

# Historia, kreacja i opowieść, która je łączy. Sposoby funkcjonowania wątków słowiańskich we współczesnej rodzimej *fantasy*

History, creation and the story that connects them.  
Ways of functioning of Slavic threads in contemporary  
Polish *fantasy*

Adam Mazurkiewicz

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-3804-6445

**Abstract:** The article is a case study devoted to the way Slavic themes are present in contemporary Polish *fantasy* work. The texts quoted here are also representatives of the two artistic strategies dominant in the native *Slavic fantasy*: focus on exposing the historical dimension of the plot; emphasizing the creative aspect of the described adventures. The confrontation of Christa's comics and Terakowska's novel make us aware of the extent to which the image of Slavicness functioning in the *imaginarium communis* is situated between what is reconstructed thanks to the findings of historians and archaeologists, and what is created for the needs of the story by the power of artistic imagination. The dividing line runs not so much between individual cultural texts as across them. Both artistic visions of the Slavic region are united by the search for spiritual community (this applies especially to the Loneliness of the Gods) in the reality of rejecting its hitherto, established by tradition, institutionalized formula.

**Key words:** Slavic, Polish art after 1945, creation, imagination, reconstruction

**Streszczenie:** Artykuł jest studium przypadku poświęconym sposobowi uobecniania wątków słowiańskich we współczesnej polskiej twórczości *fantasy*. Przywołane tu teksty są zarazem reprezentatywne dla dwu dominujących w rodzimej fantastyce słowiańskiej strategii artystycznych:

- nastawienia na eksponowanie historycznego wymiaru fabuły;
- uwypuklenia kreacyjnego aspektu opisywanych przygód.

Konfrontacja komiksów Christy i powieści Terakowskiej uświadamia, do jakiego stopnia funkcjonujące w *imaginarium communis* wyobrażenie słowiańkości sytuuje się między tym, co **rekonstruowane** dzięki ustaleniom historyków i archeologów, a tym, co zostaje **kreowane** na potrzeby opowieści mocą artystycznej wyobraźni. Linia podziału przebiega przy tym nie tyle między poszczególnymi tekstami kultury, co w poprzek nich. Obie artystyczne wizje Słowiańszczyzny łączy poszukiwanie wspólnoty duchowej (dotyczy to zwłaszcza *Samotności Bogów*) w realiach odrzucenia jej dotychczasowej, utrwalonej tradycją, zinstytucjonalizowanej formuły.

**Słowa kluczowe:** Słowiańszczyzna, sztuka polska po 1945, kreacja, wyobraźnia, rekonstrukcja

Szkic jest próbą aplikacji zaproponowanych niegdyś przez autora taksonomii zjawiska z kręgu polskiej literatury *fantasy* do lektury tekstów kultury, które (nie zawsze w oczywisty sposób) pozostają w kręgu zjawiska fantastyki słowiańskiej (Mazurkiewicz 2012, 144-156; Mazurkiewicz 2016, 133-144; por. Mikinka 2020, 545-558). Punktem wyjścia czynimy przekonanie o istnieniu relacji między obserwowanym współcześnie zjawiskiem, określanym mianem „słowiańskiego odrodzenia”, a przemianami (po) nowoczesnej duchowości, która objawia się poszukiwaniem form religijności alternatywnych wobec zjawisk utrwalonych kulturowo, przede wszystkim w postaci wielkich religii monoteistycznych (Luckman 2006). Tym samym pojawia się pytanie o to, do jakiego stopnia *remedium* na obserwowaną sekularyzację rzeczywistości może być beletrystyka, traktowana jako *ersatz* religijności.

Podporządkowanie rozważań metodologicznym założeniom *case study* pozwala na wykorzystanie założeń czytania kontekstowego, pozwalającego na uwzględnienie różnych punktów odniesienia dla tworzenia własnej propozycji interpretacyjnej przez czytelnika (Regiewicz 2016, 90-91). Strategia ta wydaje się tym bardziej godna uwagi, że umożliwia dostrzeżenie w analizowanym za jej pomocą tekście nie tylko tego, co zostaje wpisane w warstwę fabularną, ale też – dzięki sięgnięciu po możliwości oferowane przez krytykę retoryczną – na rekonstrukcję światopoglądu autora i jego wizji czytelnika docelowego (Foss 1989, 193). Jako podstawę rozważań obraliśmy dwa teksty kultury: powieść *Samotność Bogów* (2008) Doroty Terakowskiej oraz wybrane zeszyty współtworzące cykl komiksów Janusza Christy (scen. i rys.) o przygodach Kajka i Kokosza, przede wszystkim *Kajko i Kokosz w krainie borostworów* (1987). Na zainteresowanie zasługują jednakże nie tylko „oryginalne” albumy Christy, ale i późniejsze, stanowiące kontynuację przygód prasłowiańskich wojów; spośród nich zwraca uwagę przede wszystkim album *Zaćmienie o zmierzchu* (2021) Sławomira Kiełbusa (rys.) i Macieja Kura (scen.). W opowieści tej pojawiają się szczególnie licznie wątki wierzeń prasłowiańskich, sytuowane w rozmaitych kontekstach i w związku z tym podporządkowane różnym grom autorów komiksu z odbiorcą

Tym, co łączy oba przywołane teksty kultury, jest nie tylko szczególnie wyraziście zaznaczany stosunek do (różnorodnie traktowanej) spuścizny słowiańskiej kultury, umożliwiający dostrzeżenie sposobów funkcjonowania jej wątków we współczesnej twórczości *fantasy*. Nie bez znaczenia dla wyboru owych tekstów pozostaje też obecność (jakkolwiek chwilowa) ich autorów na szkolnej liście lektur. Zarazem różnorodność tworzywa artystycznego, wykorzystywanego przez Christę i Terakowską, uświadamia konieczność sięgnięcia do różnego – w przypadku komiksu i literatury – *instrumentarium* badawczego. Jest to niezbędne ze względu na odmienność tworzywa: literaturę powołuje do istnienia słowo; komiks – współobecność słowa i obrazu, która ma znaczenie naddane, niebędące prostą

sumą elementu werbalnego i ikonicznego (Szyłak 2000). Tym samym obie formuły artystycznego wyrazu posługują się specyficznymi dla siebie *środkami*. Za ich pośrednictwem mogą tym samym osiągać różne efekty poznawcze. Konfrontacja obu mediów pozwala – zwłaszcza w sytuacji, gdy odbiorcą jest młody (stażem, ale i wiekiem) czytelnik – na uświadomienie różnorodności sposobów opowiadania o przeszłości. Zwraca też uwagę na medialne uwikłanie przekazu, co jest istotne obecnie, w sytuacji dominowania audiowizualnego paradygmatu kulturowego. Takie zestawienie mediów jest pouczające zwłaszcza z perspektywy dydaktycznej, w której literatura wartościowana jest wyżej niż inne media kultury. Tymczasem komiks – funkcjonując na pograniczu filmu i „sztuki słowa” – nie jest ich uboższą wersją, a zjawiskiem osobnym (Gawęda 2018, 195-203). Pozwala przy tym – właśnie dzięki zestawieniu z literaturą i filmem oraz mediami cyfrowymi – na sięgnięcie w szkolnej praktyce do założeń multimedialnych modułów tematycznych (jest to koncepcja autorstwa Anny Ślósarz (Ślósarz 2018; Ślósarz 2022, 57-72<sup>1</sup>). Metoda ta, wykorzystująca różnice kodów artystycznych, pozwala na postrzeganie kultury jako nadrzędnej całości, ubogacanej przez wielość jej mediów.

Przywołane tu teksty są zarazem reprezentatywne dla dwu dominujących w rodzimej fantastyce słowiańskiej strategii artystycznych:

- nastawienia na eksponowanie historycznego wymiaru fabuły;
- uwypuklenia kreacyjnego aspektu opisywanych przygód.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zaznaczyć brak całkowitej alternatywności omawianych strategii. Innymi słowy: twórcy zakorzeniający swe wizje Słowiańszczyzny w historii nie stronią od zabiegów kreacyjnych; ci zaś, którzy traktują obrazy (pra)słowiańskiej przeszłości w sposób instrumentalny, zmuszeni są odwoływać się do weryfikowanych historycznie szczegółów, jeśli chcą, aby czytelnik uznał proponowane przez nich wizje za „prawdopodobne”. Punktem odniesienia dla obu strategii pozostaje koncepcja Haydena White`a dotycząca relacji między rekonstrukcją i konstrukcją w opisie przeszłości (White 2009, 135-154, 181-197). Metoda wypracowana przez White`a narratywizmu historycznego oferuje, zdaniem Ewy Domańskiej, nowe sposoby dociekań nad przeszłością (zob. Domańska 1992, 29-30).

### **Nastawienia na eksponowanie historycznego wymiaru fabuły**

Jest to strategia właściwa dla komiksów Janusza Christy oraz kontynuatorów cyklu opowieści o przygodach Kajka i Kokosza. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia można traktować poetykę komiksów narysowanych przez kontynuatorów serii – m.in. Sławomira Kielbusa, Piotra Bednarczyka czy Tomasza Samojlika – jako artystyczny hołd złożony

---

<sup>1</sup> Jako jeden z interpretantów można wykorzystać serial rysunkowy *Kajko i Kokosz* (Polska 2021-, reż. Michał Sledziński i in.).

Chryście, na ile zaś decyzję, by pozostać wiernymi estetyce pierwowzoru, wymusiły w tym przypadku względy rynkowe, tj. rozpoznawalność kreski i typu surrealistycznego humoru, które zagwarantowały sukces artystyczny (ale i ekonomiczny) komiksów Christy. Wierność dotychczasowej konwencji docenia Piotr Tomczuk (Tomczuk on-line).

Sam autor wypowiedział się na temat czasu stanowiącego akcję opowieści rysunkowych następująco:

Długo zastanawiałem się, kiedy odbywa się akcja (...) komiksu? Jak zabierałem się za temat, myślałem, że będę robił to w okresie Mieszka I, ale wtedy nie da się uniknąć tematu Kościoła (...). Po namyśle doszedłem do wniosku, że to musi dziać się dużo wcześniej, w czasach pogańskich. W ten sposób uniknę ładowania się w sprawy bardzo niewygodne (Janicz, Śmiałkowski 2008).

Gwoli ścisłości: położenie akcentu na wiarygodną kreację artefaktów słowiańskiej kultury materialnej nie unieważnia wpisanych w opowieści Christy aluzji do polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej lat 70. i 80. XX wieku (przykładem służy wątek polowania w albumie *Mirmił w opałach*, 1990). Autorskie gry z cenzurą i związana z nimi mowa ezopowa to wartości dodane do komiksów Christy, które nie stanowią celu nadrzędnego (potencjalnie mogą natomiast być istotne z perspektywy postulatu White'a, aby w przeszłości odnajdywać czytelniczą teraźniejszość; zob. White 2000, 61). W ten sposób można odczytywać wątek Zbójcerzy (przede wszystkim postaci Hegemona i Kaprała) jako pogłosu Układu Polska-RFN (7 grudnia 1970) dotyczącego nieuregulowanych ostatecznie zachodnich granic PRL<sup>2</sup>. Z kolei artystycznym – korespondującym z politycznym – punktem odniesienia są opowieści współtworzące nurt uobecniający pogańską Słowiańszczyznę na kartach literatury; ich przykładem służą powieści Saturniny Leokadii Wadeckiej (Wadecka 1966; 1968; 1971) oraz Jerzego Cepika (Cepik 1970). Przywołane tu powieści można uznać za kontekst interpretacyjny cyklu Christy publikowanego na łamach „Wieczoru Wybrzeża” od 1972 roku. Wpisują się one jednocześnie, wraz z komiksami o przygodach Kajka i Kokosza oraz innymi utworami literackimi, w nurt legitymizujący obecność Słowian na ziemiach współczesnej Polski (zob. Foltyn 2015, 160-180; Foltyn 2015a, 207-241).

Tym, co decyduje o „uhistorycznieniu” świata przedstawionego, jest detal. Sposób, w jaki szczególnie jest traktowany w cyklu komiksów Christy, sprawia, że artystyczna kreacja artefaktów należących do kultury materialnej zyskuje na wiarygodności. Nie umniejsza to oczywiście dylematów interpretacyjnych, akcentowanych niegdyś przez Stanisława Tabaczyńskiego; według badacza zasadniczą trudnością jest uchwycenie znaczeniowych treści kultury materialnej (Tabaczyński 1993, 17). O tym, do jakiego stopnia Christa pozostawał wierny ustaleniom historycznym w kreśleniu realiów

<sup>2</sup> Przypomnijmy, że w procesie ratyfikacji RFN jednostronnie przypomniiała zastrzeżenie poczdamskie, dotyczące konieczności renowacji traktatu po zjednoczeniu Niemiec (stało się to dopiero na mocy Traktatu Granicznego PR-RFN z 14 listopada 1990 roku); szerzej zob. Barcz 2020, 53-71.

świata przedstawionego opowieści o Kajku i Kokoszu, świadczy popularno-naukowy eksperyment Pawła Pogodzińskiego – inicjatora nietypowej wystawy łączącej archeologiczne zabytki z komiksowymi kadrami zaczerpniętymi z cyklu rysunkowych opowieści. Same kadry zostały sfunkcjonalizowane z kolei w taki sposób, aby stanowić pomoc wizualną, towarzyszącą omawianym zagadnieniom; przykładem służą opisy biżuterii odnoszące się do poświadczonych historycznie realiów, które Christa wizualizuje na potrzeby opowieści (zob. załącznik 3). Specyfika ukazwanej na komiksowych kartach biżuterii zostaje uzupełniona o uwagi na towarzyszących materiałom wizualnym komentarzom; zawierają one informacje na temat materiałów służących do wyrobu ozdób i mogą być pomocą dydaktyczną na równi z artefaktami stanowiącymi zbiory muzeum.

Nie bez znaczenia jest też ukazanie źródeł inspiracji Christy, jakim były *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (1837) Kazimierza Wójcickiego; umieszczony na wystawie egzemplarz stanowił własność rysownika, co poświadcza stosowny podpis na stronie tytułowej zbioru (zob. załącznik 4). Co istotne: informacja ta ma charakter nie tylko anegdotyczno-przyczynkarski; pozwala czytelnikowi skonfrontować kreację Christy z zapisem Wójcickiego, będącym do dziś dość istotnym źródłem wiedzy na temat folkloru słowiańskiego. Nie bez znaczenia przy tym pozostaje fakt, że zbiór Wójcickiego trudno uznać za wiarygodne etnograficznie źródło wiedzy na temat pogańskich wątków obecnych w kulturze Słowiańszczyzny. Znaczącą część z komentarzy, którymi opatrzone są zebrane opowieści, została przez autora wymyślona, co jednak – w opinii historyków literatury – nie umniejsza ich wartości. Christa zapewne miał świadomość tej specyfiki zbioru Wójcickiego, skoro dysponował egzemplarzem w edycji z 1972 roku, zawierającym spostrzeżenia Juliana Krzyżanowskiego (zob. Krzyżanowski 1972, 5-9). Zarazem jednak odczytywane ze współczesnej perspektywy renesansu zainteresowania pogańską Słowiańszczyzną, owe autorskie dopowiedzenia Wójcickiego stanowią ważne świadectwo kształtowania się artystycznej recepcji pogańskich relikwów zachowanych w ludowej wyobraźni.

Zorganizowana w Skansenie Archeologicznym Grodzisko w Sopocie wystawa wzbudziła ciekawość nie tylko miłośników twórczości Christy, ale i zainteresowanych światem Słowian (zob. Hlebowicz on-line). Do pewnego stopnia „zanurzeniu się” w proponowaną rzeczywistość może przeszkadzać groteskowa („przerysowana”) stylistyka; sam autor swój wybór artystyczny motywuje następująco:

Zdecydowałem, że dla bezpieczeństwa będę rysował tak zabawnie, groteskowo. Po to, żeby wrosło w świadomość ludzi. Jakbym zaczął robić realistycznie, to wcześniej czy później ktoś by się doczepił. A jak robiłem z przymrużeniem oka, to być może miało szansę się utrzymać (Janicz, Śmiałkowski 2008, 25).

*Nota bene* tym różni się cykl opowieści o Kajku i Kokoszu od podobnej w założeniach serii *Asterix* (1959; wydanie pol. 1990) René Gosciniego i Alberta Uderzo oraz kontynuatorów: Jeana-Yvesa Ferriego i Didiera Conrada. W komiksach tych znaczącą rolę odgrywają stereotypy, wypracowane przez twórców na potrzeby popkulturowych wizji przeszłości (szerzej na temat porównania obu serii komiksowych zob. Lorek, on-line).

Ideologicznej inspiracji wierności faktograficznej, możliwej do konfrontacji z ustaleniami badaczy, można dla komiksów Christy poszukiwać w roli, jaką detal odgrywa w powieści historycznej, umożliwiającą – w myśl sugestii Kazimierza Bartoszyńskiego – rekonstrukcję kultury obyczajowej przez interpolację historii; jest to, zdaniem badacza, właściwa tematyka powieści historycznej (Bartoszyński 1984, 12). Christa nie popada przy tym w nadmiarowe „antykwarium wizualne”, wyrażające się dążeniem do oddania bogactwa kultury materialnej kosztem czytelności komiksowego kadru (zob. załącznik 1: rysunek 1 i rysunek 2). O korespondencji między wizją Christy i jej odpowiednikiem zrekonstruowanym przez archeologów świadczy sposób, w jaki twórcy wystawy wykorzystali komiksowe kadry. Dominują plansze z tymi kadrami w powiększeniu, na których ukazane zostały elementy kultury materialnej, mające swój „realny” odpowiednik w gablotach zbierających przedmioty z wykopalisk. Konceptyjnie całość została podporządkowana ukazaniu, w jaki sposób Christa odtwarzała na potrzeby komiksu różne detale życia codziennego (ozdoby, stroje, broń, meble, naczynia, architektoniczne szczegóły).

Odtworzenie rzeczywistości kultury materialnej zdaje się zresztą dla Christy nie tyle celem samoistnym, co zostaje podporządkowane uwiarygodnieniu zaproponowanej wizji przeszłości, w której pojawiają się elementy – z perspektywy odbiorcy – fantastyczne. Nie przełamują one jednak jedności świata przedstawionego, toteż trudno uznać je za fantastykę w świetle koncepcji Rogera Calloisa, w myśl której „w fantastyce (...) porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata” (Callois 1967, 33). Jest to zabieg tym istotniejszy dla lektury komiksu, że przekłada się na czytelnicze postrzeganie wykorzystywanych wątków kultury niematerialnej, reprezentowanych w komiksie głównie w postaci przedchrześcijańskich wierzeń. Owszem, w ich przypadku mamy jedynie w niewielkim stopniu możliwości porównania artystycznej kreacji z pozaartystycznym zapisem historycznym<sup>3</sup>. Jednakże wierność realiom historycznym w zakresie materialnego wymiaru religii (budowli sakralnych, posągów bóstw) w akcie lektury „przekłada” się na czytelnicze zaufanie wobec wyglądu i charakteru ukazanych w komiksach istot nadprzyrodzonych. Niekiedy zresztą owo zaufanie zostaje ostentacyjnie „wystawione na próbę”, o czym świadczy kreacja smoka Milusia. Jakkolwiek bowiem istota ta – w terminologii Kazimierza

<sup>3</sup> O tym, do jakiego „pomieszania materii” etnograficznej i historycznej może dojść, świadczą rozważania Jakuba Zieliny na temat relacji między baśniowym mistrzem Twardowskim i potwierdzonym historycznie kultem bóstwa Swaroga (Zielina 2011, 15-17).

Moszyńskiego – to „żmij właściwy, czyli smok” (Moszyński 1934, 583). Rozważania Moszyńskiego są – mimo upływu czasu – fundamentalne dla ukazania wszechstronnie ujętej słowiańskiej kultury, wraz z jej aspektem wierzeniowym – w tym wiary w istnienie smoków. W słowiańskim bestiariuszu, w wyobraźni zbiorowej dominuje utożsamienie smoka/żmija z zagrożeniem (Moszyński 1934, 583-586). Tymczasem odmienną komiksowej aktualizacji mitologicznej bestii jest jedynie pozorna. Pośród zapisów etnograficznych pojawiają się bowiem wzmianki o Misiu/misiu – bestii przekształcającej się w łagodne zwierzę pod wpływem działań człowieka (Wróblewska 2018, 191). Tym samym komiksowy smok ma atrybuty właściwe jego etnograficznemu „pierwowzorowi” (związek z żywiołem wodnym, gadzi kształt, skrzydła, możliwość ziania ogniem), a jednocześnie zdaje się kontynuować wzorzec Misia/misia (Moszyński 1934, 583-586). Co istotne: dzieje się tak, mimo iż postać ta reprezentuje kulturowo przetworzony wzorzec. Miluś to wegetarianin, chętnie nawiązujący relacje społeczne z ludzkimi bohaterami komiksów. Jest przy tym strachliwy i zianie ogniem ma u niego charakter odruchu warunkowego w sytuacji pojawienia się gryzoni oraz dostrzeżenia własnego odbicia w wodzie. W przeciwieństwie do baśniowych i legendowych smoków Miluś jest też zwierzęciem społecznym; kiedy napotyka smoczycę Miłasię, rezygnuje z towarzystwa ludzi i odlatują razem do krainy smoków (Christa 1988, 40 A).

Pozostaje zarazem – zgodnie z rolą, jaką w słowiańskich wierzeniach odgrywał smok – reprezentacją sił chaosu, zaś jego działania prowadzą najczęściej (nieintencjonalnie) do destrukcji otoczenia (Szyjewski 2003, 57). Paradoksalnie, utożsamienie smoka z siłami chaosu nie oznacza waloryzowania negatywnego tej postaci. Przywołany tu badacz podkreśla pozytywny aspekt istnienia sił destrukcyjnych, wskazując na ich miejsce w strukturze Kosmosu, wynikającą z dwoistości jego natury (Szyjewski 2003, 67). Szczególnie wyraziście widać tę prawidłowość na kartach komiksów w scenach obrony przez Milusia grodu przed Zbójcerzami. W sposób natomiast niepoświadczony zapisami etnograficznymi ukazana zostaje słowiańska demonologia w albumie *Kajko i Kokosz w krainie borostworów* (1987). Komiks ten można potraktować jako grę Christy z wyobrażeniami czytelników na temat możliwego wyglądu i zachowania bytów związanych ze światem natury. Zostaje ona upostaciowiona jako Pani Przyroda, dysponująca mocą odwrócenia klątwy. Christa nieprzypadkowo ukazał personifikację Pani Przyrody jako brzozę (*Betula pendula*). Jest to święte drzewo Słowian, identyfikowane – co podkreśla Grzegorz Niedzielski – z boginią płodności i obfitości (Niedzielski 2011, 5). Artysta odwołał się przy tym do idei *Axis mundi*: siedziba Pani Przyrody, jako miejsce najświętsze ze świętych, znajduje się – zgodnie z wyobraźnią kosmologiczną Słowian – na wyspie, będącej zarazem centrum świata. Zaproponowana przez autora gra jest wielostopniowa i związana zarówno z wyglądem ukazywanych istot, jak

i źródłami, z których Christa czerpał inspirację (Klarowski, on-line). W opowieści przeważają byty „fikcyjne” (tu w rozumieniu: wykreowane przez rysownika na potrzeby opowieści); są to np.: busianna, bugi, warwak, parur. Pojawiają się jednak również istoty obecne w ludowej wyobraźni (mamuna, lichy). Jednakże już łączące je relacje (lichy przedstawiono jako niegrzecznego syna mamuny) nie są potwierdzone w przekazach folklorystycznych. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia ukazując na kartach komiksu pokrewieństwo obu istot, Christa kierował się wymogami kreacji artystycznej, na ile zaś był zainspirowany ludowymi wierzeniami, w myśl których mamuny podmieniały ludzkie dzieci na własne, niegrzeczne potomstwo (Sumców 1891, 572-587; Pełka 1987, 146, 147).

Obraz ukazanych na kartach komiksów prasłowiańskich wierzeń (oraz ich odstępstwa od rekonstruowanych na potrzeby ustaleń etnografów) należy traktować jako trybut splecany komiksowemu medium opowieści o Kajku i Kokoszu. Inny charakter ma gra z wierzeniami zaproponowana na kartach *Zaćmienia o zmierzchu* (2021) Sławomira Kiełbusa (rys.) i Macieja Kura (scen.). Jest ona obliczona na dogłębszą czytelniczą znajomość słowiańskiej demonologii (ale i zjawisk kulturowych, związanych ze „słowiańskim odrodzeniem”). Oto na jednym z pierwszych kadrów widzimy Kokosza radośnie wędrującego pośród leśnych ostępów, nieobawiającego się zalegających ciemności. Na retoryczne pytanie o możliwe niebezpieczeństwa ze strony istot nadprzyrodzonych – jak deklaruje – o zmierzchu nie czuje zagrożenia ze strony południc; wówczas jednak pojawia się zmierzchnica (Kiełbus, Kur 2021, 5). Skontrastowanie południcy i zmierzchnicy jako bytów manifestujących swą obecność w różnych porach doby można traktować jako podstawę niezobowiązującej gry w przeciwstawienia imion demonów, z których południca jest powszechnie znana. Zarazem istota ta – na wzór potwierdzonych przekazami etnograficznymi opowieściami o południcach i nocnicach – posiada moc umożliwiającą jej porwanie wojów w zaświaty (ostatecznie zmierzchnica odstępuje od tego, zlecając wojom wykonanie zadania). Wprawdzie wygląd zmierzchnicy inspirowany jest przekazami etnograficznymi dotyczącymi południcy (biała suknia, rozpuszczone w nieładzie włosy, sierp), zaś pora manifestowania swej obecności wierzeniami dotyczącymi nocnicy, jednak punktem odniesienia może być tyleż demonologia słowiańska, co jej zasymilowane przez popkulturę elementy; południca pojawia się m.in. w piosence *W południe*, spopularyzowanej przez zespół „Silny Kazik pod wezwaniem” na płycie *Las Maquinas de la Muerte* (1999), oraz w cyklu gier cyfrowych *Wiedźmin* (2007) i *Wiedźmin 3: Dziki Gon* (2015). Można jednakże spojrzeć na problem sygnalizowanych tu różnic również jako na konceptualizację zagadnienia związanego z możliwością odtworzenia mentalności epoki, w której osadzona zostaje fabuła opowieści. Kwestia ta stanowi istotny wątek, niekiedy inicjujący i wpływający na rozwój akcji; tak dzieje się np. w przywoływanym uprzednio albumie



o wyprawie Kajka i Kokosza do krainy „borostworów”. Punktem wyjścia opowieści stają się konsekwencje intencjonalnego złamania tabu przez jednego ze Zbójcerzy (zanieczyszcza on studnię w Mirmiłowie w święto czystej wody). Akt ten jest – z perspektywy mieszkańców osady – o tyle obrazoburczy, że żyją oni w symbiotycznej zgodzie z naturą: dopełniając rytuałów, mogą oczekiwać na przychyłność świata przyrody (przeciwieństwem ich postępowania jest *modus vivendi* Zbójcerzy, pasożytujących na lesie, w którym mają swą siedzibę). Współistnienie człowieka i natury (zgodne w Mirmiłowie, pozbawione harmonii w Warowni Zbójcerzy) nie zmienia w komiksie postrzegania – na wzór Słowian – lasu jako przestrzeni groźnej, związanej ze sferą demoniczną (Szyjewski 2003, 179-184). Jako przestrzeń obcości zamieszkała jest w opowieści Christy przez byty nie-ludzkie, dysponujące mocami nadprzyrodzonymi (mamuna potrafi „zamienić” charakter Kajka i licha); są to tytułowe „borostwory”, z którymi kontakt jest dla człowieka niebezpieczny.

### **Uwypuklenia kreacyjnego aspektu opisywanych przygód**

Podporządkowanej wiarygodnemu historycznie obrazowi życia Słowian, wpisanemu w rzeczywistość wykreowaną na potrzeby komiksów Christy, można przeciwstawić obraz wyłaniający się z powieści Doroty Terakowskiej *Samotność bogów* (2008). Czas akcji utworu, podobnie jak w przypadku albumów o przygodach Kajka i Kokosza, można zrekonstruować jedynie pośrednio, dzięki wzmiankom o ekspansji kultu Dobrego Boga, identyfikowanego z chrześcijaństwem:

Władza szamanów (...) się skończyła, wszyscy w Plemieniu pokochali już inne Bóstwo – zwane najczęściej Bogiem Dobroci. Nie potrzebowało ono plemiennych czarowników, gdyż nowe rytuały odprawiali przybyli z Dalekiego Kraju kapłani. (...) Bóg Dobroci panował już prawie półtorej setki lat (Terakowska 1998, 7).

Jest to zarazem czas konfrontacji wierzeń pogańskich i chrześcijańskich: dawni bogowie wciąż mają swych wyznawców odprawiających w ukryciu rytuały. Toteż, jakkolwiek oficjalnie zarzucono dawną wiarę, jej relikty przetrwały w postaci wierzeń i związanych z nimi zakazów (takim jest w świecie przedstawionym tabu związane z przekraczaniem rzeki). Znaczący przy tym jest – nacechowany ambiwalencją – stosunek wiernych do dawnych bóstw. Z jednej strony stosują się do ich nauk; z drugiej jednak – wypierają ich obecność tak, aby mogli pogrążyć się w zapomnieniu; reprezentatywny pod tym względem jest bliżej niedookreślony obrzęd, w którym uczestniczą mieszkańcy wioski: „Dziś właśnie była Noc Starych Bogów, a właściwie najważniejszego z nich, którego jednak nigdy nie wymieniało się z imienia, aby go szybciej i łatwiej zapomnieć” (Terakowska 1998, 8). Anonimowość Starego Boga w odmienny sposób interpretują reprezentanci nowej religii, dla których bezimiennosc jest dowodem na potęgę dawnych wierzeń:

Grzech miał głucho brzmiące bębny, a nosił imiona zapomnianych powoli Starych Bogów, bóstw i bożąt, wijów i boginek, wodników i strzyg. Najgroźniejsi jednak byli Bogowie bezimienni. Oznaczało to bowiem, że Plemię wciąż się ich boi i nie chce ich przywoływać (Terakowska 1998, 12-13).

Przeciwnie do wizji Christy, Terakowska nie poświęca wiele uwagi artefaktom współtworzącym panoramę kultury materialnej. Pojawiają się słowa-klucze o charakterze liczmanów, mających współtworzyć atmosferę opowieści, sugerującą „dawność” czasu stanowionego opowieści. Zarazem wioska, miasto, droga, rzeka to przestrzenie znaczące kulturowo. Wykorzystanie ich w charakterze przestrzeni, w której poruszają się protagoniści, uświadamia symboliczny historii (taki charakter opowieści podkreśla traktowanie owych pojęć jako nazwy własne). Metaforyczny wydźwięk powieści wzmacniają intencjonalne sugestie dotyczące lokalizacji geograficznej fabuły. Z jednej strony pojawia się bóstwo określane imieniem Światowid, z drugiej jednak niezgodne ze specyfiką terenów Słowiańszczyzny są elementy biocenozy. Reprezentatywnym pod tym względem przykładem pozostaje wzmiankowany w powieści jaśmin (*Jasminium*) (Terakowska 1998, 45). Można uznać ten obcy wtórny botaniczny jako sygnał metaforyzacji świata *Samotności Bogów*, unieważniający jego *quasi*-referencyjność wobec fantazmatu rodzimych przyrody, stanowiącej istotny element myślenia o miejscu człowieka w świecie, obecnego w rodzimowierczym panteizmie (Mesjasz 2013, 136). Reprezentatywną pod tym względem w powieści Terakowskiej jest postać Gai (imię znaczące – zarówno ze względu na etymologię, jak i brak w antropologii słowiańskiej). Współistniejąca z naturą bohaterka – w myśl słów narratora – wierzy w naturalną szlachetność zwierząt (Terakowska 1998, 33).

Równie znaczący jest wygląd posągu, inspirowany nie tyle konkretnym artefaktem (np. rzeźbą Światowida ze Zbrucza<sup>4</sup>), co wyobrażeniem na temat pogańskich idoli, w których zaakcentowana zostaje ich obcość wobec świata ludzi; znacząca pod tym względem jest uwaga na temat siedmiopalczastej dłoni posągu (Terakowska 1998, 65). Co więcej, biorąc pod uwagę opis kamiennego bałwana, można dostrzec wpływ na jego wygląd kultur archaicznych, akcentujących związek między płodnością (reprezentowaną przez atrybuty seksualności) a obfitością łask, którymi bóstwo obdarzało wiernych. Akcentowane jest to w opisie posągu:

Najniżej położony czworokątny głaz stanowił stopy Światowida. Drugi głaz wznosił się czterema kolumnami w górę – to były nogi Bezimiennego. (...) Zbliżył się jeszcze bardziej, odróżnił trzeci głaz, nieco wypukły, z realistycznie wyciosanymi, monstrualnych rozmiarów atrybutami męskości Boga. (...) Bezimienny widocznie chciał być mężczyzną i pragnął, by nikt w to nie wątpił (Terakowska 1998, 42).

Tak ostentacyjne, jak w przywołanym cytacie, podkreślanie trzeciorzędowej cechy płciowej w wyglądzie posągu jest intencjonalnie niezgodne z rozpoznaniem Leszka Pawła Słupeckiego wyglądu i symboliki pogańskich

<sup>4</sup> Pomijamy tu dyskusję na temat datowania posągu, mającego być XIX-wieczną rzeźbą autorstwa Tymona Zaborowskiego, jedynie imitującą zabytek słowiański (Komar, Chamajko 2013).

idoli. Według badacza seksualność bóstwa miała charakter emblematyczny; funkcję tę spełniał róg jako symbol obfitości i urodzaju (Ślupecki 1993, 66); tak też – zgodnie z ustaleniami archeologicznymi – bóstwo ukazane jest w komiksie Christy; zob. załącznik 4). Jednocześnie, mimo swego wyglądu, Światowid ukazany w *Samotności bogów* odrzuca koncepcję męskości jako synonimu zachowań związanych z przemocą:

W zagłębieniach pod oczami posągu błyszczała woda, niczym łyż. Może jednak Światowid całkiem nie po męsku płacze? (...) Płacze, bo to nie on żądał krwi; to ludzie (...) wymyślili, że Światowid jej potrzebuje. Więc płacze nie tylko dlatego, że umiera, że skończył się Jego czas: płacze, bo umiera jako Bóg okrutny, choć nigdy takim nie chciał być (Terakowska 1998, 181).

Tworząc panoramę dawnych wierzeń, Terakowska odwołuje się do nazw demonów, obdarzając je zarazem atrybutami niepotwierdzonymi w zapisach etnograficznych. Reprezentatywny dla tej strategii łączenia etnografii z wyobraźnią pozostaje opis działalności wodników, poprzestających na niszczeniu ubrań w trakcie przepierki:

Podobno dawniej kobiety z Wioski zawsze podczas prania zaklinały wodników, aby nie rzucali czarów na spódnice, bluzki i koszule. Urok wodnika mógł pozostawić bieliznę równie brudną jak przed praniem lub jeszcze brudniejszą, mógł też wpuścić jej właściciela w chorobę, a nawet sprowadzić opętanie (Terakowska 1998, 17).

Zagrożenia dla mieszkańców, wynikające w ramach świata przedstawionego z kontaktu z wodnym demonem, nie znajdują odzwierciedlenia w świadectwach etnograficznych – zarówno tych naukowych, jak i popularyzujących wiedzę na temat pogańskich demonów słowiańskich (Szyjewski 2003, 176-177; Zych, Vargas 2012, 202-203). Można zatem traktować wierzenia ukazywane w powieści Terakowskiej – analogicznie zresztą do obrazu wywiedzionego z komiksów Christy – jako kontaminację zapisów etnograficznych i wyobraźni. Istnieje jednak różnica pomiędzy obiema kreacjami: o ile bowiem twórca opowieści rysunkowych o perypetiach Kajka i Kokosza jako punkt wyjścia obierał konkretne wierzenia i wzbogacał je o dodatkowe treści, Terakowska odwołuje się do pojęć-liczmanów (w taki sposób traktuje ideę Starych Bogów i Światowida), które następnie „wypełnia” symboliką. Kontaminuje przy tym funkcjonujące społecznie wyobrażenia, elementy zapisów etnograficznych oraz kreacje literackie, pośród których poczesne miejsce w tak stworzonym „panteonie” zajmuje anderse-nowska Królowa Śniegu:

Nie było Światowida, nie było Boga Dobroci – lub nikt o Nim nie słyszał – (...) nie było ludzi, była Królowa Śniegu. I będzie także wtedy, gdy ludzi i Bogów znów na Ziemi zabraknie (Terakowska 1998, 70).

Na literacki charakter odwołania do Królowej Śniegu, wskazuje narrator opowieści, przywołując rozważania protagonisty: „Serce jak sople lodu... – przemknęły mu po głowie postrzępione zdania i nagle przypomniała mu się

baśń Andersena o Królowej Śniegu” (Terakowska 1998, 55). Współz koncepcjami ideologicznymi – jak cywilizacja, mająca być *remedium* na przeszłość naznaczoną przemocą – wierzenia te współtworzą „nową religię”, której synkretyczny charakter podkreśla odwołanie do różnych wyobrażeń bóstw:

Zstąpi do ludzi Pierzasty Wąż Wirakocza zza Oceanu i Wisznu z gorącej ziemi, gdzie wschodzi słońce; przybędzie Zeus z Olimpu wraz z małżonką i słoneczny bóg Ra z doliny Nilu, Ormuzd z Babilonii, Mitra z Persji; przybędą Bogowie i bóstwa ze wszystkich krańców Ziemi i Nieba, z Podziemi i z Wód. (...) Niektóre z tych Boskich Istot to Czwórejność, Trójjedność lub Dwójjedność: jeden i ten sam Bóg, choć przyzywany (...) różnymi imionami. (...) A gdy powstaną i zstąpią – (...) oddadzą ludziom ich miłość, którą tak długo się żywili. I tak narodzi się Cywilizacja Miłości (Terakowska 1998, 189-190).

Kreśląc obraz „religii uniwersalnej”, Terakowska ukazuje wierzenia słowiańskie (reprezentowane – *pars pro toto* – przez posąg Światowida) jako element większej całości życia duchowego ludzkości, w obrębie której sytuują się również pozostałe wierzenia, postrzegane z perspektywy idei „religii jedynej” (jest to warunek konieczny, stawiany przed uniwersalną wiarą przez Tomasza Szymańskiego (Szymański 2015, 245). Z zaproponowanej tu perspektywy znacząca pozostaje funkcjonalna tożsamość szamańskich paciorków i chrześcijańskiego różańca:

Widząc sznury paciorków (...) zdziwił się ich niezamierzonym podobieństwem – i przeznaczeniem. I uprzytomnił sobie, że tak jak dziś we wszystkich świątyniach świata ludzie klękają, kładą się krzyżem, biją głowami o posadzki i czynią nakazane znaki – tak niegdyś, przed setkami lat, czynili te same gesty wobec starych bóstw (Terakowska 1998, 167).

*Credo minimum* owej wiary związane jest z miłością, pojmowaną w utworze Terakowskiej jako jej bezinteresowna, najwyższa forma – *agape* (ἀγάπη). Świadczy o tym charakter bóstw wymienionych w przywołanym uprzednio cytacie. Są one w tradycji mitologicznej kojarzone z siłami porządku, który reprezentują bóstwa solarne (czy też szerzej – uraniczne), utożsamiane z wszechwiedzą, wszechmocą i sprawiedliwością (Poniatowski 1967, 8-9, 13; Bartmiński, Niebrzegowska 1996, 119-144). Jednocześnie zestawienie różnych (czasowo i geograficznie) tradycji religijnych – w tym wierzeń słowiańskich – zdaje się służyć Terakowskiej dopełnieniu historii duchowych dziejów ludzkości, odnajdującej swą kwintesencję w inspirowanej chrześcijańskiej koncepcji „cywilizacji miłości”.

Konfrontacja komiksów Christy i powieści Terakowskiej uświadamia, do jakiego stopnia funkcjonujące w *imaginarium communis* wyobrażenie słowiańskości sytuuje się między tym, co **rekonstruowane** dzięki ustaleniom historyków i archeologów, a tym, co zostaje **kreowane** na potrzeby opowieści mocą artystycznej wyobraźni. Linia podziału przebiega przy tym nie tyle między poszczególnymi tekstami kultury, co w poprzek nich. Ów mariaż tego, co funkcjonujące do dziś w *imaginarium communis* (choćby w postaci

zabobonów) i wyobrażone prowadzi w *Samotności Bogów* do pomieszania „rekonstrukcji” z „konstrukcją” obrazu wiary słowiańskiej, stając się zarazem pretekstem do rozważań na temat mechanizmów regulujących pamięć kulturową; znaczące pod tym względem są rozważania protagonisty:

Będą musiały minąć długie wieki, nim [ludzie] zatęsknią lub zapragną powrócić do swych korzeni choćby po to, by przypomnieć sobie, jak wyglądała przeszłość. (...) Może ktoś napisze wówczas (...) księgę o swych korzeniach, gdzie prawda będzie zmieszana z kłamstwem, gdyż nikt już nie będzie pamiętać, jak wyglądała (Terakowska 1998, 173).

Z perspektywy owych słów nieobojętne są wnioski Michała Łuczyńskiego związane z wątpliwościami dotyczącymi „słowiańskości” rzeźby:

Skumulowaniu się czynników politycznych zawdzięczać należy, że posągiem ze Zbrucza interesuje się dziś archeologia sławistyczna, nie zaś (...) orientalna. Gdyby koleje badań potoczyły się inaczej, (...) zapewne nie figurowałby on jako symbol pogańskiej Słowiańszczyzny (Łuczyński 2015, 79).

Tendencję do utożsamiania posągu ze Zbrucza z kwintesencją słowiańskości można dostrzec w wykorzystanym rozwiązaniu graficznym okładki jednego z wydań *Samotności Bogów* – z roku 2014 (rysunek 4); w konfrontacji z okładką pierwodruku (rysunek 3) jest to rozwiązanie zawężające możliwości interpretacyjne. Jednocześnie konstatacje badacza, podważające „słowiańskość” posągu, traktowane jako kontekst interpretacyjny dla *Samotności Bogów*, mogą potencjalnie naświetlić mechanizmy (re)kreacji fantazmatu słowiańszczyzny, traktowanej w sztuce jako wspólnota wyobraźni. Tym, co scala artystyczne wizje Słowiańszczyzny z kart utworów Christy i Terakowskiej, jest nie tylko fikcyjny charakter opowieści, dzięki którym jednostka tworzy własne „światy sensu”, pozwalające jej na konstrukcję wykładni rzeczywistości wraz z jej mentalnym „zakorzeniem”. Czytane dziś, mogą stanowić – zgodnie ze wzmiankowaną uprzednio tezą Luckmanna – wyraz poszukiwań wspólnoty duchowej (dotyczy to zwłaszcza *Samotności Bogów*) w realiach odrzucenia jej dotychczasowej, utrwalonej tradycją, zinstytucjonalizowanej formuły (Wallis 2019). Zaproponowane tu spojrzenie na twórczość obojga autorów pozwala zarazem na ponowne pytanie o możliwość uobecnienia duchowości w realiach ponowoczesności (Bielik-Robson 2000, 277-284; Wargacki 2016, 27-51). Być może bowiem – co byłoby istotne zwłaszcza jako kontekst interpretacyjny dla lektury powieści Terakowskiej – należałoby odczytywać drogę protagonisty utworu jako świadectwo namysłu nad zauważalnym współcześnie renesansie poszukiwań metafizycznych poza oficjalnymi strukturami życia kościelnego; związane jest to ze zmianą pozycji Kościoła w życiu społeczno-politycznym (Fiala 2007, 95).

## Załączniki graficzne

### Załącznik 1:

Porównanie rozwiązania graficznego z komiksu Christy i bramy słowiańskiego grodu



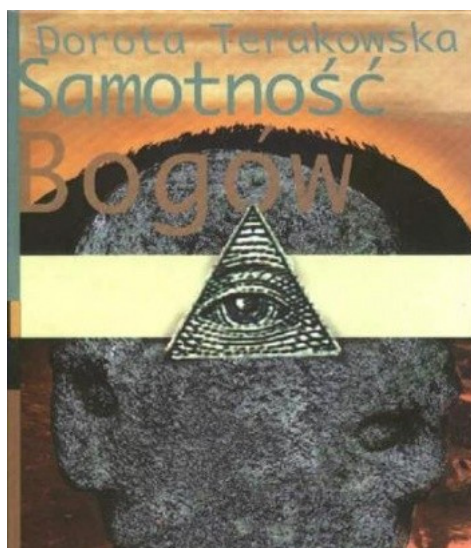
Rysunek 1: fragment okładki komiksu *Mirmił w opałach*. Naszkicowana konstrukcja wieży bramowej osady i zabudowań wewnątrz grodu pozwala czytelnikowi wyobrazić sobie ich wygląd bez jednoczesnego rozpraszania uwagi odbiorcy na szczegóły nieistotne z perspektywy kompozycji kadru. Strategia ta jest szczególnie widoczna, kiedy skonfrontujemy rysunek Christy ze zdjęciem realnej zrekonstruowanej osady.



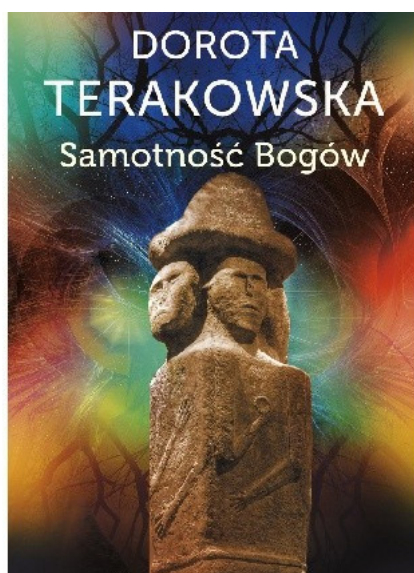
Rysunek 2: Wieża bramy w Biskupinie, <https://twojahistoria.pl/2018/10/19/szukali-dругiego-malborka-znalezli-biskupin-archeolodzy-odkryli-sredniowieczny-zamek-na-mazowszu/> (domena publiczna). W konfrontacji z rysunkową interpretacją zwracają uwagę nie tylko szczegóły, referencyjne wobec rzeczywistości pozaartystycznej. Równie istotna pozostaje świadomość uwikłania artystycznej kreacji w schematyzm, oddany przez Jego Szyłaka intencjonalnie dwuznacznym leksemem „przerysowany” (Szyłak 1998, 6-7). Zgodnie z odnotowywanym w *Słowniku języka polskiego* znaczeniem tego terminu przerysowany to tyle, co odwzorowany, ale i przesadnie zaakcentowany (sjp, on-line).

Załącznik 2:

Porównanie okładek pierwodruku i wydania z 2014



Rysunek 3: Fragment okładki pierwodruku powieści (za: <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/77174/samotnosc-bogow>). Wykorzystanie zakorzenionej w symbolice religijnej – ale i masońskiej – figury stylizowanej na oko opatrznego (wszystkowidzące oko) może być istotnym tropem interpretacyjnym z uwagi na występowanie w wielu tradycjach teologicznych (m.in. judaistycznej, egipskiej, chrześcijańskiej). Nie bez znaczenia przy tym jest stylizacja tła na kamienny idol, sugerujący archaiczność kultu. Jednocześnie można dostrzec pokrewieństwo wizualne stylizowanego oka z rysunkiem umieszczonym rewersie Wielkiej Pieczęci Stanów Zjednoczonych (*Great Seal of the United States*). Nawiązanie to koresponduje z wizją Terakowskiej z uwagi na znajdujące się na pieczęci napisy *Annuit Coeptis* ([Bóg] spojrzął życzliwie na nasze przedsięwzięcie) oraz „*Novus Ordo seclorum* (nowy porządek wieków). Zarówno wielość tradycji religijnych, jak i wymowa przywoływanych tu maksym jest szczególnie istotna w kontekście wzmiankowanej uprzednio, projektowanej w powieści wizji uniwersalnej Cywilizacji Miłości (Terakowska 1998, 189-190).



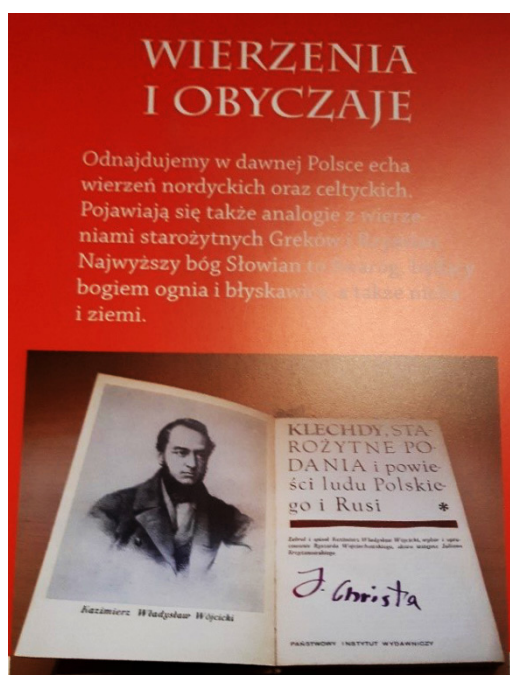
Rysunek 4: Fragment okładki wydania powieści z 2014 (za: <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/232557/samotnosc-bogow>). Stylizowany na zbruczańskiego idola pomnik bóstwa jednoznacznie wskazuje na powinowactwo Bezimiennego z wierzeniami z kręgu pogańskiej Słowiańszczyzny. Ilustracja, traktowana jako paratekst ukierunkowujący lekturę, ujednoznacznia wymowę powieści, wbrew intencjom autorki.

Załącznik 3:

Sposób wykorzystania powiększonych elementów kadrów komiksowych przez twórców wystawy



Rysunek 5: Opisowi realiów towarzyszy powiększony fragment kadru, zestawiony z oryginalnym rysunkiem z komiksu (fragment zdjęcia z wystawy autorstwa Moniki Brzóstowicz-Klajn). Dookreślenie – na planszy dowarczającej ilustracji – materiałów wykorzystywanych do produkcji biżuterii ma wymiar nie tylko anegdotyczny. Pozwala też na wzbogacenie wiedzy odbiorcy na temat codziennego życia Słowian, a jeśli jest on młody wiekiem, wyeksponowana (za pomocą pogrubienia czcionki) nazwa ozdoby pozwala na okazjonalne wzbogacenie słownictwa, co można uznać za realizację postulatu wzbogacania – zarówno specjalistycznej, jak i ogólnej – leksyki uczniów (Biedrzycki 2015, 118).



Rysunek 6: Egzemplarz podań zebranych przez Wójcickiego, będący własnością Christy (fragment zdjęcia z wystawy autorstwa Moniki Brzóstowicz-Klajn). Zgodnie z adresem wydawniczym jest to edycja z 1972 roku, wzbogacona o wstęp Juliana Krzyżanowskiego, w którym badacz dokonuje sprostowań, wskazując na dopowiedzenia i fałszywe tropy



Wójcickiego. Christa był zatem świadomy owych niezgodności ze stanem wiedzy na temat kultury duchowej pogańskiej Słowiańszczyzny. Nie ma natomiast świadectwa, czy rysownik znalazł reedycję monumentalnego opracowania Kazimierza Moszyńskiego, poświęconego temu zagadnieniu (Moszyński 1968). Nie bez znaczenia jest przy tym wrócenie uwagi na planszy towarzyszącej egzemplarzowi *Klehd...* na możliwe źródła wierzeń słowiańskich i ich inspiracje wierzeniami innych narodów.

Załącznik 4:

Posąg Światowida z komiksu Christy



Rysunek 7: Posąg został narysowany zgodnie z przekazami historycznymi na jego temat; atrybutem płodności jest trzymany przez bóstwo róg (fragment zdjęcia z wystawy autorstwa Moniki Brzóstowicz-Klajn). Obrane rozwiązanie plastyczne uświadamia zakorzenie wizji Christy w realiach archeologicznych, a jednocześnie może być traktowane jako „ukłon” w stronę młodego odbiorcy poprzez rezygnację z ekspozowania trzeciorzędowych cech płciowych. Gra światła i cieni dodatkowo wzmaga aurę tajemniczości, zaś szczegóły stroju (ozdoby pasa i kolczugi) mogą stanowić dyskusję z płaskorzeźbami zdobiącymi idola zbruczańskiego.

### **Bibliografia:**

- Barcz Jan, 2020, *Sprawa potwierdzenia granicy polsko-niemieckiej na Odrze i Nysie Łużyckiej w procesie zjednoczenia Niemiec*, „Stosunki Międzynarodowe”, nr 3.
- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska Stanisława, 1996, *Słońce*, hasło, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Bartmiński J. (red.), Lublin, s. 119-144.
- Bartoszyński Kazimierz, 1984, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Biedrzycki Krzysztof, 2015, *Wnioski i zalecenia*, w: Biedrzycki K., Bodzioł P., Hącia A., Kozak W., Przybylski B., Strawa E., Wróbel I., *Dydaktyka literatury i języka polskiego w gimnazjum w świetle nowej podstawy programowej. Raport z badań*, Warszawa, <http://eduentuzjasci.pl/images/stories/publikacje/IBE-EE-raport-Dydaktyka-literatury-i-jezyka-polskiego.pdf> (dostęp: 27.12.2022).

- Bielik-Robson Agata, 2000, *Czy duchowość ponowoczesna jest możliwa?*, w: *Inna nowoczesność, Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków, s. 277-284.
- Callois Roger, 1967, *Od baśni do »science fiction«*, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Żurowski M. (wyb.), Warszawa, s. 31-65.
- Cepik Jerzy, 1970, *Słowianie*, Warszawa.
- Christa Janusz, 1987, *Kajko i Kokosz w krainie borostworów*, Warszawa.
- Christa Janusz, 1988, *Cudowny lek*, Warszawa [pierwodruk 1984].
- Christa Janusz, 1990, *Mirmił w opałach*, Warszawa.
- Domańska Ewa, 1992, *Metafora – mit – mimesis (Refleksje wokół koncepcji narratywizmu historycznego Haydena White'a)*, „Historyka”, t. XXII.
- Fiala Petr, 2007, *Laboratoř sekularizace. Náboženství a politika v ne-náboženské společnosti: český případ*, Brno.
- Foltyn Rafał, 2015, *Obecność wczesnośredniowiecznej Słowiańszczyzny nadbałtyckiej i zaodrzańkiej w polskiej powieści historycznej lat 1945-1989*, „Acta Cassubiana”, nr 17.
- Foltyn Rafał, 2015a, *Dawny świat Słowian w polskim komiksie historycznym*, w: *Kulturowe projekcje Słowian w tradycji polskiej*, Kalinowski D., Foltyn E. (red.), Słupsk.
- Foss Sonja K., 1989, *Rhetorical Criticism as the Asking of Question*, „Communication Education”, nr 3 [July].
- Gawęda Adam, 2018, *Książka, ale nie literatura*, „Więź”, nr 672.
- Hlebowicz Jan, 2017, *Kajko, Kokosz i inni Słowianie*, „Gość Niedzielny” [wydanie Gdańsk], nr 9; możliwość lektury on-line: [https://gdansk.gosc.pl/doc\\_pr/3723185.Kajko-Kokosz-i-inni-Slowianie](https://gdansk.gosc.pl/doc_pr/3723185.Kajko-Kokosz-i-inni-Slowianie) (dostęp: 20.04.2022).
- Janicz Krzysztof, Śmiałkowski Kamil, 2008, *Janusz Christa – wyznania spisane*, Łódź.
- Kajko i Kokosz*, 2021, Michał Śledziński, Robert Jaszczurowski, Tomasz Lew Leśniak, Marcin Wasilewski (reż), Maciej Kur, Rafał Skarżycki (scen.) Polska.
- Klarowski Tadeusz, (rec.) *Kajko i Kokosz. W krainie Borostworów*, „Mitoslavia” <http://mitoslavia.blogspot.com/2015/05/kajko-i-kokosz-w-krainie-borostworow.html> (dostęp: 27.04.2022).
- Komar Oleksij, Chamajko Natalia, 2013, *Idol ze Zbrucza: zabytek z epoki romantyzmu?*, suplement do: „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego”, t. XXXIV.
- Krzyżanowski Julian, 1972, *Kazimierz Władysław Wójcicki i jego dzieło. Słowo wstępne*, w: *Wójcicki K.W., Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Wojciechowski R. (wyb. i oprac.), Warszawa.
- Lorek Marcin, 2000, *Asteriks vs Kajko i Kokosz*, „Esensja”, nr 1, <https://esensja.pl/komiks/publicystyka/tekst.html?id=721> (dostęp: 27.04.2022).
- Luckmann Thomas, 2006, *Niewidzialna religia*, Bluszcz L. (przeł.), Kraków.

- Łuczyński Michał, 2015, »Światowid« ze Zbrucza – kontrowersyjny symbol pogańskiej Słowiańszczyzny, „Slavia Antiqua”, nr LVI.
- Mazurkiewicz Adam, 2012, *Pogańska słowiańszczyzna w tekstach kultury popularnej. Rekonesans*, w: Semenjuk G.F. i in. (red.), *Słowiańska fantastika*, Kijów, s. 144-156.
- Mazurkiewicz Adam, 2016, *Fantasy słowiańska. Próba opisu zjawiska*, w: Ajdadić D., Semenjuk G.F., Pałamarczuk O.Ł., Ermoljenko S.S. (red.), *Słowiańska fantastika. Zbiornik naukowych prac*, Kijów, s. 133-144.
- Mikinka Aleksandra, 2020, *Retelling mitów i legend w słowiańskiej fantastyce*, „Ruch Literacki”, z. 5.
- Moszyński Kazimierz, 1968, *Kultura ludowa Słowian*, T. 2, cz. 2: *Kultura duchowa*, Klimaszewska J. (oprac.), Warszawa.
- Pełka Leonard, 1987, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa.
- Poniatowski Zygmunt, 1967, wstęp do: Pettazzoni R., *Wszechwiedza bogów*, Sieroszevska B. (przeł.), Warszawa.
- Regiewicz Adam, 2016, *Homo irretitus w polonistycznym piekle. O konieczności nowego kształcenia polonistycznego w dobie nowych mediów*, w: *Polonista na rynku pracy. O strategiach dostosowania kształcenia studentów do wyzwań rynku pracy*, Gis A., Wobalis M. (red.), Poznań, s. 83-94.
- Słownik języka polskiego*, hasło: *Przerysować*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przerysowany.html> (dostęp: 27.12.2022).
- Słupecki Leszek Paweł, 1993, *Słowiańskie posągi bóstw*, „Kwartalnik Historii Materialnej”, nr 1.
- Sumców Mikołaj, 1891, *Boginki – mamuny*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny”, t. 5, z. 3.
- Szyjewski Andrzej, 2003, *Religia Słowian*, Kraków.
- Szyłak Jerzy, 1998, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk.
- Szyłak Jerzy, 2000, *Poetyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk.
- Szymański Tomasz, 2015, *W poszukiwaniu religii uniwersalnej: zarys metodologiczny i tematyczny*, „Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych”, nr 4.
- Ślósarz Anna, 2018, *Interpretanty lektur. Produkty medialnego przemysłu. Multimedialne moduły tematyczne jako dydaktyczny instrument*, Kraków.
- Ślósarz Anna, 2022, *Interpretanty lektur. Prototypowy program nauczania metodą multimedialnych modułów tematycznych (szkoła średnia)*, „Polonistyka. Innowacje”, nr 15.
- Terakowska Dorota, 1998, *Samotność Bogów. Baśń nie nowa i nie stara*, Kraków.
- Tomczuk Piotr, *Reaktywacja słowiańskich wojów. „Kajko i Kokosz – Nowe Przygody. Zaćmienie o zmierrchu” – recenzja komiksu*, „popbookownik”, <https://popbookownik.pl/reaktywacja-slowianskich-wojow-kajko-i-kokosz-nowe-przygody-zacmienie-o-zmierrchu-recenzja-komiksu/> (wpis 21 sierpnia 2021; dostęp: 20. 04. 2022).

- Wadecka Saturnina Leokadia, 1966, *Miecz Gościwita*, Warszawa.
- Wadecka Saturnina Leokadia, 1968, *W rodzinnym gnieździe*, Warszawa.
- Wadecka Saturnina Leokadia, 1971, *Lestek*, Warszawa.
- Wallis Roy, *The Elementary Forms of New Religious Life*, London-New York.
- Wargacki Stanisław A., 2016, *Duchowość w kulturze ponowoczesnej*, „Zeszyty Naukowe KUL”, nr 4.
- White Hayden, 2009, *Proza historyczna*, Borysławski R. i in. (przeł.), Domańska E. (red.), Kraków.
- Zielina Jakub, 2011, *Wierzenia Prastłowian*, Kraków.
- Zych Paweł, Vargas Witold, 2012, *Bestiariusz słowiański. Rzecz o skrzatach, wodnikach i rusalkach*, Olszanica.

### **O Autorze:**

**Adam Mazurkiewicz** – dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura popularna, historia i teoria fantastyki. Autor zarysów monograficznych: *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990-2004* (2007), *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura* (2014), *Polska literatura socrealistyczna* (2020) oraz artykułów drukowanych m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Litteraria Copernicana” i w tomach zbiorowych.