

WIZERUNEK ŚWIĘTEGO I SKALANEGO W FILMIE *KSIĘŻNICZKA MONONOKE* HAYAO MIYAZAKIEGO

W niniejszym artykule podejmuję próbę rekonstrukcji obrazu świętości i skalania w filmie anime *Księżniczka Mononoke* (tytuł oryginalny: *Mononoke Hime*, Japonia 1997) autorstwa Hayao Miyazakiego. Tekst zawiera przypomnienie zasadniczych elementów fabuły filmu oraz analizę obecnego w nim wymiaru sakralnego. Swoją analizę podzieliłam na dwie części. W pierwszej, wspartej przede wszystkim koncepcjami Rogera Caillois, Mary Douglas i Jerzego Wasilewskiego, przyglądam się idei świętego czasu i przestrzeni, sylwetkom świętych istot oraz desakralizującym i kalającym skutkom władczego obchodzenia się ludzi z ową świętością. W części drugiej, inspirowanej książką Łukasza Trzcńskiego, koncentruję się na postaci i czynach głównego bohatera filmu, który realizuje model bohatera mitycznego. Ponieważ jest święty i skalany jednocześnie, doskonale ogniskuje omawianą problematykę.

W swoim niezwykłym filmie Miyazaki przedstawia spokojną wioskę plemienia Emishi, którą zaatakował ogromny groźny dzik zamieniony w demona. Najmłodszy książę tego plemienia o imieniu Ashitaka – będący głównym bohaterem opowieści – został w czasie walki z dzikiem-demonem dotknięty przez przeciwnika, co zostawiło znamię na jego ramieniu i spowodowało, że stał się przeklęty. Musiał zatem opuścić wioskę na zawsze i wyruszyć na spotkanie z przeznaczeniem, w poszukiwaniu sposobu na oczyszczenie się ze skalania, które z czasem miało opanować

jego ciało i umysł, a następnie uśmiercić¹. W czasie podróży dowiedział się o potężnym bogu, żyjącym w centrum lasu, który mógłby mu pomóc. Trafił także do Żelaznego Miasta rządzonego przez piękną i ambitną panią Eboshi. Tam poznał prawdę o konflikcie między bogami rządzącymi lasem a ludźmi, którzy go karczowali. Tym ostatnim chodziło o to, aby z ukrytych pod nim wzgórz łatwiej pozyskiwać rudę żelaza i wytwarzać broń palną, która pozwoliłaby Eboshi zawładnąć światem. Bogowie o kształtach wielkich zwierząt, a także San – tytułowa księżniczka, żyjąca wśród bogów-wilków – znenawidzili ludzi i prowadzili z nimi wojnę. Ashitaka, rozdarty między troską o dobro ludzi z miasta a szacunkiem do przyrody i miłością do San, starał się pojednać obie strony. Doszło jednak do tragedii: Eboshi i Jigo, szpieg cesarski, dokonali zamachu na Ducha Lasu, najwyższego boga, pozbawiając go głowy. Bóg wyruszył na jej poszukiwanie, siejąc zniszczenie, a wszystko, czego dotknął, umierało. Dopiero Ashitaka i San, zdobywszy głowę Ducha Lasu i oddawszy mu ją, uratowali świat. Dzięki temu dokonano się oczyszczenie: las odrósł, klątwa Ashitaki została zdjęta, a ludzie zrozumieli, że muszą żyć z lasem i bogami w pokoju.

I

To, co sakralne w filmie Miyazakiego można utożsamiać z tym, co naturalne. Boski porządek to po prostu niezakłócony niczym ład przyrody. Nie oznacza to błogiej sielanki, gdyż pamiętać trzeba, że do porządku przyrody należy zarówno życie, jak i śmierć, a także dzikość i brutalność. Poszukując wartościowanych sakralnie elementów filmowego świata, z pewnością należy zwrócić uwagę na wykreowany w nim czas i przestrzeń. Po pierwsze, w prologu filmu powiedziane jest, że *in illo tempore* ludzie i bestie żyli w zgodzie. Świadczy to o panującym w owym świecie założeniu pierwotnej jedności kosmosu i braku rozróżnienia między

¹ Nie jest to jedynie fikcyjny mechanizm, wymyślony na potrzeby filmu: „[...] termin oznaczający skalanie powstałe w wyniku naruszenia jest zarazem oznaczeniem sankcji społecznej. Tak jest z romskim (cygańskim) terminem *marime* czy *magerdo* [...], oznaczającym zarówno stan nieczystości, jak i następujące w jego konsekwencji wykluczenie, wydzielenie społeczne. [...] trzeba go odczytywać jako groźbę i mocną przestrożę, że to naruszenie ma szczególne konsekwencje religijne i/lub społeczne” (J.S. Wasilewski, *Tabu*, Warszawa 2010, s. 41). Do tematu szczególnego statusu głównego bohatera wracam w dalszej części pracy.

naturą a kulturą. Można się domyślać, że płynący tam czas był cykliczny, zgodny z rytmem przyrody, dzięki czemu jednostkowa śmierć nie stanowiła problemu, ponieważ gatunek wraz z całością przyrody miały moc odrodzenia. Świętą przestrzenią był cały świat, gdyż – ze względu na brak podziałów i rozróżnień ontologicznych – nie istniało nic nienaturalnego. Dopiero kultura zawężyła zakres świętej przestrzeni. Szczególnym miejscem kondensacji sakralnej mocy była siedziba najwyższego boga, która może kojarzyć się z matecznikiem: przyroda pozostawała tam nieskażona, a wszelkie rany mogły zostać uzdrowione, jeśli taka była wola Ducha Lasu. Co charakterystyczne, zwierzęta przychodziły tam również po to, by umierać.

Bogami są w filmie ogromne zwierzęta skupione wokół przywódców klanów. Widz poznaje bliżej klany dzików i wilków. Leksykon *Zwierzęta symboliczne i mityczne* pozwala lepiej zrozumieć charakter ich sakralności. Na temat dzika dowiadujemy się przede wszystkim, że „symbolizuje siłę, brak lęku, porywczosć i dzikość”, zaś „dla Japończyków stał się także symbolem przymiotów rycerskich, odwagi, gotowości do podboju”². Postać wilka bywa rozmaicie nacechowana w zależności od kultury; w tym przypadku ważna wydaje się wzmianka o tym, że „za sprawą czarów wilk może stać się wierzchowcem wiedzy lub czarownika, którzy oprócz tego sami potrafią przedzierzgnąć się w wilkołaka”³, ponieważ tytułowa bohaterka jeździła na wilku i była nazywana wiedźmą przez ludzi cywilizowanych, zaś sama uważała się bardziej za wilka niż za człowieka. Bogowie-zwierzęta byli śmiertelni (choć człowiekowi trudno było ich zabić) i sami czcili wyższego boga, władcę natury, pana zwierząt. Duch Lasu – bo tak nazywany był ów najważniejszy bóg – miał wiele cech czczonego przez ludy myśliwskie Pana Dzikiej Zwierzyny. Andrzej Szyjewski wylicza m.in. takie jego cechy, jak reprezentowanie lasu jako całości (a nie tylko wyróżnionego miejsca świętego) oraz związana z tym wszechwiedza, opieka nad zwierzostanem, przybieranie postaci zwierzęcia łownego, skojarzenia solarne lub lunarne (tu

² J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998, s. 50, 52.

³ *Ibidem*, s. 296.

przybieranie postaci podobnej do jelenia w ciągu dnia, a ogromnego majestatycznego „Nightwalkera” nocą) i bycie władcą życia⁴. Szczególnym aspektem Ducha Lasu była ambiwalencja i przyjmowanie przez niego hybrydalnej czy też chimerycznej postaci (może tu przyjść na myśl tzw. Wielki Czarownik z jaskini Les Trois Frères). Stanowił on ucieleśnienie zasady *coincidentia oppositorum*: dawał życie i odbierał je (co w *Księżniczce Mononoke* zostało świetnie pokazane przez fakt, że spod jego stóp wyrastały rośliny, ale natychmiast usychały), był stwórcą i niszczycielem, a ponadto wydawał się bezsilny i pokorny, ale w gniewie był w stanie zniszczyć świat. Postaciami nadprzyrodzonymi o niższej randze są w filmie duszki drzew przynoszące szczęście, zwane *kodama*.

Czas przejść do omówienia skutków desakralizacji świata oraz obrazu wykreowanego w filmie profanum. Fundamentalną winą człowieka jest – w perspektywie owego świata – powstanie cywilizacji⁵. Jej wyznacznikami są podstawowe wynalazki: ogień, wytop i obróbka metali, proch oraz państwowość. Od tego zaczął się dualizm natury i społeczeństwa, a tym samym także podział na sacrum i profanum. Wykorzystanie zasobów przyrody w sposób instrumentalny i interesowny jako narzędzi, paliwa czy budulca, a więc niszczenie i uszczuplanie tych zasobów, bogowie-zwierzęta uznali za wyraz pychy. Przewyciężanie praw natury to wyobcowanie się człowieka z dziedziny świętości. Ten „grzech pierwotny” miał pięć podstawowych skutków:

- Istnienie państwowości i własności prywatnej napędzało ewolucję stroju (w czasie akcji filmu kraj był już cesarstwem). To zaś spowodowało podział na klasy społeczne, nierówności w pozycji zajmowanej przez poszczególnych ludzi i ich majątku oraz możliwość wyzysku niższych warstw ludności (w filmie ilustruje to samowola samurajów i kaprysy cesarza).
- Wynalazek prochu i broni z metalu umożliwił prowadzenie coraz bardziej śmiertelnych i skutecznych taktycznie wojen. W naturze

⁴ A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 251–252.

⁵ Por. słowa Zuesse o konstytuującej tabu niemal organicznej jedności między ludzkim działaniem a kosmicznym skutkiem, w: *idem, Taboo and the Divine Order*, „Journal of the American Academy of Religion” 1974, t. 42, nr 3, s. 483.

wojna wcale nie występuje, ponieważ walczy się tylko o przetrwanie własne i swojej rodziny, a nie w imię partykularnych interesów tego, kto dysponuje władzą.

- Ludzie zaczęli niszczyć rośliny, odmawiać czci zwierzętom, a nawet traktować je jako coś niższego i przejawiać okrucieństwo wobec nich (w tym udomawiając niektóre gatunki), zaś miasta zaczęły wkraczać na dziewicze dotąd tereny, co wywołało gniew bogów.

- Zaprzeczając swej naturze, ludzie odłączyli się od sacrum i zaczęli odbierać dzikość i nadprzyrodzoność jako zjawiska bardziej niebezpieczne, niż były w istocie. Nałożyli tabu na kontakty ze zwierzętami-bogami, a przede wszystkim na zbliżanie się do Pana Zwierząt i wchodzenie do lasu, gdzie znajdowała się jego siedziba-sanktuarium. Lęk Koroko – jednego z bohaterów – wywoływały nawet *kodama*, chociaż były łagodne i nikomu nie czyniły krzywdy. Był to strach wyolbrzymiony, świadczący o całkowitym braku zaufania ludzi wobec bóstw. Skutecznym i wystarczającym tabu byłby zakaz niszczenia lasu i krzywdzenia zwierząt-bogów, a nie samego zetknięcia z nadprzyrodzonym.

- Karczowanie lasu, który był miejscem świętym jako środowisko życia zwierząt-bogów, to po prostu desakralizacja przestrzeni. Została ona wyjałowiona, a w krajobrazie pojawiły się sztuczne formy – przede wszystkim Żelazne Miasto, przyczyna zatrucia powietrza dymem z pieców hutniczych i wycinania drzew w celu podtrzymania ognia. Rozważania Jerzego Wasilewskiego mówią nam wiele o dodatkowym wymiarze zamachu na Ducha Lasu, dokonany w jego świętym mateczniku:

Tabu zabijania to nieodłączny punkt na listach zakazów obowiązujących w czasie świętym i w świętej przestrzeni. Zakaz przelewania krwi ludzi i zwierząt panuje zatem na terenie mongolskich [...] „rezerwatów religijnych”, *choriotoj gazar*, *ceertej gazar* („miejsce zakazane”) lub *ongon gazar* („miejsce duchów”). Te same reguły dotyczą [...] arabskich *haramów*, terenów świętych, takich jak te ustanowione wokół Mekki i Medyny przez Mahometa, gdzie nie wolno polować, przelewać krwi, ścinać drzew i zbierać paszy [...]. Tabu to wiąże się też z topiką europejskiego, chrześcijańskiego miejsca

świętego, takiego choćby jak odludzie pustelnika w lesie, do którego chroni się zwierzyzna w czasie łowów⁶.

Z kolei desakralizacja czasu wiąże się z zamianą wiecznego i niezmiennego trwania przyrody na uczasowienie linearne, oparte na coraz gwałtowniejszych i nieodwracalnych przemianach cywilizacyjnych. Zanim ludzie popełnili „grzech” cywilizacji, natura odnawiała się sama w porządku biologicznym, w czym nikt jej nie przeszkadzał, nadwątlając jej siły. Gdy człowiek wyłamał się z tego ładu, pojawiło się zniszczenie i od tamtej pory to kolejne destrukcje wyznaczały upływ czasu. W filmie wyraźnie zarysowuje się schyłkowy charakter ukazanej epoki i tylko ludzie w niej żyjący zdają się nie zauważać nadchodzącej zagłady, gdyż – zaprzeczając swej przynależności do świata przyrody – sądzą, że ich to nie dotyczy⁷.

W wyniku wyobcowania się ludzi z domeny świętości zerwano przyjazne stosunki z bogami, a Pan Natury stał się odległy i straszny. Niektórzy stracili świadomość, że porządek przyrody nie jest samoistny ani kierowany przez człowieka. Owo zapomnienie w bardzo bezpośredni sposób wyraził Koroko, przyznając: „Nie wiedziałem, że to Duch Lasu sprawia, iż kwiaty rosną”. Bodaj najbardziej interesującym skutkiem tego stanu rzeczy była desakralizacja samego życia (w znaczeniu czysto biologicznym) oraz, paradoksalnie, sprzeciw wobec własnej śmierci połączony z uzurpowaniem sobie prawa do zadawania jej innym. Skoro ludzkość odrzuciła prawdę, że życie pochodzi od boga, sama chciała stanowić o istnieniu. Równocześnie pojawiło się pragnienie nieśmiertelności, które widać zwłaszcza u cesarza, uzurpacja prawa do zabijania poskutkowała zaś licznymi wojnami. W świadomości społeczeństwa nastąpiło ontologiczne rozróżnienie na dobre życie i złą śmierć. Można to traktować jako kolejną konsekwencję rozdarcia jedności przeciwieństw występującej w czasie mitycznym, gdy było jasne, że nie można wartościować faktów życia i śmierci, ponieważ oba pochodzą od boga i oba są nieuchronne. Oczywiście jest, że ci, którzy nadal polegali na opiece

⁶ J.S. Wasilewski, *op. cit.*, s. 229.

⁷ Por. A. Szyjewski, *Eschatologia religijna a pojęcie czasu w kulturach tradycyjnych*, „Studia Religioznawcze” 1995, nr 28, s. 13.

Pana Natury, nie bali się śmierci. Działo się tak w przypadku księżniczki mononoke⁸, czyli San, i bogini Morow, jej przybranej matki. W tej perspektywie warto zwrócić uwagę na fakt, że przekształcenie dzika Nago w demona wyjaśnia nie tylko obecność metalowego pocisku w jego ciele, ale również to, iż Nago bał się śmierci.

Nie sposób przejść do dalszych rozważań bez zwrócenia uwagi na koncepcję tabu nakreśloną przez Miyazakiego. Warunkiem istnienia wymogów tabu jest dla niego wiara w czas mityczny, w jakiś stan rajski. Jak pisze Roger Caillois: „W stanie rozprężenia, który cechował początek czasów, zakazy nie istniały. Przodkowie, ustanawiając je, [...] na zawsze określili stosunki między istotami i rzeczami, ludźmi i bogami. Zarysowali części sacrum i profanum, wyznaczyli granice tego, co dozwolone i zabronione”⁹. Te słowa można zastosować do tabu kontaktu z bogami, jakie ludzkość ukazana w filmie narzuciła sobie sama. Inaczej ma się rzecz z zakazem niszczenia roślin i krzywdzenia zwierząt: tabu nie występowało tu jako zbiór negatywnych ograniczeń, lecz pozytywnych furtek do czasu mitycznego¹⁰; odzwierciedlało też wolę bogów, aby wszystko powróciło do stanu, gdy las porastał cały świat, a ludzie i bestie żyli w harmonii. Dokładnie tak przedstawia sprawę Wasilewski:

[...] korpus zakazów magicznych uznanych w dawnej kulturze ludowej nie powinien być traktowany jako negatywny zbiór ograniczeń, wynikających z obawy przed działaniem jakichś szkodliwych sił czy z niekorzystnych asocjacji metaforyczno-magicznych. Na to miejsce proponuję rozumienie takich zakazów jako systemu reguł pozytywnych, służących stworzeniu (odtworzeniu) w planie symbolicznym idealnej, pożądanej sytuacji, przede wszystkim zaczątkowej; będzie ona modelowana na wzór mitycznej sytuacji początkowej (nieskalanej, rajskiej), w której nie istniały nieczystość i inne skażenia – to one

⁸ Słowo „mononoke” zostało napisane małą literą, ponieważ nie jest ono, wbrew pozorom, imieniem. Pochodzi z języka japońskiego i oznacza rodzaj mściwych duchów, a zatem tytuł anime można tłumaczyć w przybliżeniu jako „Księżniczka mściwych duchów”. Tytuł funkcjonujący w języku polskim (i wielu innych językach europejskich) stanowi prawdopodobnie kalkę z angielskiego, gdzie obowiązuje rozpoczynanie wielką literą wszystkich słów w tytułach (prócz przyimków, przedimków i spójników).

⁹ R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 25.

¹⁰ A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 108.

są obłożone zakazem; jest tu także miejsce na realizację mitycznie czy symbolicznie pojmowanych wyobrażeń społecznych – o idealnych stosunkach międzyludzkich i najlepszym życiu zbiorowym¹¹.

Zlekceważenie tabu krzywdzenia bogów-zwierząt miało w filmie dwa skutki: rozprzestrzenienie się skalania oraz karlenie klanów zwierząt.

Jeśli chodzi o pierwszy z nich: gdy dzik-demon ugodził Ashitakę w ramię, bohater został obłożony klątwą, objawiającą się ciągłym powiększaniem znamienia na ręce oraz zarażeniem wołą unicestwienia ludzi krzewiących cywilizację. Pewien trop w interpretacji klątwy ciążyącej na Ashitace daje się odnaleźć u Paula Ricoeura, który pisał o skalaniu w ten sposób: „Zmaza nie jest plamą, ale jest jak plama, jest po prostu plamą symboliczną”¹². Stąd szczególne przedstawienie znamienia, którym był naznaczony główny bohater. Odbarwiło ono skórę na ciemno, niczym martwica, i rozszerzyło się z przedramienia na ramię, dłoń i klatkę piersiową. Ricoeur dał nam jeszcze inną wskazówkę: „Lęk przed nieczystym przypomina strach; jest to lęk przed czymś, co grozi poprzez cierpienie i śmierć ubytkiem istnienia i utratą osobowego rdzenia”¹³. Ashitaka żył w cieniu zagrożeń przemianą w demona i biologiczną śmiercią, które właściwie były w niego już wszczepione, „zaprogramowane”. Jako objawy stopniowej utraty osobowości można interpretować ataki, podczas których zakażona ręka wymykała się spod kontroli bohatera i „chciała” dokonać zemsty na cywilizacji.

Łączy się to z drugim ze wspomnianych procesów. Według Cailloisa „konieczna okazuje się też ochrona sacrum przed skalaniem przez kontakt z profanum. Zmienia ono bowiem jego byt, powoduje, że traci ono swoje specyficzne cechy, pozbawia go za jednym zamachem owej potężnej i ulotnej siły, jaką posiadało”¹⁴. Tak działo się również w przypadku bóstw-zwierząt, choć był to proces rozciągnięty w czasie. W filmie ukazana została utrata przez nie zdolności mowy, a także inteligencji konkurującej z ludzką. Zdawały się one przysługiwać wyłącznie starszemu

¹¹ J.S. Wasilewski, *op. cit.*, s. 27.

¹² P. Ricoeur, *Symbolika złota*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 37.

¹³ *Ibidem*, s. 42.

¹⁴ R. Caillois, *op. cit.*, s. 21.

pokoleniu zwierząt. Innym przykładem jest barbaryzacja klanu małp, które straciły szacunek dla innych bogów (atakowały szczerp wilków) i chciały zjadać ludzi, aby osiąść ich moc. Najjaskrawszym i najgroźniejszym przejawem transformacji świętości na skutek profanacji była dramatyczna przemiana Ducha Lasu po zabraniu przez ludzi jego głowy w ogromną, wieloręką, jakby błotnistą istotę, która w zaślepieniu zalewała wszystko falą głady.

W zrozumieniu roli tabu i skalania w filmie Miyazakiego niewątpliwie pomóc mogą również klasyczne analizy Mary Douglas, które szczególnie wdzięcznie dają się nałożyć na przedstawioną w filmie sytuację ze względu na jej charakter systemowy: natura i kultura, ludzie i zwierzęcy bogowie to dwa podsystemy, których zetknięcie (od chwili cywilizacyjnej „winy”) musiało być niebezpieczne. Douglas w swojej słynnej *Czystości i zmacie* posiłkuje się zwięzłą definicją zanieczyszczenia jako czegoś „nie na miejscu”¹⁵. W filmie taka sytuacja wystąpiła, gdy dzik został trafiony metalową kulą. Ciało nie jest właściwym środowiskiem metalu, ale przede wszystkim element cywilizacyjny stoi w sprzeczności z ciałem boskiego zwierzęcia. Zmieszanie porządków, jeszcze gwałtowniejsze w momencie zamachu na boga najwyższego, poskutkowało wyzwoleniem destrukcyjnej mocy. Zasady tabu służą jako symbole symetrii (tu: zaburzonej) lub ustalonej hierarchii społecznej¹⁶. Sądzę, że najdoskonalszą analogią do świata z *Księżniczki Mononoke*, jaką można znaleźć w dziele Douglas, są opisane przez badaczkę systemy społeczne zbudowane na sprzeczności¹⁷. Struktura społeczna walczy w nich sama ze sobą i jeśli jeden z podsystemów zostaje ujarzmiony przez inny na planie politycznym, prawnym czy ekonomicznym, wyzwala niejako w odwecie (niekoniecznie świadomym) niebezpieczną moc magiczną/sakralną, zmuszając dominujący podsystem do pokory mimo jego pozornej zwierzchności. Przykładem działania tego mechanizmu jest społeczność Mae-Enga z Oceanii, w której mężczyźni biorą żony z klanu, z którym zaciekle walczą¹⁸; podobnie w świecie

¹⁵ M. Douglas, *Czystość i zmaca*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 77.

¹⁶ *Ibidem*, s. 47.

¹⁷ *Ibidem*, s. 172 i cały rozdział 9.

¹⁸ *Ibidem*, s. 180.

filmu ludzie czerpali od natury pewne zasoby, udomawiali zwierzęta itd., a następnie przystąpili do otwartej bitwy i cierpieli skutki sprowokowanej przez siebie nadprzyrodzonej siły. Z kolei tak jak u afrykańskich Lele kontakt z kobietą, mającą status jedynie karty przetargowej w rywalizacji mężczyzn, grozi skalaniem¹⁹, tak w *Księżniczce Mononoke* bóg potrafił doprowadzić do katastrofy, gdy zachłanni ludzie próbowali go przehandlować. Podobnie jak Caillois, Douglas poucza nas o istotnej dla interpretacji filmu cesze reguł tabu, jaką jest swoista obosieczność: „[...] zadaniem niektórych ograniczeń jest chronić boskość od profanacji, innych zaś – chronić obszar profanum przed niebezpieczną inwazją boskości. Uświęcone zasady są zatem po prostu regułami odgroźnienia boskości, nieczystość zaś jest podwójnym zagrożeniem wynikającym z kontaktu z boskością”²⁰.

II

Czas przejść do drugiej części moich analiz, która dotyczy ściśle głównego bohatera filmu Miyazakiego. Jest ona zasadniczo oparta na koncepcji Łukasza Trzcińskiego zawartej w książce *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*. Wyjaśniam w niej, dlaczego *Księżniczka Mononoke* może zostać uznana za współczesny mit bohaterski.

Postać i losy Ashitaki korespondują z mitami bohaterskimi obecnymi w kulturach tradycyjnych, w religiach społeczności cywilizowanych, jak i w nowoczesnej literaturze oraz filmie. Realizują one szczególny schemat: na początku opowieści ma miejsce wydarzenie graniczne w życiu bohatera i społeczności, do której należy, następnie rusza on na wyprawę, przeżywa przygody (a szczególnie pokonuje przeszkody i wypełnia zadania) oraz konfrontuje się z siłami sakralnymi i przechodzi przemianę, a wreszcie powraca do społeczeństwa (często tylko na jakiś czas, przed ostatecznym opuszczeniem świata). Historia ta spotyka wielu bohaterów, od Gilgamesza, przez Jezusa, aż do Harry’ego Pottera czy Neo, bohatera filmu *Matrix*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 182–183.

²⁰ *Ibidem*, s. 52.

Kondycja antropologiczna Ashitaki wręcz predestynowała go do odegrania roli mitycznego (czy też quasi-mitycznego) bohatera. Był on postacią szlachetną, waleczną, rozważną, a co ważniejsze – jak zobaczymy – jednoznacznie mesjańską. Z drugiej strony był napiętnowany, skalany, wygnany i wszędzie obcy. Czy jednak nie byłoby trafne nazwać go po prostu świętym? Bycie „pomiędzy” należy do istoty świętej osoby. Ashitaka kontaktował się z nadprzyrodzonym, ale i z ludźmi: pośredniczył, łączył przeciwieństwa. Funkcja mediacyjna: oto esencja mitu bohaterskiego i samego mitycznego bohatera. Gdyby bohater nie był ambiwalentny i niedookreślony, nie mógłby wypełnić roli regulującej równowagę kosmosu (czyli zbawiać świat od zła). Należy podkreślić, że skoro bohater mityczny jest granicą – na przykład między czuwaniem i snem, podmiotem i przedmiotem, naturą i kulturą itd. – to, jak każda granica, jednocześnie dzieli i łączy dwie sfery. Granica należy do obu zakresów, które łączy, a jednocześnie do żadnego z nich. Co więcej, opierając się na podsumowaniu socjokognitywnej roli tabu dokonany przez Evana M. Zuessego, można powiedzieć, że przekleństwo ciężące na bohaterze doskonale wzmacnia moc pośredniczenia, gdyż tabu również mediuje między naturą a kulturą, ludźmi a zwierzętami, przestrzenią i czasem itp.²¹

Pierwsza podstawowa para przeciwieństw, pomiędzy którymi mediował Ashitaka, to narodziny i śmierć. Owa mediacja polegała na zniesieniu wyraźnej opozycji między tymi stanami poprzez niejako wyjście poza nie. Dokonało się to dzięki przeżyciu własnej śmierci. Główny bohater *Księżniczki Mononoke* został, zdawałoby się, śmiertelnie postrzelony przez mieszkankę Żelaznego Miasta. Poważnie wykrwawiony i nieprzytomny, został zanieiony do siedziby Ducha Lasu przez San. Najwyższy bóg zechciał go przywrócić do życia i uzdrowić. To doświadczenie umożliwiło Ashitace transcendowanie antagonizmu między życiem i śmiercią oraz wejście w nową jakość. Można je przyrównać do rytuału przejścia – kto przejdzie inicjację, staje się nowym człowiekiem i otrzymuje od istot nadprzyrodzonych nieskończone życie. Warunkiem powodzenia tego procesu jest jednak symboliczna śmierć dawnego podmiotu, rozstanie

²¹ E.M. Zuesse, *op. cit.*, s. 488.

się z przeszłością i zdanie się na wolę boga czy też przodków. Również Ashitaka przyjął nowe życie od Ducha Lasu, zapośredniczając narodziny i śmierć w fackie zmartwychwstania. Podobnie jak wielu innych herosów był „po tamtej stronie”. Ważnym i rozpoznawalnym dla społeczności znakiem zniesienia opozycji narodzin i umierania w osobie Ashitaki był jego brak lęku przed śmiercią. Bohater niejednokrotnie wystawiał swoje życie na ryzyko. Można go nazwać po prostu „nieustraszonym”, ale proponuję dostrzec w tym zachowaniu objaw rezygnacji z negatywnego wartościowania śmierci i zgody na nią jako na nieodłączną część istnienia. Podsumowując słowami Trzcińskiego: „bohater jest przede wszystkim kimś, kto przekroczył granice narodzin i śmierci. Żyje on po swej «inicjacyjnej» śmierci niejako «pomiędzy» światami, przekraczając ich określoność, dlatego może być pośrednikiem pomiędzy różnymi sferami bytu. [...] Często spotykamy tu także motyw odkrywania znaczenia śmierci jako ostatecznego oczyszczenia i narodzin do tego, co nieskończenie trwa”²².

Funkcja mediacyjna bohatera filmu odnosi się także do pośredniczenia między pierwiastkiem ludzkim a nieludzkim. Za nieludzkie uważam to, co boskie oraz zwierzęce (co zresztą w *Księżniczce Mononoke* jest tożsame). Ashitaka pomagał ludziom zrozumieć bogów, ich naturę i intencje, bogom zaś – złożoność społeczeństwa ludzkiego. Oglądając film, można odnieść wrażenie, że czynił rzeczy sprzeczne, ponieważ był po obu stronach równocześnie. Rozumiał, że świat osiągnie homeostazę nie przez wyniszczenie ludzi albo zwierząt, lecz dzięki ich pokojowemu współistnieniu. To on, razem z San, zwrócił odciętą głowę Duchowi Lasu. Przeczuwał, że ludzie nie są radykalnie jakościowo odmienni od reszty świata przyrody, ale stanowią jego przedłużenie. Jak zauważa Trzciński, rezultatem dialektyki ludzkiego i nieludzkiego jest często ponadludzkie. Ashitaka zinternalizował pierwiastek zwierzęcy, gdy walczył z dzikiem, boski zaś, gdy najwyższy bóg dotknął go mocą uzdrawiająca. Dzięki temu mógł się stać mesjaszem nie tylko dla ludzi, ale

²² Ł. Trzciński, *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Kraków 2006, s. 114–115.

też dla bogów i całej natury. Posiadł również nadnaturalną siłę fizyczną. Badacz zwraca uwagę na dodatkowy aspekt: „Ponadludzka jest zaś rezygnacja z siebie jako określonego podmiotu oraz «poddanie się» tej niezwyklej rzeczywistości, z jaką przyszło się spotkać, a w konsekwencji – otwarcie na wszystkie możliwości, jakie z tego wynikają”²³. Ashitaka stał się naczyniem czy też narzędziem nadprzyrodzonego. Bohater mityczny nierzadko musi się wyzbyć własnego ego i staje się zbawicielem mimo woli. Pustka, która w nim wówczas zostaje, stanowi kolebkę, łono potencjalnej ponadludzkości.

Bohater filmu zrównoważył jeszcze trzecią ważną opozycję: jednostkowe kontra społeczne. Trzciniński o niej jedynie wspomina, więc rozwijam własny koncept. Wszystko, co czyni bohater mityczny, wywiera wpływ na społeczność, którą reprezentuje. Jest niczym zwierciadło, w którym cała wspólnota się odbija. Problem, który inspiruje jego wyprawę, jest zazwyczaj problemem zbiorowym, dotyczącym nieraz całej ludzkości, a nawet kosmosu. Tak było również w przypadku Ashitaki. Ciążąca na nim klątwa była znakiem przeklętych czasów, a poszukiwanie rozwiązania jego osobistej sytuacji doprowadziło do przemiany społeczności i całego świata. Douglas wyraźnie wskazuje, że przebywanie na marginesie społeczeństwa z racji przeżywanej inicjacji lub bycia zanieczyszczonym (Ashitaki dotyczą właściwie oba przypadki) jest poniekąd pozorne, gdyż taka jednostka koncentruje na sobie uwagę innych, którzy chcą chronić siebie samych oraz sens, jaki nadawali do tej pory rzeczywistości. Nie jest to zatem nigdy sprawa wyłącznie osobista²⁴. Gdy najwyższy bóg w świecie Miyazakiego odzyskał swą głowę, nowa zieleń pokryła przekopane i wypalone wzgórza, a nowe ciało zastąpiło zranione i skażone miejsca na ciele bohatera. Klasyczną metaforyzacją tej sytuacji jest idea makrokosmosu i mikrokosmosu. Bohater staje się modelem uniwersum, odzwierciedlającym kondycję świata i mogącym cały świat reprezentować. W filmie widzimy dwa szczególne momenty mediacji między jednostkowym a zbiorowym: pierwszy, gdy Ashitaka wchodzi w rolę przewodnika społeczności, przemieszczając się od miasta, przez pole bitwy

²³ *Ibidem*, s. 116.

²⁴ M. Douglas, *op. cit.*, s. 132-133.

aż po las i dając polecenia oraz rady; drugi, gdy nawet bogowie-wilki i San zaczynają z nim współdziałać. Ostatecznie wszyscy działają wtedy dla dobra ogólnego. Sądzę, że opozycja jednostkowe-zbiorowe zostaje przekroczona w pojęciu uniwersalności. W *Księżniczce Mononoke* nie spełniły się partykularne interesy żadnej ze stron: ani plany Eboshi czy cesarza, ani nawet nadzieje całej społeczności Żelaznego Miasta na potęgę i bogactwo. „Sukces” odniósł świat jako całość, ze sferą ludzi, zwierząt, bogów i roślin włącznie.

Warto wspomnieć o innej (choć komplementarnej) interesującej możliwości interpretacji mitów bohaterskich, w tym także filmu Miyazakiego. Można całą wyprawę bohatera potraktować jako wędrówkę duchową do pełni i samopoznania. Przeszkody, zadania, postacie i sytuacje, które go spotykają, należy wówczas uznać za istniejące w umyśle bohatera psychiczne dyspozycje lub archetypy. W odniesieniu do *Księżniczki Mononoke* da się na przykład ująć sprawę po jungowsku, jeśli przyjmiemy, że walka Ashitaki z kłątą, którą był dotknięty, obrazuje konfrontację z archetypem cienia, a jego więź z San oznacza integrację animy. Bohater kroczy zatem od mało samoświadomego ego ku zintegrowanej jaźni. Można zatem powiedzieć, że wędruje „od siebie do siebie” i ostatecznie sobą pozostaje. To kolejna cecha mitu bohaterskiego widoczna w dziele Miyazakiego. Pozornie wszystko wraca do punktu wyjścia. Oglądając film, spodziewalibyśmy się raczej zwycięstwa którejs z walczących stron albo ostatecznej zagłady. Tymczasem nie dość, że *deus ex machina* pojawia się kosmiczny kompromis, to jeszcze ludzkość nie wróciła do stanu natury, lecz postanowiła od nowa wybudować miasto, lecz tym razem inne, lepsze.

Zadawałam sobie przez długi czas pytanie, czy taki bieg wydarzeń nie doprowadziłby za kilkadziesiąt lat ponownie do nadmiernej eksploatacji natury, wzajemnej nienawiści i skażenia. Nie brałam jednak pod uwagę podstawowej funkcji mitu bohaterskiego, jaką jest pośredniczenie między mitami początku a mitami eschatologicznymi. Ostateczna katastrofa owocuje przywróceniem stanu rajskiego, jest w istocie sytuacją powrotu. Oczywiście, możliwa jest kolejna degeneracja, ale to tkwi już w tajemniczej sferze wolnej woli człowieka, gdzie nie sięga nawet sacrum. Ponadto – jak zauważa Douglas – „zawsze gdy na nasze życie

nakładamy ścisły wzorzec czystości, okazuje się on albo uciążliwy, albo też, ściśle przestrzegany, prowadzi do sprzeczności, jeśli zaś go nie przestrzegamy – do hipokryzji. To, co negujemy, nie znika na mocy samej negacji. Ciągłe zostaje reszta życia, która nie mieści się w schludnie przyjętych kategoriach i wciąż domaga się uwagi”²⁵. Komplementarnym głosem jest pogląd Wasilewskiego, że rytuał (a zwrócenie głowy Duchowi Lasu moglibyśmy widzieć w kategoriach rytualnych) nie cofa społeczności w czasie, lecz co najwyżej dokonuje „restartu”, osadzając ją w warunkach podobnych do wyjściowej sytuacji rajskiego niezróżnicowania²⁶.

Wracając do bohatera – owszem, pozostaje on sobą, ale jest przemieniony. Gdy Ashitaka spojrział na swą rękę już po powrocie świata do harmonii, zobaczył blizny. Ten fakt przypomina, że bohater nigdy już nie będzie taki sam. Co oznaczają owe blizny? Można przyjąć, że chodzi o uzyskany wgląd w naturę rzeczywistości dzięki nawiązaniu komunikacji z boskością. Ashitaka poznał, jakie prawa rządzą światem, człowiekiem, bogami, a także nim samym. Dzięki temu zaczął inaczej patrzeć na swoją społeczność, przestał szukać zemsty, a zaczął współczuć ludzkiej egzystencji i zadeklarował pomoc przy budowie nowego miasta. Zrozumiał, że ludzie nie potrafiliby żyć inaczej, gdyż nie doświadczyli boga tak, jak on sam, i mieli wgląd tylko w zewnętrzną powłokę rzeczywistości, a nie w jej święte jądro, w *realissimum*.

Niech za konkluzję moich rozważań posłuży cytat: „[Bohater] rozpoznaje teraz świat empiryczny jako iluzję i grę, a po swoim powrocie [ze spotkania z sacrum – J.F.] nie może surowo osądzać innych, nawet przywracając i potwierdzając porządek moralny [tu: kulturę i cywilizację – J.F.], wie bowiem, że jedynym sposobem życia znanym ludziom jest bycie w iluzji. Rozumie, iż każdy musi do pewnego momentu grać swą rolę, nie rozpoznając z reguły jej zasad ani celu. W perspektywie psychologicznej nie może więc przyjąć innej postawy jak postawę współczucia”²⁷.

²⁵ *Ibidem*, s. 194.

²⁶ J.S. Wasilewski, *op. cit.*, s. 29.

²⁷ Ł. Trzciniński, *op. cit.*, s. 175.

Bibliografia

Caillois R., *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995.

Cooper J.C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998.

Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.

Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

Szyjewski A., *Eschatologia religijna a pojęcie czasu w kulturach tradycyjnych*, „*Studia Religiologica*” 1995, nr 28, s. 9–27.

Szyjewski A., *Etnologia religii*, Kraków 2001.

Trzcziński Ł., *Mit bohaterski w perspektywie antropologii filozoficznej i kulturowej*, Kraków 2006.

Wasilewski J.S., *Tabu*, Warszawa 2010.

Zuesse E.M., *Taboo and the Divine Order*, „*Journal of the American Academy of Religion*” 1974, vol. 42, nr 3, s. 483–506.

Justyna Figas – studentka V roku religioznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Interesuje się biblistyką i qumranoznawstwem, współczesnym chrześcijaństwem, problematyką wzajemnych relacji nauki i religii oraz wątkami religijnymi i mitycznymi w literaturze i filmie. Pod kierunkiem dr. hab. Rafała Łętochy przygotowuje pracę magisterską z zakresu filozoficznych zapośredniczeń w stosunkach chrześcijaństwa z naukami przyrodniczymi.