystansu pomiędzy odbiorcą tekstu a protagonistą. Zarówno słowa, które występowały w tekście w celu przedstawienia czytelnikowi obrazu Katedry, jak i konstrukcja zdań służą porównaniu jej do żywego organizmu, a warstwa językowa samego opowiadania stanowi ciekawy przedmiot badań.

Kiedy książkę Pierre Lavone widzi Katedrę po raz pierwszy, ogromną trudność sprawia mu określenie, czym ta budowla w ogóle jest. Na początku porównuje ją do ptaka, a gdy później, w toku opowiadania, dowiaduje się o niej coraz więcej, powoli zaczyna odkrywać jej prawdziwą istotę. Ogromna niewiadoma otaczająca tę kreację; odzwierciedlona jest w sposobie jej opisu w tekście. Zarówno dobór słownictwa, jak i sformułowań, które wykorzystane zostały przez Jacka Dukaja do charakterystyki Katedry, mają na celu podkreślenie jej tajemniczej i wychodzącej poza ludzkie pojęcie natury, jak i również cech przedstawiających ją jako żywą istotę.

We wstępie do swojej książki *Gotyk i Pisarze* Małgorzata Czermińska pisze:

Im więcej gromadziłam utworów, w których katedra była tematem – sięgając też po eseje i powieści – tym wyraźniej było widać, że istnieje, oprócz indywidualnych wyśłowień, zakorzenionych we własnej poetyce każdego autora, także wspólne pole skojarzeń (Czermińska 2005, 6).

² W poniższym artykule, pisząc o tytułowej Katedrze, stosuję wielką literę, zgodnie z zapisem autora analizowanego opowiadania – Jacka Dukaja.

Zwraca ona uwagę na to, że w literaturze występuje topos katedry, który bardzo często przedstawia ją między innymi jako las, górski masyw, ciało, księgę lub okręt (zob. Czermińska 2005, 9). W przypadku opowiadania Dukaja, wyraźnie da się wychwycić porównania pewnych elementów budowy Katedry do ciała, żywego organizmu, jednak topos ten został tu rozwinięty. Katedra nie tylko posiada cechy wyglądu żywej istoty, ale w pewnym sensie również nią jest, co wyraźnie pokazuje kilka ostatnich stron opowiadania.

Ta żywa tajemnica jest też pewnego rodzaju symbolem religijnym. Pomimo tego, że budowla „w sensie prawa kanonicznego katedrą nie jest” (Dukaj 2017, 35), dla przybywających na Róg³ pielgrzymów stała się symbolem świętości miejsca, przypomnieniem o poświęceniu Izmira Predú. Przez lata urosła ona do rangi niemalże legendy, ludzie przybywali na Izmiraidy tylko po to, aby odbyć pielgrzymkę do tej niezwykle żywokrstnej kreacji. Katedra odgrywała dla wierzących podobną rolę co zwykły kościół – miała ona na celu złączyć ludzi, przybliżyć ich do Boga oraz w pewnym sensie uświęcić.

Poniższy artykuł został podzielony na części, które skupiają się na przedstawieniu Katedry jako budowli sakralnej oraz jako żywego organizmu. Choć w tekście części te zostały od siebie oddzielone, w samym opowiadaniu wyraźnie się one przenikają i współistnieją jako całość.

Narratorem *Katedry* jest ojciec Pierre Lavone, który przybywa na Róg jako wysłannik kościoła. Ma on za zadanie potwierdzić lub zaprzeczyć świętości Katedry, w której to podobno zdarzają się cudowne ozdrowienia. W związku ze zmianą trajektorii ruchu planetoid Róg powoli oddala się od Ziemi, co skutkuje tym, że w przeciągu najbliższych kilku tygodni formacja wraz z resztą Izmiraid, przepadnie w międzygwiazdnej pustce. Ojciec Lavone, przebywając na planetoidzie, poznaje Telesfera – naukowca, który zajmuje się badaniem śladów życia pozaziemskiego, ojca Mirtona, czyli duchownego mieszkającego na Rogu, który bada właściwości żywokrstu, oraz Gazmę – obłąkańca, który z pewnego powodu nie może opuścić planetoidy. Podczas jednej ze swoich wędrówek do Katedry protagonista potyka się i kaleczy w głowę. Dochodzi u niego wtedy do infekcji żywokrstem, co powoduje, że Lavone nie jest w stanie opuścić Rogu, ale i również przypieczętowuje swój los, stając się częścią Katedry i nierozdzielnie się z nią łącząc.

Sama Katedra zbudowana jest z żywokrstu – zaprogramowanych ziaren, które po zasadzeniu i wyrośnięciu przyjmują taki kształt, jaki został w nich zadowolony. W świecie stworzonym przez Dukaja jest to popularny budulec wykorzystywany często do stawiania różnego rodzaju konstrukcji. W przypadku Katedry kod żywokrstu nie został dokończony, a poza głównymi wytycznymi nie był w nim zapisany dokładny wygląd formacji. Pozwoliło to Katedrze na rozrastanie

³ Róg – planetoida, na której rozgrywa się akcja opowiadania – część Izmiraid.

się poza schemat, co jest powodem jej nietypowego wyglądu. Niepełny kod nie był jednak jedyną przyczyną sposobu, w jaki rozrosła się ta kreacja. Pod powierzchnią Izmiraid naukowcy odkryli substancję, którą nazwali Czarną Watą. Była ona prawdopodobnie reliktem przeszłości, jednak nie zostało to w pełni wytłumaczone w toku opowiadania. To ona powodowała, że Katedra samoistnie się rozrastała, odpowiadała też za jej cechy organiczne oraz spowodowała, że infekcja żywokrystem Gazmy i ojca Lavone nie pozwalała im na opuszczenie Rogu.

Tekst stylizowany jest na sprawozdanie z wyprawy ojca Lavone'a, a pomimo tego, że nim do końca nie jest, to perspektywa pierwszoosobowa daje czytelnikowi wgląd na samopoczucie oraz stan psychiczny bohatera. Z konstrukcji zdań da się wyczuć, w którym momencie bohater zaczyna popadać w panikę oraz tracić nadzieję. Gdy ojcem Lavone targają silne emocje, zdania często stają się krótsze, co widać w akapitach, które poświęcone są jego rozważaniom na temat Katedry. Znacznie się to nasila na ostatnich kilkunastu stronach, a czytelnik może dzięki temu niemal namacalnie poczuć przerażenie, które ogarnia protagonistę. Pod koniec opowiadania Lavone wydaje się prowadzić wewnętrzny monolog, którego czytelnik jest świadkiem. Takie szeregi zdaniowe, jak między innymi: „Trudno mi mówić. Pokaleczyłem sobie usta. Chyba próbowałem gryźć żywokryst. Odprawię mszę. Ostatni raz. Tak” (Dukaj, 2017, 98), budują poczucie napięcia oraz pokazują strach, jakiego doświadcza ojciec Lavone podczas swojej konfrontacji z Katedrą. Do samego opisu budowli autor stosuje wyliczenia, dzięki czemu odbiorca ma wrażenie, że bohaterowi ciężko formułuje się zdania, gdyż Katedra nie jest czymś, co człowiekowi łatwo jest scharakteryzować. Perspektywa pierwszoosobowa jest w tym opowiadaniu kluczowa do zbudowania napięcia i oddania atmosfery tajemniczości, jaka otacza Katedrę. Dzięki niej odbiorca może niemalże poczuć ciężar tej formacji oraz przytłaczający klimat, jaki wokół niej panuje. Gdy autor pisze „Katedra oddycha, wyciąga ku mnie czarne pępowiny. Rozrasta się. Sięga ku planetoidom. One zbliżają się cichymi falami. Gazma?” (Dukaj 2017, 99), czytelnikowi bardzo łatwo wyobrazić sobie czarne, długie macki, które powoli otaczają ojca Lavone'a, samotnie stojącego w cieniu tej przerażającej budowli. Krótkie zdania i pierwszoosobowa perspektywa nasila poczucie przytłaczającej niepewności, której ofiarą staje się kaznodzieja. Na przestrzeni całego tekstu pojawia się dużo naukowych sformułowań, odnoszących się bezpośrednio do świata przedstawionego, prezentujących czytelnikowi wizję przyszłości stworzoną przez Dukaję.

KATEDRA JAKO MIEJSCE KULTU RELIGIJNEGO

Podczas gdy słowo „Katedra” jest używane, aby opisać tę nietypową formację, zostało ono raczej wybrane, aby podkreślić cechy upodabniające ją do budowli sakralnej niż dlatego, że faktycznie nią jest. Twórca tej kreacji – Kotter Ugerzo,

w taki właśnie sposób ją nazwał: „I nikt, kto raz zobaczył budowlę, nie nazywa jej inaczej jak Katedrą właśnie” (Dukaj, 2017, 35).

W słowniku języka polskiego PWN katedrę zdefiniowano jako główny kościół diecezji Kościoła katolickiego, co wskazuje na ogromną wagę budowli, która została tym mianem opisana. Z definicji wynika, że katedra jest największą i najważniejszą budowlą sakralną na pewnym obszarze, co natychmiast nasuwa nam pewne skojarzenia oraz odczucia. Słyszając to słowo, wyobrażamy sobie coś potężnego oraz ważnego, więc już samo nadanie Katedrze z opowiadania tej nazwy w dość wyraźny sposób ją charakteryzuje. Przybywający na Róg wierni czuli, że odwiedzają miejsce kultu o ogromnym znaczeniu, a ich obserwacje jedynie potwierdziły te odczucia.

Jednym z ważniejszych celów miejsc kultu religijnego jest zjednoczenie wiernych i stworzenie wspólnoty, która w pewnym sensie stanie się jednością. W przypadku Katedry cel ten został osiągnięty zarówno w bardzo dosłownym, jak i przenośnym tego słowa znaczeniu jednocześnie. Z jednej strony zrzesała ona pielgrzymów, którzy przybywali tłumnie na Izmiraidy, aby oddać hołd męczennikowi, który oddał swoje życie za towarzyszy. Na przestrzeni lat Katedra stała się miejscem wędrówek. Ludzie przybywali na Izmiraidy tylko po to, aby odbyć podróż tuż pod sam grób Świętego Izmira z Planetoid, często przemierzając tę drogę na kolanach, a kilkoro z nich nawet się zabiło. To wszystko pokazuje ogromny wpływ, jaki ta budowla miała na żyjących w świecie opowiadania Dukaja wiernych, którzy dostrzegli w Katedrze jej niepodważalną świętość. Dla ludzi wierzących budowla ta stała się symbolem religijnym, a ponieważ bezpośrednio łączyła się z cudownymi ozdrowieniami, wielu ciągnęło do niej, licząc po drodze na uświęcenie bądź zbliżenie się do Boga.

Z drugiej strony jednak Katedra dokonała też dużo bardziej dosłownego procesu zjednoczenia ludzi w całość. Gdy ojciec Lavone potyka się i rani w głowę podczas jednej ze swoich wypraw do niej, dochodzi u niego do zakażenia żywokrystem, który połączony z tajemniczą Czarną Watą sprawia, że Lavone staje się uzależniony od Rogu i samej Katedry. Bohater rozmawia o tym z Gazmą, a ten mówi, że „Izmir nas przyjął. [...] Dotknął nas, Przyjął. W każdym razie mnie, Należymy do niego, do Katedry” (Dukaj 2017, 60–61). Użyta w tej sekwencji zdań liczba mnoga wskazuje na to, jak mocną więź z innymi „ofiarami” Katedry odczuwa mężczyzna oraz na przemianę, jaką przeszedł po staniu się jej częścią. Jednak nie jest w nim mowa jedynie o zjednoczeniu, ale i też o poczuciu przynależności do tego miejsca, które bezpośrednio wiąże się z niemożnością opuszczenia Rogu najpierw przez Gazmę, a potem i przez ojca Lavone. Z początku protagonista nie chce wierzyć słowom szaleńca, ale z biegiem czasu i on orientuje się, że nie ma już dla niego ratunku, a jego los już na zawsze został spleciony z Izmiraidami. „Nie udało się. Zostałem. Bedusadus odleciał, Mirton odleciał (większość ludzi już odleciała). [...] Boże, daj mi siłę nadziei. Boje się. Jestem przerażony” (Dukaj 2017, 64–65).

Słowa Lavone'a wskazują na jego bezradność i strach, który ogarnął go, gdy tylko zrozumiał swoją sytuację. W momencie zarażenia przeszedł on przemianę i przestał być człowiekiem, a stał się żywokrystem, częścią Katedry.

Na ostatniej stronie opowiadania ze słów protagonisty wyraźnie da się wyczuć, na jak dalekim etapie znajduje się już jego choroba. „To nie oni weszli w mój czas, lecz ja w ich: Katedry, Waty” (Dukaj 2017, 100), mówi Lavone, gdy ogarnięte żywokrystem ciało przestaje należeć do niego. Chwilę później przestaje jednak używać formy „Ja”, zamieniając ją na „My”: „Katedra nas otula, jesteśmy Katedrą, fragmentami bryły, jednego dzieła sztuki. [...] Czekamy na Architekta” (Dukaj 2017, 100). To właśnie w momencie zmiany zaimka, którego bohater używa do określenia siebie, dochodzi do ostatecznego połączenia Lavone z Katedrą oraz resztą scalonych z nią ludzi. Książd godzi się wtedy ze swoim losem i akceptuje siebie jako część wspólnoty. Ton jego słów kontrastuje z wyraźnie dostrzegalnym w jego poprzednich wypowiedziach przerażeniem. Teraz czytelnik może dostrzec spokój, jaki ogarnia mężczyznę, ale też silne poczucie przynależności do grupy. W pewnym sensie to dosłowne zjednoczenie z Katedrą, którego częścią stał się ojciec Lavone, porównywalne mogłoby być do utworzenia wspólnoty religijnej.

Tym, co przyciągało do Katedry tak wielu ludzi, była jej fizyczna forma, która wydawała im się być jednocześnie znajoma, jak i również całkowicie obca. Ta fascynująca struktura stale się zmieniała, czego przyczyną była jej żywokrystna natura, która jednak skalana przez Czarną Watę sprawiła, że stała się ona tak unikatowym zjawiskiem. Jak opowiadał ojciec Lavone:

Zmiany są niewielkie, lecz liczne; nakładają się wzajem na siebie, czasem się niwelując, czasami zaś potęgując. Płyne to z rytmem lub przeciw niemu – i wydaje się, iż faktycznie nie ma planu, formy docelowej (Dukaj 2017, 86).

To właśnie jej niezbadana i nieprzewidywalna natura tak intrygowała ludzi. Katedra jest w swojej naturze kreacją niejednoznaczną, wywołującą bardzo sprzeczne odczucia u tych, którzy przebywają w jej otoczeniu. Z jednej strony niebezpieczna w swej tajemniczości, a z drugiej piękna. Nawet w chwili, gdy dla Lavone'a nie było już ratunku, potrafił on dostrzec jej walory wizualne. „Bo to jedno o Katedrze rzec mogę na pewno: jest piękna. Nie jest ładna, nie jest dla oka przyjemna, nie uspokaja patrzącego – ale jest piękna” (Dukaj 2017, 86). Te dwojake odczucia jej względem wiążą się z tym, że Katedra zdaje się istnieć poza pojmowaniem człowieka, a jednak wciąż ma w sobie ludzki pierwiastek. To czyni ją w oczach wiernych swoistym łącznikiem między człowiekiem a Bogiem, nadając jej tym samym ogromnej wartości w kontekście obiektu sakralnego.

Jak to powiedział Lavone – „Katedra jest przede wszystkim Tajemnicą” (Dukaj 2017, 35). Jest to kreacja, która stoi na pograniczu światów – ludzkiego i metafizycznego. Z jednej strony projekt został stworzony przez człowieka, a z drugiej pozostawiony Izmiraidom wyrwał się spod ludzkiej kontroli i zaczął

się samoistnie rozrastać, tworząc żyjący pomnik ku chwale Izmira. Gdy Lavone zastanawia się nad istotą Katedry, próbuje też dociec, kto lub co przyczyniło się do stworzenia jej. Zadaje on sobie wtedy pytania: „Bo kto mi poda nazwisko twórcy Katedry? Kto mi wskaże architekta, z którego zamysłu powstała ta porażająca wyobraźnię kompozycja kształtów?” (Dukaj 2017, 87). Kilka zdań później próbuje sobie na nie odpowiedzieć: „Kto zatem jest autorem tego dzieła sztuki? Izmir-idy? Przypadek? Bóg? Nikt? Teoria chaosu?” (Dukaj 2017, 87). W końcu, Lavone określa Katedrę słowem *acheiropoieta*⁴, nie przypisując jej tym samym żadnego autora, pozostawiając powód jej istnienia kosmosowi i siłom nadprzyrodzonym.

KATEDRA JAKO ŻYWY ORGANIZM

W wydaniu *Katedry*, z którego korzystałem na potrzebę napisania tego artykułu, na końcu tekstu widnieje dedykacja: „Pamięci Antonio Gaudiego, sztuki jego wyobraźni” (Dukaj 2017, 100). Architekt słynnej katedry Sagrada Família miał swój rozpoznawalny styl, którego cechy zainspirowały Dukaję do stworzenia wykreowanego w tekście obrazu Katedry.

Specyficzny i wyjątkowy styl projektowania i podejścia do tworzenia przestrzeni architektonicznej tak charakterystyczny dla Gaudiego został ukształtowany w znaczącym stopniu przez długotrwałe i intensywne obcowanie z przyrodą w czasach młodości (Barnaś 2010, 14).

Gaudi wyciągał wiele zarówno z otaczającego go świata natury, jak i stylu gotyckiego, którego elementy da się wyraźnie dostrzec w jego projektach. „Dziś jest on uważany niekiedy za prekursora architektury biomorficznej” (Barnaś 2010, 14), która czerpie wiele ze świata naturalnego, odzwierciedlając często całe procesy biologiczne czy budowy organizmów.

Widoczne w opowiadaniu Dukaję, jak i innych dziełach przedstawienie katedry gotyckiej jako ciało, nie bierze się znikąd i ma swoje korzenie w charakterystycznym stylu jej budowy, którego fragmenty zostały użyte do opisu konstrukcji Katedry.

Gotyck był od początku stylem architektonicznym, co znalazło wyraz w konstrukcji o zwartym i konsekwentnym systemie szkieletowym, na który złożyły się: sklepienie krzyżowo-żebrowe, przypory i łuki oporowe oraz łuk ostry w konstrukcji i dekoracji (Kalinowski 1964, 345).

Już samo nazwanie tego systemu szkieletowym wskazuje na inspirację architektów, którzy wykorzystali charakterystyczny kształt żeber do zaprojektowania oparcia dla dachu i wież katedr gotyckich. Tworząc obraz Katedry, Dukaj inspirował się niezwykłymi, biomorficznymi dziełami Antonio Gaudiego, jednak ważną

⁴ „Naturalny artefakt sakralny. [...] Acheiropietos oznacza rzecz niewykonaną ludzkimi rękami. Pozbawiony autora przedmiot o oczywistej teologii”, J. Dukaj (2017), *Katedra*, Kraków, s. 87.

rolę w jej kreacji miała też symbolika gotyckich katedr oraz kościołów. Utożsamianie świątyni z ciałem Chrystusa jest obecne w religii od praktycznie samych jej początków, co widoczne jest (oczywiście na nieco innej przestrzeni) w opowiadaniu Dukaja.

Elementy budowli metaforyzowane są jako części gigantycznego ciała, wyróżnione są m.in.: żebra, szkielet, grzebień, wnętrzości, kręte jelita, strzępiaste płuca, pępowiny, sieć żył, tętnice, łędzwie, ścięgna, skóra czy szpony wież (Czurko 2012, 72).

W tekście wszystkie elementy, które służyły Dukajowi za inspirację, przenikają się i na siebie nachodzą, tworząc całość. Symbolika wpływa tu na fizyczną formę Katedry, czego efektem jest fakt, że przedstawiona jest ona jako żywy organizm oraz element natury. Czytelnikowi ciężko jest stwierdzić, gdzie kończy się budowla, a zaczyna ciało, a sam protagonista dostrzega w tym grozę i niebezpieczeństwo tej formacji.

Z samych opisów Katedry w opowiadaniu Dukaja wyłaniają się bardzo wyraźnie cechy świadczące o jej organiczności, a już pierwsze spostrzeżenia ojca Lavone'a wyraźnie mają na celu wywarcie na czytelniku wrażenia, że przypomina ona żywy organizm. „Zamykam i otwieram oczy, i spada na mnie drapieżnym ptakiem, chuda szyja, rozłożone szeroko skrzydła wież, kościste szpony, szkielet korpusu” (Dukaj 2017, 5). Porównanie Katedry do drapieżnika wzmacnia uczucie grozy, które można wyczuć od tej budowli, a opisanie jej struktury przy użyciu słów służących do określania budowy żywego stworzenia sprawia, że odbiorca może mieć wrażenie, jakby miała ona zaraz zaatakować niespodziewającego się niczego ojca Lavone'a. Mianem *kościastych szponów* i *szkieletu korpusu* zostały prawdopodobnie określone łuki oporowe służące za główny szkielet Katedry, a które ze względu na ich żywokryształną strukturę mogły sprawiać wrażenie, jakby zbudowane były z kamiennych kości. *Szeroko rozłożone skrzydła wież* wskazują na jej ogromny rozmiar, zarówno w pionie, jak i w poziomie. Opisanie iglicy Katedry, która znajduje się na jej środku, mianem *chudej szyi* sprawia, że faktycznie wyobrazić można ją sobie jako drapieżnego ptaka, który spogląda na protagonistę z góry, co jeszcze bardziej potęguje poczucie bezradności względem ogromu i duszącej atmosfery, jaką roztacza wokół siebie ta struktura. Tak przedstawiony obraz Katedry jest silnie nacechowany emocjonalnie, jej drapieżność wzmacnia poczucie zagrożenia oraz sprawia, że czytelnik może mieć wrażenie, jakoby Katedra łąda chwila miała go pochłoniąć.

Gdy Lavone otrzymuje dostęp do dokumentacji z procesu rozbudowy Katedry, porównuje ją do filmu poklatkowego z życia roślin. „Martwe, ale żywe” (Dukaj 2017, 85). Katedra, tak jak roślina powoli rozrastała się i zmieniała swoją formę. Rozwój, który niewidoczny był gołym okiem, dużo wyraźniej dostrzegalny był w dłuższym okresie czasu. U jego podstawy stała oczywiście sama natura żywokrystu, który w końcu tak jak roślina zasadzany był, aby przybrać zaprogramowaną

przez projektanta formę, ale też w dużej mierze jej żywa natura. Nawet w świecie fantastycznym, w którym technologia jest dużo bardziej rozwinięta, tego typu procesy okazują się być szokujące, gdyż w pewnym sensie kamień zamienia się tu na oczach bohatera w żywy organizm.

Katedra zmienia się z kamienia w zwierzę. Nie oddech, ale coś jednak porusza nią, istnieje rytm – wielogodzinny, skomplikowany rytm – w którym żebra nawy głównej unoszą się i opadają, szpony wież zaciskają się na próżni, falangi kostnych grzebieni stroszą się i kładą ku krzyżowi, a krzyż, krzyż jest coraz większy (Dukaj 2017, 85–86).

Przemiana, jaka następuje, jest powolna, ale ciągła. Tak jak w naturze, w przypadku Katedry nie ma miejsca na zastój, a rozwój jest stały, będzie trwał tak długo, jak istnieć będzie sama Katedra. Powolny rozrost katedry został opisany w sposób, który przywodzi na myśl proces oddychania ogromnej istoty, której ciało unosi się i opada dzięki ruchowi organów wewnętrznych. Połączenie cech żywego i martwego powoduje w Lavonie przerażenie i zagubienie, które nasila się wraz z coraz dłuższym obcowaniem z Katedrą.

WNIOSKI

Obraz Katedry, jaki wykreował Dukaj w swoim opowiadaniu, jest wyraźnie podzielony na dwa pola – przedstawienie Katedry jako żywego organizmu oraz Katedry jako budowli, miejsca sakralnego, również na poziomie symbolicznym. Pomimo tego, w samym tekście te dwa aspekty przenikają się i tworzą obraz, którego złożoność budzi w odbiorcy poczucie niepewności i napięcia. Symbolika religijna została tu wykorzystana w celu wykreowania fantastycznej budowli, która połączyła elementy metafizyczne z organicznymi co sprawiło, że jest to niezwykle niejednoznaczna formacja, umiejscowiona na pograniczu świata ludzi i kosmosu.

W tekście zostały użyte silnie nacechowane emocjonalnie wyrazy oraz zabiegi animizacyjne, antropomorficzne i animalizacyjne, które służą do opisu struktury ciała, a nie budowli. Sposób, w jaki zostało napisane to opowiadanie oraz perspektywa pierwszoosobowa, stawiają czytelnika niemalże w tej samej pozycji co protagonistę – Katedra jest dla niego Tajemnicą, której nigdy nie będzie w stanie pojąć.

LITERATURA

- Anusiewicz J. (1999), *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*, w: *Językowy obraz świata*, pod red. J. Barmińskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 261–289.
- Barnaś J. (2010), *Fenomen architektury Gaudiego*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” R. 107, z. 7–A/2, s. 14–18.
- Bartmiński J. (2006), *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Czermińska M. (2005), *Gotyk i Pisarze, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk.

- Czurko J. (2012) *Mentalne skanowanie amalgamatu ŻYWOKRYST na podstawie opowiadania „Katedra” Jacka Dukaja*, „Przestrzenie Kognitywnych Poszukiwań”, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 69–75.
- Dukaj J. (2017), *Katedra*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl> [dostęp: 2.05.2024].
- Suchodolski B. (red), *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

*Jakub Ujejski*¹

KOSMICZNA HIERARCHIA BOSKICH WPŁYWÓW

Streszczenie: Praca bada strukturę boskich wpływów w mitologii H.P. Lovecrafta, spoglądając na występujące w niej bóstwa poprzez podział na Wielkich Przedwiecznych, Zewnętrznych Bogów i Starszych Bogów, ale i kategoryzuje te istoty na bogów bliskich, dalekich i pasywnych w kontekście ich wpływu na ludzi oraz wszechświat.

Słowa kluczowe: mitologia Lovecrafta, bóstwa, hierarchie boskie, boskie wpływy

COSMIC HIERARCHY OF DIVINE INFLUENCES

Summary: The work examines the structure of divine influence in H.P. Lovecraft's mythology, looking at the deities appearing therein through the division into the Great Old Ones, the Outer Gods, and the Elder Gods, but also categorizing these beings as active, hidden, and passive gods in the context of their influence on humans and the universe.

Keywords: Lovecraftian mythology, deities, divine hierarchies, divine influences

KOSMISCHE HIERARCHIE GÖTTLICHER EINFLÜSSE

Zusammenfassung: Die Arbeit untersucht die Struktur göttlichen Einflusses in der Mythologie H.P. Lovecrafts, wobei die darin auftretenden Gottheiten anhand der Unterteilung in die Großen Alten, die Äußerer Götter und die Älteren Götter betrachtet werden, diese Wesen aber auch im Kontext ihres Einflusses auf die Menschen und das Universum als aktive, verborgene und passive Götter kategorisiert werden.

Schlüsselwörter: Lovecraftsche Mythologie, Gottheiten, göttliche Hierarchien, göttliche Einflüsse

Mitologia stworzona przez H.P. Lovecrafta, znana też jako *Mitologia Cthulhu*, to fikcyjny system wierzeń, istot, miejsc i kosmicznych wizji, które przewijają się przez jego twórczość. H.P. Lovecraft był jej autorem, lecz pragnął, by ten fikcyjny wszechświat rozwijał się i rósł za sprawą innych pisarzy. Nie jest to spójna, uporządkowana mitologia, lecz raczej zbiór powtarzających się motywów i elementów. Tworzą sugestywny i przerażający obraz rzeczywistości jako czegoś

¹ Mgr Jakub Ujejski, ORCID: 0009-0001-5719-0840, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: arrancar7881@gmail.com.

ogromnego, obcego i niepojętego dla ludzi – ten obraz stał się podwalinami do jego filozofii kosmicyzmu.

Krótko mówiąc, kosmicyzm opiera się na idei, że humanizm jest iluzją. Ludzka świadomość, ludzka cywilizacja, ludzkie wartości i cała reszta składają się na bańkę, która nas otacza i nie pozwala nam dostrzec, że kosmos jest nam całkowicie obojętny. (Ciekawy wybór słów Lovecrafta). Nie chodzi o to, że jest koniecznie wrogi, chociaż może się tak wydawać. Po prostu w rozległym rozciągnięciu czasu i przestrzeni istoty ludzkie są niczym. Mamy swój czas na tej drobince planety, ale były eony, zanim się pojawiliśmy, i będą eony, gdy już nas nie będzie. Otchłań nas otacza².

Zgodnie z tą filozofią H.P. Lovecraft zakładał, że ludzkość nic nie znaczy w porównaniu z pierwotnymi siłami, rządzącymi nieskończonym ogromem kosmosu. Manifestacją tych niewyobrażalnych sił były istoty, które mogły być postrzegane zarówno jako bóstwa, jak i zwiastun wszelakiej zagłady. W zapoczątkowanym przez H.P. Lovecrafta, lecz ciągle rozwijającym się uniwersum, stale wprowadzane są nowe istoty boskie. Za najważniejszych członków panteonu tej mitologii uważane są bóstwa stworzone przez Lovecrafta oraz autorów należących do „Kręgu Lovecrafta” (z ang. „Lovecraft Circle”). Do członków tej grupy zalicza się pisarzy, z którymi utrzymywał on kontakt i którzy mieli wzajemny wpływ na swoje dzieła. Najważniejszymi z nich są: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, Frank Belknap Long i August Derleth.

Pomimo kolektywnej natury tej mitologii, należące do niej bóstwa mogą być zaklasyfikowane do jednej z trzech grup – Wielkich Przedwiecznych, Zewnętrznych Bogów lub Starszych Bogów. Zważywszy na wszechobecne w tekstach Lovecrafta i jego następców motywy związane z filozofią kosmicyzmu, logiczne wydawałoby się założenie, że te istniejące poza naszym pojmowaniem istoty nie zainteresowałyby się pojawieniem się ani przemianami ludzkości. Jednakże wiele dzieł osadzonych w świecie Lovecrafta opisuje wydarzenia, w których zwykły człowiek doświadcza tej kosmicznej obcości i odmienności, której dla własnego dobra nie powinien poznać. W większości przypadków osoby, które przetrwały takie spotkanie, popadają w szaleństwo, próbując zracjonalizować to przeżycie względem znanej im do tej pory rzeczywistości. Tylko w nielicznych sytuacjach poznanie części prawdy o siłach rządzących kosmosem nie skończyło się tragicznie. Niebezpieczeństwo jest nieodłącznym elementem zgłębiania wiedzy o tych istotach, przebieg i rezultat prób zależy jednak od natury i planów danego bóstwa. Klasyfikacja boskich istot Mitologii Cthulhu poniekąd określa ich hierarchię, ale też i rolę we wszechświecie. Jednakże są to istoty niemożliwe do kompletnego zrozumienia, zarówno względem ich działań, jak i samej istoty ich jestestwa.

² C.R. Wiley (2017), *Lovecraft's Cosmicism: Why It Works and Why It Fails*, 26 sierpnia, tł. własne, [dostęp: 28.02.2025], dostęp online: <https://web.archive.org/web/20191226195628/https://www.patheos.com/blogs/gloryseed/2017/08/lovecrafts-cosmicism-works-fails/>.

Wielcy Przedwieczni to bóstwa, które władały Ziemią na eony przed pojawieniem się ludzi. Istoty te wciąż żyją, lecz są uśpione bądź ukrywają się, czekając, aż nadejdzie pora, by powrócić i odzyskać Ziemię. Niektóre z nich żyją i działają wśród ludzi, co może być przyczyną kontynuowania przez nich kultu Wielkich Przedwiecznych.

Nie należy również sądzić, że człowiek jest najstarszym lub ostatnim spośród władców tego świata, ani że życie i jego substancja występują w jednej, pospolitej postaci. Przedwieczni byli, Przedwieczni są i Przedwieczni będą. Najpierwsi i najjaśniejsi nie mieszkają w znanych nam przestrzeniach, lecz pomiędzy nimi, przeto są niewymierni i dla naszych oczu niewidoczni. [...] On wie, którędy ongiś przeszli Przedwieczni i wie, którędy przejdą ponownie. On wie, po jakich ziemskich ścieżkach stąpali, po których wciąż stąpają, i dla czego nikt stąpania Ich ujrzyć nie może. [...] Wielki Cthulhu jest Ich krewnym, a przecież i on widzi Ich jak przez mgłę. I! Shub-Niggurath! Po plugastwie Ich poznać. Trzymają rękę na waszym gardle, a nie widzicie Ich; mieszkają zaś tam gdzie wy, choć zdaje się wam, że za mocnym kryjecie się progiem. [...] Człowiek panuje tam, gdzie niegdyś panowali Oni, wkrótce Oni zapanują tam, gdzie dziś panuje Człowiek. Po lecie przychodzi zima, a po zimie lato. Oni czekają, cierpliwi i potężni, albowiem wróci czas Ich władztwa³.

W Mitologii Cthulhu również pojawiają się relikty Wielkich Przedwiecznych, pochodzące między innymi z prymitywnych plemion, które wciąż praktykują wiarę w te bóstwa. Kontakt z obiektem kultu mógł mieć niebezpieczne dla ludzi skutki. W opowiadaniu *Zew Cthulhu* H.P. Lovecraft opisał stan rzeźbiarza, którego nachodziły wizje wywołane nagłą chorobą, spowodowaną kontaktem z bożkiem przedstawiającym Cthulhu.

Gorączkujący młodzieniec snuł dziwne majaki, o których lekarz nie potrafił mówić bez drżenia. Znalazła się wśród nich nie tylko treść wcześniejszych snów, ale też obłądna wzmianka o idącym czy toczącym się przed siebie gigantycznym stworze „sięgającym nieba”. Wilcox nie opisał go dokładnie ani razu, lecz z powtórzonych przez doktora Tobeya garstki obłąkańczych słów profesor wynioskował, że musi to być ów nieopisany potwór, którego Wilcox przez sen starał się wyrzeźbić⁴.

W tym samym opowiadaniu znajduje się wspomnienie o obrzędach kultu Wielkich Przedwiecznych, które czciły owego bożka poprzez odprawianie „bluźnierczych” rytuałów.

Posążek, bożek, fetysz – cokolwiek to było – wpadł w jego ręce kilka miesięcy wcześniej podczas najazdu na otaczające Nowy Orlean lesiste bagna, będące jakoby siedliskiem obrzędów wudu; odprawiane tam rytuały okazały się tak osobliwe i odrażające, że policjanci rychło zdali sobie sprawę, iż mają do czynienia z wyjątkowo mrocznym, a przy

³ H.P. Lovecraft (2012), *Zgroza w Dunwich*, w: *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wybór, przekład i oprac. M. Płaza, Poznań, Vesper, s. 331–332.

⁴ Tenże (2012), *Zew Cthulhu*, w: *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, wybór, przekład i oprac. M. Płaza, Poznań, Vesper, s. 95–96.

tym zgoła nieznanym kultem, nieskończenie bardziej diabolicznym niż najczarniejsze afrykańskie wudu⁵.

Zewnętrzni Bogowie zawdzięczają swoje określenie miejscu swojego panowania – Zewnętrznej Przestrzeni. Przestrzeń ta znajduje się w innym wymiarze, odmiennym i oddzielnym od tego, który zamieszkuje ludzkość. W swoich dziełach H.P. Lovecraft nazywa ich „Innymi Bogami”, jednakże to właśnie określenie Zewnętrzni Bogowie przyjęło się wśród zwolenników jego twórczości. Istoty te określane są jako górujące nad Wielkimi Przedwiecznymi, a ich natura wykracza poza ludzkie rozumienie czasu i przestrzeni. Pomimo swojej niewyobrażalnej mocy większość z nich zajmuje Zewnętrzną Przestrzeń i nie jest w stanie jej opuścić, a swoje wpływy i plany realizuje przez pośredników. Można to zaobserwować w opowiadaniu H.P. Lovecrafta *Zgroza w Dunwich*, gdzie monstrualni, półludzcy potomkowie Zewnętrznego Boga Yog-Sothota próbują go przywołać na Ziemię za pomocą rytuału.

Najpierwsi i najjaśniejsi nie mieszkają w znanych nam przestrzeniach, lecz pomiędzy nimi, przeto są niewymierni i dla naszych oczu niewidoczni. Yog-Sothoth zna bramę. Yog-Sothoth jest bramą. Yog-Sothoth jest kluczem i strażnikiem bramy. Yog-Sothoth jest przeszłością, teraźniejszością i przyszłością⁶.

Ich ogromna, prawie, że nieskończona moc sprawia, że uważa się ich za stwórczych wszechświata. Nie są jednak istotami, które stworzyły go z premedytacją i dbają o jego losy. Ich twory są przypadkowymi rezultatami ich mocy, jako iż większość z nich jest bezmyślna, jakby ogarnięta szaleństwem. Brak intencji w stworzeniu wszechświata można wywnioskować z jednego z przydomków, które nosi główny demiurg mitologii H.P. Lovecrafta – Azathoth, „Ślepy Bóg Idiota”⁷.

Wielkie cywilizacje w całym Wszechświecie upadły pod naporem szaleństwa, zredukowane do głębokiej pustki, jakby nigdy nie istniały. I dalej nadeszła wielka czarna chmura – śmiejąc się, rechocząc swoją demencją, szalone dudy, wykrzykując swoją hałaśliwą melodię przeznaczenia przez wszystko, co istnieje, ogłaszając wszystkim rzeczom, aby przygotowały się na przyjście Chaosu, Sułtana Demona, Najwyższego Pana i Stwórcy Wszystkich Rzeczy⁸.

Wśród Zewnętrznych Bogów pojawia się jednak postać Nyarlathotepa zwanego posłańcem bogów. Istota ta nie jest ograniczona czasem i przestrzenią, a – pomimo bycia Zewnętrznym Bogiem – przejawia wysoką inteligencję i spryt.

⁵ Tenże, *Zew Cthulhu...*, s. 99.

⁶ Tenże, *Zgroza w Dunwich...*, s. 332.

⁷ H.P. Lovecraft, A. Derleth (1996), *The Lurker at the Threshold*, Carroll & Graf Publishers, New York, tł. własne.

⁸ R.S. Cartwright (2000), *Azathoth Awakening*, w: „Cthulhu Cultus” nr 17, tł. własne, [dostęp: 28.02.2025] <http://www.epberglund.com/RGttCM/nightscapes/NS13/ns13fic04.htm>.

H.P. Lovecraft wielokrotnie wspomina pełnioną przez niego funkcję: *Inni Bogowie, których duszą i wysłannikiem jest pełzający chaos Nyarlathotep*⁹.

Obraz Starszych Bogów przedstawiony przez H.P. Lovecrafta jest niejednoznaczny, dlatego autorzy rozwijający jego mitologię przedstawiają ich na własny sposób. Należący do Kręgu Lovecrafta August Derleth przedstawiał ich jako bóstwa stojące po stronie dobra i wspierające ludzi. W jego dziełach Starsi Bogowie walczą z siłami zła w postaci Wielkich Przedwiecznych. Pisze, że udało im się ich powstrzymać i uwięzić w kosmicznych i morskich odmętach.

[...] błagam was, przyjdźcie w nocy i zamknijcie portal, aby nie przyszli inni, którzy nie powinni kroczyć z ludźmi, gdyż zło Wielkich Przedwiecznych jest zbyt wielkie dla takich, jakimi jesteśmy, jeśli nawet Wy, Starsi Bogowie, nie zniszczyliście ich, ale jedynie uwięziliście w tych przestrzeniach i głębinach, w których kamienie sięgają czasów waszych Gwiazd i waszego Księżyca¹⁰.

Inny z członków Kręgu Lovecrafta – Lin Carter, przedstawił historię Starszych Bogów, gdzie uczynił ich twórcami Zewnętrznych Bogów, którzy mieli być niewolnikami, mającymi urodzić rasę usługującą Starszemu Bogom, czyli Wielkim Przedwiecznym. To wydarzenie może tłumaczyć ich konflikt. Jako pierwszych stworzyli Azathotha i Ubbo-Sathlę – parę analogiczną do Adama i Ewy. Ci jednak zbuntowali się i przedostali się do naszego wymiaru wraz z planetą Ziemią.

Według relacji von Junzta planeta Ziemia pierwotnie wcale nie była częścią tego fizycznego wszechświata, lecz powstała w innym, całkowicie obcym planie lub wymiarze bytu, w którym rasa dobroczynnych bóstw znanych jako Starsi Bogowie była najwyższa. Starsi Bogowie, na samym początku czasu, postanowili stworzyć podrasę mniejszych bytów, które miały być ich niewolnikami i w ten sposób powołali do życia bliźniacze potwory, Azathotha i Ubbo-Sathlę. Te dwie istoty, które wydawały się być androgyniczne lub wielopłciowe, miały dać początek hordzie pomniejszych bożków, którzy mieli służyć Starszemu Bogom. Ale Azathoth i Ubbo-Sathla zbuntowali się przeciwko swoim panom i to Ubbo-Sathla ukradł Bogom tę eonową bibliotekę kamiennych tablic z wrytymi hieroglifami, Starsze Zapisy, które ukrył w swoim szarym, oświetlonym mieszkaniu Y'qaa, głęboko w ziemi. Kiedy Starsi Bogowie powstali w swoim gniewie, aby odszukać miejsce, w którym ukryta była niepamiętna biblioteka, Ubbo-Sathla przywołał kosmiczne moce, których nauczył się, studiując Zapisy, a Ziemia i jej pierwotni mieszkańcy spadli ze swojego pierwotnego planu lub wymiaru do naszego własnego wszechświata, a niedługo potem podążyli za nimi Azathoth i pierworodni z jego potomstwa, Nyarlathotep, Yog-Sothoth, Cxaxukluth i jeszcze inne pierwotne byty. Według von Junzta Ziemia znalazła się w naszym obecnym wszechświecie „niezliczone miliardy eonów temu”¹¹.

Ta kategoryzacja bóstw w Mitologii Cthulhu pozwala na jedynie powierzchowne scharakteryzowanie tych istot. Ich dziwność i obcość sprawiają, że

⁹ H.P. Lovecraft (2014), *W poszukiwaniu nieznanego Kadath*, Toruń, Wydawnictwo C&T, s. 7.

¹⁰ Tenże, A. Derleth, *The Lurker...*

¹¹ A. Derleth (2006), *The Horror in the Gallery*, w: *Xothic Legend Cycle*, Chaosium Inc., tł. własne.

zastosowany podział w niektórych przypadkach jest nieprecyzyjny. Religioznawstwo przedstawia alternatywne podejście do określenia jestestwa bóstw. Wyróżnia ono trzy rodzaje bóstw, biorąc pod uwagę ich wpływ na ludzkość – *Deus praesens* (łac. bóg obecny), *Deus absconditus* (łac. bóg ukryty), *Deus otiosus* (łac. bóg pasywny). Kategorie te nie są analogiczne do podziału bóstw z Mitologii Cthulhu, co pozwoli na ich lepsze zrozumienie.

Bóg obecny – bóg, który aktywnie działa wśród ludzi. Uczestniczy w ich życiach oraz wchodzi z nimi w interakcje nie tylko poprzez dzieło swojego stworzenia. Może też manifestować obecność poprzez boskie interwencje, cuda i wysłuchiwanie modlitw. Jeżeli definicja boga obecnego dotyczyłaby jedynie aspektu fizycznego, to wszyscy Wielcy Przedwieczni mogliby zostać tak nazwani. W opowiadaniu *Zew Cthulhu* H.P. Lovecrafta Cthulhu zarówno zsyła wizje na młodego rzeźbiarza, jak i ukazuje się w swojej fizycznej postaci. Wielcy Przedwieczni posiadają zarówno namacalne formy, jak i znajdują się na Ziemi wśród ludzi. Jednakże Marco Rocco zwraca szczególną uwagę na pełną naturę boga obecnego: [...] *deus praesens*, nie tylko w znaczeniu „boga na Ziemi”, ale także „błogosławionego bóstwa, które pomaga ludziom”¹². Biorąc to pod uwagę, Starsi Bogowie, którzy dbają o dobro ludzkości, mogą zostać uznani za bogów obecnych.

Bóg ukryty – bóg ten znajduje się poza sferą ludzkiego poznania i doświadczenia. Działa w otaczającym nas świecie, nie dając niepodważalnych dowodów na swe istnienie.

Pojęcie „Boga ukrytego” (*Deus absconditus*) wyraża przeświadczenie o tym, że Bóg jest istotą nieskończenie przerastającą człowieka pod względem doskonałości, dlatego niemożliwe jest nie tylko pełne poznanie Go, lecz także, a może przede wszystkim, zrozumienie sposobów Jego działania oraz wskazanie wyraźnych śladów Jego aktywności przynajmniej w niektórych, szczególnie trudnych do zrozumienia i zaakceptowania sytuacjach. Pojęcie to jest „zapisem” pierwotnego sposobu doświadczenia Boga przez ludzi należących do tej tradycji. To pierwotne doświadczenie staje się jednak szczególnie ważne w obliczu pytania o zło i doświadczenie Bożego milczenia w kontekście doświadczanego zła¹³.

Za bogów ukrytych można uznać Bogów Zewnętrznych, takich jak Yog-Sothoth. W opowiadaniu H.P. Lovecrafta *Zgroza w Dunwich* pojawia się dwóch synów Yog-Sothotha, którzy wierzą, że wypełniają jego plan, mający na celu przyzwanie go. Bóstwo to jednak nie chroni ich od zguby, zgadzając się na zło, które ich spotyka.

Bóg pasywny – według tego boga jego główna rola została spełniona. Bóg ten pełni funkcję demiurga, który porzucił swoje dzieło. Jak pisze Mircea Eliade:

¹² M. Rocco (2017), *Ottaviano Augusto nella panegiristica tardoantica. Dal deus praesens latino-ellenistico alla teologia politica cristiana*, w: ATHENAEUM Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità, 'Università' di Pavia, tł. Google translate.

¹³ M. Hołda (2019), *Etapy życia bogów. Rola pojęcia Deus absconditus we współczesnej myśli judeochrześcijańskiej*, w: „Przegląd Religioznawczy” 2 (272), Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, s. 65.

[...] wielki bóg niebiański, najwyższa istota, stwórca wszechmocny, spełnia nieznaczną tylko rolę w życiu religijnym plemienia. Jest on zbyt daleko lub jest za dobry, aby potrzebować kultu w pełnym tego słowa znaczeniu; wzywa się go jedynie w ostatecznym wypadku¹⁴.

Przykładami tego bóstwa mogą być zarówno Starsi Bogowie, którzy stworzyli wszechświat, jak i dwie stworzone przez nich istoty – Azathoth i Ubbo-Sathla. Przez ich zbuntowanie się i ucieczkę, powstała Ziemia, którą zamieszkują zarówno ludzie, jak i ich potomkowie – Wielcy Przedwieczni. Żadne z nich jednak nie ingeruje w losy tego dzieła, przebywając na zewnętrznych przestrzeniach poza granicami naszego wymiaru.

Istoty boskie w mitologii H.P. Lovecrafta kształtują hierarchię, w której ludzkość w porównaniu z pozostałymi siłami, jest niemalże nic nieznacząca. Na szczycie tego porządku można wyróżnić bóstwa, wykreowane zarówno przez samego H.P. Lovecrafta, jak i pisarzy należących do „Kręgu Lovecrafta”. W hierarchii tych bogów najwyżej znajdują się Starsi Bogowie, którzy stworzyli Zewnętrznych Bogów – drugich pod względem ważności. Poniżej nich figurują ich dzieci, Wielcy Przedwieczni. Boskie wpływy tych istot są wielokrotnie opisywane w Mitach Cthulhu. Przykładami ich wpływu są między innymi: istnienie kultów związanych z Wielkimi Przedwiecznymi i Zewnętrznymi Bogami, odprawianie rytuałów ku ich czci, a także bezpośrednie działanie tych bóstw. Skategoryzowanie bóstw z Mitologii Cthulhu zarówno jako Wielkich Przedwiecznych, Zewnętrznych Bogów i Starszych Bogów, jak i na bogów aktywnych, bogów ukrytych i bogów pasywnych wykazało podobieństwa obcej i wykreowanej na niepojmowalną mitologii do znanych nam religii i ustaleń nauk religioznawstwa. Choć H.P. Lovecraft tworzył bogów swojego świata literackiego, kierując się filozofią kosmicyzmu, ich egzystencja odzwierciedla uniwersalne elementy ludzkiej duchowości. Badania nad Mitologią Cthulhu w kontekście nauk religioznawczych nie tylko zgłębiają inspiracje i proces twórczy H.P. Lovecrafta, ale również potwierdzają, że nawet najbardziej odległe i obce wizje boskości wciąż mogą wpisywać się w znane nam schematy dotyczące religijności.

LITERATURA:

- Lovecraft H.P. (2012), *Zgroza w Dunwich*, w: M. Płaza (ed.), *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, Poznań, Vesper, s. 331–332.
- Lovecraft H.P. (2012), *Zew Cthulhu*, w: M. Płaza (ed.), *Zgroza w Dunwich i inne przerażające opowieści*, Poznań, Vesper, s. 95–99.
- Lovecraft H.P. and Derleth, A. (1996), *The Lurker at the Threshold*, New York, Carroll & Graf Publishers, tł. własne.
- Lovecraft H.P. (2014), *W poszukiwaniu nieznanego Kadath*, Toruń, Wydawnictwo C&T, s. 7.

¹⁴ M. Eliade (1993), *Traktat o historii Religii*, Łódź, Wydawnictwo Opus, s. 50.

- Cartwright R.S. (2000), *Azathoth Awakening*, w: *Cthulhu Cultus*, no. 17, tł. własne, [dostęp: 28.02.2025], dostęp online: <http://www.epberglund.com/RGttCM/nightscapes/NS13/ns13fic04.htm>
- Derleth A. (2006), *The Horror in the Gallery*, w: *Xothic Legend Cycle*. Chaosium Inc., tł. własne.
- Eliade M. (1993), *Traktat o historii Religii*, Łódź, Wydawnictwo Opus, s. 50.
- Hołda M. (2019), *Etapy życia bogów. Rola pojęcia Deus absconditus we współczesnej myśli judeochrześcijańskiej*, „Przegląd Religioznawczy”, 2 (272), s. 65.
- Rocco M. (2017), *Ottaviano Augusto nella panegiristica tardoantica. Dal deus praesens latino-ellenistico alla teologia politica cristiana*, w: *ATHENAEUM Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità*, Università di Pavia, tł. Google Translate.
- Wiley C.R. (2017), *Lovecraft's Cosmicism: Why It Works and Why It Fails*, 26 sierpnia, tł. własne, [dostęp: 28.02.2025], dostęp online: <https://web.archive.org/web/20191226195628/https://www.patheos.com/blogs/gloryseed/2017/08/lovecrafts-cosmicism-works-fails/>.

*Iwona Pałucka-Czeraniak*¹

LEKSYKA RELIGIJNA, JĘZYK I Dyskurs religijny w podręczniku RPG „MONASTYR”

Streszczenie: Tematem prezentowanej analizy stało się wykorzystanie leksyki religijnej, języka (stylu) religijnego i dyskursu w podręczniku do narracyjnej gry fabularnej *Monastyr*. Celem analizy jest określenie sposobu wykorzystania istniejących już zasobów leksykalnych w systemie języka polskiego do kreowania wizji świata dark fantasy w podręczniku, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu religijnego tego świata.

Słowa kluczowe: leksyka religijna, język religijny, dyskurs religijny, podręcznik RPG, kreacja świata

RELIGIUS LEXIS, LANGUAGE AND DISCOURSE IN THE RPG HANDBOOK ‘MONASTERY’

Abstract: The use of religious lexis, language (style) and the discourse in the handbook for the narrative role-playing game *Monastyr* became the subject of the presented analysis. The aim of the analysis is to determine the way in which existing lexical resources in the Polish language system are used to create a vision of the dark fantasy world in the handbook, with a particular focus on the religious aspect of this world.

Keywords: religious vocabulary, religious language, religious discourse, RPG handbook, world creation

RELIGIÖSE LEXIK, SPRACHE UND DISKURS IM RPG-HANDBUCH

Abstrakt: Gegenstand der vorliegenden Analyse ist die Verwendung von religiösem Vokabular, religiöser Sprache (Stil) und Diskurs im Handbuch zum narrativen Rollenspiel *Monastyr*. Ziel der Analyse ist es, herauszufinden, wie vorhandene lexikalische Ressourcen des polnischen Sprachsystems genutzt werden können, um im Lehrbuch eine Vision einer dunklen Fantasiewelt zu schaffen und dabei insbesondere den religiösen Aspekt dieser Welt hervorzuheben.

Schlüsselwörter: religiöses Vokabular, religiöse Sprache, religiöser Diskurs, RPG-Handbuch, Weltenschaffung

¹ Prof. dr hab. Iwona Pałucka-Czeraniak, ORCID: 0000-0002-6037-7729, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: I.Palucka-Czeraniak@ifp.uz.zgora.pl.

Tematem prezentowanej analizy stało się wykorzystanie leksyki religijnej, języka (stylu) religijnego i właściwego tej wspólnocie komunikatywnej dyskursu w podręczniku do narracyjnej gry fabularnej *Monastyr*. Celem analizy jest określenie sposobu wykorzystania istniejących już zasobów leksykalnych w systemie języka polskiego do kreowania wizji świata dark fantasy w podręczniku, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu religijnego tego świata. Podręcznik gry RPG jako paratekst wobec sesji growej² służy za podstawę świata wyobrazonego – zawiera wyjaśnienie jego założeń ideowych, istniejących w nim struktur społecznych i postaci, specyfiki przestrzeni i czasu (w sensie fizycznym i społecznym) oraz historii, tradycji i teraźniejszości. Znajduje się w nim specyficzny dyskurs religijny, język, styl i leksyka właściwe niefikcyjnym wspólnotom wyznaniowym. Wyznaczniki językowe swoistej wspólnoty komunikatywnej są użyte w podręczniku w zupełnie innym celu pragmatycznym niż pierwotnie właściwy wspólnocie wyznaniowej – służą wykreowaniu wrażenia obcości, odmienności i grozy.

POJĘCIA JĘZYKA, STYLU, DYSKURSU RELIGIJNEGO

Na początku warto przywołać podstawowe pojęcia języka i dyskursu religijnego oraz leksyki religijnej, ponieważ funkcjonują one w różnych kontekstach badawczych. Język religijny jest rozumiany jako osobna odmiana, wyróżniająca się w języku ogólnym dzięki specyficznemu, własnemu zasobowi leksykalnemu, realizowana w określonych gatunkach tekstu, typowa dla zachowań komunikacyjnych w kontekście religijnym. Istnienie języka religijnego w określonej narodowej czy etnicznej wspólnocie komunikatywnej nie jest oczywiste, ponieważ pozostaje on w związku z wykształceniem się w jej obrębie wspólnot wyznaniowych. W Polsce uczeni poświadczają jej istnienie już od doby staropolskiej, ponieważ w przeważa pogląd, iż język polski powstał w X wieku, a za symboliczną datę uznaje się datę chrztu Polski (966 r.). Polski język religijny przejawiał się wówczas w pierwszych dokumentach pisanych, w których utrwalony został język staropolski: kazaniach, tłumaczeniach Biblii, zwłaszcza psalterza, pieśniach religijnych, modlitwach. Uczeni zaobserwowali odmiennność tego języka wobec pozostałych rejestrów polszczyzny (np. odmiany potocznej, naukowej), wynikającą ze specyfiki tematycznej i pragmatycznej.

Na początku nie mówiono o odrębnym języku religijnym, np. Teresa Skubalanka wskazywała na styl *modlitewno-biblijny*³, Stanisław Rospond nazwał go *kodem religijnym* albo *polszczyzną kościelną*⁴, Leszek Kołakowski określał go

² M. Uździcka (2019), *Podręcznik do gier fabularnych jako paratekst*, „Књижевна историја”, nr 51(168), s. 179–197, też, *Paratekst w badaniach lingwistycznych (rekonesans badawczy)*, w: M. Ruszczyńska, I. Pałucka-Czeraniak, red. (2024), *Pięćdziesiąt lat zielonogórskiej polonistyki. Księga jubileuszowa*, Zielona Góra, s. 291–303.

³ T. Skubalanka (1984), *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.

⁴ S. Rospond (1985), *Kościół w dziejach języka polskiego*, Wrocław.

*językiem sacrum*⁵. Od końca lat 80. XX wieku upowszechniło się w lingwistyce polskiej mówienie o *języku religijnym*⁶ lub, nieco później, o *dyskursie religijnym*⁷. Dominujące stało się postrzeganie tego zjawiska nie z powodu specyficznej formy języka (np. gramatyki, składni czy leksyki), ale ze względu na funkcję, jaką pełni oraz społeczność, której potrzeby zaspokaja.

Język, styl czy dyskurs religijny pozwala tworzyć teksty specyficzne pod względem gatunku, tematu (przesłania moralnego, w którym ujawnia się określony świat wartości) oraz kontekstu (a zwłaszcza struktury społeczno-kulturowej, którą odzwierciedla). Leksyka religijna pojawia się w pierwszej kolejności w tworzonych we wspólnotach religijnych tekstach nabożeństw, liturgii czy modlitw. Te zaś, jako z założenia teksty użytkowe, posiadają specyficzną estetykę i bywają zaliczane do tekstów artystycznych. Przenika ona do języka codziennego, potocznego i wtedy zdarza się, że częściowo lub w pełni traci swoją pierwotną więź semantyczną ze światem wiary, a zachowuje znaczenia wypracowane kulturowo.

Podstawą całego tego procesu jest powstanie w obrębie danej wspólnoty narodowej wspólnoty wyznaniowo-kultowej⁸. Jest nią grupa ludzi, którzy za pomocą języka zaspokajają swoje potrzeby wyższe, związane z wyobrażeniem sacrum i profanum. Wypracowane przez dane wspólnoty zwyczaje językowe mogą być wtórnie przeniesione do świata fikcyjnego. W grach RPG taka wspólnota wyznaniowa może stanowić część świata przedstawionego, może także stać się fundamentem wyobrażenia całej wirtualnej rzeczywistości. W grach stylizowanych historycznie, na wieki dawne, nawiązania do wspólnot religijnych mogą wynikać z obecności tych wspólnot w dawnych strukturach społecznych. Materiałem ilustracyjnym tego zjawiska stał się polski podręcznik do gry RPG, wydany na początku XX wieku. W analizowanym materiale wszystkie te zjawiska zachodzą równocześnie.

MATERIAŁ ŹRÓDŁOWY

Prezentowane opracowanie powstało na bazie podręcznika do narracyjnych gier fabularnych (gier wyobraźni, *role-playing games*, RPG) „Monastyr. Fabularna gra dark fantasy” autorstwa Ignacego Trzewiczka, Michała Oracza i Marcina Blachy, wydanej najprawdopodobniej w 2003 r. (bez daty wydania)⁹. Podręcznik ten opi-

⁵ L. Kołakowski (1991), *O wypowiedzianiu niewypowiedzianego: język i sacrum*, „Język a Kultura” Funkcje języka i wypowiedzi, red. J. Bartmiński i R. Grzegorzczkowska, t. IV, Wrocław.

⁶ M. Karpluk, J. Sambor, red. (1988), *O języku religijnym*, Lublin; I. Pałucka-Czerniak (2000), Czy istnieje język religijny?, „Język Polski”, nr 3/4, s. 176–184.

⁷ M. Makuchowska (2013), *Styl religijny*, w: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. Ewa Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek-Bednarczuk, Kraków, TAIWPN Universitas, s. 489.

⁸ Por. S. Borawski (2005), *Podstawy idei poznawczej studiów nad dziejami używania języka. Esej o diachronii*, w: S. Borawski et al., *Rozprawy o historii języka polskiego*, Zielona Góra, s. 26.

⁹ J.Z. Szeja (2004), *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Kraków, Wyd. Rabid, s. 24. Zob. też A. Mochocka (2017), *Świat i historia – Monastyr: fabularna gra dark fantasy*, w: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków, s. 501–518.

suje specyficzny świat, ogólnie w tytule określony jako *dark fantasy*. Określenie to zapowiada połączenie elementów fantastycznych, nadprzyrodzonych z horrorem w celu wywołania grozy. Całość koncepcji nawiązuje jednak do realiów świata nowożytnego, raczej z przełomu XVIII i XIX wieku.

Świat zarysowany w podręczniku ma ściśle określoną strukturę: zawodową, społeczną, ekonomiczną, militarną, w centrum której stoi wspólnota wyznaniowa. Ponieważ cały koncept świata gry opiera się na stylizacji na dawne wieki, epokę szlachecką, powieść płaszcza i szpady, a akcja osadzona jest w realiach krajów kulturą zbliżonych do europejskich, to elementem stylizacji jest też wpisanie w strukturę społeczną wspólnoty wyznaniowej wzorowanej na Kościele katolickim. Wspólnota wyznaniowa tworzy podstawowy mit założycielski, o którym czytamy już na pierwszej stronie właściwego tekstu: „Księża mówią, że świat nie został stworzony dla ludzi” (s. 4) i dalej, że miał należeć do *Rodian*. Wyznawana w całym Dominium wiara nosi miano *karianizmu* (s. 97). Z deklaracji autorów wynika, że ideologia i struktura wspólnoty wyznaniowej nie są tożsame z chrześcijaństwem (s. 97).

METODA BADAWCZA

Postawą analizy stała się obserwacja słownictwa użytego w podręczniku w celu nazwania Boga, Kościoła i jego członków oraz podstawowych prawd wiary. Badanie zostało ograniczone do nazw istot nadprzyrodzonych właściwych dla wiary uznanej w podręczniku za jedynie prawdziwą, proroka i ludzi ją wyznających. W tym właśnie obszarze można zobaczyć zjawisko przejmowania i wykorzystywania leksyki typowej dla realnie istniejących wspólnot wyznaniowych oraz przekształcenia jej znaczenia. Prezentowana leksyka stanowi przykładową ilustrację słownictwa i frazeologii wykorzystanej w podręczniku do wykreowania świata opartego na wspólnocie wyznaniowej. Daje się ją pogrupować w trzy podstawowe zespoły: 1. leksyka oddająca podstawowe, ideowe założenia systemu religijnego, 2. nazwy członków społeczności oraz miejsc (zwłaszcza miejsc kultu), 3. nazwy rytuałów, obyczajów i zwyczajów, w tym komunikacyjnych (aktów mowy i gatunków tekstów).

PODSTAWOWE ZAŁOŻENIA SYSTEMU RELIGIJNEGO MONASTYRU

Koncepcja Boga – Stwórcy, istot nadprzyrodzonych i synów Boga

Nazewnictwo wykorzystywane do opisu świata metafizycznego i jego wyznawców wiąże się ściśle z określonym podejściem filozoficznym, stanowiącym fundament wiary. Najistotniejsze dla kreacji świata uwzględniającego aspekt religijny jest nazwanie istot najwyższych. W *Monastyrze*, w którym nad pierwotnym, niejako naturalnym politeizmem dominuje monoteizm, pojawiają się cztery

określenia boga: *Najwyższy* (s. 238), *Stwórca* (s. 4), *Jedyny* (s. 4), *Bóg* (s. 221)¹⁰. Autorzy wykreowanego świata nie nadają bogu imienia. W toku narracji wyjaśniają, że nikt go nie zna, imię boga jest zatem tajemnicą. Leksem *rod* w dawnym języku ma znaczyć: *Jedyny* (s. 221).

Wśród istot posiadających boską moc, daną przez stwórcę, są *Rodianie*, określani jako *istoty wspaniałe* (s. 4), *synowie (studzy) Jedynego Boga* (s. 221). Ich nazwa pochodzi od leksemu *rod*, do którego dodano przyrostek *-ianin*. Wśród istot żywych istoty te wyróżnia posiadanie *duszy*. Koncepcja *duszy* jest bazowa dla wyobrażenia świata gry. Świat kreowany w grze ma charakter binarny: siły dobra (*Jedynego*) przeciwstawione są siłom zła (*Ciemności*).

W tworzeniu opowieści o początkach świata bardzo istotne jest zatem wyobrażenie jedynego Boga i świata zamieszkałego przez Rodian, obcujących z nim w katedrach. W opisie pojawiają się połączenia wyrazowe *stracić wiarę* w Stwórcę (s. 234), *stanąć w płomieniach* (s. 237 – dotyczy kościołów), istoty *upadłe* (s. 164), *żyć wiecznie* (s. 164), stać się *godnymi łaski* (s. 164).

Koncepcja duszy

Koncepcja *duszy* (s. 48) jest strategiczna dla wyobrażenia świata Monastyru. Ma ona być typowa dla ludzi i stanowić łącznik między człowiekiem i Bogiem oraz zapewniać ludziom nieśmiertelność, rozumianą jako możliwość odradzania się lub w efekcie końcowym życie wieczne z bogiem. Jest przeliczana na punkty, staje się monetą, którą płaci się za czary i magiczne umiejętności (s. 134, 251). Koncepcja świata wiary spleta się z mechaniką gry. Leksyka służąca przedstawieniu nowego świata stanowi jednocześnie podstawę tworzenia terminów o charakterze technicznym. Używane są połączenia wyrazowe, takie jak: *poświęcić zbawienie nieśmiertelnej duszy* (s. 114), *walka o duszę* (s. 134), *ocalenie duszy* (s. 146), *zaprzedanie duszy* (s. 134), *zniewolenie ludzkiej duszy* (s. 145), *zguba swojej duszy* (s. 135), *oddać swą Duszę Ciemności* (s. 156), *przekląć własną duszę* (s. 134), *sprzedać swoją duszę demonom* (s. 134), *skazać siebie na wieczne potępienie* (s. 137), *porwać duszę* (s. 136). Z koncepcją duszy związane jest także wyobrażenie wolnej woli: *wolny wybór człowieka* (s. 135). Żadne z tych połączeń leksykalnych nie pochodzi z Biblii, ale poszczególne pojęcia są używane w kościołach chrześcijańskich (np. zbawienie, dusza, zniewolenie, zaprzękanie, zguba, ciemność, przekląć, potępienie, wybór). Autorzy podręcznika wykorzystują je do opisu nowej koncepcji świata oraz mechaniki gry i na jej potrzeby wprowadzają także trzy nowe pojęcia: *test utraty Duszy* (s. 148), *punkty Duszy* (s. 148) oraz *uwolnienie duszy od klątwy*, co jest możliwe poprzez powrót do wiary, odrzucenie zła, cierpienie i odnalezienie kamienia filozoficznego (s. 143). Zachodzi zatem modyfikacja zasobu

¹⁰ Pisownia nazw przyjęta została za źródłem.

leksykalnego języka religijnego, przekształcenie znaczeń poszczególnych wyrazów oraz stworzenie nowych pojęć, nieobecnych w realnej komunikacji wspólnoty wyznaniowej.

Koncepcja wiary, zbawienia i potępienia

Wraz z pojęciem duszy pojawia się idea zbawienia (s. 114) i potępienia (wyrażona leksemami *potępić się po wsze czasy*, s. 134, *po śmierci czeka go tylko potępienie*, s. 21), *życia wiecznego* (s. 134) i *życia doczesnego* (s. 146). W systemie pojawiają się leksemy określające miejsca życia po śmierci: *piekło* (166), *raj*, *niebo* (s. 170). Życie w zgodzie z wiarą jest gwarancją *zbawienia* (s. 21). Postępowanie niezgodne z regułami wiary wiąże się z pojęciem grzechu (używane są wyrazy *grzech*, s. 50, 74, *grzesznik*, s. 257, *grzechy ojców*, s. 75, *pycha*, s. 74). Wiara w magię i rytuały magiczne określana jest jako *hołdowanie zabobonom* (s. 134). Niewłaściwe przekonania nazwane są *przesądami* (s. 236). Wszystkie przywoływane tu leksemy i frazeologizmy są używane w dyskursie religijnym wspólnoty wyznaniowej Kościoła katolickiego. Zaczerpnięcie z tradycji ma zatem charakter odtwórczy.

OKREŚLENIA POŚREDNIKÓW MIĘDZY BÓSTWEM A LUDŹMI ORAZ ICH SPUŚCIZNY

Podobnie odtwórcze jest wykorzystanie nazw pośredników między bóstwem a ludźmi oraz ich spuścizny. Używa się tu leksemów takich jak *prorok* (s. 4), *nauka* (s. 5), *Księga Proroka* (s. 5), *Komentarze* (s. 90), czyli *Pisma Proroka* (s. 251). Podstawę wiary i moralności stanowią *pisma Ojców* i *Doktorów Kościoła* (s. 251), *chroniki kościelne* (s. 90) oraz *żywy świętych* (s. 218). Nowe natomiast jest określenie *Pisma Katedr*, czyli *Katedralia* (s. 251). Wyraz *katedralia* stanowi tu neologizm, utworzony od słowa *katedra* poprzez dodanie przyrostku *-alia*, jak np. w wyrazach *teatralia*, *juwenalia*, *sakramentalia*. Sposób wytworzenia nowego słowa polega na dodaniu końcówki liczby mnogiej, typowej dla rzeczowników mających w liczbie pojedynczej końcówkę fleksyjną *-um*, czyli zapożyczonych z języka łacińskiego.

Odwzorowanie struktury społecznej Kościoła katolickiego prowadzi autorów do wytworzenia w świecie *Monastynu* katalogu świętych wraz z krótkim opisem ich życia – powstają żywoty świętych, czyli opisy postaci stylizowane gatunkowo na opisy hagiograficzne. Przywołanie tego gatunku w podręczniku RPG stanowi wyraz naśladowania dyskursu religijnego dawnych epok.

NAZWANIA STRUKTURY WSPÓLNOTY WYZNANIOWEJ – INSTYTUCJA KOŚCIOŁA

W świecie ludzi – potomków Rodian zamieszkujących Dominium, scalonych w jedną wspólnotę wyznaniową, istnieje *Kościół* jako *instytucja ponadpaństwowa*,

na czele której stoi *papież*. Jej członkowie należą do *stanu duchownego* (s. 91), bazującego na trzech filarach. Pierwszy z nich tworzą *księża* (potoczne określenie członków instytucji w hierarchii kościelnej, s. 44). Drugi – *zakony*, w których przebywają *zakonnicy* (s. 80) i *mnisi* (s. 44). Trzeci stanowi *Inkwizycja*, składająca się z *inkwizytorów* (s. 44). Wszystkie określenia hierarchii kościelnej, członków struktury administracyjnej, specjalnych wewnętrznych instytucji oraz pełnionych przez nich funkcji są zaczerpnięte z historii i teraźniejszości Kościoła katolickiego.

Istotną różnicę w stosunku do realiów stanowi fakt, że w systemie gry wprowadzone zostaje *kapłaństwo kobiet* (s. 251, s. 48). W podręczniku pojawiają się jeszcze dwie innowacje: autorzy tworzą postać *kuratora katedry*, współodpowiedzialną z biskupem za ten obiekt. Ma nią być *anonimowa osoba, szpieg, dyplomata* (s. 251). Wprowadzony jest także specjalny rodzaj waluty, pierścienie, które stanowią własność biskupów (s. 80). W podręczniku nie pojawiają się natomiast takie wyrazy jak *pop*, *batiuszka*, *pastor*, nazywające duchownych innych odłamów chrześcijańskich. Nie padają także wyrazy *apostoł*, *katecheta* czy *prezbiter*, być może zbyt wyspecjalizowane jak na potrzeby wyobrazonego świata. Nazwy osób pełniących funkcje we wspólnocie wyznaniowej są zatem typowe, odtwórcze, powszechnie znane.

OKREŚLENIA PRZESTRZENI FIZYCZNEJ W STRUKTURZE KOŚCIELNEJ I SYMBOLE RELIGIJNE

Identycznie postępują także autorzy podręcznika przy wykorzystaniu nazw przestrzeni fizycznej oraz symboli religijnych. Punktami ogniskującymi życie w świecie *Monastynu*, po upadku *Rodian*, są miejsca, w których dawniej przebywał Bóg, a teraz przebywają i pracują wierni mu ludzie. Nazywane są wyrazami: *monastyr* (w WSJP w znaczeniu ‘klasztor prawosławny lub greckokatolicki’, w podręczniku zaś jako zwykły klasztor lub szczególnie, niezwykle rozbudowany, położony w centrum instytucji, s. 82), *świątynia* (s. 202), *katedra* (s. 4), *kościół* (s. 5), *kaplica* (s. 213), *kapliczka* (s. 5), *klasztor* (s. 50), *opactwo* (s. 82), *dom pielgrzymów* (s. 204). Nie wykorzystuje się natomiast określeń typu *tum*, *bazylika*, *przybytek*, unika się także przydawek *Boży*, *Pana*, *Pański*, *Wiary*. Największą uwagę w podręczniku poświęca się katedrom, choć sam główny monastyr też jest dość dokładnie opisany (s. 245).

Autorzy podręcznika przywołują jeden, podstawowy symbol religii – *karia-nizmu*, wiary i wspólnoty wyznaniowej, którym jest *krzyż*. Leksem ten łączy się w związku frazeologiczne: *figura krzyża*, *wizerunek krzyża*, *narodowy krzyż* (s. 251). Wyjaśniana jest także symbolika tego znaku jako krzyżowanie się światów ziemskiego i boskiego. Symbol ten jest z założenia święty, może bowiem być *bezczeczony* (s. 143). Niezwykle istotne jest dopełnienie opisu krzyża jego obrazem, rysunkiem, ponieważ dopiero wówczas wyraźnie widać inną niż chrześcijańska

motywację symbolu. Na szczycie krzyża, na jego górnej belce umieszczany jest kosz z ogniskiem, które jest rozpalane na znak wiary w ciemności. Leksykalnie odmienne od standardowego słownictwa wykorzystywanego w Kościele katolickim jest dodanie do leksemu krzyż przydawki *narodowy*. Powstaje w ten sposób neosemantyzm, termin nieistniejący w tradycji Kościoła katolickiego.

NAZWY ŚWIĄT RELIGIJNYCH, AKTÓW I GATUNKÓW MOWY

W świecie RPG przywoływane są pojęcia *święto*, *specyficzne obyczaje*, *obrzędy* i *ceremonie religijne* (s. 254). Oprócz nazw religijnych świąt, typów i gatunków modlitw oraz aktów mowy (egzorcyzmów) w tym miejscu wypada też przywołać opis stworzenia świata, zaprezentowany w Monastyrze z zastrzeżeniem, że jest on niezgodny z wiarą, jest herezją (s. 147). Jest to jedyny opis stworzenia świata przedstawiony w podręczniku. Zachodzi swoista gra z czytelnikiem, który nie pozna dogmatycznej wizji świata, uznanej przez karianizm, ma za to przedstawioną nieortodoksyjną koncepcję stworzenia świata, wyjaśniającą istniejące w nim byty i zjawiska.

Podsumowując, trzeba podkreślić, że koncept gry w nurcie dark fantasy realizowany jest przez wyeksponowanie oraz wyolbrzymienie sposobu i kontekstu działania wyobrażonej wspólnoty wyznaniowej. Z założenia rysuje się ona jako podobna do Kościoła katolickiego. Użycie leksyki religijnej, języka, stylu czy dyskursu religijnego w analizowanym podręczniku gry narracyjnej ma w przeważającej mierze charakter odtwórczy, jednak w procesie renarracji dziedzictwa historycznokulturowego dochodzi do przekształcania znaczeń i kreacji nowych treści. Zabieg ten ma wprowadzać świat grozy. Zamyśl narracyjny, przedstawiony w podręczniku¹¹, pozornie wchodzi w dialog z dziedzictwem językowym i kulturowym wyznaniowej wspólnoty komunikatywnej, realnie zaś przedstawia go *à rebours*, z odwróconą hierarchią wartości. Podstawą tej kreacji jest wyzyskanie leksyki religijnej wypracowanej przez realną wspólnotę wyznaniową i narodową, przejmowanie specyfiki języka, stylu, leksyki oraz wybranych gatunków i aktów mowy, typowych dla danego dyskursu religijnego. Kreowany świat wspólnoty wyznaniowej jest pozornie znany, tożsamy z realnym lub historycznym, a jednak na skutek przekształcania znaczeń leksyki staje się nietypowy i niebezpieczny.

¹¹ Por. M. Wolski (2016), *Krwio pijca kosmopolityczny. Wpływ Wampira: Maskarady na współczesną kulturę wampiryczną*, w: R. Dudziński i A. Wróblewska, red., *Gry fabularne. Kultura – praktyki – konteksty*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trckster”, Wrocław, s. 12–29.

LITERATURA

- Borawski S. (2005), *Podstawy idei poznawczej studiów nad dziejami używania języka. Esej o diachronii*, w: S. Borawski et al., *Rozprawy o historii języka polskiego*, Zielona Góra, s. 26.
- Kołąkowski L. (1991), *O wypowiedaniu niewypowiedzianego: język i sacrum*, „Język a Kultura” Funkcje języka i wypowiedzi, red. J. Bartmiński i R. Grzegorzczkova, t. IV, Wrocław.
- Krawczyk S. (2008), *Narracja i dialog. Zastosowania psychologii narracyjnej w badaniu narracyjnych gier fabularnych*, „Homo Communicativus. Filozofia – Komunikacja – Język – Kultura” 2(4), s. 81–92.
- Makuchowska M. (2013), *Styl religijny*, w: Ewa Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek–Bednarczuk, red., *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, Kraków, TAIWPN Universitas, s. 489 (s. 487–528).
- Mochocka A. (2017), *Świat i historia – Monastyr: fabularna gra dark fantasy*, w: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków, s. 501–518.
- Karpluk M., Sambor J., red. (1988) *O języku religijnym*, Lublin.
- Pałucka-Czerniak I. (2000), *Czy istnieje język religijny?*, „Język Polski” nr 3/4, s. 176–184.
- Rospond S. (1985) *Kościół w dziejach języka polskiego*, Wrocław.
- Skubalanka T. (1984), *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Szeja J.Z. (2004), *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Kraków, Wyd. Rabid.
- Uździcka M. (2024), *Paratekst w badaniach lingwistycznych (rekonstrukcja badawcza)*, w: M. Ruszczyńska, I. Pałucka-Czerniak, red., *Pięćdziesiąt lat zielonogórskiej polonistyki. Księga jubileuszowa*, Zielona Góra, s. 291–303.
- Uździcka M. (2019), *Podręcznik do gier fabularnych jako paratekst*, „Књижевна историја”, nr 51(168), s. 179–197.
- Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/> [dostęp: 27.08.2024].

*Marzanna Uździcka*¹

OBECNOŚĆ KULTURY POPULARNEJ WE WSPÓŁCZESNYCH MODLITEWNIKACH NA PRZYKŁADZIE MODLITEWNIKA DLA KOBIET (UJĘCIE LINGWISTYCZNE)

Streszczenie: Niniejsze rozważania wpisują się w ogólną perspektywę wpływu kultury popularnej na teksty dyskursu religijnego i kontynuują myśl badawczą Marii Wojtak. Przedmiotem analiz jest *Modlitewnik dla kobiet* wydany w roku 2022 przez wydawnictwo Stacja7, który do tej pory nie był przedmiotem oglądu badawczego. Analiza ukazuje redukcjonizm genologiczny modlitewnika w obszarze struktury, gdzie zachowana jest typowa dla tego gatunku tylko modlitwa. Każdy z 365 segmentów zawiera cytaty pochodzące w większości z tekstów kultury popularnej, rozważania typowe dla rekolekcji, w obrębie których rozpatrywane są problemy dotyczące wiary i życia codziennego człowieka, otaczającej go rzeczywistości czy zagadnienia związane z etyką oraz zadanie dla czytelniczek. Nowością jest układ nadawczo-odbiorczy, gdzie nadawcę można opatrzyć przydawką – zbiorowy, ponieważ *Modlitewnik* współtworzyło ponad sto kobiet prezentujących różne profesje, natomiast odbiorca jest zarówno ze sfery sacrum, jak i profanum. Perspektywą dla analiz jest rozumienie pojęcia *kultura popularna* w ujęciu Johna Fiskego.

Słowa kluczowe: kultura popularna, modlitewnik, modlitwa, rekolekcja

THE PRESENCE OF POPULAR CULTURE IN CONTEMPORARY PRAYER BOOKS ON THE EXAMPLE OF THE WOMEN'S PRAYER BOOK (A LINGUISTIC APPROACH)

Abstract: The present study is part of the general perspective of the influence of popular culture on the texts of religious discourse and continues the research thought of Maria Wojtak. The subject of the analysis is the Prayer Book for Women published in 2022 by the Station7 publishing house, which has not been the subject of research scrutiny so far. The analysis reveals the genological reductionism of the prayer book in the area of structure, where only the prayer is preserved, typical of the genre. Each of the 365 segments contains quotations mostly from popular culture texts, reflections typical of a retreat, within which problems concerning faith and people's daily lives, the surrounding reality or issues related to ethics are considered, as well as a task for female readers. A novelty is the sender-receiver arrangement, where the sender can be marked with the appendage – collective, since the Prayer Book was co-written by more than a hundred women presenting different professions,

¹ Prof. dr hab. Marzanna Uździcka, ORCID: 0000-0002-3045-8711, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: muzdzicka@uz.zgora.pl.

while the recipient is from both the sacred and profane spheres. A perspective for analysis is the understanding of the concept of popular culture in terms of John Fiske.

Keywords: popular culture, prayer book, prayer, retreat

DIE PRÄSENZ DER POPULÄRKULTUR IN ZEITGENÖSSISCHEN GEBETBÜCHERN AM BEISPIEL DES FRAUENGEBETBUCHS (EIN LINGUISTISCHER ANSATZ)

Zusammenfassung: Die vorliegenden Überlegungen sind Teil einer allgemeinen Perspektive auf den Einfluss der Populärkultur auf Texte des religiösen Diskurses und setzen den Forschungsgedanken von Maria Wojtak fort. Gegenstand der Analyse ist das Gebetbuch für Frauen, das 2022 vom Stacja-Verlag⁷ herausgegeben wurde und das bisher nicht Gegenstand der Forschung war. Die Analyse offenbart den für die Gattung typischen genologischen Reduktionismus des Gebetbuchs im Bereich der Struktur, wo nur das Gebet erhalten ist. Jeder der 365 Abschnitte enthält Zitate, meist aus Texten der Populärkultur, für Exerzitien typische Überlegungen, in denen Probleme des Glaubens und des Alltags, der umgebenden Wirklichkeit oder ethische Fragen erörtert werden, sowie eine Aufgabe für die Leserinnen. Ein Novum ist die Absender-Empfänger-Anordnung, wobei der Absender mit dem Adjektiv – kollektiv gekennzeichnet werden kann, da das Gebetbuch von mehr als hundert Frauen aus verschiedenen Berufen mitverfasst wurde, während der Empfänger sowohl aus der sakralen als auch aus der profanen Sphäre stammt. Eine Perspektive für die Analyse ist John Fiskes Verständnis des Begriffs der Populärkultur.

Stichworte: Populärkultur, Gebetbuch, Gebet, Exerzitien

Modlitewniki w naukowym oglądzie, nie tylko językoznawczym, mają bogatą literaturę. Przez lingwistów ujmowane są zasadniczo w dwóch badawczych perspektywach. Pierwsza dotyczy genologicznego aspektu modlitewników, ustalenia ich wzorca gatunkowego (kanonicznego) i zakresu realizacji w przestrzeni komunikacyjnej (np. Wojtak 2005, 111–119; 2007, 129–142). Druga odnosi się do wpływu zmian zachodzących we współczesnym dyskursie religijnym na treść i strukturę modlitewników (Wojtak 2005b, 153–175). Z jednej strony bowiem zachowują one i utrwalają ustalone tradycją praktyki komunikacyjne charakterystyczne dla określonej wspólnoty wiernych i wyrażające sakralizację tekstu, z drugiej, pojawiają się w nich elementy nowych różnorodnych dyskursów związanych zarówno z kultem (liturgią), tj. dyskursu katechetycznego czy normatywnego, jak i typowych dla komunikacji świeckiej, potocznej, a nawet slangowej.

Wpływ kultury popularnej na współczesne modlitewniki podkreśla w swoich badaniach lubelska lingwistka, Maria Wojtak, łącząc obie wskazane perspektywy. Najpełniej przedstawia to w pracy z 2011 roku *Współczesne modlitewniki w oczach językoznawcy. Studium genologiczne*, szczególnie w części poświęconej nowym, oryginalnym formom modlitewników i okazów typologizowanych jako hybrydy gatunkowe. Dobrany materiał przedstawia różnorodność i niepowtarzalność, w pewnym nawet sensie osobliwość, tekstowych realizacji analizowanego gatunku,

co jest niewątpliwie zaskakujące, biorąc pod uwagę, że książeczki do nabożeństwa reprezentują sferę komunikacji uznawaną za najbardziej konserwatywną (kultuwująca tradycję) i mało podatną na zmiany. Istotny dla naszych rozważań jest sposób definiowania przez Wojtak pojęcia *kultura popularna*, ponieważ stanowi on dla analiz i formułowanych konstatacji punkt odniesienia dla analizowanych okazów. Badaczka prezentuje to stanowisko, które odróżnia nurt kultury wysokiej (elitarnej) od niskiej (popularnej) i ujmuje kulturę popularną jako ten obszar aktywności ludzi, który jest oparty na świadomości potocznej, preferujący przeciętność, banalność, ekspansywność, hedonizm, potrzebę schlebienia gustom odbiorców. Lingwistka podkreśla także, że kulturze popularnej obcy jest system wartości i obraz życia przekazywany przez religię i typowe dla religii zachowania i interakcje (zwłaszcza porządek kultu) [Wojtak 2015b, 60]. Według niej wiąże się to z innowacyjnym sposobem werbalizowania tego, co zrytualizowane w różnych formach religijnych wypowiedzi, w tym w modlitewniach².

Pojęcie *kultury popularnej* jest zjawiskiem wielowymiarowym, rozpatrywanym w obrębie różnych dyscyplin przy użyciu odmiennych paradygmatów, metodologii i narzędzi analiz. Wymaga więc każdorazowo ukonkretnienia i deklaracji badacza, jaki zakres semantyczny mu przypisuje. Prezentujemy tu stanowisko³ akcentujące potrzebę rozpatrywania kultury popularnej poprzez odbiorcę, któremu nie narzuca się jej wytworów. Są one bowiem odzwierciedleniem jego potrzeb, gustów, zainteresowań itd. Przy tym, jak wskazuje John Fiske, odbiorca ten odznacza się większą świadomością, niż powszechnie się uważa (tzn. nie jest

² W tej perspektywie M. Wojtak omawia niezmiernie ciekawe przykłady nowych form książeczek do nabożeństwa, wskazując na te ich cechy, które wiążą się z ułatwieniem, ogólnie ujmując, sprawowania przez ludzi praktyk religijnych. Zakłada bowiem, że dzisiejszemu odbiorcy sprawia trudność zarówno typowy dla tekstów religijnych kod, który zawiera pojęcia, symbole, metafory, stanowiące wprost barierę komunikacyjną dla współczesnego człowieka bytującego w zurbanizowanym i zdigitalizowanym świecie. Stąd dyskurs modlitewnika musi być zrozumiały, w związku z czym badaczka wiele zachowań językowych tłumaczy funkcjonalnością, na przykład użycie slangu w modlitwie. W modlitewnikach „osobliwych”, bo ich reprezentacja nie jest powszechna, charakterystyczne jest odwoływanie się do kontekstu życiowego nadawcy, co implikuje wypowiedzi spontaniczne, naturalne, ale oryginalne, a nawet kreatywne, często z obszaru profanum [2011].

³ Pojęcie *kultury popularnej* jest do dzisiaj nieostre ze względu na szczególnie jej fenomen funkcjonowania w nowoczesnych społeczeństwach, a samo definiowanie uwarunkowane jest z zasady ideologicznie. Główne jej teorie, interpretacje, różnorodny wymiar badań nad wytworami tej kultury itd. doczekały się bogatej literatury (choćażby A. Kłoskowska, M. Krajewski, D. Strinati i inni). Dla jasności wywodu zakładam, że *kultura popularna* poprzez swoje wytwory będzie obejmować wszelkiego typu działania społeczeństwa o charakterze artystycznym. Tym samym wykluczam taką jej interpretację (w Polsce wciąż powszechną), zgodnie z którą rozgranicza się kulturę na masową (popularną) i wysoką (elitarną). Bliski jest mi pogląd Johna Fiskego, że kultura popularna nie jest gorsza ani mniej wartościowa niż kultura wysoka, ale jest raczej miejscem aktywnych negocjacji i kontestacji, w którym znaczenia są „wytworzone, reprodukowane i przekształcane”. Fiske argumentuje, że kultura popularna jest „kluczową areną wyrażania i negocjowania społecznych tożsamości, pragnień i walk”, a także odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu i odzwierciedlaniu wartości, przekonań i relacji władzy w społeczeństwie (Fiske 2010, 20–21). Poza tym bliskie mi są założenia tzw. Brytyjskiej Szkoły Kulturoznawczej (przedstawiciele: wspomniany Fiske, ale też Stuart Hall), zgodnie z którymi *kultura popularna* jest zjawiskiem uniwersalnym i odznacza się typowymi strukturami dla wszelkich kultur (np. ludowej), chociaż jej znaczenie nie powinno być odnoszone do innych kultur, bo zawsze będzie waloryzowane.

bezmyślnym „konsumentem” jej wytworów) (2010). Tym, co łączy kulturę popularną z tradycyjnie wyznaczaną jej cechą masowości, jest zakres treści wytworów tej kultury, które są znane i uznawane za istotne dla większości społeczeństwa, jednak, co ważne, forma ich prezentacji nie musi być odczytywana, interpretowana czy inaczej „zawłaszczana” powszechnie. W takiej perspektywie będą przeprowadzane dalsze analizy.

Niniejsze rozważania wpisują się w ogólną perspektywę wpływu kultury popularnej na teksty dyskursu religijnego i kontynuują myśl badawczą Marii Wojtak. Przedmiotem analiz jest *Modlitewnik dla kobiet* wydany w roku 2022 przez wydawnictwo Stacja⁴, który do tej pory nie był przedmiotem oglądu badawczego. Interesować nas będzie, w jakim zakresie nie tylko cechy kultury popularnej, ale i sytuowane w jej obrębie teksty wpłynęły na jego aspekt poznawczy oraz strukturę. Czy wobec uwzględnionych zmian można tę edycję typologizować jako modlitewnik. W prowadzonych analizach wykorzystane zostaną narzędzia badawcze lingwistyki tekstu oraz genologii lingwistycznej⁵ i zastosowany zostanie paradygmat analizy przypadku.

Modlitewnik w ujęciu ogólnym odnosi się do zbioru modlitw i pieśni religijnych. Definiowany jako książeczka do nabożeństwa służy

organizowaniu wybranych obszarów komunikacji kultowej, stając się jedną z form werbalizacji praktyk komunikacyjnych sytuowanych w centrum dyskursu religijnego [Wojtak 2011, 254].

Można go postrzegać jako miejsce otwarcia człowieka na transcendencję, gdzie człowiek spotka się z Bogiem czy innymi osobami ze sfery sacrum, a Bóg spotyka się z człowiekiem [Grzegorzczukowa 2005]. Klasyczny, ukształtowany tradycją modlitewnik ma wyrazistą sylwiczną kompozycję, na którą składa się względnie stały zbiór (układ) różnych gatunkowo wypowiedzi, jak: modlitwy codzienne i przygodne (okazjonalne, okolicznościowe), fragmenty o charakterze katechetycznym, mszał, ryty sakramentów, nabożeństwa (scenariusze nabożeństw) i pieśni [Wojtak 2011, 23]. Stylistycznie osadzony jest w dyskursie religijnym, na który składają się teksty o charakterze konwencjonalnym, tj. zawierające na przykład formuły liturgiczne, formułiczne składniki wypowiedzi czy wyspecjalizowaną leksyką, utartą metaforyką itd.

Oferta współczesnych modlitewników ciągle rośnie, jest przy tym niezwykle bogata oraz zróżnicowana i w swej prezentacji często odbiega od wydań tradycyjnych. Oznacza to, że istnieje potrzeba ich proponowania dla coraz szerszego i zróżnicowanego społecznie odbiorcy, chociaż nie musi to mieć wymiaru powszechnego. Okazem mieszczącym się w tej grupie jest właśnie *Modlitewnik*

⁴ Modlitewnik został wydany za zgodą Kurii Metropolitańskiej Warszawskiej, co oznacza, że został przez władze kościelne zatwierdzony do odbioru powszechnego.

⁵ Szczegóły tej metodologii w M. Wojtak (2011, 18–21).

dla kobiet. Skierowany jest on do odbiorcy tradycyjnego i w swoim wymiarze masowego, który sygnowany jest przez tytuł. Interesujący jest tu układ nadawczo-odbiorczy, gdzie nadawcę można opatrzyć przydawkami – zbiorowy i świecki. *Modlitewnik* współtworzyło bowiem ponad sto kobiet prezentujących różne profesje. W tym gronie znalazły się kobiety pracujące w różnych sektorach życia publicznego: kobiety biznesu, szefowe firm, specjalistki od zarządzania kryzysowego, prawniczki, pedagożki, wykładowczynie akademickie, nauczycielki, katechetki, coachy, terapeutki, trenerki zdrowia; kobiety sztuki: aktorki, tancerki, pisarki; mediów: dziennikarki, blogerki, ale również „ekspertki od całodobowej opieki nad własnymi dziećmi”. Dzielą się one z czytelniczkami swoimi przeżyciami, doświadczeniami i przemyśleniami, budując szczególną więź opartą na intymności. Poszerzony został więc aspekt pragmatyczny modlitewnika jako gatunku. Z jednej strony realizuje on typową dla tej formy wypowiedzi religijnej funkcję nawiązywania kontaktu z osobą ze sfery sacrum (tu głównie przez modlitwę, ale nie tylko). Z drugiej pojawia się odbiorca ze sfery profanum, a więc czytelniczki, którym lektura modlitewnika ma pomóc w szeroko rozumianym spotkaniu Boga, ma być drogą do Niego, „podróżą w głąb siebie”, aby Go odczuć. *Modlitewnik* jest zaproszeniem do wspólnoty kobiet, które bez względu na wykonywane zawody czy pełnione role życiowe poszukują Boga, „tęsknią za nim”, pokonują przeszkody, trudności, aby „dostać się do samej istoty [...] serca, [...] wiary – Boga” [*Wprowadzenie*: 5].

Wyraźnie odzwierciedla to struktura *Modlitewnika*, która z wypowiedzi typowych dla niego zawiera tylko modlitwę. Trzeba podkreślić, że modlitewnik proponuje intensywne spotkanie z Bogiem, ponieważ na jego makrostrukturę składa się 365 części przeznaczonych na każdy kolejny dzień roku. W wymiarze mikrostruktury każda część ma spetryfikowany charakter. Elementami delimitacyjnymi jest tytuł, który sygnuje rozpatrywane w obrębie danego segmentu zagadnienie i personalia nadawcy, chociaż pominięta jest ich profesja. Korpus tworzą: cytaty, rozważania autorek, modlitwa i zadanie. Funkcję pratekstową spełnia *Wprowadzenie* napisane przez „żeńską część załogi Stacja7”, *Podziękowanie* zredagowane przez Anetę Liberacką, naczelną redaktor Stacji7 (do tekstu jeszcze wrócimy), spis treści i wykaz darczyńców.

Zagadnienia poddane rozważaniom w każdej części sygnalizują jednowyrazowe tytuły. Jest to 365 haseł, które tylko w niewielkiej części odnoszą się eksplcytnie do sfery sacrum (w takim znaczeniu też pojawiają się w rozważaniach), por.: *Absolut*, *Anioł*, *Dusza*, *Eucharystia*, *Grzech*, *Kościół*, *Maryja*, *Modlitwa*, *Niebo*, *Raj*, *Świętość*, *Szatan*, *Wiara* i *Zbawienie*. Pozostałe, jak można sądzić, odnoszą się do pojęć uznawanych za istotne dla większości społeczeństwa, chociaż ich prezentacja nie jest zawłaszczana powszechnie (por. Fiske). Odnoszą się bowiem do różnych sfer egzystencji człowieka, w tym codzienności, rzeczywistości, która go otacza, zagadnień związanych z etyką, wyznawanymi

wartościami, a nawet przekraczających jak dla tekstu religijnego tabu, jak np. nałogi, pocałunek, przemoc, seks⁶.

Każda z części zawiera cytat, a więc jest ich w sumie 365 i, co ciekawe, pochodzą one z różnorodnych źródeł. Naturalne dla religijnej formy wypowiedzi są cytaty świętych czy błogosławionych, urzędujących lub byłych hierarchów kościelnych (tu: papieża Jan Pawła II, Benedykta, Franciszka), myślicieli chrześcijańskich (w tym księży) czy pochodzące z Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu. Zaskakuje natomiast ogromna prezentacja cytatów z tzw. kultury świeckiej⁷. Można ich znaczną część zgodnie z przyjętą dla niniejszych rozważań perspektywą rozumienia kultury popularnej sytuować w jej obszarze. Trzeba podkreślić, że przywoływane cytaty w większości są obecne w powszechnym obiegu komunikacyjnym i są znane szerokiemu odbiorcy, por. *Bóg także był autorem: jego proza to mężczyzna, jego poezja to kobieta*, Napoleon Bonaparte (*Chłopak*: 384), *Niech moc Będzie z Tobą*, *Gwiazdne wojny* (*Moc*: 208), *Nie ma brzydkich kobiet, są tylko kobiety, które nie wiedzą, że są piękne*. Vivien Leigh (*Brzydka*: 69) lub krąg ich jest nieco węższy, ale i tak mają ważne znaczenie w przekazie kulturowym, por. *Wolność nie znaczy, że można poruszać się po niewłaściwej stronie ulicy*. Indira Ghandi (*Wolność*: 377) itp.

Nadrzędną funkcją wszystkich cytatów jest wprowadzenie odbiorcy w temat prowadzonych rozważań i wstępna, w różnorodny sposób realizowana prezentacja uwzględnionego w nich problemu. Spełniają one także szereg dodatkowych funkcji wynikających z wyboru określonego cytatu, jego autor i oczywiście treści. Z pewnością stają się swoistego rodzaju źródłem motywacji i inspiracji dla prowadzonych rozważań, przybierając często postać sentencji, np. *Wymowne są słowa, ale i ile wymowniejsza jest cisza*. Wanda Półtawska (*Cisza*: 205). Istotne jest to, że wpływają na spójność pozostałych segmentów, stają się bowiem wstępną interpretacją, np. *Chlebna naszego powszedniego daj nam dzisiaj* (Jezus. MT 6, 11) dla rozważań zatytułowanych *Okruchy* czy ukryta jest w nich często konkluzja, por.: *Mama mawiała, że człowiekowi nie potrzeba aż tak dużo, reszta jest tylko na pokaz*. Forrest Gump (*Zbytki*: 267), ale (135). Niektóre cytaty również wstępnie

⁶ Nie sposób tu wszystkich wymienić (przypomnijmy jest ich 365). Aby dać ich obraz, przy każdym cytacie jest wymieniony tytuł rozważań.

⁷ Nie sposób wymienić tu autorów wszystkich cytowanych tekstów, ale wskaźmy chociaż kręgi, jakie prezentują, aby dać obraz ich bogactwa. I tak, obszar literatury prezentują cytaty z dzieł, zarówno bardziej i mniej znanych, usytuowanych w różnych gatunkach, mających różnych odbiorców, por.: *Emancypantki* B. Prusa, *Zatrute pióro*, *Mężczyzna w brązowym garniturze* A. Christie, *Święta nic i inne opowiadania* A. Czechowa, a nawet *Ania z Zielonego wzgórza* L.O. Montgomery czy *Kubuś Puchatek* A. Milne. To samo zróżnicowanie dotyczy wypowiedzi literatów i poetów, np.: J. Krasińskiego, O. Wilde'a, M. Twaina, L. Tołstoja. Kinematografię prezentują cytaty z filmów bardzo popularnych, które znalazły ogromną rzeszę odbiorców i w swoich gatunkach zaliczają się do kanonu, np.: *Gwiazdne wojny*, *Ojciec chrzestny*, *Przemiętło z wiatrem*, *Król lew*, *Shrek*, ale i często cytowany król Julian z Madagaskaru. Cytowani są także ludzie sztuki, np. F. Bacon (brytyjski malarz), mediów, np. O. Winfrey, O. Falacci, naukowcy, np. Tesla, A. Einstein, filozofowie, np. A. Schopenhauer, Arystoteles, politycy, np. M. Thatcher, I. Ghandi, celebryci, np. C. Chanel czy nawet sportu, np. Venus i Serena Williams.

waloryzują rozważane problemy, np. *Starzenie się nie jest złem, któremu trzeba się podporządkować, jest powołaniem, na które trzeba umieć odpowiedzieć. Św. Jan Paweł II* (Starość: 139).

Cechą immanentną każdego modlitewnika jest modlitwa, której intencją jest nawiązanie wewnętrznej łączności (interakcja) z istotą wyższą od człowieka. W założeniu stanowi ona formę dialogu (rozmowy), chociaż formalnie ma postać monologu, gdzie realizowany jest typowy dla dyskursu religijnego układ nadawczo-odbiorczy, tzn. nadawca – wierny występuje w roli petenta – odbiorca sytuuje się w obszarze sacrum, jest nim Bóg, Jezus Chrystus, Duch Święty, Maryja czy święci.

W badanym modlitewniku znajduje się 365 oryginalnych modlitw, które można traktować jako modlitwy codzienne, w znaczeniu 'modlitwa na każdy dzień'. Z punktu widzenia typologicznego są to modlitwy indywidualne w formie wotywniej. Biorąc pod uwagę aspekt pragmatyczny, realizowany jest w nich typowy dla modlitwy układ nadawczo-odbiorczy, przy czym nadawca nie sytuuje się w roli sługi, a odbiorca ze sfery sacrum jest nie tyle majestatem⁸, ile przewodnikiem, opiekunem, a nawet przyjacielem czy bratem (*Panie Jezu, który jesteś moim bratem... (Rodzeństwo: 92)*); w myśl słów: *Tobie zależy na mnie i chcesz dla mnie jak najlepiej... (Zgoda: 16)*. Uwidacznia się to w sposobie formułowania prośb, gdzie osłabiona zostaje hieratyczność i oficjalność wypowiedzi⁹: *pomagaj mi złapać dystans do siebie... (Niedoskonałość: 24)*, *naucz mnie okazywać wdzięczność i szacunek... (Rodzice: 402)*, *naucz mnie być dobrą mamą [...]. Daj mi też łaskę umiejętnego towarzyszenia wszystkim bliskim mężczyznom... (Syn 392)*, *pomóż mi, bym nie ulegała modom. Pragnę być zawsze sobą [...]* zarówno w kwestii mojego wyglądu... (*Styl: 341*), *natchnij spokojem i ufnością wszystkich borykających się ze spłatą kredytu... (Kredyt: 321)*, *uwolnij mnie od mylnego przekonania, że młodość to wygląd... (Młodość: 317)* itp. Szczególnie wyraźnie kreowany jest obraz Boga Nauczyciela, co przejawia się w formach anamnezy: *Jezu, Ty jesteś moim nauczycielem tego, jak być dla innych... (Wysilek: 307)*, *Panie Jezu, to TY nauczyłeś nas... (Godność: 323)* czy prośbach formułowanych przez niezwykle często używany czasownik *uczyć*.

Modlitwy, podobnie jak cały modlitewnik, charakteryzuje redukcjonizm genologiczny¹⁰ w różnym zakresie. Niewątpliwie wynika to z koncepcji samego wydania, ale także uwarunkowane jest cechami idolektalnymi nadawczyń, wynikającymi z ich wykształcenia, uprawianej profesji, środowiska, w którym żyją, pracują, wychowują dzieci itd., i z pewnością stopnia ich zaangażowania

⁸ W całym materiale pojawiają się tylko cztery modlitwy, gdzie zaznaczona jest taka relacja, np.: *Jezu, Panie mój, zginam kolana przed Tobą... (Skandale: 35)*, *... chciałem Ci służyć tym wszystkim, co otrzymałem wraz z narodzinami (Bieg: 123)*.

⁹ Por. M. Wojtak (2005).

¹⁰ Termin sformułowany w swoich pracach przez M. Wojtak.

w praktyki religijne. Oprócz jednej modlitwy, której nadawca sygnowany jest przez „my” inkluzywne, wszystkie formułowane są w 1 os. l. poj. Nadawca więc ujawnia się ze wszystkimi swoimi problemami, ułomnościami, potrzebami, priorytetami itd., co wpływa na indywidualizację nie tylko treści modlitw, ale i ich struktury. Można więc powiedzieć, że podlegają one swoistego rodzaju odautor-skiej kreacji. Porównajmy, spośród 365 modlitw, tylko osiem jest cytatem z *Pisma Świętego*, jedna wyrażona jest jednozdaniowym fragmentem *Koronki do Miłosierdzia Bożego*, osiem stanowi formę odniesień intertekstualnych, gdzie w samej strukturze modlitwy dochodzi do kompilacji indywidualnie sformułowanych fraz z cytatem z biblii, por. *Panie, chce się modlić razem z prorokiem Izajaszem*: „*Nie lękaj się [...] Nie lękaj się, przychodzę ci z pomocą*” (Iż 41. 10.13) Amen. (Łęk: 198) lub fragmentem modlitwy, por. *Aniele Boży stróżu mój, Ty zawsze przy mnie stój, a szczególnie wtedy, gdy się pysznię sama przed sobą*. (Pycha: 327). Wspomniana kreacja dotyczy różnych wyznaczników modlitwy jako gatunku. W pierwszym rzędzie zwraca uwagę formalna i semantyczna modyfikacja tradycyjnych formuł inicjalnych, takich jak: *Modlitwa X-a*, *Modlitwa o...*, *Modlitwa za...*, *Modlitwa do...*, *Modlitwa na...* [por. Makuchowska 1998, 56]. Wszystkie okazy sygnowane są tylko określeniem gatunkującym *modlitwa*. Z pewnością wiąże się to z ogólną koncepcją analizowanego wydania, zgodnie z którą modlitwa jest tematycznie powiązana z poprzedzającymi ją rozważaniami, zarówno eksplicytnie, por.: Tytuł *Dialog* i rozważania na temat umiejętności rozmowy z drugą osobą, a przede wszystkim z Bogiem i treść modlitwy: *Boże naucz mnie słuchać Ciebie i drugiego człowieka. Proszę Cię o dar umiejętności dobrej rozmowy, Chcę słyszeć Ciebie i pragnę, byś Ty słyszał mnie. Amen.* (47), jak implicytnie, por.: Tytuł *Inspiracje*, rozważania dotyczące zakresu inspiracji Jezusa i Maryi dla zachowań autorki, szczególnie dotyczy to ufności Maryi do działań Boga. Nawiązuje do tego treść modlitwy: *Maryjo, proszę Cię, naucz nie takiej ufności do Boga, jaką Ty miałas [...]. Ucz mnie tej ufności, szczególnie w momentach duchowej pustyni. Amen* (48).

Jak zaznaczono, wszystkie modlitwy można określić jako wotywnie, tzn. ze względu na strukturę i pozostałe wyznaczniki najbliższe modlitwie ustalonej¹¹. Przy czym realizują one w przeważającej większości modele alternacyjne, gdzie redukowane są dystynktywne wyznaczniki wzorca klasycznego. Przybierają one formę krótkich cztero- lub trzyzdaniowych wypowiedzi, stąd trudno, aby realizowały wszystkie ustanowione tradycją segmenty, czyli „anaklezę (wezwanie, zwrot do Boga), anamnezę (przypomnienie działań Boga, motywujących prośbę), prośbę (formuła wprowadzająca + przedmiot prośby), konkluzję (formuła dokso-logiczna, a więc wyrażająca uwielbienie Boga), aklamację, a w układzie linearnym

¹¹ Modlitwa ustalona to wypowiedź realizowana w trakcie liturgii oraz różnorodne teksty, zawarte w modlitewnikach i polecane wiernym przez Kościół jako możliwe formy kontaktu z Bogiem. Modlitwa ustalona ma spetryfikowany model struktury [Wojtak 1999, 107].

odpowiadały schematowi: „Boże, który... (Ty), spraw, aby... Przez Chrystusa, Pana Naszego. Amen” [Wojtak 1999, 107]. Podkreślenia wymaga to, że z dużą konsekwencją wprowadzane są dwa elementy: anakleza i aklamacja, zawsze w formie Amen. Anakleza jest ze względu na ilość nadawczyń formalnie dość zróżnicowana, zwroty odnoszą się do różnych „osób” ze sfery sacrum, powielają jednak z reguły utarte waloryzujące zwroty religijne, por. *Boże Miłosierny, Boże Ojcze, Boże Wszechmogący, Dobry Boże, Dobry Ojcze, Niepokalana Maryjo, Maryjo Królowo Świata, Maryjo stojąca pod krzyżem, Maryjo, Matko Boga, Matko Boża, Betlejemka, Duchu św., Święty Janie Chrzcicielu, Ukrzyżowany Jezu* itd. Tylko niekiedy ma formę zindywidualizowaną, np. *Nasz Dobry Tato*¹², *Maryjo, Najpiękniejsza Kobieto Świata, Maryjo, Niewiasto Milcząca*, która czasami przybiera postać metafory: *Jezu, Miłości ukrzyżowana, Matko Pana Jezusa, Najdoskonalsza Budowniczo ciepła rodzinnego*.

Wśród 365 modlitw sporadycznie tylko pojawiają się teksty pozbawione któregoś z tych dwóch elementów. Najczęściej ma to miejsce wtedy, gdy treścią modlitwy jest cytata z *Pisma Świętego*, ale nie tylko, por.:

MODLITWA. Nie chcę nigdy wątpić, że o mnie pamiętasz. Nie tylko o sprawach dużego kalibru, ale o drobnostkach, tęsknotach mojego dziewczęcego serca. Dziękuję, że przekraczasz wszelkie granice, żeby mnie spotkać. Amen. (245).

Biorąc pod uwagę wewnętrzną strukturę modlitw, całkowitej redukcji uległ typowy dla wzorca kanonicznego segment finalny dotyczący określenia nadawcy. Rolę tę przejmują znajdujące się powyżej rozważania. Natomiast w różnym układzie chronologicznym i dość regularnie pojawiają się segmenty: anamneza (czasami bardzo rozbudowana), prośba i szczególnie często wyrażane dziękczynienie. Bywa, że w modlitwie realizowany jest tylko jeden ze wskazanych kroków illokucyjnych, np. prośba: „*Maryjo, naucz mnie nie porównywać się, ale odkrywać, że moje życie jest równie ciekawe i wartościowe, co życie koleżanki. Pomóż mi dostrzec piękno we wszystkim, co mam, kim jestem i co robię. Amen*”. (*Moda*: 290); albo dziękczynienie: „*Ojcze, dziękuję, że jesteś. Ojcze, dziękuję, że jesteś, Ojcze, dziękuję, że jesteś! Amen*”. (*Zbytki*: 267); „*Panie Boże, dziękuję Ci za ludzi, przy których mogę być sobą z moim poczuciem humoru. Amen*”. (*Desperacja*: 230). Tym samym w modlitwie realizowana jest tylko jedna intencja, a wybór uzależniony jest od nadawcy i prowadzonych rozważań.

W badanych modlitwach można wskazać. Chociaż jest to rzadkie, ślady adaptacji innych wypowiedzi religijnych, najczęściej aktu uwielbienia, por.: *Bądź uwielbiony, Panie, we wszystkich Twoich działach...* (*Zemsta*: 57), *Panie uwielbiam Cię za dar życia...* (*Liderka*: 34), *Panie uwielbiam Cię za momenty bezsilności...*

¹² Odnosi się to do konceptualizacji Boga jako Ojca, co jest przede wszystkim związane z biblijną tradycją oraz doktryną religijną.

(*Niezwykłość*: 159) itd. Koncepcja modlitewnika wpływa także na redukcję typowych dla modlitw dyrektywnych aktów mowy i zastąpienie ich często deklaratywnymi, por.

Panie Boże, chcę zrezygnować z grzechu nie dlatego, że tego nie zrobię, to się na mnie pogniewasz, ale dlatego, że grzech naprawdę mnie zabija. Nie chcę grzeszyć więcej. Amen. (Grzech: 293).

Warstwa stylistyczna analizowanych modlitw respektuje zasadę stosowności i podporządkowana jest w zasadzie stylowi wzniosłemu charakterystycznemu dla dyskursu religijnego. Stosowane więc są głównie środki odnoszące się do sfery sacrum lub sfery codzienności, ale w wymiarze transcendentnym. Modlitwy charakteryzuje więc religijna frazematyka, por.: *Duchu Święty, napełnij mnie cierpliwością i wytrwałością...* (*Beznadzieja*: 197), *Duchu Święty, przyjdź, napełnij nas na nowo...* (*Powołanie*: 195); *Duchu Święty, daj mi światło...* (*Litość*: 219) *Duchu Święty natchnij mnie mądrością...* (*Dystans*: 177), *Duchu Święty, natchnij mnie w każdym moim zdaniu...* (*Sumiennosc*: 237) itd.

Wprowadzane są czasami zwroty mniej oficjalne i hieratyczne, por.:

spraw, by w naszym małżeństwie nie zabrakło romantycznych chwil... (*Romantyczność*: 61); *dziękuję za piękną skórę, każdy szczegół ciała, zwłaszcza ten który najbardziej mi się podob...* (*Tatuaże*: 65); *daj wrażliwość serca, abym mogła codziennie kochać, gotując, piorąc, zarabiając na życie...* (*Czyn*: 82); *spraw, abym widziała w życiu więcej niż koniec własnego nosa...* (*Iskra*: 85), *Jezu, Ty się tym zajmij. Amen! (Krzętanina: 259) itp.*

Chociaż na 365 modlitw tylko jedna w całości sytuuje się w dyskursie potocznym, por.: „*Duchu Mądrości, pomóż mi wyhamować, zanim rozpętam awanturę i przepadnę w fochu. [...] Amen. (Foch: 305).*

Specyficzną, jak na modlitewnik jest część zatytułowania *Zadanie*, które skierowane jest do czytelniczek, a więc odbiorcy ze sfery profanum. Ich treść wynika z podjętego w rozważaniach problemu, często łączy się z ideą modlitwy i wyrażoną w niej prośbą. Porównajmy dla przykładu: w części *Codziennosc*¹³ rozważania dotyczą znaczenia codzienności jako daru od Boga i w związku z tym powinności waloryzowania jej pozytywne. Modlitwa natomiast przyjmuje formę prośby (zredukowane są pozostałe jej kanoniczne elementy) o wzbudzenie wiary w wartość codzienności z jej „jasnymi i ciemnymi stronami”, co może pomóc odnaleźć i doświadczyć w niej Boga. Wykonanie zadania zaś ma ułatwić realizację tej prośby i brzmi: „Pomyśl dziś z wdzięcznością o pięciu rzeczach i osobach, które składają się na moją codzienność, i podziękuj za nie Bogu na modlitwie” (77).

W aspekcie illlokucyjnym zadania prezentują różne intencje, które sytuują się ogólnie w dwóch obszarach. Transcendentnym, gdzie niezwykle często zachęcają do różnorodnych praktyk religijnych, por.: *Pójdź na adorację. Popatrz na Jezusa,*

¹³ Cytat: „Nawet jeśli twoje życie wydaje się najbardziej monotonne, to to, co robisz zawsze ma prawdziwą wartość i znaczenie dla Twoich bliznich. Królowa Elżbieta II” (*Codziennosc*: 77).

Zobacz go na krzyżu... (Wiara: 88), *Dziś przed snem tylko Zdrowaś Maryjo! Razy 10, razy 20, różaniec!* (Zmartwienie: 25), *Przeczytaj List św. Jakuba 4, 11* (Plotkowanie: 111) itp., co ma przybliżyć czytelniczkę do spotkania z Bogiem, por.: *Pomódl się i przyjmij miłość Boga do ciebie. Potem okaż miłość [...] wobec boga, wobec siebie i wobec drugiej osoby* (Miłość: 14), *Ile będzie trzeba, by wyrzucić z głowy te wszystkie myśli i zacząć rozmawiać z Bogiem* (Zmartwienie: 25), a przede wszystkim interakcji z nim: *I codziennie powiedz Panu, co widziałaś*. (Dziecko: 59), *Opowiedz Bogu o miejscach waszego zwyczajnego spotkania*. (Okruchy: 136). W wielu zadaniach formułowana jest dyrektywa i zachęta włączenia praktyk religijnych do życia codziennego: *Zanim zabierzesz się za kolejną pracę lub sięgniesz po telefon, pomódl się, porozmawiaj z nim przez kilka minut* (Jutro: 142). Ideą zawartych w *Modlitewniku* zadań bywa też ukazanie obrazu Boga miłosiernego, np. *Spójrz na krzyż. Jezus już nie pamięta ci złego* (Zgoda: 16). Drugim obszarem jest otaczająca odbiorczynię szeroko rozumiana rzeczywistość, tak w wymiarze personalnym, jak i ogólnym (powszechnym). Formułowane zadania mają różny stopień trudności i w różnym stopniu wymagają zaangażowania w ich realizację. Zachęcają często do głębokiej refleksji nad własnym życiem postępowaniem i oczywiście stosunkiem do wiary, por.: *Pomyśl, co jest twoją dobrą stroną, a co złą*. (Skromność: 287), *Zastanów się, czy potrafisz przyjąć konstruktywną krytykę*. (Krytyka: 321).

Chociaż często mają postać prostych wzywań: *Zaproś w najbliższym czasie swoją rodzinę [...] i zaproponuj wspólny wieczór* (Ciepło: 15); *Podziękuj rodzinie za swoje rodzeństwo* (Siostra: 32); *Zagraj dzisiaj z domownikami w jakąś grę planszową* (Równość: 51), *Wyślij mężowi miłego SMS-a bez powodu* (Mąż: 83) itp. Odbija się w nich również „boża troska” o życie doczesne autorek i odbiorczyń i „nakaz” realizacji przykazanie miłości do drugiego człowieka i siebie. Są więc zadania, które zwracają uwagę na relacje z drugim człowiekiem, por.: *Wykonaj dziś co najmniej jeden gest służebny wobec drugiego człowieka [...]*, *Dodaj otuchy koleżance, która została porzucona* (Zdrada: 127) i takie, które mają budować wiarę w siebie, dać poczucie akceptacji, por.: *Wyślij do siebie maila o treści: „Jesteś taka, jakiej potrzebuje świat, Jesteś wystarczająca* (Porównywanie: 19); *Zapamiętaj sobie takie hasło: Jestem warta więcej niż wszystkie skarby świata* (Wartość: 167), *Pomyśl, za co siebie lubisz najbardziej i docień to* (Komplement: 105), nawet promują niektóre formy hedonizmu: *Idź na zakupy i kup sobie spontanicznie coś, czego potrzebujesz, bez długich dywagacji, ale z radości* (Zakupy 160). *Zrób sobie listę 10 rzeczy, które poprawiają Ci humor. Sięgaj po tę listę w trudne dni* (Humor: 45); *Pozwól sobie dziś na chwilę relaksu. Weź pachnącą kąpiel [...]* *Zrób coś dla siebie* (Ciało: 80). Oczywiście zadania mogą łączyć wskazane intencje, por.

ZADANIE: Pomyśl, co najbardziej Cię irytuje, z jakiego powodu tracisz cierpliwość, podnosisz głos, jesteś wściekła. Zastanów się, czemu tak jest i czego Cię nauczyła kolejna porażka. Zapytaj Boga, czego chce. Zaczynij od nowa. (*Cierpliwość*: 21).

Formalnie zadania przybierają z reguły postać wypowiedzi dyrektywnych, gdzie dominują następujące czasowniki: *pomyśl, przypomnij sobie, wykonaj, zrób, zastanów się*.

Wszystkie zadania mają jeszcze jeden ważny cel. Uczą swoistego rodzaju pokory, o czym wspomina Liberacka w *Podziękowaniu*: „Pokora to cnota, którą zdecydowanie rozwinęłam, przechodząc jak lekcje poszczególne zadania” (408).

Konkluzją niniejszego wywodu będzie nawiązanie do najbardziej twórczego segmentu *Modlitewnika*, tj. rozważań, które ze względu na bogactwo tematyczne i stylistyczne wymagałyby osobnych szerokich analiz. Wspomnijmy tylko, że jest to niezwykle intymna część tekstu, wymagająca ogromnej odwagi ich Autorów. Dzieli się one bowiem swoimi doświadczeniami w różnych wymiarach egzystencji i wiary. Wypowiedzi są bardzo szczere, ukazują bowiem zmaganie nie tylko z życiem, ale i z wiarą, z trudnościami w kontakcie z Bogiem. W wyznaniach kobiet jest prawda, często przekraczająca granicę tabu. Wszystkie rozważania łączy to, że różnym aspektom egzystencji nadawany jest wymiar religijny i kreślony jest obraz Boga, do którego z ufnością i wiarą można zwrócić się w każdej sprawie. Jest tu jeszcze jeden ważny aspekt. Otóż, stanowisko (głos) Kościoła nauczającego jest zamieniony w poetykę zwierzeń, por.:

Przecież wiele razy słyszałam ten fragment, a zrozumiałam go dopiero w ciąży z Angeliką. Jezus, widząc, co go czeka, po ludzku pragnął, by to, co nieuniknione, się nie wydarzało [...] (*Pragnienie*: 266),

gdzie nadawczyni sama dochodzi do prawd: *Bóg jest Mądrością, Miłością, Bóg nas nie lekceważy* [tamże] i podejmuje zobowiązania, także przez modlitwę i zadanie, por.

MODLITWA. [...] Chcę ten dar przyjąć i przejąć władzę nad każdą moją myślą, by była błogosławieństwem. Amen.

ZADANIE. Przyglądaj się dziś swoim myślom. Świadomie wybieraj te, które są dobre [...]. (*Myśl*: 297).

W zamyśle *Modlitewnik* jest formą poszukiwania drogi do Boga, formą „spotkania” z nim, inną niż te, z którymi mamy do czynienia na co dzień. Poprzez indywidualne zwierzenia, osobistą modlitwę czy wypełnianie samodzielnie zadania te spotkania są bardzo osobiste. Pokazuje to, że badany okaz genologicznie spełnia bardziej funkcję rekolekcji niż modlitewnika. Stanowi tak jak one czas refleksji i kontemplacji oraz modlitwy. Co realizuje zakładaną intencję badanego *Modlitewnika* głębszego zrozumienia siebie i własnej relacji z Bogiem.

Analizowany *Modlitewnik dla kobiet* jest przykładem przeobrażenia współczesnych praktyk komunikacyjnych dyskursu religijnego i wpływu różnych dyskursów pojawiających się w kulturze popularnej. Nie budzą one jednak kontrowersji (wprowadzona polszczyzna potoczna jest „stonowana”). Poszerzony jest tu plan tematyczny o styl życia i potrzeby współczesnych wiernych.

LITERATURA:

- Fiske J. (2010), *Zrozumieć kulturę popularną*, przekł. K. Sawicka, Kraków.
- Grzegorzczkowska R. (2005), *Wypowiedzi religijne jako forma uczestnictwa w sacrum*, w: *Język religijny dawniej i dziś*, t. II, red. S. Mikołajczak, ks. T. Węclawski, Poznań, s. 15–24.
- Krajewski M. (2005), *Kultury kultury popularnej*, Poznań.
- Makuchowska M. (2004), *Język religijny dawniej i dziś – na przykładzie XX-wiecznych modlitewników*, w: *Język religijny dawniej i dziś*, t. I, red. S. Mikołajczak, ks. T. Węclawski, Poznań, s. 288–297.
- Makuchowska M. (2008), *Tradycja i nowoczesność w polskim dyskursie religijnym*, w: *Tradycja a nowoczesność, Tradycja a nowoczesność*, red. E. Woźniak, Łódź, s. 141–149.
- Makuchowska M. (1998), *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole.
- Storey J. (2001), *Cultural Studies and Popular Culture: An Introduction*, London/New York.
- Storey J. (2019), *Cultural Theory & Popular Culture. An introduction 5th ed.*, Londyn.
- Strinati D. (1998), *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tł. W.J. Burszta, Poznań.
- Wojtak M. (2005), *Genologiczne aspekty analizy modlitewnika – zarys problematyki*, w: *Język religijny dawniej i dziś*, t. 2, red. S. Mikołajczak, ks. T. Węclawski, Poznań, s. 111–119.
- Wojtak M. (2007), *Modernizacja konwencji gatunkowych we współczesnym modlitewniku*, „Prace Językoznawcze”, t. 9, s. 129–142.
- Wojtak M. (2011), *Współczesne modlitewniki w oczach językoznawcy. Studium genologiczne*, Tarnów.
- Wojtak M. (2015a), *Kulturowe uwikłania współczesnego dyskursu (stylu) religijnego – zarys problematyki*, „Stylistyka”. *Różnorodność kulturowa a styl*, t. 24, s. 55–74.
- Wojtak M. (2015b), *Współczesne modlitewniki na tle przeobrażeń dyskursu*, w: *Chrześcijańska kultura, myśl i edukacja*, red. B. Bogulebska, M. Worsowicz, Łódź, s. 153–175.

*Hanna Wiśniewska*¹

TECHNOLOGICZNIE SACRUM: OD NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI DO BOGA (W KONTEKŚCIE POPKULTURY)

Streszczenie: W pracy omawiany jest temat, jak technologia może odmienić postrzeganie własnego ciała oraz niepełnosprawności i jak naprawa ludzkiego ciała może spowodować, że człowiek stanie się bliższy wizerunkowi Boga. Wszystko to zostało okraszone przykładami bohaterów z popkultury, których wyjątkowość jest o wiele bardziej widoczna przez technologię.

Słowa kluczowe: Cyborgizacja, Tożsamość, Niepełnosprawność, Technologia i ciało, Modyfikacje ciała, Popkultura, Cyberpunk, Granice człowieczeństwa, Ulepszanie człowieka, Bóg a technologia, Kryzys tożsamości

TECHNOLOGICALLY SACRED: FROM DISABILITY TO GOD (IN THE CONTEXT OF POP CULTURE)

Abstract: The work discusses the topic of how technology can change the perception of one's own body and disability and how repairing the human body can cause a person to become closer to the image of God. All this is embellished with examples of heroes from pop culture where their exceptionality is much more visible due to technology.

Keywords: Cyborgization, Identity, Disability, Technology and the Body, Body Modification, Pop Culture, Cyberpunk, The Limits of Humanity, Human Enhancement, God and Technology, Identity Crisis

TECHNOLOGISCH HEILIG: VON DER BEHINDERUNG ZU GOTT (IM KONTEXT DER POPKULTUR)

Abstrakt: Die Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie Technologie die Wahrnehmung des eigenen Körpers und einer Behinderung verändern kann und wie die Reparatur des menschlichen Körpers dazu führen kann, dass der Mensch dem Bild Gottes näher kommt. Das Ganze wurde mit Beispielen von Helden aus der Popkultur ausgeschmückt, deren Einzigartigkeit dank der Technologie viel deutlicher sichtbar ist.

¹ Hanna Wiśniewska, ORCID: 0009-0003-3796-1155, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: hania.wisniewska8@wp.pl.

Schlagwörter: Cyborgisierung, Identität, Behinderung, Technologie und der Körper, Körpermodifikation, Popkultur, Cyberpunk, Die Grenzen der Menschlichkeit, Human Enhancement, Gott und Technologie, Identitätskrise

Od dziecka jestem osobą niepełnosprawną i już dawno pojawiła się w mojej głowie myśl, co by było, gdyby istniała możliwość, aby wymienić nogi na zdrowe. Jak technologia może sprawić, że osoba niepełnosprawna stanie się nadludzka, a także jak perspektywa akceptacji własnego ciała sprawia, że chcemy natychmiastowych zmian, pozbywając się ludzkich cech i w wielu przypadkach określając, że bycie człowiekiem jest słabością.

Wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą (*Księga Rodzaju 2.7*).

Kiedy Bóg włącza tchnienie, staje się twórcą, ale kiedy osoby tworzące technologię tworzą, czy są Bogiem? Czy ulepszeni ludzie, nie stają się Bogami? W tym przypadku człowiek staje się hybrydą technologii i człowieczeństwa, uwzględniając wiele aspektów transhumanizmu oraz posthumanizmu. Ważne jest uświadomienie sobie, że cyborgizacja już nastąpiła, istnieją implanty słuchowe, zastawki czy inne technologiczne cuda, które ułatwiają życie, ale także je utrzymują.

Zbierając informacje, będę opierać się na stanie badań z trzech pozycji: *Ludzkość poprawiona*, *Mimowolne cyborgi*, *Mózg i wojna przyszłości* oraz *Disability in Science Fiction: Representations of Technology as Cure*. Które mają szczególne znaczenie dla zrozumienia tematu.

W niniejszej pracy chcę przedstawić bohaterów z różnych środowisk popkultury, którzy zmagają się z niepełnosprawnością, jej konsekwencjami oraz tym, jak technologia sprawia, że dostali nowe możliwości. A także jak te możliwości sprawiły, że stali się nadludzy, przekraczając granice człowieczeństwa, będąc bliżej boskiej sylwetki.

Najbliższym przykładem względem naszych czasów jest film *Bionic*², który pokazuje, jak branża sportowa rozwija się, kiedy na rynek wchodzi bioniczne kończyny. Sport osób pełnosprawnych i sport osób niepełnosprawnych zaczyna dzielić wielka granica, tym bardziej że osoby niepełnosprawne, dostając na przykład protezę nogi, potrafią wykonywać czynność sportową osiem razy lepiej niż przeciętny zdrowy człowiek. To wyklucza taką osobę z obu społeczeństw, ponieważ staje się superczłowiekiem. Kiedy tradycyjne kategorie „pełnosprawny” i „niepełnosprawny” przestają mieć jasne granice, pojawia się nowa przestrzeń tożsamości, w której jednostki mogą redefiniować swoje możliwości i ograniczenia. W świecie przedstawionym przez film możemy zauważyć, że oprócz poprawy

² Bionic – film dostępny na platformie Netflix, wyprodukowany w Portugalii, reż. Afonso Poyart (2024).

wydolności sportowej i efektywności życia codziennego pojawiają się tam wątki związane z manipulacją, wyzyskiem oraz politycznymi machinacjami. Technologia, która z założenia ma poprawiać jakości życia, bywa wykorzystywana do realizacji celów nieetycznych, co rodzi pytania o granice możliwości i kontrolę nad losem jednostki. Do czego jest zdolny człowiek, kiedy da się mu możliwości? Będzie działał zgodnie z zasadami, czy zacznie eksplorować luki w systemie? Czy może zrobić jak bohaterka filmu, która zrezygnowała z technologii i wróciła do korzeni, korzystając tylko z niezaawansowanych technologicznie protez, ucząc młode osoby, jak radzić sobie w sytuacji, w której kiedyś ona się znalazła.

Czasem także zdarza się, że widzimy osoby, którym przytrafiły się bardzo podobne rzeczy, ale które całkowicie inaczej radzą sobie z życiem. Może być tak, że brak ręki determinuje potrzebę posiadania czegoś na jej wzór, dając symbol dalszej walki.

Tak jak Bucky Barnes, znany jako Zimowy Żołnierz z uniwersum świata komiksowego *Marvela*³, którego mechaniczna ręka stała się nie tylko elementem jego ciała, ale i symbolem, który łączy go z przeszłością i teraźniejszością, wciąż niosąc ciężar kontrolowania swoich działań. Przemiana Bucky'ego w superżołnierza była wynikiem intensywnych eksperymentów wojskowych, po jego tragicznym wypadku, które miały na celu przekształcenie go w narzędzie do kontrolowanego zabijania. Po wyrwaniu się spod wpływu kontroli, Bucky musiał zmierzyć się z konsekwencjami swoich czynów, szukając odkupienia oraz próby wybaczenia od innych, jak i samego siebie. Jego nowe ramię i pobyt w Wakandzie⁴ stał się symbolem nowego początku, drugiej szansy, walki o odzyskanie własnej tożsamości.

Może być też tak, że nieodłącznym elementem bycia sobą jest określenie siebie w tym świecie, jak w przypadku Kotallo z gry *Horizon: Forbidden West*⁵, który odrzuca mechaniczne ramię, bo wierzy, że jego wartość jako wojownika nie zależy od technologii, lecz od wewnętrznej siły. Kotallo, wychowany w kulturze głęboko zakorzenionej w tradycji i wartościach, na początku historii uważa, że jego wartość jako wojownika od siły i przydatności jako członka klanu, tym bardziej że zajmował on wysokie stanowisko w hierarchii. Jego decyzja o stworzeniu mechanicznego ramienia jest również wyrazem sprzeciwu wobec ustalonych norm. Kiedy w końcu może je wypróbować, po testach stwierdza, że jest kompletny i potrafi żyć z tym, co życie dla niego przygotowało.

Istnieje też przypadek, jak u Furiozy z *Furiosa: Saga Mad Max*⁶, gdzie tworzenie sobie mechanicznej ręki ma stanowić manifest siły, niezłomności i pokazanie

³ Marvel Comics – wydawnictwo komiksowe.

⁴ Wakanda – fikcyjny kraj w Afryce, stworzony specjalnie pod fikcję literacką Marvel Comics.

⁵ Horizon: Forbidden West – [Gra komputerowa] Guerrilla Games (2022). Sony Interactive Entertainment.

⁶ Furiosa: Saga Mad Max – [Film] G. Miller (2024), Warner Bros.

światu, że utrata części ciała nie definiuje tożsamości. Determinacja Furiosy, by chronić ludzi, była na tyle głęboka, że utrata ręki stała się zarówno ofiarą, jak i symbolem jej poświęcenia, była gotowa oddać o wiele więcej, aby inni mogli żyć lepiej. Decyduję się walczyć samodzielnie, ponieważ uświadamia sobie, że dopóki potrafi walczyć o to co słuszne, nie potrzebują żadnej pomocy.

Walczyć także można, jeśli ciało całkowicie zaniemoże, wtedy technologia pozwala na pełnoprawną cyborgizację, by móc funkcjonować prawie normalnie. Ten proces wymaga ogromnego poświęcenia. Nie zawsze bohaterowie mają wybór, czy chcą stać się takimi hybrydami w związku z dylematami społecznymi, czy ratować ludzkie życie za wszelką cenę czy nie. Konsekwencje takich działań później odbijają się echem po tożsamości oraz poczuciu celu i sensu życia.

Przykładem jest przypadek RoboCopa⁷, który na samym początku historii nazywa się Alex Murphy, jest dobrym policjantem, posiadającym kochającą go rodzinę. Ginie na służbie, jego ciało zostaje poddane rekonstrukcji, w której z jego organizmu zostają ocalone jedynie mózg, płuca i kawałek ręki, a resztę ciała zastępują mechaniczne komponenty i technologia, która kontroluje, by przetrwał. Jednak program, który trzyma pieczę nad policjantem, wypacza ludzkie uczucia oraz odruchy z powodu świadomości, którą RoboCop dalej w sobie ma i przez to zaczyna on wchodzić w konflikt z protokołami i narzuconymi programami, tworząc furtkę do pełnego zrozumienia tego, co się wokół niego dzieje. Jego konfrontacja ze światem stała się problematyczna także przez to, jak technologia ukształtowała jego ciało. Agresywny wygląd oraz zaprogramowane zachowania nie dawały mu wiele sympatii społeczeństwa, by móc żyć tak jak kiedyś.

Natomiast bohaterka Major Motoko Kusanagi z filmu *Ghost in the Shell*⁸ zostaje uchwycona jedynie poprzez świadomość, ponieważ może być przenoszona do różnych, w pełni cybernetycznych powłok – ciał. Jest w stanie dostać ciało takie, jakiego potrzebuje w związku z misją, którą aktualnie wykonuje. Tytuł *Ghost in the Shell* określa się jako zamknięcie osobowości w ciele, tak jakbyśmy my byli pudełkami, w których osadzono duszę i tchnienie. Major zmaga się z głębokim kryzysem tożsamości, nie mogąc w pełni skatalizować swoich potrzeb, emocji, upodobań i poczucia przynależności.

Zamknięcie tchnienia ukazuje także świat przedstawiony w serialu⁹ oraz książkach *Altered Carbon*¹⁰ (w polskim tłumaczeniu *Zmodyfikowany węgiel*), w którym istnieje technologia pozwalająca na przeniesienie ludzkiej świadomości do

⁷ RoboCop – [Film] P. Verhoeven (1987), Orion Pictures.

RoboCop – [Film] J. Padilha (2014), Metro–Goldwyn–Mayer, Columbia Pictures.

⁸ *Ghost in the Shell* – [Film animowany] M. Oshii (1995), Production I.G.

Ghost in the Shell – [Film] R. Sanders (2017), Paramount Pictures.

⁹ *Altered Carbon* – [Serial telewizyjny] L. Kalogridis (2018), Netflix.

¹⁰ *Altered Carbon* – [Książka] R.K. Morgan (2002), Victor Gollancz Ltd. (polskie wydanie: MAG, 2003).

przedmiotu nazwanego stosem korowym (ang. cortical stack), który wygląda jak dysk kręgosłupa. Wkłada się go w odcinek szyjny, by ciało mogło być przejęte przez naszą świadomość. Jest to idealna forma, by chronić przed nagłymi wypadkami, śmiercią czy starzeniem się, ponieważ w częściach elit tamtego świata klonuje się swoje powłoki (ang. sleeves), by przez dekady móc być zawsze w tej jednej niezmienionej formie, a jednak ze świadomością przeżytych wielu lat. Główny bohater, Takeshi Kovacs, w serialu jest reprezentowany przez różnych aktorów, by odzwierciedlić to, jak różne powłoki zamieszkuje na przestrzeni swojego życia.

Przeżyć jest o wiele trudniej, jeśli niepełnosprawność nabywa się w dorosłości, ponieważ trudniej jest pogodzić się z utratą funkcjonalności, którą kiedyś się posiadało. Jeśli znajdujemy możliwość wrócenia do stanu przed wypadkiem, jest to dla nas wielki cud. Główny bohater filmu *Avatar*¹¹, Jake Sully, doświadcza czterokrotnej przemiany – najpierw jako człowiek z pełną kontrolą nad swoim ciałem, który nagle traci władzę w nogach, potem jako tymczasowy użytkownik awatara, który na chwilę daje mu wszystko, to co utracił, a na końcu jako osoba, która decyduje się porzucić ludzką formę na rzecz nowej tożsamości i kultury. Planeta Pandora w kulturze Na'vi, którzy są rdzennym gatunkiem, jest fundamentem ich religii, która polega na połączeniu z naturą i środowiskiem poprzez specjalne neutralne połączenie zwane tsahaylu, ukryte w ich warkoczach, które pozwalają na komunikację ze wszystkim na planecie, a także w sferach metafizycznych, takich jak rozmowa z przodkami lub boginią Eywą.

W świecie gry *Cyberpunk 2077*¹² bycie ludzkim jest oznaką słabości. Im więcej modyfikacji i wszczepów, tym więcej możliwości i masek, za którymi można się schować. Jeśli zostanie ich zrobionych za dużo, można popaść w cyberpsychozę. Jest to stan, w którym zbyt duża ilość wszczepów i modyfikacji powoduje, że umysł traci równowagę, a kontrola nad własnymi emocjami i działaniami jest ograniczona. Może objawiać się halucynacjami, gwałtowną agresją, a nawet całkowitym rozpadem tożsamości, można stracić władzę nad sobą i własnym ciałem. W wielu przypadkach modyfikacje są uznawane za religię pozbawiania siebie słabości. Na przykład w jednym z gangów nazwanych Maelstrom w Night City mottem jest, że człowieczeństwo jest słabe, a w momencie, kiedy człowiek przyłącza się do nich, zostaje zmodyfikowany tak, by jego oczy zostały zamienione na wielkie receptory wizualne, które są faktycznie wizerunkiem tego kultu.

Postać z serialu *Arcane*¹³ – Viktor, niepełnosprawny naukowiec, pochodzący z Zaun¹⁴ – miasta, które żyje pod innym miastem. Chce ułatwić ludziom życie, bo górna wersja miasta – Piltover – zatruwa jego rodzinne miejsca. W trakcie swojej

¹¹ *Avatar* – [Film] J. Cameron (2009), 20th Century Fox.

¹² *Cyberpunk 2077* – [Gra komputerowa] (2020), CD Projekt Red.

¹³ *Arcane* – [Serial animowany] Riot Games & Fortiche Production (2021), Netflix.

¹⁴ Zaun – zwane także Undercity, znajdujące się bezpośrednio pod miastem Piltover w świecie zwanym Runtera z gry League of Legends, na której bazuje serial *Arcane*.

kariery poznaje swojego partnera laboratoryjnego, Jayca. Oboje pracują nad hextechem¹⁵, czyli połączeniem technologii i magii runicznej. W pewnym momencie podupada na zdrowiu, co powoduje, że zaczyna radykalnie eksperymentować na sobie. Powoduje to pierwszą modyfikację uzdrawiającą jego nogę. Kolejnym etapem jest całkowite zanurzenie bohatera w arcana z powodu wypadku, którego mógł nie przeżyć. Staje się on dzięki temu całkowicie uzdrowiony, ale jednocześnie pozbawiony dotychczasowego celu. Łącząc technologię i magię, może uzdrowić innych. W tym momencie gubi swoje ja, napędzany chęcią naprawy wszystkich poprzez dołączanie ludzi do swojej komuny, którą zmienia w zbiorowy umysł. Pod koniec fabuły zmienia formę na całkowicie mechaniczno-magiczną, a jedynym ratunkiem dla niego, by całkowicie nie pochłonąć świata, jest uświadomienie mu przez jego partnera, że tak naprawdę perfekcja nie istnieje, jest tylko idealistyczną wizją każdego z nas i czasem trafi się nam osoba, która nam to przypomni i powie nam, że dla niej jesteście idealni.

I tak jak Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi, tak człowiek, sięgając po boskie prerogatywy, kształtuje życie wedle własnej woli, nie z prochu, lecz z metalu i krwi, obdarzając je nowym tchnieniem – swoim własnym.

To cytata stworzony przez sztuczną inteligencję w rozmowie o tym, czym jest człowiek wobec technologii, w kontekście Księgi Rodzaju 2:7.

Jeśli dążymy do idealności, jeśli dążymy do tego, by wszyscy czuli się dobrze w swoim ciele, i jeśli tworzymy technologię, która sprawia, że czujemy się akceptowani – czy to nie oznacza, że osoby umiejące porozumiewać się z technologią i wykorzystywać ją do wszelkich celów, nie stają się bogami? A fakt, że niepełnosprawność spada na każdego nieoczekiwanie, nie zawsze jest akceptowalnym gościem w naszym życiu, sprawia, że technologia może być boską interwencją. Czy my nie przyjęliśmy cząstki twórczej od Boga?

LITERATURA:

Filmy i seriale

Altered Carbon (2018), twórca: Laeta Kalogridis, Netflix.

Arcane (2021), Riot Games & Fortiche Production, Netflix.

Avatar (2009), reż. James Cameron, 20th Century Fox.

Bionic (2024), reż. Afonso Poyart, Netflix.

Cyberpunk: Edgerunners (2022), Studio Trigger, CD Projekt, red. Netflix.

Furiosa: A Mad Max Saga (2024), reż. George Miller, Warner Bros.

Ghost in the Shell (1995), reż. Mamoru Oshii, Production I.G.

Ghost in the Shell (2017), reż. Rupert Sanders, Paramount Pictures, DreamWorks Pictures.

Kapitan Ameryka: Zimowy Żołnierz (2014), reż. Anthony Russo, Joe Russo, Marvel Studios, Walt Disney Studios Motion Pictures.

¹⁵ Hextech – jest to połączenie magii, która wywodzi się z run i technologii pojawiającej się w serialu.

RoboCop (1987), reż. Paul Verhoeven, Orion Pictures.

RoboCop (2014), reż. José Padilha, Metro–Goldwyn–Mayer, Columbia Pictures.

Gry komputerowe

Horizon: Forbidden West (2022), Guerrilla Games, Sony Interactive Entertainment.

Cyberpunk 2077 (2020), CD Projekt Red.

Książki

Biblia Tysiąclecia (1998), Wydawnictwo Pallottinum, dostęp online [dostęp: 3.03.2025].

Allan K. (2013), *Disability in Science Fiction: Representations of Technology as Cure*, Palgrave Macmillan.

Kamieński Ł. (2019), *Mimowolne cyborgi. Mózg i wojna przyszłości*, Wydawnictwo Czarne.

Lindenberg G. (2018), *Ludzkość poprawiona. Jak najbliższe lata zmienią świat, w którym żyjemy*, Wydawnictwo Otwarte.

Morgan R.K. (2002), *Altered Carbon* (pol. *Modyfikowany węgiel*), Victor Gollancz Ltd. (polskie wydanie: MAG, 2003).

Komiksy:

Brubaker E. & Epting S. (2005), *Captain America: Winter Soldier*, Marvel Comics.

*Nikodem Fijoł*¹

LUCYFER ŚRÓDZIEMIA. CZYLI JAK SERIAL „PIERŚCIENIE WŁADZY” UKAZAŁ WŁADCĘ PIERŚCIENI – SAURONA

Streszczenie: Tekst analizuje sposób, w jaki serial „Pierścienie Władzy” przedstawia postać Saurona, jednego z głównych antagonistów mitologii Śródziemia. Przedstawia historię Saurona, jego upadek z rangi Majara, sługi Aulëgo, w stronę ciemności i służby Morgothowi. Omawia także jego metody manipulacji, wpływ na wydarzenia w Drugiej Erze oraz proces zdobywania władzy na przestrzeni dwóch sezonów serialu „Pierścienie Władzy”.

Słowa kluczowe: Sauron, Pierścienie Władzy, Władca Pierścieni, Śródziemie, manipulacja, duchowość

LUCIFER OF MIDDLE-EARTH. OR HOW THE SERIES “RINGS OF POWER” SHOWED THE LORD OF THE RINGS – SAURON.

Summary: The text analyzes the way in which the series “Rings of Power” presents the character of Sauron, one of the main antagonists of the mythology of Middle-earth. It presents the history of Sauron, his fall from the rank of Maiar, servant of Aulë, to darkness and service of Morgoth. It also discusses his methods of manipulation, influence on events in the Second Age and the process of gaining power over the course of two seasons of the series “Rings of Power”.

Keywords: Sauron, Rings of Power, The Lord of the Rings, Middle-earth, manipulation, spirituality

LUZIFER VON MITTELERDE. ODER WIE DIE SERIE „RINGS OF POWER” DEN HERRN DER RINGE – SAURON – ZEIGTE.

Zusammenfassung: Der Text analysiert die Art und Weise, wie die Serie „Ringe der Macht“ die Figur Saurons, eines der Hauptgegner der Mythologie von Mittel Erde, präsentiert. Es erzählt die Geschichte von Sauron, seinem Abstieg vom Rang eines Maiar, Dieners von Aulë, in die Dunkelheit und den Dienst Morgoths. Außerdem werden seine Manipulationsmethoden, sein Einfluss auf die Ereignisse im Zweiten Zeitalter und sein Prozess der Machterlangung im Verlauf von zwei Staffeln der Serie „Rings of Power“ besprochen.

Schlüsselwörter: Sauron, Ringe der Macht, Der Herr der Ringe, Mittel Erde, Manipulation, Spiritualität

¹ Nikodem Fijoł, ORCID: 0009-0001-0363-4004, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: 109351@g.elearn.uz.zgora.pl.

WSTĘP

Profesor John Ronald Reuel Tolkien wydał pierwszy tom „Władcy Pierścieni”, czyli „Drużynę Pierścienia”, w lipcu 1954 roku. W listopadzie tego samego roku ukazał się drugi tom – „Dwie Wieże”, a rok później, w październiku 1955 roku, trzecia i ostatnia część trylogii – „Powrót Króla”. Początkowo trylogia nie spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem krytyków, jednak czytelnicy mieli zupełnie inne zdanie. Dzieła Tolkiena szybko stały się bestsellerami, a ich tłumaczenia na różne języki dodatkowo zwiększyły popularność książek.

Pierwsze propozycje adaptacji „Władcy Pierścieni” Tolkien otrzymał już w 1957 roku od Forresta J. Ackermana, jednak ze względu na różne problemy (głównie związane z wiernością materiałowi źródłowemu), dopiero Ralph Bakshi w 1977 roku wyreżyserował film „Władca Pierścieni”, który opowiadał jedynie część historii z książek Tolkiena. W 1980 roku film doczekał się nieoficjalnej kontynuacji pod tytułem „Powrót Króla”, stworzonej przez Rankin/Bass Productions.

Następnie na scenę wkroczył nowozelandzki reżyser Peter Jackson wraz z amerykańskim producentem Harveyem Weinsteinem, którzy wspólnie postanowili zekranizować powieści J.R.R. Tolkiena. Filmy trafiły na ekrany odpowiednio w latach 2001, 2002 i 2003. Z perspektywy czasu możemy śmiało stwierdzić, że była to najbardziej udana adaptacja tych powieści, a seria „Władca Pierścieni” stała się światowym fenomenem. Peter Jackson stworzył również trylogię „Hobbita”, która jednak borykała się z licznymi problemami produkcyjnymi, co przełożyło się na jakość filmów².

W listopadzie 2017 roku Amazon wykupił od Tolkien Estate prawa do „Władcy Pierścieni”, aby nakręcić serial osadzony w Drugiej Erze. Amazon nie nabył jednak praw do „Silmarillionu”, w którym szczegółowo opisane są wydarzenia z tego okresu. W 2022 roku Amazon ogłosił, że serial będzie nosił tytuł „Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy”. Pierwszy sezon miał premierę w tym samym roku, a dwa lata później, w 2024 roku, ukazał się drugi sezon (docelowo serial ma liczyć pięć sezonów). Już od pierwszych zapowiedzi produkcja wzbudzała silne emocje, głównie ze względu na odstępstwa od materiału źródłowego, co wywołało niezadowolenie wśród purystów uniwersum „Władcy Pierścieni” – zresztą, nie dziwota. Jeżeli próbujemy adaptować dzieła tak skomplikowane i kompletne w swej strukturze i historii jak „Władca Pierścieni”, powinniśmy zachować odpowiedni szacunek do materiału źródłowego i samego autora, aby jak najdokładniej opowiedzieć to, co chciał nam przekazać³.

Lecz jak twórcy „Pierścieni Władzy” przedstawili Saurona, upadłego Majara, sługę Morgotha oraz twórcę Jedyne Pierścienia? Jakie formy przybierał? Kogo

² Tolkien Gateway, *The Lord of the Rings: The Rings of Power*, https://tolkiengateway.net/wiki/The_Lord_of_the_Rings [dostęp: 16.01.2025].

³ Tolkien Gateway, *The Lord of the Rings*...

wykorzystywał i manipulował? I wreszcie, w jaki sposób w serialu odzyskał moc i doprowadził do wykucia legendarnych Pierścieni Władzy, rzucając cień groźby podporządkowania ludów Śródziemia swej złowieszczej woli? Postaram się przedstawić chronologicznie wydarzenia z serialu i odpowiedzieć na te pytania.

KIM JEST SAURON?

Sauron, który jest znany z historii Śródziemia jako postać zmieniająca formy i ucieleśnienie zła, był jednym z Majarów – potężnych duchów służących Valarom, czyli boskim istotom stworzonym przez Eru Ilúvatara, najwyższego Stwórcę świata w mitologii Śródziemia. Jego pierwotne imię w języku quenya, Mairon, oznaczało „Godnego Podziwu”, co odzwierciedlało jego naturę. Początkowo związany był z wierną służbą Aulëmu, Valarowi i Mistrzowi Rzemiosł. Dzięki temu Mairon zdobył wyjątkową wiedzę na temat kształtowania i manipulacji materią, co stało się fundamentem jego przyszłych działań.

Jednakże fascynacja porządkiem i perfekcją, która charakteryzowała Mairona, stopniowo ewoluowała w obsesję kontroli i dominacji. W efekcie został on uwiedziony przez Melkora, później znanego jako Morgoth – najpotężniejszego spośród Valarów. Melkor, podczas Ainulindalë, muzyki Ainurów i Ilúvatara, która kształtowała wszechświat, dodawał do pieśni własne motywy i tematy, co zakłóciło harmonię i ład. Eru skarcił Melkora, co wywołało w nim piekielny wstyd, który przerodził się w gniew i bunt wobec Ilúvatara oraz zaprowadziły Melkora na ścieżkę upadku, a wraz z nim podążył Mairon, stając się jego najwierniejszym sługą i prawą ręką.

Sauron uczestniczył w złowrogich dziełach Melkora, Czarnego Nieprzyjaciela Świata, i w jego oszukańczych chytrych planach; w tym tylko był od swego pana mniej nikczemny, że przez długi czas służył komuś innemu, nie wyłącznie sobie. Z biegiem wieków stał się wszakże jak gdyby cieniem Morgotha i widmem jego przewrotności, idąc w ślad za nim tą samą zgubną ścieżką ku Pustce⁴.

Po upadku Morgotha, Sauron niejako przejął jego dziedzictwo jako kontynuator jego idei. Między każdym zdaniem, które napisałem, znajduje się obszerna historia Śródziemia – pełna wzniosłych momentów i dramatycznych wydarzeń. Między każdym zdaniem powstawały wielkie rasy – elfy, krasnoludy, ludzie i orkowie, a Arda przeżywała zarówno czasy harmonii i wielkich dzieł, jak i okresy krwawych konfliktów oraz nieustannej walki między „światłem a ciemnością”. Jednak w niniejszym artykule skupiamy się na działalności Saurona przedstawionej w serialu „Pierścienie Władzy”.

Sauron jako twórca Jedynego Pierścienia jest postacią o wiele bardziej złożoną niż popularne wyobrażenie zakutego w czarny pancerz czarnoksiężnika,

⁴ J.R.R. Tolkien (2017), *Silmarillion*, tł. Maria Skibniewska, Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka, 58.

dzierżącego maczugę i Jedyny Pierścień. Ta celowo pobieżnie ukazana tutaj historia pozwala lepiej zrozumieć motywacje tej postaci oraz jej miejsce w mitologii Śródziemia, będąc symbolicznym ucieleśnieniem idei upadku i dążenia do władzy absolutnej.

Akcja serialu toczy się w Drugiej Erze Śródziemia, na tysiące lat przed wydarzeniami z „Hobbita” i „Władcy Pierścieni”. Historia tocząca się na przestrzeni tysięcy lat została sprowadzona do jednego punktu w czasie, by uniknąć skoków w chronologii⁵.

KORONACJA MAIRONA

W serialu, pierwotna postać Saurona, Mairon, zostaje wprowadzony w sposób, który stawia go w centrum dynamicznej relacji z orkami oraz jego porucznikiem Adarem, który widzi w orkach coś więcej niż tylko broń w ręku. Symbolika Korony Morgotha, którą orkowie przynoszą w ramach jego koronacji, ma tu znaczenie nie tylko jako artefakt, ale jako znak dziedziczenia idei Morgotha – nieustannego chaosu, który Sauron zamierza „przekuć” w nowy porządek. Jego deklaracja, że posiada „moc nowego rodzaju, nie cielesną, lecz pozacielesną”, otwiera nam przestrzeń interpretacyjną, wskazując na jego dążenie do kontroli nad światem niewidzialnym, a zarazem próbę zniewolenia wolnych ludów Śródziemia.

W tym kontekście warto zauważyć reakcje orków, które nie są jedynie formą sprzeciwu wobec samej osoby Saurona, lecz raczej symbolem ich świadomości manipulacji, jakiej padają ofiarą. Fakt, że Sauron grozi im samotnością i zagładą, jeśli mu się sprzeciwią, odsłania jego głębszą strategię psychologicznego zniewolenia. Jest to zresztą moment kluczowy, ponieważ nie każdy akt siły Saurona jest w stanie przekonać jego podwładnych; brutalne zgładzenie orka, który ośmielił się go zaatakować, potwierdza to, jednocześnie pogłębiając nieufność wśród orków.

Warto również zwrócić uwagę na moment koronacji. Kiedy Adar, wznosząc Koronę Morgotha nad głowę Saurona, wypowiada słowa: „Chwała Sauro-nowi, Nowemu Czarnemu Władcy”, możemy dostrzec subtelny grę na różnych płaszczyznach władzy. Choć orkowie się nie sprzeciwiają, ich rozgoryczenie jest wyczuwalne, a Adar – jako ich przywódca – rozumie tę nastrojowość. Koronacja przekształca się w moment zdrady, który przywodzi na myśl antyczne sceny upadku ikon, takich jak Cezar. Orki, masakrując Saurona, w istocie dokonują aktu symbolicznego przewrotu, wyrażając opór wobec jego autorytarnych metod.

Sauron wybucha białym światłem i dokonuje przemiany w czarną maź, pozostawiając po sobie tylko szatę – można interpretować to jako wyraz jego esencjalnej niemożliwości pełnej destrukcji. Owa „czarna maź”, która przetrwała i przeciekła do podziemi, szukając ofiary do pochłonięcia, sugeruje, że zło, które

⁵ Tolkien Gateway, *The Lord of the Rings...*

Sauron reprezentuje, nie może być całkowicie zniszczone, lecz jedynie przeobrażone. To, że niedługo powróci on jako Halbrand, tajemniczy człowiek, w towarzystwie Pani Światła, Galadrieli, zdaje się to potwierdzać. Sauron w ten sposób ponownie wkracza w Śródziemie jako mistrz manipulacji i przybiera formy, które umożliwiają mu dalszą ekspansję swojej niszczycielskiej władzy.

Adar, nazywając orki swoimi „dziećmi” i ogłaszając ich wolność od Saurona, staje się swoistym kontrapunktem wobec wizji tyranii. Jego pozycja jest ciekawa z perspektywy badania relacji między stwórcą a jego „dziećmi” – czy Adar jest wybawcą, czy też kolejnym władcą? Orki oddają hołd Adarowi, a Sauron, mimo chwilowej przegranej, ciągle pozostaje cieniem nad ich losem⁶.

ZAGINIONY KRÓL POŁUDNIA

Sauron, wyniszczony po swojej klęsce, przybiera formę czarnej, amorficznej substancji, dając sobie czas na regenerację. Forma, w której się znajduje może być interpretowana jako odniesienie do biblijnego motywu bezkształtności i przybierania różnych form przez samego Szatana. Fakt, iż Sauron „daje sobie czas na regenerację”, pokazuje jego zdolność przyjmowania upokorzenia i cierpliwość – cechy, które staną się centralnym elementem jego strategii.

Po odzyskaniu sił wyczołguje się z gór i dociera na terytorium ludzi. Tam, pożerając niczego nieświadomego podróżnika, odzyskuje energię i w nowej, ludzkiej postaci przybiera imię Halbrand. Wyrusza do Południowych Krain, gdzie spotyka grupę uchodźców uciekających przed orkami – wśród nich znajduje się Diarmid, człowiek pragnący przekroczyć Morze w poszukiwaniu pokoju. Halbrand postanawia podążyć ich śladem, wiedząc, iż Diarmid posiada herb Królów Południowych Krain.

Los jednak nie jest im łaskawy. Podczas podróży ich statek zostaje zniszczony przez Morskiego Potwora (przyzwanego przez Saurona). W chwili zagrożenia Halbrand, zamiast pomóc, wykorzystuje sytuację – kradnie medalion z herbem od uwięzionego pod belką Diarmida, skazując go na śmierć.

Dryfując na tratwie z kilkoma ocalałymi, Halbrand spotyka Galadrielę, która uprzednio odrzuciła możliwość wstąpienia do Valinoru, świadoma, że zło powróciło, a jej misja dopiero się zaczyna. Halbrand przedstawia się jako człowiek uciekający przed orkami, doskonale świadomy, że właśnie takie wyjaśnienie zyska zainteresowanie oraz aprobatę Galadrieli, która ściga Saurona, aby dokonać zemsty za śmierć swego brata – Finroda. Ten moment jest kluczowy dla zrozumienia jego strategii: poprzez przyjęcie roli ofiary i wykazanie się pozorną pokorą, zbliża się do jednej z najpotężniejszych istot w Śródziemiu.

⁶ Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 2, odc. 1, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

Wysmukła i odważna Galadriela, jedyna kobieta wśród Noldorów, która ośmielała się zabierać głos w sporze książąt, zapaliła się do planów Feanora. Nie złożyła wprawdzie przysięgi, lecz słowa Feanora o Śródziemiu znalazły oddźwięk w jej sercu, gdyż marzyła, by zobaczyć rozległe, niestrzeżone przestrzenie i rządzić jakimś królestwem według własnej woli⁷.

To właśnie w tym momencie, po klęsce zadanej mu przez Adara – zbuntowanego porucznika, który odrzucił okrucieństwo swego dawnego pana wobec orków – Sauron rozpoczyna swoją manipulacyjną grę. Przywdziewa insygnia Króla Południowych Krain. Ostatecznie, po wielkim sztormie, oboje zostają odnalezieni przez numenorejski statek dowodzony przez Elendila (ojciec Isildura, założyciel Gondoru), który to zabiera ich do Númenoru – wyspy (i państwa istniejącego w jej granicach), która została wydzwignięta przez Valarów z morza Belegaer na początku Drugiej Ery dla Edainów, którzy założyli na niej królestwo.

W Númenorze Halbrand umiejętnie odgrywa swoją rolę, ukazując się jako pokorny i rozsądny mężczyzna, mediując między Galadrielą a królową-regentką Míriel. Niemniej jednak jego natura nie pozwala mu długo pozostawać w cieniu – wdaje się w bójkę z członkami gildii, prowokując ich, by zyskali fałszywe poczucie przewagi. Gdy atakują, Halbrand brutalnie ich masakruje, ukazując przeblysłą swą prawdziwą naturę. Choć zostaje aresztowany, jego reputacja jako obiecującego sprzymierzeńca Galadrieli rośnie.

Galadriela, wykorzystując nowo zdobyte informacje o herbie Halbranda, utożsamia go z prawowitym królem Południowych Krain, choć on sam podtrzymuje swoje kłamstwo, twierdząc, że insygnia znalazł. Po tym, jak Galadriela przekonuje Míriel do wysłania armii do Południowych Krain przeciwko Adarowi, Sauron odzyskuje wolność i wykorzystuje swoją szansę, przyjmując rolę kowala. Galadriela w końcu przekonuje Halbranda, aby dołączył do numenorejskiej wyprawy do Śródziemia.

Sauron nie jest jedynie manipulatorem, lecz również mistrzem adaptacji. Jego zdolność do przyjmowania różnych ról – od pokornego uchodźcy po obiecującego sprzymierzeńca Galadrieli – jest kluczowa dla zrozumienia natury jego działań. W Númenorze, udaje pokornego mediatora, człowieka, który potrafi zyskać zaufanie nawet w najtrudniejszych sytuacjach.

Wraz z numenorejską armią Halbrand przybywa do Śródziemia, gdzie uczestniczy w walce przeciwko wojskom Adara. Po szarzy Númenorejczyków i pojmaniu Adara, Halbrand zostaje przyjęty przez mieszkańców Tirharadu (wiosce ludzi położonej w zachodnio-centralnej części Mordoru, zwanej wówczas Południowymi Krainami) jako ich prawowity władca. Lud przyjmuje go z entuzjazmem, lecz triumf zostaje przyćmiony – eksplozja Góry Przeznaczenia rujnuje zwycięstwo, pograżając ziemię Południa w ognistej pożodze.

⁷ J.R.R. Tolkien (2017), *Silmarillion*..., s. 128.

Wśród całego zamieszania Halbrand odnosi poważną ranę, którą Galadriela uznaje za wymagającą elfickiego leczenia. Wyruszają więc do Eregionu (królestwa elfów), gdzie Halbrand po raz pierwszy styka się z Mistrzem Celebrimborem oraz jego kunsztem kowalskim.

Adar w międzyczasie nadaje pochłoniętym w ogniu Południowym Krainom nową nazwę – Mordor.

Zafascynowany możliwościami mithrilu, Sauron rozpoczyna proces manipulacji, sugerując nowatorskie techniki kucia metalu. Celebrimbore, nieświadomie, zaczyna powtarzać zwroty związane z Władcą Ciemności, co wzbudza podejrzenia Galadrieli.

Gdy Pani Światła odkrywa dokument potwierdzający, że linia królewska Południowych Krain wygasła przed tysiącem lat, konfrontuje się z Halbrandem. W odpowiedzi Sauron porzuca swoją maskę Halbrandą. Wnika w jej umysł, ukazując wizję wspólnego panowania i „uzdrowienia” Śródziemia. Moment konfrontacji Saurona z Galadriela stanowi punkt kulminacyjny tej fazy historii.

S: Wszyscy w Ciebie wąpili. Tylko ja widziałem w Tobie wielkość. Tylko ja... widzę w Tobie światło.

G: Uczyniłbyś mnie tyranem.

S: Uczyniłbym cię Królową. Dostojną jak morze i Słońce. Potężniejszą niż fundamenty Ziemi.

G: A siebie moim królem. Czarnym Władcą.

S: Nie. Nieprawda. Nie z Tobą u mego boku. Powiedziałaś raz, że w naszym spotkaniu był jakiś cel. Oto on. Ty dasz mi światło. A ja tobie władzę. Wspólnie możemy ocalić Śródziemie.

G: Ocalić? Czy rządzić?

S: Nie widzę różnicy.

G: Oto dlaczego... nigdy nie stanę u Twego boku⁸.

Manipulacyjna gra Saurona wobec Galadrieli otwiera przestrzeń do filozoficznych rozważań nad samą naturą władzy. W momencie, gdy próbuje przekonać ją do wspólnej dominacji nad Śródziemiem, wyjawia swoje autentyczne motywacje. Sauron sugeruje, że władza totalna jest narzędziem do naprawienia świata, co jest typowym argumentem tyranów.

Galadriela wyraża fundamentalne przekonanie, że władza, jeśli nie jest więzem wolności i moralności, prowadzi do destrukcji. Decyzja Galadrieli odrzucająca propozycję Saurona jest więc nie tylko aktem odwagi, lecz także wyrazem sprzeciwu wobec totalitaryzmu.

Zdemaskowany Sauron umyka z Eregionu. Galadriela nie dzieli się odkryciem z Celebrimborem, aby kontynuował wykuwanie Trzech Pierścieni Władzy. Poprosi go jednak o obietnicę, aby nigdy więcej nie rozmawiał z Halbrandem.

⁸ Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 1, odc. 8, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

Sauron (dalej pod postacią Halbranda), uchodzi do Mordoru, gdzie nadal obecny jest Adar. Jego władza została podważona, ale to tylko kwestia czasu, nim znów po nią sięgnie. Tymczasem powstają pierwsze trzy Pierścienie Władzy, które otrzymają Najwyższy Król Gil-galad, Galadriela oraz Círdan.

Podczas gdy Adar odnajduje swoje miejsce wśród orków, dając im poczucie przynależności i wolności, Sauron w tym czasie planuje następny ruch. Historia Saurona w I sezonie stanowi przypomnienie, że zło nie ginie – jedynie ewoluuje, dostosowuje się i czeka na odpowiedni moment, by ponownie uderzyć⁹.

MISTRZ MANIPULACJI

W Mordorze Adar, pragnąc umocnić swoją władzę, zmusza mieszkańców Południa do złożenia przysięgi wierności. Halbrand, świadomie dając się pojąć, staje przed nim, oferując informacje o Sauronie w zamian za wolność swojego ludu. Adar jednak nie ufa mu, więzi go i torturuje. Halbrandowi udaje się wpłynąć na Wargę za pomocą Czarnej Mowy i wykorzystać go do zabicia swojego oprawcy, Waldrega. Ostatecznie Adar zgadza się uwolnić Halbranda, wysyłając go do elfów w poszukiwaniu wiedzy o Sauronie, lecz wcześniej wymaga od niego przysięgi wierności – toteż kolejny raz widzimy moment, w którym Sauron zostaje upokorzony przez Adara.

W Lindonie, Gil-galad, Najwyższy Król Ñoldorów, dowiaduje się od Galadrieli, że Halbrand to w rzeczywistości Sauron. Wysyła pilny list do Celebrimbora z ostrzeżeniem, jednak posłaniec zostaje zabity. Halbrand przybywa do Ost-in-Edhil, stolicy Eregionu, i prosi o spotkanie z Celebrimborem. Ten, pamiętając obietnicę daną Galadrieli, początkowo odmawia. Jednak pod wpływem manipulacji Halbranda, ulega...

Halbrand ukazując się w istic anielskim przedstawieniu jako Annatar – „Pan Darów”. Schlebia Celebrimborowi, podsycając jego ambicje:

Przemierzyłem zakurzone pustynne drogi odległych krain, by znaleźć artystę, którego dzieło ocali całe Śródziemie. Nadciąga burza, Celebrimborze. Pomogę Ci zdobyć wyjątkową wiedzę. Odkryć najdoskonalsze umiejętności. A gdy dopełnimy dzieła, świat przestanie widzieć w Tobie jedynie potomka Fëanora, a zaczniesz po wieki cię wysławiać jako Władcę Pierścieni¹⁰.

To idealnie koresponduje z biblijnym obrazem Szatana, który potrafi „przybierać postać anioła światłości” (2 Kor 11,14), zwodząc ludzi poprzez iluzję dobra. Obaj są mistrzami manipulacji – zamiast od razu ukazywać się jako źródło zła, kształtują rzeczywistość tak, by ich ofiary wierzyły, że działają dla ich dobra.

⁹ Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 1, odc. 1–8, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

¹⁰ Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 2, odc. 3, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

I nic dziwnego. Sam bowiem szatan podaje się za anioła światłości. Nic przeto wielkiego, że i jego słudzy podszywają się pod sprawiedliwość. Ale skończą według swoich uczynków – Apostoł Paweł, Drugi List do Koryntian.

Galadriela, dzięki mocy Nenyi, ma wizję, w której dostrzega zamiary Saurona dotyczące tworzenia kolejnych Pierścieni Władzy. Z trudem uzyskuje pozwolenie na podróż do Eregionu. Najwyższy Król Gil-Galad obawia się, że Sauron ponownie wpłynie na jej umysł.

Annatar oferuje krasnoludom Durinowi IV, synowi Króla Durina III z Khazad-dûm, i Disie, jego żonie, wykucie Pierścieni Władzy, które miałyby uzdrowić góry krasnoludów dotknięte trzęsieniami ziemi, w zamian za mithril. Książę Durin jest sceptyczny wobec Pierścieni i nie ufa Annatarowi, lecz Disa przekonuje go, iż warto spróbować wszystkiego, aby ocalić Khazad-dûm.

Annatar manipuluje Celebrimborem, przekonując go, że Gil-galad zakazał tworzenia kolejnych Pierścieni, jednocześnie schlebiając jego próżności. Celebrimbor, pragnąc stworzyć swoje arcydzieło, decyduje się na wykuwanie Pierścieni dla Krasnoludów i Ludzi.

Król Durin III, nie znajdując innego rozwiązania dla swego królestwa, przyjmuje ofertę i dostarcza mithril do wykuwania Siedmiu Pierścieni. Annatar dodaje mithril do stopionego metalu i rozpoczyna proces tworzenia nowych Pierścieni Władzy.

Widzimy tutaj manipulację na wielu płaszczyznach. Wpływ Saurona zaczyna powoli obejmować umysły wielkich figur Śródziemia.

Celebrimbor świętuje z Narvim, krasnoludem z Khazad-dûm, rzemieślnikiem i przyjacielem Mistrza, powstanie Bram Durina w Ost-in-Edhil, podczas gdy Annatar, zaniepokojony, domaga się Pierścieni dla ludzi.

Annatar, pomagając elfom w tworzeniu Pierścieni Władzy, nawiązuje do mitu prometeńskiego poprzez przekazanie istotnej wiedzy i umiejętności, które mają potencjał przekształcić świat. Jednak w przeciwieństwie do Prometeusza, którego działania były motywowane altruistyczną miłością do ludzkości i chęcią jej rozwoju, intencje Annatara były zgoła odmienne. Prometeusz, według mitu, stworzył człowieka z gliny zmieszanej ze łzami, duszę zaś dał mu z boskiego ognia, z którego parę iskier ukradł z rydwanu boga Heliosa, pragnąc uczynić ludzi silniejszymi i bardziej niezależnymi. Annatar natomiast, ukrywając swoją prawdziwą tożsamość, dążył do podporządkowania sobie innych ras poprzez podstępne obdarowanie ich niedostępną dla nich mocą, która w rzeczywistości miała służyć jego własnemu celom dominacji. O ile Prometeusz poświęcił się, by przynieść ludzkości korzyść, o tyle Annatar wykorzystał swoją wiedzę jako narzędzie manipulacji i kontroli. Prometeusz działa wbrew woli Zeusa, sprzeciwiając się boskiemu porządkowi, podobnie Annatar występuje przeciwko najwyższemu ładowi ustanowionemu przez Eru Ilúvatara. Porównanie

na pewnych płaszczyznach Annatara do Prometeusza ukazuje nam jeszcze bardziej, jak niebezpiecznym strategiem jest Sauron.

Celebrimbor odmawia wykucia Pierścieni dla ludzi, uważając, że ludzie są zbyt podatni na zepsucie. Annatar opowiada o wielkich ludziach Pierwszej Ery, przekonując, że wśród królestw Śródziemia i Númenoru można znaleźć szlachetne jednostki. Mimo to Celebrimbor pozostaje nieugięty, a Annatar decyduje się wykuć Pierścienie bez jego udziału.

Księżę Durin IV informuje Celebrimbora o dziwnym zachowaniu swojego ojca po otrzymaniu pierścienia, sugerując, że problem może leżeć w Annatarze. W końcu nikt tak nie wiedział skąd pochodzi ani kim tak naprawdę jest.

W kuźni Mistrza Celebrimbora dochodzi do incydentu, gdy jeden z pierścieni powoduje zniknięcie Mirdanii – uczennicy Celebrimbora, która doświadcza wizji Niewidzialnego Świata, gdzie widzi wysoką, ciemną istotę o płonącej skórze i bezwiecznych, bezlitosnych oczach.

Annatar rozmawia z młodą elfką, która doświadczyła wizji Niewidzialnego Świata po założeniu Pierścienia, przekonując ją, że przerażające stworzenie, które tam widziała, to Celebrimbor osłabiony przez tworzenie pierścieni. Elfka wierzy mu i obiecuje zachować to w tajemnicy. Powoduje tym samym osłabienie zaufania uczniów do swego Mistrza.

Celebrimbor, zaniepokojony wieściami o Durinie IV, pyta Annatara o wydarcie podczas tworzenia Pierścieni dla krasnoludów. Annatar sugeruje, że ich umysły były zanieczyszczone kłamliwym listem Celebrimbora do Najwyższego Króla, który chciał wysłać. Annatar odwołuje go od tego pomysłu, argumentując, iż jest już za późno, ponieważ pierwsze Pierścienie zostały wykute. Obawiając się gniewu Gil-galada, Celebrimbor postanawia wykuć Dziewięć Pierścieni dla ludzi, dążąc do czystej perfekcji.

Jednak proces tworzenia nie przebiega pomyślnie, a Celebrimbor staje się coraz bardziej drażliwy i zapomina imion swoich asystentów. Annatar przejmuje władzę nad administracją miasta i dostawami mithrilu, podczas gdy Celebrimbor skupia się na pracy nad Pierścieniami.

W międzyczasie Annatar udaje się do Khazad-dûm po mithril, oferując w zamian drewno na kopalnię lub inne bogactwa. Durin III odmawia, ale Annatar ostatecznie otrzymuje trochę mithrilu (do którego doda swą krew) od Narwiego – wystarczająco dużo, aby zakończyć pracę nad ostatnimi Pierścieniami.

Galadriela oddaje Elrondowi Nenyę i walczy z oddziałem orków, aby jej grupa zdążyła przed nimi uciec. Następnie zostaje porwana przez Adara. Wyjawia mu, iż Sauron znajduje się w Eregionie. Adar manipuluje Galadrielą, aby wyciągnąć od niej informacje o Sauronie. Proponuje jej, aby wykorzystać Koronę Morgotha i Pierścienie Władzy do unicestwienia Saurona. Adar nie ma jednak gwarancji bezpieczeństwa dla swych „dzieci”, obawia się najazdu na Mordor przez elfy po

pokonaniu Saurona. Mając wszystkie informacje postanawia zaatakować Eregion z armią orków.

Adar działał pochopnie, chciał zniszczyć Saurona raz na zawsze. Nie zdawał sobie jednak sprawy, że pokonanie Mistrza Kłamstw może wymagać większych starań niż armia orków i jedna bitwa. Cały plan Adara, który miał zakończyć się klęską Saurona był, tak naprawdę tym, czego Sauron pragnął...

Tego właśnie chce. Sauron nie ma własnej armii, dlatego zwabia do siebie Twoją. Chce, byś zaatakował Eregion. Błagam, Adarze. Nie bądź głupcem. Nie rób tego. Nie łykej jego przynęty. Nie rób tego! Sauron to uknuł! Tego właśnie chce!¹¹

W Eregionie wrogowie zostali w końcu zauważeni i zabrzmiał alarm. W mieście wybuchła panika. Mistrz Celebrimbor pracował nad Pierścieniami Ludzi, zastanawiając się nad naturą hałasu, który słyszał na zewnątrz. Annatar próbował go powstrzymać, grożąc mu nawet hańbą za porzucenie swojej pracy, aby „uratować” świat przed Sauronem, ale kowal chciał zejść i zobaczyć, co się stanie. Sauron rzucił czar, a gdy Celebrimbor wyszedł z wieży, zobaczył miasto za dnia, gdzie wszystko wydawało się sielankowe.

Annatar wręczył Celebrimborowi młot Fëanora, wyjaśnia, że Pierścień Władzy będą największym dziełem jego życia i że przyćmią Silmarile w pamięci elfów. Oddaje mu mały mithril, który zdobył. Celebrimbor wrócił do swej wieży, aby kontynuować dzieło – tym razem, po raz ostatni.

Gdy tylko kowal znika, rzeczywistość spanikowanego nocnego miasta powraca. Annatar uśmiecha się na myśl o nadchodzącym chaosie.

Podczas bitwy przejmuje dowództwo nad obroną i ogłasza się Lordem Eregionu, twierdząc, że Celebrimbor oszalał i zabrania niepokojenia go podczas wykuwania Pierścieni. Annatar rozkazuje armii wdrożyć plan, ale jest zaskoczony, gdy rzeka zostaje zablokowana przez orków, którzy strzelają w klif za pomocą machin oblężniczych, by ogromne skały do niej spadły. Annatar, pośród chaosu i śmierci, podtrzymuje iluzję, by Celebrimbor myślał, że może dalej nic się nie dzieje.

Celebrimbor dostrzega jednak pewne luki w iluzji: mysz zatrzymuje się ciągle w tym samym miejscu, ogień przestaje być parzący, a świece paląc się nie zamieniają się w płynny воск – co chwilę powtarza się ten sam, identyczny schemat. W końcu Celebrimbor prowadzi do konfrontacji z Sauronem. Ten żąda od niego kolejnych Pierścieni. W trakcie kłótni, Celebrimbor przypadkowo rozbija młotem Fëanora okno, a iluzja rozpada się.

Mistrz Celebrimbor zdaje sobie sprawę, że jego miasto upada. Na pomoc Eregionowi przybywają Elfy pod dowództwem Gil-galada, które staczają walkę

¹¹ Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 2, odc. 6, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

z armią Adara. Uwięziony Celebrimbor, zmuszony przez Saurona, kończy wykonywanie ostatnich Pierścieni. Gdy próbuje je zniszczyć, okazuje się to niemożliwe. Za pomocą kowalskich narzędzi ucina sobie kciuk, aby uwolnić się okowów i uciec z wieży.

Następnie Pierścienie przekazuje Galadrieli. Wraca do wieży (aby spowołnić Saurona), gdzie ginie z jego rąk, a gdy do wieży wdzierają się orki, udaje mu się je przekonać do zdrady Adara. Przed śmiercią Mistrzowi Celebrimborowi udaje się jednak przekląć Saurona słowami:

Usłysz słowa konającego Celebrimbora, Pierścienie Władzy cię zniszczą. A gdy wszystko się dokona, powiadam Ci, że Jeden Jedyny udowodni twoją całkowitą ruinę – Celebrimbor¹².

Eregion trawi wojenna pożoga, a po całej nocy walk Adarowi udaje się odebrać od Elronda Pierścień Galadrieli – Nenyę.

Adar, widząc moc Pierścienia, który chwilowo uzdrowił go z tortur Morgotha, decyduje się wycofać orki, wrócić do Mordoru, a nawet zaoferować pomoc w pokonaniu Saurona. Jednak jest już za późno. Jego „dzieci” mordują go w sposób analogiczny do tego, kiedy on zamordował Saurona pod postacią Mairona.

W międzyczasie, w królestwie krasnoludów – Khazad-dûm, dochodzi do tragedii. Otrzymany od Annatara i Celebrimbora Pierścień Króla Durina III sprawił, iż Król z czasem był coraz bardziej podatny na jego wpływ. Pierścień szeptał mu, gdzie krasnoludy muszą kopać, aby wydobyć wielkie bogactwa. W momencie kulminacyjnym chciwość Króla Durina III budzi Balroga. Dopiero w tym momencie, ostatecznym, sam Król uświadamia sobie do czego doprowadziła niszczycielska moc Pierścienia. Zdejmuje go z palca, żegna się z swym synem i ponosi najwyższą cenę...

Nie dawałem ci forów. Sam sobie radziłeś. To byłeś ty. Stawałeś się silniejszy. Wybacz mi, synu. Królu Durinie.

Jest to kolejny przykład tego, jak kończy się nieposłuszeństwo wobec Saurona. Król Durin III, odmawiając zawarcia umowy między nim a Annatarem (odnośnie mithrilu do Pierścieni), tak naprawdę przypieczętował swój los. Wielkiemu Zwodzicielowi się nie odmawia, historie wielu postaci w serialu pokazują, do jakich skutków może taki sprzeciw doprowadzić...

W Eregionie Galadriela próbuje powstrzymać Saurona w konfrontacji. Mistrz Kłamstw dalej próbuje przekonać Galadrielę do wspólnej władzy ukazując się jej pod postaciami, z którymi tak wiele przeszła. Jednak elfka wie, że nie może ulec mu drugi raz. Walczą przez długi czas, lecz niestety Galadriela w końcu przegrywa, a Sauron odbiera jej Pierścienie.

¹² Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 2, odc. 8, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

S: Założyłbym Ci koronę na głowę. Nie spocząłbym, dopóki całe Śródziemie nie padłoby na kolana, by czcić światło jego królowej.

G: Wolne ludy Śródziemia nigdy Ci nie ulegną...”

Galadrieli udaje się jednak przeżyć, zarzucając się z klifu razem z Nenyą, a elfy po przegranej bitwie udają się na wielką wędrówkę, która prowadzi ich do przełęczy, gdzie w przyszłości powstanie Rivendell – bezpieczna siedziba elfów, gdzie strzeże się tradycji i dawnej wiedzy¹³.

Drugi sezon kończy się naradą na temat strategii wobec Saurona.

FUNKCJA SAURONA W SERIALU

Wprowadzenie Saurona w Pierścieniach Władzy ma na celu ukazanie procesu dojścia przez niego do potęgi. Zamiast przedstawienia go od razu jako wszechpotężnego władcy, twórcy serialu koncentrują się na jego zdolnościach jako manipulatora i stratega. Widzowie mogą obserwować, jak Sauron wpływa na innych bohaterów i wykorzystuje ich do osiągnięcia własnych celów, takich jak stworzenie Pierścieni Władzy z Mistrzem Celebimborem.

Postać Saurona jest także narzędziem narracyjnym, pozwalającym badać moralność innych postaci, zwłaszcza Galadrieli, która musi zmierzyć się z pytaniem, czy jej obsesja na punkcie zniszczenia Saurona i pomszczenia brata nie czyni z niej narzędzia w jego rękach? Po czasie widzimy, że Galadriela, owdziałna obsesją pomszczenia swego brata Finroda, nie widzi tego, iż Sauron jest razem z nią i szepcze jej do ucha. Jego działania zmuszają bohaterów do podejmowania trudnych decyzji, które kształtują ich osobowości, a nawet losy.

Twórcy Pierścieni Władzy starają się pokazać Saurona nie tylko jako abstrakcyjny koncept zła, ale jako istotę złożoną, posiadającą ludzkie cechy, która jednak ma dostosować się do swej „ofiary”.

To podejście wpisuje się w tradycję literacką, w której zło nie jest przedstawiane w sposób jednowymiarowy. Sauron, ukrywając swą prawdziwą tożsamość, odzwierciedla ideę, że zło często działa w cieniu, czekając na odpowiedni moment, by się ujawnić.

DUCHOWOŚĆ

Sauron ukazuje odmienny aspekt duchowości, w której pragnienie władzy i kontroli zastępuje wartości duchowe oparte na wolności, altruizmie i szacunku dla innych. Sauron dąży do stworzenia absolutnego porządku, podporządkowując sobie wszystkie istoty w imię swojej woli. Staje się z czasem personifikacją kultu destrukcyjnej religijności (co możemy zauważyć w dziele Tolkiena „Upadek

¹³ Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 2, odc. 8, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

Númenoru”¹⁴), która zamiast inspirować do piękna, zmusza do podporządkowania wszystkiego pod własną mroczną wolę.

Jego interakcje z bohaterami przypominają biblijne kuszenie – podsuwa im wizję tego, czego dana postać pragnie najbardziej – zemsty, władzy, wielkich dzieł... Oczywiście wykorzystuje do tego różne formy, o których pisałem – widzimy tutaj pewne odniesienie do biblijnego Lucyfera, który przybierał różne formy. Biblia nie podaje konkretnego opisu fizycznego Szatana. Można to interpretować jako pewnego rodzaju „bezkształtność” Lucyfera – co również widzieliśmy w scenie zdrady Saurona przez Adara. Ponadto, Galadriela w trakcie Bitwy Nieśmiertelnych wypędza Saurona następującymi słowami:

Nie masz tutaj żadnej władzy. Sługo Morgotha.
Jesteś bezimienny, beztwarzowy, bezkształtny.
Wróć do otchłani, z której przybyłeś¹⁵.

Oczywiście trzeba również wspomnieć o samym „wejściu” Saurona, jego przedstawieniu innym bohaterom tej historii. Lucyfer w chrześcijańskiej tradycji jest „ojcem kłamstwa”, który zwodzi ludzkość, prezentując się jako anioł światłości. Możemy to również zauważyć u Saurona, kiedy opowiadałem o jego anielskim przedstawieniu formy Annatara, gdzie Mistrz Celebrimbor praktycznie pada przed nim na kolana.

Sauron bezsprzecznie jest mistrzem manipulacji i kłamstwa, który pragnie ustanowić swoje własne królestwo wbrew woli Stwórcy.

MOTYWY BIBLIJNE

Tolkien, jako głęboko wierzący katolik, naturalnie czerpał inspirację z Biblii w swoich dziełach. Choć unikał dosłownych alegorii, jego światopogląd i duchowość wpłynęły na moralną strukturę i tematykę „Władcy Pierścieni”, „Silmarillionu” i innych historii z Ardy.

Tolkien uważał, że mitologia i opowieści fantasy mogą być „odblaskiem prawdy”, a świat stworzony przez pisarza powinien mieć w sobie echa boskiego porządku. W swoich listach pisał, że „Władca Pierścieni” jest fundamentalnie religijny, choć nie w sposób jawny:

Władca Pierścieni jest oczywiście dziełem fundamentalnie religijnym i katolickim; początkowo nieświadomie, ale świadomie podczas poprawek – List do Roberta Murraya, 1953¹⁶.

Oczywiście we wszystkich dziełach Tolkiena znajdziemy o wiele więcej motywów biblijnych, które są subtelnie wplecione w epicką narrację.

¹⁴ J.R.R. Tolkien (1977), *Silmarillion „Akallabêth”*.

¹⁵ Warner Bros (2014), *Hobbit: Bitwa Pięciu Armii* [film], reż. Peter Jackson.

¹⁶ Holly Ordway, *Tolkien’s Literary Output: Fundamentally Religious and Catholic?*, <https://churchlifejournal.nd.edu/articles/is-tolkiens-writing-fundamentally-religious-and-catholic/> [dostęp: 2.09.2023].

W tym artykule jednak, bardzo szczegółowo przedstawiłem i zanalizowałem sam motyw uosobienia najwyższego zła w serialu „Pierścienie Władzy” – Saurona. Odejście twórców od materiału źródłowego nie przeszkodziło w tym, aby ukazać to, co przekazał sam autor w kwestii samej idei postaci Saurona.

PODSUMOWANIE

Odwołałabym się do rady, jaką dał nam nasz drogi Celebrimbor, Najwspanialszy z Elfich Kowali – „To nie siła pokonuje mrok, lecz światło”. A słońce jeszcze świeci¹⁷.

Sauron w „Pierścieniach Władzy” ilustruje głębokie prawdy duchowe: zło nie jest zawsze otwarte ani łatwe do rozpoznania, często przybiera formę kuszenia i subtelnych obietnic. Wątek Saurona wpisuje się w tolkienowską filozofię walki dobra ze złem. Jego dążenie do dominacji i kontrolowania innych kontrastuje z wartościami wolności i niezależności, które reprezentują bohaterowie walczący przeciw niemu. Jego historia pokazuje, że zło często działa w ukryciu i potrafi przybierać różne formy, dostosowując się do otoczenia. Widz, obserwując jego działania, zostaje zaproszony do refleksji nad własnymi pragnieniami i wyborami. Czy władza, dominacja i dążenie do kontroli mogą kiedykolwiek przynieść prawdziwe spełnienie?

LITERATURA:

Serial:

Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy [serial], sezon 1, https://www.primevideo.com/detail/0TU-VXIO58IUNEPNBF8363Z7YGL/ref=atv_dp_season_select_s1, [dostęp: 2.09.2023].

Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy [serial], sezon 2, https://www.primevideo.com/detail/0UB2ZI7XTDU5ENEYYH4GR048TQ/ref=atv_dp_season_select_s2 [dostęp: 2.09.2023].

Film:

Hobbit: Bitwa Pięciu Armii, <https://www.primevideo.com/-/pl/detail/Hobbit-Bitwa-Pi%C4%99ciu-Armii/0IE43RNF7538E9TCNH6NAXCMZP> [dostęp: 2.09.2023].

Książki:

Tolkien J.R.R. (2017), *Silmarillion*, tł. Maria Skibniewska, Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Strony internetowe:

https://tolkiengateway.net/wiki/Tolkien_Gateway:Projects/Adaptations [dostęp: 2.09.2023].

https://lotr.fandom.com/wiki/Category:The_Lord_of_the_Rings [dostęp: 2.09.2023].

¹⁷ Amazon Studios, *Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy* [serial], sezon 2, odc. 8, reż. J.D. Payne, Patrick McKay.

https://lotr.fandom.com/wiki/The_Lord_of_the_Rings:_The_Rings_of_Power [dostęp: 2.09.2023].
Hobbit. Starcie nieśmiertelnych, https://www.youtube.com/watch?v=KnD_NkGTEXo [dostęp: 2.09.2023].
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lord_of_the_Rings:_The_Rings_of_Power [dostęp: 16.01.2025].
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lord_of_the_Rings [dostęp: 16.01.2025].
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Szatan> [dostęp: 16.01.2025].
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Lucyfer> [dostęp: 16.01.2025].

o. Matthew Jan Chrzanowski OMI¹

JAK LUDZKIE KLONY W UNIWERSUM GWIEZDNYCH WOJEN MOGĄ SŁUŻYĆ JAKO PODSTAWA DO DIALOGU W ETYCE KATOLICKIEJ

Streszczenie: Główny konflikt popkulturowej sagi „Gwiezdne Wojny” to „typowe starcie dobra ze złem”, gdzie widz jednak doświadcza nietypowej sytuacji, w której bohaterowie, którzy reprezentują dobro (Jedi), zezwalają na produkcję, wykorzystywanie i ostatecznie przymuszanie ludzkich klonów do prowadzenia wojny. Co więcej, etyczność i moralność tego jest ogólnie nieporuszanym tematem w samym universum i widzowi nie jest to przedstawiane jako coś moralnie złego. Z tego fenomenu zrodził się niniejszy artykuł, w którym po pierwsze, autor stara się wykazać niewystarczalność aksjologii zawartej w „Gwiezdnym Wojnach”, na podstawie etycznego dylematu ludzkich klonów. Wskazuje on po krótko na universum od strony ontologicznej struktury, przejaw duchowości, i na podstawie trzech różnych poglądów, na temat sytuacji klonów, z którymi się widz spotyka w „Gwiezdnym Wojnach”, usiłuje pokazać, który z tych poglądów jest normą etyczną w tym universum. Po drugie, w artykule autor analizuje tę normę etyczną z punktu widzenia katolickiego, wykorzystując: koncepcje etyki Karola Wojtyły, Katechizmu Kościoła Katolickiego oraz nauczanie Soboru Watykańskiego II. Przez tę analizę autor wskazuje na okazję do rozpoczęcia dialogu, który ostatecznie miałby na celu na nowo usprawiedliwienie wartości katolickich, które w postmodernistycznym zachodzie leżą w gruzach.

Słowa kluczowe: natura człowieka, godność, Sobór Watykański Drugi, wolność, dramat ludzkiego istnienia, Bóg, transcendencja, cel człowieka

HOW HUMAN CLONES IN THE STAR WARS UNIVERSE CAN SERVE AS A BASIS FOR DIALOGUE IN CATHOLIC ETHICS

Abstrakt: The main conflict of the pop-culture saga, Star Wars, is a “typical clash between good and evil,” where the viewer nevertheless experiences an unusual situation in which the heroes who represent good (the Jedi) permit the production, use and ultimately coercion of human clones to wage war. Moreover, the ethics and morality of this is a generally unaddressed topic in the universe itself, and to the viewer it is not presented as something morally wrong. From this phenomenon was born the present article which, firstly tries to demonstrate the inadequacy of the axiology contained in Star Wars, based on the ethical dilemma of human clones. It points briefly to the universe from the side of ontological structure, a manifestation of spirituality, and on the basis of three different views, on the situation of the clones that the viewer encounters in Star Wars, tries to show which of these

¹ o. Matthew Jan Chrzanowski OMI, ORCID: 0009-0006-7321-8360, Uniwersytet Adama Mickiewicza, e-mail: Mrmatthewchrzanowski@gmail.com.

views is the ethical norm in this universe. Secondly, it proceeds to analyze this ethical norm from a Catholic point of view, using: the ethical concepts of Karol Wojtyła, the Catechism of the Catholic Church, and the teachings of the Second Vatican Council. Through this analysis, the author points to an opportunity to initiate a dialogue that would ultimately aim to re-justify Catholic values that are lying in ruins in the post-modern West.

Keywords: human nature, dignity, Second Vatican Council, freedom, drama of human existence, God, transcendence, human purpose

WIE MENSCHLICHE KLONE IM STAR WARS-UNIVERSUM ALS GRUNDLAGE FÜR EINEN DIALOG IN DER KATHOLISCHEN ETHIK DIENEN KÖNNEN

Zusammenfassung: Der Hauptkonflikt der popkulturellen Saga Star Wars ist ein „typischer Kampf zwischen Gut und Böse“, bei dem der Zuschauer jedoch eine ungewöhnliche Situation erlebt, in der die Helden, die das Gute repräsentieren (die Jedi), die Herstellung, den Einsatz und letztlich den Zwang von menschlichen Klonen zur Kriegsführung zulassen. Darüber hinaus ist die Ethik und Moral dieses Vorgangs ein allgemeines Thema im Universum selbst, und dem Zuschauer wird dies nicht als etwas moralisch Falsches präsentiert. Aus diesem Phänomen heraus entstand der vorliegende Artikel, der zunächst versucht, die Unzulänglichkeit der in Star Wars enthaltenen Axiologie anhand des ethischen Dilemmas der menschlichen Klone aufzuzeigen. Er zeigt kurz das Universum von der Seite der ontologischen Struktur, einer Manifestation der Spiritualität, auf und versucht anhand von drei verschiedenen Ansichten über die Situation der Klone, denen der Zuschauer in Star Wars begegnet, zu zeigen, welche dieser Ansichten die ethische Norm in diesem Universum ist. In einem zweiten Schritt wird diese ethische Norm aus katholischer Sicht analysiert, und zwar anhand der ethischen Konzepte von Karol Wojtyła, des Katechismus der Katholischen Kirche und der Lehren des Zweiten Vatikanischen Konzils. Durch diese Analyse zeigt der Autor eine Möglichkeit auf, einen Dialog zu initiieren, der letztlich darauf abzielt, die katholischen Werte, die im postmodernen Westen in Trümmern liegen, wieder zu rechtfertigen.

Schlagwörter: menschliche Natur, Würde, Zweites Vatikanisches Konzil, Freiheit, Drama der menschlichen Existenz, Gott, Transzendenz, menschliches Ziel

„Gwiezdne Wojny” – wszyscy chyba kojarzą ten fenomen, który rozpoczął się w latach 70. ubiegłego wieku. Fenomen popkulturowy? Same przychody brutto z biletów kinowych wynoszą globalnie ponad 10 miliardów dolarów amerykańskich (Carollo, 2025). Najpopularniejsza gra komputerowa z tej sagi, *Galaxy of Heros*, wydana w 2015 roku, liczy ponad miliard dolarów amerykańskich przychodu (Chapple, 2019). Licencjonowane zabawki „Star Wars” generują trzy miliardy dolarów przychodów rocznie (Walker, 2024). Jest nawet oficjalna religia wyznawców duchowości zaprezentowanej w uniwersum „Gwiezdnych Wojen”, która nazywa się Jedaizm. Ta popularność wskazuje na globalny wymiar fenomenu „Gwiezdnych Wojen”, co potwierdza fakt, że z przychodów każdego filmu prawie połowa była zza granicy (Tracy, 2017). Jest to więc bez wątpienia fenomen popkultury nie tylko w Stanach Zjednoczonych.

„Gwiezdne Wojny” jako dzieło jest powieścią o charakterze duchowym i religijnym. Zostanie to bardziej szczegółowo omówione w kolejnych sekcjach tego wypracowania, podczas gdy w tej sekcji chcę zatrzymać się nad pytaniem, skąd ten charakter wynika. „Gwiezdne Wojny” to przede wszystkim dzieło George’a Lucasa. Scenarzysta, reżyser, producent i twórca pomysłu „Gwiezdných Wojen”. Oczywiście uczył się w szkole filmowej, ale poza tym ma też wykształcenie w socjologii, literaturze i antropologii (Dale, 1983). W wywiadzie, który udzielił Billowi Moyersowi, powiedział: „Religia jest w zasadzie pojemnikiem na wiarę. Wiara jest klejem, który trzyma nas razem jako społeczeństwo”. A jaką rolę wobec tego miały do odegrania „Gwiezdne Wojny”? Tak to przedstawił w tym samym wywiadzie: „Postrzegam «Gwiezdne Wojny» jako podejmowanie wszystkich kwestii, które reprezentuje religia, i próbę ich destylacji do bardziej nowoczesnej i przystępnej struktury, której ludzie mogą się chwycić, aby zaakceptować fakt, że istnieje jakaś większa tajemnica” (Lucas, 1999). Do tego przekonania nie doszedł jednak sam. Wielką rolę odegrał pisarz, nauczyciel oraz znawca i pionier w dziedzinie mitologii i religioznawstwa, Joseph Cambell. Łączył swoją wiedzę o mitach oraz przekonanie, że tak naprawdę mówią o tych samych archetypach dramatu ludzkiej egzystencji, z nauką szkoły psychoanalitycznej Carla Junga i Sigmunda Freuda (Segel, 1998). Tak pisał w przedmowie swojego dzieła *Bohater o tysiącu twarzach*: „Celem niniejszej książki jest odkrycie niektórych prawd ukrytych dla nas pod postaciami religii i mitologii poprzez zebranie wielu niezbyt trudnych przykładów i pozwolenie, aby starożytne znaczenie stało się oczywiste. Dawni nauczyciele wiedzieli, co mówią” (Anon., 1965)(Cambell, 1949). Lucas był zafascynowany pracą Cambella i już kiedy powstawały plany pierwszej trylogii, czytał i inspirował się nim. I choć spotkali się już po tym, jak Lucas skończył swoją pierwszą trylogię, „Gwiezdne Wojny” zostały opieczetowane ich wzajemną fascynacją związaną z mitologią, duchowością i niezbędnością wiary w życiu ludzkim (Seastorm, 2015). Nie było to już uniwersum rozrywkowe, ale z natury przesiąknięte dramatem wiary i ludzkiego istnienia, tym niewyraźnym dramatem, który próbowali przekazać przodkowie w postaci tajemniczych mitów i powieści, dramat, który w kulturze narastającego ateizmu był coraz to częściej lekceważony.

Chciałbym teraz krótko omówić podstawowe informacje odnośnie do samego uniwersum „Gwiezdných Wojen”. Ten świat jest osadzony dawno temu w galaktyce daleko stąd. Jest to uniwersum, którego prawem i pierwszym poruszcycielem jest tajemnicza panteistyczna Moc. Moc jest opisana jako pole energii, które zspala galaktykę i istoty żywe w jedno i przekazują swoją wolę. Kiedy forma życia umierała, stawała się „jednością z Mocą”, stając się częścią kosmicznej siły, która rządzi światem.

W opowieści popkulturowej „Gwiezdne Wojny” galaktyka jest zamieszkała przez wiele form życia i ras. Głównym politycznym zarządzaniem całą galaktyką zajmuje się Galaktyczna Republika. Jest to republika reprezentacyjna, gdzie

przedstawiciele różnych planet i różnych systemów gwiazdnych spotykają się w senacie, by rozstrzygać sprawy galaktyki. Republika walczy z Konfederacją Systemów Niepodległych (zwanymi Separatystami).

Na ten konflikt polityczny nakłada się konflikt duchowy. Rycerzy Jedi przeciw Sithom, dobro przeciw złu. Rycerze Jedi współpracują z Galaktyczną Republiką, a Sithowie z Konfederacją Systemów Niepodległych. W opowieści występują jako przeciwstawne zakony rycerskie, co jest kolejnym przykładem obecności duchowości w tym uniwersum. Armia Republiki składała się z ludzkich klonów, którym dowodzą często rycerze Jedi jako generałowie.

Ci żołnierze Klony to masowo „produkowani” na planecie Kamino klony pochodzące z jednej męskiej próbki genetycznej. Owe Klony mają więc tę samą twarz, ten sam głos oraz te same fizyczne umiejętności. Ich geny były tak zmodyfikowane, aby rozwijali się dwa razy szybciej niż normalny człowiek, w efekcie mogąc w dziesięć lat od narodzin trafić na pole bitwy. Druga modyfikacja genetyczna uczyniła ich mniej samodzielnymi i bardziej posłusznymi. Od małego są kształceni do tego, żeby służyć w wojsku i nie wyobrażają sobie innego życia jak służba w armii.

Pozostawiając na boku pytanie, jak nasza kultura oceniłaby sytuację, w której znajdują się żołnierze klony, chciałbym na bazie trzech przykładów pokazać, jak uniwersum, w którym się owe klony znajdują, ocenia je. Zrobię to na podstawie trzech poglądów, gdzie dwa z nich są przedstawiane jako skrajne, a jedno jako norma społeczna.

Pierwszy pogląd nazwę „skrajną dewaluacją”. Ten pogląd zakłada, że żołnierze klony są z istoty tylko wyprodukowanymi zaawansowanymi maszynami bojowymi, które mają się słuchać rozkazów. Nie mają własnej godności, tożsamości ani prawa do podejmowania samodzielnych decyzji. Są przedmiotami i środkami do celów, które wyznaczają ich panowie. Przykładem przejawu tego poglądu jest postać Generała Krella. Dla niego te klony są gorszymi istotami od niego, nie zwraca się do nich po imieniu, ale używa ich numerów seryjnych, a jego taktyka militarna sprowadza się do rzucaniem klonami w przeciwników jak mięsem, aż czystą ilością zwycięży. Te straty oczywiście generała Krella w ogóle nie niepokoją, bo klony można wymieniać jak zużyte części samochodowe. W uniwersum „Gwiezdnych Wojen” ten pogląd jest przedstawiany jako mocno skrajny. Przejawem tego są dwie rzeczy: to, że Generał Krell okazuje się ostatecznie być sithem, działaczem ciemnej mocy, a więc „złym”, i to, że powszechne nauczanie mistrzów Jedi i traktowanie przez nich klonów są kompletnie sprzeczne z poglądem „skrajnej dewaluacji”.

Drugi skrajny pogląd nazwę „skrajnym dowartościowaniem”. Według tego poglądu każdy żołnierz klon jest istotą wyjątkową i wartościową. Ma wolną wolę i prawo decydowania o charakterze i celu swojej egzystencji. Klony są podmiotami i celami sami w sobie, panami swojego życia. Ten pogląd przejawia się w postaci

żołnierza klona Cuta Lawquane'a. Po bitwie, w której stracił cały swój oddział i został sam, doszedł do wniosku, jak bardzo ta wojna jest bez sensowna i jak bardzo on sam był manipulowany. Porzucając wojsko, założył na odległej planecie własną rodzinę i został rolnikiem. W uniwersum „Gwiezdnych Wojen” ten pogląd jest przedstawiany jako skrajny. Nawet same klony odnosiły się do swoich braci, którzy zostawili służbę wojskową, terminem „dezterterzy”. Tacy dezterterzy mieli być zgłaszani władzom i karani.

Trzeci pogląd jawi się jako Arystotelesowski „złoty środek” w tym uniwersum (choć niekoniecznie w naszym świecie) i jest nauczaniem samych Jedi, którzy są najbliżej Mocy, jej woli i funkcjonują jak arbitrzy etyki w uniwersum. Przykładem tego poglądu jest następujący dialog Mistrza Jedi Yody z klonami. Pewnego razu, siedząc z nimi przy ognisku, poprosił, aby zdjęli swoje hełmy, bo chciał zobaczyć ich twarze. Jeden z klonów powiedział: „nie ma na co tu patrzeć, panie, każdy z nas ma tą samą twarz”. Mistrz Yoda odparł: „Oczy wasze mogą was mylić, w mocy bardzo różni jesteście”. Następnie zaczął wymieniać ich po imieniu i opisywać ich różne cechy oraz słabości, którymi się wyróżniali. Zakończył swoją mowę słowami: „może i jesteście klonami, ale Moc rezyduje we wszystkich żywych istotach, możecie ją użyć, by uciszyć wasze umysły”. Ten pogląd ma wiele podobieństw z poglądem „skrajnego dowartościowania”: klony są indywidualnymi istotami, co jest podkreślane przez używanie imion zamiast cyfr seryjnych. Mają charaktery, marzenia i są podmiotami. Pomimo tego ten pogląd po cichu nie akceptuje możliwości całkowitej autonomii klonów. Nie przejmują się ich genezą oraz tym, że od małego prano im mózgi, że ich najważniejszą czynnością w życiu to walczyć dla republiki. Ów „złoty środek” nie czuje potrzeby, by stanąć po stronie jakichś „praw człowieka”.

Teraz chciałbym przedstawić, jak komentarz z perspektywy katolickiej może wyciągnąć z postaci klonów pole do dialogu. Etyka chrześcijańska, choć wzbogacona objawieniem, nie jest obca naturze czy rozumowi człowieka, nie jest „nienaturalna”. Tak skomentuje to Karol Wojtyła w „Elementarzu Etycznym”: „Wszystkie zasady moralne w objawieniu stają się normami postępowania, o ile poznamy je jako zgodne z naturą ludzką, jej celem i możliwościami... Ale żadna z objawionych norm moralnych nie może być wbrew rozumowi oraz wbrew naturze” (Wojtyła, 1983). Mówiąc krótko, to co jest etyczne, jest tożsame z tym, co jest „naturalnie” dobre. Dobre dla kogo? Tak pisał Karol Wojtyła: „Etyka zajmuje się kwestią prawdziwego dobra człowieka. To dobro opiera się na zrozumieniu natury człowieka i jego celów” (Wojtyła, 1983). Koncepcja etyczna Karola Wojtyły, późniejszego Świętego Jana Pawła II, opiera się na idei spełnienia. Dla niego wszystko ma swój cel, moment, w którym dany przedmiot lub podmiot osiąga swoją pełność. Dla człowieka to będzie pełność jego natury i osiągnięcie jego celu ostatecznego. Dobro więc to chwila, w której podmiot (człowiek) ma interakcje z otaczającym go światem (z innymi podmiotami i przedmiotami), tworząc relację, wskutek

której i on, i to, z czym się spotkał, stają się bardziej sobą, bardziej prawdziwe, bardziej spełnione.

Ważny dla zagadnienia natury i celu człowieka jest fakt, że „Gwiezdne Wojny” to religijne uniwersum, gdzie *centrum mundi* i hierarchicznym szczytem jest Moc. Tak więc uniwersum „Gwiezdných Wojen” rozgrywa się w świecie, gdzie istnieje jakaś nadrzeczywistość, która objawia światu właściwy mu porządek (dobro). Tu otwierają się drzwi na pytanie, czy można mówić o człowieku bez takiego osadzenia? Bez transcendencji i absolutu słuszna staje się krytyka radykalnych ekologów, którzy pytają, z jakiej racji człowiek wywyższa się nad całym stworzeniem. Wraz z tym szczególna godność człowieka przestaje być nadana „z góry” i obiektywna, a jest jedynie przejawem zwykłego ludzkiego egoizmu. Wykreślając transcendencję i absolut, to sam człowiek wymyślił sobie godność i prawa – i czemu mielibyśmy nie zakwestionować tę autoewaluacji? Sobór Watykański Drugi w swojej Konstytucji duszpasterskiej o Kościele w świecie współczesnym („*Gaudium et Spes*”) pisze o człowieku: „Wzbraniając się często, żeby uznać Boga za swój początek, burzy należyty stosunek do swego celu ostatecznego, a także całe swoje uporządkowane nastawienie czy to w stosunku do siebie samego, czy to do innych ludzi i wszystkich rzeczy stworzonych” (Anon., 1965) (odtąd cytowany w tekście jako GS). A więc bez transcendentnego absolutu człowiek nie może wejść w tę relację ze światem, o której mówił Karol Wojtyła, gdzie i on, i to, co go otacza, staje się bardziej sobą, bardziej dobre. To postacie w „Gwiezdných Wojnach”, których nie interesuje Moc oraz nadany przez nią porządek, czy to ci, którzy produkują klony, czy też opinia Generała Krella. Bez transcendentnego osadzenia klony są tylko produktem biologicznym. Ich godność ratuje transcendencja, co widać w wyżej przytoczonym przykładzie mistrza Yody (pogląd złotego środka), kiedy siedząc przy ognisku, na podstawie Mocy mieszkającej w każdym z nich, uświadamia klonom, że są bardzo różne i cenne.

Robiąc krok naprzód, możemy zapytać nie tylko, czy transcendencja jest konieczna, ale czy jest konieczny Bóg? Bóg osobowy, Bóg, którego można poznać, Bóg, którego miłość można doznać i którego można pokochać? Widzimy bowiem, że transcendentne osadzenie uniwersum „Gwiezdných Wojen” jest czymś koniecznym, ale nie wystarczającym. Nawet sami arbitrzy etyki, mistrzowie Jedi, pozwalają, aby klony żyły jako środki i przedmioty.

Dla Kościoła stworzenie człowieka na obraz i podobieństwo Boga jest źródłem jego godności. Jakakolwiek inna koncepcja pochodzenia tej godności (jak na przykład, że każda istota żyjąca uczestniczy w Mocy), niesie w sobie zagrożenie, że człowiek nie będzie traktowany, jak jego godność wymaga. W punkcie 24 „*Gaudium et Spes*” czytamy: „To podobieństwo ukazuje, że człowiek, będąc jedynym na ziemi stworzeniem, którego Bóg chciał dla niego samego, nie może odnaleźć się w pełni inaczej, jak tylko poprzez bezinteresowny dar z siebie samego” (GS 24). Co oznaczają te słowa?

Pierwsze ważne przesłanie tych słów jest takie, że człowiek jest chciany/ stworzony dla siebie samego, nie jako przedmiot i środek, ale jako podmiot i pewny cel. W 1997 roku Pontyfikalna Akademia dla Życia, w dokumencie „Refleksje o klonowaniu” napisała: „W ludzkim klonowaniu niezbędny warunek społeczeństwa zaczyna się zawałać: że człowiek zawsze i wszędzie traktowany jest jako cel i wartość, a nigdy tylko jako środek lub prosty przedmiot” (Anon., 1997). A w „Gwiezdnym Wojnach” nawet w poglądzie złotego środka mistrza Yody klony to środki do osiągnięcia pewnego celu. Dlaczego człowiek jest taki wyjątkowy? Powołując się na Arystotelesowsko-Tomistyczną koncepcję człowieka jako *compositum* ojcowie soborowi w „Gaudium et Spes” napisali: „Człowiek stanowiący jedność ciała i duszy skupia w sobie dzięki swej cielesnej naturze elementy świata materialnego, tak że przez niego dosięgają one swego szczytu i wznoszą głos w dobrowolnym chwaleniu Stwórcy” (GS 14). Tak więc jednocześnie w swym cielesnym człowiek jest materią, ale dzięki swej duszy ma naturę i cel, który przekracza ten świat ku zjednoczeniu się z Bogiem. Zatem jest to zawsze czymś złym, kiedy człowiek, przeznaczony Bogu, jest wykorzystany przez drugiego jako narzędzie, aby osiągnąć jakiś cel w tym świecie. Człowiek racją swojej natury oraz pochodzenia i celu jest koroną stworzenia.

Drugie ważne przesłanie wyżej przytoczonych słów z 24 punktu „Gaudium et Spes” jest takie, że człowiek osiąga szczyt swojego człowieczeństwa w bezinteresownym darze z samego siebie. I tu jest optymistyczne przesłanie, które z katolickiego punktu widzenia jest zawarte w „Gwiezdnym wojnach”: że możliwość spełnienia dla człowieka sprowadza się do decyzji serca, która pomimo opresji i dramatu egzystencji ludzkiej może wybrać drogę miłości, a więc drogi spełnienia. Tak o tym pisał Karol Wojtyła: „Miłość zaś jest aktualizacją najwyższych możliwości człowieka” (Wojtyła, 1983). Kiedy oglądamy „Gwiezdne Wojny”, widzimy, że szczytem życia klonów są momenty ich oddawania życia za innych, zgodnie ze słowami Ewangelii: „Nikt nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich” (J 15,13). To właśnie pokazuje, że dzięki temu, iż człowiek ma wolną wolę, która jest „szczególnym znakiem obrazu Bożego” (Anon., 1994), (odtąd cytowany w formie: KKK 1705), może on uczestniczyć w ofiarnej miłości, w której on staje się pełny, heroiczny, triumfujący nad dramatem ludzkiego istnienia, bez względu na otaczający go świat i jego ograniczenia. Katechizm powie: „Im więcej człowiek czyni dobra, tym bardziej staje się wolnym. Prawdziwą wolnością jest tylko wolność w służbie dobra i sprawiedliwości. Wybór nieposłuszeństwa i zła jest nadużyciem wolności i prowadzi do «niewoli grzechu»” (KKK 1733).

Choć żyjąc posłuszny Bogu i w ofiarnej miłości, człowiek może się spełnić, Kościół przestrzega przed odrzuceniem jednego z tych dwóch elementów. Można bowiem odrzucić Boga: „Wyznawcy... [współczesnego] ateizmu twierdzą, że wolność polega na tym, żeby człowiek był sam sobie celem, sam jedynym sprawcą

i demiurgiem swojej własnej historii; a to, jak mniemają – nie daje się pogodzić z uznaniem Pana, sprawcy i celu wszystkich rzeczy, lub co najmniej czyni takie twierdzenie zupełnie zbytecznym” (GS 20). Można też odrzucić świat, w którym przyszło nam żyć i wraz z tym zaproszeniem do miłości właśnie w tym świecie: „Niektórzy wreszcie oczekują prawdziwego i pełnego wyzwolenia rodu ludzkiego od samego wysiłku człowieka i są przeświadczeni, że przyszłe panowanie człowieka nad ziemią zadowoli wszystkie pragnienia jego serca” (GS 10).

„Gwiezdne Wojny” mogą być użyte, by pokazać, że uwalniając się od Boga, człowiek uwalnia się od drogi swojego spełnienia i od dawcy swojej godności. Dla takich ludzi jak Peter Singer oczywisty będzie postulat, że człowiek i zwierzęta niczym się nie różnią. Radykalni ekolodzy będą postulować, że najgorszą plagą na świecie jest człowiek. Nihilisci ateistyczni nie będą znajdować w tym okrutnym życiu sensu, skoro i tak wszyscy idziemy do prochu.

„Gwiezdne Wojny” mogą być użyte również, aby pokazać, że choć każdy z nas, rodząc się, znalazł się na planszy gry, gdzie nie wybierał realiów tej gry, tzn. dramat ludzkiego życia w świecie upadłym, może – kochając jak ten, który „sam pierwszy nas umiłował” (1 J 4,19) – być zdolny zrealizować się jako dar miłości. Nie musimy iść drogą marksistów XX wieku, którzy setki miliony trupów poświęcili na stosie „utopii na ziemi”.

„Zjednoczenie z Bogiem jest pełnią życia duchowego dla człowieka, ponieważ w nim istota ludzka dociera niejako do samego dna rzeczywistości. Bóg jest bezwzględna pełnią bytowania, a człowiek z Nim zjednoczony umacnia się w tej pełni przez poznanie i miłość” (Wojtyła, 1983). Człowiek, poznając i zakochując się w Ojcu, który jego pierwszego pokochał, odkrywa swoją godność i to, że jest zaproszony do ofiarnej miłości, która w Chrystusie zbawia i odkupia świat, która prowadzi do domu miłości, za którym tak tęskni jego zranione serce.

LITERATURA:

- Anon (1965), *Gaudium et Spes*, https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_en.html, [dostęp: 4.04.2025].
- Anon (1994), *Katechizm Kościoła Katolickiego*, <http://www.katechizm.opoka.org.pl/> [dostęp: 4.04.2025].
- Anon (1997), *Reflections on Cloning*, https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_academies/acdlife/documents/rc_pa_acdlife_doc_30091997_clon_en.html, [dostęp: listopad 2024].
- Cambell J. (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press.
- Carollo L. (2025), Statista, <https://www.statista.com/statistics/317408/highest-grossing-film-franchises-series/> [dostęp: 4.04.2025].
- Chapple C. (2019), *Star Wars Mobile Games Rise Past \$1 Billion in Lifetime Revenue*, Available at: <https://sensortower.com/blog/star-wars-mobile-game-revenue-one-billion> [dostęp: 4.04.2025].
- Dale P. (1983), *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*, Nowy York, Harmony Books.
- Golden C. (2015), *Star Wars: Dark Disciple*, Del Rey.
- Lucas G. (1999), *The Mythology of 'Star Wars' with George Lucas* [wywiad] (18.06.1999).

- Seastorm L. (2015), *Mythic Discovery Within the Inner Reaches of Outer Space: Joseph Campbell Meets George Lucas – Part I*, <https://www.starwars.com/news/mythic-discovery-within-the-inner-reaches-of-outer-space-joseph-campbell-meets-george-lucas-part-i> [dostęp: 4.04.2025].
- Segel R. (1998), *Joseph Campbell*, <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Campbell-American-author/additional-info#history> [dostęp: 4.04.2025].
- Tracy S. (2017), *Analyzing 40 Years of Star Wars Box Office Success and the Future of Cinema*, <https://analythical.com/blog/star-wars-franchise-success> [dostęp: 4.04.2025].
- Walker L. (2024), *Reaching for the stars? How merchandising became the film industry's golden ticket*, <https://www.citma.org.uk/resources/reaching-for-the-stars-how-merchandising-became-the-film-industry-s-golden-ticket-blog.html> [dostęp: 4.04.2025].
- Wojtyła K. (1983), *Elementarz Etyczny*, Lublin, TN KUL.

*Lena Stawicka*¹

ELEMENTY MITOLOGICZNE I BIBLIJNE W UNIWERSUM X-MEN

Streszczenie: Artykuł analizuje wykorzystanie motywów mitologicznych i biblijnych w komiksach X-Men. Uniwersalność tych motywów – miłość, zdrada, odkupienie – wzmacnia przekaz i angażuje czytelnika, umożliwiając eksplorację problemów społecznych w kontekście współczesnym. Analiza archetypów postaci i symboliki pozwala wskazać na ich rolę w kreowaniu przekazu i budowaniu głębi narracji. Omówione są przykłady postaci X-Men pokazujące, jak ich cechy i historie nawiązują do mitologii, religii i folkloru z różnych kultur (np. Thor, Thunderbird, Kolosus, Nightcrawler, Magneto czy Jean Grey). Zwrócona jest także uwaga na tematy walki dobra ze złem, odrzucenia, poświęcenia i apokalipsy, porównując je do odpowiedników w różnych mitologiach i religiach. Podsumowanie skupia się na tezie, iż komiksy X-Men stanowią przykład użycia mitologii i symboliki do tworzenia angażującej i wielowarstwowej narracji, poruszającej złożone problemy społeczne i moralne.

Słowa kluczowe: Mitologia, folklor, symbolika, archetypy, komiks, X-Men

MYTHOLOGICAL AND BIBLICAL ELEMENTS IN THE X-MEN UNIVERSE

Abstract: The article analyzes the use of mythological and biblical elements in X-Men comics. The universality of these subjects – love, betrayal, redemption – strengthens the message and engages the reader, triggering social problems in a real context. The analysis of character archetypes and symbolism allows them to be revealed in creating a message and building the depth of the narrative. Examples of X-Men characters are discussed, their characteristics and stories refer to mythology, religion and folklore from various cultures (e.g. Thor, Thunderbird, Colossus, Nightcrawler, Magneto and Jean Grey). Attention is also paid to the themes of the fight between good and evil, rejection, sacrifice and apocalypse, comparing them to those in various mythologies and religions. The summary addresses the thesis that X-Men comics provide an example of the use of mythology and symbolism to create an engaging and multi-layered narrative that addresses social and moral issues.

Keywords: Mythology, folklore, symbolism, archetypes, comics, X-Men

MYTHOLOGISCHE UND BIBLISCHE ELEMENTE IM X-MEN-UNIVERSUM

Abstrakt: Der Artikel analysiert die Verwendung mythologischer und biblischer Motive in X-Men-Comics. Die Universalität dieser Motive – Liebe, Verrat, Erlösung – verstärkt die Botschaft, fesselt den Leser und löst soziale Probleme in einem realen Kontext aus. Die Analyse von Charakterarchetypen

¹ Mgr Lena Stawicka, ORCID: 0009-0005-3977-6775, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: lena.sybilla@gmail.com.

und Symbolik ermöglicht es, diese zu enthüllen, um eine Botschaft zu schaffen und die Tiefe der Erzählung zu stärken. Beispiele für X-Men-Charaktere werden besprochen, ihre Eigenschaften und Geschichten beziehen sich auf Mythologie, Religion und Folklore aus verschiedenen Kulturen (z. B. Thor, Thunderbird, Colossus, Nightcrawler, Magneto und Jean Grey). Auch die Themen Kampf zwischen Gut und Böse, Ablehnung, Opfer und Apokalypse werden thematisiert und mit denen verschiedener Mythologien und Religionen verglichen. Die Zusammenfassung befasst sich mit der These, dass X-Men-Comics ein Beispiel für die Verwendung von Mythologie und Symbolik sind, um eine fesselnde und vielschichtige Erzählung zu schaffen, die sich mit sozialen und moralischen Fragen befasst.

Schlagwörter: Mythologie, folklore, symbolik, archetypen, comics, X-Men

Na początku chciałabym przybliżyć ogólną uniwersalność motywów mitologicznych i biblijnych wykorzystywanych w popkulturze. Co sprawia, że są one tak atrakcyjne oraz to, jak są obecnie modyfikowane, aby dopasować się do współczesnych realiów. Następnie omówione zostaną ogólne motywy mitologiczne i duchowe w serii komiksów X-Men, które od lat są rozbudowywane o nowe historie, zyskując zainteresowanie zarówno czytelników, jak i krytyków. Cykl osadzony uniwersum superbohaterów mutantów, wykorzystuje różnorodne elementy biblijne, folklor oraz legendy. W dużej mierze oscyluje wokół nagłaśniania problemów społecznych i etycznych. W dalszej części pracy, pozostając jednak we wcześniej wspomnianej serii, pragnę skupić się na wątku bohatera, jakim jest Apokalips. Jego postać, jako jednego z najpotężniejszych antagonistów w uniwersum X-Men, nie tylko symbolizuje destrukcję i chaos, ale również doskonale odzwierciedla zagadnienia stawiające pytania o ewolucję oraz przeżycia najsilniejszych jednostek. Apokalips jest niewątpliwie uosobieniem idei przetrwania najpotężniejszych, a wyznawana przez niego filozofia wywołuje wiele kontrowersji wśród innych postaci, otwierając przestrzeń do głębszej analizy.

Wykorzystywanie w literaturze popularnej motywów biblijnych, mitologicznych czy mistycznych jest zabiegiem dość powszechnym. Głównym powodem jest uniwersalność tych tematów – miłość, zdrada, nawrócenie czy odkupienie silnie wpływają na emocje odbiorcy i prowokują do głębokich przemyśleń. Dotykanie tematów powiązanych z moralnością czy etyką sprawia, że przekaz staje się atrakcyjniejszy.

Kolejnym aspektem ściśle związanym z wcześniejszym przykładem jest eksploracja problemów natury społecznej. Takie przekazy często adaptują historie i przedstawiają je w kontekście współczesnych lub bardziej złożonych wizji przyszłości. Wykorzystywanie tych motywów nie tylko wzbogaca prezentowany tekst, nadając mu głębi, ale również daje czytelnikowi kolejną szansę do refleksji.

Istotną częścią tych narracji są archetypy postaci oraz ich symbolika. Dzięki niewielkim modyfikacjom możliwe jest, by przedstawione postacie stawały się personifikacją danych cech i idei. Wykorzystywanie symboliki jest znakomitą

rozwiązaniem, jeżeli pragnie się wykreować bohatera lub antybohatera dostosowanego do konkretnego scenariusza. Kształtowanie przekazów kulturowych przy użyciu symboliki sakralnej zyskuje zdecydowanie znacznie lepszy odbiór w regionach, gdzie dominującym wyznaniem jest chrześcijaństwo. W takich miejscach szereg symboli, postaci oraz narracji biblijnych jest głębiej zakorzeniony w życiu codziennym, co sprawia, że są one powszechnie rozpoznawalne i akceptowane przez znaczną część populacji. Symbolika sakralna ułatwia komunikację z odbiorcami tych treści, którzy mogą odnaleźć w niej istotne dla siebie znaczenia dzięki własnej interpretacji. Zastosowanie motywów związanych z chrześcijańską tradycją sprzyja identyfikacji z postaciami oraz ich dylematami. W ten sposób świadome wykorzystanie symboliki sakralnej nie tylko wzbogaca przekaz kulturowy, ale przyczynia się do umocnienia wspólnoty i ich wartości. Z uwagi na wysoki odsetek osób wyznających chrześcijaństwo wykorzystanie złożonej symboliki związanej z tą wiarą w komiksie może znacząco wpłynąć na odbiór konkretnych dzieł.

Archetypy oraz symbolika stwarzają możliwość szerszej dyskusji na tematy duchowe, pozwalając tym samym na analizę współczesnych problemów w kontekście tradycyjnych wartości. W rezultacie tworzenie fikcyjnych postaci i fabuł, które w jakimś stopniu nawiązują do chrześcijaństwa, nie tylko pozwala wzbogacić narrację, sprzyja to także odbiorowi ich przesłania przez zróżnicowaną publiczność.

Mitologia wykorzystywana jest w literaturze w podobny sposób, co wyżej przetoczone przykłady. Zbiory opowieści o herosach, istotach nadnaturalnych i nadprzyrodzonych siłach stanowią inspirację do manipulacji treści oraz jej renarracji. Dodatkowym atutem mitologii jest na pewno fakt, iż nie jest skupiona wokół jednej konkretnej kultury czy określonej społeczności. Niezależnie od tego, jakie dzieje są opisywane, ukazywany kontekst pozwala odbiorcy na lepsze zrozumienie historii oraz tradycji danego regionu.

Przedstawienie życia na każdym jego etapie różni się w większym bądź mniejszym stopniu w zależności od przedstawianych opowiadań, dodatkowo opatrzone jest bogatą symboliką. Przykładowo w mitologii chińskiej jedna z koncepcji yin-yang ukazuje połączenie się sprzeczności, dzięki czemu dochodzi do utworzenia życia. Co ciekawe, wiele legend o stworzeniu ludzi opiera się na podobnym motywie wykorzystującym glinę oraz boskie tchnienie – chociażby mitologia grecka² i egipska³ – czy użycie drewna, jak jest to przedstawione w mitologii nordyckiej oraz majów⁴. Motyw śmierci również pozwala na wiele interpretacji. W mitolo-

² S. Wolfson, P. Manning (2006), *The Longman Anthology of British Literature: Volume 2A: The Romantics and Their Contemporaries*, Pearson Education Inc., s.704.

³ F. Fleming, A. Lothain (1997), *The way to eternity: Egyptian myth*, Time-Life Books, s. 24.

⁴ T. Hart (2008), *The Ancient Spirituality of the Modern Maya*, University of New Mexico Press, s. 87.

gii hinduskiej i egipskiej można dostrzec pewne podobieństwa w podejściu do życia codziennego oraz rozliczania tego, co wydarzyło się po śmierci. W obu tych tradycjach opisane jest silne przekonanie, że życie na ziemi ma swoje reperkusje w zaświatach. W mitologii hinduskiej dusza podlega reinkarnacji, co oznacza, że po śmierci przekształca się w nowe życie, a kierunek tej transformacji zależy od karmy, czyli skutków działań danej osoby w poprzednich wcieleniach.

Mitologia egipska, przedstawia proces po śmierci w następujący sposób. Dusza staje przed sądem Ozyrysa, w którym jej czyny są oceniane. Waga serca, będąca miarą sprawiedliwości, jest porównywana artefaktem, jakim jest pióro Ma'at, stanowiącym symbol prawdy. Dusza uznana za godną wstępuje do zaświatów, a niezdolna do przejścia przez swoje złe postępowanie zostaje skazana na potępienie.

Mimo iż w obydwu przypadkach życie po śmierci jest rozstrzygane przez sądy, to sposób, w jaki dusza zostaje pokierowana, jest wyraźnie różny. W hinduizmie dominuje władza karmy, a proces reinkarnacji stanowi swoistą ciągłość duchową, gdzie każda egzystencja jest nauką i szansą na dalszy rozwój w następnym wcieleniu. Koncepcja życia pozagrobowego w mitologii egipskiej podkreśla czyny, które poddawane są ostatecznej ocenie. Zarówno po pozytywnym, jak i negatywnym rozpatrzeniu życiorysu, dusza nie wraca na ziemię. Te detale w podejściu do tematu śmierci i życia pośmiertnego ukazują, jak różnorodne mogą być ludzkie przekonania i jakie przesłania niosą ze sobą w kontekście rozumienia sensu istnienia. Ważnym elementem jest także to, że życie codzienne zwykłych ludzi oraz bogów stale się przeplata. Wpływają na to chociażby rytuały i obrzędy zapewniające pomyślność, dzięki którym umacnia się więź pomiędzy istotami boskimi a śmiertelnikami.

Nieodłącznym elementem mitologii jest wykorzystanie elementów fantastycznych. Dzięki nim autor jest w stanie wzbogacić opowieść, dodając jej głębi i wielowarstwowości. Daje to tak naprawdę nieograniczone możliwości w tworzeniu nowych rzeczywistości. Pozwala to też na kreowanie zaskakujących zwrotów akcji, zmieniając dynamikę przedstawionych postaci i wydarzeń. Jest to według mnie najciekawszy element, zawarty jest w praktycznie każdym znanym zbiorze mitów i legend. Umożliwia poszerzanie swoich horyzontów oraz pobudza kreatywność.

Elementy mitologiczne oraz sakralne z racji swojej olbrzymiej różnorodności stają się także narzędziem do odniesień intertekstualnych. Przykładem jest studio Marvel Comics, które łączy motywy biblijne, archetypy oraz mitologię w różnorodny sposób. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci jest Thor⁵, który nie tylko czerpał z mitologii, ale także jego przygody przenoszą się do współczesności, gdzie musi zmagać się z zupełnie inną codziennością. Nie brakuje również bóstw z innych panteonów. W niektórych seriach pojawiają się także bogowie egipscy

⁵ S. Lee, J. Kirby, L. Lieber (1952), *Journey into Mystery* #83, Atlas Comic.

czy greccy tacy jak Set⁶ czy Hades⁷. Pośród wielu mitologicznych figur wykorzystanych w popkulturze twórcy historii graficznych zdecydowanie ukierunkowują się na projektowanie postaci unikatowych, pokazując tym samym swoją kreatywność oraz wprowadzając aspekt unowocześnienia do przedstawianych historii.

Seria komiksów X-Meni powstała na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Stworzona przez dwóch redaktorów, pisarzy oraz rysowników – Stana Lee i Jacka Kirby’ego – od samego początku skupiała się na poruszaniu głównie tematów społecznych, zyskując tym ogromną popularność w popkulturze. Opisywane historie bardzo często przeplatały się z aktualnymi wydarzeniami w Stanach Zjednoczonych Ameryki.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były okresem dynamicznych zmian politycznych i społecznych, których sprzeciwiano się w głównej mierze trwającej w tym czasie wojnie w Wietnamie. Nastroje społeczeństwa były odzwierciedlane w popkulturze. Dążenie do zakończenia wszelkich konfliktów oraz otwartość na nowocześniejsze wartości stały się jednym z najczęściej omawianych tematów. X-Meni zaskarбили sobie zainteresowanie i sympatię czytelników głównie ogromną różnorodnością wykreowanych postaci. Pokazywano tam grupy ludzi o wyjątkowych zdolnościach, takich jak telepatia, telekineza czy manipulacja żywiołami. Dodatkowo jednostki te często były uznawane za margines społeczny, czy to ze względu na swoją odmienną orientację, poglądy, czy to kolor skóry. Powodowało to wykluczenie ze wspólnoty, co umacniało tylko obraz alienacji. Odzwierciedlało to pogląd na życie wielu osób doświadczających dyskryminacji w rzeczywistym świecie. Seria X-Men, pokazując różnego rodzaju marginalizację oraz konfrontując się z nią, wpłatając w to dodatkowo niesamowite przygody bohaterów, bardzo szybko stała się swojego rodzaju symbolem walki o równość, dostarczając odbiorcy nie tylko rozrywki, ale zmuszając go do refleksji.

Przełomowym wydarzeniem było specjalne wydanie *Giant-size X-Men*⁸. W tym zeszycie pojawia się aż czterech nowych, kultowych już bohaterów, między innymi Ororo Munroe – jedna z kluczowych i najbardziej rozpoznawalnych postaci znana jako Storm, pierwsza mutantka pochodzenia kenijskiego⁹. Wierzenia ludów afrykańskich są mocno skoncentrowane na szacunku do natury, dlatego też przypisanie Storm zdolności manipulowania pogodą można porównać do bogini Oya. W wierzeniach Yoruby, Oya jest jednym ze świętych duchów, która będąc patronką śmierci, panuje też nad wiatrem, piorunami, burzami oraz

⁶ W. Roth, S. Shores (1950), *Marvel Tales #96, The Terror That Creeps*, Marvel Comic.

⁷ S. Lee, J. Kirby, V. Colleta (1966), *Thor #127*, Marvel Comic.

⁸ L. Wein, D. Cockrum, G. Kane (1975), *Giant-Size X-Men #1*, Marvel Comics.

⁹ Warto zaznaczyć, że nie była to pierwsza czarnoskóra postać wykreowana przez studio Marvel. Postacie z mniejszości społecznych zaczęły pojawiać się znacznie wcześniej, jednak na potrzeby artykułu będą uwzględniać tylko serię komiksów X-Men.

wodą¹⁰. Ororo, będąc mutantką, wykorzystuje swoje umiejętności do wywołania burz i deszczu do ochrony oraz walki o sprawiedliwość. Bogini Oya jest traktowana jako symbol sił natury oraz zmian. Obydwie postacie zbiegają się pod względem pomocy osobom, które potrzebują ochrony. Warto zwrócić uwagę na dualizm przedstawienia ich zdolności. Z jednej strony burza oraz pioruny kojarzone są z destrukcją, z drugiej strony zarówno Strom, jak i Oya wykorzystują je do wzmacniania nadziei oraz tworzenia lepszego świata. W kontekście biblijnym widać podobieństwo do proroka Eliasza, który nie tylko podobnie do Ororo pełnił rolę lidera, ale wywołał deszcz po bardzo długim okresie suszy, pomagając tym samym swoim pobratymcom. Postać Strom można opisać jako symbol przywództwa, harmonii z naturą oraz sprawiedliwości.

Kolejnym mutantem reprezentującym mniejszość etniczną, istotną szczególnie dla rdzennych Amerykanów był John Proudstar występujący pod pseudonimem Thunderbird. Jest to X-Men, którego wyróżnia przede wszystkim duma ze swojego pochodzenia. Mężczyzna szanuje swoją historię i ceni przodków. Jest postacią waleczną, dbającą nie tylko o swoje korzenie, ale także o relacje z bliskimi sobie osobami. Wprowadzenie takiej postaci pozwoliło odbiorcom na przybliżenie i poznanie złożonej kultury tej grupy etnicznej. Jego przydomek jest bezpośrednim nawiązaniem bóstwa występującego w mitologii rdzennych Amerykanów. Thunderbird, przedstawiany jako olbrzymi ptak, jest duchem zakorzenionym głęboko w kulturze i wierzeniach Indian¹¹. John jest typowym archetypem wojownika oraz kolejnym symbolem idealnego lidera. Jego nadludzkimi zdolnościami jest zwiększona siła, szybkość oraz wytrzymałość.

Następnym mutantem jest Piotr Rasputin używający pseudonimu Kolosus. Z pochodzenia jest Rosjaninem, przedstawianym jako wysoki, atletycznie zbudowany mężczyzna. Jego mezomorficzna sylwetka oraz ogólny surowy wygląd nie idą w parze z delikatnym i łagodnym usposobieniem. Podobnie do swoich poprzedników często spotyka się z odrzuceniem lub przerażeniem ze strony ludzi, mimo tego dąży do obopólnej akceptacji oraz zrozumienia. W świecie X-Menów pełni funkcję opiekuna, często biorąc odpowiedzialność za innych członków swojej drużyny. Mitologiczną inspiracją tej postaci był niewątpliwie Herkules. Znany ze swojej determinacji i zawziętości stał się synonimem siły fizycznej. Heros nie bał się także pokazywać słabości, kierując się swoim kompasem moralnym, podejmował decyzje zgodne z jego sumieniem. Był także altruistą stawiającym na piedestale dobro innych. Kolosus również na pierwszym miejscu stawiał zawsze dobro innych, w szczególności swojej siostry Illiany. Z biblijnych archetypów Piotra porównać można do proroka Eliasza

¹⁰ C. Adeoye (1989), *Beliefs and religion of Yoruba*, Nigeria, Evans Bros, s. 303.

¹¹ A. Briget, *Rulers of the Upper Realm, Thunderbirds Are Powerful Native Spirits*, Audubon, <https://www.audubon.org/news/-rulers-upper-realm-thunderbirds-are-powerful-native-spirits> [dostęp: 10.01.2025].

starającego w obronie prawdy, tym samym dążąc do poprawy sytuacji swojego narodu¹². Podobnie jest w przypadku Kolosusa, który starał się łagodzić i pokojowo rozwiązywać napięcia między ludźmi a mutantami.

Postacią, którą można by zakończyć wątek o odmienności, jest Kurt Wagner zwany również Nightcrawlerem. Spośród wszystkich wymienionych bohaterów najbardziej odbiega swoim wyglądem od akceptowalnych wówczas norm społecznych. Ciemnoniebieski kolor skóry, złote oczy oraz charakterystyczny długi ogon stanowią o wyjątkowości tej postaci. Wzbudza on głównie przerażenie u ludzi, przez co jest błędnie oceniany i brany za samego diabła. Przy bliższym poznaniu daje się poznać jako empatyczny i pełen zrozumienia młodzieniec. Warto zaznaczyć, że wpływ na postrzeganie świata ma jego stosunek do religii. Wiara jest bardzo istotną częścią jego życia, opiera on na niej swoje przekonania oraz podejmuje decyzje zgodne z dyktowanymi przez nią wartościami etycznymi. Nie kryje się ze swoimi poglądami na temat wiary czy stosunków do innych ludzi. Dzięki swojemu unikatowemu wyglądowi oraz podejściu do życia stał się w pewien sposób uosobieniem walki o akceptację oraz zrozumienie. Kurt przez swoją umiejętność manipulacji przestrzenią oraz błyskotliwy charakter porównywany jest do jednego z najbardziej znanych triksterów w mitologii nordyckiej – Lokiego¹³. Takie postacie najczęściej opisywane są jako chaotyczne i kwestionujące ogólnie przyjęte zasady. Przypisuje się im wiele negatywnych cech. Mimo iż działania wcześniej wspomnianego nordyckiego boga nie są do końca złe – w większości kwestii i sporów pozostaje neutralny, chyba że widzi w danej sytuacji okazję, która może wykorzystać na swoją korzyść. Kurta z kolei można opisać jako trikstera postępującego w praworządny sposób. Jego najbardziej rzucająca się w oczy cecha charakteru – poczucie humoru – wykorzystywane jest do rozładowywania napięć w drużynie. Jego altruizm oraz empatia względem innych również stawia go w opozycji do Lokiego. Nightcrawler nie unika jednak całkowicie konfliktów z innymi mutantami. Stara się jednak podchodzić do sporów ze spokojem i rozumą. Jego działania można także w pewnym stopniu porównać do opowieści o Erosie. Wykorzystywał on swoje umiejętności do tworzenia chaosu, jednak w większości przypadków jego działa miały pozytywne skutki.

Dzięki wprowadzeniu różnorodnych bohaterów oraz skomplikowanych wątków fabularnych X-meni stali się bardzo złożoną narracją poruszającą wiele istotnych tematów. Głównym i najbardziej uniwersalnym motywem jest oczywiście walka dobra ze złem. W tej serii konflikt można podzielić na walkę mutantów z ludźmi odczuwającymi ogólną niechęć i przerażenie oraz na spór wewnętrzny wynikający z różnicy przekonań pomiędzy samymi mutantami.

¹² *Eliasz w: Słownik teologii biblijnej*, X. Leon-Dufour, K. Romaniuk (1994), Poznań, Pallottinum, s. 263.

¹³ *Loki w: Słownik mitologii nordyckiej*, R. Simek, B. Hall (1996), Martlesham, Boydell & Brewer, s. 195.

Motyw walki z ludźmi został już omówiony wcześniej – opierał się on głównie na niezrozumieniu oraz braku tolerancji większości społeczeństwa. Mylny odbiór intencji mutantów doprowadził do stworzenia Sentineli – robotów zaprojektowanych do polowania na odmieńców. Są więc narzędziem obrazującym jaki ucisk został nałożony na mutantów przez samo ich istnienie. Maszyny miały za zadanie wyłapywać zmutowane jednostki i umieszczać je w niewoli lub zabijać podczas prób stawiania jakiegokolwiek oporu¹⁴. Może to służyć jako luźne nawiązanie do plag nawiedzających Egipt opisanych w Księdze Wyjścia. W tym przypadku mutanci zmuszeni byli do poddania się i przystanie na warunki ludzi lub unicestwienie.

Ciekawszym zjawiskiem jest przedstawienie mutantów jako antagonistów. Erik Magnus Lehnsherr¹⁵, zwany również jako Magneto, jest jednym z głównych antybohaterów w całej serii. Przez jego negatywne doświadczenia nie ufał ludziom oraz częściowo gardził mutantami, którzy próbują żyć z nimi w zgodzie. Jako osoba ocalała z holokaustu uważał, że ludzie nie są zdolni do zaakceptowania mutantów. Nie krył się ze swoimi poglądami oraz namawiał innych, by stanęli po jego stronie. Zyskując coraz więcej zwolenników, stworzył Bractwo Mutantów. Kierowali się ideologią, wyznającą zasady wyższości nad ludźmi, a pokój i życie z nimi w zgodzie jest niemożliwy¹⁶. Było to sprzeczne z przekonaniami X-Menów, starających się nie doprowadzać do konfliktów oraz powstrzymać Magneto przed poszerzeniem wpływów jego rasowej supremacji.

Z drugiej strony Erika można umiejscowić obok postaci Mojżesza – wybawiciela starającego się uwolnić swoich pobratymców. Filozofia Magnusa od samego początku nawiązuje do walki o wolność, a mutantów – według jego wyznawanych wartości – można uznać za naród wybrany¹⁷. Watro również wspomnieć o kolejnym bardzo uniwersalnym temacie zbrodni i kary. Pojawia się on w praktycznie każdym zeszytce, czyniąc przedstawianą historię moralizującą opowieścią. Przykładowo, w biblii i będzie to historia o Kainie i Abla, a w mitologii może to być legenda o Tantalu.

Motyw odrzucenia jest także powszechnie widoczny w serii X-Men. Został omówiony wcześniej na przykładach mutantów nieakceptowanych przez

¹⁴ M. Eury, G. Misiroglu (2006), *The supervillain book: the evil side of comics and Hollywood*, Visible Ink Press, s. 317–318.

¹⁵ Erik Lehnsherr nie jest prawdziwym imieniem i nazwiskiem tego bohatera. Nazywał się Max Eisenhardt, jednak zaprzestał używania tego imienia oraz nazwiska, aby odciąć się od wydarzeń II wojny światowej. Erik Magnus Lehnsherr jest częściej używane w komiksach, dlatego też będę wykorzystywał ten pseudonim w celu opisanie tej postaci.

¹⁶ M. Eury, G. Misiroglu, *The supervillain book...*, s. 54–55.

¹⁷ „The human race no longer deserves dominion over the planet Earth! Day of the mutants is upon us! The first phase of my plan shall be to show my power... To make homo sapiens bow to homo superior”, S. Lee, J. Kirby (1963) *Uncanny X-Men*, Marvel Comic, s. 11.

społeczeństwo. W afrykańskim folklorze pojawia się sylwetka Anasi¹⁸. Wpasowuje się on wątek odmienności ze względu na swoją aparycję. Przedstawiany jest jako pajak, budząc odrazę, mimo utożsamiana go z inteligencją oraz mądrością.

Symbolika ofiary, poświęcenia oraz zmartwychwstania wpisana jest w życiorys wielu protagonistów, jednak najlepszym przykładem będzie tutaj Jean Grey. Saga o Mrocznym Feniksie¹⁹ opisuje dzieje młodej mutantki, która poświęca się, aby ratować swoją drużynę. Konsekwencją tego jest połączenie się z mrocznym i chaotycznym bytem, jakim jest tytułowy Feniks. Nie będąc w stanie kontrolować nowych zdolności, sieje zniszczenie, narażając tym samym na niebezpieczeństwo X-Menów. Przez długi czas pokazany jest konflikt wewnętrzny oraz podejmowane są próby walki z Feniksem. Niestety nie przynosi to pożądanych rezultatów, co prowadzi do podjęcia drastycznej decyzji. Jean świadoma, że nie jest w stanie opanować tej siły, poświęca swoją duszę, aby ocalić swoich bliskich. Motyw Feniksa nie jest przypadkowy, ponieważ jest to oczywiste nawiązanie do mitu o ognistym ptaku, który umiera oraz odradza się na nowo. Tak samo jest w przypadku Grey powracającej do żywych.

Ostatnim zagadnieniem jest apokalipsa będąca wynikiem starć dobra ze złem bądź sprawdzeniem się przepowiedni. W legendach nordyckich najpowszechniejszym obrazem jest Ragnarok zwiastujący koniec panowania bogów²⁰. Biblijna apokalipsa opisana jest w Księdze Objawienia jako sąd ostateczny, gdzie widoczne są symboliczne obrazy katastrof oraz walki dobra ze złem. W wielu wierzeniach apokalipsa, będąc zwiastunem zagłady, nawiązuje również do nowego początku. Tak też jest w przypadku komiksu o X-Menach.

Aby lepiej przedstawić sam koncept, należy omówić postać En Sabah Nuha będącego jej zwiastunem. Jest on postacią złożoną, czerpiącą inspiracje głównie z kultury egipskiej. Będąc jednym z najstarszych mutantów na ziemi, kieruje się filozofią darwinizmu społecznego. Jego dążenie do oczyszczenia ludzkości z najsłabszych jednostek może być porównywane do biblijnych katastrof przygotowujących świat na nowy porządek.

En Sabah Nuhr kojarzony jest przez czytelników głównie z krajobrazem i mitologią Egiptu. Jego historia zaczyna się od porzucenia ze względu na jego odmienny wygląd, następnie żyje jako niewolnik pod pieczęcią niesprawiedliwego faraona, by w końcu uwolnić się od niego i podobnie jak Magneto formuje własną grupę zwolenników. W wielu opowieściach Apokalips wzywa czwórkę Jeźdźców Apokalipsy w celu pomocy spełniania jego filozoficznych poglądów. Pierwszymi wyznawcami są jego własne dzieci. Dwóch synów oraz dwie córki są bezpośrednim

¹⁸ Anasi w: D. Hasse (2008), *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*, Westport, Greenwood Press, s. 31.

¹⁹ J. Byrne, C. Claremont (1980), *Uncanny X-Men* #129-138, Marvel Comic.

²⁰ Ragnarok w: <https://www.worldhistory.org/Ragnarok/>, J. Mark [dostęp: 10.01.2025].

nawiązaniem do biblijnego motywu Jeźdźców – Śmierć, Głód, Zaraza oraz Wojna. Pomimo oczywistych nawiązań, archetypy sakralne i mitologiczne przeplatają się ze sobą. Przykładem jest, chociażby wygląd oraz atrybuty tych postaci. Śmierć wyposażona w kosę – narzędziem kojarzonym do zbierania dusz oraz hełm przypominający głowę Anubisa, będącego patronem śmierci. Wojna reprezentowana jest przez żywioł ognia. Nie jest on ściśle powiązany z konkretnym folklorem, jednak występuje on często w kontekście zniszczenia oraz chaosu. Ogień może się także kojarzyć z czerwonym kolorem konia, którego ten jeździec dosiadał. Zaraza używa łuku oraz zatrutych strzał do szybszego rozprzestrzenienia się chorób. Inspiracją dla tej bohaterki mógł być bóg Apollo, który również dzierży łuk. Głód posiada zdolność panowania nad żywiołem wody, pozwalającej tworzyć olbrzymie fale przypominające biblijny potop, a także wysysać całą wodę z ludzkiego organizmu. W wielu opowiadaniach woda kojarzona jest z odrodzeniem. W mitologii hinduskiej potwór Vritra stanowi temu zaprzeczenie – skradł całą wodę na ziemi, powodując ogromne susze²¹.

Historia En Sabah Nuhra jest o tyle ciekawa, że tak jak we wspomnianych wcześniej przykładach z mitologii wprowadza do serii cykliczność wydarzeń. W późniejszych zeszytach zostaje pokonany wraz ze swoimi pomocnikami reprezentujących Jeźdźców Apokalipsy. Znajduje jednak sposób, aby powrócić i rozpoczyna cały proces od nowa, rekrutując kolejnych mutantów. Jako postać pokazuje, że historia powtarza się, a ludzkość może zmagać się z tymi samymi problemami niezależnie od postępu cywilizacyjnego. W tym kontekście staje się przypomnieniem o możliwych konsekwencjach nieprzestrzegania wartości i moralnego upadku.

Inspiracji folklorem i wierzeniami jest oczywiście o wiele więcej. Różnorodność kultur sprawia, że te archaiczne narracje są wciąż rozwijane i modyfikowane, dostosowując się do współczesnych norm. Twórcy komiksów często przedstawiają alternatywne wersje znanych wydarzeń, dodając nowe wątki czy postacie, często mieszając kilka gatunków literackich. Mam tu na myśli, chociażby komiks *East Of West*, gdzie głównymi bohaterami są również Jeźdźcy umiejscowieni w alternatywnej wizji, post apokaliptycznych Stanów Zjednoczonych Ameryki. Cała seria zawiera elementy fantastyczne, science fiction oraz westernu. Jest to świetny przykład zabawy konwencją oraz symboliki. Seria *X-Men* jest także doskonałym przykładem, jak współczesne komiksy nie tylko zapewniają rozrywkę. Pozwalają na zapoznanie się z bardziej skomplikowanymi zganieniami natury społecznej, poszerzenie horyzontów oraz poznawanie nowych archetypów i symboli zawarty w danym tekście.

²¹ B. Walker (2019), *Hindu World: An Encyclopedic Survey of Hinduism*, Routledge, s. 92.

LITERATURA

- Adeoye C. (1989), *Belives and religion of Yoruba*, Evans Bros, Nigeria.
- Byrne J., Claremont C. (1980), *Uncanny X-Men #129-138*, Marvel Comic.
- Eury M., Misiroglu G. (2006), *The supervillain book: The evil side of comics and Hollywood*, Visible Ink Press.
- Fleming F., Lothain A. (1997), *The way to eternity: Egyptian myth*, Time-Life Books.
- Hart T. (2008), *The Ancient Spirituality of the Modern Maya*, University of New Mexico Press.
- Hasse D. (2008), *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*, Greenwood Press, Westport.
- Lee S., Kirby J. (1963), *Uncanny X-Men #1*, Marvel Comic.
- Lee S., Kirby J., Colletta R. (1966), *Thor #127*, Marvel Comic.
- Lee S., Kirby J., Lieber S. (1952), *Journey into Mystery #83*, Atlas Comic.
- Leon-Dufour X., Romaniuk K. (1994), *Słownik teologii biblijnej*, Pallottinum, Poznań.
- Roth S., Shores A. (1950), *Marvel Tales #196, The Terror That Creeps*, Marvel Comic.
- Simek R., Hall B. (1996), *Słownik mitologii nordyckiej*, Martlesham, Boydel & Brewer.
- Wein L., Cockrum D., Kane G. (1975), *Giant-Size X-Men #1*, Marvel Comics.
- Walker B. (2019), *Hindu World: An Encyclopedic Survey of Hinduism*, Routledge.
- Wolfson S., Manning P. (2006), *The Longman Anthology of British Literature: Volume 2A: The Roman-tics and Their Contemporaries*, Pearson Education Inc.

Źródła internetowe:

- Alex B., *Rulers of the Upper Realm, Thunderbirds Are Powerful Native Spirits. Audubon*, <https://www.audubon.org/news/-rulers-upper-realm-thunderbirds-are-powerful-native-spirits> [dostęp: 10.01.2025].
- Mark J.J., *Ragnarok. World History*, <https://www.worldhistory.org/Ragnarok> [dostęp: 10.01.2025].

Katarzyna Olek¹

FENOMEN HALLOWEEN W KULTURZE POPULARNEJ

Streszczenie: Artykuł opisuje Halloween, czyli obchodzone już niemal na całym świecie święto strachu. Przedstawiona została geneza święta, jego najbardziej charakterystyczne zwyczaje oraz najpopularniejsze figury i motywy. Artykuł obrazuje również jak zwyczaj ten wpływa na artykuły w sklepach, czyli jaki wpływ może mieć na konsumentów.

Słowa kluczowe: Halloween, wampiry, czarownice, sugar skull, Samhain

HALLOWEEN PHENOMENON IN POPULAR CULTURE

Abstract: The article describes Halloween, a holiday of fear that has been celebrated almost all over the world. The origins of the holiday, its most characteristic customs and the most popular figures and motifs are presented. The article also illustrates how the custom affects items in stores, i.e. what impact it can have on consumers.

Keywords: Halloween, vampires, witches, sugar skulls, Samhain

DAS PHÄNOMEN HALLOWEEN IN DER VOLKSKULTUR

Abstrakt: Dieser Artikel beschreibt Halloween, ein Fest der Angst, das heute fast weltweit gefeiert wird. Es werden die Ursprünge des Festes, seine charakteristischsten Bräuche und die beliebtesten Figuren und Motive vorgestellt. Der Artikel veranschaulicht auch, wie sich der Brauch auf Artikel in Geschäften auswirkt, d. h. welche Auswirkungen er auf die Verbraucher haben kann.

Schlagwörter: Halloween, Vampire, Hexen, Totenköpfe aus Zucker, Samhain

WSTĘP

Halloween to zwyczaj obchodzony 31 października, który od lat zyskuje na popularności. Jest to święto strachu i koszmarów, ale jednocześnie połączone z zabawą. Obchodzony głównie w krajach anglosaskich staje się coraz bardziej popularny również w innych częściach świata. Halloween to czas, w którym dominują obrazy wszystkich strachów, zaczynając od tych najbardziej podstawowych, jak pająki

¹ Katarzyna Olek, ORCID: 0009-0003-7575-7905, Uniwersytet Zielonogórski, e-mail: kat.olek00@gmail.com.

czy duchy, aż po niesamowite figury kultury popularnej. Przedstawiony zostanie fenomen Halloween w kulturze popularnej, jakie są charakterystyczne zwyczaje, motywy, a także czy Halloween przedstawia się w mediach i codzienności.

GENEZA

Dokładna geneza święta nie jest znana. Nazwa „Halloween” pochodzi od wiggilii Wszystkich Świętych (ang. *All Hallows' Eve*). Jedną z najbardziej popularnych teorii Halloween ma swoje korzenie w święcie Gaelów na zakończenie jesieni, a początek zimy Samhain. Samhain to celebrowanie zmiany pór roku i zakończenia żniw². Wierzano, że podczas tego święta zacierała się granica między światem żywych a zaświatami, przez co duchom łatwiej było przedostać się do świata ludzi. Druidzi mieli wówczas zakładać ciemne stroje i ponacinane na wzór twarzy demonów maski, a Celtowie przebierali się za zwierzęta lub inne stwory w celu ochrony przed złymi duchami. Składano również ofiary np. z jedzenia lub zwierzęcia dla wędrujących duchów i bóstw³.

Tradycje Halloween do Ameryki Północnej sprowadzili Irlandczycy. W 1920 roku zorganizowano pierwszą paradę z okazji święta strachu. Mieszkańcy przebrani w kolorowe stroje postaci przeszli ulicami miasta Anoka w stanie Minnesota. Do Europy święto trafiło w drugiej połowie XX wieku.

HALLOWEEN

W dzień Halloween dzieci, a także dorośli przebierają się za potwory, lub inne postacie kojarzone ze strachem. Dzieci biorą udział w zwyczaju cukierek albo psikus (ang. *Trick or treat*), w czasie którego przebrane w najróżniejsze kostiumy dzieci, wędrują po okolicy, odwiedzając udekorowane domy, prosząc o słodczyce. Jeśli odwiedzany nie poczęstuje odwiedzających go strachów, może spodziewać się psikusa wykonanego na nim samym lub jego własności.

Innym charakterystycznym elementem tego święta jest organizowanie tzw. strasznych farm (ang. *Scary farm*). Duże przestrzenie dekorowane są zgodnie z estetyką Halloween, a często tworzy się na nich specjalne scenerie nawiązujące do kultowych filmów z gatunku horror. Przykładem jest *Knott's Scary Farm*, jedno z największych i najdłuższych z podobnych wydarzeń halloweenowych organizowanych w parku rozrywki. Co roku *Knott's Berry Farm*, czyli park rozrywki zlokalizowany w Buena Park w Kalifornii zostaje całkowicie zmieniony, atrakcje zostają przetransformowane w makabryczne motywy, a na terenie parku można natknąć się na aktorów wcielających się w potwory⁴. Przez prawie półtora miesiąca teren

² M. Procter, *Samhain – „prawdziwe” Halloween* <https://ciekawostkihistoryczne.pl/2022/10/31/samhain-prawdziwe-halloween/> [dostęp: 13. 02. 2025].

³ D. Rajchel (2015), *Samhain. Rytuały, przepisy i zaklęcia na początek pory zimowej*, Illuminatio.

⁴ Knott's Scary Farm, <https://www.knotts.com/events/scary-farm> [dostęp: 14.02.2025].

65 m² parku rozrywki staje się miejscem strachu i koszmaru. Atrakcja nie jest jednak dla dzieci poniżej 13. roku życia.

Inną tradycją związaną z Halloween są Jack-o'-lantern, czyli lampy zrobione z wydrążonej dyni. Tradycja ta wywodzi się z Irlandii. Dawniej drążono brukwie, rzepy lub buraki. Warzywa te wymieniono na dynie wraz z przybyciem Irlandzkich imigrantów do Stanów Zjednoczonych. Dynie okazały się łatwiejsze do drążenia.

Nazwa Jack-o'-lantern związana jest z irlandzką legendą. Według jednej wersji mężczyzna imieniem Jack zaprosił Diabła, aby się z nim napił. Jack nie chciał zapłacić za trunki, dlatego przekonał Diabła, aby ten zmienił się w monetę, którą mężczyzna mógłby zapłacić. Diabeł przystał na propozycję mężczyzny i zmienił się w monetę. Jack postanowił jednak zachować pieniądze i schował je do kieszeni obok srebrnego krzyża, w ten sposób więząc Diabła w postaci monety. W końcu mężczyzna uwolnił go pod warunkiem, że ten zostawi go na rok, a po upływie tego czasu przyjdzie zabrać jego duszę. Następnego roku Jack ponownie oszukał Diabła, namawiając go, aby ten wdrapał się na drzewo i zerwał owoc. Gdy Diabeł wspinał się na drzewo, mężczyzna wyrył krzyż w korze drzewa i po raz kolejny uwięził Diabła, dopóki ten nie obiecał mu spokoju na kolejne 10 lat. Niedługo po tym mężczyzna umarł. Bóg nie wpuścił go do Nieba ze względu na jego zachowanie, podobnie Diabeł nie chciał wpuścić go do Piekła. Jack został skazany na wieczną tułaczkę po Ziemi, otrzymując jedynie płonący węgielek do oświecenia mroku. Jack włożył węgiel do wydrążonej rzepy i od tamtego czasu wędruje po świecie⁵.

Nazwa Jack-o'-lantern miała również oznaczać błędne ogniki (*will-o'-the-wisp*), które uważano za dusze zmarłych.

Obecnie dyniowe lampy są jednym z największych symboli Halloween. Już nie używa się ich jako sposobu na odpędzenie złych duchów, ale jako dekorację. Często można spotkać wydrążone dynie przed wejściem do domu lub wewnątrz. W sklepach kupić możemy zestawy służące do wydrążenia własnej latarni.

Jednak Halloween to nie tylko dynie. Coraz większą popularność wśród kostiumów zyskują makijaże inspirowane meksykańskimi *sugar skull*. *Calaveras de dulce* (hiszp. czaszki zrobione z cukru) to słodkie przysmaki, tworzone z okazji *Día de Muertos*, czyli Święta Zmarłych. Te jasno kolorowe i bogato zdobione czaszki reprezentują dusze zmarłych. Czaszki wykonywano jako prezent dla dzieci, teraz używa się ich również na ołtarzach poświęconych zmarłym⁶. *Calavera* to nie tylko słodczyce. Najbardziej popularnym obrazem jest *La Calavera Catrina*, czyli postać

⁵ *How Jack O'Lanterns Originated in Irish Myth*, <https://www.history.com/news/history-of-the-jack-o-lantern-irish-origins> [dostęp: 14.02.2025].

⁶ L. Intrabartola, *What Is the Meaning Behind Day of the Dead Symbolism?*, <https://www.rutgers.edu/news/what-meaning-behind-day-dead-symbolism> [dostęp: 14.02.2025].

wysoko urodzonej kobiety stworzonej przez meksykańskiego artystę José Guadalupe Posadę⁷. La Catrina jest symbolem śmierci, w której wszyscy są równi, niezależnie od statusu.

Motywy inspirowane meksykańskimi czaszeczkami i obrazem La Catriny są coraz częściej spotykane nie tylko w ramach meksykańskiego Świąta Zmarłych czy Halloween, ale także na co dzień. Obraz kolorowych czaszek możemy znaleźć w sztuce, przedmiotach codziennego użytku, dekoracjach domu, a bardzo często jako wzór tatuaży. Meksykańskie czaszki przyciągają wzrok kolorami i różnymi wzorami, dlatego makijaż *sugar skull* cieszy się dużą popularnością w okresie halloweenowym. W sklepach możemy znaleźć kosmetyki w inspirowanych czaszeczkami opakowaniach, a także produkty, które mają ułatwić wykonanie charakterystycznej.

Sugar skull i La Catrina to nie jedyne popularne motywy makijażowe, które można zobaczyć w trakcie święta strachu. Popularne są również czarownice, wilkołaki, wampiry, zombie czy mumie. Warto krótko wspomnieć o tych charakterystycznych figurach.

Czarownice to kobiety, które miały zajmować się czarną, a czasami białą magią. Mogły one rzucać uroki powodując nieszczęścia, nieurodzaj lub też wykorzystywać swoje zdolności do odczyniania zła⁸. Duży wpływ w kontekście historii czarownic miał traktat *Malleus Maleficarum*, czyli „Młot na czarownice”. Miał on przedstawiać dowody na istnienie magii, opisywać jej formy oraz sposoby wykrywania, sądzenia i pozbywania się czarownic. „Młot na czarownice” jest znany jako podręcznik łowców czarownic, którzy używali go w procesach o czarny od XV do XVII wieku.

Aktualnie czarownice są obecne w popkulturze. Ich wizerunek nie jest już demonizowany jak dawniej. W społecznościach pojawia się coraz więcej osób praktykujących magię oraz określających się jako wiedźmy i czarownice.

W ramach Halloween można spotkać się z bardzo charakterystycznym obrazem czarownicy — kobiety, najczęściej starszej o dużym nosie, w szpiczastym kapeluszu, pelerynie oraz z miotłą w ręce. Często są one przedstawiane w towarzystwie czarnego kota — kolejnego popularnego motywu halloweenowego. Wierzą, że zwierzęta te są powiązane z magią i szatanem. Dziś już nie przypisuje się im diabelskich mocy, ale często można znaleźć czarnego mruczka jako element dekoracji, obok pajęczyn, pajaków i nietoperzy.

Wspomniane zostały pająki, które zdecydowanie u wielu ludzi budzą strach swoim wyglądem, ale także nietoperze. Zwierzęta te, choć potrafią wystraszyć,

⁷ M. Devash, *Thinking of Doing Day of the Dead Makeup? Here's What to Know First*, <https://www.allure.com/story/dia-de-los-muertos-makeup-tradition> [dostęp: 14.02.2025].

⁸ M. Wiatrowicz, *Słowiańskie wierzenia – wiedźmy, czarownice, szeptunki*, <https://muzeum.stalowawola.pl/pl/edukacja/cykle-edukacyjne/item/2845-s%C5%82owia%C5%84skie-wierzenia-wied%C5%BAmy-czarownice-szeptunki> [dostęp: 15.02.2025].

często kojarzone są z inną figurą budzącą strach – wampirem. Wampiry to demoniczne istoty, które pojawiają się już w wierzeniach ludowych wielu kultur i regionów. Miała być to istota nieumarła – ożywione ciało pijące ludzką krew. Obraz wampira został spopularyzowany przez powieść Brama Stokera „Dracula”. Wygląd wampira różni się w zależności od utworu, w którym jest przedstawiony. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych wizerunków potwora jest istota przypominająca wyglądem człowieka, o bladej cerze, posiadająca kły. Często miały one zdolność przemiany w zwierzęta, najczęściej nietoperze, z którymi są powiązane. Na przestrzeni lat obraz wampira zmieniał się, podobnie jak jego umiejętności i słabości.

Halloweenowy wampir to najczęściej blada postać o czerwonych oczach, ubrana w strój wskazujący na tytuł hrabiego, z widocznymi kłami i śladami krwi na twarzy.

W okresie Halloween często można również zaobserwować obraz mumii. Mumifikacja jest procesem konserwacji zwłok, który zapobiega rozkładowi ciała. Proces mumifikacji może nastąpić naturalnie (np. w lodzie, gdzie znaleziono człowieka lodu Ötzi) lub może zostać wykonana przez człowieka w odpowiedni dla danej kultury sposób. Jednymi z najbardziej rozpoznawalnych mumii są te pochodzące z Egiptu. Obraz, który widzimy w okresie Halloween, to najczęściej człowiek, obwiązany bandażami. Najczęściej są one brudne i postrzępione, co ma podkreślać starożytność przedstawianej postaci.

Mumie są kojarzone ze strachem ze względu na to, że należą do grupy istot nieumarłych, podobnie jak zombie czy szkielety, które również są popularnymi motywami. Koncepcja „żywego trupa” jest obecna w popkulturze od dawna zarówno w filmach, jak i grach. Samo pojęcie *zombie* wywodzi się z voodoo, gdzie oznacza osobę silnie zniewoloną.

Obecnie spopularyzowanym obrazem zombie są poruszające się samodzielnie zwłoki. Zazwyczaj były to powolne, kierujące się instynktem istoty, które żywiły się ludzkim mózgiem. Zombie mogły przemienić innego człowieka w nieumarłego przez ugryzienie. Wraz z coraz to nowszymi produkcjami przedstawiające te istoty zmienia się również ich zachowanie. Stają się one szybsze i sprytniejsze, a nawet mogą odczuwać emocje⁹.

HALLOWEEN W FILMACH

Halloween jest obecne w niemal każdym rodzaju mediów. Powstają piosenki, jak *Spooky*, *Scary Skeletons* autorstwa Andrew Golda, ale także filmy. Z pewnością filmy grozy i nawiązujące do strachu są ulubionymi propozycjami do obejrzenia w święto strachu. Wśród zestawień filmowych specjalnie na te okazje możemy

⁹ *World War Z* [film] 2013, reż. M. Forster; *Warm Bodies* [film] 2013, reż. J. Levine.

zobaczyć wiele produkcji, zarówno te mniej i bardziej straszne. W ten sposób cała rodzina może znaleźć coś dla siebie.

Na listach pojawiają się takie filmy jak „Gnijąca panna młoda” oraz „Beetle-juice” Tima Burtona, ale również straszniejsze propozycje jak „Obecność” Jamesa Wana¹⁰.

Jednak możemy również obejrzeć produkcje ściślej związane z Halloween. „Hokus pokus” to film w reżyserii Kennyego Ortegi¹¹. Akcja filmu dzieje się właśnie w dzień Halloween, kiedy to po 300 latach trzy czarownice – siostry Sanderson z Salem – wracają do życia za pomocą zaklęcia. Troje dzieci, które przyzywały wiedźmy musi je powstrzymać, a pomaga im w tym nieśmiertelny kot.

„Miasteczko Halloween” jest za to produkcją, której akcja dzieje się w fantastycznym, jednak makabrycznym tytułowym miasteczku Halloween, które zamieszkują wszelkiego rodzaju potwory i strachy¹². Mieszkańcy miasteczka celebrują swoje święto, jednak mistrz ceremonii, Jack Skellington, znudzony rutyną wyrusza na wyprawę, podczas której odnajduje drzwi do krain innych światów. Zafascynowany światem Bożego Narodzenia postanawia zorganizować własne święto. Mieszkańcy pomagają mu w tym m.in. porywając Świętego Mikołaja.

Opisane produkcje są jednymi z najbardziej rozpoznawalnych filmów związanych ze świętem Halloween. Można zauważyć, iż pomimo swojego nawiązaniu do strachu są propozycjami również dla młodszych, co podkreśla zabawowy charakter święta. Aby uzyskać odpowiedni nastrój wielu ludzi decyduje się na mroczniejsze propozycje typu horror. Kina wprowadzają wówczas nocny maraton halloweenowe, wyświetlając nowe oraz kultowe horrory. Jest to idealna opcja dla miłośników grozy.

HALLOWEEN W SKLEPACH

Halloween pomimo kontrowersji, jaki wywołuje ze względu na swoje pogańskie korzenie oraz fakt łączenia go z satanizmem, z pewnością zyskuje coraz większą popularność. W sklepach pojawia się szeroki wybór akcesoriów, dekoracji oraz innych przedmiotów z motywami święta strachu. Dominującymi kolorami tego święta są pomarańczowy, czarny oraz fioletowy. W okresie Halloween sklepowe półki zapelniają się różnymi przekąskami, które również są nieodłącznym elementem tego święta. Możemy znaleźć nie tylko słodkie przekąski, ale również słone propozycje.

¹⁰ Propozycje pochodzące z zestawienia portalu zwierciadło.pl, <https://zwierciadlo.pl/kultura/524048,1,filmyna-halloween--produkcje-grozy-i-komedia-dla-calej-rodziny.read> [dostęp: 17.02.2025]; *Gnijąca panna młoda* [film], reż. T. Burton, 2005; *Beetlejuice* [film] 1988, reż. T. Burton, 1988; *Obecność* [film] 2013, reż. J. Wan.

¹¹ *Hokus Pokus* [film] 1993, reż. K. Ortega.

¹² *Miasteczko Halloween* [film] 1993, reż. H. Selick.

Sklepy odzieżowe również dostosowują swój asortyment do święta. Wielu fanów mody alternatywnej wykorzystuje ten fakt, zaopatrzając się w ubrania i akcesoria w specyficzne wzory. W październiku z łatwością można znaleźć rzeczy z motywem pajęczyn, czarnych kotów, nietoperzy, duchów czy szkieletów.

Popularnością cieszą się również elementy dekoracji wnętrz czy przedmioty codziennego użytku, takie jak naczynia. Sklepy oferują szeroki wybór produktów z motywami Halloween. Popularne są kubki w kształcie duchów, czy też specjalne świąteczne świeczki.

Przedstawione tutaj produkty są jedynie fragmentem tego, co miłośnicy święta strachów mogą znaleźć w sklepach w październiku. Kolorowe skarpetki, gotowe mieszanki do babeczek oraz ozdoby do nich, światełka czy też tymczasowe tatuaże z odpowiednimi motywami są już normą. Każdy fan tego święta znajdzie coś dla siebie.

Halloween to z pewnością jedno z ciekawszych świąt, które wciąż zyskuje popularność. Łączy strach i makabryczne motywy z dobrą zabawą, przez co niemal każdy może odnaleźć w nim coś dla siebie.

ŹRÓDŁA

- Devash M., *Thinking of Doing Day of the Dead Makeup? Here's What to Know First*, <https://www.allure.com/story/dia-de-los-muertos-makeup-tradition> [dostęp: 14.02.2025].
- How Jack O'Lanterns Originated in Irish Myth, <https://www.history.com/news/history-of-the-jack-o-lantern-irish-origins> [dostęp: 14.02.2025].
- Intrabartola L., *What Is the Meaning Behind Day of the Dead Symbolism?*, <https://www.rutgers.edu/news/what-meaning-behind-day-dead-symbolism> [dostęp: 14.02.2025].
- Knott's Scary Farm <https://www.knotts.com/events/scary-farm> [dostęp: 14.02.2025].
- Portal zwierciadlo.pl <https://zwierciadlo.pl/kultura/524048,1,filmy-na-halloween--produkcje-grozy-i-komedia-dla-calej-rodziny.read>, [dostęp: 17. 02. 2025].
- Procner M., *Samhain – „prawdziwe” Halloween* <https://ciekawostkihistoryczne.pl/2022/10/31/samhain-prawdziwe-halloween/> [dostęp: 13.02.2025].
- Rajchel D. (2015), *Samhain. Rytuały, przepisy i zaklęcia na początek pory zimowej*, Illuminatio.
- Wiatrowicz M., *Słowiańskie wierzenia – więdźmy, czarownice, szeptunki*, <https://muzeum.stalowa-wola.pl/pl/edukacja/cykle-edukacyjne/item/2845-s%C5%82owia%C5%84skie-wierzenia-wied%C5%BAmy-czarownice-szeptunki>, [dostęp: 15.02.2025].

Filmy

- Beetlejuice* [film] 1988, reż. T. Burton.
- Hokus Pokus* [film] 1993, reż. K. Ortega.
- Miasteczko Halloween* [film] 1993, reż. H. Selick.
- Obecność* [film] 2013, reż. J. Wan.
- Warm Bodies* [film] 2013, reż. J. Levine.
- World War Z* [film] 2013, reż. M. Forster.

*o. Tomasz Maruszak OMI*¹

RAP W POLSKIEJ POPKULTURZE; POSZUKIWANIE PRAWDY I SENSU A PROMOCJA DESTRUKCJI, UŻYWEK I WOLNOŚCI SEKSUALNEJ

Streszczenie: W artykule pragnę przedstawić ogólny zarys rapu, jego istotę oraz miejsce, jakie zajmuje we współczesnej popkulturze. Skupiam się na jego oddziaływaniu i popularności wśród różnych grup wiekowych, ze szczególnym uwzględnieniem młodzieży. Odnoszę się do Stanów Zjednoczonych, gdzie rap ma swój początek oraz do naszego polskiego podwórka, ukazując kilku wybranych polskich artystów, aby przybliżyć ich obraz i twórczość

Słowa kluczowe: rap, popkultura, gatunek, kultura, wpływ, młodzież

RAP IN POLISH POP CULTURE; THE SEARCH FOR TRUTH AND MEANING VERSUS THE PROMOTION OF DESTRUCTION, STIMULANTS AND SEXUAL FREEDOM.

Synopsis: In this article I provide an overview of rap, its nature and the place it occupies in contemporary pop culture. I focus on its influence and popularity among different age groups, with an emphasis on youth. I refer to the United States, where rap originated, as well as to our Polish backyard, introducing a few selected artists, in order to show the image and work.

Keywords: rap, pop culture, genre, culture, influence, youth

RAP IN DER POLNISCHEN POPKULTUR; DIE SUCHE NACH WAHRHEIT UND SINN VERSUS DIE FÖRDERUNG VON ZERSTÖRUNG, STIMULANZIEN UND SEXUELLER FREIHEIT

Zusammenfassung: In diesem Artikel gebe ich einen Überblick über Rap, sein Wesen und seinen Platz in der zeitgenössischen Popkultur. Ich konzentriere mich auf seinen Einfluss und seine Beliebtheit bei verschiedenen Altersgruppen, wobei der Schwerpunkt auf der Jugend liegt. Ich beziehe mich sowohl auf die Vereinigten Staaten, wo der Rap seinen Ursprung hat, als auch auf unseren polnischen Hinterhof und stelle einige ausgewählte Künstler vor, um das Image und die Arbeit zu zeigen.

Schlagwörter: Rap, Popkultur, Genre, Kultur, Einfluss, Jugend

¹ o. Tomasz Maruszak OMI, ORCID: 0009-0002-7823-3894, Wydział Teologiczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: Tomasz.maruszak@oblaci.pl.

I. DLACZEGO RAP

W moim życiu rap jest bardzo ważny. Kiedy byłem w wieku nastoletnim, to muzyka miała na mnie największy wpływ; mam na myśli „formowanie” mojego światopoglądu i postrzegania rzeczywistości (Nie to Kościół, rodzice czy szkoła, aczkolwiek nie uważam, że nie miały żadnego wpływu). Byłem zamiłowanym słuchaczem muzyki nie tylko tego gatunku, jednak na rapie postanowiłem się skupić, ponieważ uważam, że najwięcej wniósł do mojego życia: poglądy, poszukiwanie prawdy, wiele utworów rodziło we mnie pytania o sens istnienia i zła w świecie oraz motywacje do działania.

Rap też „zaraził” mnie złem, np. promocja marihuany, alkohol, anarchistyczne podejście do życia, brak szacunku do autorytetów, ślepa negacja systemu – to wszystko mocno rezonowało w moim życiu i wpływało na moje życiowe wybory.

Stwierdzić jednoznacznie, że rap jest zły albo deprawujący byłoby wielkim błędem, przekreślającym wielu wartościowych artystów, którzy chociaż nie zawsze górują na szczytach topowych rozgłośni, jednak swoim słowem wnoszą dużo pozytywnej energii w życie niejednej zagubionej młodej osoby. Celem tej pracy jest przedstawienie ogólnego zarysu pozycji i siły, z jaką rap oddziałuje na społeczeństwo w Stanach Zjednoczonych (gdzie się zrodził) i w Polsce, oraz ukazanie sylwetek kilku wybranych raperek i raperów, a także ich tekstów.

II. TROCHĘ O „MIEJSCU”, W JAKIM RAP ZNAJDUJE SIĘ DZISIAJ

Próbę opisanie pozycji rapu w dzisiejszym świecie popkultury zacznę od definicji rapu jako gatunku muzyki;

Rap (czasem zamiennie z wyrażeniem hip-hop) określany jest jako styl wykonawczy lub odrębny gatunek muzyczny powstały we wczesnych latach 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych Ameryki wśród disc jockeyów, a od końca lat 70. przez wykonawców zwanych raperami [1]. Chociaż rap powszechnie uważany jest za muzykę [2], to wielu naukowców wskazuje na jego bliskie pokrewieństwo z poezją [3][4][5]. Na rap składają się elementy takie jak: treść tekstu (ang. content), tzw. flow (rytm, rymy, akcentowanie) i przekaz (ang. delivery), czyli w oryginalnym znaczeniu intonacja lub ton [6], jednak w obrębie kultury hip-hopowej rozumiany często jako nacechowanie emocjonalne ekspresji bądź tekstu w utworach. Rap jako forma wyrazu nie musi być ściśle łączony z amerykańską kulturą afroamerykańską [7], choć jego rozpowszechnienie w aktualnym kształcie miało miejsce za jej pośrednictwem. Za prekursorów współczesnego rapu uważa się plemiona zachodnioafrykańskie, których członkowie, wedle tradycji Griot, utrwalali w pamięci współplemieńców historie dotyczące swojej tradycji i genealogii [7].

Słowo „rap” zostało zapożyczone z języka angielskiego [11]; było używane w brytyjskim angielskim od około XVI w. Oznaczało „lekko i szybko uderzyć”, jak również „wypowiadać coś szybko, żywo” [12], co zostało odnotowane w Shorter Oxford English Dictionary już w 1541 r., dopiero później zaczęto tym mianem nazywać krótkie przemowy i riposty [13]. Amerykanie również używali tego słowa, o czym świadczy fakt, że znalazło się również w Dictionary of American Slang w latach 60. XX w. w znaczeniu „konwersować” [14].

Rapem nazywano mowę pojawiającą się na nagraniach bluesowych, a później jazzowych. W roku 1971 na albumie Isaaca Hayesa znajdują się ponumerowane utwory o tytułach „Ike’s rap”, a mówione do muzyki słowa stają się jego znakiem rozpoznawczym [15]. W wywiadzie z muzykiem o scenicznym imieniu Del the Funky Homosapien padła z jego ust wypowiedź:

Urodziłem się w 1972 roku ... w tamtych czasach rapowanie polegało na tym, że próbujesz coś przekazać – próbujesz kogoś przekonać. Tym właśnie jest rapowanie: sposobem mówienia².

Teraz, gdy mamy bardzo ogólny zarys tego, czym rap jest, pragnę przybliżyć fragmenty, które opisują wzrost jego popularności oraz siłę oddziaływania w popkulturze.

Po roku 2000 zbliżył się mocno do głównego nurtu muzyki pop. Sukces zaczęły zdobywać style, takie jak crunk, który skupiał się na wykonywaniu utworów krzykiem.

W pierwszej dekadzie XXI wieku dominującymi artystami na scenie hiphopowej byli Kanye West, Jay-Z, Eminem, The Game, 50 Cent, a także wielu innych. Ich albumy zdobywały tytuły złotych, platynowych, a nawet diamentowych płyt. Hip-hop wdzierał się do mainstreamu i można uznać, że w połowie pierwszej dekady XXI wieku przypieczętował swoje miejsce w czołówce najpopularniejszych gatunków muzycznych.

Jednak od 2008 roku sprzedaż muzyki hip-hop w Stanach Zjednoczonych zaczęła lekko słabnąć. W połowie lat 00. XXI wieku stałe miejsce w głównym nurcie znalazł hip-hop alternatywny, częściowo ze względu na sukces takich artystów, jak OutKast i Kanye West.

Po 2010 roku

Wraz z wydaniem „My Beautiful Dark Twisted Fantasy” Kanye’ego Westa, hip-hop zaczął być jeszcze szerzej odbierany jako gatunek pełen artyzmu i możliwości przekazania wartości odmiennych od tych utożsamianych z gangsta rapem i trapem. Album ten zmienił także postrzeganie gatunku przez producentów, jako że Kanye pokazał zupełnie nowe podejście do samplowania oraz produkcji głosu. Powszechne zaczęło być używanie programu auto-tune.

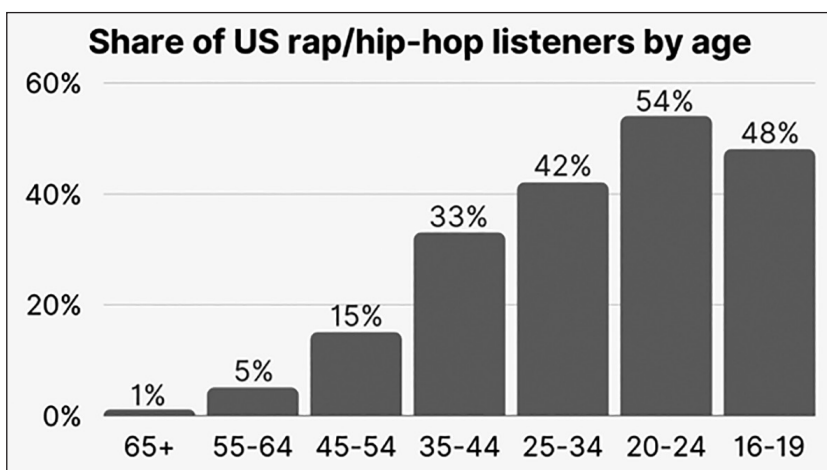
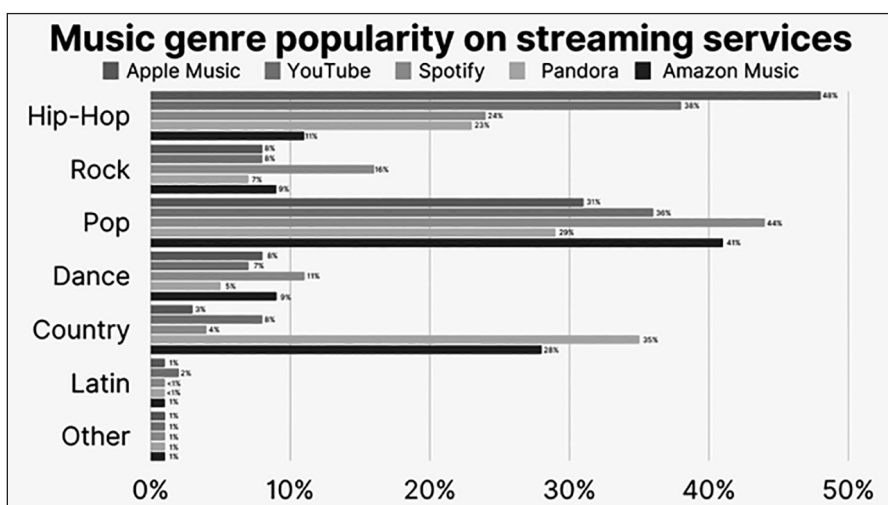
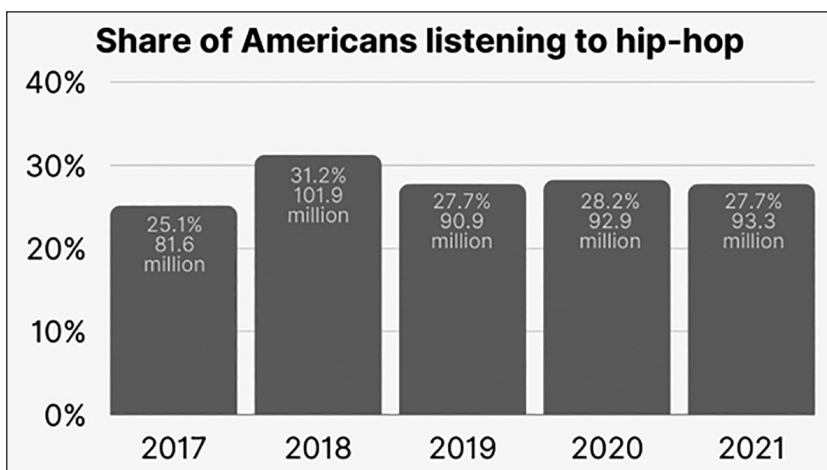
Druga dekada XXI wieku niesie ze sobą również rozwój rapu zaangażowanego społecznie. Artyści tacy jak Kendrick Lamar, J. Cole czy Joyner Lucas w swoich utworach dotykają spraw mniejszości afroamerykańskiej w Stanach Zjednoczonych, a piosenka „Alright” Kendricka stała się wręcz hymnem stowarzyszenia Black Lives Matter [10].

W 2018 roku magazyn „Rolling Stone” oznajmił, że po raz pierwszy w historii, w roku 2017 muzyka rap przebiła wszystkie inne gatunki, jeśli chodzi o sprzedaż i streaming. Ta tendencja pozostała stabilna przez cały 2018 rok i 2019[11][12]. Hip-hop rozprzestrzenił się też w wielu innych krajach poza USA i w drugiej dekadzie XXI wieku przy udziale serwisów streamingowych czy też portali, na które można dowolnie dodawać własne piosenki, takich jak SoundCloud czy YouTube, Hip-hop jest najczęściej tworzoną muzyką muzycznym na całym świecie³.

Poniżej prezentuje parę najważniejszych wykresów z artykułu opisującego popularność rapu w Stanach Zjednoczonych w 2021 roku;

² <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rap> [dostęp: 13.03.2025].

³ Tamże.



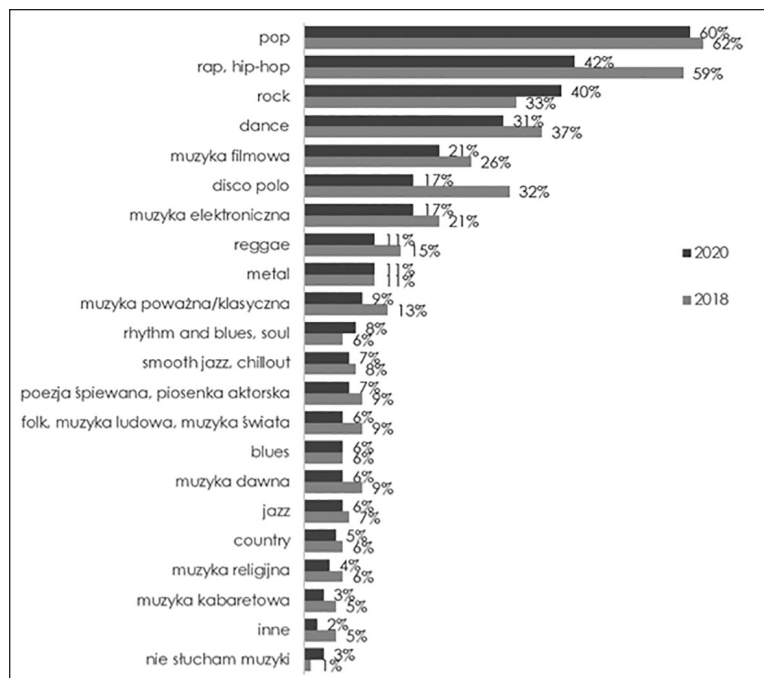
Wpływ kultury hip-hop na społeczeństwo w Polsce

Kultura hiphopowa, w tym rap, pojawiła się w Polsce w latach 90. XX wieku i od tamtej pory stała się istotną częścią polskiej muzyki i kultury młodzieżowej. Wpływ kultury hip-hop na społeczeństwo jest ogromny – przede wszystkim zwraca uwagę na problemy społeczne, takie jak dyskryminacja czy nierówności społeczne. Artyści raperzy poruszają trudne tematy, które dotyczą każdego człowieka – miłość, samorealizację czy walkę o swoje miejsce w świecie. Jednocześnie teksty utworów rapowych często zawierają ostre słownictwo lub treści agresywne, co może wpływać na zachowanie młodych słuchaczy.

Rap staje się coraz bardziej popularny także jako medium do wyrażania własnych poglądów i opinii politycznych. Niektóre utwory raperów podejmują tematykę problemów społecznych oraz polityki państwa. Na przykład stanowcze stanowiska ruchu antyfaszystowskiego są zawarte w twórczości wielu artystów hiphopowych. Dzięki temu wielu młodych ludzi zaczyna interesować się działalnością społeczną oraz chce realizować zmiany we współczesnym świecie⁴.

To jest tekst z artykułu internetowego, jak jest w rzeczywistości? Myślę bardzo podobnie, kultura hiphopowa ma znaczące oddziaływanie w Polsce, szczególnie na młodzież. A poniżej przedstawiam wykresy z badań Narodowego Centrum Kultury z 2020 roku;

(pytanie zamknięte: Jakich gatunków muzycznych słuchasz z własnego wyboru? Możesz wskazać dowolną liczbę gatunków)



⁴ <https://amfisbena-tour.com/historia-polskiego-rapu-od-polowy-lat-90-do-dzisiaj/#wpływ-kultury-hiphop-na-społeczeństwo> [dostęp: 13.03.2025].

III. ZAGUBIENI, ZNISZCZENI CZY POSZUKUJĄCY PRAWDY?

Warto zadać sobie pytanie, co się kryje za tym gatunkiem i jaka treść jest niesiona przez czołowych artystów polskiego rapu. Wiem, że nie uda mi się tutaj odpowiedzieć definitywnie i wyczerpująco, mam jednak nadzieję, że przedstawienie tych kilku artystów i fragmentów ich twórczości przynajmniej przybliży państwu obraz polskiego rapu oraz treść, z jaką konfrontuje on dzisiejszą młodzież, a także pozwoli dostrzec różnorodność przekazu, wydawać by się mogło w jednej grupie gatunkowej. (Artystów i teksty doбираłem według własnych „upodobań”, w większości są to osoby, których twórczość skupia się na poszukiwaniu sensu, pozytywnym przekazie i raczej stroni od promocji tego, co dla człowieka jest zgubne (mam na myśli tutaj wszelkie używki, próżność, wolność seksualną oraz szeroko rozumiany hedonizm).

Inee – twój krzyż

Nazywa się Inez Janiak-Molęcka, Jest wszechstronną artystką, pisze teksty, rapuje i śpiewa. Jej klipy przekraczają miliony wyświetleń na YouTube, jest to kobieta, która spełnia marzenia. Piosenkarka jest tatuażystką. Ma własny salon tatuażu. Lubi biegać, Zdobyła Koronę Maratonów Ziemi, tzn. wzięła udział w maratonach na 7 kontynentach. W 2021 roku przebiegła maraton na Antarktydzie. W dodatku o całej przygodzie napisała książkę zatytułowaną „Bez strachu”, która wydała w 2022 roku”.

Nic już nie koi, powoli staję się hikikomori
Czuję, że boli, a stoję jak komik, chciałabym żartem wszystkich zadowolić
A nie da się zrzucić jednym słowem zbroi
Czekam na sen, co z łańcuchów mnie już wyzwoli
Wyrosły mi rogi, chociaż mi wmawiał, że to tylko ziomki
Latami jak zombie, ale już nie szkodzi, nie potrzebuję teraz fałszywej troski
A boję się, że ktoś kiedyś o mnie zapomni
Dziś spełnię swój sen, płyty platynowe jak bloki

Dużo ciepła bije z tego utworu, niezrozumienia i bólu, jakaś ofensywa do świata... Z tekstu wynika, że mocno zмага się z sobą w jakimś poszukiwaniu sensu, prawdy. Wyraźnie kreśli się wiele wątków do dyskusji filozoficznej czy duchowej.

Kacper HTA – Jak mam żyć

Kacper Orlikowski, tworzący pod pseudonimem **Kacper HTA**, jest założycielem wytwórni Ghetto Music i jednym z najpopularniejszych raperów w Polsce. Świadczy o tym wielomilionowe wyświetlenia w serwisie YouTube oraz setki zagranych koncertów w kraju i za granicą. Tworzy oficjalnie od 2005.

Stoję w środku
 Rozkminiam jak żyć, ale to trochę jak krzyk pod taflą lodu
 Kiedy dookoła widzisz ten shit, ale stoisz obok nich, a to działa jak moduł
 Gdzieś w tle słychać dźwięk telefonu, a ja nie chcę być jak kliks felietonu
 Sam wiem to jak część peletonu, którą pędzę i ja jak wy
 Może się nie podoba, lecz to elementy gry
 Co dzień skraca się doba, a sól ulatuje jak dym
 Zostają puste słowa, zanim im nie idzie czyn
 I sami żyjemy z tym, a chcą nas zamienić w pin, yo
 Jak mam żyć, kim mam być
 To, coś o mnie i o tobie
 To jak zbiór pustych liczb
 Które krążą dziś po głowie
 Słyszę nic prócz pustych słów
 Do przodu muszę iść po jednej z dróg

Refleksyjny tekst, trafne przemyślenia, próbuje odnaleźć się w rzeczywistości, a przy tym przekazać coś innym. Egzystencjalna „rozkmina” prowokująca do zastanowienia się nad sensem i kierunkiem swojego życia. Sporo jego obecnych utworów jest podobnej wagi, przeszedł życiową metamorfozę jak wielu raperów, którzy zaczęli jak to się mówi z „pato-podwórka”.

Young Leosia i bambi – PG\$

Young Leosia, właściwie Sara Sudoł (ur. w sierpniu 1998) – polska piosenkarka, raperka, autorka tekstów i DJ. Największą popularność zyskała w 2021 roku, gdy wydała singel „Szlanki”. Do utworu powstał teledysk, który do maja 2021 roku został wyświetlony ponad 15 milionów razy na YouTube. Piosenka dostała się na szczyt listy Apple Music oraz Spotify. Dzisiaj nadal utrzymuje się na szczycie list, a jej utwory wciąż przekraczają milionowe wyświetlenia.

Bambi, właśc. Michalina Włodarczyk (ur. 28 października 2003 w Poznaniu) – polska raperka i autorka tekstów [1]. W 2018 roku pojawiła się w przesłuchaniach w ciemno do programu The Voice Kids. Wykonanie piosenki przyczyniło się do 3 odwróconych foteli trenerów. Podpisała kontrakt z Bailla Ella Records – wytwórnią muzyczną Young Leosi. 10 września 2024 artystka nawiązała współpracę z siecią restauracji McDonald’s, w ramach której powstał „Zestaw Bambi”.

Pięć minut, już minęło, więc zostanę tu na zawsze
 Proszę nie płaczcie, to słodziakowy anthem
 W was okrągłe zero, a ja znowu robię bańkę
 (Wiem to nie fair) Zażalenie wyślij faksem
 Tysiące na rachunku, odkąd jestem w Baila Ella
 Ja już kończę drugie danie, a ty zamawiasz Startera
 W sercu płynie trap, moja siostra nosi w ksywie lwa
 No one believed in us, but God did.

Szukałem jakiegoś bardziej poważnego utworu w ich wykonaniu, ale nie potrafiłem znaleźć, ten gatunek, który tworzą, nazywa się „trap” i jego celem jest prowokacja, więc ciężko stwierdzić coś więcej, jednak taki przekaz prezentują w prawie wszystkich utworach. Z racji tego, że ich utwory przekraczają miliony wyświetleń, a dziewczyny są naprawdę na topie wśród młodzieży, uznałem, że warto zaprezentować fragment ich twórczości.

Kara – Przebudzenie (ft. Nizioł)

Kara – Karolina Słowik to polska raperka reprezentująca krakowską scenę muzyczną. Kara w hip-hopie aktywna jest zaledwie od kilku lat, a na swoim koncie ma już pierwszą solową płytę pod tytułem „Przebudzenie”, która została wydana w czerwcu 2020 roku, nagrywa z czołowymi artystami nie tylko rapowej sceny.

Nizioł – Tomasz Niziński ur. 21 stycznia 1984 w Krakowie, jest również znany i popularny w świecie rapu, ma na koncie wiele płyt i utwory, które przekraczają milionowe wyświetlenia.

Nie zawsze było ok
wiadomo, zmusza życie
związani starym blokiem
wciąż jazda na kredycie
bo ile razy dostawałeś kredyt zaufania
sam siebie oszukujesz, może duma ci zabrania?
Wciąż popełniamy błędy, które nie są do wybrania
Ty zjadłeś na tym zęby, może dość tego gadania
Się weź za siebie, weźmy razem ten ciężar na barki
Nie dojdiesz nigdzie ziom, jak nie wyjdiesz z tej szarej klatki
My znamy takie akcje
Jak nie było szamki, zamki wyjebane
I lzy matki, zamknij te rozdziały proszę
I nie chce wracać do tych akcji, bo to drażni
Każdy zaraz się obudzi z plamą na honorze
Ty dobry Boże mi pomożesz, wiem że możesz
Czasem Wybieramy trasę, która po prostu po drodze jest
Wiesz, na nowo ani ja, ani ty już się nie urodzę
Nie słuchaj innych, bo ty najlepiej wiesz jak jest.

Widzimy solidną porcję dzielenia się sobą i motywacji dla słuchacza, aby zawalczyć o lepsze jutro. Myślę, że to kolejny dobry przykład oddający sens prawdziwego rapu...

IV. PODSUMOWANIE

Utwory, które tu zaprezentowałem, są dosłownie muśnięciem tematu i różnorodności, jaka panuje w świecie polskiego rapu, jednak już na podstawie tego krótkiego zarysu możemy dostrzec bogactwo myśli i tematów, jakie są w rapie poruszane.

W polskim rapie można znaleźć wielu przenikliwych myślicieli, artystów działających z pasji i wnoszących w kulturę dużo dobra i dosłownie pozytywnego przekazu, ale także tych, których nazwę piewcami hedonizmu... Myślę jednak, że nigdy nie wolno wrzucać wszystkich do jednego „worka” i zawsze trzeba patrzeć personalistycznie, nawet w obrębie gatunku muzyki.

Nawiązuje do tego, ponieważ metka przyklejona ludziom ze środowiska hiphopowego jest jednoznaczna i utożsamia się je z zepsuciem, dragami i anarchistycznym podejściem do życia.

I rzeczywiście takie jednostki można tam znaleźć, ale jest to jedynie część prawdy.

Z racji tego, że jestem klerykiem i zakonnikiem, pozwolę sobie na zakończenie refleksją religijną.

„Ubogim głosić Ewangelię posłał mnie Pan” – to hasło i motyw przewodni naszego zgromadzenia. Ojciec Eugeniusz de Mazenod nasz założyciel, zakładając zgromadzenie, robił to z potrzeby chwili, jaka w ówczesnej porewolucyjnej Francji panowała. Kraj był pogrążony w chaosie, a ludzie byli zaniedbani i zagubieni materialnie i duchowo. Niewielu było chętnych, aby im pomóc. Papież Leon XII nawoływał ludzi Kościoła do zaopiekowania się tymi ludźmi. Św. Eugeniusz podjął to zadanie, najpierw jako kapłan, wychodząc na peryferia życia społecznego, do ludzi skreślonych przez wyższe sfery, później zakładając zgromadzenie, a ostatecznie jako biskup Marsylii i przełożony generalny oblatów, którzy stawali się powoli „specjalistami Kościoła od zadań najtrudniejszych”⁵.

Dzisiaj jak można zaobserwować, wielu ludzi wciąż szuka Prawdy i sensu, często po omacku albo zanurzeni w wielkich głębinach dezinformacji i fake newsów. Naszym zadaniem jako oblatów jest nawiązać dialog i pomoc w wejściu na drogę wiary i zbawiania. Aby to zrobić, potrzebna jest otwartość na drugiego człowieka i wsłuchanie się w jego potrzeby i problemy, które w sobie nosi oraz umiejętna, rzetelna i autentyczna próba odpowiedzenia i pomocy na jego pytania i problemy.

I jeśli zechce, to pomoc w nawiązaniu relacji z Bogiem żywym, który ukazał nam się w Jezusie Chrystusie. Aby to zrobić, musimy być otwarci na różne środowiska i grupy ludzi, a przede wszystkim nieoceniamy i patrzymy personalnie na każdego człowieka w ślad za Chrystusem⁶.

⁵ A. Hubening OMI, *Żyjąc mocą Ducha Świętego*, Prowincja Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej, Misyjne Drogi sp. z o.o.

⁶ Zgromadzenie Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej (2000), *Konstytucje i reguły*, Rzym.

LITERATURA

Książki:

Hubening A., OMI, *Żyjąc mocą Ducha Świętego*, Prowincja Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej, Misyjne Drogi sp. z o.o.
Zgromadzenie Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej (2000), *Konstytucje i reguły*, Rzym.

Źródła internetowe:

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Rap> [dostęp: 13.03.2025].
<https://amfisbena-tour.com/historia-polskiego-rapu-od-polowy-lat-90-do-dzisiaj/#wpływ-kultury-hiphop-na-społeczeństwo> [dostęp: 13.03.2025].

Spis mat. pomocniczych:

Wykresy i statystyki odnoszące się do rapu amerykańskiego, <https://headphonesaddict.com/rap-and-hip-hop-statistics/> [dostęp: 13.03.2025].
Wykres odnoszący się do rapu polskiego, <https://nck.pl/badania/aktualnosci/muzyczne-wybory-polskiej-młodzieży> [dostęp: 13.03.2025].
Teksty piosenek, <https://teksciory.interia.pl/> [dostęp: 13.03.2025].

AUTORZY NUMERU

Oskar Adamczyk, student filozofii

ORCID: 0009-0008-3042-8864

Uniwersytet Wrocławski

E-mail: adamczykoskar797@gmail.com

Mgr Rafał Bartos

ORCID: 0000-0002-6314-3418

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: rbartos@uz.zgora.pl

o. Matthew Jan Chrzanowski OMI

ORCID: 0009-0006-7321-8360

Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań

E-mail: Mrmatthewchrzanowski@gmail.com

Nikodem Fijoł, student LPiKŚG

ORCID: 0009-0001-0363-4004

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: 109351@g.elearn.uz.zgora.pl

o. dr Łukasz Krauze, OMI

ORCID: 0000-0002-5400-6358

Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań

E-mail: lukaszkrauze@hotmail.com

Daniela Kuczak, studentka

ORCID: 0009-0008-3519-8957

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: daniela.kuczak@icloud.com

Prof. dr hab. Jakub Z. Lichański

ORCID: 0000-0002-1943-5069

Full Member of the *SOCIETATIS SCIENTIARUM VARSAVIENSIS*

Editor-in-Chief FORUM ARTIS RHETORICAE

E-mail: zjlichen@uw.edu.pl

Iwo Łukaszewicz, student LPiKŚG

ORCID: 0009-0009-4643-3937

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: iwolukaszewicz@gmail.com

o. Tomasz Maruszak, OMI

ORCID: 0009-0002-7823-3894

Wydział Teologiczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

E-mail: Tomasz.maruszak@oblaci.pl

Katarzyna Olek, studentka socjologii

ORCID: 0009-0003-7575-7905

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: kat.olek00@gmail.com

Prof. dr hab. Iwona Pałucka-Czerniak

ORCID: 0000-0002-6037-7729

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: I.Palucka-Czerniak@ifp.uz.zgora.pl

Dr Marta Ratajczak

ORCID: 0000-0002-5041-4944

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: m.ratajczak@ifg.uz.zgora.pl

Mgr Lena Stawicka

ORCID: 0009-0005-3977-6775

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: lena.sybilla@gmail.com

Prof. dr hab. Bogdan Trocha

ORCID: 0000-0003-2348-4813

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: B.Trocha@ifp.uz.zgora.pl

Mgr Jakub Ujejski

ORCID: 0009-0001-5719-0840

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: arrancar7881@gmail.com

Prof. dr hab. Marzanna Uździcka

ORCID: 0000-0002-3045-8711

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: muzdzicka@uz.zgora.pl

Hanna Wiśniewska, studentka, LPiKŚG

ORCID:0009-0003-3796-1155

Uniwersytet Zielonogórski

E-mail: hania.wisniewska8@wp.pl

