

RELIGIJNE IMPLIKACJE W TRYLOGII NAPISANEJ PRZEZ CORNELIĘ FUNKE

W ciągu niewielu lat Cornelia Funke stała się sławą światową. Po swej pracy dyplomowej z zakresu wychowania (1988 r.) napisała około 40. książek dla dzieci i młodzieży w różnym wieku, zanim jeszcze nastąpił u niej spektakularny przełom wraz z opublikowaną w 2000 roku książką *Der Herr der Diebe*, która przekroczyła już granice krajów języka niemieckiego. Następnie licząca ponad 2.000 stron druku jej *Atramentowa trylogia: Atramentowe serce* (2003), *Atramentowa krew* (2005) i *Atramentowa śmierć* (2007), podwyższyła znacznie ten sukces, a hollywoodzka wytwórnia filmowa postanowiła przedstawić filmową wersję tomu I jeszcze przed końcem 2008 roku¹

Jej dzieła zostały, jak dotąd, przetłumaczone (ogólnie rzecz biorąc) na ponad 40 języków. Według badań przeprowadzonych ostatnio w Niemczech wśród uczniów Cornelia Funke uchodzi za najbardziej lubianą spośród wszystkich autorek. Dochodzą do tego jeszcze przyznawane jej przeróżne odznaczenia i wyróżnienia. W 2005 r., gdy się przeniósła z Hamburga do Los Angeles (z racji filmowania swych książek), amerykański „Time Magazine” zaliczył ją do setki najbardziej wpływowych osobistości świata. Z Niemiec znaleźli się na tej liście jeszcze tylko papież Benedykt XVI i wyścigowy kierowca „formuły jeden” Michael Schumacher. Jej książki zaliczają się obecnie do składowej części współczesnej kultury ludowej². W jednym ze swych wywiadów Cornelia Funke oświadczyła, że spotyka nierzadko ludzi, którzy traktują ją jako część swego własnego życia³

¹ Więcej szczegółów, zob. H. Latsch, *Cornelia Funke – Spionen der Kinder*, Hamburg 2008; B. Hartl, *Schriftstellerinnen. Cornelia Funke, Enid Blyton, Joanne K. Rowling*, Frankfurt a. M. 2008.

² Zob. H.-O. Hügel (red.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart/Weimar 2003; K. Fechtner i in. (red.), *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart 2005.

³ *Lesen ist eine Sucht, die manchmal asozial macht*, Berliner Zeitung (15.10.2005).

Ponieważ wszystko się dzieje u tej autorki w sposób dający się na pozór realnie ocenić, trudno jest oszacować należycie jej wkład do aktualnego boomu fantastycznego. W *Atramentowej trylogii* nie chodzi przecież żadną miarą o jakąś lekką strawę do czytania. Nie ulega zresztą wątpliwości, że dominuje zwłaszcza w tym jej zasadniczym dziele anglosaksońska tradycja opowiadania prozą różnych interesujących historyjek.

Fantasy jako znamię dzisiejszej sytuacji

Można by niewątpliwie uznać tę „niemiecką Rowling”, jak ją kiedyś nazwano, za spadkobierczynię tego rodzaju literackiego, który stał się dla niej bardzo bliski i umiłowany przez nią od samego początku jej twórczości pisarskiej. Tworzony przez nią kosmos odpowiada w każdym razie pod wieloma względami temu zasadniczemu motywowi (względnie tłu) znanemu dobrze czytelnikom książek fantastycznych. Niemal zawsze są oni bowiem przenoszeni do jakiegoś wymyślanego świata średniowiecznego, dotykają bardziej *tajemnicy* niż *historii*, fascynując się przy tym zarówno przed- jak i anty-współczesnością. Można by tu mówić o jakiejś odwróconej *science fiction*, która nie jest w tym przypadku ukierunkowana na przyszłość, lecz na czasową głębię człowieka, na to, co trwa egzystencjalnie. Ten strasznie-piękny świat, pełen cudów i strachów, zaludniają czarodziejki i czarownice, ogniste elfy i nimfy wodne, rusalki, skrzaty, krasnoludki, karły i olbrzymy, koboldy, nocne mary, dzikie zwierzęta, białe kobiety i jednorożce. Ludzie przeobrażają się tu w zwierzęta, i na odwrót, mają przeróżne zdolności magiczne, jak choćby umiejętność rozkazywania ogniu. Wszelkim próbom zbyt szybkiego działania stoją odpowiednio na przeszkodzie złe moce i dobrzy ludzie, co stwarza okazję do różnych przeżyć i urzeczywistnień.

Podobnie jak w całej literaturze fantastycznej, także i tutaj niektóre osoby przedostają się jakąś magiczną mocą do innego świata, który budził w nich najpierw sny i marzenia, aż po głęboką tęsknotę za przekroczeniem normalności, obiecując jakieś bardziej intensywne przeżycia. U pani Funke chodzi przy tym o przenikalność Księgi Medium, motyw, który nie jest co prawda nowy – by wspomnieć tylko Italo Calvino (*Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, 1979) lub Michaela Ende (*Die unendliche Geschichte*, 1979) – ale dosyć oryginalnie przez nią przepracowany. Nie interesuje jej natomiast rozdarcie pomiędzy tymi dwoma światami ani kryzysy świadomości osób węd-

rujących w czasie. Sprawa ich pochodzenia wygląda u niej zdecydowanie blade.

W stalowych więzach zdumiewającego myślenia współczesnego o rozwoju i postępie, w szeroko rozpowszechnionym niezadowoleniu z jednowymiarowości jego racjonalnego i zdecydowanie technicznego pojmowania rzeczywistości może tkwić jeden z powodów tak wielkiej obecnie poczytności literatury fantazyjnej. Chociaż bowiem jest to, tradycyjnie rzecz ujmując, literatura młodzieżowo-dziecięca, również dorośli znajdują w niej coś ważnego (lub interesującego) dla siebie⁴ Jednym z głównych zadań mitu jest przecież od dawna uczynienie zrozumiałym i dającym się nazwać sensu tamtej logocentrycznej mowy. Jeśli się śledzi perspektywę autorki, dostrzeże się z łatwością jakby-mityczne wezwanie do szerokiego braku orientacji i bardzo luźne, niemal wałęsające się spoglądanie z częściowym zafascynowaniem na świat, co uderza także w seryjnych formach literatury i filmu, nie mówiąc już o różnych grach komputerowych. Fantazja staje się w ten sposób propozycją przeciwną funkcjonalnemu systemowi współczesnego społeczeństwa. Jako „literacka reakcja na brak zdomowienia współczesności”⁵ otwiera ona coś w rodzaju Sztuki z Tamtego Świata na reglamentację, ciasnotę i banalność, jakich się doświadcza. Można by także powiedzieć, że przedstawia ona akt duchowej samo-regulacji, która od czasów Oświecenia staje się wciąż na nowo miarodajna pod różnymi postaciami. Nasza autorka wyraża to w tomie III, wypowiadając życzenie „prawdziwego życia” wypełnionego „cudnymi przeżyciami” zamiast rozczarowującej „jednostajności i nudy, którą inni nazywali rzeczywistością”⁶ Tę to rzeczywistość trzeba często „jaśniej” ująć, skoro spotykamy ją na ogół w jakimś konkretnym przybraniu, i właśnie dlatego „opowiadamy także fantastycznie o życiu i śmierci” – stwierdza w jednym z udzielonych wywiadów⁷ O wszystkich zresztą istotnych uwarunkowaniach naszego życia, o tym wszystkim, czego w skoordynowanym systemie racjonalności i doświadczenia nie da się przedstawić lub da się przedstawić w sposób tylko uboczny, można wprost mówić wyłącznie w sensie jakiejś „teorii alienacji” Miarodajna

⁴ Por. M. Bonacker (red.), *Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten*, Trier 2004.

⁵ L. Hauser, *Der Herr der Ringe und die Harry-Potter-Romane in philosophisch-theologischer Perspektive*, Informationen f. Religionslehrerinnen und Religionslehrer im Bistum Limburg 3 (2004), 144 (144-155).

⁶ *Atramentowa śmierć* (tłum. J. Koźbiał), Warszawa 2008, s. 372.

⁷ *Schmerz bringt uns sehr schnell viel bei*, Welt (1.10.2007).

staje się tym samym, jak tego domaga się zresztą także współczesne literaturoznawstwo, „fantastyczna literatura dziecięca, nie tylko jako porywająca rozrywka, ale... jako przeznaczone do czytania zaszyfrowane pismo dotyczące egzystencjalnych doświadczeń ludzkich”⁸

W słowie opowiadania czar się zawiera

W *Atramentowej trylogii* chodzi zasadniczo o przygody Mortimera Folcharta (nazywanego Mo), introligatora obdarzonego magicznymi zdolnościami czytania oraz o mającą podobne zdolności jego córkę Meggie, znajdującą się w wieku dorastania, czyli między dzieckiem a osobą dorosłą. Kiedy już pierwszy tom zadomowił się w rzeczywistości czytelnika, w której Mo „wyczytuje” nieoczekiwanie z jakiejś książki złoczyńców, dwa kolejne tomy znajdowały już w ramach tej fikcyjnej powieści *Atramentowe serce* swój autentyczny świat fantazji. Obok Mo, jego żony Resy i Meggie, pojawia się tu tylko Fenoglio, pisarz, którego pomysły ich zaskakują.

Czary mają zatem u Cornelii Funke zgoła inne rysy, aniżeli na przykład u *Harry Pottera*. Wychodzi się tu bowiem od słowa, które ożywia emfatyczna jego lektura. Pisarka i czytelnik są wędrowcami przekraczającymi notorycznie granice w paralelnych światach: jest to punkt zaczepienia dla autorki. W *Krzykach*⁹ ta właśnie rzeczywistość zostaje ukazana jakby namacalnie (i jest aktualizowana przez włączenie, wcielenie, *communio*). Można też jasno ustalić, czy w danym konkretnym przypadku jest to ta jedna jedyna rzeczywistość, która staje się równocześnie rzeczywistością „literacką” i w której różne postacie odnoszą się nawzajem do siebie przez wypowiedane słowa, czy też jest to rzeczywistość, która przekracza i przerasta wszelkie czytelne i wypowiedane słowa. Czy „litery zdradzają nam jedynie cząstkę, jakbyśmy patrzyli przez dziurkę od klucza? Może to tylko pokrywa garnka, w którym mieści się o wiele więcej niż jesteśmy w stanie wyczytać z samej książki?”¹⁰ W każdym razie Fenoglio kładzie wciąż nacisk na to, że „na początku były słowa”¹¹. Analogicznie do

⁸ I. Nickel-Bacon, *Alltagstranzendenz: Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Phantastik*, w: J. Knobloch – G. Stenzel (red.), *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*, Weinheim 2006, s. 51 (39-51). Zob. M. Tomberg, *Fantastik und Religion – eine interdisziplinäre Herausforderung*, w: tamże, s. 89-97.

⁹ *Atramentowa krew* (tłum. J. Koźbial), Warszawa 2006, s. 319n.

¹⁰ *Atramentowe serce* (tłum. J. Koźbial), Warszawa 2005, s. 141-142.

¹¹ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 263.

Prologu *Ewangelii św. Jana*, który stwierdza, że na początku było Słowo, przez które wszystko się stało i w którym wszystko istnieje. Słowa są „nieśmiertelne”, ale ich siła jest ambiwalentna.

Podobnie jak u Novalisa, „prawdziwy czytelnik” staje się w twórczym rozwoju słowa literackiego „poszerzonym autorem”¹², medium służącym do wydobycia i ukazania jakiegoś świata. Czynne czytanie, twórcze zaangażowanie sił wyobraźni, widzenie „obrazów za słowami” – C. Funke przypisuje je specyficznie dziecięcej zdolności – jest próbą żywotnego spotkania się, ponad tym, co się właśnie czyta, z tym wielkim potencjałem rzeczywistości, jaki się zawiera w słowie. Ukazują się wówczas te rzeczywistości, do których nie ma się bezpośredniego dostępu, a które stają się w ten sposób swoistym wydarzeniem samym w sobie, pozwalającym nam żyć w nim samym, i to nawet wtedy, gdy prawda przyswajanych słów wymaga zmiany własnego życia. A to dopasowanie się i zespolenie z nowym wymogiem czytania nie przychodzi na ogół zbyt trudno. Znacznie bardziej od tego, co wyrażają przyjmowane przez aktualną politykę wychowania pojęcia takie, jak *reading literacy* lub „umiejętność czytania”, nie chodzi żadną miarą przy akcie czytania tylko o kojarzenie znaczeń. Wszystkie złożone czynności umysłowe, jakich się tutaj wymaga, są aktywizowane mocą wewnętrznego udziału czytającego podmiotu¹³

W sposób niemal zabawowy Cornelia Funke przejmuje dawne toposy wzajemnych odniesień, jakie zachodzą między literaturą a rzeczywistością: „książki muszą być ciężkie, bo w nich jest cały świat”¹⁴; „kiedy otwierasz książkę, wkraczasz jakby do teatru: najpierw jest kurtyna, odsuwasz ją i przedstawienie się zaczyna”¹⁵; „jeśli weźmiesz w podróż książkę (...), wydarzy się coś dziwnego: książka zacznie gromadzić twoje wspomnienia (...) Wspomnienia najlepiej trzymają się kart pokrytych drukiem”¹⁶ Słowo pisane staje się *medium* kulturowej pamięci, a cały kosmos jawi się w formie książki – jak stwierdza Hans Blumenberg, wyjaśniając myśl o „czytelności świata”: „Czy jest coś piękniejszego na świecie od liter? To czarodziejskie znaki, głosy umarłych, cegiełki budujące cudowne światy, lepsze od naszego świata,

¹² Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, wyd. P. Kluckhorn – R. Samuel, t. III, Stuttgart 1968, s. 408.

¹³ Por. C. Rosebrock, *Reading Literacy und Lesekompetenz. Die kognitive Dimension des Lesens und die innere Beteiligung des Lesers*, w: *Lesen in Deutschland* (23.11.2007).

¹⁴ *Atramentowe serce*, dz. cyt., s. 24.

¹⁵ Tamże, s. 59.

¹⁶ Tamże, s. 21.

pocieszyciele..., strażnicy tajemnic, głosiciele prawdy... – Smakuj każde słowo, Meggie (...), niech ci się rozplywa na języku (...) Smakuj je, a wszystko ożyje”¹⁷ Ale kultura słowa pisanego mogła się rozwijać jedynie na podłożu Pisma Świętego. Samo nazwisko Mortimera: *Folchart* (wraz z dodatkiem: *Lekarz ksiąg, Czarodziejski Język*), identyczne z nazwiskiem dyrektora słynnego *scriptorium* w klasztorze w St. Gallen w IX wieku, znanego z wielkiej troski o rękopisy Pisma Świętego, może też na to wskazywać.

W tym wzajemnym skazywaniu się na siebie autora (twórcy, który umożliwia czary), książki (jako *medium*) i czytelnika (przyjmującego i przyswajającego sobie dzięki sile swojej wyobraźni kształtującej jeden już tylko podmiot realizujący te czary) odzwierciedla się u pani Funke podstawowa idea dotycząca całej rzeczywistości. Opowiadane przez nią zdarzenie inscenizuje od razu postmodernistyczną grę opartą na tym opowiadaniu. Można więc z powodzeniem czytać omawianą „trylogię” jako poruszającą mocno historię, tak jak się czyta jakieś intertekstualne dzieło, którego odniesienia są w nim samym częściowo wprost wywoływane.

Na wzór historycznej powieści romantycznej – Waltera Scotta *Ivanhoe*¹⁸ lub Wilhelma Hauffa *Lichtenstein* – przed każdym z 217. rozdziałów autorka umieszcza odpowiedni cytat literacki. Świadczą one nie tylko o wielkim odczytaniu autorki. Sygnalizując treść akcji danego rozdziału, uwypuklają także jej własną poetykę. Ważna informacja w tej kwestii kryje się w następującej wypowiedzi samego Mortimera: „Pewien słynny autor napisał: «Pisarza można postrzegać trojako: można w nim widzieć kogoś, kto opowiada historie, można w nim widzieć nauczyciela lub wreszcie maga... ale dominuje mag, czarodziej». Zawsze uważałem, że on ma rację”¹⁹ Ma tu na myśli Vladimira Nabokova²⁰ wraz z jego zamiłowaniem do nie ukierunkowanych na jakiś określony cel opowiadań, w których pełno jest poplątanych wątków, upadków i wzlotów, czarodziejskich gier i zwierciadlanych labiryntów, które nie mają nic wspólnego z jakimikolwiek stałymi ustaleniami, krótko mówiąc: całkowite przeciwieństwo oczeki-

¹⁷ Tamże, s. 473. Por. w tej kwestii mój art. *Die Wandlung findet nicht im Geist statt, sondern in den Genen*” *Der Mensch als Schöpfer seiner selbst in der Gegenwartsliteratur*, w: J. Klose – J. Oehler (red.), *Gott oder Darwin? Vernünftiges Reden über Schöpfung und Evolution*, Berlin 2008, s. 361-382.

¹⁸ Por. *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 127.

¹⁹ *Atramentowe serce*, dz. cyt., s. 493.

²⁰ *Lectures on Literature*, London 1980, s. 5.

wanego sensu i porządku. Sama sytuuje się także na linii fantastycznych historyjek zespolonych ściśle z literackim rozszczeniem.

Przejawy egzystencjalnego niepokoju

„...Zostałam wychowana tak bardzo po katolicku!” – stwierdza autorka w rozmowie ze swym angielskim kolegą Clive Barkerem. A na pytanie o jej dalsze i późniejsze nastawienie konfesyjne odpowiada: „W dniu, w którym papież ogłosił, że aids jest karą dla homoseksualistów, powiedziałam mężowi: Czy słyszałeś? Już dzisiaj występuję z Kościoła”²¹ W westfalskim miasteczku Dorsten uczęszczała do szkoły podstawowej St. Agatha. W 1977 r. zdobyła maturę w gimnazjum Urszulanek w swym mieście rodzinnym. Religia znajduje potem kontynuację w jej humanitarno-społecznym zaangażowaniu: „Była to bardzo polityczna szkoła, kocham ją” – przypomina po latach Cornelia Funke²². Jej „bardzo religijne” uspołecznienie ma trwale skutki. „Czułam się zawsze bezpieczna i pewna. Im bardziej niepokojące stawało się pytanie: Czy to Bóg na to zezwala?” – zwierza się w cytowanej już rozmowie z C. Barkerem, by nieco dalej, uwzględniając zachodzące tak szybko w świecie zmiany, dodać: „Mój rozum się pyta: jak możesz wierzyć w dobroczynnego lub w ogóle w Boga? Moje serce się pyta: Dlaczego nie? Niekiedy myślę, że rozum jest bardzo słabym narzędziem. Wobec głębokich pytań – milczy”

„Najbardziej uzasadnione pytania” stawiają jednak, według niej, dzieci. Wbrew tendencji do oficjalnego wyrugowania literatury dziecięcej, chciałyby w swych książkach ich nie zawieść. „Komiczne jest to, że – zastanawia się cytowany już jej partner rozmowy C. Barker – zwłaszcza w tak zwanych książkach dla młodzieży poruszamy zagadnienia, które są niedostępne w tzw. literaturze dla dorosłych. Chodzi mianowicie o pytania, jakie niektórym czternastolatkom nie dają zasnąć: Dlaczego jestem tutaj? Kto mnie stworzył? Czym jest

²¹ C. Barker – C. Funke, *Das Böse ist traurig, nicht sexy*, STERN Magazin nr 38 (15.9.2005). Trzeba tu koniecznie wyjaśnić, że dotarła do niej całkowicie zniekształcona informacja. Jan Paweł II odrzucał wprawdzie, i to bardzo zdecydowanie, wszelkie kondomy, traktowane także jako ochrona przed ewentualnym zarażeniem się tą śmiertelną chorobą, ale nie nazwał nigdy – o ile mi wiadomo – Aids „karą Bożą”. Bliskie mu kręgi osób mogły natomiast traktować tę chorobę jako „karę” Bożą za niewierność. Nigdy nie odnoszono jednak tego do żadnej konkretnej osoby chorej na Aids, ale wyrażano się raczej tylko globalnie, traktując Aids jako „karę Bożą” dla ludzkości nie szanującej Bożych przykazań.

²² Zob. K. Heidkamp, *Ich liebe es, wenn meine Leser flüstern*, Zeit nr 38/2005.

wieczność? Gdzie kończy się Universum? Co następuje po śmierci?” – Cornelia Funke uzupełnia: „Nie potrafimy odpowiedzieć na te pytania. Tylko je stawiać! Gdy mam wykłady, mówię zawsze do słuchaczy: Przekładam tylko na słowa to, co was porusza, niepokoi. Jestem waszym głosem” Należałoby jak zawsze ocenić hermeneutycznie to samo-zrozumienie bycia tubą zbiorowej świadomości: wiele bowiem przemawia za tym, że klucz do jej oddziaływania powinien tutaj właśnie się znajdować, a przynajmniej w kładzeniu nacisku na „stawianie pytań, jakie wielu ludzi stawia, nie dając przy tym na nie łatwych odpowiedzi, a i prawdopodobnie także rozsiewać pociechę przez to, że wyraża się w książce to, co – jak się wierzy – samemu się odkryło”²³

Obok podstawowej idei „czarodzieja”, zawierają się w pojęciu fantazji jako miejsca egzystencjalnych impulsów, w ramach którego można odpowiednio wyartykułować to, co zagraża i co uspokaja, pewne czarodziejskie siły. Również Cornelia Funke sytuuje się w tych strukturach niepewności. Pytanie: kto w atramentowym świecie określa bieg wydarzeń, a więc do kogo tak naprawdę historia przynależy, Funke, jak sama stwierdza, zespala w grze z myślą, czy „przypadkiem nasz czytelnik nie jest także tylko historią. A to prowadzi ponownie do pytania: kto zatem jest tym narratorem?”²⁴. Chodzi tu oczywiście o coś więcej od samego tylko ludzkiego samookreślenia. Inne jeszcze zwierzenie się autorki przybliży się do tej myśli. „Niekiedy” wyobrażała sobie podczas pracy, że pisze „prawdopodobnie o czymś, co pasuje dobrze do jakiejś innej rzeczywistości. I że my wszyscy jesteśmy wciąż opisywani”²⁵ Człowiek zawdzięczałby więc to i owo jakiejś wpadce innego.

Tego rodzaju refleksje, które w „wielkiej” literaturze stanowią faktycznie tabu, a po części także w wypowiedziach o nauce i filozofii uchodzą za niewłaściwe, cechują styl pani Funke, nadając mu trwałą strukturę ambiwalencji i domniemywania. „Prawdopodobnie” jest jednym z ulubionych jej słów, gdy idzie o poznanie. Określone tak przez Nabokova „uczenie się” oznacza w jej ujęciu stawianie pytań.

Chociaż autorka unika także zdecydowanie wszelkiego gestu wiedzy, jej książki nie są żadną miarą wolne od ukrytej dydaktyki. Typowy dla niej kanon wartości tworzy trójka złożona z „miłości i dobroci,

Die einflussreichste Deutsche der Welt (Interview mit W. Freund), *Die Welt* z 15.4.2005.

²⁴ Cornelia Funke. *Pressemappe*, Hamburg 2007, s. 49.

²⁵ *Beim Schreiben bin ich gerne Diktatorin* (Interview mit T. Spreckelsen), *Frankfurter Allgem. Zeitung* (2.11.2007).

i miłosierdzia”²⁶ Względnie w bardziej rozbudowanej postaci: „Miłość, prawda, piękno, mądrość i pocieszenie w obliczu śmierci”²⁷ Niezwykły jest także u niej wielki szacunek dla rodzimego świata wartości, trzymania się razem i wzajemnego się wspierania, przekraczającego nawet granice śmierci. Postawa samej zaangażowanej na różne sposoby autorki odzwierciedla ustawiczną gotowość do podejmowania odpowiedzialności za innych, zwłaszcza wówczas, gdy są słabsi. Opromieniona romantycznym światłem społeczna troska staje się motywem karmienia głodnych²⁸, czy też wykradania pieniędzy „z kasy państwowej... na nowy szpital, na schronisko dla ubogich lub przytułek dla sierot”²⁹ Bardzo negatywnie ocenia natomiast dążenie do bogactwa za wszelką cenę, wewnętrzne nienasycenie, a także wojnę, choćby nawet tę rzekomo uzasadnioną czy usprawiedliwioną.

Niemniej ten malowany przez Cornelie Funke świat atramentowy jest w sposób zaskakujący przestrzenią pozbawioną jakichkolwiek życiowych odniesień do wiary. Jej „średniowiecze” nie zna ani instytucji, ani praktyk religijnych. Jedyne centralne aspekty tej trylogii mają pewne konotacje religijne. W największym skrócie można by uwypuklić co najmniej trzy: postać samej autorki, funkcję zła i „zbawcze” postaci, które wskazują zarazem na swoiste zmaganie się ze śmiercią.

Irytująca rzeczywistość i jej twórca

Imię rzekomego twórcy fikcyjnej powieści *Atramentowe serce* utożsamia się bynajmniej nieprzypadkowo z nazwiskiem włoskiego neorealistycznego pisarza Beppe Fenoglio (1922–1963), przy czym „interpretacja jego dzieł i ich ogólne oddziaływanie są ograniczone i osłabione przez to, że większość rękopisów Fenoglio cechuje złożona, nie wyjaśniona aż dotąd, historia tekstu, i że niektóre z jego najważniejszych dzieł nie doczekały się na skutek jego przedwczesnej śmierci żadnej formy ostatecznej”³⁰ Jego powieści są albo niedokończone, albo też pozostają nadal w wielu (niedopracowanych jeszcze) ujęciach. Jakby dla uwypuklenia tego odniesienia jeden z wnuków będzie się nazywał u pani Funke Beppe.

²⁶ *Atramentowe serce*, dz. cyt., s. 81.

²⁷ Tamże, s. 400.

²⁸ Por. *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 103.

²⁹ Tamże, s. 105.

³⁰ M. Hardt, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf/Zürich 1996, s. 732, zob. także s. 734n.

Autorka uznaje Fenoglio za swoje *Alter Ego*³¹ Jego sprzeczne poniekąd zdolności umysłowe służą dobrze ukazaniu opisywanej konstrukcji rzeczywistości. W procesie pisania (jaki znamy z wypowiedzi niezliczonych pisarzy i samej pani Funke) zmieniają się okoliczności, w których pisarz czuje się niekiedy jakby „upojony” własnymi możliwościami, by zaraz potem popaść w zwątpienie, jakąś wewnętrzną blokadę, a nawet w myśl o przemijaniu (i bezsensie swej pracy twórczej). Podobnie jak każdy autor, również Fenoglio doświadcza tego, że jego praca odbiega znacznie od czegoś wcześniej zaplanowanego. Może on jedynie „zasadzić” jakąś historyjkę, ale potem rośnie ona i rozwija się według „własnej” woli, „tak, jak jej się żywnie podoba, ale wszyscy uważają, że powinienem przewidzieć, jakie wyda owoce!”³² Również ukazywane przez niego postacie, które stały się już chyba całkowicie niezależne od niego, rozwijają własną, nieprzewidywalną dynamikę. Ponadto żaden artysta nie pojmuje tak do końca swej własnej sztuki. Co się raz napisało, może więc się okazać po jakimś czasie czymś całkowicie obcym. Ostatecznie trzeba stwierdzić, że wszyscy opowiadacze historii są zawsze niepewni: od Platona po Nietzsche’go i jeszcze dalej – mają wciąż tę opinię, że nie mówią nam prawdy, albowiem „słowa potrafią być zdradliwe”³³

O ile w pierwszym tomie Fenoglio jawi się jeszcze jako „mistrz słowa”, to w ramach przemiany tego lub innego świata staje się on głównie tym, kto troszczy się o pomieszanie, a więc o to, by „to, co znane, mieszało się z tym, co obce”, a „to, co obce, wydawało się nawet bardziej autentyczne”³⁴, co rzuca na niego podejrzenie, iż jest on „wytwornym kłamcą” Prawdziwym krzyżem przy pisaniu jest to, iż pojawiają się wciąż nowe drogi i możliwości. Fenoglio wziął ten krzyż na siebie: „Tych historii jest po prostu zbyt wiele. Twoja wyobraźnia jest niewyczerpana!”³⁵ Skąd ma zatem wiedzieć, która droga jest właściwa? I dlatego właśnie podejmuje wciąż na nowo tematy, które „nie funkcjonują”

W tej tragikomicznej, tajemniczej postaci „wielkiego pisarza”, który nie upodabnia się faktycznie w niczym do jakiegoś dawnego mędrca, znanego z innych fantastycznych opowieści (jak choćby Gandalf z *Władcy Pierścieni*), zespalają się przeróżne kody i ujęcia. Najpierw

³¹ *Bücher leben nicht ewig* (Interview mit C. Tilmann), Tagesspiel z 21.11.2007. *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 458.

³³ Tamże, s. 94.

³⁴ *Atramentowa krew*, dz. cyt., s. 599.

³⁵ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 463.

Fenoglio jawi się jako pewna postać w romantycznym wydarzeniu, odznaczająca się własną logiką działania. Zaraz potem ucieleśnia w prototypowy sposób pisarza. Jako takiemu przypisuje się mu na kolejnym, trzecim już poziomie (nie tylko ze względu na częstość jego pojawiania się) wyraźne wskazania na religijny teren odniesień, którego nie da się przecież oddzielić od poszukiwania początków i celu, dobra i sensu stworzenia.

Cornelia Funke nawiązuje tutaj do starego toposu o Bogu jako Poecie³⁶, którego dany autor, poczynając od osiemnastowiecznej estetyki geniuszu jako *second maker*, winien naśladować³⁷. Również w publikacjach jej podobnych widoczny bywa ten styl myślenia. J. R. R. Tolkien (w wypowiedzi z 1947 r., w której zespala ściśle ze sobą fantazję i religię³⁸) określa przedstawiciela tego rodzaju literatury mianem „drugiego twórcy”. Katolicki teolog publikujący sporadycznie fantazyjne dzieła, Andrew M. Greeley konkretyzuje w powieści *Der Mann, der Gott spielen durfte* (1986) podobne zestawienie powstawania opowiadania z aktem stworzenia słowami: „Każdy narrator historii... jest bogiem dla swoich postaci”³⁹.

Fenoglio jest takim właśnie twórcą całego tym razem świata fantazji⁴⁰. „Jeśli zabijesz tego starego człowieka, to – Maggie poucza jednego ze złoczyńców pierwszego tomu – wszyscy umrzecie, bo on was wymyślił!”⁴¹. Kryje się za tym czysta teologia. Jedyne żywy, żyjący Sprawca gwarantuje rzeczywistość stworzenia, względnie – jak stwierdza soborowa Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*: „Stworzenie bowiem bez Stworzyciela zanika” (nr 36).

Zasadniczo współbrzmiąca z powyższym stwierdzeniem analogia Sprawcy rzeczywistości z Bogiem pojawia się także w niektórych literackich mottach poszczególnych rozdziałów, jak choćby z cytowanych kilkakrotnie w *Atramentowej śmierci* słowach Teda Hughesa, czerpanych z napisanego przez niego dziełka dla dzieci: *Pogromca snów i inne opowieści o stworzeniu świata* (Kraków 2006), w których wzmiankowany jest wyraźnie Pan Bóg, niekiedy jednak jako nie-

³⁶ Por. np. F. Mehlretter, *Gott als Dichter der irdischen Welt. Beiträge und die Allegorie Dantes Purgatorio (29-33)*, Deutsches Dante-Jahrbuch 79/80 (2004/05), 103-160.

³⁷ Shafterbury, *Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*, wyd. G. Hemmerich – W. Benda, t. I, 1, Stuttgart 1981, s. 110.

³⁸ *Baum und Blatt*, Frankfurt a. M. i in. 1982, s. 29.

³⁹ Bergisch Gladbach 1988, s. 13.

⁴⁰ Por. *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 66.
Atramentowe serce, dz. cyt., s. 284.

zdecydowany Artysta, zaskoczony swoim procesem stwórczym⁴², który ze względu na liczne „zażalenia” ludzi musi sam się obarczać wielkimi obciążeniami⁴³. W samym zaś tekście Fenoglio wyjaśnia wielokrotnie, jak to w tym barokowym teatrze świata Bóg bierze na siebie pierwotne „role” działania, których nie da się tak po prostu odłożyć na bok. Możliwe jest natomiast współ-granie nawet wtedy, gdy nie przepisano nam żadnego występu. Podobny motyw spotykamy także we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze, jak choćby u Tankreda Dorsta (*Merlin* – 1981) lub Thomasa Hürlimanna (*Einsiedler Welttheater* – 2000/07). Dla ludzi role te są niekiedy wprost niezbadane i nieprzeniknione. „Może ten świat składał się po prostu ze snów, a stary pisarz tylko wyraził je słowami”⁴⁴ – stwierdza się tutaj, podobnie jak przy złagodzeniu tytułu Calderóna słynnymi słowami Prosperosa w *Burzy* Szekspira: „We are such stuff / As dreams are made on”⁴⁵. Cytat o „życiu” jako „przechodnim półcieniu” z *Makbeta*⁴⁶ podkreśla jeszcze mocniej tę dowolność. Poszczególne postaci nie czują się także wolne od wyartykułowanej tak mocno w tej tradycji niewłaściwości życia.

Przy tym wszystkim Fenoglio działa częściowo jako zmuszony, a częściowo jako słaby. Jego historia polega na trwającym wciąż buncie stworzenia wobec swego sprawcy. „Wykarmiłem żmije na swojej piersi”⁴⁷ – sam stwierdzi z goryczą. Ożywił bowiem niedoskonałą, pełną błędów, a po części nawet katastroficzną rzeczywistość, za którą (jak Bóg w teodycei) sam musi się usprawiedliwić. „Czy tak mało zależało mu na tych, których stworzył? Czy tylko przesuwał ich jak figury na szachownicy, ciesząc się z ich cierpienia?”⁴⁸ Jego „stworzenia” przedstawiają mu w każdym razie wybrakowane udziały w dziejach swych nieszczęść i cierpień. Niepewne tego, czy mają odpowiednią przestrzeń wolności dla siebie – „chyba że życie jest splotem zrzędzeń losu, od których nie ma ucieczki...”⁴⁹ – czują się opuszczone przez dobrego

⁴² „Któregoś dnia Pan Bóg doszedł do wniosku, że czas na wiosenne porządki w warsztacie (...) Cóż za niewiarygodne strzępy i ścinki powymiałał spod stołu! Zaczęte stworzenia, kawalki, które mogły się jeszcze przydać, ale miały jakieś defekty, pomysły, które gdzieś się zawieruszyły i o których zapomniał (...) Znalazła się nawet grudka ze słońca. – Pan Bóg podrapał się w głowę. Co można zrobić z taką kupą śmieci? – Ted Hughes, *Zlepkowiec*” *Atramentowa śmierć*, s. 453.

⁴³ Por. tamże, s. 311.

⁴⁴ Tamże, s. 636.

⁴⁵ Zob. *Atramentowe serce*, dz. cyt., s. 262; *Atramentowa krew*, dz. cyt., s. 435.

⁴⁶ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 262.

⁴⁷ *Atramentowa krew*, dz. cyt., s. 595.

⁴⁸ Tamże, s. 619-620.

Stwórcę i Podtrzymywacza swej rzeczywistości, nawet wtedy, gdy (jak Smolipaluch zauważa) „ten świat sam snuje swój wątek, a wy mu w tym przeszkadzacie, prujecie i łączycie to, co nie należy do siebie, zamiast pozostawić naprawianie tym, którzy w tym świecie żyją”⁵⁰

Ocena postawy i działalności Fenoglio wisi wciąż w powietrzu: „Któż może powiedzieć, co działo się w głowie starego pisarza?”⁵¹ Niekiedy pojawia się u czytelnika wrażenie jakiegoś ironicznego odwrócenia chrześcijańskiego Boga stworzenia. Ale zaraz potem słabości i rozdwojenia Fenoglio sprawiają, że staje się on postacią sympatyczną. Niekiedy mu się zdarza, że boryka się długo ze złem, które chciałoby zeszpecić jego stworzenie, „tak jakby jakiś diabelski pisarczyk przejął jego historię i pisał dalszy ciąg, pozostawiając jemu, Fenogliowi, twórcy tego świata, rolę biednego poety!”⁵². Tymczasem zaś ma się „wrażenie, jakby na świecie była już tylko ta jedna historia, historia Fenogli, która zdawała się nie mieć początku ani końca”⁵³ – całkiem podobnie jak w przypadku potencjalnie nieskończonego świata u Arystotelesa.

Fenoglio obstaje przy pierwotnej wspaniałości i dobroci swojego stworzenia. Z drugiej strony wspierają go regularnie (prawdopodobnie wynajdywane równie „chętnie” przez niego) złe moce, które czynią ostatecznie swego twórcę faktycznie bezsilnym. Dlaczego umarł piękny Cosimo, którego pisarz przewidział na „dobre zakończenie” swojej historyjki jako wyzwoliciela atramentowego świata? Razem z jego sobowtórem Fenoglio przypisuje potem chętnie, gdzie to tylko możliwe, sobie „syna” A po „rzezi”, w której ten złożył w ofierze niemal wszystkich męskich mieszkańców swego królestwa, pomimo wstydu związanego z własną „odmową”, Starzec nie wydaje swego stworzenia, ale „nadal kocha ten świat mimo jego mrocznych stron”⁵⁴. Przy różnych wspomnieniach niespostrzeżenie szuka „dobrego końca” i z myślą o nim prosi o zaufanie. Książka nie wyłania się spod jego pióra jako całkowicie już gotowa. Raczej dzieje się tu tak, jak w chrześcijańskim rozumieniu stwarzania świata przez Boga, który „tak stwarzał”, że to Jego stworzenie znajduje się wciąż jeszcze *in statu viae*, zmierzając do osiągniętej kiedyś wreszcie „ostatecznej doskonałości

⁴⁹ Tamże, s. 541.

⁵⁰ Tamże, s. 259.

⁵¹ Tamże, s. 518.

Atramentowa krew, dz. cyt., s. 138.

⁵³ Tamże, s. 279.

⁵⁴ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 172.

ści”⁵⁵ Chociaż tak bardzo także sam Fenoglio obwinia to, co źle się układa, chociaż tak bardzo mu się wymyśla i złorzeczy, chociaż nawet dobry wątpią niekiedy w niego, to przecież tylko od niego oczekuje się „ostatecznego ratunku” Zachęca się też go przy tym do nie poddawania się dziecinnej „ufności”, której nie da się przerazić ani „podstępem” ani jakimś „lękiem”

Jakby dla usprawiedliwienia Fenogli pojawia się na końcu niespodziewanie długi pokawałkowany dodatek o Jacopo, synu Cosimo, który – sam nieświadomy tego – „wszystkich ratuje” W nim i przez niego działa ostatecznie jego twórca, którego jest on naczyniem i narzędziem. Fenoglio, który „nie umiał mu nic o tym powiedzieć, podobnie jak o wielu rzeczach z jego własnego świata”⁵⁶, i którego drogi jawią się ostatecznie jako te jego postaci, był faktycznie autorem „ostatniej pieśni” I chociaż na końcu licznych bitew stwierdza się najpierw: „i wszystko było dobrze”⁵⁷, to sytuacja jest nadal napięta. Pokonana „ciemność przetrwała i będzie nadal opowiadała swoją część historii”⁵⁸

Istota zła

Na pytanie: czy jej książki na skutek zawartych w nich aktów przemocy „nie sieją zbyt wiele lęku”, Cornelia Funke odpowiedziała: „Spotykamy się wciąż ze złem. Jest ono czymś, z czym wszyscy się stykamy”⁵⁹ W całej jej trylogii centralna funkcja przypada w udziale jego wielkiej mocy. Nie można jednak nie dostrzec tego, że również w tekście (a nie tylko w samym tytule) zło się nie pojawia bez pewnej miary boskości (która w domniemanej jej pustce wciąż jest tu podziemnie obecna). Zresztą to dzięki jej obecności źli odnoszą się tu do Boga – jeśli tak to się ujmie przy pewnym odwróceniu myśli Tomasza z Akwinu: *Si malum est, Deus est* (Jeśli zło istnieje, to Bóg istnieje)⁶⁰

Najwyraźniej ukazuje się ta relacja w kontekście czytanego w innym świecie przez Meggie tekstu o Orfeuszu, w którym ona i jej ojciec znajdują wroga, który świetnie opanował podobne praktyki „magiczne” Już na podstawie nadanego sobie samemu mitycznego imienia

⁵⁵ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, nr 302.

⁵⁶ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 631.

⁵⁷ Tamże, s. 627.

⁵⁸ Tamże, s. 635.

⁵⁹ *Lesen ist eine Sucht, die manchmal asozial macht*, art. cyt.

⁶⁰ *Summa c. gentiles*, III, 1-83.

„Orfeusz”⁶¹ jawi się on jako „Mania wielkości”⁶²: hybryda współczesności. Jego żądza chwały, pragnienie wejścia w rolę Boga, aby Go przy tym przewyższyć i prześcignąć, pogarsza jeszcze bardziej sytuację istniejących – jak ma to miejsce w przypadku utopisty kończącego na własnym tylko odniesieniu do siebie samego i na wypaczeniu rzeczywistości. Chociaż chce spisać na nowo „reguły tego świata”, jest niezdolny do tego ontologicznie – podobnie jak tło w klasycznym rozumieniu teologicznym. Jeżeli nawet sprawia mu to ból i on sam nie chce się uwolnić od niego, może on tylko psuć bytujących, a nigdy coś z tego wydobyć. Jako „pasożyt” niczego nie tworzy, może jedynie przekształcać to, co ustalił Fenoglio. Swoim dosłownie „czarnym kunsztem” aranżuje i „wywraca” jego słowa, tak jak *diabolos*, skłócający nawzajem ze sobą. „Czy może kogoś spotkać gorszy los, niż kiedy musi się bezsilnie przyglądać, jak ktoś inny przekręca jego słowa i zaśmieca świat przez niego stworzony bezsensownymi kolorowymi plamami?”⁶³ – pyta z żalem Fenoglio, dopowiadając z oburzeniem: „To jest w końcu moja opowieść, którą on plądruje i przekręca!”⁶⁴ Do takiej sztuki czytania odnosi się także następująca jego refleksja: „Te słowa były dostatecznie straszne, lecz piękny głos Orfeusza uczynił je jeszcze straszniejszymi”⁶⁵ Stwierdzenia te są wyraźnie bliskie Chrystusowej przypowieści o chwaście (zob. Mt 13, 24nn). Orfeusz byłby w tym kontekście wrogiem każdego człowieka, który posiał dobre ziarno na swym polu, tradycyjnie zaś odczytując: byłby *diabolos*, czyli tym, który chce zniszczyć dzieło Boże. Resa widzi w nim „demoną”⁶⁶ On zaś się zastanawia: „A jeśli w tym świecie nie ma piekła, to musisz przy okazji je stworzyć, Orfeuszu”⁶⁷ Odrzuca współpracę Fonoglio z dziećmi. Dla niego świat winien być „dojrzały” W przekonaniu, że „cnota ogłupia”, zakorzenia on swoje wyrafinowane sztuczki w wyśmianiu przeróżnych złośliwości. Orfeusz przekształca się coraz bardziej w przedstawiciela strategicznej, czysto funkcjonalnej inteligencji, racjonalności nastawionej wyłącznie na zdobycie „mocy” Jest egoistą, który się uważa za „wszechmocnego” i „nieśmiertelnego”

⁶¹ Zob. *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 214.

⁶² Zob. *Atramentowa krew*, dz. cyt., s. 617

⁶³ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 59.

⁶⁴ Tamże, s. 63.

⁶⁵ Tamże, s. 587.

⁶⁶ Por. tamże, s. 588.

⁶⁷ Tamże, s. 445.

Wcześniej „tęsknił za światem, gdzie wszyscy gną się przed nim w ukłonach, za ucieczką od szarego, monotonnego życia, za światem, gdzie byłby wreszcie sobą: Orfeuszem, jaki w nim drzemał i jakiego nie dostrzegali ci, którzy z niego drwili... Zresztą słowo «tęsknił» nie oddawało charakteru jego uczuć, pachniało potulnym poddaniem się losowi. Należałoby raczej mówić o żądzy posiadania tego, czego mu odmówiono...”⁶⁸

W Atramentowym świecie przedstawiciele zła są w naturalny sposób zimni, nieczuli i okrutni. Wspólna jest dla nich złośliwa antropologia, zgodnie z którą ludzie są zasadniczo chciwi i tchórzliwi, szukający siebie, podstępni. Inaczej myślący jawią się im jako niepojęci i godni pogardy. Niektórzy obawiali się po kryjomu „własnej ciemności” (na podstawie której wnioskowali, że „reszta świata musiała być tak samo utworzona”) – wszyscy natomiast drżą przed starością i śmiercią, skończonością. Doskwiera im najbardziej, jak stwierdzi to kiedyś Żmijogłowy, „lęk przed nicością”

Sama nazwa tego tyrana przywodzi już na myśl wizję węża z *Księgi Rodzaju*. W rzeczy samej jest on „diabłem” W jego „zamku było gorąco i mroczno. «Jak w piekle!» – pomyślał Orfeusz. Pasowało to doskonale do władcy, którego powszechnie porównywano z diabłem (...) Żmijogłowy! Potomek klanu od wielu pokoleń praktykującego sztukę czynienia zła. Nie było takiej potworności, jakiej nie popełniłby przynajmniej jeden z jego przodków. Przebiegłość, żądza władzy, brak skrupułów to były dominujące cechy charakteru w tej rodzinie. Co za kombinacja!”⁶⁹ Natomiast Orfeusz „znał dobrze swoje serce” i wiedział, że zło nie popłaca, ale ukrywał „nawet przed samym sobą”, iż „w skrytości ducha zazdrościł innym niewinności, tęsknił za czystością ducha”⁷⁰ Podobnie jak te nocne mary, które powstają z niczego i „są samą czernią duszy, samą złością, która nie potrafi zapomnieć ani przebaczyć, póki nie szczyzną, zżerane własnym mrokiem, i wtedy dopiero ginie o nich nawet pamięć”⁷¹, również ta ciemność nie znajduje spokoju po śmierci – gorszy od nich jest sam jej los. Na marginesie warto zauważyć, iż te powtarzające się często odniesienia do szatana zasługują na podkreślenie zwłaszcza dlatego, że już na początku pojawia się inne jeszcze stwierdzenie: „Wioska Capricorna. Albo, jeśli

⁶⁸ Tamże, s. 572.

⁶⁹ Tamże, s. 370-371.

⁷⁰ Tamże, s. 383.

⁷¹ Tamże, s. 612.

wolicie, Wioska Diabła”⁷², a on sam uchodzi także za postać diabelską, chociaż znacznie mniej groźną od Żmijogłowego.

„Kto mówi, że wszyscy bogowie są dobrzy? Większość z nich jest surowa i okrutna, prawda?” – Pytanie rzucone w odniesieniu do Capricorna, w którym jego współnik Basta „znalazł boga” To jego ubóstwienie znajduje swój podkład w samoświadomości przywódcy tego zwyczajnego łajdaka, który sam jest „Niedostępny”, „Niezgłębiony”, „Nienasycony, chętnie grający rolę boga lub diabła”⁷³ „Cień”, będący maszyną do zabijania pod postacią „nieśmiertelnego monstrum”, miał powstać „z popiołów jego ofiar” W obliczu „kościola Capricorna” – na wzór którego została utworzona w tomie II tronowa sala Żmijogłowego – głównej jego kwatery w tej „przeklętej wiosce”, staje się szczególnie wyraźne to, że źli żyją u pani Funke na sposób przeciwieństwa do sakralności, na którą są mimo wszystko skazani *ex negativo* – czyli swą własną jej negacją. Tam, gdzie ongiś postawiono „ołtarz” w samym centrum kultu Bożego, przeciwnik Boga umieścił teraz swoje siedzenie. Również całe ukształtowanie wnętrza wskazuje na odwrócenie domu Bożego w „dom diabła”, w którym nie przyjdzie już nikomu na myśl jakieś wydarzenie zbawcze, lecz przygotowuje się potępienie.

W przeciwieństwie do Żmijogłowego Cornelia Funke stara się uwypuklić u Capricorna anamnezę zła, które jawi się tutaj jako ujęte bardziej racjonalnie i jest analizowane na pozór „poprawnie” Ukazana w tym pierwszym tomie demoniczność jest wynikiem bardzo twardych metod wychowawczych nastawionych na społeczny darwinizm ojca i tym swoim myśleniem wyjaśniającym schemat ról zwraca uwagę na trudności związane z napełnianiem fantazyjnego opowiadania pewnymi aspektami psychologicznej powieści młodzieżowej. Niemniej w *Atramentowym świecie* obecni są w zmienionej nieco postaci monstrualni przeciwnicy. „Jeśli nie potrafisz mordować złych, staniesz się jednym z nich”⁷⁴ – stwierdza lakonicznie Cornelia Funke, uzasadniając w ten sposób konieczność ich zwalczania.

Zstąpienia do królestwa śmierci

Zło wymaga zatem wyzwolenia się od niego, a odnośne motywy nie są w tej trylogii rzadkie. Cosimo Sobowtór, który się utożsamia

Atramentowe serce, dz. cyt., s. 113.

⁷³ Tamże, s. 317.

⁷⁴ *Die Böse ist traurig, nicht sexy* (wywiad cytowany).

z „rozniewanym”, a nawet „wojowniczym aniołem”, uważa, że „właśnie po to śmierć wypuściła mnie ze swych objęć; (...) abym zaprowadził sprawiedliwość na tym świecie i stracił z tronu wcielenie zła”⁷⁵ Liczy też na to, że wypędzone i zabite jednorożce, jako symbole „niewinności”, która nie żyła „długo w żadnym świecie” (nie są one zresztą bez podstaw znamionami introligatora⁷⁶), względnie oczekiwane narodziny „nowego dziecka”, przyjdą mu z pomocą. „Niesprawiedliwość nie jest nieśmiertelna. Tak być nie może!” – szepce przewrotna Wiolanta. Osobno zapowiada się także śmierć zastępczą. Czarny Książę chciałby bowiem umrzeć „za” Mo, a Smolipaluch ofiarowuje się przy końcu drugiej księgi za swego młodego przyjaciela Farida, aby wyzwolić go na nowo spośród umarłych. „Zmarły za niego” – jak oznajmia chrystologicznie brzmiące sformułowanie – powraca potem znowu cudownie do życia. Niemniej cała ta historia – zauważa Fenoglio – chociaż mi się podoba, nie pochodzi ode mnie. „Nie jestem jej autorem. Stanowczo nie!”⁷⁷

W związku z tym stary pisarz potraktował ojca Meggie za wzór mesjańskiej postaci, której „ten świat potrzebuje”⁷⁸ Rabuś zostaje nazwany „Sójką” i w nim właśnie pokłada nadzieję lud uciśniony, traktując go jako swego „wybawcę” Oczekuje się od niego, że razem ze swoim przyjacielem Czarnym Księciem, którego w szczególny sposób porusza nędza tego świata, utworzy „Królestwo sprawiedliwości”: iście boska obietnica (por. Łk 1, 74n), które politycznie się przeobrazi w „Panowanie ludu” Głos Sójki jest „pełen miłości”⁷⁹; pośród „wszelkiej ciemności” ucieleśnia on „nadzieję” Wyzwala uwięzione dzieci kraju Ombra, wpadając osobiście w ręce swoich wrogów, i jest gotowy umrzeć za nie. I dlatego ludzie „czczą go jak zbawcę...”⁸⁰ Sam Orfeusz pochwali tego, kto dostrzeża tu analogię z chrześcijańską historią zbawienia. Swoją gotowością wydania się na okup (por. Mt 20, 28; 1 Tm 2, 6) – stwierdza on z przykrością – Mo „stał się bogiem... Sójka jako szlachetny Baranek ofiarny! Jeśli to się nie zgadza u Fenoglio, niech będzie on przeklęty!”⁸¹ Podobnie do

Atramentowe serce, dz. cyt., s. 344.

⁷⁶ Por. np. *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 293.

⁷⁷ *Atramentowa krew*, dz. cyt., s. 594.

⁷⁸ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 86.

⁷⁹ Tamże, s. 258.

⁸⁰ Tamże, s. 328.

⁸¹ W tekście polskim opuszczono lub zmieniono niektóre słowa: „Świece dla Sójki. Niech będzie przeklęty! Niech będą przeklęci wszyscy: Fenoglio i Mortimer...” Tamże, s. 322-323. – Wyjaśnienie tłumacza, L. B.

cierpiącego Jezusa znosi też w więzieniu „kopnięcia i uderzenia”, a „jeden z żołnierzy bije go po twarzy” (por. Mk 14, 65; J 18, 22; 19, 3)⁸².

Jako Sójkę Cornelia Funke wyposaża Mo już wcześniej w gotowość pójścia na śmierć, by wydobyć stamtąd Smolipalucha. Orfeusz ujmuje tę scenę w świecie śmierci tak, jak gdyby zło musiało ostatecznie służyć dobru; przybiera ona jednak inny obrót od tego, jak on ją sobie wyobraził. W tym kontekście dochodzi także do masywnego przypisania Sójce biblijnych atrybutów: „A jego głos budzi umarłych ze snu i sprawia, że wilk leży pospołu z jagnięciem...”⁸³; w ten sposób wykład Fenoglio zespala obrazy ze Starego i Nowego Testamentu (zob. Ez 37 i J 5, 25; Iz 11, 6 i 65, 17). Powrót po swoim spotkaniu się ze śmiercią ojca Meggie sprawia, że staje się on postacią zmartwychwstałego: „Trzy dni. Tyle czasu spędził Mo u białych dam – trzy niekończące się dni, kiedy to Meggie wierzyła, że jej ojciec umarł ostatecznie...”⁸⁴.

Podobnie śmierć Pana świata, której mocy nikt o nic nie dorówna, owego „Zimnego Króla”, którego cień pada na wszystko: „To istny taniec śmierci; – wynurza się Fenoglio – cokolwiek napiszę, śmierć przejmuje moje słowa i czyni je swymi sługami”⁸⁵. W niej zmienność rzeczywistości znajduje swą ostateczną granicę.

Śmierć jest po prostu niewyobrażalna. „Nie ma żadnego bardziej obcego świata” od tego „jej świata” Autorka wyposaża jednak niekiedy świat umarłych w pocieszające rysy. Byłoby tam coś takiego, co sprawia, że świadomość zespala się z zapomnieniem, przy czym na plan pierwszy wysuwa się obecność miłości. „Nie było nic prócz miłości”⁸⁶. Spotkanie się z nią można by jednak ostatecznie uznać za swoisty sposób *coincidentia oppositorum*, a więc za coś niewyobrażalnego: serce kamienieje i gorzeje równocześnie. I chociaż łączy się ona z jednej strony z „lękiem”, to zespolona z nią ściśle ufność pozwala z drugiej strony przewyciężyć ten lęk czy obawę.

Towarzyszkami w tym królestwie śmierci są białe kobiety, a także Anioł Stróż. Łączy się z tym jakieś swoiste doświadczenie mistyczne. Mo swej córce wyjaśnia, że te „białe damy” są „czystą tęsknotą... – I ta tęsknota w końcu bez reszty wypełnia ci serce, aż pozostaje w nim

⁸² Nie dostrzegam w tekście polskim żadnego z tych cytatów, ani też Izajaszowego (53, 7) stwierdzenia: „Jak baranek na rzeź prowadzony” – Żołnierze traktują Mo raczej łagodnie. Pytanie: dlaczego? – Dopisek tłum.

⁸³ Tamże, s. 247.

⁸⁴ Tamże, s. 273.

⁸⁵ *Atramentowa krew*, dz. cyt., s. 594.

⁸⁶ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 241.

tylko jedno pragnienie: pójść z nimi, dokądkolwiek cię powiodą...⁸⁷ Chodzi więc – jak odczuwa to mocno Meggie – o „tęsknotę za miejscem, które się znajduje poza wszelkimi słowami” Pojawia się w związku z tym pytanie: czy „po drugiej stronie” spotyka się tych umarłych, którzy byli za życia przez kogoś kochani, a zwłaszcza: „Czy wszyscy umarli przebywali w tym samym miejscu?”⁸⁸ To oczywiste, że w znajdującej się poza czasem „krajnie śmierci są też inne miejsca”⁸⁹ Pomimo całego swojego twórczego potencjału człowiek nie jest „nieśmiertelny”; nie powinien także pragnąć nieśmiertelności. Zmijogłowy ilustruje sobą „nieskończone życie obarczone nieskończonym cierpieniem”⁹⁰; to, dlaczego jest ono możliwe w danych konkretnych okolicznościach. Natomiast Smolipaluch stwierdza, że „życie miało słodszy smak, od kiedy zaznał śmierci”⁹¹

Cornelia Funke przypisuje tej niepojętej rzeczywistości kobiece przymioty. Podobnie jak kobieta wydaje na świat życie, tak też kobieta je zabiera: „w ten sposób śmierć jawi się nie jako obca, wroga zasada, lecz jako nieodzowna część życia. W wielu starszych religiach kobieta ucieleśnia krwioobieg życia, często w potrójnej postaci: jako dziewczyna, matka i staruszka. To się też zawiera w mojej postaci śmierci”⁹². Każda istota znajdująca się w ustawicznej metamorfozie, jaką spotyka Mo-Sójka, określa siebie mianem „Wielkiej Przeobrazicielki”: pani naturalnych procesów umierania i stawania się. Jest czymś w rodzaju Alfa i Omega: „Jestem początkiem wszystkich historii i ich końcem... Przemijanie i odnowa. Beze mnie nic się nie rodzi, bo nic nie umiera beze mnie”⁹³ W nieuchronnym cyklu transformacji pozwala „wiednąć i kwitnąć..., rosnąć i psuć się” A przecież „życie wydawało się o tyle mocniejsze od śmierci, śmierć o tyle mocniejsza od życia... wieczne przyływy i odpływy...”⁹⁴

Wobec wielu pytań stawianych przez autorkę można by wyartykułować coś w rodzaju metafizycznej perspektywy: „Może to prawda, że wraz ze śmiercią zaczyna się tylko nowa historia – stwierdza Fenoglio (który w każdym następnym tomie wyraża tę myśl coraz

⁸⁷ Tamże, s. 158.

⁸⁸ Tamże, s. 237.

⁸⁹ Tamże, s. 240.

⁹⁰ Tamże, s. 108.

⁹¹ Tamże, s. 487.

⁹² Cornelia Funke. *Pressemappe*, dz. cyt., s. 50.

⁹³ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 234-235.

⁹⁴ Tamże, s. 405.

bardziej sceptycznie) – ale nikt jeszcze nie czytał księgi, w której te historie są zapisane, a ten, kto je napisał, na pewno nie mieszka w małej dziurze na wybrzeżu i nie gra z wnukami w piłkę”⁹⁵ A Czarny Książę, który żywi niezłomną „nadzieję” i „uparcie wierzy, że rozbłyśnie światło w całym tym mroku”, ma bowiem „serce dziecka”, zastanawia się nad tym, że kraj śmierci mógłby być „krajem, gdzie spełniają się słowa pieśni”⁹⁶, pieśni tęsknoty za owym królestwem sprawiedliwości, którego narzędziem on sam chce być na ziemi.

W „niewystarczająco kontrolowanych sektorach duszy” człowieka współczesnego żyje nadal, jak dostrzegł to Mircea Eliade⁹⁷ już czterdzieści lat temu, „cała rupieciarnia mitologiczności” Oświecenie jako czyste panowanie instrumentalnego rozumu pozostaje wciąż niezadowolające. Do wentyli, jakie tworzy zainteresowanie transcendencją, należy zwłaszcza kultura ludowa. W niej bowiem obecne są niemal namacalnie wskazówki, że i jak bardzo w pozornie po-religijną współczesność wpisuje się skrycie po-sekularyzm.

Podejmuje się obecnie badania nad wspólnymi punktami zaczepienia fantazji i religii. Pomimo szerokiego spektrum różnych rodzajów i ujęć omawianego gatunku literackiego daje się zauważyć ogólną zgodność co do tego, że nie da się oddzielić całkowicie fantazji od religii. Niekiedy wypukła się nawet jakieś wewnętrzne pokrewieństwo ich obu. Nie dziwi przeto fakt, że niektórzy wraz z G. Haasem⁹⁸ uwypuklają w fantazji nie tyle samo kształcenie lub zaspokojenie wyobrażeniowych potrzeb człowieka, co raczej „możliwość zobrazowania tego, co niepojęte, nieuchwytnie”, i to nie w formie „odbicia”, „obrazu”, ale raczej „dowodu”, „wyrażenia czegoś, czego inaczej wyrazić się nie da”⁹⁹ Czy można by w związku z tym mówić, że obecnie właśnie na polu „Fantazji” toczy się „właściwa dyskusja o religii”? – zależy to od samego podejścia do tego zagadnienia.

Czy współczesna fantazyjna literatura dziecięco-młodzieżowa jest w stanie przekazywać chrześcijańskie treści wiary, względnie ukazywać autentycznie chrześcijański obraz świata? Niezależnie od takiej czy innej odpowiedzi na to pytanie trzeba stwierdzić, że podaje ona przykłady na to, jak w zeświecczonej teraźniejszości można w niej

⁹⁵ *Atramentowe serce*, dz. cyt., s. 259.

⁹⁶ *Atramentowa śmierć*, dz. cyt., s. 246-247.

⁹⁷ *Ewige Bilder und Sinnbilder. Vom unvergänglichen menschlichen Seelenraum*, Olten/Freiburg i. Br. 1958, s. 20.

⁹⁸ *Funktionen von Phantastik*, w: J. Knobloch – G. Stenzel (red.), dz. cyt., s. 26-38.

⁹⁹ Tamże, s. 28.

faktycznie dostrzec i zidentyfikować odpowiednio przybrane i bynajmniej nie zamaskowane zasadnicze kwestie wiary. *Atramentowy świat* zdecydowanie to potwierdza. Czytelnicy tej trylogii otrzymują w różnorodnym ujęciu, niekiedy nawet z konkretnymi podtekstami chrześcijańskimi, bodźce do refleksji nad głęboko religijnymi problemami.

tłum. ks. **Lucjan Balter SAC**