

PLANETA NARNIA

SIEDEM SFER WYOBRAŹNI
C.S. LEWISA

Michael Ward



c.s. lewis

PLANETA NARNIA

[Kup książkę](#)



Warszawa 2023

PLANETA NARNIA

SIEDEM SFER WYOBRAŹNI C.S. LEWISA

Michael Ward

Przekład: Michał Górski

[Kup książkę](#)

Tytuł oryginału – *The Seven Heavens in the Imagination of C.S. Lewis*

Copyright © 2008 by Oxford University Press, Inc

Planeta Narnia. Siedem sfer wyobraźni C.S. Lewisa was originally published in English in 2008. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Fundacja Prodoteo is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.

Illustrations by Pauline Baynes © copyright CS Lewis Pte Ltd 1950–1956. Used with permission

Copyright © for this edition by Fundacja Prodoteo, Warszawa 2023

Redaktor naukowy serii – dr hab. Piotr Bylica, prof. UZ

Redaktor prowadzący – Anna Kaszubowska

Redaktor merytoryczny – prof. dr hab. Zenon Roskał

Redakcja językowa – Jakub Grzegorz Wiatr

Korekta – Dominika Ziemińska

Projekt okładki i stron tytułowych – Ewa Jabłońska

Projekt graficzny książki – Stanisław Tuchołka · Panbook.pl

Skład – Amadeusz Targoński

Wydanie 1

ISBN 978-83-67634-15-1 (PDF)

ISBN 978-83-67634-13-7 (EBUB)

ISBN 978-83-67634-14-4 (MOBI)

Fundacja Prodoteo

ul. Rudzka 9 lok. 54

01-689 Warszawa

prodoteo.pl

ebook dostępny na contragentiles.pl/ksiegarnia

Dla Jamesa G. Levine'a
eksperta w dziedzinie chemii atmosferycznej

Rozniebieszczone te błękity,
Ten strop, w promienne mże spowity,
Te nieb bezmiary przewspaniałe
Wieczną Praźródła głoszą chwałę.
Niewyczerpany ogień słońca
Swojego Stwórcę czci bez końca
I z wieścią spieszy na okręgi
O wielkich sprawach Wszechpotęgi.
A wieczór mrok swój gdy rozleje,
Księżyc przedziwne chwytą dzieje
I z zasłuchaną ziemią gwarzy
O narodzinach swych miraży.
Planet mu lśnisty zastęp wtórzy,
Gwiazdy, w nadziemnej swej podróży
Przebiegające firmamenty,
Dają świadectwo Prawdzie świętej.
Chociaż naokół ziemskiej kuli,
Którą noc w ciemny płaszcz swój tuli,
Krążą w milczeniu, choć dla ucha,
Zda się, naokół przestrzeń głucha,
Serce w tej wiecznej, gwiazdnej ciszy
Głos nieustanny ciągle słyszy –
Od nieb rozłoga do rozłoga
Brzmi: „Nas posiała ręka Boga!”

Joseph Addison, 1712 (inspirowany Psalmem 19),
przeł. J. Kasprowicz

Przychodzi ktoś i mówi: „Oto nowy urywek tego rękopisu, który znalazłem; jest to główny fragment tej symfonii czy też główny rozdział tej powieści. Tekst jest bez niego niekompletny. Posiadam brakujący fragment, który jest tak naprawdę centrum tego dzieła”. Jediną rzeczą, jaką można by zrobić, to umieścić nowy urywek rękopisu w tym centralnym miejscu, i wtedy zobaczyć, jak oddziałuje na resztę dzieła. Gdyby ustawicznie nadawał nowego znaczenia całej pozostałej części dzieła, gdyby powodował postrzegania w całej pozostałej części dzieła rzeczy do tej pory niezauważalnych, to sądzę, że uznałoby się go za autentyczny.

C.S. Lewis, *Wielki cud*¹

¹ C.S. Lewis, *Wielki cud*, w: tenże, *Bóg na ławie oskarżonych*, przeł. M. Mroszczak, Wydawnictwo Misjonarzy Klarentynów „PALABRA”, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1993, s. 62.

SPIS TREŚCI

WSTĘP // **13**

Rozdział 1

Cisza // **17**

Rozdział 2

Planety // **47**

Rozdział 3

Jowisz // **79**

Rozdział 4

Mars // **131**

Rozdział 5

Słońce // **165**

Rozdział 6

Luna // **197**

Rozdział 7

Merkury // **229**

Rozdział 8

Wenus // **267**

Rozdział 9

Saturn // **309**

Rozdział 10

Primum mobile // **347**

Rozdział 11

Muzyka sfer // **361**

Rozdział 12

Coda // **393**

Bibliografia // **407**

Indeks biblijny // **417**

Indeks osobowy // **421**

Indeks rzeczowy // **431**

WSTĘP

Wydaje się, że można wyrazić nadzieję, iż niniejsza książka potwierdzi wartość komunikacji innego rodzaju niż bezpośrednia. Nie wszystko, co musi być powiedziane, musi być powiedziane wprost. W istocie, niektórych rzeczy nie da się przekazać bezpośrednio, jak na przykład szczęścia, które jest w znacznej mierze niewyraźne, a gdy chce się je ubrać w słowa, to ulatuje. Wdzięczność jednak zwykle do nich nie należy i często można ją wyrazić jedynie poprzez słowa. Pozwolę sobie zatem odkryć rodzaj i zakres mojej wdzięczności za pomoc i życzliwość wspomnianych poniżej osób.

Dziękuję czcigodnym profesorom Jeremy'emu Begbiemu i Trevorowi Hartowi z Uniwersytetu St. Andrews, promotorom pracy doktorskiej, na której oparta jest niniejsza książka i dzięki którym seminaria w Instytucie Teologii, Wyobraźni i Sztuk (Institute of Theology, Imagination and Arts) były tak niezwykle wzbogacającym doświadczeniem. Dziękuję także moim kolegom z ITIA (rymuje się z „idea”), zwłaszcza Kirstin i Gregowi Johnsonom, Julie i Mattowi Canlisom oraz Tony'emu Clarkowi.

Za sfinansowanie moich badań podziękowania należą się Instytutowi Whitefield (Whitefield Institute, obecnie Instytut Etyki Chrześcijańskiej Kirby'ego Langa – Kirby Lang Institute for Christian Ethics), Wydziałowi Duszpasterstwa Rady Arcybiskupa Kościoła Anglii; ponadto Państwu Ottonom Stevensom za ich szczodre wsparcie. Jestem również wdzięczny za przyznanie Stypendium Naukowego Clyde'a S. Kilby'ego przez Wade Center przy Wheaton College w Illinois.

Szczególne podziękowania należą się Panu Christopherowi Holmwoodowi i Jego Ekscelencji Simonowi Barringtonowi-Wardowi za ich wkład

w odkrycia, dzięki którym można było podjąć się tych badań i w konsekwencji by mogła powstać niniejsza książka.

Za profesjonalną obsługę dziękuję pracownikom Bodleian Library w Oksfordzie, biblioteki Magdalene College w Cambridge, biblioteki New Hall w Cambridge, The Wade Center przy Wheaton College w Illinois oraz The Warburg Institute w Londynie.

Składam podziękowania dla Pana Andrew Clelanda, ks. Nigela Dawkin-sa, Pani Antonii Irvine, ks. dr. Michaela Thompsona i dr. Stevena Younga za wsparcie techniczne.

Pani Pauline Baynes dziękuję za pomocne odpowiedzi na moje pytania.

Lordowi Harriesowi z Pentregrath, Pani Rachel Howorth, Pani Kay Stevenson i Jego Ekscelencji ks. Rowanowi Williamsowi dziękuję za dostarczenie mi oryginałów i kopii dokumentów będących w ich posiadaniu.

Dr. Walterowi Hooperowi, dr. Christopherowi Mitchellowi, dr. Andrew Cuneo dziękuję za ich zachęty i rady.

Dr. Charlesowi Weissowi, dr. Arendowi Smilde'owi i ks. Henkowi van Wingerdenowi dziękuję za pomoc w poszukiwaniach źródeł cytatów; dziękuję także Panu Aleksowi Ingramsowi, Panu Anishowi Lakhaniemu i Panu Matthew Woodcraftowi za dołączenie do tej mrówczej pracy.

Dr Mari Jones, prof. Tedowi Kenneyowi i ks. dr. Johnowi Yatesowi III dziękuję za porady językowe.

Dr Clare Baker, dr. Betholdowi Kressowi, Pani Libbi Lee, Panu Quentinowi Maile i Pani Catherine Tabone dziękuję za wsparcie w przygotowaniu ilustracji.

Wszystkie wymienione wyżej osoby mają bezpośredni udział we wzbogaceniu treści tej książki lub jej wydaniu i choć mam dług wdzięczności wobec nich, nie są oni odpowiedzialni za ewentualne błędy, jakie mogą pojawić się w tej pracy – wina za nie spada wyłącznie na mnie.

„Boczkiem, rzemiennym dyszlem zachodząc, [...] trafić do celu”¹. Za niebezpośrednią pomoc różnego rodzaju, której nie sposób wyliczyć, na wdzięczność zasługują następujące osoby: Adam Barkman, Mike i Emma Blanchowie, Erika Cuneo, Liam i Pip Cuttellowie, Colin Duriez, Charles Hart, Chris i Cath Hayhurstowie, Ruth Holmwood, Don King, Andrew Lazo, Sean Lip, Wayne i Nita Martindale'owie, Marjorie Mead, Sebastian

¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Fundacja Nowoczesna Polska, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/hamlet.pdf> [dostęp: 28 II 2023], s. 37.

Nokes, Barnaby Perkins, Ben Quash, Jerry Root, Alessandro Scafì, Kevin Taylor, Guy Treweek, David Whalen i Emma Young.

Chciałbym szczególnie podkreślić pośrednie wsparcie, jakie otrzymałem od moich rodziców, Keitha i Olive Wardów, których pełen miłości wpływ (**wpływ** jest tu kluczowym słowem) odcisnął się niewidzialnie na każdej stronie tej książki. Ale tu słowa zawodzą i Merkury musi wzlecieć, przekazując wiadomość poprzez to, co niewyrażone słowami. Jak rzekł William Szekspir, czasami „cisza to najdoskonalszy zwiastun radości”.

ROZDZIAŁ I

CISZA

„Jak właściwe dla opowieści,
wewnętrzne znaczenie jest starannie ukryte”.

List do Arthura Greevesa (18 lipca 1916)

Dociekliwy umysł zapewne dostrzeże, że z cyklem *Opowieści z Narnii* C.S. Lewisa wiążą się pewne problemy. Rozwikłanie ich jest sprawą ważną, ponieważ tego rodzaju historie, popularne i powszechnie dostępne dla dzieci, można uznać za najważniejszy z rodzajów literatury kształtującej wyobraźnię. Jak stwierdził ojciec filozofii w *Państwie*: „W każdej sprawie początek to rzecz najważniejsza. Zwłaszcza jeżeli chodzi o jakiekolwiek istoty młode i wrażliwe. Przecież wtedy się najwięcej formuje i przenika w głąb to piętno, którym by ktoś chciał nacechować każdego [...]. Więc czy my tak łatwo pozwolimy, żeby byle kto i byle jakie mity układał i niech tego dzieci słuchają...?”¹. Filozofię zachodnią nazwano kiedyś serią przypisów do Platona, a w przypadku jednego ze współczesnych prominentnych twórców tych przypisów, brytyjskiego filozofa Alasdaira MacIntyre’a, w znaczącej pracy *Dziedzictwo cnoty*, odbija się echo poglądów mistrza starożytnej Grecji: „Właśnie poprzez przysłuchiwanie się historiom o niedobrych macochach, zagubionych dzieciach,

¹ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2009, s. 72–73.

dobrych, ale zdezorientowanych królach [...] dzieci uczą się – albo i nie – kim jest dziecko, jaka jest obsada ról w dramacie, w którym się narodziły, oraz jak zbudowany jest świat”². Problemy, jakie niosą ze sobą *Opowieści z Narnii* sprowadzają się do pytania, czy są to dobre, czy złe bajki i czy w istocie uczą czytelników odpowiednich sposobów postępowania.

Mamy do czynienia z trzema kwestiami.

Po pierwsze, problem powstania. Dlaczego w ogóle zostały napisane? Co sprawiło, że bezdzietny uczony po pięćdziesiątce nagle zajął się tak zwaną „literaturą dziecięcą”? Czy był to kryzys wiary, jak sugerowali niektórzy krytycy, spowodowany przez atak na jedną z ważniejszych jego książek apologetycznych – *Cuda*, dokonany przez filozofkę Elisabeth Anscombe? Czy zatem *Opowieści z Narnii* są produktem umysłu w odwrocie, psychologicznej reakcji na atak, polegającej na ucieczce w świat fantazji?

Po drugie, mamy do czynienia z problemem kompozycji. Dlaczego stopień alegoryczności cyklu jest niejednorodny? Trzy książki zdają się być wprost oparte na materiale biblijnym, podczas gdy w czterech pozostałych nie ma widocznych nawiązań do Biblii. Ta niejednorodność nie tyczy się jedynie serii jako takiej. Poszczególne książki także wydają się złożone z zasadniczo odmiennych elementów. Przykładowo: w pierwszej części cyklu – *Lew, czarownica i stara szafa* – występują Święty Mikołaj w swojej najbardziej popularnej wersji, Królowa Śniegu Hansa Christiana Andersena, angielskie dzieci w stylu Edith Nesbit³ i „styl wysoki” przypominający styl sir Thomasa Malory’ego. Ponadto, dlaczego w opowieściach jest tyle kontrowersyjnych scen przemocy, jak militarystyka w *Księciu Kaspianie*, kary cielesne w *Srebrnym krześle* czy masakra dzieci w *Ostatniej bitwie*? Czy za wyborem takiej kompozycji kryje się jakaś trudna do odgadnięcia logika?

Po trzecie, problem odbioru. Dlaczego *Opowieści z Narnii* odniosły taki spektakularny sukces? Od ponad półwiecza znajdowali się oddani czytelnicy, i to nie tylko dzieci, ale też dorośli; nie tylko chrześcijanie, ale też niebędący nimi, jak określająca się jako osoba o poglądach „liberalnych, feministycznych i agnostycznych” Sarah Zettel, która twierdzi, że „kocha” Narnię **z uwagi** na

² A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 386.

³ Edith Nesbit (1858–1924) – brytyjska pisarka i poetka, znana przede wszystkim jako autorka książek dla dzieci (przyp. tłum.).

jej własne poglądy, a nie pomimo nich⁴. Co sprawia, że książki te przemawiają do tak szerokiego grona? Uwzględniwszy kwestie powodu powstania i kompozycji, czyż ogromna popularność cyklu Lewisa, która zapewne jeszcze wzrośnie w miarę powstawania adaptacji filmowych kolejnych części, nie jest zadziwiająca? Aby rozpromować, rozpropagować te tytuły na rynkach całego świata, wdrażany jest arsenał nowoczesnych technik promocyjnych, zatem wspomniane problemy powodu powstania, kompozycji i odbioru stają się tym bardziej istotne i domagają się próby rozwiązania ich.

Zagadnienia te mogą zostać sprowadzone do następującego pytania: jak to się stało, że siedem opowieści, stworzonych przez doświadczonego pisarza i zdających się nie odznaczać wysokim poziomem spójności, stało się jednym z najlepiej sprzedających się i najbardziej wpływowych bajek w historii?

Niniejsza książka stanowi próbę odpowiedzenia na to pytanie. Zamierzam przekonywać, że *Opowieści z Narnii* w istocie powstały w związku z debatą Lewisa z Anscombe, ale raczej miały na celu zmierzenie się z krytyką jego teologii, aniżeli ucieczkę od tej krytyki. Będę dowodził, że cykl jest spójny, zarówno jako zwarta całość, jak i w przypadku poszczególnych jego części, a zawarte tam „kontrowersyjne” elementy należy interpretować w kontekście jak najbardziej spójnej strategii wyobraźni literackiej. Będę wykazywał, że książki z tego cyklu zyskały tak wielką liczbę czytelników, ponieważ przekazują siedem starodawnych archetypów w sugestywny pod względem artystycznym i teologicznym sposób.

Argumenty te sprowadzają się do ważkiego i śmiałego twierdzenia: myślę, że odnalazłem sekretny klucz do imaginarium cyklu Lewisa. Jestem w pełni świadomy, że szukanie tajnych kodów jest ulubionym zajęciem osób ogarniętych obsesjami, zwolenników teorii spiskowych, szarlatanów pragnących wykorzystać okazję z korzyścią dla siebie, *et hoc genus omne*; niezamierzenie ośmieszył takie podejście Dan Brown w swoim poczytnym thrillerze *Kod Leonarda da Vinci*. Jednak od czasu do czasu wnikliwy krytyk, patrzący z uwagą na tekst, dokonuje interpretacyjnego przełomu i tworzy świetną pracę „deszyfrującą”. Przykładowo, w 1960 roku Kent Hieatt w książce *Short Time's Endless Monument* zaprezentował swoje odkrycie, że strofy utworu Edmunda Spensera *Epithalamion* odpowiadają 24 godzinom dnia przesilenia

⁴ S. Zettel, *Why I Love Narnia: A Liberal, Feminist Agnostic Tells All*, w: *Revisiting Narnia. Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis' Chronicles*, ed. S. Caughey, BenBella Books Inc., Dallas 2005, s. 181–190.

letniego. Ta tajemnicza kwestia pozostała niezauważona przez badaczy przez prawie 400 lat. Jestem przekonany, że ja również odkryłem prawdziwą literacką tajemnicę, którą wszyscy mieli przed oczami od momentu ukazania się pierwszego wydania *Opowieści z Narnii*, lecz, co znaczące, nikt wcześniej jej nie dostrzegł. Nie twierdzę, że dotarłem do nieznanego dotychczas tekstu, w którym Lewis ujawnił ten sekret, ani też nie opieram się na niepublikowanej wcześniej relacji jednego z jego przyjaciół lub krewnych. Mam za sobą jedynie pracę intelektualną – czyli dosłownie „czytanie między wierszami”. Odczytując w ten sposób *Opowieści z Narnii* równoległe z innymi dziełami Lewisa, dochodzę do wniosku, że jest możliwe doszukanie się ukrytego znaczenia, które zostało celowo wplecione w siedmioczęściowy cykl bajek czy opowieści romantycznych⁵.

Jestem oczywiście świadomy, że Lewis nie patrzył przychylnym okiem na krytyków literackich, którzy próbowali odkryć wewnętrzne znaczenie jego dzieł, uważam jednak, że jego opinia o nich wynikała z tego, że nie trafiali w cel, a nie z tego, że celu w ogóle nie było. Wierzę, że argumenty przedstawione w tej książce mają wystarczającą moc eksplanacyjną, aby uznać je za trafne.

Przyjmując hipotetycznie, że przedstawione argumenty w istocie są prawdziwe, pojawia się natychmiast pytanie, czy Lewis kiedykolwiek powiedział komuś, że książki były pisane według planu (mam na myśli plan, który klawrował się stopniowo, gdyż wiemy, że zaczynając pisać, nie planował on jeszcze wydania aż siedmiu części). O ile mi wiadomo, nigdy czegoś takiego nie wyjawiał. Choć kilkakrotnie czynił aluzje, że taki plan był – wspomnimy o nich we właściwym czasie – to Lewis najwyraźniej nigdy nie podał do wiadomości faktu jego istnienia – czy to w pismach, czy poprzez jakiegoś powiernika. Z jego żyjących kolegów, przyjaciół i krewnych, którym mógłby potencjalnie powierzyć tę tajemnicę – osobom takim jak Pauline Baynes, Walter Hooper czy Douglas Gresham – nikt czegoś takiego sobie nie przypomina. Jeśli Lewis wyjawiał sekret swojej żonie, bratu albo przyjaciołom, takim jak: Owen Barfield, Arthur Greeves czy George Sayer, nikt z nich go nikomu nie ujawnił.

Ten fakt na pierwszy rzut oka podważa wartość argumentów, jakie zamierzam przedstawić. Lewis nie był osobą skrytą ani zakłamaną, ale

⁵ Przez „opowieści romantyczne” należy tu rozumieć szczególnie gatunek literacki, a nie potocznie opowiadanie o sprawach związanych z relacjami męsko-damskimi (przyp. red.).

bezceremonialnym, szczerym do bólu „Jackiem” (jak brzmiał pseudonim, który sam sobie nadał), rzeczowym i roztroptym. Choć jego krąg znajomych był dość niewielki, to w jego ramach uchodził za osobę prawdomówną. Sayer wspomina: „Rozmawialiśmy tak szczerze, jak mogli tylko przyjaciele. Nigdy nie znałem kogoś bardziej otwartego w kwestii własnego życia prywatnego”. I choć przyjaźń Lewisa z Sayerem raczej nie opierała się na wspólnych zainteresowaniach dotyczących literatury, możemy bez wątpliwości uznać, że w tym przypadku pozwalał sobie na podobny poziom otwartości, jak rozmawiając z Rogerem Lancelynem Greenem, z którym z pasją dyskutował o literaturze, zwłaszcza w okresie pisania *Opowieści z Narnii*. Lecz Green nigdy nie sugerował, że cykl narniowy (jak go określano) skrywa jakiś literacki sekret. Jeśli Green o nim nie wiedział, to czy rzeczywiście istnieje jakaś tajemnica?

Warto odnieść się do tego pytania na samym początku, ponieważ jeśli pomyśl, że taki sekret istnieje, zostanie *prima facie* uznany za nieprawdopodobny, to nie oczekiwałbym, że przedstawione tu argumenty zostaną potraktowane poważnie. W niniejszym rozdziale pokażę, że w zachowaniu Lewisa przejawiała się niekiedy pewna tajemniczość, ponadto że wielu krytyków już wcześniej wyczuwało, że *Opowieści z Narnii* zawierają jakąś tajemnicę, oraz że istnieją świadectwa wyznaczające kierunek poszukiwań.

SKRYTY OSOBNIK?

Po pierwsze, należy rozważyć, czy właściwy jest obraz Lewisa jako osoby niezmiennie i całkowicie transparentnej. Miał on bardzo złożoną osobowość, można by nawet nazwać go postacią tajemniczą. J.R.R. Tolkien uznawał go za niedającego się zgłębić⁶. Barfield stwierdził, że „stał przede mną jako tajemnica tak wyraźnie, jak stał przede mną jako przyjaciel”⁷. Malcolm Muggeridge wyczuwał, że w Lewisie jest „coś tajemniczego”, w czym zawierało się „unikanie czegoś, co próbował przed nami ukryć”⁸. Stephen Medcalf

⁶ G. Sayer, *Jack. C.S. Lewis and His Times*, Harper & Row, San Francisco 1988, s. xvii.

⁷ O. Barfield, *Introduction*, w: *Light on C.S. Lewis*, ed. J. Gibb, Geoffrey Bles, London 1965, s. ix–xxi.

⁸ M. Muggeridge, *The Mystery*, w: *In Search of C.S. Lewis. Interviews with Kenneth Tynan, A.J.P. Taylor, Malcolm Muggeridge and others who knew Lewis*, ed. S. Schofield, Bridge Publishing, South Plainfield 1983, s. 127–128.

błyskotliwie przedstawiał jego rozmaite osobowości⁹. Skoro Lewis pokazywał wiele twarzy wobec różnych osób, czynił to w nie mniejszym stopniu wobec siebie, gdyż zapewne był w stanie określić swoje własne „pozy” i „mnogość frakcji”¹⁰. Sam fakt, że nadał sobie pseudonim „Jack”, wskazuje na złożoność jego osobowości i zainteresowanie maskami, kwestią samooszukiwania oraz trudnością w zbudowaniu tożsamości, czemu dał ostateczny wyraz w pracy, którą uważał za najlepszą z jego dzieł, *Dopóki mamy twarz. Mit opowiedziany na nowo*.

Wieloaspektowa i niezgłębiona osobowość niekoniecznie musiała oznaczać, że Lewis był osobą skrytą ani tym bardziej w jakiś sposób nieszczerą; jednak jest sporo dowodów wskazujących, że Lewis mógł być zarówno skryty, jak i nie do końca szczery w niektórych kwestiach. Zanim nawrócił się na chrześcijaństwo, często okłamywał swojego ojca, jak później przyznawał¹¹. Co bardziej istotne (zwłaszcza z chrześcijańskiego punktu widzenia), czasami pozwalał sobie na bycie mniej szczerym już po konwersji, kiedy doszły mu jeszcze religijne motywy, aby być w pełni prawdomównym. Ten sam Sayer, który chwalił otwartość Lewisa, przyznawał, że u jego przyjaciela występowała także przeciwna tendencja. Posunął się do stwierdzenia, że „Jack nigdy nie przestał być skryty”¹². Różne pominięcia w autobiografii *Zaskoczony radością* (na przykład Lewis nie wspomina w ogóle o Maureen Moore, swojej przybranej matce), sprawiły, że należący do jego kręgu towarzyskiego Humphrey Havard żartował, iż książka powinna mieć tytuł *Stłumiony przez Jacka*¹³, a Sayer podzielał ten pogląd, stwierdzając, że tylko ci, którzy znali go bardzo

⁹ S. Medcalf, *Language and Self-Consciousness. The Making and Breaking of C.S. Lewis's Personae*, w: *Word and Story in C.S. Lewis*, ed. P.J. Schakel, Ch.A. Huttar, University of Missouri Press, Columbia 1991, s. 109–144.

¹⁰ Zob. C.S. Lewis, *Posturing*, w: tenże, *The Collected Poems of C.S. Lewis*, ed. W. Hooper, Fount, London 1994, s. 103; tenże, *Legion*, w: tamże, s. 133.

¹¹ „Jack próbował usprawiedliwić zwlekanie z wyjazdem do Irlandii podczas długich wakacji 1919 roku, uciekając się do kłamstwa [...]. W okresie życia sprzed nawrócenia Jack nie cofał się przed napisaniem czegokolwiek, co uznał za konieczne, aby jego ojciec był zadowolony” – G. Sayer, *Jack*, s. 88–90; „Stosunki łączące mnie z ojcem wyjaśniają (nie chcę przez to powiedzieć, że usprawiedliwiają) jeden z najgorszych czynów, jakie popełniłem w życiu. Pozwoliłem, aby przygotowano mnie do bierzmowania; zostałem bierzmowany i przystąpiłem do Pierwszej Komunii jako niewierzący” – C.S. Lewis, *Zaskoczony radością*, tłum. M. Sobolewska, Esprit, Kraków 2010, s. 234.

¹² G. Sayer, *Jack*, s. 238.

¹³ W oryginale gra słów pomiędzy *Surprised by Joy* a *Suppressed by Jack* (przyp. tłum.).

dobrze, byli w stanie „przebić się przez zasłonę dymną”¹⁴. Lewis przez prawie rok trzymał w tajemnicy swoje małżeństwo cywilne z Joy Gresham, a sposób, w jaki wyjawiał je pani Moore, został opisany przez jego brata jako *suggestio falsi*¹⁵. Nie miał nic przeciwko kłamstwu, które miało ochronić przyjaciół i podobno uciekał się doń w obronie swoich studentów przed podejrzeniami kolegów¹⁶. Najbardziej jaskrawym dowodem, że nie zawsze był on wzorowym przykładem cnoty prawdomówności, jest celowe zmylenie obławy podczas polowania na lisa: „Złożył dłonie i krzyknął do pierwszych myśliwych: »Hej, bierz go! Tam pobiegł!«, wskazując przeciwną stronę do tej, którą wybrał lis. Cała obława poszła wedle jego wskazań”¹⁷.

Opinie co do zasadności użycia tych przykładów skrytości lub oszukiwania mogą być różne. Nie wymagają one dalszych rozważań, ponieważ ta książka w żadnym razie nie ma budować swoich twierdzeń na zarzucie, że Lewis bywał osobą niegodną zaufania. Choć zawsze pozostawał osobą tajemniczą i niejednoznaczną, był bez wątpienia w drugiej połowie swojego życia człowiekiem prawym. Nie mniej pewne jest jednak, że skrupulatne trzymanie w sekrecie pracy wyobraźni nad *Opowieściami z Narnii* można by uznać za całkowicie spójne z jego innymi działaniami i zwyczajami. Cenił sobie prywatność i nie widział potrzeby, by zrezygnować ze ścisłego rozdziału różnych segmentów swojego życia. Przykładowo: przyjaciele Lewisa z Oksfordu zapewne nigdy nie usłyszeli, jak wspominał o przyjaciółtach z Belfastu¹⁸. Jego dobre uczynki były ukryte przed niemal wszystkimi jego bliskimi, a prezenty były prawie zawsze anonimowe¹⁹. W niektórych dziełach ukrywał swoją tożsamość, używając czterech różnych pseudonimów w czasie swojej kariery: „Clive Hamilton” w *Spirits in Bondage* i poemacie *Dymer*, „N.W.” w przypadku większości jego wierszy, „Anonim” w kilku wierszach oraz

¹⁴ G. Sayer, *Jack*, s. 198.

¹⁵ Miał powiedzieć Sayerowi, że jego małżeństwo „powinno być trzymane w sekrecie” i tak też było od 23 kwietnia do 24 grudnia 1956 roku. Zob. tamże, s. 221–223.

¹⁶ Zob. G. Sayer, *Jack on Holiday*, w: *C.S. Lewis at the Breakfast Table and Other Reminiscences*, ed. J.T. Como, Collins, London 1980, s. 208; A.N. Wilson, *C.S. Lewis. A Biography*, Collins, London 1990, s. 209; list do Sheldona Vanaukena, 15 grudnia 1958.

¹⁷ G. Sayer, *Jack*, s. 209.

¹⁸ Tamże, s. 238.

¹⁹ C.S. Lewis, *Collected Letters, Volume II: Books, Broadcasts and War, 1931–1949*, ed. W. Hooper, HarperCollins, London 2004, s. 483; listy do Sir Henry’ego Willinka, 23 stycznia 1957 – 3 marca 1962.

„N.W. Clerk” w książce *Smutek*, którą pisząc, jak sam stwierdził, starał się „przez cały czas stylistycznie maskować”²⁰. Pożyczył *Dymera* swojemu przyjacielowi, nie ujawniając, że w rzeczywistości to on jest autorem, a w prywatnej korespondencji zachowywał pseudonim „N.W. Clerk”²¹.

Zważywszy na to, że Lewis był niekiedy dość oszczędny w podawaniu informacji, nawet w sprawach o tak doniosłym znaczeniu prawnym, moralnym i osobistym jak małżeństwo, nie powinno być zaskoczeniem, gdyby relatywnie mniej znaczącą kwestię kodu literackiego również pozostawił dla siebie. Żaden twórca nie jest zobowiązany do ujawniania swojej strategii, a jak zobaczymy poniżej, Lewis miał jasno określone poglądy co do ważności „drugiego dna” w literaturze.

Jeśli chodzi o *Opowieści z Narnii* i czysto praktyczną możliwość utrzymania takiego sekretu, należy mieć na uwadze, że, jak twierdzi Carpenter, nigdy nie były one czytane na głos wśród jego przyjaciół z kręgu Inklingów, a zatem nie były przedmiotem drobiazgowej analizy dociekliwych i spostrzegawczych członków tej grupy, w przeciwieństwie do znacznej części twórczości Lewisa²². Jedynie Tolkien miał zaszczyt usłyszeć czytana na głos pierwszą część cyklu, ale nie spodobała mu się tak bardzo, że „szybko zrezygnował on z planów przeczytania ich”²³; tutaj ich umysły nie szły w tym samym kierunku. Green, jego młody protegowany, zareagował z większym zainteresowaniem i miał okazję w pewnym stopniu podyskutować z autorem o wczesnych szkicach, lecz wydaje się, że rozmowa została pokierowana tak, aby nie poruszyć tematu, który miał pozostać ukryty (jak wskazane zostanie w rozdziale siódmym). Pauline Baynes mogła puścić wodze wyobraźni przy tworzeniu ilustracji do książki wedle własnej wizji. Lewis dokładnie obejrzał i dokończył jej rysunki, ale nie wpływał na ich kompozycję²⁴.

²⁰ List do Laurence’a Whistlera, 4 marca 1962.

²¹ Zob. A.B. Griffiths, *The Adventure of Faith*, w: *C.S. Lewis at the Breakfast*. Lewis podpisał się jako „N.W. Clerk” w liście do Johna R. Rolstona, 14 maja 1962.

²² H. Carpenter, *Inklingowie. C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams i ich przyjaciele*, tłum. A. Królicki, Zysk i S-ka, Poznań 1999, s. 285.

²³ G. Sayer, *Jack*, s. 189.

²⁴ „Wydawało mi się raczej, że przelawszy swój pomysł na papier, wyrzuciwszy go tym samym z umysłu, resztę zostawił komuś innemu i że nie będzie dalej ingerował” – list Pauline Baynes do Waltera Hoopera, 15 sierpnia 1967, cyt. za: W. Hooper, *C.S. Lewis. A Companion and Guide*, HarperCollins, London 1996, s. 406.

Stwierdzenie, czy Lewis był pod względem psychologicznym i praktycznym zdolny do utrzymania takiej tajemnicy, to oczywiście inna sprawa niż ukazanie, że tajemnica faktycznie istniała, ale warto zwrócić uwagę, że wielu krytyków wyczuwało, że *Opowieści z Narnii* są czymś więcej, niż wydaje się to na pierwszy rzut oka i zaangażowało się w badanie cyklu, próbując odnaleźć klucz do jego osobliwości. Prowadzi to do rozważenia drugiego problemu spośród trzech przedstawionych na początku tego rozdziału.

KOMPOZYCJA PEŁNA SKRYTOŚCI?

Z trzech wyżej wymienionych problemów w największym stopniu wprawiał w zakłopotanie krytyków problem kompozycji. Czy części cyklu w istocie są nie do końca koherentne, czy też istnieje poziom spójności, który nie został jeszcze odkryty?

Tolkien jako pierwszy wyraził opinię, że *Opowieści z Narnii* cechuje charakterystyczna kompozycja i od tego momentu pogląd ten powtarzał się w krytycznych ocenach cyklu. Zdaniem Tolkiena szerokiego zakresu tradycji piśmienniczych, z jakich czerpał Lewis, nie cechowała akceptowalna heterogeniczność, ale była dowodem na chaos w jego wyobraźni. Sayer wskazuje, że dla Tolkiena „nie do zniesienia było wykorzystanie [przez Lewisa] postaci z różnych mitologii [...]”. Uważał też, że były one przedstawione niestarannie i powierzchownie²⁵.

Można było się spodziewać, że taka właśnie będzie opinia Tolkiena, gdyż był on jednym z najbardziej drobiazgowych autorów, jacy kiedykolwiek dotknęli się pióra. Przez dekady dopracowywał legendarium, na podstawie którego powstały *Hobbit* i *Władca Pierścieni*, a Lewis porównywał poziom wydajności jego pracy do koralowca²⁶. Ponieważ twórczość Lewisa cechowała się wybitnością, krytycy mieli skłonność do zestawiania ze sobą tych dwóch pisarzy dla podkreślenia kontrastu pomiędzy nimi. Komentarz Adeya jest bardzo typowy: „Perfekcjonista Tolkien i mający dziecięcy entuzjazm Lewis jako pisarze reprezentowali dwa odmienne bieguny”²⁷. Z każdą kolejną

²⁵ G. Sayer, *Jack*, s. 189.

²⁶ List do Margaret Douglas, 31 grudnia 1947.

²⁷ L. Adey, *C.S. Lewis. Writer, Dreamer & Mentor*, Erdmans, Grand Rapids 1998, s. 192.

analizą przeciwieństwo to wydaje się mocniejsze i zawsze ze szkodą dla Lewisa. Na przykład Wilson (śladem Humphreya Carpentera, formułując ten pogląd jeszcze dobitniej²⁸) uważa stworzone przez Tolkiena Śródziemie za „ukończone” i „kompletne”, bez „żadnego niepożądanego momentu”. Świat z cyklu o Narnii jest natomiast „bezlądny”, „poplątany”, „pełen niespójności i jak na jego standardy niezbyt szczególnie dobrze napisany. Lewis regularnie dopuszcza się powtórzeń epitetów”²⁹. Wilson nie daje przykładów tych niespójności ani nie cytuje rzekomych powtórzeń Lewisa, ani też nie wyjaśnia, dlaczego powtórzenie, powszechnie używany środek stylistyczny, miałoby oznaczać od razu słabą literaturę. Nie zastanawia się on też nad nieprawdopodobieństwem opisywanej przez siebie sytuacji. Czy możliwe jest, by tak niedbale skonstruowane opowieści osiągnęły status klasyki gatunku? Jak to się stało, że książki napisane tak pośpiesznie, na bazie tak odmiennych materiałów, mogły być z przyjemnością czytane przez choćby jedno pokolenie czytelników, nie mówiąc już o trzech czy czterech?

Nieodparcie nasuwa się wniosek, że Wilson zamiast samodzielnie rozważyć prace Lewisa, poddał się (tak jak niektórzy inni krytycy) opinii Tolkiena na temat *Opowieści z Narnii*, która stała się pewnym standardem. Należy podkreślić, że pod względem gustu literackiego Tolkien był wyjątkowo wybrednym czytelnikiem (przeczytał niewiele z angielskiej literatury późniejszej niż Geoffrey Chaucer) i nie tylko ogólnie nie przepadał za większością literatury współczesnej, nie podobąca mu się też większa część twórczości Lewisa. Choć Lewis uwielbiał twórczość Tolkiena (*Władca Pierścieni* został napisany w znacznej mierze dzięki nagabywaniom Lewisa³⁰), to poważanie dla niej właściwie nigdy nie zostało odwzajemnione. Jeśli Tolkien wspomina

²⁸ Dzieło Tolkiena jest „spójne i sensowne”, „starannie przygotowane” i cechuje się „rozważnym tempem”. Dzieło Lewisa natomiast jest „nierówne”, „pośpiesznie napisane” i zapożycza „co popadnie z innych mitologii i opowieści”, aby „Lewis wrzucił jakąkolwiek sytuację czy otoczenie, jakie mu przyszło w danej chwili do głowy” – H. Carpenter, *Inklingowie*, s. 284–287. Carpenter nie podaje żadnych dowodów lub przykładów na poparcie tych opinii.

²⁹ A.N. Wilson, *C.S. Lewis*, s. 225–226. Wilson jedynie pobieżnie zapoznał się z cyklem o Narnii. Na przykład, wskazuje on, jako dowód na wpływy edwardiańskie w serii, że dzieci mówią *Crikey!* (odpowiednik ojej, jejku, retę itp. – przyp. tłum.). W rzeczywistości słowo to nie występuje w siedmioksięgu.

³⁰ „Myślę, że gdyby nie zachęty C.S.L., to zapewne nigdy nie ukończyłbym albo nie opublikowałbym *Władcy Pierścieni*” – List Tolkiena do Clyde’a S. Kilby’ego, 18 grudnia 1965.

o twórczości Lewisa w swojej korespondencji, to niemal zawsze po to, by wytknąć jej jakieś błędy. Sayer podejrzewał, że motywy jego surowej krytyki nie wynikały wyłącznie z powodów estetycznych, gdyż niewykluczone, że zazdrościł Lewisowi wpływu, jaki wywierały jego książki³¹. Mając powyższe na uwadze, nie powinno zaskakiwać, że Tolkien nie doceniał cyklu o Narnii. Bardziej zadziwiające byłoby, gdyby go pochwalił.

Po drugie, istnieją świadectwa sugerujące, że proces tworzenia kompozycji był dłuższy i bardziej staranny, niż zakładał Tolkien. Nawet zanim rozważy się przedstawione w tej książce nowe argumenty dotyczące dojrzewania imaginarium *Lwa, czarownicy i starej szafy*, wiadomo, że powstanie rękopisu ma swój początek w opowieści z 1939 roku, a trop wiedzie dalej, do prac graficznych, które poruszały wewnętrzne oko Lewisa od 1914 roku. W postaci pełnej została napisana w 1948 roku, a wydana w 1950 roku. Innymi słowy, można rzec, że dojrzewała w umyśle autora od 36 lat. Nie wiadomo, ile wersji roboczych zostało napisanych, gdyż miał on zwyczaj wyrzucać szkice. Jednak zachowały się wczesne notatki z pisania *Podróży „Wędrowca do świtu”*, *Srebrnego krzesła* i *Siostrzeńca czarodzieja*. Pokazują one, że procesu tworzenia kompozycji tych książek nie można nazwać nieskomplikowanym i dokonywanym w pośpiechu. Jeszcze w 1953 roku, kiedy powstało już pięć z siedmiu części cyklu, Lewis wciąż mógł powiedzieć, że *Opowieści z Narnii* pochłaniały „całą moją wyobraźnię”³².

Po trzecie, należy zapytać, po co w ogóle porównywać Tolkiena i Lewisa. W końcu cykl nie powstał w szczytowym okresie ich przyjaźni, który trwał w latach trzydziestych XX wieku. Powstały one w późnych latach czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych, kiedy nadeszło długie i stopniowe ochładzanie ich relacji. Zresztą, nawet gdyby były napisane w latach trzydziestych, to istotny pozostawałby fakt, że ich autor stanowił wyjątkową indywidualność i nie był w żadnym razie jednym z bliźniąt syjamskich. Lewis i Tolkien nie współzawodniczyli o te same literackie zaszczyty. Obydwaj próbowali różnych rzeczy na odmienne sposoby, które należy ocenić wedle ich immanentnych cech, bez względu na ich opinie względem siebie i skłonności do pracy

³¹ Na przykład krytykuje on, *inter alia*, książki *Chrześcijaństwo po prostu*, *Podział ostateczny*, *English Literature in Sixteenth Century, Excluding Drama*, *Studies in Words* i *Listy starego diabła do młodego*. Zob. J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, ed. H. Carpenter, Ch. Tolkien, Allen & Unwin, London 1981, s. 59–62, 71, 125–129, 302, 371. Zob. też G. Sayer, *Jack*, s. 189.

³² List do Anthony’ego Bouchera, 5 lutego 1953.

w wolniejszym lub szybszym tempie. Lewis nie jest Tolkienem piszącym w pośpiechu, a Tolkien nie jest Lewisem piszącym powoli.

Większości czytelników nie przekonała negatywna opinia Tolkiena na temat dzieł jego kolegi. Czuli oni, że cykl dobrze się dopełnia mimo dostrzegalnej heterogeniczności: może z wierzchu mamy miszmasz, ale jest to miszmasz sympatyczny i przyjemny. Brown pisze w przychylnym tonie: „Narnia celowo jest stworzona jako mieszanina bardzo rozmaitych elementów, nierzadko niezwiązanych ze sobą, co nadaje jej onirycznego charakteru”. Steven P. Mueller wskazuje, że „Lewis celowo wkładał w swe dzieła bogactwo złożoności”³³ i to mu wystarcza.

Jednak wielu krytyków nie zadowalało przyjęcie tak bezrefleksyjnego stanowiska i próbowali oni wykazać spójność *Opowieści z Narnii*, opierając się na założeniu, że kompozycja o charakterze tygla maskuje wewnętrzną koherencję. Próbowali rozwiązać problem kompozycji poprzez wykazywanie leżącej u podstaw prostoty lub jedności tematycznej.

Przykładowo, Doris T. Myers stwierdza, że siedem części cyklu najlepiej rozumieć jako miniaturową wersję poematu Spensera *Królowa Wieszczyk*³⁴. Nie uważa ona przy tym, że jej interpretacja jest całkowicie pewna, co jest uczciwe, zważywszy na to, że w innym miejscu łączy ona kolejne części cyklu z tym, co nazywa stopniami zagłębienia się w duchowość anglikańską³⁵.

Jim Pietrusz, pomijając fakt, że Lewis był anglikaninem, łączy *Opowieści z Narnii* z siedmioma sakramentami w Kościele katolickim.

Don W. King i David Hulan niezależnie od siebie zalecali czytanie cyklu jako komentarza do siedmiu grzechów głównych, lecz różnili się, jeśli chodzi o przyporządkowywanie poszczególnym częściom określonych grzechów.

Robert C. Trupia łączy trzy pierwsze części z teologicznymi cnotami miłości, wiary i nadziei (w tej kolejności), a cztery pozostałe z cnotami kardynalnymi.

³³ S.P. Mueller, *Translated Theology. Christology in Writings of C.S. Lewis*, w: C.S. Lewis, *Lightbearer in the Shadowlands. The Evangelistic Vision of C.S. Lewis*, ed. A.J.L. Menuge, Crossway Books, Wheaton 1997, s. 279–302.

³⁴ D.T. Myers, *C.S. Lewis in Context*, Kent State University Press, Kent 1994, s. xiii, 112–181.

³⁵ Taż, *Growing in Grace. The Anglican Spiritual Style in the Narnia Chronicles*, w: *The Pilgrim's Guide. C.S. Lewis and the Art of Witness*, ed. D. Mills, Eerdmans, Grand Rapids 1998, s. 185–202.

Peter J. Schakel dostrzega „szczególny związek w obszarze odwołania do wyobraźni”, jaki występuje między *Chrześcijaństwem po prostu*, a obrazami i opowieściami ze świata Narnii³⁶.

Charles A. Huttar uznaje zasadność twierdzenia, że *Opowieści z Narnii* to „swego rodzaju Biblia”. Uważa, że to określenie „jest wystarczająco trafne jako nazwa gatunku: luźny zbiór rozmaitych materiałów ułożonych tak, by podkreślić węzłowe momenty historii świata – początek, środek i koniec”³⁷.

John Warwick Montgomery uważa, że motywem spajającym *Opowieści z Narnii* jest „zintegrowana pojedyncza koncepcja”, jaką jest zbawienie poprzez Chrystusa.

Mahmoud A. Manzalaoui wskazuje, że „podstawowym wzorem warunkującym każdą część *Opowieści z Narnii* jest idea bliskości tego, co nadprzyrodzone i boskie względem tego, co przyziemne, powszednie i prozaiczne”³⁸.

Christopher Tolkien skupia się na tym, co rzekomo *Opowieści z Narnii* zawdzięczają jego ojcu (jeśli, jak na ironię, cokolwiek takiego było).

A.N. Wilson, mimo iż twierdził, że cykl jest chaotyczny i pełen niespójności, uważał że „jedność” realizowna jest przez umiejscowienie akcji w krainie czarów.

Francis Spufford również dostrzega dwa aspekty, sugerując że „cykl o Narnii bez wątpienia spaja rozkoszowanie się Lewisa całym tym różnorodnym materiałem, którym go wypełnił”.

Niniejsza praca nie ma na celu próby podważenia różnych teorii wymienionych wyżej. W jakimkolwiek przypadku byłoby niemożliwe obalenie niektórych z nich, gdyż są zwykle ogólnikowe i niejednoznaczne. Wystarczy zwrócić uwagę na to, że żadna z nich nie była rozwijana ani też nie została przyjęta lub zaakceptowana przez bardziej znaczącą liczbę krytyków.

Kuszącą konkluzją jest uznanie, że poszukiwanie zasady spajającej cykl jest jak szukanie końca tęczy. Być może po prostu nie ma jakiejś przewodniej idei i problem kompozycji jest nierozwiązywalny. Lewis przyznał w liście do

³⁶ P.J. Schakel, *Reading with the Heart. The Way into Narnia*, Eerdmans, Grand Rapids 1979, s. xiii.

³⁷ Ch.A. Huttar, *C.S. Lewis's Narnia and the „Grand Design”*, w: *The Longing for a Form. Essays on the Fiction of C.S. Lewis*, ed. P.J. Schakel, Kent State University Press, Kent 1977, s. 130.

³⁸ M.A. Manzalaoui, *Narnia: The Domain of Lewis's Beliefs*, w: *We Remember C.S. Lewis. Essays and Memoirs*, ed. D. Graham, Broadman & Holman Publishers, Nashville 2001, s. 14.

chłopca Laurence'a Kriega, że nie planował innych części cyklu, kiedy rozpoczął pisanie pierwszej. Być może są one po prostu ułożone przypadkowo.

Jednak sam Lewis nigdy nie przyznał, że są one **przypadkowe**, a nie trzeba dogłębnej znajomości charakteru i umysłowości Lewisa, by wiedzieć, że przypadkowość nie jest w jego stylu. Każdy zaznajomiony z jego poezją wie, że przejawia ona oszałamiający wręcz poziom fonetycznej i metrycznej złożoności, a te z jego wierszy, które wyglądają na pierwszy rzut oka jak wiersze wolne, cechuje najbardziej skomplikowane metrum spośród wszystkich pozostałych. „Zawiłość jest oznaką posiadania średniowiecznego umysłu”³⁹, jak pisał sam Lewis; i jak u pisarza o umysłowości średniowiecznej, złożoności przewijają się przez całą jego twórczość, nie wyłączając *Opowieści z Narnii*, które choć z pozoru wydają się chaotyczne, to jednak kryje się za nimi inteligencja skrupulatnie je organizująca. W istocie, niekiedy Lewis dawał czytelnikom powody, by wierzyć, że u podstaw cyklu był staranny plan. Rozważymy teraz dowody wskazujące na to, że kierował się on myślą przewodnią kształtującą cały cykl.

W PEŁNI DOPRACOWANA IDEA

Czy w istocie klucza do idei przewodniej *Opowieści z Narnii* dostarcza wymiar chrystologiczny? W liście do dziewczynki Anne Jenkins Lewis napisał, że „cała historia Narnii mówi o Chrystusie”, a w książce *Koń i jego chłopiec* pozwala, by Szasta dostrzegł, że Aslan zdaje się być w tle każdej historii. Podejście chrystocentryczne przy czytaniu cyklu jest wskazane, ponieważ Aslan, figura chrystologiczna, jest jedyną postacią, która pojawia się we wszystkich siedmiu częściach. Lecz podsumowanie serii, jakiego dokonuje Lewis dla Jenkins, przypomina, że w istocie Aslan odgrywa rolę chrystologiczną jedynie w trzech z siedmiu części:

Siostrzeniec czarodzieja mówi o Stworzeniu i o tym, jak zło wkroczyło do Narnii.

Lew etc. o Ukrzyżowaniu i Zmartwychwstaniu.

Książę Kaspian o przywróceniu prawdziwej religii po okresie zepsucia.

Koń i jego chłopiec o wezwaniu do nawrócenia i konwersji pogan.

³⁹ C.S. Lewis, *Tasso*, w: *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, ed. W. Hooper, Cambridge University Press, Cambridge 1966, s. 117.

Podróż „Wędrowca do świtu” o życiu duchowym (zwłaszcza jeśli chodzi o Rycypiska).

Srebrne krzesło o toczącej się wojnie przeciwko siłom ciemności.

Ostatnia bitwa o przyjściu Antychrysta (Małpy), końcu świata i Sądzie Ostatecznym⁴⁰.

Aslan jest stwórcą Narnii w opowieści mającej charakter Księgi Rodzaju (*Siostrzeniec czarodzieja*), odkupicielem w odpowiedniku Ewangelii (*Lew, czarownica i stara szafa*) i sędzią podczas jej wersji Apokalipsy (*Ostatnia bitwa*). Książki te stanowią mniej niż połowę serii. Jaką rolę chrystologiczną odgrywa Aslan w pozostałych czterech częściach? Sensowne byłoby spodziewanie się odpowiedników zwiastowania, Bożego Narodzenia, dzieciństwa i wniebowstąpienia Chrystusa; można by też oczekiwać wspomnienia o zesłaniu Ducha Świętego. Byłby to naturalny przebieg wydarzeń, gdyby Lewis planował stworzenie cyklu chrystologicznego. Jednak w pozostałych czterech częściach Aslan nie reprezentuje żadnego motywu chrystologicznego albo etapu z czasu wcielenia Chrystusa czy też *missio dei*. Pojawia się w serii nieregularnie i w bardzo różnych sytuacjach: jest pomyłony z dwoma lwami w *Koni i jego chłopcu*, leci na promieniu Słońca w *Podróży „Wędrowca do świtu”*, występuje pośród tańczących drzew w *Księciu Kaspianie*, a w *Srebrnym krześle* w ogóle nie przybiera cielesnej formy, lecz jest jedynie w obrębie swojego królestwa ponad chmurami. Zdaje się, że te części są bez ładu i składu.

Być może po prostu należałoby ugryźć się w krytyczny język i zaakceptować analizę „trylogia plus tetralogia”. Czyni tak Chad Walsh. Rozpoznaje on trzy „biblijne” książki i kategoryzuje pozostałe historie jako mające miejsca w ramach „Aktu IV” dramatu Narnii, pomiędzy wskrzeszeniem Aslana i końcem świata. Rola Aslana w pozostałych czterech książkach, jak stwierdza Walsh, jest „relatywnie marginalna”⁴¹. Nie można jednak powiedzieć, że jest to postać marginalna. W każdej z tych czterech książek Aslan jest wspomniany wcześniej niż w *Lwie...* lub w *Siostrzeńcu czarodzieja*. Jego pierwsze pojawienie się i pierwsze słowa w tych czterech częściach mają miejsce wcześniej niż w *Lwie...* czy w *Ostatniej bitwie*, a jego znaczenie w tych opowieściach jest przynajmniej tak duże, jak w trzech częściach, w których mamy do czynienia z „wielkimi czynami o charakterze kosmicznym” – jak

⁴⁰ List do Anne Jenkins, 5 marca 1961.

⁴¹ C. Walsh, *The Literary Legacy of C.S. Lewis*, Sheldon Press, London 1979, s. 147.

pisze Walsh. I jeśli podstawą interpretacji będzie *Heilgeschichte*, to dlaczego w *Lwie...* – gdzie jest „wcielony” – jest on w innej postaci niż w pozostałych częściach, co byłoby narnijskim odpowiednikiem chrystofanii? Czyż nie powinno się oczekiwać, iż jego pojawienie się w „Akcie IV” będzie jakoś związane z historią Kościoła? Czy nie powinno się chociaż spodziewać, że momenty, w których pojawia się w „Akcie IV”, nie zdradzą swego rodzaju rodzinnego podobieństwa? Role Aslana w tych częściach nie przedstawiają jednolitych cech ani zauważalnych nawiązań do wydarzeń historycznych lub spełnienia proroctw pomiędzy wniebowstąpieniem Chrystusa a ponownym Jego przyjściem. Zamiast przedstawiać swoją teorię jako „3+4”, Walsh powinien przyznać, że właściwszy byłby model „3+1+1+1”.

W skrócie – nasuwa się wniosek, że jeśli cały cykl jest „o Chrystusie”, to w sposób nie dający się odnieść do Biblii ani głównych wydarzeń z historii zbawienia.

Znaleźliśmy się w tym ślepych zaułku, przydając zbyt wiele znaczenia listowi Lewisa do Jenkins. Znajdujące się tam wyjaśnienia są na tyle skrótowe i ogólnikowe, że nie mają wielkiego znaczenia przy próbach interpretacji. Na przykład mówiąc, że *Podróż „Wędrowca do świtu”* dotyczy „życia duchowego”, w zasadzie nie wyróżnia tej części na tle pozostałych. List ten najlepiej rozumieć jako przejaw dobrodusznego i ojcowskiego usposobienia Lewisa wobec małego dziecka (jednego z setek, na których listy odpowiadał przez lata); nie jest to raczej poważne świadectwo ujawnienia swoich technik literackich. Jenkins otrzymała wyraźne i serdeczne zaproszenie do cyklu, ale nie klucz do jego wewnętrznego znaczenia.

Powyższe uwagi nie mają na celu sugerować, że Aslan nie jest najważniejszym bohaterem *Opowieści z Narnii* ani zaprzeczyć, że Lewis celowo umieścił w cyklu motywy chrystologiczne – kwestie te będą rozważane w dalszej części pracy. Jednak należy stwierdzić, że próbując odnaleźć to, co spaja cykl o Narnii, trzeba odsunąć na bok założenie, że prezentowana w nim chrystologia opiera się głównie na relacji biblijnej, która została przekształcona na potrzeby „wyobrazonego” świata⁴². Ponieważ cztery z siedmiu części nie

⁴² „[Aslan] został wymyślony, by dać wyobrażoną odpowiedź na pytanie »Jaki mógłby być Chrystus, gdyby istniał taki świat jak Narnia i zdecydowałby się On na wcielenie, śmierć i zmartwychwstanie w **tamtym** świecie, tak jak uczynił to w naszym?«. To w ogóle nie jest alegoria [...]. To [...] funkcjonuje jako **supozycja**” –list do pani Hook, 29 grudnia 1958.

pasują do takiego schematu, jasne jest, że nie stanowi on rozwiązania problemu kompozycji.

Odkładając na bok uwagi Lewisa skierowane do Jenkins, zbadajmy to, co przekazał Charlesowi Wrongowi, który był jego uczniem w latach trzydziestych, a któremu zasugerował, że istnieje inny motyw przewodni, niezwiązany z chrystologią, a z numerologią (uznając to za jedną z dwóch zachowanych wskazówek, jakich udzielił Lewis co do swojego sekretu). Według Wronga Lewis „wpadł na pomysł, który chciał wypróbować, a teraz, w pełni go zrealizowawszy, nie planował więcej o tym pisać”. Wspomina także, że Lewis dodał: „Musiałem napisać oczywiście trzy części, albo siedem, albo dziewięć. To są magiczne liczby”⁴³.

Ta relacja jest bardzo intrygująca. Jeśli Lewis czuł, że „musi napisać” przynajmniej trzy książki (aby ich liczba była magiczna), to co miał na myśli, wspominając Kriegowi, że pierwotnie nie planował stworzenia więcej niż jednej książki? I jeśli jego pomysł został w pełni zrealizowany po napisaniu siedmiu książek, dlaczego wspomniał Wrongowi o liczbach trzy i dziewięć?

Podęrzewam, że Lewis starał się odwieść Wronga od pytań o „pomysł”, który pierwotnie znalazł wyraz w jednej opowieści, ale po przemyśleniu okazało się, że aby go zrealizować, należy napisać siedem książek. Wypowiadając się o Narnii publicznie, czynił to tak, by nie kierować uwagi na rozważania dotyczące numerologii. Na przykład, w artykule w „The New York Times Book Review” stwierdził, że proces tworzenia Narnii zaczął się od obrazów widzianych wewnętrznym okiem (fauna niosącego parasol, królowej w saniach, majestatycznego lwa), obrazów, które stopniowo rozwinęły się w opowieść o określonej formie. To jest to, co zrobił „autor” w sobie. Potem „człowiek” zabrał się do pracy i nadał tej formie charakteru chrześcijańskiego. Nie wspomniał jednak nic o konieczności zaistnienia aż trzech tomów.

Podobnie w artykule do sekcji młodzieżowej „Radio Times” ujawnia, że jedyną rzeczą, którą wie na pewno, jest to, iż *Opowieści z Narnii* „zaczęły się od obrazów w mojej głowie”, ale nie odnosi się do pomysłu, że chciałby wyrazić to na przykład w dziewięciu częściach. Zamiast tego, co dość nietypowe, mówi tej młodej publiczności, że „nie powinniście wierzyć we wszystko, co autorzy mówią o tym, jak piszą swoje książki”⁴⁴. Następnie (ponieważ to

⁴³ Ch. Wrong, *A Chance Meeting*, w: *C.S. Lewis at the Breakfast*, s. 113.

⁴⁴ C.S. Lewis, *It All Began with a Picture...*, w: tenże, *Essay Collection and Other Short Pieces*, ed. L. Walmsley, HarperCollins, London 2000, s. 529.

zdanie ma oczywiste implikacje) dodaje od razu: „To nie dlatego, że kłamię. To dlatego, że piszący jakąś opowieść jest zbyt podekscytowany jej treścią, aby siedzieć i myśleć, w jaki sposób to robi”.

Ta uwaga o tym, jak ekscytacja może zaślepić, jest poniekąd nie do końca szczerą. Oczywiście Lewis ma rację: w przypiływie inspiracji twórcy nie będą skupiali się na analizie swojego toku myślenia. Jednak mogą być też inne powody, dla których autor nie będzie w stanie albo nie będzie chciał ujawnić wszystkich szczegółów procesu twórczego. Jednym z nich może być zwykłe zapominanie, co Lewis potwierdzał. Jeszcze innym, znacznie istotniejszym, o którym nie wspomina, choć zapewne by się z tym zgodził, jest to, że pisarze mówiący o genezie swoich dzieł nie muszą mówić pod przysięgą. Dlaczego niby mieliby obowiązek ujawniać, jak biegły wszelkie główne i poboczne drogi, jakimi kroczyła ich wyobraźnia? Czyniąc tak, zapewne ograniczyliby poziom oddziaływania ich twórczości. W swoich artykułach dla „New York Times” i „Radio Times” Lewis nie przysięgał uroczyście, że będzie mówić prawdę, całą prawdę i tylko prawdę.

W podsuwaniu fałszywych tropów (a w każdym razie tropów, które nie wiodły w pełni do celu) Lewis mógł pójść w ślady stanowiącego dlań jedną z największych poetyckich inspiracji Edmunda Spensera, który swego czasu nakreślił zamysł, jaki stał za napisaniem *Królowej wieszczek*, a który Lewis uznawał za „najbardziej mylący” i „demonstracyjnie nieprawdziwy”⁴⁵. Nie powinno dziwić, że sam w podobny sposób unikał jasnej odpowiedzi. Na przykład młodym czytelnikom „Radio Times” mówi, że Aslan pojawił się w jego wyobraźni po tym, jak miał „wiele snów, w których były lwy”, podczas gdy cztery lata wcześniej w prywatnym liście do osoby dorosłej napisał, że „wszystko to wzięło się z **koszmarów** o lwach, które nagle zacząłem miewać” [podkreślenie Lewisa]⁴⁶.

Widać zatem, że jego świadectwo o powstaniu i kompozycji *Opowieści z Narnii* nie było proste i wygładzone – Lewis mówił różne rzeczy różnym ludziom w różnym czasie. Bez wątpienia należało się spodziewać pewnych nieścisłości, które można by wyjaśnić zawodnością pamięci, wymaganiami redakcyjnymi, charakterem odmiennych grup publiczności itd. Jednak jeśli choć jedna z nich ma znaczenie przy problemie kompozycji, rodzi to

⁴⁵ Tenże, *Spenser's Images of Life*, ed. A. Fowler, Cambridge University Press, Cambridge 1967, s. 137–140.

⁴⁶ List do Charlesa Brady'ego, 16 listopada 1956.

wątpliwości. Czy możliwe, że chodzi tu o coś więcej? Czy wszyscy krytycy, którzy spędzili tyle czasu na poszukiwaniu ukrytych motywów, rzeczywiście byli w błędzie? „Jack nigdy nie przestał być skryty”. Opinia George’a Sayera, który znał Lewisa przez prawie 30 lat, zdaje się być trafna. Przekręcenie tytułu *Zaskoczony radością* na *Zaciemnione z radością* nosi w sobie znamiona żartu, ale śmiech nie powinien przyćmić faktu, że Lewis w istocie był zdolny do wypuszczania zaślony dymnej. I jeśli czynił to w swojej duchowej autobiografii, to dlaczego również nie w *Opowieściach z Narnii*? Chrystologia, numerologia, mentalne obrazy faunów w zaśnieżonym lesie, sny czy koszmary o lwach, brak planu i plany, które muszą być zrealizowane po siedmiokroć: te rozmaite świadectwa nie są po prostu niepełnymi wyjaśnieniami, lecz mają także na celu odwrócenie uwagi. Pod tym względem okazały się skuteczne. Tak jak „Bierz go!” Lewisa podczas polowania na lisa, skierowały one krytyków z dala od zdobyczy.

LITERACKA MOTYWACJA TAJEMNICZOŚCI

Należałoby teraz odpocząć od naturalnej skrytości Lewisa i jego sprzecznych świadectw co do genezy powstania *Opowieści z Narnii*. Odłożywszy to na bok, dostrzec można coś uderzającego: właściwie to sam Lewis deklarował zainteresowanie przemawiającą do wyobraźni „tajemniczością”. Jest to główny element jego sposobu myślenia jako krytyka literackiego. W 1940 roku wygłosił on mowę do członków stowarzyszenia The Martlets⁴⁷, zatytułowaną *Kappa Element in Romance* [Element kappa w powieści]⁴⁸. Określenie „kappa” wziął z pierwszej litery greckiego słowa κρυπτόν, oznaczającego „ukryty”, „tajemniczy”. Lewis później przerobił nieco tekst mowy i opublikował go w 1947 roku jako esej *On Stories* (*O opowieściach*) i, choć usunął z niego określenie „kappa”, głównym tematem wciąż pozostało to, co ukryte. Na tym etapie swojej kariery miał tendencję do określenia tego różnymi terminami, z których najczęstszy jest „atmosfera”.

⁴⁷ The Martlets – literackie stowarzyszenie działające przy Uniwersytecie Oksfordzkim, z którym związany był C.S. Lewis oraz wielu innych pisarzy i poetów. Nazwa pochodzi od mitycznego ptaka, podobnego do jaskółki, występującego niekiedy w angielskiej heraldyce (przyp. tłum.).

⁴⁸ Zob. W. Hooper, *To The Martlets*, w: C.S. Lewis. *Speaker and Teacher*, ed. C. Keefe, Hodder & Stoughton, London 1971, s. 49–83.

„Atmosfera” nie jest właściwie w pełni odpowiednim określeniem na to, nad czym tak skupiał się Lewis, lecz zdarzyło mu się kiedyś narzekać, że „nie ma właściwych słów” na oddanie jego zainteresowań w zakresie krytyki literackiej. Krytyka historyczna i charakterologiczna, w jego opinii, poprzez długą praktykę miała starannie wypracowaną terminologię, ponadto miała ułatwienie w postaci faktu, iż jej zainteresowania były zbieżne z tym, do czego ludzie są przyzwyczajeni w sprawach życia codziennego. „Jednak rzeczy, o których chcę mówić, nie mają swojego słownictwa, a krytyka przez wieki niemal całkowicie milczała na ich temat”⁴⁹. Wspomina pewne pionierskie prace w tym zakresie – *Shakespeare Imagery and What It Tells Us* [Co mówią nam literackie obrazy Szekspira] autorstwa Caroline Spurgeon oraz *Archetypal Patterns in Poetry* (*Wzory archetypowe w poezji*) Maud Bodkin. Wymienia także Wilsona Knighta i Barfielda jako tych badaczy, którzy poruszają się w podobnej sferze zainteresowań krytyki, lecz nie czerpie z ich terminologii ani sam nie tworzy jakichś własnych terminów.

Korzysta on z arsenału rozmaitych słów, aby uchwycić znaczenie tego, co chce przekazać. Należą do nich „*ipseitas*, szczególna jedność efektów końcowych powstałych wskutek specjalnego balansowania i modelowania myśli i kategorii myśli”; „stan lub jakość”; „klimat lub atmosfera”; „zapach lub smak”; „nastrój”; „esencja”. W poemacie komicznym napisanym razem z Barfieldem podsumowuje to w następujący sposób:

J stoi za Jakością – innymi słowy „cością” –
Gandawy głodawą i Totnes mieściny małością⁵⁰.

Broniąc dzieł romantyzmu, Lewis wciąż powtarzał, że główną siłą przyciągającą do opowieści jest jakość albo ton. Wynaleziony świat romantyzmu został stworzony z wewnętrznym bogactwem jakości, ponieważ romantycy czuli, że sam świat realny jest „tajemniczy, przepełniony znaczeniami, pełen głosów i »tajemnicy życia«”⁵¹. Miłośnicy powieści romantycznych wracają do nich w ten sam sposób, jak my wracamy „ponownie do owocu dla jego smaku;

⁴⁹ C.S. Lewis, *Hamlet: The Prince or the Poem?*, w: tenże, *Selected Literary Essays*, ed. W. Hooper, Cambridge University Press, Cambridge 1980, s. 104.

⁵⁰ *Abecedarium Philosophicum*, „The Oxford Magazine”, Vol. LII (13 listopada 1933), s. 298.

⁵¹ C.S. Lewis, *The Anthropological Approach*, w: tenże, *Selected Literary Essays*, s. 310.

do oddychania powietrzem dla... czego? Dla **niego samego**; do jakiegoś miejsca dla jego atmosfery – do Donegala za donegalność i do Londona za londonowość. Jest czymś irytująco trudnym wyrażenie tych gustów w słowach”⁵².

Ponieważ ta jakość, nazywana „atmosferą”, jest właściwie niewyraźna, Lewis mówi czasem o niej jako o kwestii duchowej. Na przykład „bezkresna, pusta wizja” *Hamleta* jest według niego głównym osiągnięciem Szekspira, mianowicie poprzez takie obrazy jak noc, duchy, nadmorski klif, cmentarz i błądy człowiek w czerni stwarza on poczucie, że uchwycił w nim „swego rodzaju duchowy obszar”. W tych przeplatających się obrazach uważny czytelnik lub widz w teatrze może wychwycić epifenomenalny klimat *Hamleta*⁵³. Podobnie w książce *Podróż na Arktura* Davida Lindsaya planeta Tormance jest opisana w taki sposób, że można ją uznać za „sferę ducha” w pigułce. Struktura opowieści – wydarzenia, postaci, opisy tła – uchwyciła na moment niczym nieuchwytnego ptaka, stan czystego bytu i czytając, można przez chwilę „doznawać” jego upierzenia⁵⁴.

Słowo „doznawanie” jest używane przez Lewisa niemal zawsze w bardzo znaczący sposób i muszę tu zrobić miejsce na krótką dygresję, aby wyjaśnić, jak ważne było dla niego to określenie.

„Doznawanie” dla Lewisa było czymś odmiennym od „kontemplacji”, rozróżnienie których po raz pierwszy napotkał w 1924 roku w pracach filozofa Samuela Alexandra, co było dla niego na tyle istotne, że zanotował to w dzienniku: „Wziąłem *Space, Time and Deity* [Przestrzeń, czas i bóstwo] Alexandra i poszedłem do Wadham [College], gdzie przesadywałem i chodziłem po ogrodzie, czytając wstęp, ciesząc się pięknem tego miejsca, z wielkim zainteresowaniem rozważając ze wszech miar słuszną antytezę radości i kontemplacji tego autora”. Później opisywał to przeciwieństwo jako „niezbędne narzędzie myśli”, a Hooper nie przesadza, stwierdzając, że książka Alexandra „miała niebagatelne znaczenie dla Lewisa”⁵⁵. Stosował to, co można nazwać „techniką Alexandra” w wielu aspektach życia, w tym w krytyce literackiej i uważał ją za tak przydatną, że w końcu napisał esej na ten temat

⁵² Tenże, *Spenser's*, s. 115, elipsa Lewisa. Por. tenże, *Alegoria miłości. Studium tradycji średniowiecza*, tłum. M. Sobolewska, Wydawnictwo Esprit, Kraków 2017, s. 383; list do Janet Spens, 8 stycznia 1934.

⁵³ Tenże, *Hamlet: The Prince*, s. 101–102.

⁵⁴ Tenże, *On Stories*, w: tenże, *Essay Collection*, s. 498–504.

⁵⁵ Tenże, *Zaskoczony radością*, s. 316; W. Hooper, *C.S. Lewis*, s. 577.

zatytułowany *Meditation in a Toolshed* [Medytacja w szopie z narzędziami], w którym omawia ponownie określenia „kontemplacja” i „doznawanie”:

Stałem w ciemnej szopie z narzędziami. Na zewnątrz świeciło słońce, a poprzez szczelinę w górnej części drzwi do środka wpadał promień światła. Z mojej pozycji promień ten, z oświetlanymi przezeń drobinkami pyłu, zdawał się najbardziej niezwykłą rzeczą w tym miejscu. Wszystko inne było niemal całkowicie czarne. Widziałem promień, lecz nie widziałem rzeczy dookoła niego.

Ruszyłem się i promień padł na moje oczy. Poprzedni obraz zniknął w mgnieniu oka. Nie widziałem szopy z narzędziami i przede wszystkim samego promienia. Zamiast tego w szczelinie w górnej części drzwi ujrzałem zielone liście na kołyszących się gałęziach drzewa, a ponad tym, setki miliony mil dalej, słońce. Patrząc wzdłuż promienia a patrzeć w promień to zupełnie różne doświadczenia⁵⁶.

„Patrząc wzdłuż promienia” oznacza to, co Alexander nazywa „doznawaniem” (wiedzą uświadomioną, konkretną, osobistą i zaangażowaną), a „patrzeć w promień” jest synonimem „kontemplacji” (wiedzy abstrakcyjnej, zewnętrznej, bezosobowej i nieuteoretyzowanej). To rozróżnienie było dla Lewisa tak fundamentalne, że wedle niego dzielił wiedzę uświadomioną: „Zamiast podziału na dwie sfery: świadomą i podświadomą, trzeba zatem podziału na trzy: to, co podświadome, to, co doznawane i to, co kontemplowane”⁵⁷. Jak starożytni Persowie, którzy debatowali nad jedną rzeczą dwa razy (raz, kiedy byli trzeźwi i raz, kiedy byli pijani), winno się rozważyć każdą kwestię na dwa sposoby – w świetle doznawania (podobnie jak we francuskim *connaître*) i w świetle kontemplacji (podobnie jak francuskie *savoir*).

Mając tę dygresję za sobą, można powrócić do *On Stories*. Gdy Lewis pisze, że ulotny, nastrojowy stan bytu, który można uchwycić w opowieści, jest doznawany, nie ma na myśli wyłącznie normalnego poczucia radości z samego bytu, ale też tak, jak rozumiał je Alexander: nastrój powinien być wkomponowany tak, że przejmuje on całą naszą wyobraźnię. Jeśli nie będziemy doznawać, lecz kontemplować, to śmiercionośność *Hamleta* lub „czerwonoskórość” *Ostatniego Mohikanina* (który jest pierwszym przykładem *kappa* wymienionym w *On Stories*), aspekt jakościowy będzie zamierał w oczach, ponieważ przestaniemy „przeżywać opowieść”. Nastrój ten nie jest jedną z abstrakcji

⁵⁶ C.S. Lewis, *Meditation in a Toolshed*, w: tenże, *Essay Collection*, s. 607.

⁵⁷ Tenże, *Zaskoczony radością*, s. 318.

krytyki literackiej, lecz opisem „konkretnej wyobraźni” w działaniu, pełne smakowanie dzieła sztuki na podniebieniu wyobraźni. Jeśli mamy go doznawać, musimy „poddąć się dziecięcemu skupieniu na nastroju opowieści”⁵⁸.

Z tego właśnie powodu „nastój” tak trudno wyrazić słowami, gdyż w istocie w przypadku każdego dzieła sztuki Lewis próbuje przyporządkować do jakiejś kategorii całościowy efekt pracy, a nie dokonywać suchego krytycznego podsumowania. Gdyby nastrój można było zakomunikować w jakiś bardziej zwięzły sposób, niż dokonano tego w samym dziele, autor przypuszczalnie by tak uczynił. Ponieważ jednak tego nie zrobił, należy przyjąć, że każdy element opowieści jest konieczny dla uzyskania pożądanego efektu, jaki ma wywrzeć na czytelniku. Nie należy rozróżniać między tym, co wydaje nam się bardziej lub mniej ważnymi aspektami dzieła literackiego:

Dzieci zawsze rozmyślają nad tymi fragmentami opowieści, które dorośli uznają za nieistotne. Jeśli w opowiadanej przez ciebie po raz pierwszy historii bohater dostaje ostrzeżenie od trzech małych ludzi po lewej stronie drogi, to przy opowiadaniu jej drugi raz, gdy zamiast tego będzie jeden mały człowiek po prawej stronie drogi, dziecko oburzy się. I będzie miało rację. Uważasz, że nie ma to znaczenia, bo sam w ogóle nie przeżywasz tej historii. Gdyby tak było, wiedziałbyś lepiej. Motywy, maszyny i inne są pewnymi abstrakcjami twórczości literackiej, a zatem można ich używać wymiennie, jednak konkretna wyobraźnia nie ma o nich pojęcia⁵⁹.

Ponieważ nastroju mamy doznawać aniżeli go kontemplować, jest on w pewnym sensie niewidzialny. Kiedy w *Meditation in a Toolshed* Lewis patrzył wzdłuż promienia, nie widział szopy ani tym bardziej samego promienia. Podobnie wewnętrzne znaczenie opowieści nie może być podpowiedziane przez autora bez zmiany jego istoty. Musi pozostać ukryte, wplecione w osnowę i wątek historii tak, że nie stanowi obiektu kontemplacji, lecz całe ramy, w jakich doświadczana jest opowieść. Element kappa jest bardziej jak widzenie aniżeli coś widzianego. Tak jak nie można wyjąć gałek ocznych i wyrzucić na drugą stronę, by spojrzeć na swoje organy widzenia, tak nie można wyskoczyć z tego stanu świadomości, jaki daje doznawanie. Jest ono z natury niebezpośrednie, choć poznawalne.

⁵⁸ Tenże, *Edmund Spenser, 1552–99*, w: tenże, *Studies in Medieval*, s. 137.

⁵⁹ Tenże, *Hamlet: The Prince*, s. 104–105.