

Marta Kładź

Bydgoszcz

MIT BOHATERSKI W TWÓRCZOŚCI J. R. R. TOLKIENA I STANISŁAWA LEMA W UJĘCIU KOMPARATYSTYCZNYM

Porównawcze badanie twórczości dwóch tak odmiennych pisarzy jak Tolkien i Lem pod kątem wykorzystywania przez nich struktury mitu bohaterskiego zakłada z jednej strony porównanie literatury z inną za pośrednictwem konkretnych utworów, z drugiej zaś – literatury i mitu. Postawiony w tytule problem wymaga jednak choćby zarysowania teoretycznych horyzontów pozwalających przejść do praktycznej analizy. Umożliwia to szeroka definicja komparatystyki, zaproponowana przez Henry’ego H. Remaka¹.

Warto zaznaczyć, że na fali dyskusji wokół komparatystyki jako gałęzi literaturoznawstwa definicja ta nie zawsze była powszechnie przyjmowana. Jej druga część (związki literatury z innymi dziedzinami) była akceptowana przez tzw. szkołę amerykańską, odrzucana natomiast przez francuską². Definicja ta

¹ Zob. H. H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, przekł. W. Tuka, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 25: „Komparatystyka literacka to badanie literatury wykraczające poza granice jednego poszczególnego kraju i badanie związków między literaturą z jednej strony a innymi dziedzinami wiedzy i świadomości, takimi jak sztuka (na przykład malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka), filozofia, historia i nauki społeczne (na przykład polityka, ekonomia, socjologia), nauka, religia itp. z drugiej strony. Krótko mówiąc, jest to porównywanie jednej literatury z inną albo innymi i porównywanie literatury z innymi sferami ekspresji humanistycznej”.

² Tamże, s. 25-29; H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1989, s. 20; R. Etiemble, *Porównanie to jeszcze nie dowód*, przekł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1976.

wytycza znacznie szersze perspektywy badawcze – przydatne zwłaszcza dla potrzeb porównywania literatury i mitu – niż definicje ograniczające swój przedmiot zainteresowania jedynie do literatury. W obręb badań porównawczych wchodzić mogą bowiem bardzo różnorodne dziedziny wiedzy i myśli³. Porównywanie literatury i mitu ma długą tradycję, począwszy być może od wystąpienia na międzynarodowym kongresie komparatystycznym w 1900 roku w Paryżu Gastona Parisa, który zadania literatury porównawczej upatrywał w badaniu paraleli pomiędzy literaturą a motywami wywodzącymi się z folkloru⁴, od razu wszakże nasuwa się pytanie, co właściwie w takim przypadku porównujemy? Z jednej bowiem strony, jak zauważa Ernst Robert Curtius, sam mit leży bardzo blisko literatury⁵, z drugiej natomiast strony – nie można mówić o ich tożsamości, ponieważ, jak zwraca uwagę Claude Lévi-Strauss, mit jest niezależny od swojej formy słownej, jego substancja tkwi w opowiadanej historii, nie zaś jedynie w języku czy narracji⁶. Podobnie widziałyby tę kwestię Ulrich Broich: „Nawet kiedy tłem tekstu jest mit, trudno czasem rozstrzygnąć, czy tekstem odniesienia jest konkretna językowa postać danego mitu, czy też sama struktura mityczna poza jednostkowymi formami języka”⁷. Powiązanie literatury i mitu w ramach badań tematologicznych czyni też przedmiotem swoich rozważań Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, skupiając się na dwóch odgałęzieniach tej dziedziny: wywodzącej się z tradycji Freudowskiej psychotematologii oraz tematologii kulturowej⁸.

U tej ostatniej pojęcie mitu funkcjonuje więc – na różnych płaszczyznach – w obrębie dwu odmian badań tematologicznych. Jak zauważa ona, koncepcję po-

³ Zob. H. Janaszek-Ivaničková *O współczesnej...*, s. 199: „„Komparatystyka literacka jest gałęzią historii literatury« – pisał w swoim czasie Van Tieghem, a pogląd ten podtrzymują również niektórzy uczeni współcześni. Zauważmy jednak, że jest to bardzo szczególna „gałąź”, skoro obejmuje dosłownie wszystkie dyscypliny literaturoznawstwa: poczynając od badań historycznoliterackich *sensu stricto*, poprzez badania porównawcze tekstów, badania strukturalistyczne, badania z zakresu socjologii literatury, semiotyki, stylistyki, poetyki, badania nad metrum i wersyfikacją, nad przekładem, badania nad funkcjonowaniem literatury w społeczeństwie masowym, badania nad mitami, jakimi się ona posługuje, nad ideami, którymi żyje, nad wzajemnym przenikaniem się sztuk w obrębie literatury, także badania nad krytyką literacką, prądami i literaturą światową, powszechną, ogólną itp.”.

⁴ Tamże, s. 60.

⁵ E. R. Curtius, *Literatura europejska*, przekł. J. Błoński w: *Współczesna teoria...*, s. 187-188.

⁶ C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: *Antropologia strukturalna*, przekł. K. Pomian, Warszawa 2000, 189.

⁷ U. Broich, *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do pojedynczego tekstu*, przekł. J. Gilewicz w: *Antologia zagranicznej...*, s. 179.

⁸ E. Sarnowska-Temeriusz, *W kręgu badań tematologicznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 164.

krewną, choć częściowo opozycyjną wobec badań psychotematologicznych, traktujących literaturę jako rezultat procesów nieświadomych, ukształtowała – będąca istotnym punktem odniesienia dla niniejszej pracy – szkoła zwana „krytyką archetypiczną”, operująca pojęciami symbolu czy też obrazu archetypicznego:

Wspomniany kierunek badań nad literaturą rozwinął się na podłożu antropologii kulturalnej, a zwłaszcza psychologii głębi wypracowanej przez Junga. Teoria nieświadomości zbiorowej, stanowiącej stały i niezmienny rezerwuuar archetypów – „strukturalnych dominant psychiki ludzkiej” – zaadaptowana została do potrzeb literaturoznawstwa m.in. w pracach Lorda Raglana, Richarda Chase’a, Maud Bodkin. Proces kreacji artystycznej uznano za proces nieświadomego ożywiania archetypów, język poezji, i szerzej – literatury – potraktowano jako projekcję uniwersalnej duszy ludzkości. [...] Warto przy tym podkreślić, iż stosunek między archetypem i obrazem archetypicznym (już u Junga pojęcia te są wyraźnie oddzielane) mógł być opisywany jako relacja możliwości i aktualności, lub, ściślej, „formy” (zasady porządkującej) i „treści”, ale mógł również zostać uznany za stosunek „prawzoru” i „odbicia”, *symbolisé* i *symbolisant*. Pomiedzy literaturą i archetypami zaczęto ponadto dostrzegać z biegiem czasu sferę pośredniczącą – mitologię⁹.

To ostatnie spostrzeżenie wydaje się dotyczyć również krytyki archetypowej Northropa Frye’a. Według niego, literatura jest wszakże „przemieszczoną” (*displaced*), to znaczy przystosowaną do kanonów moralności i prawdopodobieństwa mitologią, a zatem struktury narracyjne literatury są również strukturami narracyjnymi mitu¹⁰. Pojęcie archetypu zdaje się więc w pewien sposób jednozczyć mit i literaturę: najczystsze postacie symboli obecne są w micie, ich odbicia funkcjonują natomiast w postaci określonych obrazów i narracyjnych struktur w literaturze. Manfred Pfister natomiast traktuje komparatystyczną relację mitu i literatury jako odniesienie do systemu, zwracając przy tym uwagę na inne niezwykle istotne zjawisko – intertekstualny z natury charakter samego mitu¹¹. Interesującym projektem wydaje się również pojęcie komparatystyki interdyscyplinarnej, bliskie temu, jakie zaproponował Andrzej Hejmej dla badań z pogranicza literaturoznawstwa i muzykologii¹².

⁹ Tamże, s. 151-152.

¹⁰ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 2000; tegoż, *Archetypy literatury*, przekł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria...*, Kraków 1976; tegoż, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przekł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 294-295.

¹¹ M. Pfister, *Pola odniesień intertekstualności. Odniesienia do systemu*, przekł. J. Gilewicz, w: *Antologia zagranicznej...*, s. 185.

¹² A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 89.

Eleazar Mielecinski, pisząc o podstawowych formach mitu w literaturze, wymienia na pierwszym miejscu kosmogonię, następnie zaś – rozmaite ujęcia i warianty mitu bohaterskiego. Za wzorzec przyjmuje obecną w archaicznych mitologiach postać praprzodka-demiurga, czyli bohatera kulturowego. Bywa on totemicznym przodkiem bądź protoplastą całej ludzkości (utożsamianej najczęściej z danym plemieniem), czasem jest on stwórcą człowieka (jak Prometeusz czy aztecki Quetzalcóatl); dokonuje również czynów o charakterze kulturowym: uczy zdobywania pożywienia, ustanawia rytuały, zdobywa ogień (jak Prometeusz lub polinezyjski Maui). Często znajduje przeciwwagę w postaci zaburzającego jego działania łotrzyka-*trickstera* lub też sam odznacza się jego cechami¹³. Równie istotnym, według Mielecinskiego, elementem biografii bohatera staje się walka z potworem, pociągająca za sobą najczęściej zwycięstwo kosmogonicznego porządkowania nad siłami chaosu. Zarówno wody potopu, jak i potwory funkcjonują bowiem najczęściej jako wyobrażenie sił tożsamyh z obrazem świata sprzed działalności kreacyjnej. Czasem wodny chaos i potwór występują w jednej postaci (jak w przypadku babilońskiej Tiamat)¹⁴.

Szczególną rolę mit o bohaterze odgrywa również w myśli Northropa Frye'a. Jako jego nośnik funkcjonuje motyw *quest*, będący zasadniczym, kluczowym składnikiem *mythosu* romansu. Sekwencja głównych etapów życia bohatera zaprezentowana w *Anatomy of Criticism* przedstawia się następująco: pierwszy z nich obejmuje niebezpieczną wyprawę i wstępne pomniejsze przygody, a dla określenia go Frye używa Arystotelesowskiego terminu *agon*, czyli konflikt. Etap drugi określony zostaje jako *pathos* (walka na śmierć i życie) – najważniejsza walka bohatera, w której ginie on sam lub jego wróg – albo obaj. Trzeci natomiast to *anagnorisis*, czyli rozpoznanie, powiązane ze swego rodzaju apoteozą bohatera, z potwierdzeniem jego heroizmu, nawet jeśli nie przeżył on konfliktu. Ta sekwencja wydarzeń stanowi archetypowy temat romansu powiązany z motywem *quest* – poszukiwania¹⁵.

Elementy biografii bohatera, choć mogą być odmiennie opisane bądź funkcjonować w różnych układach, są do tego stopnia stałe, że Joseph Campbell w *Bohaterze o tysiącu twarzy* opisał ich uniwersalną formę, pokazując, że wszystkie przypadki da się sprowadzić do jednej postaci. Uważa on, że typowa, ponadhistoryczna sekwencja czynów bohatera, możliwa jest do znalezienia we wszyst-

¹³ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przekł. J. Dancygier, przedmowa M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 238.

¹⁴ Tamże, s. 259.

¹⁵ N. Frye, *Anatomy...*, s. 186-192.

kich epokach i kulturach¹⁶. Podkreśla też rolę mitologicznej wyprawy bohatera, składającej się z trzech etapów: „Klasyczny schemat mitologicznej wyprawy bohatera jest powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia: oddzielenie – inicjacja – powrót, który można nazwać jądrem monomitu”¹⁷. Wreszcie następująco streszcza on etapy i przebieg owej wyprawy:

Mitologiczny bohater, wyruszając ze swej powszechnej siedziby, którą może być równie dobrze wiejska chatka, jak zamek, zostaje zwabiony lub przeniesiony na próg, za którym czeka go przygoda. Może też udać się tam z własnej woli. Spotyka tam widmową postać, która strzeże przejścia. Może pokonać albo obłąskawić ową siłę i wejść żywy do królestwa ciemności (walka z bratem, walka ze smokiem; ofiara, magiczne zaklęcie), albo zostać zabity i zejść do Krainy Śmierci (rozcłonkowanie, ukrzyżowanie). Przeszedłszy przez próg, wędruje przez świat, który zaludniają nieznanne, ale dziwnie znajome siły, z których część ogromnie go przeraża (próby), część zaś udziela mu magicznej pomocy (pomocnicy). Kiedy osiąga nadir tego mitologicznego koła, poddany zostaje ostatecznej, ciężkiej próbie i otrzymuje za to nagrodę. Zwycięstwo to może być przedstawione jako związek seksualny bohatera z boginią-matką świata (święte małżeństwo), uznanie go przez ojca-stwórcę (pojednanie z ojcem), jego uświęcenie (apoteoza), albo też – jeśli moce świata ciemności nie zmieniły swego nieprzyjaznego stosunku do niego – kradzież dobra, po której przybył (porwanie narzeczonej, kradzież ognia). W istocie rzeczy jest to poszerzenie świadomości, a z tym również istnienia (ośnienie, przemienienie, wolność). Ostatnią pracą bohatera jest powrót. Jeśli otrzymał błogosławieństwo potęg tej krainy, to teraz znajduje się pod ich ochroną (jest ich emisariuszem), jeśli nie, to ucieka, a za nim rusza pogoń (ucieczka, w czasie której bohater wciela się w różne osoby i przedmioty; ucieczka, w czasie której rzuca za siebie przedmioty utrudniające pościg). Transcendentalne siły muszą zatrzymać się na progu powrotu, natomiast bohater ponownie wyłania się z królestwa trwogi (powrót, zmartwychwstanie). Dar, który z sobą przynosi, ocala świat (eliksir)¹⁸.

Bohater w ujęciu Campbella również uczestniczy w procesie kosmogonicznym, rozumianym przede wszystkim cyklicznie. Odgrywa także rozmaite role: wojownika, kochanka, władcy, zbawcy świata. Na końcu zaś zasadniczym zadaniem i podsumowaniem sensu jego życia staje się śmierć albo odejście. Podobnie jako stałą sekwencję mitycznych zdarzeń traktuje biografię bohatera Lord Raglan, w szkicu *Bohater tradycyjny* wyodrębniając schemat opowieści składający się z dwudziestu dwóch elementów. Jako przykładowych bohaterów Raglan

¹⁶ J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, przekł. I. Kania, Kraków 1994, s. 215.

¹⁷ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 34.

¹⁸ Tamże, s. 183-184.

wymienia między innymi Edypa, Tezeusza, Romulusa, Heraklesa, Jazona, Perseusza, Dionizosa, Zeusa, Józefa, Mojżesza, Zygryda i Artura¹⁹. Przypominać to również może analizę dokonaną przez Władimira Proppa w odniesieniu do motywów bajkowych²⁰, tym bardziej, że badacz ten idzie przy tym w kierunku zakorzenienia swoich badań nad bajką w historyczności obrzędu i komparatystycznego zestawienia ich z przekazami mitologicznymi. Mówiąc o historycznych korzeniach bajki magicznej²¹, wywodzi motywy bajkowe przede wszystkim z dwóch kręgów: z obrzędów wtajemniczenia i z wyobrażeń o śmierci oraz o świecie zmarłych.

We wszystkich wymienionych propozycjach można zaobserwować cechę charakterystyczną – sekwencyjność pewnych zdarzeń właściwych dla losów mitycznego bohatera, przy czym pomimo odmienności prezentowanych stanowisk i szkół badawczych wszystkie powyższe ujęcia posiadają niezaprzeczone „miejsca wspólne”. Nie ulega wątpliwości, że uniwersalna biografia mitycznego herosa musi zawierać takie elementy, jak wyprawa, walka (z potworem), zstąpienie do krainy śmierci²² i powrót lub zmartwychwstanie. Symboliczna śmierć zdaje się być także kolejną próbą, a zatem rytuałem inicjacyjnym czy też obrzędem przejścia w rozumieniu Arnolda van Gennepa²³.

Dla rozważań o realizacji schematu mitu bohaterskiego²⁴ w twórczości Tolkiena i Lema istotnych będzie zatem kilka wymienionych powyżej elemen-

¹⁹ L. Raglan, *Bohater tradycyjny*, przekł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

²⁰ W. Propp, *Morfologia bajki*, przekł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

²¹ W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przekł. J. Chmielewski, Warszawa 2003.

²² Zob. F. von der Leyen, *Mit i baśń*, przekł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 305-306: „Już *Gilgamesz*, najdawniejszy utwór zachowany w pisemnym przekładzie, przedstawia nam wędrówkę mocarnego bohatera po świecie podziemnym. Bohaterowie i półbogowie – Odyseusz i Herkules, rycerze eposu dworskiego, skandynawski Thor, wszyscy oni przezwyciężają okropności świata podziemnego. [...] Również święci i prorocy wdzierają się do tego świata, nawet Zbawiciel stuka do bram piekła, by uwolnić sprawiedliwych, którzy uprowadzeni przez Szatana czekają tam wybawienia. Nekyja z *Odysei*, *Eneida* Wergilego, *Piekło* Dantego wznoszą się ponad mit na wyżyny nieśmiertelnej poezji”.

²³ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu [...] i o wielu innych rzeczach*, przekł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

²⁴ Postać bohatera mitycznego bywała inspirująca, a sam schemat mitu bohaterskiego znajdował niekiedy zastosowanie do opisu roli wybitnej jednostki w społeczeństwie – jak w znanej dziewiętnastowiecznej rozprawie Thomasa Carlyle’a (zob. Th. Carlyle, *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii [...]*, posł. M. Nieroda, red. i oprac. T. Macios, Kraków 2006). Natomiast Wanda Krzemińska podjęła się opisanie bohaterów polskich i francuskich powieści realistycznych w kategoriach struktury mitu bohaterskiego, głównie w ujęciu Raglanowskim (zob. W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985).

tów. Najprościej można je ująć w Campbellowskim schemacie: oddzielenie – inicjacja – powrót, bądź w postaci Frye’owskiej sekwencji wyprawa – kluczowa walka – śmierć – rozpoznanie (czy też apoteoza). Zauważyć przy tym można, że motyw śmierci i zmartwychwstania bohatera przyjmuje niekiedy formę symboliczną – rytuału inicjacyjnego. Ten sam element, który w mitie przyjmuje postać śmierci boga, na przykład Attisa, Ozyrysa²⁵ czy też postaci boskich (i królewskich) opisywanych przez Frazera²⁶, może również przybrać formę wizyty w krainie umarłych, katabazy w rozumieniu greckim. Dlatego też motyw zejścia do krainy umarłych i rytuału inicjacyjnego można, jak się wydaje, traktować w biografii bohatera synonimicznie. Powyższe rozczłonkowanie opowieści o bohaterze odpowiada mniej więcej zarówno podziałowi Frye’a na trzy (lub alternatywnie cztery) części, jak i najistotniejszym wyróżnikom wymienionym przez Campbella bądź mitycznym tradycjom rozpoznany przez Proppa (rytuał inicjacyjny, wyobrażenia o zejściu do świata zmarłych). Rzeczą istotną będzie przyjrzenie się temu, jak te motywy funkcjonują w literackich realizacjach.

Wymienione elementy struktury mitu bohaterskiego pojawiają się bez wątplenia w biografiami wielu postaci zaludniających Tolkienowskie Śródziemie. Największe znaczenie wydają się jednak posiadać w przypadku Earendila, Turina Turambara²⁷ i Berena z *Silmarillionu* (oraz pozostałych wersji legendarium, w tym również wydanych niedawno *Dzieci Hurina*) oraz podejmujących *quest* bohaterów *Hobbita* i *Władcy Pierścieni*: Bilba, Froda, Aragorna i Gandalfa. Uwzględnić też w tym miejscu należy dodatkowe, charakterystyczne dla dzieł Tolkiena zjawisko. Polega ono na łączeniu się poszczególnych wątków i postaci w całość, zarówno na poziomie fabuły (*Hobbit* i *Władca Pierścieni* wyrastają z mitologii *Silmarillionu* i są z tym ostatnim intertekstualnie powiązane), jak i na poziomie symboliki – poszczególne elementy fabuły wszystkich utworów ukazujących świat Śródziemia konstytuują wspólny symboliczny sens. Tak więc każda z postaci będących nośnikiem bohaterskiego mitu nie tyle jest istotna sama w sobie, ile w odniesieniu do całości. Każda poszczególna opowieść objawia swój sens dopiero w odniesieniu do złożonej sieci symbolicznych odniesień. T. A. Ship-

²⁵ E. A. Wallis Budge, *Ozyrys. Symbolika przejścia na drugą stronę*, przekł. M. Kuźniak, Poznań 1994.

²⁶ J. G. Frazer, *Złota gałąź*, t. 1-2, przekł. H. Krzeczkowski, przedmowa J. Lutyński, Warszawa 1971.

²⁷ W wydaniach dzieł Tolkiena i opracowaniach funkcjonują dwie wersje zapisu imion: Earendil bądź Eärendil, Turin bądź Túrin itp. O ile cytowane źródło nie podaje inaczej, będę konsekwentnie stosować wersję pierwszą.

pey zauważa, że tak naprawdę logikę wydarzeń w Tolkienowskim świecie dostrzec można dopiero, patrząc na tekst nie jako na linearnie rozwijającą się fabułę, lecz jako na coś w rodzaju polifonicznego układu fabuł pełnego wzajemnych powiązań i zależności. Badacz stwierdza: „*Silmarillion* zawsze musiał być trudny w czytaniu: wyraźnie próbuje powiedzieć coś o związkach między wydarzeniami i ich uczestnikami, czego nie sposób powiedzieć za pośrednictwem wszechwiedzącej selektywności zwykłej powieści”²⁸.

Charakterystyczne dla biografii bohatera mitycznego motywy (*quest* – poszukiwanie, walka z potworem, przejście przez krainę umarłych) będą pojawiały się w biografjach Tolkienowskich bohaterów: Earendil i Turin Turambar pokonują smoka, Gandalf przechodzi przez śmierć, zaś Aragorn przez Ścieżkę Umarłych; wreszcie wszyscy w jakimś przynajmniej stopniu podejmują *quest*. Istotną jednak jest pełniona przez każdego z bohaterów funkcja soteriologiczna, nazwana przez Andrzeja Szyjewskiego „kompleksem zbawienia”²⁹, jak również wytyczona przez ich biografie struktura narracyjna, której poszczególne elementy stanowią paralele bądź też w inny sposób łączą się ze sobą, dążąc do wspólnego archetypowego centrum, które można by określić właśnie jako mit zbawienia. Istnienie takiego wspólnego punktu łączy się ściśle z pojęciem prefiguracji³⁰ jako wywodzącej się z typologii biblijnej specyficznej relacji polegającej na istnieniu systemu strukturalnych analogii pomiędzy mitem a dziełem literackim – ten specyficzny stosunek łączy na przykład *Ulisses* Joyce’a z *Odyseją*. Soteriologiczna symbolika wspólna dla dzieł Tolkiena warunkowana jest bowiem szeregiem wewnętrznych prefiguracji łączących losy i działania bohaterów.

Punktem wyjścia dla wytyczenia owej narracyjnej struktury jest potrójna równoległość opowieści zawartych w *Silmarillionie*. Shippey stwierdza, że konstrukcja *Silmarillionu* koncentruje się wokół upadku trzech „Ukrytych Królestw”: Doriathu, Nargothrondu i Gondolinu³¹. W ten sposób swego rodzaju spadkobiercami elfów i zarazem postaciami kluczowymi dla losów Ardy, czyli Tolkienowskiego świata, stają się trzech ludzi: Earendil, Turin i Beren. Ten pierwszy pochodzi z mie-

²⁸ T. A. Shippey, *Droga do Śródziemia*, przekł. J. Kokot, Poznań 2001, s. 303.

²⁹ A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Kraków 2004, s. 52.

³⁰ Na temat prefiguracji piszą: E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; S. Stabryła, *Wstęp, w: Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła. Warszawa 1991; J. J. White, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton 1971.

³¹ T. A. Shippey, *J. R. R. Tolkien – pisarz stulecia*, przekł. J. Kokot, Poznań 2004, s. 261-262.

szanego, elfio-ludzkiego małżeństwa, zaś ostatni małżeństwo takie zawiera (za każdym razem jest to małżeństwo mężczyzny wywodzącego się z rasy ludzi z kobietą z rodu elfów i za każdym razem tego typu zaburzenie w hierarchii bytów pociąga za sobą znaczące dla losów świata skutki). Losy trzech wymienionych postaci wytyczają coś w rodzaju trzech linii fabularnych istotnych dla całości symbolicznej struktury Tolkienowskiego uniwersum, której nitki zbiegają się i splatają w fabule *Władcy Pierścieni*, a oscylując stale wokół wspólnego sensu, konstytuują wspomnianą soteriologiczną symbolikę. Postacie Earendila i Turina łączy motyw zabicia smoka, pojawiający się również na innym poziomie narracyjnym w *Hobbitcie*, w biografii Bilba (choć zgładzenie potwora nie staje się przeznaczeniem tego ostatniego, lecz rycerza Barda). Zabicie smoka, jak można wnosić z cytowanej powyżej wypowiedzi Frye'a, zdaje się być jednym z elementów soteriologicznego wymiaru mitu *quest*. Jak natomiast zauważa Andrzej Szyjewski, „kompleks zbawienia” to bardzo istotny wymiar postaci Earendila jako tego, który staje się mediatorem pomiędzy Śródziemiem a potęgami Valinoru, posiadaczem Silmarila, jednego z trzech klejnotów w których, jak to zostaje powiedziane w *Silmarillionie*, zawarty jest los Ardy, a będących w Tolkienowskim świecie odpowiednikami świętego Graala³². Earendil jako gwiazdny żeglarz z Silmarilem na czole staje się dla Śródziemia gwiazdą nadziei. Ten element symbolicznej struktury kontynuowany jest przez misję Froda, który również wyrusza, aby ocalić Śródziemie, choć przedmiot przez niego niesiony nie jest świętym Graalem, ale jego odwrotnością – dlatego właśnie jego zadaniem nie jest zdobycie, a zgubienie go i zniszczenie³³.

Drugie odgałęzienie symbolicznej struktury stanowi los Turina Turambara³⁴, również zwycięzcy smoka, postaci wzorowanej na Kullervo z fińskiej *Kalevali*, ale noszącej też pewne cechy Sygurda, bohatera staroskandynawskiej *Volsungasaga*, którego walka i rozmowa ze smokiem Fafnirem bardzo przypominają zmagania Turina. Istotnym elementem bohaterskiej biografii Turina wydaje się jednak tak naprawdę jej wymiar eschatologiczny: to właśnie on w czasie ostatniej bitwy zabija Morgotha, Czarnego Nieprzyjaciela Valarów, a następnie jako jedyny spośród ludzi zostanie zaliczony w poczet bogów. Postać Turina domyka zatem całość struktury, wzbogacając funkcję soteriologiczną o element eschatologii³⁵.

³² A. Szyjewski, *Od Valinoru...*, s. 263.

³³ J. Ślósarska, *Wędrownica na Górę Przeznaczenia*, w: J. R. R. Tolkien. *Recepcja polska. Studia i eseje*, red. J. Z. Lichański, Warszawa 1996, s. 110.

³⁴ Losy Turina opisane zostały w *Silmarillionie, Niedokończonych opowieściach* oraz wydanych w 2007 roku *Dzieciach Húrina*.

³⁵ Koncepcję przeznaczenia w dziejach Turina omawia A. Szyjewski, *Od Valinoru...*, s. 72-86.

Trzecie odgałęzienie symbolicznej struktury bierze początek w opowieści o miłości Berena i Luthien. Dalekim potomkiem tej pary jest Aragorn, który we *Władcy Pierścieni* odnosi zwycięstwo i obejmuje tron (znacznie bliższymi potomkami są natomiast jego żona Arwena i jej ojciec Elrond, syn Earendila). W historii Berena motyw *quest* realizuje się w postaci wyprawy po Silmaril, ten sam, który później zabłyśnie na czole Earendila jako gwiazda i we flakoniku Froda jako światło w ciemności. „Święty Graal” Tolkienowskiego świata współistnieje tu jednak z mitem miłości mającym wiele wspólnego z Dantejską wędrówką do Raju – ukochana kobieta jest istotą niebiańską, wyżej od bohatera postawioną w hierarchii bytów. Model ten zostanie następnie powtórzony w małżeństwie Aragorna z Arweną, prawnuczką Luthien, będącym czymś w rodzaju *hieros gamos*, tj. świętych zaślubin władcy z boginią (matką Luthien była Meliana, jedna z Majarów, pomocniczych duchów czy też bytów *quasi*-anielskich, ród Arweny ma zatem w pewnym sensie boskie koneksje). Funkcja soteriologiczna realizuje się natomiast we *Władcy Pierścieni* poprzez działania trzech postaci: wyprawę i zwycięstwo nad złem Froda, przejście przez śmierć Gandalfa i wzmiankowane powyżej królowanie i małżeństwo Aragorna. Utożsamienie funkcji trzech wymienionych bohaterów dokonuje się w scenie koronacji tego ostatniego: Frodo przynosi koronę Aragornowi, a Gandalf wkłada mu ją na głowę. „Kompleks zbawienia” nie dotyczy zatem żadnej z postaci w izolacji od pozostałych, lecz sytuuje się na styku odgrywanych przez nie ról. Powyższa uwaga dotyczyć może również wszystkich wymienionych bohaterów zarówno *Władcy Pierścieni*, jak i *Silmarillionu* – mit bohaterski i temat *quest* wydaje się realizować znacznie bardziej wyraziście, gdy spojrzeć na strukturę symboliczną tych dzieł jako na całość. Funkcja soteriologiczna i swoista „prefiguracyjność” archetypowych obrazów staje się wówczas szczególnie widoczna. Dodatkowo misja Froda wydaje się „prefigurowana” w wyprawie Bilba, zakończonej zabicie smoka – choć nie przez tego bohatera. Powielona jest natomiast w rozgałęzieniu fragmentu fabuły *Władcy Pierścieni* na dwa paralelne wątki: Merry’ego oddającego swoje usługi władcy Rohanu i Pippina czyniącego to samo w Gondorze. Udziałem tych postaci również staną się bohaterskie czyny, skutkiem zaś staną się wydarzenia opisane w rozdziale *Porządku w Shire*. Następuje coś w rodzaju podniesienia bohaterów na wyższą pozycję w hierarchii: Merry i Pippin ze zdroworozsądkowych hobbitów stają się bohaterami romansu, Frodo zaś, choć pozostaje niekwestionowanym autorytetem, ze sfery heroicznej przechodzi w – rzecz by można – sakralną i nie chcąc już zabijania, okazuje miłosierdzie pokonanym wrogom, wycofuje się ze świata, aby w końcu podążyć wraz z elfami w kierunku wysp na Zachodzie, które u Tol-

kiena, tak jak w mitach celtyckich, są odpowiednikami Raju. „Kompleks zbawienia” nie jest jednak jedynym elementem wzmiankowanej struktury, która została wyposażona również w pewną niejednoznaczność, w powtarzający się motyw o wektorze przeciwstawnym do wcześniejszego, który nazwać by można dla ułatwienia „kompleksem daremności”. Shippey zauważa:

Tak więc *Władca Pierścieni* zawiera ślady chrześcijańskiego przesłania, choć go nie powiela. Co więcej, mity Śródziemia stanowczo odrzucają jakiegokolwiek poczucie ostatecznego zbawienia. [...] *Władca Pierścieni* jest pełen „alternatywnych zakończeń”. Jedno z nich dotyczy doświadczenia Sama i Froda. Zanim uratują ich orły w *eucatastrophe*, są pewni, że czeka ich śmierć. „Koniec, Samie Gamgee”, mówi Frodo, powtarzając zwrot „ostatnia godzina świata” dwukrotnie. Sam próbuje powiedzieć, że jest jeszcze nadzieja, ale Frodo odpowiada – a w tym, co mówi, pobrzmiwa prawda mimo późniejszej *eucatastrophe* – „ale tak właśnie jest na tym świecie [...]. Nadzieje zawodzą. Wszystko ma swój kres”³⁶.

Owe przywołane przez Shippeya pesymistyczne akcenty zakończeń fabularnych wątków współtworzą właśnie wyróżniony przeze mnie „kompleks daremności”. Prefiguracyjna struktura nie koncentruje się bowiem jedynie na sensie soteriologicznej nadziei, ale również wiąże z nim w jakiś sposób poczucie egzystencjalnej rozpacz. Motyw ten realizuje się dzięki postaci Froda, który wraz z elfami opuszcza Śródziemie, zupełnie złamany wykonaną misją. Realizuje się on też dzięki Arwenie, która po odejściu Aragorna musi stawić czoła samotnej śmierci, najbardziej zaś – dzięki losom Turina Turambara, w którego biografii daremność wydaje się czynnikiem dominującym.

Stanisław Lem tymczasem – pomimo *explicite* wyrażanej niechęci do mitu – gra właśnie mitem, dokonując jednak jego destrukcji lub też tworząc własny; za jego też pomocą ironizuje. Jeśli zatem za pomocą pojawiającego się w *Solaris* ironicznego określenia bohaterów mianem „Rycerzy św. Kontaktu” Lem w jakiś sposób trawestuje archetypową wędrówkę rycerzy, pojawia się pytanie, jakim celom służy tego typu zabieg. Wymarzony „Kontakt” staje się bowiem w istocie metaforą zderzenia z Obcym – pojmowanym nie jako fantastycznonaukowy sztafaż, lecz jako kategoria oznaczająca tak naprawdę świat, w który człowiek został wrzucony, który usiłuje ustrukturyzować i ogarnąć umysłem. „Obcość” stanowi zatem w pewnym sensie model epistemologicznej bezradności, „Kontakt” zaś – bezowocne najczęściej pragnienie jej przewyciężenia. W podobny sposób traktuje tę sprawę Małgorzata Szpakowska:

³⁶ T. A. Shippey, *J. R. R. Tolkien, pisarz stulecia...*, 228.

Jednym z głównych wątków w twórczości fabularnej Lema jest sprawa kontaktu z mieszkańcami innych planet – kontaktu poszukiwanego lub (rzadziej) spełnionego. [...] Zatem, zdaniem Lema, kontakt rzeczywisty jest niemożliwy – a więc wszystkie kontakty międzyplanetarne, do których dochodzi w jego powieściach, to tylko eksperymenty myślowe, dotyczące zresztą nie innych, lecz człowieka. A jeśli kto woli – to okazja, by układać paszkwil na naturę ludzką³⁷.

Jeśli zatem mit bohaterski – i jego zdemitologizowana, romansowa wersja, rycerski *quest* – pojawia się w twórczości Lema, funkcjonuje w postaci prze-wartościowanej, w relacji z właściwym mu obrazem świata, wytyczonym przez reinterpretowany mit kosmogoniczny. Człowiek, istniejący w świecie przypadkowym, świadom bylejakości kreacji i własnej akcydentalności, ma czasami poczucie misji, ale jeśli nie zachowa do niego dystansu, rezultaty mogą być, tak jak w *Fiasku*, katastrofalne. Natomiast świadomość własnej epistemologicznej bezradności może prowadzić w najlepszym razie do rezygnacji (jak w *Edenie*), a w mniej optymistycznym wariacie do egzystencjalnej rozpacz (jak w *Solaris*). Zupełnie inaczej rzecz się ma w przypadku „tradycyjnego bohatera”³⁸, którego los, zgodnie ze stwierdzeniem Josepha Campbella, zdeterminowany zostaje przez przeznaczenie, na mocy którego dokonuje on dzieł przekraczających siły zwykłych ludzi:

Wcześniejszy bohater kulturowy o ciele węża i głowie byka nosił w sobie od urodzenia spontaniczną moc tworzącą świata przyrody. Takie było znaczenie jego zwierzęcej postaci. Natomiast bohater w ludzkiej postaci musi „zejść” do świata podziemi, aby ponownie nawiązać kontakt z siłami przedludzkimi. Taki, jak się przekonaliśmy, jest sens wyprawy bohatera.

Ale twórcy legend rzadko zadowalali się ukazaniem wielkich bohaterów ludzkości jako zwykłych śmiertelników, który przedarli się przez horyzonty ograniczające ich towarzyszy, współobywateli czy rodaków i powrócili ze zdobyczami, które mogłyby znaleźć jakikolwiek inny człowiek dorównujący im wiarą i odwagą. Przeciwnie, zawsze istniała tendencja do przypisywania bohaterowi wyjątkowych cech lub mocy, którymi odznaczał się od chwili narodzin, a nawet od chwili poczęcia. Całe życie bohatera zazwyczaj ukazane jest jako jeden wielki ciąg cudów, którego kulminacją i punktem centralnym okazuje się owa wielka wyprawa³⁹.

Archetypowy bohater to zatem ktoś, kto zderza się ze światem w sposób najbardziej zasadniczy, najgłębszy, kto staje się uczestnikiem tajemnicy i zostaje

³⁷ M. Szpakowska, *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, Warszawa 1996, s. 142.

³⁸ L. Raglan, *Bohater...*

³⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy...*, s. 235.

przeznaczony do roli objawiciela tej tajemnicy dla innych. Bywa wybawicielem, królem, ofiarą o charakterze sakralnym, realizuje schemat archetypowej wędrówki. W świecie Lema, rządzonym przypadkiem, nie ma miejsca na tego typu predestynację. Nie oznacza to jednak nieobecności mitu: bohaterowie *Fiaska* sięgają do niego jako do ostatecznego sposobu komunikacji, a sensy powieści ostatecznie konstytuują się wokół intensyfikujących się coraz bardziej mitologicznych aluzji – zaś, zgodnie ze spostrzeżeniem Jerzego Jarzębskiego⁴⁰, po klęsce mitu poszukiwania i mitu konkwisty pozostanie zapewne jedynie jakaś kolejna mityczna interpretacja. Próby zrozumienia fenomenu solaryjskiego Oceanu czy życiosprawczej emisji kosmicznego promieniowania z *Głosu Pana* również stają się ostatecznie mitologizowaniem. Z mitami przyjdzie zmierzyć się Ijonowi Tichemu podczas próby zrozumienia dziejów Encji, zaś pilot Pirx gubi się w rozważaniach o istocie człowieczeństwa w zderzeniu z „mitologią nieliniowca”⁴¹, czyli antropoidalnego robota. W takim przypadku zadaniem badacza staje się odnalezienie owych sygnałów mityzacji i zdeszyfrowanie ich sensów – które, podobnie jak w przypadku funkcji mitu kosmogonicznego w twórczości Lema, tworzą pewne palimpsestowe nawarstwienia.

Określenie „Rycerze św. Kontaktu”, nawiązując do mitu bohaterskiego, wytycza, jak powiedzieliśmy, przestrzeń reinterpretacji. Choć przy tym Lem odwołuje się do (różnych) mitów, praktycznie wszystkie wskazane przez Campbella wyznaczniki wyjątkowego statusu bohatera zostają odwrócone, zanegowane bądź przeinterpretowane. Podobnie rzecz się ma z archetypowymi momentami w życiu bohatera: wędrówką, walką z potworem, inicjacją bądź przejściem przez śmierć. Jeśli mamy do czynienia z niedeterministycznym światem, nie tylko nie można mówić o przeznaczeniu – ale pod znakiem zapytania postawione zostają wszystkie kategorie. Co bowiem w takim świecie dzieje się z tożsamością, określoną – nie raz i na zawsze, lecz w pewien sposób płynną i rozmytą? Zwielokrotnienie bądź podział osobowości, przeniesienie mózgu w inne ciało i obserwacja efektów autoewolucyjnej swobody⁴² przydarzają się Ijonowi Tichemu nadzwyczaj często. Problemy z tożsamością dotyczą również innych bohaterów Lema: „neutrinowej” Harey czy Marka Tempe (będącego Pirxem lub Parvisem), którzy zmagają się z tajemnicą swojego pochodzenia (i to w sensie nie genealogicznym, a ontologicznym). Zagadka świadomości staje się szczególnie nieprzenikniona

⁴⁰ J. Jarzębski, *Czarny scenariusz*, w: S. Lem, *Fiaska*, Kraków 1999, s. 362-365.

⁴¹ S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków 2002, s. 271.

⁴² O autoewolucji u Lema pisze P. Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław 2007.

i podatna na różnego rodzaju mitologizacje wtedy, gdy umysł człowieka konfrontuje się z niebiologicznym, doskonałym z pozoru umysłem maszyny (*Opowieści o pilocie Pirxie, Golem XIV*).

Przewartościowaniu ulega nie tylko pojęcie tożsamości, ale również – praktycznie wszystkie – kategorie związane z mitem bohaterskim: poszukiwanie, walka, przejrzyste dwubiegunowe wartościowanie. „Rycerze św. Kontaktu”, podejmując wyprawę, napotyka ją z reguły mur rzeczywistości niepoznawalnej. Nie objawia światu rozwiązania zagadki Obcości, nie rozszyfrują jej, bo opiera się ona przykładaniu do niej jakichkolwiek miar, do których przywykł ludzki umysł. Nie pokonają sił zła i chaosu upostaciowanych przez potwora, bo przeciwnik staje się niedefiniowalny, a przemieszczenie aksjologiczne nie stawia ich w przejrzystej sytuacji bojowników dobra walczących z siłami zła. Bywa tak, że wróg stanowi jedynie projekcję umysłu: Kelvin i inni mieszkańcy solaryjskiej stacji odczuwają nienawiść wobec Oceanu, którego działanie trudno wszak określić jako intencjonalnie wrogie, skoro nie sposób uchwycić ani zdefiniować jego istoty. Niebezpieczne i diabolicznie mitologizowane wydają się również inne twory: zbuntowane roboty z *Opowieści o pilocie Pirxie*, „chmura” metalowych „muszek” z *Niezwykłego*; wreszcie nieźyczliwie nastawieni Kwintanie z *Fiaska*. Za każdym razem jednak „wrogość” staje się jedynie jakością stworzoną przez człowieka w celu opisanego czy też uchwycenia nieprzychylnego (jak się zdaje) mechanizmu działania Niepoznawalnego. Podobnie – pod kątem procesu poznania – na mityzację „Obcego” patrzy Jerzy Jarzębski:

Lem nie tyle więc opisuje kosmitów, co przenikający wszystkie nasze władze poznawcze stan alertu, który pojawia się w zetknięciu z Nieznanym: te desperackie próby wyjaśnienia zjawiska poprzez rzetelną, „pozytywistyczną” taksonomię, poprzez odwołanie do mitów i religii, a więc tej sfery ludzkiej kultury, która z natury rzeczy para się wykraczaniem poza, czyli transcendencją; na koniec pokazuje, jak na Inność reaguje psychika jednostki, skłonna na zmianę do agresji, ucieczki, poddania się, asymilacji tego, co obce, sakralizacji itd.⁴³

Pomimo tych procesów mityzacyjnych wszystkie składniki mitu bohaterskiego ulegają w prozie Lema swoistej destabilizacji. Specyficzną formę przybiera natomiast inicjacja, na co zwrócił uwagę Maciej Michalski w szkicu o odnajdywanym w tej twórczości egzystencjalizmie: „można, jak sądzę, mówić tutaj o kategorii inicjacji, choć raczej ma ona wymiar epistemologiczny niż egzystencjalny. Wtajemniczenia najczęściej dotyczą natury świata [...]”⁴⁴. Tak pojęta inicjacja wydaje

⁴³ J. Jarzębski, *Wszechświat Lema*, Kraków 2002, s. 226.

⁴⁴ M. Michalski, *Egzystencjalny wymiar twórczości Stanisława Lema*, w: *Stanisław Lem – pisarz, myśliciel, człowiek*, red. J. Jarzębski, A. Sulikowski, Kraków 2003, s. 113.

się dla bohaterów Lema kategorią kluczową. Poznanie staje się doświadczeniem podstawowym, zachodzącym nie na poziomie teoretycznych dociekań, lecz specyficznej obiektywizacji egzystencjalnego przeżycia jednostki. Większość – jeśli nie wszyscy – spośród Lemowych protagonistów doznają swoistego wtajemniczenia w świat, które często przybiera formę zapośredniczania poprzez tekst poznania rzeczywistości. Jak zauważył John Tierney, pierwszą reakcją tych bohaterów na problem jest zwykle spędzenie długich godzin w bibliotece⁴⁵.

Postacie Lemowej prozy w kontekście mitu bohaterskiego można rozpatrywać w perspektywie dość prostego podziału, przebiegającego w najbardziej oczywisty sposób na linii groteska – narracja werystyczna. Jerzy Jarzębski zauważa, że czynnikiem determinującym kształt wymarzonego Kontaktu jest w istocie literacka konwencja:

Z jednej strony rozjątrzony do maksimum dylemat niemożności porozumienia (*Solaris*, *Fiaska*) – kreacja Obcego lub Obcych jest wówczas niepełna, niedookreślona, skażona u powicia subiektywizmem zdającego sprawę ze swych doświadczeń bohatera utworu. Po przeciwnej stronie nieoczekiwanie pojawia się łatwość: kłopotów z Kontaktem nie mają bohaterowie *Cyberiady* czy *Bajek robotów*, te natomiast, które dotyczą Ijona Tichego, mają charakter limitowany wyraźnie autorskim zamiarem [...].

Różnica pomiędzy tymi dwoma typami utworów nie polega na tym, że w jednych Obcy są bardziej niezwykli i hermetyczni niż w drugich (Kwintanie z *Fiaska* nie są pewnie bardziej dziwacznymi niż Dychtończycy z *Podróży dwudziestej pierwszej w Dziennikach gwiazdowych*); rzecz w tym, że pierwszych nie możemy poznać, gdyż bronią do siebie przystępu, drugim zaś bohater może przyjrzeć się z bliska, a nawet posłuchać ich zwierzeń. Właśnie konwencja decyduje o tym, gdzie stanie bariera, której pokonanie jest przygodą, stanowiącą fabularne i problemowe centrum utworu⁴⁶.

Podobnie jak z Kontaktem rzecz się ma z kreacją bohatera – decyduje o niej konwencja. Protagonści utworów werystycznych, których biografia może sta-

⁴⁵ Zob. J. Jarzębski, *Wszeczeńświat...*, s. 103. Jarzębski zwraca też uwagę na poznawczy wymiar intertekstualności w dziełach Lema: „Widziani chłodniejszym okiem, herosi Kontaktu bezradni są i czasem żałośni – jak ów Marek Tempe z *Fiaska*, walący łopatką w Coś, co zapewne było Kwintaninem lub ich kolonią. Rzeczywiste zrozumienie Obcości możliwe jest więc tylko poprzez medium tekstu i jego interpretacji, również będącej tekstem. W istocie wszystko, co kulturowo ważne, rozgrywa się w drodze produkcji, wymiany i interpretacji tekstów: poznanie, porozumienie z innymi, wyjaśnianie zjawisk i prognozowanie dalszych etapów rozwoju cywilizacji. W języku i stylu zapisany jest pewien system poglądów na świat, człowieka, wartości, system przywoływany przez intertekstualne pole odniesienia” (tamże, s. 127).

⁴⁶ Tamże, s. 220.

nowić przedmiot porównania do mitu bohaterskiego, to przede wszystkim Rohan z *Niezwykniętego*; Pirx⁴⁷, Parvis czy też Marek Tempe z *Fiaska*, Kelvin z *Solaris* oraz Hall Bregg z *Powrotu z gwiazd*. Na niemal wszystkich spośród wymienionych rozszerzyć można, samo w sobie ironiczne, miano „Rycerzy św. Kontaktu”, zastanawiając się jednak nie – jak to uczynił Jarzębski i inni badacze – nad problemem kontaktu, ale nad ową „rycerskością” właśnie. Ludzki heroizm w dążeniu do celu – którym w tym wypadku, jak słusznie zauważa Maciej Płaza, niewątpliwie jest poznanie⁴⁸ – stanowi bowiem kwestię tak fundamentalną, że można go ująć w postaci archetypu literatury. Postrzeganie Lemowych protagonistów w kontekście szeroko rozumianego – przeinterpretowanego – etosu rycerskiego⁴⁹ doprowadzić może do jego archetypowego źródła, jakim jest mit bohaterski.

Oddzielne miejsce, usytuowane pomiędzy czystą groteską a nurtem fantastyki „na poważnie”, zajmuje Ijon Tichy. Schematy fabularne *Dzienników gwiaz-*

⁴⁷ Przedmiotem rozważań nie będzie natomiast w tym miejscu postać Pirxa z *Opowieści o pilocie Pirxie*. Co prawda, i tam daje się rozpoznać pewne elementy mityzacji: inicjacje – takie jak „wariacka kąpiel” z opowiadania *Odruch warunkowy*, po której bohater czuje się niczym zmartwychwstały Łazarz (S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków 2002, s. 108 – dalej jako OP); walka z mityzowanym przeciwnikiem, takim jak zbuntowany robot Setaur z *Polowania* – a tu „Nazwa zatracą o mitologię [...]”, OP, 165 – lub „nieliniowiec” Calder z *Rozprawy* (którego kolega, Burns, zastanawia się nad nieuchronnym przypisywaniem przez ludzką wyobraźnię cech diabelskich uczłowieczonemu robotowi – OP, 269). Odwrotnością robota jako diabła byłoby ironiczne skojarzenie go z Aniołem (robot Aniel z *Wypadku* określany mianem Żelaznego Anioła – OP, 192). Jedna i druga skrajność świadczy o – najogólniej pojętej – mityzacji nieznanego, stanowiąc zarazem pewien przyczynek do pojawiającego się w twórczości Lema motywu hierarchii bytów, czy, jak chce Maciej Płaza, topozofii (M. Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, Wrocław 2006, s. 471). Sam Pirx nie wydaje się jednak wpisywać w reinterpretacyjne odczytanie mitu bohaterskiego, uwikłane w problematykę poznawczą. Jak bowiem zauważa Jerzy Jarzębski, dzielny pilot odnosi raczej poznawcze sukcesy – lecz na miarę detektywa, nie filozofa: „W przeciwieństwie do bohaterów »powieści o kontakcie« (*Solaris*, *Głos Pana*), gapiowaty pilot jest »człowiekiem sukcesu«, ale też – przynajmniej – zagadki, które rozwiązuje, znacznie są prostsze od tych, które autor wpisał w tamte powieści. Tam ludzie szturmują granice dostępnego im, jako reprezentantom gatunku, poznania – tu wytyczona zostaje jak gdyby strefa sukcesu osiągalnego, co nie znaczy: osiągalnego łatwo” (J. Jarzębski, *Człowiek czyni w Kosmosie*, w: S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków 2002, s. 344). Nie pojawia się również w *Opowieściach o pilocie Pirxie* motyw Kontaktu, modelujący zasadniczą problematykę epistemologiczną, którą Lem wpisuje w mit „Rycerzy św. Kontaktu” – z jednym wyjątkiem, ujmującym rzecz parodystycznie, bardziej w duchu Ijona Tichego niż Pirxa: w *Opowiadaniu Pirxa* bohater widzi na radarze statek Obcych, jednak nawiązanie kontaktu uniemożliwia najbardziej nieprawdopodobny spatek prozaicznie pechowych okoliczności.

⁴⁸ M. Płaza, *O poznaniu...*

⁴⁹ M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 2000.

dowych są często pretekstowe wobec zaprezentowanej problematyki, podobnie jak *Cyberiada* czy *Bajki robotów* budząc (zamierzone zresztą przez Lema) skojarzenie z oświeceniową powiastką filozoficzną⁵⁰ oraz – jak również wskazuje Lem – z satyrą w duchu Swiftowskim. Dwa wymienione gatunki implikują borykanie się nie tyle z problemem ludzkiego poznania reprezentowanym przez *Obcych* i *Kontakt*, ile z karykaturalnym obrazem ludzkości rodem (jak najbardziej) z naszej planety. Biorąc to pod uwagę Jerzy Jarzębski umieszcza Tichego z *Dzienników* w perspektywie dwóch uzupełniających się modeli osobowych: Münchhausena i Guliwera. Tichy-Münchhausen to bohater nieprawdopodobnych przygód, które jednak nie wywierają na niego wpływu, Tichy-Guliwer natomiast próbuje zmierzyć się z filozoficznym ciężarem napotykanym zjawisk i często, tak jak po spotkaniu z ojcami destrukcjami z *Podróży dwudziestej pierwszej*, wyjeżdża odmieniony:

Zgodnie z poetyką filozoficznej przypowieści, Ijon Tichy, lecąc w Kosmos, dociera więc wciąż na Ziemię i z ludzkimi wciąż kłopotami musi się borykać. Ale skąd sam leci, skoro do „ludzi” dolatuje? Wygląda na to, że z królestwa racjonalności i praktycznego rozsądku, z miejsca, w którym nie funkcjonują żadne przesady i nikt nie ma ambicji uszczęśliwiania obywateli na siłę. Tichy jest więc „reprezentantem człowieczeństwa”, ale jako potomek barona-łgarza podróżuje po świecie głównie po to, aby się do swej schedy zdystansować; rysuje nam kolejno coraz to nowe karykatury ludzkości, a ona ochnoczo dostarcza mu wciąż nowego po temu materiału. Tichy-Münchhausen nie musi się więc zmieniać, a kolejność jego przygód nie ma najmniejszego znaczenia [...].

A teraz Tichy-Guliwer: ten nie umie już kreślić swobodnie swoich karykatur, coraz lepiej wie bowiem, że groteskowy absurd i nierozwiązywalne problemy wpisane są w ludzką kondycję od samego zarania. Stąd tonacja późniejszych zwłaszcza opowiadań cyklu jest znacznie poważniejsza niż wprzód. To w serii *Wspomnień Ijona Tichego* pojawia się po raz pierwszy dylemat „skrzyń profesora Corcorana”: hipoteza świata jako (nieskończonej może?) hierarchii poziomów bytu, w której istoty poziomu wyższego stwarzają – niczym sam Pan Bóg – istoty „niższe” i cały ich świat, będący zresztą z ich punktu widzenia tylko elektroniczną uludą⁵¹.

Owo „rozdwojenie” postaci Tichego rzeczywiście daje się zauważyć – i może zostać opisane również w kategoriach Frye’owskiego trybu narracyjnego⁵²:

⁵⁰ Lem stwierdza w rozmowach z Beresiem: „Uważam, że niektóre kawałki mojej *Cyberiad* czy *Bajek robotów* są bardziej zbliżone do Woltera niż cokolwiek innego, jest to jakby następna inkarnacja w epoce poświeceniowej” (*Tako rzeczce... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2002, s. 196).

⁵¹ J. Jarzębski, *Spór między Münchhausenem a Guliwerem*, w: S. Lem, *Dzienniki gwiazdowe*, Kraków 2002, s. 281.

⁵² N. Frye, *Anatomy...*, s. 33-52.

większość opowiadań z *Dzienników gwiazdowych* przynależy do trybu satyry, natomiast *Ze wspomnień Ijona Tichego* – to już zdecydowanie kanon niskiej *mimesis*, odpowiadający prozie realistycznej. Lemowi zdarza się również – prawie niedostrzegalnie – łączyć oba tryby bądź przechodzić z jednego w drugi. Tak dzieje się w *Wizji lokalnej* i *Pokoju na Ziemi*, najdobitniejszym zaś przykładem wydaje się *Podróż dwudziesta pierwsza z Dzienników*, w której pomiędzy pur-nonsensowe zabawy związane z opisywaniem życia na Dychtonii (zdziczałe, jadalne meble; absurdy w przemianach fizycznej postaci Dychtończyków) wpleciona zostaje poważna filozoficzno-teologiczna refleksja z wizyty u ojców destrukcyjnych, dotycząca projektu autoewolucji oraz (nie)możliwości wiary. Kategorią łączącą oba te modele, a jednocześnie odnoszącą je do interesującego mnie w tym miejscu mitu bohaterskiego wydaje się postać mitycznego łotrzyka, *trickstera*. Interesujące, że Mioletinski wywodzi od *trickstera* również między innymi bohaterów późniejszych odmian satyry:

Ameryka Północna dostarcza klasycznych przykładów mitologicznego łotrzyka, tego odległego poprzednika średniowiecznych błaznów, bohaterów powieści łotrzykowskich, barwnych, komicznych postaci w literaturze odrodzenia itp. Mityczni bohaterowie często posługują się w działaniu przebiegłością i przewrotnością, gdyż w pierwotnej świadomości „rozum” łączy się z przebiegłością i czarami. Dopiero w miarę jak świadomość mitologiczna wytwarza pojęcie różnicy między sprytem i rozumem, kłamstwem i szlachetną prostolinijnością, organizacją społeczną i chaosem – wykształca się postać mitologicznego łotrzyka jako sobowtóra bohatera kulturowego. Spryt i przebiegłość w postępowaniu Kruka i zbliżonych do niego postaci folkloru indiańskiego (i paleoazjatyckiego) nie są – przeciwnie niż u łotrzykowskich bohaterów mitu oceanicznego, np. wspomnianego już Maui – przypadkowe: są to chwytły, które mają sparodiować poważne działania bohaterów kulturowych czy szamanów lub też należące do sfery *sacrum* rytuały, które mają być błazeńską, niską wersją. [...].

Owa dwoista postać: bohater kulturowy (demiurg)-*trickster*, łączy w jednej osobie zarazem ideę uporządkowania społeczności i kosmosu oraz ich dezorganizację, stan nieporządku. [...] Należy przy tym uwzględnić fakt, że działalność negatywnego wariantu bohatera kulturowego [...] lub *trickstera* [...] jest w istocie również paradygmatyczna, albowiem determinuje ona negatywne zjawiska i działania ze sfery *profanum*, dokonujące się w czasach późniejszych⁵³.

Trickster wydaje się zatem satyryczną odmianą bohatera kulturowego, i to w dwóch wariantach: jako tożsamy z nim (bohater ma cechy *trickstera*), bądź jego

⁵³ E. Mioletinski, *Poetyka...*, s. 233-234.

opozycyjne dopełnienie (*trickster* jest antagonistą bohatera)⁵⁴. Przy porównaniu Ijona Tichego do mitycznego bohatera *trickster* staje się, ze względu na swoją immanentnie prześmiewczą naturę, najbardziej odpowiednią paralelą. Tichy bowiem, podobnie jak bohater kulturowy, dokonuje wielu czynności ustanawiających porządek świata. O roli zaś *trickstera* właśnie jako „dodatkowego stwórcy” piszą David i Margaret Adams Leeming, charakteryzując go następująco:

Trickster występuje w wielu kulturach. Swego rodzaju *tricksterem* jest zarówno Hermes w Grecji, jak i królik Brer w folklorze południowoamerykańskim. Ten rodzaj bohatera jest szczególnie popularny wśród rdzennych Amerykanów i ludów afrykańskich. Zwykle odgrywa ważną rolę w akcie kreacyjnym [...], ponieważ reprezentuje amoralną, twórczą siłę istniejącą na najwcześniejszych etapach rozwoju rodzaju ludzkiego. Często stosuje swoje sztuczki, by ukraść dla ludzi takie dobra, jak na przykład ogień. [...] Regularnie pada ofiarą swoich własnych podstępów i niemal zawsze jest zabawny⁵⁵.

Ijon Tichy z pewnością nie jest amoralny, natomiast pod wieloma innymi względami zdecydowanie przypomina *trickstera*⁵⁶, począwszy od tego, że ma na swoim koncie stworzenie świata (*Podróż osiemnasta*), oczywiście nieudane, proces kreacji wymyka się mu bowiem spod kontroli. Podobnie zawodzi Tichego próba poprawienia historii ludzkości w *Podróży dwudziestej*. Egoizm, łakomstwo, stosowanie niskich sztuczek i fatalne w skutkach próby przechytrzenia samego siebie pokazane są na przykład w *Podróży siódmej*, kiedy to Tichy wskutek wpadnięcia w czasowe zawirowania toczy zawiłe pojedynki z sobą samym pochodzącym z różnych czasów, bije siebie samego i zjada w pośpiechu czekoladę, by „ten drugi” (tzn. on sam) jej nie zjadł. „Tricksterowski” element w naturze Ijona wnosi jednak do tego opisu nowy element, pogłębiając ironię, a może tylko zmierzając w stronę innego rodzaju ironii – Frye’owskiej satyry.

⁵⁴ Tamże, s. 233-234.

⁵⁵ D. Adams Leeming, M. Adams Leeming, *Mity o stworzeniu świata i ludzi. Przegląd encyklopedyczny*, przekł. A. Zakrzewicz, red. A. M. Kempniński, Poznań 1999, s. 233-234.

⁵⁶ Interesującą i zabawną charakterystykę postaci Tichego daje Wojciech Orliński: „Kosmiczny podróżnik, jedna z najsympatyczniejszych postaci, jakie kiedykolwiek wyszły spod pióra Lema. Tichy jest patologicznym egoistą, który dla swojego własnego interesu potrafi poświęcić nawet własny interes, jest też cholerykiem, niebywałym zarozumialcem, ma chrobliwie wybujałe ambicje, skłonność do nadużywania stanowiska [...], pieniactwa, awanturnictwa itd. – a jednocześnie nie sposób go nie polubić”. Jednocześnie „Tichy jest po sarmacku człowiekiem prawnym, w wiele awantur i tarapatów pakuje się z motywów takich jak: *nie zobacz tu trwogi Ziemanina* albo *jakoś niehonorowo było odmówić*” (W. Orliński, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków 2007, s. 234-235). Ta charakterystyka wydaje się mieć dużo wspólnego z cechami *trickstera*.

Trzeci element podziału, po „rycerzach” nurtu niskomimetycznego i Ijonie Tichym stanowią bohaterowie utworów o charakterze groteski, a zatem *Cyberiady* i *Bajek robotów*. Tu bez wątpienia pojawia się parodia form romansowych w czystej postaci i z czytelnymi nawiązaniem do pierwowzorów. Jak zauważa Piotr Krywak:

W grotesce, obok dalszego doskonalenia stosowanych chwytów formalnych w zakresie komizmu, odnajdujemy udane próby przeniesienia na grunt *science fiction* nie występujących w niej dotąd, skonwencjonalizowanych gatunków literackich – bajki, baśni, eposu, poematu heroikomicznego czy powiastki filozoficznej⁵⁷.

Na kanwie wymienionych schematów gatunkowych Lem bardzo często konstruuje parodystyczne wersje rycerskiego *quest* i rycerskich przygód, zaś „dzielni konstruktorzy” Trurl i Klapaucjusz, ze swoimi stwórczymi, omal że magicznymi zdolnościami, mogą być postrzegani jako parodystyczna wersja tak mocno obecnie eksploatowanego w literaturze *fantasy* archetypu czarodzieja.

Można zauważyć, że ujęcie komparatystyczne wydobywa kontrast dwóch przeciwstawnych modeli rzeczywistości. W twórczości Tolkiena hierarchiczny obraz świata i stała łączność z czasem mitu wyznacza zarazem drogę i kierunek ludzkich poszukiwań, stając się podstawą dla wielu poszczególnych realizacji podstawowej struktury mitu bohatera. Ujawnia się przy tym powracająca w szeregu projektowanych przez tekst wewnętrznych prefiguracji pełniona przez bohatera funkcja soteriologiczna. Całościowa wymowa dzieł Tolkiena zaprojektowana natomiast została tak, aby poszczególne schematy narracyjne nakładały się na siebie, dążąc do stworzenia jednorodnego obrazu świata, w czym pomaga symboliczna *mapa mundi*. Odmiennie rozwiązania projektuje myślenie Stanisława Lema. Autor *Solaris* tworzy model rzeczywistości oparty często na utożsamieniu sprzecznych kategorii, ukazujący obraz świata oparty na zasadzie *coincidentia oppositorum*, w przypadku zaś mitu bohatera pojawia się wiele przemieszczeń w hierarchii bytów, co może nasunąć na myśl użyte przez Macieja Płazę pojęcie topozofii⁵⁸. Tożsamość człowieka zdaje się zatem posiadać właściwości analogiczne do świata materii – jest zmienna, nigdy ostatecznie nie ukonstytuowana, podległa przypadkowi, zawodna, prezentująca wielość w jedność, polifonię nierozstrzygalnych dążeń. Nie na próżno Istvan Csicsery-Ronay Jr. nazwał konstrukt poznawczy Lemowej *Solaris* modelowaniem chaosfery⁵⁹. Charakte-

⁵⁷ P. Krywak, *Stanisław Lem*, Kraków 1974, s. 21.

⁵⁸ M. Płaza, *O poznaniu...*, s. 471.

⁵⁹ I. Csicsery-Ronay Jr., *Modelowanie chaosfery. Stanisława Lema rozmowy z Obcymi*, przekł. J. Jarzębski. „Teksty Drugie” 1992, nr 3.

rystyczne, że świat Tolkienowski odwołuje się do archetypowej symboliki mitów tradycyjnych, natomiast samo słowo „mit” w dziełach się nie pojawia – postaci przebywają bowiem niejako we wnętrzu mitu, nie mając tej świadomości. Mitotwórstwo Lema natomiast za każdym razem opiera się na budowaniu swego metapoziomu konstytuującego wszelako powracające przetworzenie motywu poznawczej bezradności.

*

Marta Kładź

The heroic myth in works by J.R.R. Tolkien and Stanisław Lem, analysed in a comparative fashion

The subject of this paper's considerations is actualisation in the output of J. R. R. Tolkien and Stanisław Lem of the structure of a heroic myth based upon the sequence: separation – initiation – return; or: expedition – the key struggle – death – recognition (or, apotheosis). The comparative perspective has drawn out a contrast of two reciprocally opposing models of reality. In Tolkien's works, a soteriological function fulfilled by the character is revealed, which reappears in a series of internal prefigurations projected by the text. Lem's thinking produces a different pattern of solutions: the Polish novelist's characters are immersed in a reality not infrequently founded on identification of contradictory categories, revealing the image of the world as a *coincidentia oppositorum*.