

***Gra o tron* i kryzys wiary literackiej**

MARIA SZAFRĄSKA-CHMIELARZ

Uniwersytet Warszawski
m.szafranska@uw.edu.pl

Wprowadzenie

Pieśń lodu i ognia (od 1995 – wciąż nieukończona) autorstwa George’a R.R. Martina nie stała się światowym fenomenem od razu. Pierwsze trzy tomy, opublikowane w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, chociaż doceniane przez krytyków (Locus Award dla najlepszej powieści *fantasy* roku 1997, 2011 oraz 2012) i posiadające grono oddanych fanów, nie zafascynowały szerszej publiczności. Dopiero rosnąca popularność serialowej adaptacji, zrealizowanej przez HBO, emitowanej w latach 2011-2019, przyniosła *Grze o tron* (tutaj rozumianej jako zjawisko multi-tekstualne) międzynarodową sławę. Serial, zwłaszcza pierwsze trzy sezony z ośmiu, cieszyły się dobrymi recenzjami, co widać na choćby na przykładzie opisu serii na portalu Rotten Tomatoes:

Skomplikowana narracja oraz mroczna tematyka może onieśmielić niektórych widzów, jednakże *Gra o tron* to wciągający, świetnie zagrany i inteligentnie napisany dramat, który docenią wszyscy, nie tylko fani gatunku (Rotten Tomatoes 2011: par.1)¹.

¹ Przekład własny za: „Its intricate storytelling and dark themes may overwhelm some viewers, but *Game of Thrones* is a transportive, well-acted, smartly written drama even non-genre fans can appreciate”.

Dzięki serialowi *Pieśń lodu i ognia* osiągnęła popularność, która rywalizować mogła z takimi tytułami, jak *Harry Potter*, *Gwiezdne wojny* czy nawet *Władca Pierścieni*. Gadzety, spotkania fanowskie, wydarzenia promocyjne, panele na konwentach, fora fanowskie omawiające każdy odcinek i spekulujące na temat mających powstać książek – wszystko to sprawiło, że *Gra o tron* była w kulturze wszechobecna. Wzbudziła nawet zainteresowanie środowisk naukowych, chwalać ją za nowoczesne podejście do konwencji fantasy. Literaturoznawcy specjalizujący się w *fantasy* uznali serię Martina za umiejętne unowocześnienie gatunku, które czerpie z korzeni tej konwencji, a jednocześnie nie powtarza utartych klisz. Markus Laukkaken, badacz literatury powiązany z Uniwersytetem Tampere, stwierdził nawet, że „nie da się przecenić znaczenia *Gry o tron* dla gatunku fantasy oraz dla telewizji. Takie zjawiska nie pojawiają się często [*It is very hard to exaggerate the significance of Game of Thrones for the fantasy genre and television. Such a large phenomenon does not emerge often*]” (Kinnunen 2019: par. 3). Brutalny realizm, naturalistyczne, graniczące z turpizmem przedstawienia śmierci, *gore* i ludzkie okrucieństwo – to tylko niektóre z powodów, dla których *Gra o tron* zafascynowała odbiorców którzy na co dzień unikali *fantasy*.

Jednakże, w swojej pogoni za nowoczesnością, Martin napisał *fantasy* które znamionuje koniec tradycyjnego pojmowania tego gatunku – jest to dzieło, które poprzez nieustającą interakcję ze swoim odbiorcą, przestaje być spójne wewnętrznie. Jako że fenomen *Gry o tron* znacząco wpłynął na znaczenie kulturowe *Pieśni lodu i ognia*, przybliżając serię dużej rzeszy czytelników oraz widzów na całym świecie, a zakończenie serialu odbiło się na recepcji książek, obie wersje historii będą omawiane wspólnie – jako jedno, multitekstualne dzieło kultury. Multitekstualność rozumiana jest tu jako tekst kreowany w świadomości odbiorcy poprzez interakcje z wieloma źródłami związanymi z jednym tytułem – gram, muzyką, serialami, komiksami, dodatkowymi opowiadaniem, ekskluzywnymi materiałami publikowanymi przez autora. Przykładami multitekstualnych dzieł są między innymi takie serie, jak *Gwiezdne wojny* czy *Wiedźmin*. Chociaż więc *Gra o tron* nie jest więc jedynym przykładem który powstał w ostatnich latach, jest zdecydowanie jednym z najbardziej rozpoznawalnych i jako taki został wybrany do zilustrowania zjawiska zaniku wiary literackiej, które wiąże się ze wspomnianą multitekstualnością.

Fantasy jako eskapizm

Żeby w pełni móc przeanalizować zmiany które przyniosła ze sobą popularność *Gry o tron* należy najpierw zastanowić się nad istotą *fantasy* jako gatunku. Jest on bowiem oparty na wyobraźni, na tworzeniu światów które nie mają racji bytu w rzeczywistości i jako taki, razem z horrorem oraz *science fiction* jest często uznawany za podrzędny względem literatury obyczajowej. Z czytaniem *fantasy* wiąże się też swego rodzaju społeczne wykluczenie – osoby będące zagorzałymi fanami gatunku, padają często ofiarą stereotypów, chętnie rozpowszechnianych w mediach, które przedstawiają je jako aspołecznych eskapistów, nieprzystosowanych do życia zgodnie z normami otaczającego ich społeczeństwa. Przez długi czas czytanie literatury *fantasy* otwarcie uznawano za rzecz wręcz wstydliwą, a teksty należące do tego gatunku były nieobecne na listach lektur szkolnych. *Gra o tron* zmieniła nieco stosunek przeciętnego odbiorcy do *fantasy*. Podkreślając inspiracje historią średniowiecza, w szczególności wojną Dwóch Róż, serial HBO zachęcał widzów wątkami politycznymi, intrygami dworskimi, pięknymi lokacjami i dobrze dobraną obsadą, ukazując powiązania z *fantasy* jako drugorzędne. *Gra o tron* była więc tworem podobnym do *Tudorów* BBC (2007-2010), *Rzymu* (2005-2007) czy *Rodziny Borgiów* (2011-2013), które to seriale były fantazją na temat wydarzeń historycznych. W miarę realistyczna fabuła i rozwinięta psychologia postaci sprawiły, że nawet ludzie unikający *fantasy* z ciekawością czekali na kolejne sezony. Jak pisze Sandra Laugier w *Spoilers, Twists, and Dragons: Popular Narrative after „Game of Thrones”*:

Jak wiele oburzonych, pełnych emocji sms-ów zostało rozesłanych, przez widzów z różnych pokoleń, podczas dziewiątego odcinka trzeciego sezonu, po traumatycznej masakrze większości (choć nie wszystkich) Starków? [...] *GoT* zmienił nasze słownictwo i gramatykę, zmieniając ‘Khaleesi’ w zwykłe imię i ‘Hodora’ w zwykłą frazę (Laugier 2018: 146)².

Poprzez trzy pierwsze sezony, które wiernie odwzorowywały fabułę pierwszych trzech tomów, fani byli zauroczeni intrygami politycznymi, romansami

² Przekład własny za: "How many upset and indignant SMS messages were exchanged, across all generations, during Episode 9 of season 3, at the traumatic moment of the massacre of the rest (not quite all) of the Stark family? [...] *GoT* changed our vocabulary and grammar, making "Khaleesi" a common name and "Hodor" and ordinary phrase".

i przemocą, chętnie wybaczali serii elementy magii. Jednakże to, co na początku było zaletą, szybko stało się największą słabością cyklu. Realizm wpleciony w *fantasy*, zaczął niszczyć świat przedstawiony od środka.

Nim jednak będzie można przeanalizować rozpad świata przedstawionego w *Grze o tron*, trzeba odpowiedzieć na pytanie: czym jest *fantasy*? Nie można powiedzieć, że jest tylko fikcją niemającą oparcia w rzeczywistości, wręcz przeciwnie. *Fantasy* jest nią zainspirowane, stanowi jej odbicie w krzywym zwierciadle lub bywa wariacją na jej temat i chociaż czasami wydawać się może całkowicie fantastyczne, każdy świat wtórny zakorzeniony jest w świecie rzeczywistym. Jednakże, jak pisze Richard Matthews w *Liberation of Imagination* (2002):

W przeciwieństwie do literatury realistycznej, *fantasy* nie wymaga logiki – technologicznej, chemicznej, czy pozaziemskiej – aby wyjaśnić akcje lub zmiany charakteru i fabuły zapisanej na jego stronach, takie wydarzenia mogą być wyjaśnione magią, lub też zostawione bez żadnego uzasadnienia (Mathews 2002: 3)³.

Ma to swoje źródło w mitach i eposach, gatunkach które najbardziej przyczyniły się do powstania *fantasy*. Przykładowo, w *Iliadzie* wiele wydarzeń ma nadnaturalne podłoże lub też w ogóle nie jest wyjaśnione, a mimo to czytelnik nie odczuwa potrzeby poznania powodu, dla którego Hektorowi udaje się podczas ucieczki przed Achillesem okrążyć Troję kilkukrotnie bez żadnych postojów, albo czemu Achilles walczy z rzeką (i na dodatek wygrywa). Epos rządzi się własnymi zasadami i skupia się głównie na heroicznych czynach bohaterów, a nie na realizmie. Chociaż uważny czytelnik może zastanowić się nad prawdopodobieństwem przetrwania dziesięcioletniego oblężenia bez żadnego zaopatrzenia z zewnątrz, większość odbiorców zignoruje wszelkie nieścisłości, wiedząc, że tekst, który czytają z założenia nie ma być realistyczny, toteż zamiast analizować historyczność opisu Homera, skoncentrują się na konflikcie Achillesa z Agamemnonem i na tragicznym upadku dumnego miasta.

Fantasy więc, jako swego rodzaju następca mitu i eposu, dopuszcza zdarzenia i sytuacje przeczące logice. Jest to zagadnienie, które poruszył sam J.R.R. Tolkien w eseju *O baśniach* (1947), w którym omawia pojęcie dobrowolnego zawieszenia niewiary.

³ Przekład własny za: „Unlike realistic fiction, *fantasy* does not require logic – technological, chemical, alien – to explain the startling actions or twist of character and plot recorded on its pages; such events may be explained by magic or not explained at all”.

Dzieci są naturalnie zdolne do literackiej wiary pod warunkiem, że narrator jest dość dobry, by ją sprowokować. Ten stan umysłu zwykle się nazywa dobrowolnym zawieszeniem niewiary. Moim zdaniem nie jest to poprawny opis tego, co się rzeczywiście dzieje. Tak naprawdę nadawca opowieści okazuje się owocnym wtór-stwórcą świata, w który może wniknąć umysł odbiorcy, a wszystko, o czym mówi, jest „prawdziwe” w ramach tego świata: jest zgodne z prawami wykreowanej rzeczywistości. A więc wierzysz, dopóki pozostajesz „wewnątrz” opowieści. Kiedy pojawia się niewiara, czar pryska: magia czy raczej sztuka zawiodła. Jesteś z powrotem w pierwotnym świecie i spoglądasz z dystansu na ów karłowaty, poroniony wtórny świat. Jeśli zaś czujesz się zobowiązany – z uprzejmości czy z innych względów – by w nim pozostać, wtedy istotnie musisz zawiesić niewiarę (albo ją stłumić), bo inaczej słuchanie i patrzenie stanie się nie do zniesienia. Jednak takie zawieszenie niewiary jest tylko namiastką tego, co prawdziwe, wybiegiem, jaki stosujemy, gdy zniżamy się do zabawy albo udawania lub kiedy (mniej czy bardziej chętnie) próbujemy odnaleźć jakieś zalety w dziele sztuki, które nas zawiodło (Tolkien 1947: 52).

Jeżeli wtórny świat jest stworzony z dbałością i dokładnością, jego prawa są dla czytelnika jasne i odciągają go od aplikowania logiki świata pierwotnego do fantastycznych wydarzeń przedstawionych w dziele. Tak długo jak opisana historia nie łamie praw które nią zarządzają, wiara zostanie zachowana. Dlatego właśnie podczas czytania *Władcy Pierścieni* (1954-1955) większość czytelników nie będzie wnikać w to, czym żywi się armia, jak działa kalendarz czy też, kto został przywódcą ludności Rohanu, kiedy Eowina uciekła, by dołączyć do Aragorna na Polach Pelennoru. Chociaż takie pytania mogą się nasunąć, nie wpływają one na wiarygodność świata wtórnego tak długo, jak czytelnik ma świadomość, że czyta epos i powinien skupić się na bohaterach i ich walce ze złem. Odbiorcy dzieł Tolkiena w większości nie oczekują od nich wiernego przedstawienia realiów wojny.

George R.R. Martin i upadek wiary literackiej

Oczywiście zdarzyć się może, że czytelnik z premedytacją zignoruje założenia gatunku, który czyta i zarzuci Tolkienowi niedostateczną pieczołowitość w tworzeniu świata wtórnego. Takim czytelnikiem jest na przykład George R.R. Martin, który oskarżył Tolkiena o nieumiejętne opisanie dalszych rządów Aragorna. W wywiadzie dla *State Island*, pyta:

[...] Jak działała ekonomia, rozumiecie, czy wspierał handel zagraniczny, czy też go zabraniał? Co z systemem klasowym, z kształtującym się chłopstwem i kiełkującą klasą średnią, czy było to mile widziane, czy też tępione? [...] (Staten Island 2019)⁴.

Oczywiście przy analizie powieści realistycznej lub też historycznej takie pytania byłyby jak najbardziej na miejscu, jednak przy omawianiu powieści *fantasy* wydają się wskazywać na niezrozumienie gatunku. Martin mógłby równie dobrze zakwestionować politykę handlu zagranicznego króla Artura – ani Thomas Mallory w *Śmierci Artura* (1485), ani T. H. White w *Był sobie raz na zawsze król* (1958) nie opisują waluty czy systemu klasowego w jego królestwie, skupiając się na heroicznych przygodach Rycerzy Okrągłego Stołu i tragicznej śmierci Artura. W wywiadzie dla Slashfilms Martin przyznaje po prostu, że wie, czemu Tolkien pominął szczegóły rządów Aragorna, ale zaraz używa własnego wyjaśnienia, by wypromować swoje dzieło, porównując je do *Władcy Pierścieni* i podkreślając obecny w *Pieśni lodu i ognia* realizm:

Tolkien był zainteresowany mitem. Sam powiedział, że stworzył *Władcę Pierścieni* jako brytyjski mit i w kontekście mitologicznym nie uważam, że pisanie książki o rządach Aragorna i wyzwaniach z jakimi musi się zmagać byłoby właściwe. Ja jednak jestem inny, nie jestem Tolkienem. Piszę dużo później i z innej perspektywy. I chociaż tak, Tolkien był dla mnie wielką inspiracją, nie był jedyną. Czytałem też mnóstwo powieści historycznych i opracowań o rzeczywistych średniowiecznych władcach. Chciałem coś powiedzieć w moich powieściach, chciałem pisać o innych rzeczach niż Tolkien (Martin & Pearson 2019: par.6)⁵.

W przywołanym cytacie widoczne jest przekonanie Martina, że jego cykl jest bardziej realistyczny i zakorzeniony w historii niż *Władca Pierścieni*. Jest

⁴ Przekład własny za: „[...] How did the Economy function, you know, did he encourage trade, did he discourage it? What about the class system, the rising peasantry and burgeoning middle class, were those encouraged or put down? [...]”.

⁵ Przekład własny za: „Well, Tolkien was very interested in myth. He said he was creating The Lord of the Rings as a myth for Britain, so in the context of a mythological setup, I don't think it really would have been appropriate for him to write a book about Aragorn's reign and his challenges. But I am very different, and I'm not Tolkien. I'm writing many years later and I come from a different place. Although yes, Tolkien was a gigantic influence on me, but he was not the only influence on me. I was also reading a lot of historical fiction and a lot of history about some of the actual rulers in the Middle Ages. I had things that I wanted to say that were not the same things that Tolkien says”.

to do pewnego stopnia prawdą, bowiem historyczne inspiracje Martina są bez trudu zauważalne, jednak tym, na co należy najbardziej zwrócić uwagę w tej wypowiedzi, jest fakt, że autor sam aplikuje logikę świata pierwotnego nie tylko do dzieła Tolkiena, ale również do własnego. Nie jest to też jedyny przykład stwierdzenia Martina, kiedy używa on praw świata pierwotnego jako obowiązujących w świecie wtórnym. W wywiadzie dla „Rolling Stone” zapytany o to, jak sam ocenia się w porównaniu do Tolkiena, Martin odpowiedział:

Od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, naśladowcy Tolkiena powielali to co zrobił bez żadnej oryginalności i bez głębokiej miłości jaką Tolkien żywił do mitu i historii. Ja jednakże zawsze byłem uznawany, przynajmniej w tym nurcie, za poważnego pisarza. Ponadto, ta historia do mnie przemówiła. Uznałem, że moje książki mogły by mieć ponury klimat powieści historycznych ze szczyptą magii i uroku epickiego fantasy (Martin & Gilmore 2014: par. 30)⁶.

Udzielając niezliczonych wywiadów i porównując swoją twórczość do Tolkiena poprzez podkreślanie związków z historią i wojną Dwóch Róż, Martin celowo bądź nie, ukształtował oczekiwania odbiorców zarówno książki, jak i serialu. Uśmiercenie Eddarda Starka, bohatera, którego wielu uznawało za protagonistę serii już w pierwszym tomie, zniszczyło iluzję że *Pieśń lodu i ognia* jest typową powieścią *fantasy*, jeżeli za takową uzna się powieść z nurtu epickiego *fantasy*. Magia odgrywa w fabule rolę poślednią, kazirodztwo i przemoc seksualna są na porządku dziennym, nieoczekiwane zgony ważnych bohaterów oraz brutalność opisów w żaden sposób nie przypominają posttolkienowskich dzieł *fantasy*. Ta odmienność, połączona ze słowami samego Martina, wykreowały obraz *Gry o tron* jako mrocznej opowieści, kładącej duży nacisk na realizm.

Właśnie w tym założeniu pojawia się jednak problem. Jeżeli odbiorca jest ustawicznie informowany o tym, by stosować wobec świata wtórnego logikę znaną mu ze świata pierwotnego, stworzenie wiary literackiej lub też zawieszenie niewiary, staje się trudne do osiągnięcia. Świat Westeros, mimo brutalności i detali takich, jak waluta czy rozbudowana historia Siedmiu Królestw, nadal

⁶ Przekład własny za: „From the 1970s, Tolkien imitators had retreaded what he'd done, with no originality and none of Tolkien's deep abiding love of myth and history. But I'd always been regarded, at least in the genre, as a serious writer. Also, this story had such a grip on me. I thought these books could have the gritty feel of historical fiction as well as some of the magic and awe of epic fantasy”.

dopuszcza istnienie smoków i magii. Realizm, rozumiany jako imitowanie praw rządzących światem rzeczywistym w świecie wtórnym sprawia, że świat Martina nie jest ani eskapistyczny, ani realistyczny, a co za tym idzie – jest nieprzekonujący.

We wspomnianym już wywiadzie dla „Rolling Stone”, Martin po raz kolejny odwołał się do problem z rządami Aragorna:

Rządzenie jest trudne. To może być moja odpowiedź dla Tolkiena, z którym, mimo całego mojego podziwu, mam zatarg. *Władca pierścieni* miał bardzo średniowieczne założenie, że jeżeli król jest dobry, wtedy jego królestwo prosperuje. Patrząc na historię, wiemy, że nie jest to takie proste. Tolkien może powiedzieć, że Aragorn został królem i rządził przez sto lat i był mądry i dobry. Ale Tolkien nie zadaje pytań. Jakie były podatki za Aragorna? Czy utrzymywał stałą armię? Co robił w czasach powodzi i głodu? Co się stało dalej z orkami? Pod koniec wojny Saurona już nie ma, ale orkowie pozostają, chowają się w górach. Czy Aragorn zarządza ludobójstwo, żeby się ich pozbyć? Nawet małych orcząt w kołyskach?

Prawdziwi królowie mieli prawdziwe problem, z którymi musieli się zmagać. Bycie dobrym człowiekiem nie wystarczało. Musisz podejmować trudne, trudne decyzje. Czasami to, co wydawało się dobrą decyzją, obracało się przeciw tobie, to było prawo nieprzewidywanych konsekwencji. Próbowałem to oddać w moich książkach. Moi bohaterowie próbujący rządzić, nie mają lekko. Same dobre intencje nie robią z ciebie mądrego króla (Martin & Gilmore 2014: par. 49-50)⁷.

Biorąc pod uwagę zarzuty względem Tolkiena i jego rozumienia monarchii, Martin zdaje się popełniać ten sam błąd. W swoim pędzie do stworzenia

7 Przekład własny za: „Ruling is hard. This was maybe my answer to Tolkien, whom, as much as I admire him, I do quibble with. Lord of the Rings had a very medieval philosophy: that if the king was a good man, the land would prosper. We look at real history and it's not that simple. Tolkien can say that Aragorn became king and reigned for a hundred years, and he was wise and good. But Tolkien doesn't ask the question: What was Aragorn's tax policy? Did he maintain a standing army? What did he do in times of flood and famine? And what about all these orcs? By the end of the war, Sauron is gone but all of the orcs aren't gone – they're in the mountains. Did Aragorn pursue a policy of systematic genocide and kill them? Even the little baby orcs, in their little orc cradles? Real-life kings had real-life problems to deal with. Just being a good guy was not the answer. You had to make hard, hard decisions. Sometimes what seemed to be a good decision turned around and bit you in the ass; it was the law of unintended consequences. I've tried to get at some of these in my books. My people who are trying to rule don't have an easy time of it. Just having good intentions doesn't make you a wise king”.

realistycznego, pseudo-średniowiecznego świata, zapomina odpowiedzieć na pytania, jakie sam postawił wobec twórczości Tolkiena. Zarówno czytelnik *Pieśni lodu i ognia*, jak i widz *Gry o tron* mogą zastanawiać się, jakie podatki obowiązują za rządów Joffreya. Jest też dużo innych pytań, które mogą się nasunąć, jak na przykład: co się dzieje z chłopstwem, oprócz tego, że jego przedstawiciele są systematycznie wieszani na drzewach lub, w wypadku kobiet, gwałceni? Jak działa kalendarz w Westeros? Czemu Varys porusza się po kraju tak szybko? W jaki sposób Catelyn mogła umyć swoje długie włosy, poczekać niecałą godzinę i pójść na spotkanie z zupełnie suchą fryzurą? Skąd bohaterowie wiedzą, kiedy jest godzina wilka, skoro nie ma zegarów i dzwonów?

Tutaj należy zaznaczyć, że wspomniane wątpliwości nie oznaczają, że książki Martina są zupełnie pozbawione prawdopodobieństwa czy kreatywności przy tworzeniu *quasi*-realistycznego świata. Jednakże poprzez nieustające zwracanie uwagi odbiorcy na werystyczne aspekty przedstawionego w *Grze o tron* świata, autor sam zmusza go do odwoływania się do własnej wiedzy i konfrontowania Westeros ze światem rzeczywistym, do weryfikacji, jak dokładnie odwzorowane są realia średniowieczne. Jak pisał Tolkien, czytelnikowi trudno jest zaangażować się w dzieło, które nie jest autentyczne i wiarygodne. Mimo obecności smoków, czerwonych kapłanek, płonących mieczy i przepowiedni, *Pieśń lodu i ognia* nie skłania czytelnika do zignorowania nieścisłości. Wielu fanów szybko wytknęło cyklowi niekonsekwencję w kwestii czasu podróży z jednego królestwa do drugiego czy też braków ważnych elementów średniowiecznej rzeczywistości, takich jak wysoka śmiertelność noworodków, problemy wiążące się z posiadaniem córek zamiast synów bądź brak informacji o życiu mieszczaństwa. Sam Martin przyznał, że jego opis Tyriona w pierwszym tomie jest niesatysfakcjonujący, ponieważ autor nie wiedział zbyt wiele o niskorostości. Fani zwrócili również uwagę na niekonsekwencję w kwestii zmartwychwstania. Podczas wywiadu dla „TIME”, Martin wypowiedział słynne już słowa:

Dla mnie Czerwonym Weselem we *Władcy Pierścieni* są kopalnie Morii i kiedy Gandalf spada – cóż to była za niszcząca strata! Mając trzynaście lat, kompletnie się tego nie spodziewałem, totalnie mnie to zaskoczyło. Gandalf nie może umrzeć! To jest gość, który wie wszystko! Jest jednym z głównych bohaterów! Boże, co oni zrobią bez Gandalfa? Zostali tylko hobbici?! I Boromir z Aragornem? No, może Aragorn da radę, ale to nadal przełomowy moment. Niesamowite przeżycie.

A potem jest następny tom i on się znowu pojawia, a między amerykańskimi wydaniem tych książek minęło sześć miesięcy, co wtedy wydawało mi się wiecznością.

I przez cały ten czas myślałem, że Gandalf nie żyje, a teraz znowu tu jest i teraz jest Gandalfem Białym. I, eee... właściwie to jest taki, jak zawsze, tylko potężniejszy. Zawsze wydawało mi się to swego rodzaju oszustwem... W miarę, jak dorastałem i rozmyślałem nad tym, wydawało mi się, że śmierć nie czyni cię potężniejszym. To jest w jakiś sposób podjęcie dialogu z Tolkienem i powiedzenie: „Wiesz co, jak ktoś wraca do życia, zwłaszcza, jeżeli umarł brutalną, traumatyczną śmiercią, to nie wróci miły, jak gdyby nigdy nic”. To jest to, co chciałem osiągnąć i cały czas chcę z Lady Stoneheart, znowu wracam tu do Tolkiena i może wydawać się, że go krytykuję i w sumie to robię. Zawsze mi przeszkadzał powrót Gandalfa (Martin & D’Addario, 2017: par.40-41)⁸.

Pomijając fakt, że Gandalf wraca do życia, ponieważ nie jest człowiekiem i że Boromir, który umiera w tej samej części, pozostaje martwy do końca trylogii, problem z tą wypowiedzią leży w tym, że Lady Stoneheart nie jest jedyną postacią, która wraca z martwych w serii Martina. Beric Dondarrion, wskrzeszony przez czerwonego kapłana Thorosa z Myr, nie zmienia się specjalnie, mimo iż na przestrzeni całej serii wraca do życia sześć razy. Jako że *Taniec smoków* kończy się śmiercią Jona Snowa, jest też duże prawdopodobieństwo, że i on zostanie wskrzeszony, tak jak miało to miejsce w serialu. Nie jest to zarzut do Martina jako twórcy świata, jednakże wprowadza kolejny dysonans między postulowanym przez niego realizmem a tym, co dzieje się w jego powieściach, jest to kolejna niekonsekwencja, którą fani zauważyli, ponieważ autor sam zachęcił ich do porównania swojego dzieła z *Władcą Pierścieni*.

⁸ Przekład własny za: „The Red Wedding for me in Lord of the Rings is the mines of Moria, and when Gandalf falls – it’s a devastating moment! I didn’t see it coming at 13 years old, it just totally took me by surprise. Gandalf can’t die! He’s the guy that knows all of the things that are happening! He’s one of the main heroes here! Oh god, what are they going to do without Gandalf? Now it’s just the hobbits?! And Boromir, and Aragorn? Well, maybe Aragorn will do, but it’s just a huge moment. A huge emotional investment.

And then in the next book, he shows up again, and it was six months between the American publications of those books, which seemed like a million years to me. So all that time I thought Gandalf was dead, and now he’s back and now he’s Gandalf the White. And, ehh, he’s more or less the same as always, except he’s more powerful. It always felt a little bit like a cheat to me. And as I got older and considered it more, it also seemed to me that death doesn’t make you more powerful. That’s, in some ways, me talking to Tolkien in the dialogue, saying, »Yeah, if someone comes back from being dead, especially if they suffer a violent, traumatic death, they’re not going to come back as nice as ever.« That’s what I was trying to do, and am still trying to do, with the Lady Stoneheart character. here I’ve got to get back to Tolkien again. And I’m going to seem like I’m criticizing him, which I guess I am. It’s always bothered me that Gandalf comes back”.

Wspomniane rozbieżności między słowami Martina a jego twórczością nie są czymś, co byłoby problemem kilkadziesiąt czy nawet kilkanaście lat temu. Jednakże wraz z sukcesem adaptacji HBO, popularność samego Martina znacznie wzrosła, a jego słowa zaczęły trafiać do coraz szerszej rzeszy fanów, w związku z czym zaczęły kształtować ich oczekiwania względem wszystkich tekstów związanych ze światem *Gry o tron*. Wielu fanów próbujących czytać książki po obejrzeniu serialu i po zapoznaniu się z wypowiedziami Martina, może przeżyć rozczarowanie – oczekując realizmu, zauważą oni luki i niedopatrzenia, nie doświadczą wiary literackiej. Zamiast dać się porwać opowiadaną historią, będą rozproszeni prawami świata pierwotnego, których stosowanie nakazał im sam autor – ich oczekiwania, a co za tym idzie, doświadczenia, będą zbudowane w oparciu o jego słowa.

Zmiany w oczekiwaniach i doświadczeniach czytelnika

Nie należy odpowiedzialnością za zmianę w doświadczeniach czytelnika obarczać samego George'a R.R. Martina. Dwudziesty pierwszy wiek to czas technologii, która pozwala na niemal bezpośrednie wejście w relację z autorem dzieła. Zamiast zgadywać intencje i inspiracje autora, fani mogą skontaktować się z nim za pomocą Twittera, spotkań autorskich czy podczas panelu na konwencie, mają też dostęp do niezliczonych wywiadów, zarówno pisanych, jak i nagranych. Pożyczając termin z portalu TV Tropes, „Słowo Boga” jest łatwe do sprawdzenia i nie pozostawia pola na interpretację i na stworzenie własnej relacji z dziełem. Oczekiwania wobec dzieła kultury są kształtowane przez jego autora, co skutkuje uboższym, bardziej ograniczonym doświadczeniem czytelnika.

Serialowa adaptacja *Gry o tron* poszła w ślady pierwowzoru i chociaż twórcy odtworzyli wiernie mroczną, posępną atmosferę książek, starając się przedstawić postaci i zwroty akcji jako realistyczne, kiedy wyczerpali materiał oryginalny, zaczęli wprowadzać do fabuły coraz więcej wątków fantastycznych, co nie podobało się fanom. Po wielu sezonach zachwalanych jako prawie historyczne widowisko, trzy ostatnie okazały się wielkim rozczarowaniem. Jon Snow wygrywa Bitwę Bękartów dzięki Sansie, która, jak niegdyś Gandalf piątego dnia o świcie, przybywa z odsieczą w postaci kawalerii Arrynów, Bran staje się wszechwiedzącym, mądrym królem (o niesprecyzowanej polityce fiskalnej), śmierć Daenerys nie skutkuje żadnymi konsekwencjami politycznymi, mimo że za morzem zostawiła imperium.

Ósmy sezon serialu rozczarował fanów szczególnie – przyzwyczajeni i oczekujący realizmu oraz brutalności fani otrzymali w finałowej bitwie znikających i pojawiających się ponownie jeźdźców Dothraków, nieprzemyślane strategie oblężenia, zupełnie pozbawioną dramaturgii śmierć Nocnego Króla oraz Wieżę Ręki, zniszczoną przez smoka Daenerys i magicznie odbudowaną w następnym odcinku. Wszystkie te niedociągnięcia sprawiły, że widzowie poczuli się nie tylko rozczarowani, a wręcz oszukani, ponieważ oczekiwali skomplikowanej, angażującej fabuły i rozwoju swoich ulubionych postaci. Zakończenie z mądrym, wszechwiedzącym królem było niezgodne z tym, jak ich oczekiwania były kształtowane przez poprzednie sezony, było zbyt mityczne, zbyt fantastyczne. Ponadto, mimo domniemanego realizmu, przy życiu zostali sami pozytywni bohaterowie, podczas gdy ci negatywni otrzymali zasłużoną karę. Najbardziej interesującym przypadkiem jest tu wątek Daenerys, według wielu najbardziej rozczarowujący element ósmego sezonu. Chociaż jej szaleństwo było sugerowane we wcześniejszych sezonach oraz w książkach, transformacja protagonistki z wyzwolicielki w tyrana była dość nagła i mało realistyczna z psychologicznego punktu widzenia. Z chwalonej przez krytyków serii, *Gra o tron* stała się serialem, o którym po kilku latach praktycznie zapomniano – oszukani fani odwrócili się od niegdyś uwielbianego serialu a fanowska aktywność znacznie zmalała, zwłaszcza w internecie. Chociaż niektórzy argumentują, że winą leży w scenariuszu napisanym przez Davida Benioffa and D.B. Weissa lub też w fakcie, że Martin nie ukończył pisanie książek przed finalizacją serialu, prawdziwy powód, dla którego *Gra o tron* okazała się spektakularną porażką jest jasny – nie spełniła oczekiwań, które jej twórcy wykreowali.

Multitekstualne dzieła i autor wiecznie żywy

Pytanie, jakie się pojawia się na podstawie obserwacji ostrej reakcji na zakończenie *Gry o tron* brzmi, czy realizm i *fantasy* wzajemnie się wykluczają. Czy też era internetu sprawiła, że zamiast być martwymi (jak chciałby postmodernizm), autorzy są wciąż żywi i nieustająco wchodzą w interakcję ze swoimi odbiorcami. Zgodnie z teorią estetyki recepcji w ujęciu Jaussa, „dzieło literackie nie jest przedmiotem, który by istniał sam dla siebie, każdemu obserwatorowi i w każdym momencie prezentując taki sam wygląd” (Jauss 1972 : 275). Dzieło istnieje więc w relacji z autorem oraz z odbiorcą. Autor tworzy tekst na podstawie własnych doświadczeń, przekonań i inspiracji, nie wyznacza jednak

określonej interpretacji, zostawiając czytelnikowi dowolność przy tworzeniu indywidualnej relacji z tekstem kultury. Każdy odbiorca, mimo iż wchodzi w interakcję z tym samym dziełem, postrzega je inaczej, przez pryzmat własnych oczekiwań i doświadczeń, a zatem do pewnego stopnia, we własnym umyśle tworzy jego własną wersję. Tak długo, jak jego doświadczenie z tekstem kultury nie jest moderowane, odbiorca jest w stanie pogodzić elementy realistyczne i fantastyczne – dobrym przykładem jest tutaj seria o Harrym Potterze, autorstwa J.K. Rowling, w której magiczny świat czarodziejów przemieszany jest z brytyjską rzeczywistością. Zasady świata w tym cyklu są jasne – do praw świata pierwotnego, znanych czytelnikowi, dochodzą prawa świata wtórnego, które współistnieją, a nawet jeżeli momentami sobie przeczą, czytelnik nie ma problemu z odczuwaniem wiary literackiej. Jednakże, na przestrzeni ubiegłych lat, relacja odbiorców ze światem *Harry'ego Pottera* uległa zmianie, tak jak w wypadku Martina – z powodu autora. Zachęcona przez fanów Rowling, zaczęła dodawać nowe elementy do stworzonego już przez siebie uniwersum poprzez platformę Pottermore, w dodatku nie autentyczne, przemyślane detale, a informacje, które przeczyły wyobrażeniom fanów (homoseksualizm Albusa Dumbledorea), zmieniały rozumienie oryginału (niezdolność do miłości u Voldemorta) lub były dodane wyraźnie po to, żeby spełnić potrzeby nowych czytelników (postaci żydowskiego pochodzenia). Nieustający przepływ informacji między autorką a jej czytelnikami odebrał tym ostatnim możliwość szukania własnych rozwiązań i interpretacji, do snucia swoich teorii. Edward Anderson w artykule dla „Medium”, zatytułowanym *JK Rowling Has Ruined Harry Potter* pisze:

Praktycznie pod każdym względem, serię można uznać za sukces. Ludzie, którzy z nią dorastali, kiedy powstawała, przekazali ją dalej swoim dzieciom, a i to pokolenie zapewne przekaże je następnym. Jest to dzieło sztuki, które przetrwa długo.

Albo raczej przetrwałoby, gdyby J.K. Rowling zostawiła je w spokoju. Zamiast tego grasuje po mediach społecznościowych i zmienia własne postaci w zależności od nastroju.

A także po to, żeby sprawiać wrażenie, że była postępową, zanim to było fajne, mimo, że sporo tych zmian zwyczajnie nie ma sensu (Anderson, 2020: par. 2-4)⁹.

⁹ Przekład własny za: „On almost every level, the series would be considered a success. People who grew up as the series was being written have passed it down to their children, and that generation will likely pass it down to the next. It is a piece of art that will last a very long time. Or it would have been had J.K. Rowling left the legacy alone.

Ingerowanie w ukończony już tekst, a także używanie znanych postaci do promowania własnej ideologii („Teraz jest dla mnie jasne, że Harry Potter głosowałby na Michaela Bloomberg’a [...]”; Twitter 2020) sprawiło, że jej fani odwrócili się od niej, a co za tym idzie, od *Harry’ego Pottera*. Zaczęli również zauważać coraz więcej niekonsekwencji oraz braków fabularnych i nieścisłości – ilu właściwie jest uczniów w Hogwarcie, czemu Fred i George nie wiedzieli, że Parszywek jest Peterem Pettigrew, skoro mieli mapę Huncwotów. Niegdyś dobrze skonstruowany, immersyjny świat, zaczął się rozpadać z każdym dodanym detalem.

Drugą stroną tego zjawiska jest wspomniana już, coraz popularniejsza multitekstualność dzieł. *Pieśń lodu i ognia* jest nierozzerwalna z serialem, *Władca Pierścieni* z filmami i gramy w tym samym uniwersum, filmy studia Marvel wymagają od widza znajomości wszystkich poprzednich filmów oraz seriali uzupełniających wątki niektórych postaci. Do pewnego stopnia kolejnym medium, na którym dzieła zaczynają istnieć, jest Twitter – autorzy odpowiadając na pytania fanów, dopisują dodatkowe elementy do ukończonych już dzieł, często używając tej możliwości jako swego rodzaju przedłużenia tekstu. Poprzez wchodzenie w dialog z odbiorcami, twórcy niejednokrotnie bronią swoich kontrowersyjnych decyzji i niedociągnięć. W wypadku *Gry o tron* i wspomnianego rozczarowania końcem historii Daenerys, scenarzyści wydali specjalny materiał wideo, w którym opisują cały proces, prowadzący do tego, że ukochana niegdyś bohaterka z zimną krwią pali mieszkańców Królewskiej Przystani. Chociaż wyjaśnienia Davida Benioffa i D.B. Weiss’a brzmią w miarę przekonująco, nadal nie są one częścią tekstu i dla odbiorcy, który nie miał okazji zapoznać się z komentarzem twórców, szaleństwo Daenerys nadal będzie niezgodne z przedstawionym w serii charakterem tej postaci.

Kolejnym przykładem może tu być saga *Gwiezdnych wojen* – od premiery filmu *Skywalker: Odrodzenie* (2019) autorzy za pośrednictwem Twittera dodali do filmu mnóstwo szczegółów, między innymi dokładne wyjaśnienie, dlaczego Rey jest wnuczką Palpatine’a oraz czym właściwie jest planeta Exegol, co poskutkowało utratą znacznej części fanów – *Gwiezdne wojny* przestały być czymś spójnym, nowym mitem, który mógł być dowolnie interpretowany oraz analizowany i stały się po prostu niekończącym się procesem twórczym, który fani oglądają na żywo.

Instead, she took to social media and began changing the characters based on her mood at the moment. Also to make it seem as if she were inclusive before it was cool, no matter that some of the changes made no sense at all”.

Patrząc na powszechne gwałtowne reakcje na nieudane zakończenia *Gry o tron*, *Gwiednych wojen* czy nawet serialu *Voltron* studia Dreamworks (2016-2018) można zauważyć, że oprócz problemu z wywołaniem u odbiorcy wiary literackiej, współcześni twórcy, tak chętnie wchodzący w relacje ze swoimi odbiorcami, są również według fanów personalnie odpowiedzialni za niespełnienie oczekiwań. Możliwość zakomunikowania autorowi swoich oczekiwań wiąże się z dużym emocjonalnym zaangażowaniem odbiorcy, który w swoim odczuciu jest częścią procesu twórczego. Łączy się to również z coraz większym wpływem fanów na końcową wersję dzieła. Najbardziej znaczącym przykładem jest tutaj *Liga Sprawiedliwości: Snyder's Cut* (2021), która została wydana ze względu na niezadowolenie fanów związane z wersją z 2017 roku, zrealizowaną przez Jossę Whedona.

Podsumowanie

Omówione przykłady pokazują że w dwudziestym pierwszym wieku opisywana przez Jaussa liniowa relacja autor→dzieło→czytelnik nie jest już tak jasna, jak w wieku dwudziestym. Autorzy coraz częściej na życzenie samego czytelnika nieustająco ulepszają i wzbogacają swoje dzieło, sami kształtują oczekiwania odbiorcy i nawigują jego interakcję z utworem, oferując jasne odpowiedzi w kwestii poprawnej interpretacji własnego tekstu kultury. Chociaż wywiady z autorami nie są niczym nowym, w dobie algorytmów sugerujących strony zgodne z zainteresowaniami użytkownika, trudno jest uniknąć informacji na temat najbardziej popularnych tekstów kultury, a co za tym idzie, uchronienie się przed ingerencją autora w indywidualną relację odbiorcy z tekstem jest prawie niemożliwe. Świat wykreowany przez ten tekst nie rządzi się już własnymi wewnętrznymi prawami, ale jest wciąż zmieniany, modyfikowany i poprawiany, co uniemożliwia doświadczenie pełnej immersji. Literacka wiara jest zjawiskiem coraz rzadziej doświadczanym, zwłaszcza w wypadku najpopularniejszych tytułów. Warto jednak zaznaczyć, że nie jest niemożliwa do wywołania – przykładem autora, który wchodzi w interakcję ze swoimi fanami bez ingerowania w ich relację ze swoim dziełem, jest Rick Riordan i jego cykl powieści inspirowanych mitologiami świata w nowoczesnym ujęciu. Chociaż Riordan jest aktywny na Twitterze i słucha swoich fanów (zmiana oficjalnego ilustratora serii *Percy Jackson* na znaną w kręgach fanowskich artystkę Virię), nie dodaje on nowych szczegółów do wydanych już powieści, unika też komentarzy na temat ich

interpretacji, zachęcając fanów do tworzenia własnych teorii. Autor wspiera twórczość fanowską, jednak nie pozwala na to, by angażowali się oni w proces twórczy. Jego książki, poruszające takie tematy, jak rozbite rodziny, problem mentalne, seksualność, bezdomność czy różnice religijne, wymagają od twórcy znajomości i zrozumienia tych zagadnień, a jednak autor nie zasypuje czytelnika informacjami bądź postulatami, nie narzuca interpretacji. I mimo tego, że *Percy Jackson* istnieje w formie książkowej, filmowej czy komiksowej, a także w wersji musicalowej i w twórczości fanowskiej, Riordanowi udaje się wykreować w czytelniku wiarę literacką, poprzez zostawienie relacji dzieło-czytelnik bez ingerencji ze swojej strony.

Multitekstualne dzieła, chociaż interesujące jako nowa forma funkcjonowania tekstu, wiążą się jednak ze zubożeniem doświadczenia odbiorcy, które jest monitorowane przez twórcę praktycznie na każdym kroku, przed i po publikacji dzieła. Jak pokazują omówione w ramach tego rozdziału przykłady, multitekstualność jest zjawiskiem coraz popularniejszym i w erze serii, *sequeli* i *remake'ów* stworzenie indywidualnej relacji z dziełem, a co za tym idzie, doświadczenie prawdziwej wiary literackiej, staje się coraz trudniejsze, nie jest jednak niemożliwe. Wymaga jednak od autorów zrozumienia zasad gatunku, w obrębie którego tworzą oraz wycofania się z relacji dzieło-czytelnik, czego, jak widać na przykładach omawianych w tym rozdziale, wielu autorów nie chce zrobić.

Źródła cytowań

- ANDERSON, EDWARD (2020), "JK Rowling Has Ruined Harry Potter", *Medium*, online: <https://medium.com/pop-off/jk-rowling-has-ruined-harry-potter-d6bb4bbf2ce1>, par. 5-13, [dostęp: 7.06. 2020].
- KINNUNEN, JAAKKO. (2019), 'Game of Thrones changes the fantasy genre', *Tuni*, online: <https://www.tuni.fi/en/news/game-thrones-changes-fantasy-genre>, par. 3, [dostęp: 13.09.2019].
- JAUSS, ROBERT HANS, (1972), 'Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze: (fragmenty)', przekł. Ryszard Handke, *Pamiętnik Literacki*: 63/4, ss. 271-307 .
- LAUGIER, SANDRA (2018), 'Spoilers, Twist and Dragons', w: Ian Christie, Annie Van den Oever (red.), *Stories: Screen Narrative in the Digital Era*, Amsterdam: Amsterdam University Press, ss.143-152 .
- MARTIN, GEORGE .R.R, DANIEL D'ADDARIO (2017), 'George R. R. Martin on the One Game of Thrones Change He 'Argued Against'', *TIME*, online: <https://time.com/4791258/game-of-thrones-george-r-r-martin-interview/>, par. 40-41, [dostęp: 11.09.2019].
- MARTIN, GEORGE .R.R, MIKAIL GILMORE (2014), 'George R.R. Martin: The Complete Rolling Stone Interview', online: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/george-r-r-martin-the-complete-rolling-stone-interview-52421/>, par. 59-50, [dostęp: 11.09. 2019].
- MARTIN, GEORGE .R.R, BEN PEARSON (2019), 'George R.R. Martin on 'The Lord of the Rings', Whether Tolkien Would Have Liked His Work, and One Big Regret', online:, <https://www.slashfilm.com/george-rr-martin-interview/>, par. 6, [dostęp: 11.09.2019].
- MARTIN, GEORGE. R. R. (2015), 'George R.R. Martin explains where Tolkien got it wrong', *Staten Island Advance*, online: https://www.youtube.com/watch?time_continue=118&v=5K3H-FjEhkw, 2:14, [dostęp: 11.09. 2019].
- MATHEWS, RICHARD (2002), *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Londyn: Routledge.
- ROTTEN TOMATOES (2011), 'Game of Thrones: Season 1', online: https://www.rottentomatoes.com/tv/game_of_thrones/s01 , par 1 [dostęp 14.04.2021]
- TOLKIEN, J.R.R.(1947), *Drzewo i liść oraz Mythopeia*, przekł. Joanna Kokot, Marek Obarski, Krzysztof Sokołowski, Poznań: Zysk i S-ka.

