



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Według potwora

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2011). Według potwora. "FA-art" (2011, nr 3/4, s. 111-120)

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Uniłowski

Według potwora

Walka o kulturę

W niedawno opublikowanym polskim przekładzie *Beowulfa*¹ tłumacz, Robert Stiller, scharakteryzował dzieło jako „epos walki”. Przesuwając punkt ciężkości z bohatera (herosa) na samą walkę, tłumacz postępował śladami J.R.R. Tolkiena, który w eseju *Potwory i krytycy* (1936) staroangielski epos opisał jako swoistą parabolę, wykładającą słuchaczom/czytelnikom, czym w istocie jest bojowanie. Stiller przy tym wszystkim poszedł jednak krok dalej, podkreślając już w podtytule zredagowanej przez siebie książki, że wypływająca z eposu nauka może i powinna być ważna również dla współczesnego czytelnika.

„Przestańmy udawać, że walka się skończyła” (B, s. 7) – grzmi we wstępie tłumacz. Niech będzie, walka trwa. Ale o co się toczy? Co oczywiście, toczy się ona – czytamy w posłowiu – „o sprawy najważniejsze. Człowieczeństwo. Podstawowy sens i cel oraz możliwości jego przetrwania” (B, 137). Zgoda, ale jak rozumieć definiujący człowieczeństwo *telos*? Stiller, co prawda, nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, mówi jednak wyraźnie, gdzie ów *telos* został zdeponowany: „Zbiorem takich wartości jest właśnie kultura. / I tylko kultura. W najszerszym rozumieniu tego słowa. / Więc niszczenie kultury to jedyna zbrodnia o trwałych skutkach i nie podlegająca dyskusji. / Przestańmy więc udawać, że walka się skończyła” (B, s. 172–173).

Że kultura jest nie tylko muzeum czy składem wartości, lecz także fundamentem, więcej!, źródłem wszelkich wartościowych działań – po wielokroć pisali klasycy myśli liberalnej. I jeszcze na progu lat dziewięćdziesiątych XX wieku zapewniał nas Paweł Śpiewak, że istnieje niezawodny lek, chroniący tak przed egzystencjalną rozpaczą (popychającą do podszytych resentymentem aktów odwetu), jak również przed po-grażeniem się w żywiolę biologii:

¹ Zob. *Beowulf. Epos walki tylaż średniowiecznej co i współczesnej*. Przeł. R. Stiller. Kraków 2010. Wszystkie cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście głównym skrótem „B”, przy którym podaję numer wersu (w przypadku przytoczeń z tekstu poematu) lub numer strony (w przypadku przytoczeń z komentarzy i dodatków tłumacza).

„Ocaleniem jest i może być tylko uszlachetnienie i rozwój ludzkiej osoby, wzbogacenie tych jej cech i zdolności, które występują razem z doskonaleniem kultury, rozwojem cywilizacyjnych instytucji. Bestialstwo i okrucieństwo było i jest dla liberałów synonimem natury. Szlachetność i pełnia osobowości stanowią dzieło kultury, a więc tego, o nienaturalne, co powstawało w toku mozolnej pracy, przez stałe odrzucanie świata pierwotnego i dzikiego. Nihilistą był ten, kto niszczył delikatną, złożoną jak korona z piór, tkankę kultury. Jest nim terrorysta, który gardząc salonami, mieszczańskim obyczajem, szlacheckimi manierami, bibliotekami i muzeami, sądami przysięgłych – rzuca w tłum uliczny bomby. Jest nim ten, komu obca jest składnia koniunktywu, kto nie czytał i nie smakował Cycerona i Homera, kto z obojętnością i pogardą patrzy na katedry średniowiecza”².

Beowulf, skandynawski wojownik z plemienia Geatów (Gotów), to – jak chce Stiller, „twój [nasz – dop. K.U.] brat i towarzysz broni” (B, s. 8). Łatwo zatem odgadnąć, że przeciwnik Beowulfa, potwór Grendel, będzie protoplastą nihilistów, terrorystów i gardzących kulturą półanalfabetów. Gdzie szukać współczesnych Grendlów? Choćby w masowych mediach, wśród baronów współczesnego show-biznesu oraz ogłupionych odbiorców. Współczesny Grendel:

„Tylko wygląd ma trochę inny i przebrany jest za podobnego jak ty człowieka. Albo nawet nie za człowieka! Ma postać telefonu, gazety, ekranu telewizyjnego. Przebrał się za te na pozór niewinne urządzenia codziennego użytku, za które twój wróg na dodatek pobiera od ciebie jakieś opłaty. Ukrywając swe mordercze intencje udaje, że wyświadcza ci jakieś korzyści, za które powinienes mu regularnie płacić” (B, s. 7).

Sugestia co do więzi bliskiego pokrewieństwa, jaka miałyby łączyć dawnego wojownika i nowoczesnego liberała, być może uwzniośla, heroizuje tego drugiego, ale też wydaje się mocno ryzykowna. Wbrew pozorom, Robert Stiller ma jednak argumenty przemawiające za takim zestawieniem. Pamiętajmy bowiem, że tym, co na kartach staroangielskiego eposu obudziło gniew potwora i ściągnęło klęski na mieszkańców dworu Hrothgara, były – radosna biesiada, **poezja, muzyka i śpiew!**

Dręczyło to drapieżnego ducha,
ciężko cierpiał, który żył w ciemności,
że słyszy co rano radosny zgiełk
huczny po gmachu, gdzie dźwięk harfy
i piewcy pieśń czysta, co umiał prawić
o czasach dawnych i ludzkim początku (...) [B, w. 86–91]

Rzecz jasna, Beowulf walczy przede wszystkim dla sławy. Ale także po to, aby do dworzyszca Hrothgara, wielkiego „domu dla miodu” (B, w. 69), wróciły poezja i radość. Jego zaś przeciwnik, Grendel, zdaje się uosabiać wszystko to, co mieści się poza kulturą, co należy do sfery ciemności i związane jest z destrukcyjnymi – wedle liberałów – siłami natury.

² P. Śpiewak: *Ideologie i obywatele*. Warszawa 1991, s. 12–13.

Zatem walka o kulturę jako walka o wszystko... Daruję sobie okazję do tanej kpiny i „walki o kulturę” nie nazwę Kulturkampfem, bo przecież Stillerowi i Śpiewakowi chodziło o fundament człowieczeństwa, nie zaś tak czy inaczej rozumianą partykularną kulturę jednego (uprzywilejowanego) narodu czy jakiejś grupy. Kłopot widzę raczej w tym, że Robert Stiller wzywa nas do boju u boku skandynawskiego bohatera. Tymczasem nasza kultura z narastającą podejrzliwością spogląda właśnie na herosów – tych z epoki archaicznej i tych z epoki nowoczesnej – których wspólny wysiłek ma podtrzymywać kruchą łódkę cywilizacji na oceanie barbarzyństwa. Nie myślę jednak o tym, że obecnie, w dobie globalnego kryzysu ekonomicznego i utraty zaufania do gospodarki neoliberalnej, słowo „liberał” nabrało charakteru inwektywy. Wszak bohater, który został opuszczony i wyklęty, zyskuje na atrakcyjności i wydaje się dużo ciekawszym materiałem dla epickiej pieśni czy hollywoodzkiej superprodukcji. Myślę raczej o graniczących z pewnością podejrzaniach, że nie ma takiego bohatera, którego sumienie pozostawałoby czyste. Wiemy już nazbyt dobrze, że granica między herosem i jego przeciwnikiem, potworem, niejedną raz okazała się bardzo płynna, a ich role bywają wymienne.

Kiedy to się zaczęło? W kulturze popularnej ta rewizjonistyczna fala wezbrała co najmniej wraz z publikacją *Wywiadu z wampirem* (1976) Anny Rice. Wszystko to poprzedziła jednak kontrkultura lat sześćdziesiątych, która upowszechniła postawy rebelianckie. W roku 1968 ukazał się album grupy The Rolling Stones, zatytułowany *Beggars Banquet* (wymowne), otwierała go zaś „opętańcza samba”³ *Sympathy for the Devil* (tytuł tym bardziej wymowny⁴). Kontynuując wyprawę w czasie, dotrzemy do roku 1931, kiedy to za sprawą Borisa Karloffa w monstrum doktora Frankenstein’a przestaliśmy widzieć wyłącznie kreaturę. Idąc tym tropem, dotarlibyśmy pewnie do romantyzmu, kiedy bodaj po raz pierwszy zniuansowano relację między potworem a ludzkością, doszukując się potworności także po tej drugiej stronie i rehabilitując to, co wstrętne i odmienne (*Katedra Marii Panny w Paryżu* Victora Hugo, 1831). Natychmiast trzeba by jednak dodać, że grunt – i to doskonale – przygotował tu Jan Jakub Rousseau, występując ze swoją ideą „dobrego dzikusa”...

Dość tej historycznej przechadzki! Co najważniejsze, to teza, że kulminacja tendencji następuje na naszych oczach, a w dodatku – w sferze kultury popularnej. Tak przynajmniej utrzymuje Katarzyna Kaczor, autorka pierwszej, całkiem udanej książki na temat prozy Andrzeja Sapkowskiego. Zdaniem badaczki, wiedźmin Geralt, fascynujący bohater Sapkowskiego, nie jest bynajmniej kreacją niezwykłą. Przeciwnie:

³ W. Weiss: *Rock encyklopedia*. Warszawa 1991, s. 467.

⁴ Dnia 6 grudnia 1969 roku podczas koncertu The Rolling Stones na festiwalu w Altamont (który miał być kalifornijską odpowiedzią na Woodstock) doszło do tragedii – pełniący funkcję ochroniarzy członkowie gangu Hell’s Angels na oczach muzyków zaatakowali i zakatowali jednego z widzów. Zespół grał wówczas *Sympathy for the Devil* i... nie przerwał występu. Być może dlatego, że muzycy nie zdawali sobie sprawy z tragicznych konsekwencji bójki, być może dlatego, że nie chcieli się przyczynić do eskalacji złych emocji. W każdym razie po tym wydarzeniu utwór na całe lata zniknął z koncertowego repertuaru Stonesów. Zob. D. Wyszogrodzki: *Satysfakcja. Historia zespołu The Rolling Stones*. Łódź 1989, s. 185–191.

„Uczynienie przez Andrzeja Sapkowskiego tytułowym bohaterem mutanta, jego najlepszym druhem – wampira oraz przypisanie dominującej pozycji czarownicom i kapłankom Wielkiej Matki ukazuje jednoznacznie, jak bardzo postać potwora została na gruncie kultury popularnej pod koniec XX wieku przeinterpretowana. Konsekwencją tej reinterpretacji i przewartościowania jest to, że bohaterami współczesnych opowieści są zwykle postaci należące do kategorii »pominiętych« czy »odrzuconych«, a tymi, które niepodzielnie dominują, są kobiety”⁵.

W roku 1971, na kilka lat przed Anną Rice, amerykański prozaik, John Gardner, ogłosił powieść, która przyniosła mu spore uznanie. Co oczywiste, Robertowi Stillerowi rzecz nie mogła przypaść do gustu: „Wtórnych dzieł (czasami niezbyt artystycznych) na tle *Beowulfa* natrzepano ile wlezie: od filmów i oper po różne powieści i opowiadania, przeróbki, adaptacje, dla dzieci lub dla dorosłych... aż wstyd wyliczać i ręce opadają, gdy chodzi o jakość tych produktów. Nawet i na polski, choć nie było jeszcze w nim żadnego *Beowulfa*, już przechałturzono kilkakrotnie **chorą powieść** jakiegoś Johna Gardniera o Grendlu z punktu widzenia tegoż potwora” (B, s. 161).

O jakość artystyczną utworu Gardniera w tym miejscu spierać się nie będą. Nie będą również zgadywał, czy tłumacz, Piotr Siemion, pracę nad przekładem (opublikowanym po raz pierwszy w roku 1987) traktował jako translatorską chałturę. Z całą pewnością *Grendel* – ta „chora powieść” Johna Gardniera – daje instruktywny przykład typowej dla prozy postmodernistycznej strategii re-tellingu, a więc takiej trawestacji, która odwraca znaki wartości przypisane do postaci w kanonicznym pierwowzorze. „Ponowne opowiadanie” w tym przypadku wiąże się również z tekstualizacją⁶ – potwór Grendel, narrator powieści Gardniera – chętnie popołnia leksykalne i frazeologiczne anachronizmy, kontaminuje ze sobą style i konwencje. Niekiedy posługuje się aliteracją (niejako rywalizując z nadwornym bardem Hrothgara), ale wprowadza również rozdział parodiujący styl dramatu elżbietańskiego. Rozmowa Grendela ze smokiem przynosi parodię debaty filozoficznej, podsłuchana zaś narada planującego zamach stanu krewniaka Hrothgara, Hrothulfa, z jego poplecznikiem to kpina z rozważań nad konfliktem etyki i pragmatyki rewolucji.

Gardnerowski Grendel – choć drapieżnik, mięsożerca, ludojad – plasuje się poza porządkiem natury, o czym jednak decyduje... samoświadomość. Zasadniczą aktywnością postaci jest mówienie („Mówić, mówić, rozpinać się słów, błąd muru snu pomiędzy mną a wszystkim, co widzę” – G, 10⁷), przy czym jej język nie ma żadnych społecznych źródeł. Matka Grendela „nie umie mówić” (G, 13), bohater zaś przez długi czas podejrzewa, że on sam jest jedyną istotą posiadającą tę umiejętność

⁵ K. Kaczor: *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*. Gdańsk 2006, s. 7.

⁶ Zob. np. P. Siemion: *Setting Golems in Motion: Postmodern Inter/Textual Figures (John Gardner, Joseph Heller, Robert Nye)*. W: *Discourses / Texts / Contexts*. Red. W. Kalaga, T. Sławek. Katowice 1990, s. 32–34.

⁷ J. Gardner: *Grendel*. Przeł. P. Siemion. Kraków 1987. Paginacja cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem „G”.

oraz zdolność do autoanalizy. Z czasem odkrywa, że mową posługują się również ludzie, jakkolwiek korzystają z niej w szczególny sposób – „Przy pomocy swoich teoryjek próbują wytyczyć drogę przez Piekło” (G, 15). Piekło, o którym tu mowa, jest raczej aluzją do Sartre'a aniżeli do Dantego. Alienujący język, który stwarza barierę („mur”) między podmiotem a światem, zmusza bohatera, by stanąć twarzą w twarz z egzystencjalnym absurdem. Grendel u Gardnera jest figurą wyalienowanego, nowoczesnego podmiotu, skazanego na posługiwanie się językiem, z którym nie może się utożsamić. Odpowiedzią na taki przymus będą zaś komunikacyjne gry z sobą samym, ironia, piętrzenie autokomentarzy:

„– Och, mój ty biedny cudaku – chlipię, tuląc się do samego siebie, roniąc słone łzy i rechocąc (he he he!), wreszcie padam na ziemię, łkając i zawodząc. (Zwykle to tylko takie wyglupy)” (G, 8).

Inną reakcją będzie świadoma destrukcja. Dwunastoletnia wojna Grendla z ludźmi Hrothgara ma dość szczególną motywację. W rzeczy samej – czytamy – chodziło o pieśni, a ściślej rzecz biorąc o to, że pieśni Barda (w oryginale – Shaper) wykluczały Grendla z ustanowionego w nich porządku estetycznego, etycznego i ontologicznego:

„Pieśń porывała mnie, chociaż zdawałem sobie sprawę, jak śmieszne jest wszystko, o czym śpiewa starzec. Jego słowa nie wnosiły światła w ludzką ciemność, były iluzją, pochlebstwem, wirem wciągającym w ciemną gorączkę, rośliną kwitnącą w środku lata, tańczeniem walca z miotłą...” (G, 46).

- I dalej:

„Bard śpiewał o pradawnej niezgodzie między dwoma braćmi [chodzi o historię Abla i Kaina – *dop. K.U.*], niezgodzie dzielącej świat na światłość i mrok. Z tego, co mówił, wynikało, że ja, Grendel, należę do tej ciemnej strony, do rodzaju przeklętego przez Boga. / Wierzyłem mu – tak wielka była siła harfy” (G, 50).

Grendel wiedział, że motywacje epickich czynów są zupełnie inne niż te opisywane w pieśniach („Zabiorę im całe złoto i spalę dwór” – powiada podsłuchiwany przez niego w lesie grabieżca, G, 33). A jednak urzeczoną poezją, skruszony Grendel pojawił się między ludźmi, by łkając, prosić ich o łaskę i zdjęcie z niego klątwy. Odpowiedzią był atak („opadli mnie, ujadając niczym psy” – G, 50). Nic dziwnego. I nie chodziło tylko o urok pieśni. Bohater wkroczył na dziedziniec, dźwigając na ramieniu znalezione w lesie trupa („dowód na to, że człowiek też jest przeklęty, lub na to, że żaden z nas nie jest przeklęty” – G, 50), którego – dziwiąc się ludzkiemu marnotrawstwu – umyślił zabrać do swojej jaskini...

Grendel walczył z ludźmi Hrothgara, ponieważ odkrył, że kultura ufundowana jest na fałszu, rozgraniczenia zaś, na które kultura się powołuje i które mają ją uprawomocnić (np. podział na kulturę i naturę, na człowieczeństwo i bestialstwo, na to, co piękne, i na to, co potworne), zostały wprowadzone przez nią samą na zasadzie chciejstwa, stając się przy okazji doskonałym przykładem *petitio principii*. Gdy Grendel przeprowadza na dworze Hrothgara swoiste „przewartościowanie wszelkich wartości” i dokonuje regularnych, wykalkulowanych i selektywnych rzezi, oczywiście kieruje się resentymentem wobec kultury,

z której został wykluczony. Nie ma wątpliwości, bohater należy do grona nihilistów i terrorystów, jakkolwiek – co wyznaje nie bez cynizmu godnego największego łotra – „Nie popełniłem jeszcze aktu krańcowego nihilizmu: nie zabiłem królowej. / Jak dotąd” (G, 94).

W istocie najpotworniejsza nie jest tu postać tytułowego bohatera ani nawet jego czyny. Potworem jest przede wszystkim jego język. Tyle tylko że to właśnie **nasz** język – pogrobowców Nietzschego, artystów i intelektualistów późnej nowoczesności.

Grendel – to był gość

Porzućmy współczesną powieść, sięgnijmy do staroangielskiego eposu. Grendel najczęściej jest tu określany mianem *gæst*. Słowo to zachowało się w wielu współczesnych językach indoeuropejskich, ale też jego znaczenie przeszło długą ewolucję. Łaciński *hostis*, -e oznaczał „obcy”, „nieprzyjacielski”, „wrogi”. Wszelako włoski *ospito* czy francuski *hôte* wyklada się czasami jako „gość”, ale jeszcze częściej jako „ten, kto gości”, „gospodarz”, a nawet „żywiciel” (np. jakiegoś pasożyta). Temu ostatniemu znaczeniu odpowiada angielski *host*, choć w tym języku znajdziemy przede wszystkim słowo *ghost*, „duch”. Niemiecki *der Gast* to już jednoznacznie „gość”, podobnie jak polski (słowiański) odpowiednik tego słowa. Dodajmy również, że do tej samej rodziny słów należą „szpital” oraz „hotel”. Jak widać, zwłaszcza w dawnych językach leksem uwikłany był w semantyczną antynomię, odnosząc się do obcego, przybysza, który mógł okazać się przyjacielem, lecz najczęściej okazywał się najeżdźcą.

Zaproponowany przez Roberta Stillera przekład *Beowulfa* wydaje się (jak zwykle u tego tłumacza) inteligentny i pomysłowy, ale niekiedy (również „jak zwykle”) – mocno dyskusyjny. Do kwestii spornych zaliczam przede wszystkim tłumaczenie pojęcia *gæst*, które Stiller konsekwentnie wyklada jako „duch”. Czytamy więc o Grendlu, że to „drapieźny duch” (B, w. 86 – w oryginale *ellengæst*), „groźny duch” (B, w. 102 – w oryginale *grimma gæst*), a także „duch wrogi” (B, w. 132) czy „zły duch” (B, w. 724). Grendel i jego matka to „duszyska obce, a z tych dwojga / jedno z wyglądu, prawią, jak niewiasta” (B, w. 1349–1350). Trudna rada, ‘duch’ konotuje zaświaty, a to nakazuje postrzegać przeciwnika Beowulfa jako demona. Tymczasem w eposie postać Grendla związana jest z tym, co pierwotnie cielesne i materialne, z ciemnością i chaosem, które do końca pozostają poza wpływem jakiegokolwiek formy.

Uważam, że najlepiej byłoby tłumaczyć *gæst* jako „obcy”. Przy czym nie chodzi o obcość w sensie funkcjonalnym czy socjalnym. Raczej o kogoś obcego w sensie ontologicznym, o kogoś, kto jest zaprzeczeniem człowieka i – szerzej – całego stworzenia. Genealogia Grendla w eposie została przedstawiona dwukrotnie. Najpierw czytamy o tym, że Grendel to „potępieniec” (B, w. 105 – oryginale *wonsæli wer*), „z plemienia Kaina” (B, w. 107), do którego należą „wszelkie wyrodki, / olbrzymy i alfowie, oraz upiory / i owi giganci, co wojowali / długo z Panem, aż im odplacił” (B, w. 111–114). Jak widać, opowieść łączy ze sobą wątki biblijne i klasyczne (gigantomachia). Ten ostatni wątek powraca później, kiedy Beowulf

wręcza Hrothgarowi rękojeść zdobycznego miecza, którym uśmiercił matkę Grendla. W jaskini bowiem znajdowały się rozmaite skarby, w tym miecz – „dzieło starodawnych olbrzymów” (B, w. 1678–1679), „wymyślny wytwór rzemiosła” (B, w. 1680–1681). Wszelako „starodawnych olbrzymów” raczej nie wolno liczyć do grona nieprzyjaciół Boga, gigantów czy też „rodu ogromnych ogrów” (B, w. 1691). Miecz, który reprezentuje „pradziadów dziedzictwo” (B, w. 1688), zdaje się dziełem protoplastów skarłowaciałej później ludzkości, przodków-olbrzymów, którzy stanęli po stronie Boga w walce z ogami. Zdegenerowanymi potomkami tych ostatnich byliby z kolei Grendel i jego matka, boje zaś Beowulfa okazałyby się powtórzeniem pierwotnej gigantomachii, która została stoczona u zarania świata.

Inna interpretacja, zakładająca tożsamość, a przynajmniej pokrewieństwo między olbrzymami-twórcami miecza, gigantami i ogami skłaniałaby do bardziej rewelacyjnych wniosków. Przyszyłoby nam uznać, że „ród Kaina” nie jest, a przynajmniej nie był zawsze barbarzyński i prymitywny. Niedługo tworzył osobną cywilizację, której zabytki po wielu setkach lat wciąż imponują ludziom, tak pod względem technologicznym, jak też – artystycznym. Ta pierwotna, podobna atlantydzkiej, cywilizacja rzuciła wyzwanie samemu Stwórcy, po czym została, najdosłowniej, starta z powierzchni ziemi przez „wód wielkich pogoń” (B, w. 1690 – chodzi zapewne o biblijny potop). Oznaczałoby to, że „obce duszyska”, Grendel i jego matka, są w istocie dziedzicami zapoznanej i wyklętej tradycji. Tyle że wszystko to są motywy, które pasują raczej do współczesnej powieści fantasy niż wczesnośredniowiecznego eposu. Poza tym trudno byłoby wytłumaczyć, dlaczego Hrothgar w zabytku takiej przedludzkiej cywilizacji miałby widzieć „pradziadów dziedzictwo”, no i dlaczego rzemieślnicy olbrzymów mieliby przedstawiać dzieje własnej klęski? Cóż, trudno o rozstrzygnięcia, skoro również oryginalny tekst *Beowulfa* jest w niektórych miejscach pokrętny i mało czytelny.

Jednego możemy być pewni – „ród olbrzymich ogrów”, bezspornych przeciwników Boga, których upadek przedstawiono na rękojeści, okazuje się „obcy naszemu odwiecznemu Panu” (B, w. 1691–1692). Można by upatrywać w tym aluzji do ewangelicznej zapowiedzi potępienia (do potępionych Chrystus powie: „Nie znam was!”), ale można też stwierdzić, że ród ogrów należał do osobnego rodzaju, do innego stworzenia, które bądź to zostało wyklęte przez Boga, bądź w ogóle nie pochodzi od Boga! Jeżeli „ród Kaina” stygmatyzowała i wyrzucała poza nawias ludzkości zbrodnia dokonana przez protoplastę, to w drugim wypadku chodzi o to, że wszelkie monstra są reliktem chaosu poprzedzającego akt stworzenia. Sytuują się one poza sferą logosu – nic dziwnego, że Grendel nie umiał ścierpieć poezji i muzyki. Nic też dziwnego, że jego strefę aktywności wyznaczała noc („po ciemku chodzący” – B, w. 703) oraz przestrzeń znajdująca się za granicą ludzkiej cywilizacji („po rubieżach biegał, bagna i błota / miał za swoje i mieszkał tam” – B, w. 103–104). Grendel poruszał się tylko po tych ścieżkach, które przemierzali zbiedzy i wywołańcy („chadzał drózkami dla uchodźców” – B, w. 1353). Jego matka mieszkała zaś w jaskini na dnie głębokiego jeziora, pośród „różnego rodzaju gadów i rozlicznych / smoków

morskich" (B, w. 1425–1426). O ile Grendel był dzieckiem chaosu, o tyle jego matka została skojarzona z tym, co prenatalne i przedjęzykowe, nieartykułowane. Nic dziwnego, że ta postać już od pewnego czasu budzi zainteresowanie krytyki feministycznej.

Grendel, „nietutejszy” (B, w. 807), został w eposie umiejscowiony poza sferą języka, kultury, ludzkości, stworzenia i bytu. Czy takiego obcego, absolutnie obecnego, można – ugościć?

Grendel – sędzia i mściciel

Na początku lat osiemdziesiątych XX wieku lektura powieści Johna Gardnera wpłynęła na decyzję niejakiego Dereka W. Dicka (znanego jako Fish), by ułożyć tekst do muzyki kolegów z zespołu Marillion i zatytułować go – *Grendel*. Pierwsza część utworu, po gitarowym intro Steve’a Rothery’ego stylizowanym na muzykę dawną, to piosenka złożona z trzech strofek oraz refrenu. Zarysowuje ona sytuację bohatera oraz – po zmianie tempa i przyspieszeniu rytmu – to, jak dojrzewa on do decyzji, by wyruszyć do dworu Hrothgara (strofa trzecia). Część druga, *Grendel’s Journey*, została oparta na kontraście między melancholijną, lecz śpiewaną stopniowo coraz mocniejszym głosem melodią i niepokojącym, marszowym rytmem, wybijanym przez bas Pete’a Trewavasa i werbel Micka Pointera. Bohater został tu określony jako „Mother Nature’s bastard child” oraz „an alien in an alien land”. Krótkie organowe interludium Marka Kelly’ego rozpoczyna część trzecią, finałową, w której z kolei wyraźnie wydzielono dwie partie. W pierwszej Grendel zbliża się do progów Heorot, narrator zaś występuje w roli jego herolda. To pierwszy moment kulminacyjny. Po chwilowym wyciszeniu i uspokojeniu emocji, odzywa się donośnie wybijany, marszowy rytm (to akurat fragment ewidentnie zapożyczony z *Supper’s Ready* zespołu Genesis), na tle którego słychać końcowy monolog potwora, któremu towarzyszy syntezatorowy motyw, wyrażający ekstazę mordu. Grendel śpiewa:

Why should I feel pity when you kill your own and fell no shame
(...)
Then you try to place the killer’s blade in my hand
You call for justice and distort the truth

Skoro tak, to nie może być inaczej: „And let the blood flow!”. Koncertowe wykonania tej art-rockowej „suity” ubarwiały elementy parateatralne, kiedy to występujący w roli Grendla wokalista „mordował” na scenie osobę wybraną z tłumu widzów. *Grendel* zespołu Marillion jest świadectwem dość uważnej lektury Gardnera, nie obyło się jednak bez uproszczeń. Nie ma tu oczywiście mowy o wątkach metaliterackich i grach komunikacyjnych, choć motyw fałszywej pieśni Barda-Shapera szczęśliwie ocalał („The shaper’s lies his poisoned tongue malign with mocking harp”). Pewne novum natomiast stanowi ujęcie postaci Grendla jako sędziego i narzędzia sprawiedliwości („receive your punishment”), które mieszkańcom Heorot wymierza srogą karę za ich obłudę i podwójne standardy moralne.

Nie jest to zapewne interpretacja wyrafinowana, ale zauważmy, że przy tej okazji dochodzi do internalizacji potwora. Grendel okazuje się projekcją naszego cienia, destrukcyjnych popędów, tego wszystkiego, czego nie możemy w sobie zaakceptować. Jest naszym kozłem ofiarnym, wygodnym wytłumaczeniem zła, którego sami się dopuszczamy, tyle tylko że w tym przypadku kozioł ofiarny przeobraża się w mściciela. Tak ujęta historia Grendla stanowi negatywny odpowiednik choćby opowieści Ursuli Le Guin o *Czarnoksiężniku z Archipelagu*, pokazując, co nam grozi, jeśli nie dopełnimy procesu integracji i nie rozpoznamy w Cieniu samych siebie.

Ciekawszą interpretację znajdziemy w *Beowulfie* – hollywoodzkiej superprodukcji w reżyserii Roberta Zemeckisa (2007). Scenarzyści filmu, Neil Gaiman i Roger Avary, założyli, że na ekran przeniesiona zostanie cała historia wojownika, za cenę uspojnienia fabuły i ścisłego powiązania ze sobą trzech pojedynków, które Beowulf stoczył kolejno z Grendlem, jego matką, a w końcu, po latach, z ognistym smokiem pustoszącym jego królestwo. Rozwiązaniem okazał się pomysł, zgodnie z którym Grendel obrócony został w bękarta Hrothgara, splodzonego z kusicielką, która obdarzyła kochankę wojennym szczęściem i władzą. Przynajmniej do czasu, gdy królestwo Hrothgara zaczął nawiedzać jego potworny bękart. Analogicznie ognisty smok musiał się stać synem (i przeznaczeniem) Beowulfa, splodzonym z... tą samą kusicielką-syreną. Okazało się zatem, że epos kłamie, a raczej – przedstawia oficjalną, propagandową wersję wydarzeń. Beowulf wcale nie zabił matki Grendla, a przeciwnie: uległ uwodzicielce i zawarł z nią pakt.

Dzięki otrzymanej mocy Beowulf nie tylko przejął sukcesję po Hrothgarze, lecz także stworzył potężne imperium, którego ideologicznym fundamentem była sława, jaką zdobył „pogromca potworów”. U szczytu swojej kariery, rozbijając w puch barbarzyńców, którzy spróbowali swego szczęścia i rzucili wyzwanie bohaterowi, Beowulf-imperator nie ma już złudzeń: „My, ludzie, staliśmy się potworami. Czas bohaterów minął, Wiglafie. Zabił go chrześcijański Bóg, pozostawiając rodzajowi ludzkiemu tylko szlochających męczenników, strach i wstyd”.

Jak należy rozumieć, siłą sprawczą jest tu nie tyle sam „chrześcijański Bóg” (obwiniony nieco na wyrost), ile raczej silna, scentralizowana organizacja państwa, dla którego chrześcijaństwo okazało się dużo użyteczniejszą ideologią niż stara religia. Chodzi zaś o państwo stworzone przez samego Beowulfa. Od tego momentu zaczyna się upadek bohatera, a jego bezpośrednim sprawcą będzie smok, „złoty chłopiec”, splodzony ze związku z kusicielką. „Za grzechy ojców”...

O jakie tu grzechy chodzi? Zwróćmy uwagę, świadomie lub nie, parafraza historii Beowulfa, zaproponowana przez Gaimana i Avary'ego, oparta została na wątku zapożyczonym z legend arturiańskich. Relacja między herosem, czarownicą-uwodzicielką (syreną) i ich potomkiem jako żywo przypomina trójkąt Artur – Morgana – Mordred. Historię filmowego Beowulfa, tak samo jak historię Artura, zamyka bitwa, w której syn mierzy się z ojcem i w której ojciec i syn wzajemnie zadają sobie śmierć. W adaptacji

PO CO NAM
LITERATURA?

Jacques'a Boulengera: „tak oto ojciec zabił syna, a syn ojcu zadał śmiertelną ranę”⁸. „Uściśnijmy się, ojcze” – powiada szyderczo Mordred, tuż przed wymianą ostatnich ciosów, w wyśmienitej filmowej wersji legendy o królu Arturze w reżyserii Johna Boormana (1981). Podobieństwo polega nawet na tym, że u Zemeckisa władca (tak Hrothgar, jak i Beowulf) nie posiada prawowitego potomka i nie może zapewnić ciągłości władzy.

Skoro tak, to sprawa jest grubsza. Chodzi nie tylko o to, że duzi chłopcy wykazują niejaką skłonność do pogoni za mirażami sławy i władzy („Moja jest siła, żądza i władza” – woła Beowulf Zemeckisa). Chodzi bowiem o coś, czemu uległ nawet władca nad władcami, król, który był i który będzie. Zaryzykuję następujące twierdzenie: winą ojców jest przede wszystkim to, że ustanawiają swoje imperia za sprawą przemocy, gwałtu, podboju. Słuszne jest zatem, że ich dzieło zniszczą ci, którzy są – by tak rzec – ubocznym skutkiem założycielskiego gwałtu: bękarty historii, synowie wyklęci i wykluczeni, grendle.

* * *

Cóż, nie mam dobrej pointy. Niewykluczone, że Robert Stiller ma rację i, rzeczywiście, walka trwa. Walka o to, co najważniejsze. O literaturę. O kulturę. O wszystko. Nie wiem tylko, gdzie przebiega linia frontu ani u czyjego stoję boku. Czy stoję przy Beowulfie? Czy może raczej przy Grendlu?

⁸ *Opowieści okrągłego stołu*. Oprac. J. Boulenger. Przeł. K. Dolatowska, T. Komendant. Wstęp i przypisy E.D. Żółkiewska. Warszawa 1987, s. 435.