

Tomasz Z. Majkowski

Gra o ojcowski tron

Modele rodziny w *Pieśni Lodu i Ognia* George'a R. R. Martina





Fotografia Paweł Mazur

Pieśń *Łodu i Ognia* G.R.R. Martina, po- czytna nawet przed popularyzacją, do- konaną dzięki widowiskowej adaptacji telewizyjnej, wydaje się spełniać następu- jącą regułę pisarską – konfrontuje cztery literackie tradycje: post-tolkienowskiej sagi *fantasy*, szekspirowskiej dramatycz- nej kroniki, nowoczesnej powieści histo- rycznej oraz romansu arturiańskiego, by w ten sposób eksponować uproszczenia i tendencyjność różnych poetyk relacji o przeszłości: od heroicznej, przez przy- godową, po brutalnie realistyczną, wraź- liwą na zdobycze współczesnej historio- grafii. Początkowo eksperyment wydaje się szczególnie udany, wraz z kolejnymi tomami narracja łączy jednak początkowo niemożliwe do pogodzenia, paradoksalne wręcz perspektywy, ciężąc coraz mocniej w stronę skonwencjonalizowanej fabuły spod znaku magii i miecza. Redukuje przy tym wątek stanowiący o szczególnej ory- ginalności pierwszych części: konfrontację realiów feudalnej wojny domowej z prob- lemem globalnego zagrożenia najazdem monstrualnych agentów ucieleśnionego zła, który to wątek stanowi podstawowy motor wielotomowych powieści *fantasy*.

Na marginesie problemu sukcesu lub fiaska zamysłu Martina wyłania się drugi, pozornie drugorzędny, lecz w mo- im przekonaniu decydujący o poczytności powieści i popularności serialu. Oto się- gając po motyw buntu wasali autor cyklu nie tylko odwołuje się do szekspirowskich toposów, znanych swoim anglojęzycznym odbiorcom ze szkoły. Podejmuje przy tym śmiałą próbę rewitalizacji problematyki, która dla współczesnego czytelnika popu- larnego wydaje się cokolwiek egzotyczna, to jest dylematów lojalności wobec bożego

pomazańca i obowiązku wobec własnego rodu, stanowiącego jeden z centralnych motywów literatury rycerskiej, zarówno w cyklu karolińskim (zwłaszcza tekstach związanych z postacią Doona de Mayen- ce), jak arturiańskim (szczególnie w wer- sji Mallory’ego, gdzie wyeksponowany zo- staje wątek konfliktu Lancelota z klanem z Orkadów).

Bezpośrednia, aktywna recepcja tego tradycyjnego wątku wiąże się z koniecz- nością operowania kategoriami charak- terystycznymi dla wrażliwości rycerskiej, a więc z jednej strony, dramatem danego pochoptione słowa, z drugiej – nieobecno- ścią w kulturze średniowiecznej jednostko- wej podmiotowości we współczesnym jej rozumieniu i prymatem tożsamości rodo- wej nad osobistą. Cykl Martina dostoso- wuje niezrozumiałą niekiedy, a koniecz- ną do zbudowania przekonującej narracji w świecie niedwuznacznie nawiązującym do kultury rycerskiej, problematykę do współczesnej wrażliwości radykalnie re- dukując perspektywę rodową i zastępując ją relacjami w obrębie rodziny nuklearnej, która poddana zostaje – zgodnie z ma- nierą dziewiętnastowiecznej powieści hi- storycznej – presji dziejowej zawieruchy.

Dobra rodzina Starków

Małżeństwo Eddarda i Catelyn Starków jest wprawdzie aranżowane – którą to praktykę cykl zwykle prezentuje jako emo- cjonalnie destrukcyjną – lecz udane, w do- datku wielodzietne, małżonkowie posia- dają aż pięcioro potomstwa. Wraz z nimi wychowuje się bękart Eddarda, w oczywi- sty sposób nieakceptowany przez matkę legalnych dzieci arystokraty, odpowied- nik dziecka z poprzedniego małżeństwa

w osadzonej we współczesnych realiach narracji rodzinnej oraz oddany na wychowanie zakładnik, chłopiec wywodzący się z kultury hołdującej innemu systemowi wartości. Prócz tego, w tekście wspomina się o rodzeństwie i ojcu Neda Starka, ci jednak nie odgrywają istotnej roli w planie czasowym powieści i z wyjątkiem jednego brata – nie żyją. Pomimo wewnętrznych napięć – niechęci Catelyn do bastarda męża oraz konfliktu dorastających sióstr, relacji całkowicie stereotypowej i zbudowanej z opozycji między siostrą kobiecą i chłopczycą – Starkowie stanowią pozytywny model rodziny, w której małżonkowie traktują się partnersko i wspólnie angażują w wychowanie dzieci.

Motorem pierwszych tomów cyklu jest destrukcja tak skonstruowanego rodu, dokonująca się w serii bolesnych paroksyzmów, które jednocześnie eksponują mankamenty pozornie afirmatywnie prezentowanego modelu i przenoszą na poziom obrazu relacji rodzinnych charakterystycznego dla amerykańskiej popkultury problematykę powieści rycerskiej. Ruchem inicjującym tragedię jest konflikt lojalności pomiędzy przysięgą wasalną i zobowiązaniem rodowym, który zaprezentowany zostaje jako wybór między męską przyjaźnią i zdaniem małżonki. Kuszony przez przyjaciela z dzieciństwa, będącego jednocześnie towarzyszem broni (Martin wykorzystuje tu aż dwa mocne popkulturowe toposy), do zaangażowania w politykę, Ned Stark dystansuje się od żony i wykonuje pierwszy ruch w stronę całkowitej destrukcji Starków. Wkrótce Catelyn, zorientowawszy się, że straszliwy wypadek jednego z jej synów nie był dziełem przypadku, postanawia na włas-

ną rękę szukać zemsty, w konsekwencji powodując konflikt z rodem Lannisterów i przyczyniając się do wybuchu wojny domowej.

Te dwa wątki wskazują kierunek obrazowania rodziny, która służy w powieści za analogon feudalnego rodu, czyli źródło pozytywnych wartości oraz nienaruszalnych zobowiązań. Biegun pozytywny to prywatność i ekskluzywność relacji rodzinnych: dopóki Starkowie żyją na ubożu i rozwiązują swoje problemy we własnym gronie, są chronieni przed działaniem niszczycielskiego żywiołu dziejowych przemian. W wyjątkowych wypadkach możliwe jest przyjęcie nowego członka rodziny, najlepiej poprzez małżeństwo – niezwiązany w ten sposób ze Starkami zakładnik, Theon Greyjoy, stanowi ciało obce i od pierwszej sceny powieści prezentowany jest jako osoba zdystansowana wobec pozytywnych ideałów wzajemnej troski i odpowiedzialności, stanowiących fundament trwałości reszty rodziny.

Ruch skierowany na zewnątrz jest natomiast zawsze destrukcyjny. Ned Stark pogarsza sytuację, kiedy zamiast bronić swoich córek przed fałszywym oskarżeniem z powodów politycznych, wymierza im karę. W konsekwencji starszą z dziewczynek uwodzi urok królowej, w której znajduje powiernicę – w związku z tym fałszywie oskarżony Stark nie zdoła na czas uniknąć aresztowania. Grzeszy Catelyn, oferując wątliwemu sojusznikowi dynastyczny mariaż najstarszego syna w zamian za korzyści militarne, oraz tenże syn, gdy niepomny na matczyną obietnicę samodzielnie znajduje żonę. Poszukiwanie sojuszników innych, niż rodzina Catelyn, zawsze skutkuje zdradą, a wsparcie przy-

należności do rodziny – czego dopuszcza się jedna z dziewczynek, w dramatycznych zresztą okolicznościach – skutkuje jej postępującą degrengoladą moralną.

Kulminacją wątku rozpadu rodziny Starków, momentem, od którego jej scalenie staje się niemożliwe, jest dekapitacja Neda Starka, a więc potraktowane dość dosłownie pozbawienie rodziny głowy. Wątek ten ma przy tym charakter ironiczny: bohater przyznaje się do zbrodni, których nie popełnił, w nadziei, że w ten sposób ocali życie swoim dzieciom. Wyznanie ma jednak katastrofalne rezultaty i młody, psychopatyczny monarcha łamie dane wcześniej słowo, skazując Neda na upokarzającą śmierć. Od tej chwili wątek rodziny Starków ulega odwróceniu i posunięcia dążące do jej scalenia, zwłaszcza inicjowane przez zdesperowaną Catelyn, mają charakter destrukcyjny. Jednocześnie, wykorzystując katastrofę rodziny nuklearnej, Martin powraca do tematyki feudalnej, wprowadzając kolejny topos literatury rycerskiej: wiarołomnego seniora, który zagraża swoim wasalom i musi zostać usunięty. Wojna może wybuchnąć bez przeszkód.

Zła rodzina Lannisterów

Czytelnik nie ma wątpliwości, że źle się dzieje w rodzie Lannisterów – w jednej z pierwszych scen powieści wraz z młodym Branem Starkiem podgląda scenę kazirodczego stosunku seksualnego bliźniaczego rodzeństwa, która skonkludowana zostanie makabrycznie: dziecięcy podglądacz zostanie przyłapany i zrzucony z wieży. Niesmaczny i prowokacyjny wątek wskazuje z jednej strony na perwersyjne relacje rodzinne Lannisterów,

z drugiej stanowi zrozumiały dla współczesnej wrażliwości odpowiednik naruszenia przysięgi feudalnej. Bliźniaczka jest bowiem królową, a jej grzeszny brat – królewskim rycerzem, sam związek jest zatem odpowiednikiem romanisu Ginewry i Lancelota, zaprezentowanym w ramie uniemożliwiającej sympatyzowanie z kochankami. Tego rodzaju związek musi rzecz jasna wydawać za trute owoce, więc następcą tronu, owoc incestu i zdrady, szybko zdemaskowany zostaje jako psychopatyczny sadysta – to apel do wrażliwości współczesnej – i wiarołomca, co czyni go grzesznikiem w ramie feudalnej. Wydaje się przy tym produktem swojej sytuacji rodzinnej, jego wychowaniem nie może bowiem zająć się naturalny ojciec, którego zaangażowanie zdradziłoby hańbiący sekret pochodzenia chłopca. Jednocześnie, pozytywny wzór ojcostwa, który zapewniał Ned Stark, zostaje w obrębie rodziny Lannisterów zakwestionowany.

W przeciwieństwie do Starków, ród Lannisterów jest trzypokoleniowy: jego głową jest surowy, despotyczny i zimny ojciec bliźniaków i ich zdeformowanego brata, Karła Tyriona. Reprezentuje on negatywną stronę rodzinnej bliskości, z jednej strony obsesyjnie dążąc do zapewnienia swoim dzieciom eksponowanej pozycji społecznej, z drugiej – wskazując na obowiązki wobec rodu. W ten sposób staje się wyrazicielem krytycznego obrazu rodu w relacji do zobowiązań wasalnych, pogrążając królestwo w piekle wojny domowej ze ściśle prywatnych pobudek. Przy tym, presja obowiązków rodowych znajduje popkulturowy odpowiednik w figurze przesadnie krytycznego,

zdołnego wprowadzić do poświęceń, ale surowego i krzywdzącego tym samym potomstwo ojca. Jego grzechy są przyczyną moralnego wykoślenia potomków: przesadna bliskość w relacji bliźniaków to po trosze ucieleśnienie obsesji prymatu rodziny, po trosze rezultat aranżowanego małżeństwa królowej, do którego zmuszona została dla zapewnienia pozycji rodzinie. Nienawiść ojca do Karła Tyriona, obwinionego za śmierć matki, zmarłej w połogu, skutkuje natomiast skłonnością tego ostatniego do alkoholu i towarzysztwa prostytutek. Uczyni go również ojcbójcą, Tyrion zabije bowiem straszliwego rodzica, rozbijając tym samym ród Lannisterów. W momencie śmierci Tywin nie tylko zostanie upokorzony, ale zdemaskowany jako kabotyn, nie przestrzegający własnych surowych norm obyczajowych. W ten sposób fundament rodu zostanie unieważniony nie tylko fizycznie, przez eliminację ojca, ale i symbolicznie, skoro zasady okazują się wyłącznie narzędziem sprawowania przezeń władzy.

Dynamika wnętrza i zewnątrz rodziny jest u Lannisterów przeciwna, niż i Starków – każdy ruch do wewnątrz to umacnianie tyranii Tywina, skutkujący kolejnymi nadużyciami moralnymi oraz politycznymi. Jego najbardziej radykalnym wyrazem jest romans rodzeństwa i jego rezultat, zbrodniczy królewicz. Pośród innych transgresji, nieopuszczających ram rodziny, jest zarówno zastępczy romans królowej z kuzynem, prowadzony w czasie niewoli brata-kochanka i zakończony próbą otrucia tego ostatniego, intryga prowadząca do śmierci króla i wojny domowej czy cyniczne pijaństwo Karła Tyriona. Ocalenie z moralnej matni wiąże się z ru-

chem na zewnątrz: Tyrion uzyskuje autonomię otaczając się przyjaciółmi spoza rodziny oraz wtedy, gdy ta się go wyrzeka, pod zarzutem zamordowania bratanka (to jedyna zbrodnia, której Lannisterowie nie mogą wybaczyć). Separacja sprawia też, że kazirodczy bliźniak przeobraża się w postać pozytywną, a chwilami wręcz świętoszkowatą. Doznawszy straszliwych krzywd podczas przymusowej podróży po królestwie, Jaime Lannister zyskuje siłę moralną, by zakończyć plugawy związek z siostrą i wkroczyć na drogę cnoty, którą symbolizuje zwiększone zaangażowanie w dowodzenie gwardią królewską, zorganizowaną na wzór zakonu i ślubującą seksualną czystość.

Brzydka rodzina Baratheonów

Istotą rodziny Baratheonów, z której wywodzi się król, jest to, że w istocie nie istnieje. Jej tron stanowi trzech braci, którzy nie tylko nie kooperują, ale okazują się bezradni w próbach założenia własnych gałęzi rodu. Król Robert, z jednej strony, zostaje pozbawiony szansy posiadania legalnego potomstwa przez płodzącą dzieci z własnym bratem królową, z drugiej jednak – najwyraźniej traktuje problem rekreacyjnie, w krainie rojny jest bowiem od jego bastardów, których fizyczne podobieństwo do ojca pozwala zdemaskować nieprawie pochodzenie rzekomo legalnych dzieci. Nad próbę konstruowania udanego związku monarcha przedkłada zarówno męskie rozrywki, w rodzaju polowania i pijatyki, jak towarzystwo dawnych towarzyszy broni i obecnych potakiwaczy. Zdrada królowej uzupełniona zostaje nieodpornością i nieodpowiedzialnością monarchy, wyraźnie wskazując, że dopiero

z chwilą przyjęcia roli ojca lub zupełnego wyrzeczenia się więzi rodzinnych mężczyzna osiąga dojrzałość.

Młodszy brat króla, Stannis, to człowiek destrukcyjny dla więzi rodzinnych, moralny rygorysta, niezdolny do miłości. Nie tylko podważa prawa do tronu własnego rodu, eksponując nieprawę pochodzenie królewskich następców i ogłaszając się legalnym dziedzicem, ale destrukuuje też własną rodzinę nuklearną, dystansując się od żony i oszpeconej córki, która pełni w powieści rolę tak marginalną, że trudno uznać ją za pełnowymiarowego uczestnika fabuły. Wiąże się przy tym, również seksualnie, ze schlebającą mu czarodziejką i płodzi z nią monstrialne dziecko, którego przeznaczeniem jest zabić wroga i obrócić się w niwecz.

Tej niewierności partneruje zdrada członków własnej rodziny, morduje bowiem brata i jest gotów złożyć jego syna w ofierze, by zapewnić sobie militarną przewagę w walce o tron. Choć wydaje się człowiekiem niezłomnych zasad, wykorzystuje je równie instrumentalnie, jak Tywin Lannister, dystansując się przy okazji od więzów rodzinnych i pogłębiając rozpad rodu Baratheonów. Spośród braci jest najmniej niedojrzały – mimo wszystko został ojcem. To jednak po dziecięcemu przewrażliwiony narcyz, którego łatwo urazić i łatwo przekabacić pochlebstwem.

Ostatni z braci, Renly, wydaje się postacią najsympatyczniejszą, ma jednak kolejną nieusuwalną skazę: ponieważ jest homoseksualistą (wątek ten skądinąd potraktowany jest w powieści aluzyjnie, jednak na tyle dobitnie, by nie budził wątpliwości), jego małżeństwo ma charakter fasadowy, a szanse na zostanie ojcem są

minimalne. Podkreśla to dobitnie chłopięca bez troska, skłonność do zabaw i turniejów oraz śmiercionośna, jak się okazuje, opieszałość w prowadzeniu wojny. Renly ginie z rąk potwora spółdzonego przez brata, ponieważ nie potrafi potraktować poważnie ani zagrożenia ze strony Stannisa, ani samej jego osoby i obraża go, manifestacyjnie okazując lekceważenie podczas rokowań.

Wątek trzech skłóconych braci, zaprezentowanych jako narcystyczni, wiecznie zmagający się o pierwszeństwo egotycy jest oczywiście dobrze znanym popkulturowym toposem, znów jednak – pozwała wprowadzić optykę feudalną, tym razem zorientowaną na problem skomplikowanych reguł dziedziczenia, opartych o konkurujące ze sobą prawa senioratu i primogenitury. Chociaż konflikt braci rozwiązuje się stosunkowo szybko zwycięstwem Stannisa, jego znaczenie w kontekście konfrontacji materiału powieści rodzinnej z perspektywą rodową feudalizmu wydaje się bardzo istotne, wskazując nie tylko bliskie pokrewieństwo rywalizujących feudałów, ale i otwierając perspektywę szczególnie istotną dla podstawowych odniesień powieści: cyklu Maurice'a Drounea *Królowie przekłęci* i szekspirowskich kronik, zwłaszcza *Ryszarda III*.

Człowiek bez rodziny

Konstruując trzy wielkie, zwaśnione rodziny (oraz kilkanaście mniejszych, również zorientowanych na ekspozycję patologii życia rodzinnego) Martin dosadnie, ale efektownie wykorzystuje symbolikę zwierzęcą: emblematem Starków jest stadny wilk, Lannisterów – dominujący lew, Baratheonów natomiast – zawsze gotów

walczyć z innymi samcami jeleni. Znakem Littlefingera, człowieka pozbawionego rodziny, jest niewielki ptaszek zwany przedrzeźniaczem. Niepozorny, przyjazny człowieczek, przyjaciel z dzieciństwa Catelyn Stark i królewski skarbnik wydaje się przyjacielem wszystkich – do czasu, gdy dopuszcza się kolejnych zdrad, pnąc się bezwzględnie po szczeblach feudalnej hierarchii i zagarniając coraz większą władzę w królestwie. To bezwzględny intrygant, pozornie pozbawiony słabych punktów, a przy tym zgorzkniała ofiara samotności. Okrucieństwo i dwulicowość Littlefingera zakorzenione są bowiem w traumie odrzucenia przez Catelyn Stark, wydaną za mąż za potężnego feudała. Niemożność miłosnego spełnienia zmienia zadurzonego chłopca w pozbawione skrupułów monstrum – okazuje jednak serce, gdy otacza czułą opieką córkę swojej dawnej miłości, którą ratuje z rąk Lannisterów.

W ten sposób ujawnia się zasadniczy, jak można sądzić, rys interpretacji problematyki rodzinnej w *Sadze Ognia i Lodu* – z jednej strony rodzina jest źródłem słabości oraz traumy, a w świecie opartym przede wszystkim o więzi rodzinne człowiek samotny jest szczególnie zdolny do skutecznego działania – nawet model pozytywny, to jest ród Starków, pozostaje szczęśliwy tylko o tyle, o ile się od działania powstrzymuje. Z drugiej strony właś-

nie w obrębie relacji rodzinnych manifestować się może człowieczeństwo oraz jednostkowa podmiotowość – poza rodziną bohaterowie pozostają tylko agentami procesu dziejowego, zredukowanymi do swoich ról społecznych. O tym natomiast, jak układają się relacje w obrębie rodziny i w konsekwencji jej charakter, decyduje model sprawowania władzy ojcowskiej: łagodny paternalizm skutkuje szczęściem za cenę delikatności, surowy rygoryzm jest źródłem zwyrodnienia, a zupełna nieobecność figury ojcowskiej prowadzi do destrukcji więzi i walki między niedojrzałymi mężczyznami o zwierzchność.

Takie ujęcie ma wiele cech popkulturowej kliszy i z bez trudu można wskazać analogiczne modele w licznych produkcjach literackich, filmowych i telewizyjnych. *Pieśń Ognia i Lodu* jednak wykonywa je twórczo, posługując się silnymi stereotypami, by przywrócić aktualność trudnym do uchwycenia zawłościami konfliktów feudalnych i waśni rodowych, tym samym stanowiąc interesującą próbę rewitalizacji istotnego składnika powieści historycznej bez konieczności egzotykcji psychologii postaci czy popadania w antykwaryzm. A rama powieści miecza i czarów, która lokuje akcję w autorskich realiach, tylko przydaje temu interesującemu zabiegowi wiarygodności.

Tomasz Z. Majkowski

Autor na tle swoich prac. Wojciech PRAŻMOWSKI, *Fotografie znalezione w Nowym Jorku*, 1994, tryptyk, fotografia bromowa, własność artysty. *Ciotka, wujek...*, 1994. *Pamięć. Rejestry i terytoria*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, grudzień 2013 – kwiecień 2014.
Fotografia Paweł Mazur (s. 28–29)