

Northrop Frye

Mit : fikcja i przemieszczenie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/2, 283-302

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NORTHROP FRYE

MIT, FIKCJA I PRZEMIESZCZENIE

Pojęcie mitu przewija się przez wiele dziedzin myśli współczesnej: znajdujemy je w antropologii, psychologii, religioznawstwie porównawczym, socjologii. Niniejszy esej próbuje wyjaśnić znaczenie tego terminu we współczesnej krytyce literackiej. Wyjaśnienie takie należy zacząć od odpowiedzi na pytanie, dlaczego pojęcie „mit” stało się terminem używanym przez krytykę literacką. Jedyne uzasadnione odpowiedzi na to pytanie brzmi: ponieważ mit zawsze stanowił i stanowi nadal integralny element literatury. Żywe i niesłabnące zainteresowanie poetów mitologią i mitem datuje się od czasów Homera.

Zasadniczy, szeroki podział literatury wyróżnia dwie rozległe kategorie, które można by nazwać literaturą fikcjonalną [*fictional*] i tematyczną [*thematic*]. Kategoria pierwsza obejmuje utwory, w których występują postacie fikcyjne [*internal characters*] — powieść, sztukę sceniczną, poezję narracyjną, baśń oraz wszystkie inne utwory posiadające wątek fabularny. W literaturze tematycznej jedynymi postaciami są autor i odbiorca; należy do niej zaliczyć większość poezji lirycznej, esej, poezję dydaktyczną oraz retorykę. W każdej z tych dwu kategorii pojawia się odrębny typ mitu, tu jednak zajmować się będziemy jedynie literaturą fikcjonalną i mitem w jego bardziej powszechnej i ogólnie uznanej formie, tzn. jako pewnym typem opowieści [*narrative*].

Zajmując się dziełem literackim krytyk zazwyczaj „zamraża” je, ignoruje jego ruch w czasie, traktuje je jako zamknięty układ słów i przyjmuje równoczesne istnienie wszystkich jego elementów. Jest to podejście wspólne niemal wszystkim metodom krytyki literackiej — zarówno kry-

[Northrop Frye (ur. 1912) — amerykański krytyk literatury, profesor uniwersytetu w Toronto, jeden z twórców krytyki zwanej archetypową lub mitograficzną; autor prac: *Fearful Symmetry. A Study of William Blake* (1949), *Anatomy of Criticism* (1957), *The Well-Tempered Critic* (1963), *T. S. Eliot* (1963), *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (1965), *The Return of Eden. Five Essays on Milton's Epics* (1965).

Przekład według wyd.: N. Frye, *Myth, Fiction, and Displacement. W: Fables of Identity*. New York 1963, s. 21—39. — Pierwodruk w: „Daedalus, Journal of the American Academy of Art and Science” 1961 (Summer).]

tycy nowocześni, jak i tradycjoniści są pod tym względem zgodni. Natomiast w bezpośrednim odbiorze literatury, który różni się od podejścia krytycznego, doświadczamy czegoś, co można by nazwać działaniem ciągłości, siłą, która skłania nas do przewracania kart powieści i przykuwa do krzeseł na widowni teatru. Może to być ciągłość logiczna, pseudologiczna czy psychologiczna lub retoryczna — może się zawierać w fali i grzmocie epickiego wiersza lub stanowić przynętę dla ciekawości, jak tożsamość mordercy w powieści kryminalnej lub pierwszy akt erotyczny heroiny romansu. Możemy także zrozumieć poniewczasie, że to poczucie ciągłości było czystą iluzją, jakbyśmy się dali zwieść jakiejś tajemniczej sile przyciągania.

Ciągłość dzieła literackiego realizuje się na różnych poziomach rytmicznych. Na pierwszym planie każde słowo, każdy obraz, nawet każdy dźwięk, słyszalnie lub niesłyszalnie wywołany przez słowo, wnosi swój maleńki wkład do przebiegu całości. Trzeba by jednak niezwyklej koncentracji, żeby zwrócić uwagę na takie szczegóły w bezpośrednim doświadczeniu; należą one do dziedziny badań literackich, których przedmiot stanowi równoczesna jedność dzieła. W bezpośrednim doświadczeniu uświadamiamy sobie raczej uszeregowanie większych jednostek: wydarzeń i scen, które składają się na to, co nazywamy opowieścią [*story*]. W potocznej angielszczyźnie wyraz *plot* [fabuła] oznacza taką właśnie sekwencję następujących po sobie wydarzeń. Wydaje się, że do określenia całości toku dźwięków i obrazów nadawałby się lepiej termin *narrative* [opowieść], chociaż wybór jest tu raczej kwestią zwyczajowego użycia niż wewnętrznej poprawności. Oba terminy są przykładami Arystotelesowskiego *mythos*, ale przez *mythos* Arystoteles rozumiał głównie to, czemu w języku angielskim odpowiada *plot*, podczas gdy *narrative* w powyższym znaczeniu jest bliższe jego terminowi *lexis* [wyrażanie, wyraz słowny]. Fabuła [*plot*] jest zatem jak drzewa i domy, na których zatrzymujemy spojrzenie wyglądając przez okno jadącego pociągu, podczas gdy opowieść [*narrative*] jest raczej jak chwasty i kamienie, przemykające na pierwszym planie.

W tym miejscu natrafiamy na pewien interesujący problem. Fabuła jest według Arystotelesa życiem i duszą tragedii (a przez implikację także i literatury fikcjonalnej w ogóle) — istotą literatury w tym znaczeniu jest zatem fabuła lub naśladowanie działania [*action*], a postacie istnieją głównie jako elementy fabuły. W bezpośrednim odbiorze literatury odczuwamy wyraźnie zasadniczą doniosłość ciągłego następstwa wydarzeń, które utrzymuje naszą uwagę i nią kieruje. A jednak później, gdy próbujemy sobie przypomnieć lub przemyśleć to, co prześledziliśmy, okazuje się, że właśnie to poczucie ciągłości jest jedną z rzeczy najtrudniejszych do uchwycenia. W pamięci pozostaje nam jakaś celna charakterystyka, czyjaś

wielka mowa lub uderzający obraz, jakaś oderwana scena, urywki jakiegoś wyjątkowo przekonującego fragmentu akcji. Streszczenie fabuły jednej z powieści Scotta, na przykład, jest w uszach słuchacza tak samo pozbawione życia, jak streszczenie snu z ubiegłej nocy. Nie w ten sposób zapamiętuje się książkę, a przynajmniej nie dlatego. Nawet w wypadku dzieła literackiego, które znamy bardzo dokładnie — jak na przykład w wypadku *Hamleta* — chociaż mamy w pamięci szereg scen i wiemy, że duch pojawia się na początku, a pojedynek z Laertesem następuje na końcu, w naszej percepcji dzieła tkwi jednak jakiś dziwny brak ciągłości. Ten zanik ciągłości staje się jeszcze bardziej uderzający w wypadku dzieł o charakterze historycznym. *The Oxford Companion to English Literature* stanowi bezcenne źródło informacji w dużej mierze dlatego, że tak dobrze streszcza fabułę wszystkich dzieł literackich, które się zapomniało. Ale streszczenie *Króla Jana* tak oto wygląda:

Tematem dramatu, choć czasami odbiega on od historycznej ścisłości, są różne wydarzenia z okresu panowania króla Jana, szczególnie zaś tragedia młodego Artura. Sztuka kończy się śmiercią króla Jana w Opactwie Swinstead. Należy podkreślić, że nie ma w niej żadnej wzmianki na temat Wielkiej Karty Wolności. Tragizm sztuki, dojmujący ból Konstancji, matki Artura, oraz ukazane powikłania polityczne łagodni dowcip, humor i rycerskość Filipa Faulconbridge.

Właśnie mniej więcej w ten sposób pamiętamy ten dramat. Pamiętamy Faulconbridge'a i jego wielką mowę końcową, pamiętamy scenę śmierci księcia Artura, pamiętamy Konstancję, nie pamiętamy zupełnie Wielkiej Karty Wolności, pamiętamy w tle postać króla — niezdecydowanego, upartego, nieufnego. Ale co się d z i a ł o w sztuce? Jakie wydarzenia sprawiły, że jest ona naśladowaniem jakiegoś działania? Czy to ma jakieś znaczenie? Jeżeli nie, cóż się stanie z zasadą, że postacie istnieją dla owego „dziania się”, którego prawdę tak żywo odczuwaliśmy oglądając dramat? Jeżeli zaś ma, to czy należy stworzyć jakąś śmiesznie pedantyczną teorię jedności, która wykluczyłaby *Króla Jana* z kręgu prawdziwej sztuki dramatycznej?

Bez względu na to, jak będzie brzmiała ostateczna odpowiedź, możemy tytułem próby przyjąć zasadę, że w bezpośrednim odbiorze literatury ciągłość stanowi centrum zainteresowania; natomiast później nasza pamięć czy nasze, jak to nazywam, opanowanie dzieła wykazuje tendencję do stopniowej utraty tej ciągłości. Centrum uwagi przesuwa się z sekwencji wydarzeń w kierunku ogólnej orientacji „o c z y m dzieło było”, czyli w kierunku tego, co krytyka literacka nazywa tematem [*theme*]. Zauważymy także, że w miarę ponownego odczytywania dzieła literackiego skłaniamy się nie ku rekonstrukcji fabuły, ale ku coraz wyraźniejszemu uświadamianiu sobie tematu, a na wszystkie wydarzenia patrzymy

jak na jego przejawy. Dlatego więc w analizie krytycznej dzieła same wydarzenia nie posiadają ciągłości, są oderwane od siebie, ulegają przegrupowaniom. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy dane dzieło znamy na pamięć — pisząc lub mówiąc o nim zaczynamy na ogół od czegoś innego, a nie od linearnego rozwoju wypadków.

W koncepcji „tematu” [„*theme*”], podobnie jak w koncepcji „opowieści” [„*narrative*”], zawiera się szereg dających się wyróżnić elementów. Jednym z takich elementów jest „przedmiot” [„*subject*”], który w krytyce literackiej można na ogół wyrazić w formie jakiegoś lapidarnego stwierdzenia. Gdyby nas zapytano, o czym traktuje sztuka Artura Millera *Czarownice z Salem*, powiedzielibyśmy, że jest to sztuka o procesach czarownic w Salem, to znaczy, że jej przedmiotem są procesy czarownic w Salem. Podobnie przedmiotem *Hamleta* jest próba zemsty Hamleta na stryju, który zamordował jego ojca i poślubił jego matkę. Ale filmowy *Hamlet* Oliviera zaczyna się stwierdzeniem (cytowanym z zawodnej pamięci): „Jest to historia człowieka, który nie mógł podjąć decyzji”. Oto zupełnie odmienna koncepcja tego samego tematu; wyraża ona temat *Hamleta* w kategoriach jego — nazwijmy to tak — wartości alegorycznej. Takie sformułowanie tematu — o ile uznamy je za adekwatne — zmienia *Hamleta* w alegorię, a główną postać sztuki — w uosobienie Niezdecydowania. W swym pouczającym studium o *Sędziwym Marynarzu*¹ Robert Penn Warren pisze, iż poemat w całości od początku do końca wyraża powszechne przekonanie, że prawda jest ukryta „w akcie poetyckim jako takim, że strona moralna i strona estetyczna są różnymi aspektami tej samej działalności, działalności twórczej, i że taka działalność stanowi wyraz całego umysłu” (zdanie to Warren podkreśla). Jest to znów alegoryzacja, która czyni tematem utworu coś, co Arystoteles nazywał na ogół terminem *dianoia* — „myślą” lub sentencjonalną refleksją, którą poemat sugeruje wnikliwemu czytelnikowi.

Wydaje mi się, że możliwa jest jeszcze trzecia koncepcja „tematu”, mniej abstrakcyjna niż „przedmiot” i bardziej bezpośrednia niż tłumaczenie alegoryczne. Jest to jednakże koncepcja, do której nie jest dostosowane prymitywne słownictwo współczesnej krytyki literackiej. Temat w tym trzecim znaczeniu stanowi *mythos*, czyli fabuła [*plot*] rozpatrywana jako równoczesna jedność, wówczas gdy rysuje się jasno w naszym umyśle w swym kompletnym kształcie. W *Anatomy of Criticism* używam terminu *dianoia* w tym właśnie sensie. Jest to niewątpliwie rozszerzenie znaczenia nadanego mu pierwotnie przez Arystotelesa, uważam je jednakże za uzasadnione. Tak pojęty temat różni się znacznie od rozwijającej się

¹ [Chodzi tu o poemat *Rime of the Ancient Mariner* S. T. Coleridge'a (przyp. tłum.).]

fabuły — jest to w zasadzie to samo, ale teraz szczegóły stają się przedmiotem zainteresowania dzięki swemu związkowi z całością, a nie ze względu na momenty napięcia i linearnego rozwoju fabuły. Czynniki jednoczące nabierają nowej i większej doniosłości, a składające się na poszczególne obrazy drobne szczegóły, które mogą umknąć świadomej uwadze w bezpośrednim odbiorze, uzyskują należne im znaczenie. Właśnie z powodu tej różnicy progresja wydarzeń zaciera się w naszej pamięci, w miarę jak poszczególne wydarzenia przegrupowują się wokół nowego centrum zainteresowania. Każdy szczegół lub wydarzenie jest teraz przejawem pewnej leżącej u ich podstaw jedności, jedności, którą jednocześnie ukrywają i odsłaniają, podobnie jak szaty jednocześnie ukrywają i odsłaniają ciało w *Sartor Resartus*.

Fabuła, czyli całość progresji wydarzeń, jest również manifestacją tematu, ponieważ tę samą historię [*story*] (tzn. temat w naszym znaczeniu) można opowiedzieć na wiele różnych sposobów. Nie da się oczywiście określić, jak dalece należałoby zmienić szczegóły, aby otrzymać odrębny temat, ale zmiany te mogą być zaskakująco rozległe. *Opowieść przekupnia relikwii* Chaucera jest opowieścią ludową, która narodziła się w Indiach i musiała dotrzeć do Chaucera z jakichś zachodnioeuropejskich źródeł. Równocześnie jednak pozostała ona w Indiach, gdzie znalazł ją Kipling i włączył do *Drugiej księgi dżungli*. Inne jest miejsce, szczegóły, metoda relacji, a jednak sądzę, że każdy czytelnik — bez względu na stopień wyrobienia literackiego — powie, że jest to wyraźnie ta sama „historia” — to znaczy historia jako temat, bo linearna progresja jest w obu wypadkach różna. Częściej się jednak zdarza, że wspólne są tylko mniejsze jednostki, które badacze folkloru nazywają motywami. I tak motyw dwóch bohaterów, blondynki i brunetki, który spotykamy w *Marble Faun* Hawthorne’a, występuje także między innymi w *Ivanhoe*; w *Licydasie* znajdujemy motyw „krwistego kwiatu napiętnowanego nieszczęściem” — czerwonego lub szkarłatnego kwiatu, który pojawia się wszędzie w idylli. Mniejsze jednostki tego rodzaju nazwałem w innym miejscu archetypami, używając określenia, które od czasów Platona kojarzy się znaczeniowo ze wzorcem lub modelem używanym w procesie tworzenia.

W większości wypadków uprzytomniamy sobie od razu, że *mythos*, czyli sekwencja wydarzeń, które przykuwają naszą uwagę, układa się w kształt pewnej całości. Próbujemy ciągle, często nawet nieświadomie, zbudować z tego, co dotąd przeczytaliśmy lub zobaczyli, jakiś szerszy wzorzec jednoczesnego znaczenia. Jesteśmy pewni, że istnienie początku zakłada istnienie zakończenia i że opowieść nie jest jak dusza w teologii naturalnej, biorąca swój początek w dowolnym punkcie czasu i trwająca wiecznie. Często kontynuujemy lekturę nużącej powieści po to tylko, aby „zobaczyć, jak się skończy”. To znaczy oczekujemy, że przy końcu nastą-

pi punkt, w którym linearne napięcie zostanie rozstrzygnięte i jednozący kształt całości stanie się pojęciowo dostrzegalny. Arystoteles nadał temu momentowi nazwę *anagnorisis*; należy ten termin tłumaczyć raczej jako „rozpoznanie” [*recognition*] niż jako „odkrycie” [*discovery*]. Fabuła tragiczna lub komiczna nie jest linią prostą — jest to parabola odpowiadająca kształtowi ust konwencjonalnych masek. Akcja komedii ma kształt litery U: zapada się w głąb często potencjalnie tragicznych powikłań, po czym wybiega nagle na wyżyny szczęśliwego rozwiązania. Tragedii odpowiada U odwrócone: akcja wznosi się do kulminacyjnego punktu *peripetii*, by opaść ku katastrofie poprzez szereg rozpoznań, będących zazwyczaj nieuchronną konsekwencją poprzednich czynów. W obu jednak wypadkach przedmiot rozpoznania rzadko stanowi *novum* — jest to raczej coś, co istniało przez cały czas i co ujawnia się lub pojawia na nowo, wiążąc zakończenie dzieła z jego początkiem.

Rozpoznanie, a także jedność tematu przez nie ujawniona, wyraża się często symbolem poprzez jakiś przedmiot o właściwościach emblematu. Za prosty przykład może posłużyć szesnastowieczna sztuka angielska *Gammer Gurton's Needle* [*Igła babci Gurton*]. Głównym wątkiem jej akcji jest wielka awantura wynikająca ze zgubienia owej igły, którą na końcu sztuki błazen imieniem Hodge wbija sobie w siedzenie — fabuła osiąga tu punkt, który w *Finnegans Wake* nazywałby się „osobliwacznym objawieniem” [*culious epiphany*]. Wachlarze, pierścienie, łańcuchy oraz inne typowe rekwizyty komediowe są symbolami tego samego rodzaju. Niemal zawsze jednak te symboliczne przedmioty stanowią znak rozpoznawczy wiążący się z postacią głównego bohatera. Znamiona i ich symboliczne odpowiedniki przewijają się przez literaturę od blizny Odyseusza po szkarłatną literę i od piętna Kainowego po wytatuowaną różę. W romansie greckim i jego literackim potomstwie znajdujemy szlachetnie urodzone niemowlęta porzucone na zboczach wzgórz wraz z dowodami pochodzenia; pasterz lub chłop znajduje je i wychowuje w niedostatku, a dowody pochodzenia zostają ujawnione w momencie, gdy opowieść posunęła się już dostatecznie daleko. W utworach o bardziej złożonej konstrukcji symboliczny przedmiot tego rodzaju może stanowić pośredni komentarz dotyczący danej postaci, jak na przykład złota czara u Henry Jamesa, a gdy stanowi on jedynie motyw, może służyć, używając terminu stworzonego przez T. S. Eliota, za korelat przedmiotowy [*objective correlative*].

W każdym jednak razie wydaje się, że moment rozpoznania jest równocześnie momentem identyfikacji, w którym wychodzi na jaw ukryta dotąd prawda o czymś lub o kimś. Odnajdując symboliczny przedmiot, bohater może odkryć, kim są jego rodzice lub dzieci, albo też przejść przez jakąś próbę (*basanos*), która ukazuje jego prawdziwą naturę —

czarny charakter może zostać zdemaskowany jako hipokryta, lub — w powieści kryminalnej — zidentyfikowany jako morderca. W chińskiej sztuce *Koło kredowe* prawie wszystkie możliwe formy rozpoznania pojawiają się w kluczowej scenie. Nałożnica rodzi syna swemu władcy, a następnie zostaje oskarżona o zamordowanie chłopca przez prawowitą żonę, która sama go zamordowała i która równocześnie przyznaje się do niego jako do własnego dziecka. Nałożnica zostaje osądzona przez głupiego sędziego i skazana na śmierć. Z kolei sądzi ją mądry sędzia, który przeprowadza eksperyment kredowego koła, podobny do sądu Salomona w Biblii. Eksperyment dowodzi, że matką jest nałożnica. Mamy tu: (a) charakterystyczny pomysł emblematyczny, który jednocześnie nadaje tytuł dziełu; (b) próbę, czyli test, który ujawnia naturę postaci; (c) ponowne połączenie się prawowitej matki z dzieckiem; oraz (d) rozpoznanie prawdziwych wartości moralnych nałożnicy i żony. W sztuce występuje także szereg innych elementów o znaczeniu strukturalnym, lecz dla naszych dalszych rozważań wystarczą te, które wymieniliśmy powyżej.

Dotychczas rozważaliśmy jedynie ściśle określone formy — takie jak komedia — w których zakończenie linearnej akcji ujawnia zarazem jedność tematu. Cóż jednak znajdziemy rozpatrując takie dzieła, w których autor po prostu puścił wodze wyobraźni? Celowo stawiam powyższe pytanie w tak potocznej formie, ponieważ ilustruje ono pewne charakterystyczne nieporozumienia w dziedzinie krytyki literackiej. Myśląc o „wyobraźni” pojętej psychologicznie, przyjmujemy zazwyczaj renesansowe znaczenie tego słowa, to znaczy traktujemy wyobraźnię jako pewną zdolność, działającą głównie na zasadzie asocjacji, z pominięciem dziedziny osądu. Zdolność asocjacji nie jest jednakże zdolnością twórczą, chociaż u neurotyków nieraz spotyka się pomieszanie tych obydwu właściwości. Myśląc o wyobraźni jako o sile twórczej w sztuce, często pojmujemy ją jako czynnik planujący i konstruktywny w procesie tworzenia, czyli w tym samym znaczeniu, w jakim Coleridge mówi o sile „jednoczącej” [„*esemplastic*”]. Jednakże tak rozumiana wyobraźnia, zostawiona sama sobie, może jedynie stworzyć ogólną koncepcję dzieła. Rządzona przez przypadek fantazja jest w sztuce rzeczą niezwykle rzadką; w większości wypadków są to raczej jej zręczne pozory. Poczynając od kultur pierwotnych, a kończąc na tasyzmie i innych kierunkach współczesnego malarstwa, nieokiełznana wyobraźnia (w sensie strukturalnym) prowadziła z reguły do powstania sztuki wysoce skonwencjonalizowanej.

Twierdzenie powyższe zakłada w sposób oczywisty, że główną przyczyną narzucanych wyobraźni hamulców jest potrzeba stworzenia opowieści wiarygodnej i o pozorach prawdopodobieństwa, pokazania rzeczy takimi, jakimi są, a nie takimi, jakimi autor opowieści chciałby je widzieć dla własnej wygody. Kiedy usunie się konieczność ukazania opo-

wieści wiarygodnej, autor może skoncentrować się na jej strukturze, i wówczas postacie stają się projekcją wyobraźni — bohaterowie są prawdziwymi bohaterami, czarne charaktery prawdziwymi czarnymi charakterami. Innymi słowy, postacie stapiają się całkowicie ze swoimi funkcjami w obrębie fabuły. Dobrym przykładem takiego skonwencjonalizowania struktury jest bajka ludowa. Bajka ludowa nie mówi nic wiarygodnego o życiu lub obyczajach jakiejś społeczności, nie tylko nie podaje dialogu ani systemu obrazów lub schematu postępowania, ale nie dba nawet o to, czy występujące w niej postacie są ludźmi, duchami czy zwierzętami. Bajki ludowe stanowią po prostu abstrakcyjne wzorce opowieści, nieskomplikowane i łatwe do zapamiętania, równie nieskrępowane barierami językowymi i kulturowymi jak wędrowne ptaki barierami celnymi, złożone z wymiennych motywów, które można policzyć i skatalogować.

Jednakże bajki ludowe tworzą jedno nieprzerwane kontinuum z innymi typami literatury fikcjonalnej. Choć może niejasno, zdajemy sobie przecież sprawę, że literatura mieszczańska powtórzyła setki tysięcy razy historię Kopciuszka i że niemal każda książka sensacyjna jest jakimś wariantem Sinobrodego. Rzadko jednak próbuje się wyjaśnić, dlaczego najwięksi nawet pisarze interesują się baśniami; dlaczego Shakespeare do każdej niemal ze swoich komedii włączył jakiś motyw baśniowy; dlaczego większość najbardziej nawet zintelektualizowanej literatury współczesnej — jak na przykład późniejsze dzieła Tomasza Manna — na nich się opiera. Bajka ludowa interesuje pisarzy z tych samych powodów, dla których martwa natura interesuje malarzy — ponieważ ilustruje ona podstawowe zasady narracyjne. Przed autorem, który się nią posługuje, staje techniczny problem nadania jej pozorów prawdopodobieństwa i wiarygodności, które byłyby do przyjęcia dla wyrafinowanych odbiorców. Kiedy mu się to udaje, powstaje nie realizm, lecz zniekształcenie realizmu, dokonane ze względu na strukturę. Takie zniekształcenie jest literackim odpowiednikiem redukcji przedmiotu do formy geometrycznej w malarstwie. Tendencję tę obserwujemy zarówno w malarstwie prymitywnym, jak i w wyrafinowanym prymitywizmie choćby Légera czy Modiglianiego.

Zjawiska, które tak wyraźnie występują w bajce ludowej, są znacznie mniej wyraźne w literaturze masowej. Jeśli szukamy wyłącznie wydarzeń dla nich samych, musimy się zwrócić raczej ku opowieściom przygodowym niż ku klasycznym powieściopisarzom, a więc na przykład do książek Ridera Haggarda czy Johna Buchana, których akcja jest ledwie prawdopodobna, jeśli wręcz nie przekracza granic wiarygodności. Opowieści tego typu nie tylko nie mają konstrukcji luźniejszej czy elastyczniejszej niż struktura klasycznych powieści, lecz przeciwnie — są o wiele bardziej zwarte. Nie ma w nich śladu spokojnego gromadzenia mniej ważnych do-

świadczeń, drobiazgowego badania wszystkich aspektów charakteru danej postaci czy zdobywania wiedzy o danej społeczności. Jakies ryzykowne przedsięwzięcie zostaje podane do wiadomości czytelnika na samym początku opowieści i wszystko jest temu przedsięwzięciu rygorystycznie podporządkowane. W tego rodzaju dziełach postaci istnieją dla samej akcji, a oba aspekty tej akcji, które zdefiniowaliśmy wyżej jako fabułę [plot] i temat [theme], są ściśle z sobą powiązane. Byłoby prawie niemożliwe przekazać tę samą opowieść w jakimś innym kształcie narracyjnym, a nadejście momentu rozpoznania tak całkowicie zaspokaja naszą uwagę, że często czujemy, iż nie miałyby sensu czytanie książki po raz drugi. Podporządkowanie postaci wymogom akcji linearnej jest również cechą powieści kryminalnej, ponieważ fakt, że jedna z postaci jest zdolna do popełnienia zbrodni, stanowi ukryte założenie, które jest ośrodkiem każdej historii kryminalnej. Jeszcze bardziej uderzające jest tu podporządkowanie postawy moralnej konwencji opowieści. Tak na przykład w opowiadaniu Roberta Louisa Stevensona *The Body-Snatcher*, o wykradaniu ciał z cmentarzy do prosektoriów, czytamy o ciałach „wystawianych na najgorsze poniżenie w obecności grupy gapiących się chłopaków” i o wielu innych rzeczach w tym rodzaju. Nie jest tu sprawą istotną rozstrzygnięcie, czy powyższe zdanie wyraża prawdziwe nastawienie Stevensona do kwestii używania trupów w studiach medycznych, czy też jest to stanowisko, którego oczekuje on po nas. Im bardziej ponura jest w naszym odczuciu zbrodnia, tym bardziej wstrząsająca jest opowieść sensacyjna, a o postawie moralnej mówi się po to, aby zagęścić atmosferę.

Wypadek krańcowo odmienny od tego typu skonwencjonalizowanej literatury reprezentuje *Last Chronicle of Barset* Trollope'a. Główny wątek opowieści stanowi tu rodzaj parodii powieści kryminalnej — parodie tego typu pojawiają się często w twórczości tego pisarza. Skradziono pewną sumę pieniędzy i podejrzenie pada na wielebnego Josiaha Crawleya, wikarego parafii Hogglesstock. Pointa parodii polega na pełnym i wyraźnym ukazaniu charakteru Crawleya — jeśli więc ktoś wyobraża sobie, że jest on zdolny do kradzieży, zapewne nie dość uważnie śledził historię. Akcja wydaje się przeto istnieć jedynie dla postaci, czyli odwrotnie niż w aksjomacie Arystotelesa. Ale to nie jest prawda. Postacie w dalszym ciągu istnieją jedynie jako funkcje akcji, ale u Trollope'a „akcja” zawiera się w rozległej panoramie społecznej, na którą składa się ciąg wydarzeń linearnych. Rozpoznanie jest ciągle: tkwi ono w teksturze² postaci, w dialogu i w samym komentarzu — nie trzeba żadnych nagłych zwro-

² [„tekstura” — termin wprowadzony przez J. C. Ransoma, a oznaczający w opozycji do „struktury” zarówno szczegóły świata przedstawionego w utworze, jak i jego konkretny wygląd stylistyczny (przyp. red.)]

tów akcji, aby udratyzować kontrast między pozorami a rzeczywistością. To, co powiedzieliśmy o twórczości Trollope'a, można z małymi odchyleniami zastosować do większości pozycji literatury mimetycznej od Daniela Defoe do Arnolda Bennetta. Powieści Smolletta, Jane Austen czy Dickensa czytamy ze względu na zawartą w nich teksturę postaci, zaś fabułę — jeśli się w ogóle nad nią zastanawiamy — jesteśmy skłonni traktować jako konwencjonalną, mechaniczną, lub nawet zgoła absurdalną (jak to się często zdarza u Dickensa), włączoną do utworu jedynie ze względu na wymagania rynku literackiego.

Warunek prawdopodobieństwa prowadzi zatem do pozornie paradoksalnych skutków: ogranicza wyobraźnię, zmuszając ją do giętkości. Tak na przykład na holenderskim obrazie przedstawiającym realistyczne wnętrze zdolność malarza do oddania połysku atłasu czy blasku gładkiej powierzchni lutni jednocześnie ogranicza potęgę jego wyobraźni (bo malarz realista nie może, jak Braque czy Juan Gris, zmienić wyglądu przedmiotu na rzecz kompozycji obrazu) i czyni ogólny zamysł trudniejszym do odczytania na pierwszy rzut oka. I rzeczywiście, często „odczytujemy” holenderskie malowidła zamiast po prostu na nie patrzeć; zwraca uwagę ich techniczna wirtuozeria i pozostajemy obojętni na bardziej świadomy sens ich całościowej struktury.

I teraz zaczynamy sobie zdawać sprawę z wieloznaczności zawartej w słowie „wyobraźnia”. Dotychczas używaliśmy go w sensie konstruktywnej siły, która zostawiona sama sobie, tworzy ściśle dające się przewidzieć ujęcia fikcyjne. W tym właśnie sensie Bernard Shaw używał słowa „wyobraźnia” mówiąc o romansach Marii Corelli jako o przykładzie zwycięstwa wyobraźni nad umysłem. „Umysł” oznacza tutaj nie tyle siłę konstruktywną ile raczej zdolność odtwarzania, która znajduje wyraz w teksturze postaci i obrazowania. Nie ma chyba powodu, dla którego i to nie mogłoby zostać określone mianem wyobraźni, w każdym bowiem razie w odbiorze literatury fikcjonalnej istnieją dwa rodzaje rozpoznania. Pierwsze — to ciągle rozpoznawanie wiarygodności, zgodności z rzeczywistym doświadczeniem, oraz czegoś, co jest raczej „żywością życia” [*life-liveliness*] niż „podobieństwem do życia” [*lifelikeness*]. Drugie — to rozpoznanie jedności ogólnego planu, w które wprowadza nas czysto techniczne rozpoznanie toku fabuły.

Wpływ literatury mimetycznej spowodował, że główny nacisk krytyki spoczywa na pierwszym z tych dwóch rodzajów rozpoznania. Jak wiadomo, Coleridge planował punkt kulminacyjny swojej *Biographia Literaria* jako demonstrację „jednoczącej” czy konstruktywnej natury wyobraźni, ale gdy wreszcie dotarł do owego wielkiego rozdziału, odkrył, że po prostu nie jest w stanie go napisać. Bez wątpienia złożył się na to cały szereg przyczyn, lecz jedną z nich stanowi fakt, że Coleridge w ogóle nie

uważa wyobraźni [*imagination*] za siłę konstruktywną. Wyobraźnia oznacza dla niego to, co nazwalibyśmy tu zdolnością odtwarzania, to znaczący nadania żywości teksturze postaci i obrazowania. Właśnie do takiej zdolności Coleridge odnosi swe ulubione porównanie z organizmem, o którego jedności stanowi tajemnicza i nieuchwytna „żywność”. Ocena dzieł, których wielkość uznaje, dotyczy ich tekstury: mówiąc o dramatach Shakespeare’a nigdy nie zajmuje się ich ogólną koncepcją, czy też tym, co określiliśmy terminem „temat”. W gruncie rzeczy jego „jednocząca” siłą jest fantazja [*fancy*], traktowana na ogół jako element mechaniczny. Jego koncepcja fantazji jako swego rodzaju pamięci, uwolnionej od wszelkich ograniczeń czasowych i przestrzennych, igrającej tym, co stałe i określone, doskonale oddaje istotę bajki ludowej, oddalonej od społeczności i dysponującej zbiorem wymiennych motywów. Coleridge reprezentuje więc tradycję krytyki naturalistycznej, opiera swoje oceny na kryterium bezpośredniości kontaktu między naturą a sztuką, nieprzerwanie odczuwanego w teksturze literatury mimetycznej.

Założenia krytyki naturalistycznej nie są w zasadzie błędne, nie dają one jednak zadowalającej odpowiedzi na nasze pytania dotyczące ogólnej koncepcji dzieła literackiego. Nie da się jednakże „poprawić” Coleridge’a przyjmując po prostu odwrotny punkt widzenia (tak jak to uczynił T. E. Hulme) i kierując nasze przychylnie sądy wartościujące ku fantazji, dowcipowi i wysoce skonwencjonalizowanym formom. Mogłoby to stanowić zaczątek nowego prądu w krytyce literackiej, ale nie krok naprzód w badaniach literackich. Bezpośredni odbiór nowego dzieła wytwarza w nas poczucie jedności, płynące z zawartej w utworze przekonującej ciągłości. W miarę jak dzieło staje się nam coraz lepiej znane, owo poczucie ciągłości zaciera się i zaczynamy traktować utwór raczej jako sekwencję epizodów, scalonych za pomocą czegoś nieuchwytnego, co wymyka się krytycznej analizie. Jednakże w momencie gdy jedność tego typu objawia się jako jedność „tematu” (w proponowanym przez nas rozumieniu), który możemy badać jako całość i który na ogół odsłania się przed nami w jakiejś chwili rozstrzygającego rozpoznania w toku fabuły, wydaje się jasne, że i ten rodzaj jedności może się stać dostępny badaniom krytycznym. Należałoby zatem stworzyć jakąś dodatkową formę krytyki, która badałaby ogólny plan dzieła ze zrozumieniem, że nie jest on czynnikiem o charakterze mechanicznym i o drugorzędnym znaczeniu.

Pojęcie mitu, jak to zaznaczyłem na początku, oznacza dla mnie przede wszystkim pewien określony typ opowieści. Jest to mianowicie opowieść, której główne postacie są bogami lub innymi istotami o nadludzkiej mocy. Bardzo rzadko jest to opowieść osadzona w historii; jej akcja toczy się na ogół w świecie istniejącym ponad lub przed zwykłym czasem — *in*

illo tempore, jak to określa Mircea Eliade. Jest to przeto, podobnie jak bajka ludowa, swego rodzaju abstrakcyjna opowieść-wzorzec. Postacie mogą robić, co im się podoba (to znaczy to, co się podoba autorowi opowieści), nie istnieje bowiem potrzeba stworzenia pozorów prawdopodobieństwa lub logicznej motywacji. To, co się dzieje w micie, dzieje się tylko w opowieściach i należy do odrębnego, zamkniętego świata literatury. Mit może więc pociągać pisarza w taki sam sposób, w jaki pociąga go bajka ludowa — daje mu gotowe ramy, pokryte patyną wieku, i dzięki temu pozwala skoncentrować całą energię na opracowaniu szczegółów jego koncepcji. Czerpanie z mitu w dziełach Joyce'a lub Cocteau, podobnie jak czerpanie z bajki ludowej w dziełach Manna, jest zatem analogiczne do posługiwania się formami abstrakcyjnymi oraz innymi środkami podkreślającymi ogólną koncepcję obrazu we współczesnym malarstwie, a prymitywne obrzędy rytualne interesują współczesnego pisarza w ten sam sposób, w jaki prymitywne rzeźby w drzewie interesują współczesnego rzeźbiarza.

Istnieją jednak pewne istotne różnice między mitem a bajką ludową. Mity w odróżnieniu od bajek ludowych mają zazwyczaj charakter poważny w szczególnym sensie: wierzy się mianowicie, że „naprawdę kiedyś się zdarzyły” lub że odgrywają jakąś specjalną rolę w wyjaśnieniu pewnych przejawów życia (takich jak na przykład obrzędy). Ponadto, podczas gdy bajki ludowe operują po prostu wymiennymi motywami układając je w odmienne warianty, mity wykazują interesującą tendencję do łączenia się w grupy i tworzenia większych całości. Mamy więc mity o stworzeniu świata, o upadku i potopie, o metamorfozach i śmierci bogów, o boskich związkach i o genealogii bohaterów, mity kosmogoniczne i apokaliptyczne. Autorzy świętych pism i zbieracze mitów (jak na przykład Owidiusz) łączą je w pewne zespoły. I chociaż same mity rzadko mają charakter historyczny, to jednak stanowią one swego rodzaju skarbnicę tradycji, co prowadzi do zacierania się granic między legendą, wspomnieniami o historii, a rzeczywistą historią — tak jak to się dzieje u Homera czy w Starym Testamencie.

Jako pewien rodzaj opowieści, mit stanowi jedną z form sztuki słownej i należy do świata sztuki. Podobnie jak sztuka w ogóle — w odróżnieniu od nauk ścisłych — mit zajmuje się nie tym światem, który człowiek kontempluje, lecz tym światem, który człowiek stwarza. Ogólną formą sztuki jest taki świat, którego treścią jest natura, lecz którego forma ma kształty ludzkie; jeśli mit „naśladuje” naturę, dzieje się to poprzez asymilację natury do ucłowiczonych form. Świat sztuki posiada ludzkie proporcje — jest to świat, w którym słońce w dalszym ciągu wschodzi i zachodzi, mimo że nauki ścisłe dawno już dowiodły, że owo wschodzenie i zachodzenie jest złudzeniem. Podobnie dzieje się z mitem, który jest

systematyczną próbą zobaczenia świata w jego ludzkiej formie, podczas gdy baśń po prostu sobie po tym świecie swobodnie wędruje.

Koncepcją, która w sposób oczywisty zespala stworzoną przez człowieka formę ze stworzoną przez naturę treścią, jest koncepcja boga. To nie tyle związek ze słońcem i księżycem czyni z opowieści o Faetonie i Endymionie mity (mogłyby bowiem istnieć bajki ludowe na ten sam temat), to raczej ich związek z ogółem opowieści o Apollinie i Artemidzie przyznaje im pełnoprawne miejsce w rozwijającym się systemie opowieści, którym nadajemy łączne miano mitologii. Każda mitologia zmierza do pełni, tak aby zarysować obraz całego wszechświata, w którym „bogowie” reprezentują całą naturę w ucłowieczonej formie, i równocześnie perspektywicznie ukazuje pochodzenie człowieka, jego los, granice jego możliwości oraz zasięg jego nadziei i pragnień. Mitologia może się rozwijać albo przez narastanie — jak w Grecji — albo przez rygorystyczną kodyfikację i odrzucanie niepotrzebnego materiału — jak w Izraelu; dążenie ku słownemu objęciu całości ludzkich doświadczeń jest jednakże widoczne w obu kulturach.

Sprowadzenie natury do form ludzkich odbywa się w micie w myśl dwu podstawowych zasad pojęciowych: analogii i tożsamości. Analogia ustala paralele między życiem człowieka a zjawiskami natury, tożsamość natomiast stwarza takie pojęcia, jak „bóg-słońce” lub „bóg-drewo”. Mit przejmuje podstawowy element konstrukcyjny ofiarowany przez naturę, czyli element cyklu — jak codzienny cykl zmiany dnia i nocy lub roczny cykl zmiany pór roku — i stosuje go do ludzkiego cyklu życia, śmierci i (znów analogia) odradzania się. Sprzeczność między światem, w którym człowiek żyje, a światem, w którym chciałby żyć, stwarza dialektykę mitu, która — jak w Nowym Testamencie lub *Fedonie* Platona — dzieli rzeczywistość na dwie przeciwstawne sfery — niebo i piekło.

Mity są również często wykorzystywane jako alegorie nauki, religii lub moralności — mogą powstawać w pierwszym rzędzie jako wyjaśnienie obrzędów czy praw, albo też stanowić *exempla* czy przypowieści ilustrujące jakąś konkretną sytuację lub twierdzenie, tak jak mity u Platona czy mit Achillesa o Zeusowym „dwoistym naczyniu dobra i zła” przy końcu *Iliady*. Gdy własne reguły mitów zostały już ustalone, można było nadawać im niezliczone interpretacje alegoryczne i dogmatyczne, jak w wypadku wszystkich klasycznych mitów na przestrzeni dziejów. Ponieważ jednak mity są opowieściami, ich „znaczenie” tkwi w nich samych i wypływa z zawartych w nich wydarzeń. Żaden przekład mitu na język pojęć nie mógłby stać się pełnym odpowiednikiem jego znaczenia. Można mit opowiadać na wiele sposobów, można go przetwarzać lub wzbogacać o nową szczegółów, można w nim odkrywać coraz to inne wzorce, lecz ży-

cie mitu zawsze pozostanie poetyckim życiem opowieści, nie zaś umoralniającym żywotem jakiegoś zilustrowanego przezeń truizmu. W momencie gdy zbiór mitów zatracą wszelki związek z wiarą, staje się on tworem wyłącznie literackim, tak jak antyczny mit w chrześcijańskiej Europie. Przesunięcie tego typu nie byłoby możliwe, gdyby wewnętrzna struktura mitu nie była strukturą literacką. Ponieważ zaś nie ma znaczenia dla struktury mitu, czy jego interpretacji towarzyszy wiara bądź niewiara, można łatwo mówić o mitologii chrześcijańskiej.

Mit nakreśla zatem granice i zakres „słownego” wszechświata, który później staje się także światem literatury. Literatura jest bardziej elastyczna niż mit i wypełnia ów wszechświat dokładniej, bo poeta lub powieściopisarz może obcować z tymi dziedzinami życia ludzkiego, które są pozornie odległe od tajemnic bogów i od gigantycznych konturów nakreślonych przez mitologiczne opowieści. Jednakże we wszystkich kulturach mitologia niepostrzeżenie miesza się z literaturą i zostaje w nią wcielona. *Odyseja* jest dla nas dziełem literackim, ale to, że znajduje się u początków tradycji literackiej, doniosłość roli bogów w jej akcji oraz wpływ na późniejszą myśl religijną w Grecji stanowią wspólne cechy mitologii i literatury w ścisłym tego słowa znaczeniu oraz dowodzą, że różnica między tymi dwiema kategoriami ma charakter bardziej chronologiczny niż strukturalny. Wychowawcy i nauczyciele³ zdają sobie dziś sprawę z tego, że aby nauczanie literatury było skuteczne, trzeba ukazać w skrócie jej historię i zaczynać we wczesnym dzieciństwie od mitów, bajek ludowych i legend.

Należałoby przeto oczekiwać istnienia w literaturze ogromnej liczby dzieł wywodzących się bezpośrednio z określonych mitów, jak na przykład poematy Draytona i Keatsa o Endymionie, wywodzące się bezpośrednio z mitu o Endymionie. Badania nad związkami między mitologią a literaturą nie ograniczają się jednakże do wypadków tak prostej i jednoznacznej zależności. Przede wszystkim bowiem mitologia pojęta jako struktura całościowa, określająca wierzenia religijne danej społeczności, jej tradycje historyczne i spekulacje kosmologiczne — jednym słowem, pełny zakres tego, co da się wyrazić słowami — stanowi dla literatury swego rodzaju matrycę, do której poezja bez przerwy powraca. Poeci-myśliciele każdej epoki (należy przy tym pamiętać, że poeci myślą metaforami i obrazami, a nie zdaniem logicznymi), których głęboko obchodzi

³ Zob. *An Articulated English Program: A Hypothesis to Test*. PMLA wrzesień 1959, s. 13—19. Moje główne zastrzeżenie w stosunku do argumentacji zawartej w tym artykule: otóż wydaje mi się dziwne, że od studentów przygotowujących prace doktorskie (s. 16) nie wymaga się pewnego naukowego zrozumienia dla problemu związków pomiędzy mitologią a literaturą.

pochodzenie, losy i dążenia ludzkości — czyli wszystko, co mieści się w szerokich granicach tego, co literatura jest w stanie wyrazić — z trudem tylko mogliby znaleźć temat literacki w żaden sposób nie związany z mitem. Stąd też cały ogrom poezji wyraźnie mitopeicznej o formach epickich i erudycyjnych, po które sięgało tak wielu najznakomitszych poetów. Poeta, który traktuje mitologię jako obowiązującą wiarę — tak jak Dante czy Milton traktowali chrześcijaństwo — będzie z niej czerpał z przyczyn oczywistych; natomiast poeci spoza takiej tradycji zwracają się ku innym mitologiom i traktują je jako propozycje lub symbole tego, w co można wierzyć, tak jak na przykład dzieje się to w adaptacjach mitologii antycznej czy okulistycznej u Goethego, Wiktora Hugo, Shelleya czy Keatsa.

Podobnie strukturalne zasady mitologii, oparte na analogii i tożsamości, stają się we właściwym czasie zasadami strukturalnymi literatury. Wchłonięcie przez mitologię cyklu przyrodniczego wyposaży mit w dwie podstawowe struktury: ruch wstępujący, który znajdujemy w mitach o wiosnie lub poranku, o narodzinach, zaślubinach lub zmartwychwstaniu, oraz ruch zstępujący mitów o śmierci, metamorfozie lub ofierze. Te same typy ruchów pojawiają się w literaturze jako zasady strukturalne komedii i tragedii. I znów dialektyka mitu, która stwarza raj, czyli niebo ponad naszym światem oraz piekło, czyli krainę cieni pod nim, pojawia się ponownie w literaturze w formie wyidealizowanego świata sielanki i romansu oraz absurda, cierpiącego lub gorzkiego świata ironii i satyry.

Powiązania między mitem a literaturą należy zatem ustalać badając gatunki i konwencje literackie. Tak na przykład konwencja idylli wiąże *Licydasa* z Wergiliuszem i Teokrytem, a więc pośrednio z mitem o Adonisie. Historia podrzutka jako element konwencji fabularnej, będący podstawą fabuły *Toma Jonesa* i *Olivera Twista*, sięga wstecz do konwencji komedii Menandra, stąd zaś do Eurypidesa i wreszcie — jeszcze bardziej wstecz — do mitów o znalezieniu Mojżesza i Perseusza. Badając temat lub ogólną koncepcję dzieła z pozycji badań mitograficznych, trzeba wyodrębnić tę jego stronę, która należy do konwencji i jest wspólną własnością wszystkich dzieł tej samej kategorii. Rozpoczynając na przykład lekturę powieści *Duma i uprzedzenie*, widzimy od razu, że opowieść, w której utrzymuje się ten szczególny ton czy nastrój, według wszelkiego prawdopodobieństwa nie rozwinie się w tragedię, melodramat, ostrą ironię lub romans. Jest to wyraźnie dzieło należące do kategorii określanej mianem „komedii” i wobec tego nie dziwi w nim obecność konwencjonalnych cech komediowych, łącznie z niemądrym amantem, za którym przemawia jego sytuacja materialna i który cieszy się poparciem jednego

z rodziców, zdemaskowanym hipokrytą, oraz nieporozumieniami między głównymi postaciami, które na końcu wyjaśniają się i prowadzą do szczęśliwych małżeństw, zawartych między tymi, którzy na nie zasłużyli. Tego rodzaju konwencjonalna forma komediowa jest w powieści *Duma i uprzedzenie* trochę tym, czym forma sonaty jest w symfonii Mozarta. Jej obecność nie określa żadnej z zalet powieści, określa natomiast jej konwencjonalną strukturę (w odróżnieniu od struktury indywidualnej). Prawdziwe zainteresowanie strukturą dzieła powinno zatem w sposób naturalny prowadzić od omawianej powieści do badań nad formą komiczną, której *Duma i uprzedzenie* jest przykładem, a której konwencji wykazują niemal dokładnie te same cechy od czasów Plauta do dziś. Konwencje te z kolei prowadzą nas z powrotem w kierunku mitu. Porównując konwencjonalną fabułę komedii Plauta z chrześcijańskim mitem o synu, który uśmierzył gniew ojca i wybawił swą oblubienicę, zauważymy, że ów mit można z punktu widzenia badań literackich zupełnie dokładnie określić jako boską komedię.

Zarówno wyraźne tendencje mitologizujące, jak i wskazówki dotyczące szczególnie zainteresowania pisarza któryś z mitów powinny być traktowane jako potwierdzający lub dodatkowy dowód dla naszych badań nad używanymi przez niego gatunkami i konwencjami literackimi. *The Egoist* Mereditha, historia dziewczyny, która z trudem tylko unika małżeństwa z egoistą, zawiera liczne aluzje (tak bezpośrednie, jak i ukryte w metaforyce powieści) do dwóch najpopularniejszych mitów o ofierze kobiety — opowieści o Ifigenii i Andromedzie. Aluzje te byłyby bezcelowe i nieczytelne dla odbiorcy, gdyby nie wskazówki autora, dowodzące, że zdaje on sobie sprawę z konwencjonalnej formy opowieści, którą przedstawia. Główne elementy pojęciowe mitu, analogia i tożsamość, pojawiają się także w poezji jako podstawowe środki poetyckie — porównanie i metafora. Literatura, podobnie jak mitologia, jest w znacznej mierze sztuką zwodniczych analogii i mylnych tożsamości. Stąd też spotykamy często poetów, szczególnie młodych, którzy skłaniają się ku mitom, zwabieni przez otwierające się przed nimi w ten sposób nieograniczone zasoby obrazowania poetyckiego. Gdyby poemat *Venus i Adonis* Shakespeare'a był po prostu historią o chętej dziewczynie i niechętnym chłopcu, całe zawarte w nim bogactwo analogii i tożsamości pozostałoby nie zgłębione, bowiem wyszukany sposób obrazowania poetyckiego, odpowiadający treściom mitycznym, okazałby się wyłącznie pozbawioną dobrego smaku przesadą. Słuszność tego potwierdza się szczególnie w owym — jak byśmy je nazwali — współbrzmiającym sposobie obrazowania, które ukazuje związek między życiem natury a życiem człowieka:

*No flower was nigh, no grass, herb, leaf, or weed,
But stole his blood and seem'd with him to bleed.*

[Nie było przy nim kwiatka, lichej trawy,
By ich nie krwawił ten los jego krwawy.

(Przekład J. Kasprówicza)]

Przeciwieństwo takiego celowego użycia mitu można znaleźć w ogólnej tendencji realizmu i naturalizmu do nadawania rzeczom bliskim codziennemu naszemu doświadczeniu charakteru i logiki będących wytworem wyobraźni. Realizm tego typu zaczyna na ogół od uproszczenia języka i odrzucenia wyraźnych powiązań z mitem, które są oznaką świadomości literackiej tradycji. Wordsworth na przykład uważał, że Febus i Filomela zaczęły się w jego czasach stawać po prostu żargonowo-manierycznymi terminami używanymi dla określenia słońca i słowika i że poeci postąpiliby słusznie odrzucając obce naturze poezji aluzje tego typu. Jednakże rezultatem takiego odżegnienia się od wyraźnych związków z mitem może się stać jedynie rekonstrukcja tych samych mitycznych wzorców w bardziej potocznej formie. Sam Wordsworth zdawał sobie z tego wyraźnie sprawę:

*Paradise, and groves
Elysian, Fortunate Fields — like those of old
Sought in the Atlantic Main — why should they be
A history only of departed things,
Or a mere fiction of what never was?
For the discerning intellect of Man,
When wedded to this goodly universe
In love and holy passion, shall find these
A simple produce of the common day⁴.*

[Raj i gaje Elizejskie, Pola Szczęśliwe — jak owe odwieczne kraje szukane z dawna wśród wód Atlantyku — czemuż mają się stać wyłącznie historią minionej przeszłości lub fikcją czegoś, co w ogóle nie istniało? Odkrywczy umysł człowieka, złączony z tym wielkim wszechświatem węzłem namiętnej i świętej miłości, może je przecież ujrzeć jako zwykłe sprawy dni powszednich.]

Tego rodzaju pośredniemu mitologizowaniu nadałem w innym miejscu nazwę „przemieszczenie” [*displacement*]⁵. Termin ten oznacza w moim pojęciu technikę, której autor używa, aby nadać swojej opowieści cechy wiarygodności, logiczną motywację czy zgodność z panującymi poglądami moralnymi, jednym słowem — aby stworzyć opowieść „z życia”.

⁴ [Cytat pochodzi z fragmentu nie ukończonego poematu Williama Wordswortha *The Recluse*. Fragment ten poeta zamieścił w przedmowie do innego swojego poematu, *The Excursion*, opublikowanego w 1814 r. (przyp. tłum.).]

⁵ [Por. N. Frye, *Archetypal Criticism*. W: *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 136 n. (przyp. tłum.).]

Określenia „przemieszczenie” używam z wielu powodów, między innymi zaś dlatego, że warunek wiarygodności jest w literaturze cechą, która może wywrzeć wpływ jedynie na treść dzieła. Życie przedstawia continuum; wyjęty z niego wycinek może więc stanowić jedynie to, czemu nadaje się nazwę *tranche de vie* — łatwo jest wprawdzie utrzymywać pozory prawdopodobieństwa, ale oprócz śmierci, życie ma do zaoferowania niewiele prawdopodobnych zakończeń. Co więcej, nawet prawdopodobne zakończenie nie zawsze nadaje dziełu kształt doskonały i kompletny. Pisarz-realista szybko odkrywa, że wymagania formy literackiej i wymagania prawdopodobieństwa zawsze pozostają we wzajemnej sprzeczności. Podobnie jak metafora poetycka jest zawsze absurdem z punktu widzenia logiki, tak każda odziedziczona przez literaturę konwencja fabularna jest bardziej lub mniej zwariowana. Pochopna obietnica króla, zazdrość zdradzonego męża, formułka „i żyli odtąd szczęśliwie”, sprytnie umotywowane szczęśliwe zakończenia w komediach i równie sprytnie umotywowane ironiczne zakończenia współczesnych powieści realistycznych — wszystko to istnieje wyłącznie na zasadzie pomysłów literackich, nic zaś nie wywodzi się z jakichkolwiek obserwacji prawdziwego życia i postępowania ludzkiego. •Kształt dzieła literackiego nie może się wywodzić z życia, bierze się on wyłącznie z tradycji literackiej, a więc w ostatecznym rachunku — z mitu. W pozycjach reprezentujących rzeczowy i trzeźwy realizm, takich jak na przykład powieści Trollope’a, fabuła — jak to już zauważyliśmy — ma często cechy parodii. Interesująca byłaby również informacja, jak wielki jest popyt odbiorców na takie formy literackie, jak powieść kryminalna, *science fiction*, historyjki obrazkowe oraz komiczne opowiadania w typie historyjek P. G. Wodehouse’a. Wszystkie te formy, równie rygorystycznie skonwencjonalizowane i wystylizowane jak bajka ludowa, to twory czystej „jednoczącej” wyobraźni i nadejście momentu rozpoznania można w nich przewidzieć z taką samą pewnością, z jaką można przewidzieć nadejście cezury w wierszach drugorzędnych poetów epoki królowej Anny.

Jednym z problemów utrudniających dalsze prowadzenie tego typu rozważań jest brak jakiegokolwiek terminu, który odpowiadałby w dziedzinie literatury słowu „mitologia”. Trudno jest traktować literaturę jako porządek słowny, jako jednolity twór wyobraźni, który można badać jako całość. Gdyby jednakże taka koncepcja istniała, byłibyśmy skłonni przyznać, że literatura jako całość stanowi swego rodzaju ramy czy też kontekst dla każdego poszczególnego dzieła, podobnie jak w pełni uformowana mitologia stanowi swego rodzaju ramy lub kontekst dla każdego z zawartych w niej mitów. Ponadto, ponieważ i mitologia, i literatura zajmują tę samą — nazwijmy to tak — przestrzeń słowną, ramy czy kontekst każdego dzieła literackiego można więc odnaleźć także w mi-

tologii, wówczas gdy zrozumie się jego literacką tradycję. Stosunkowo łatwo odnaleźć miejsce mitu w danej mitologii, a jedną z głównych zalet krytyki mitograficznej jest to, że — odpowiednio — pozwala ona zrozumieć, jakie miejsce dzieło literackie zajmuje w kontekście całej literatury.

Umieszczenie dzieła literackiego w takim kontekście nadaje mu ogromnych rozmiarów rezonans znaczeniowy. (Na wypadek, gdyby ktoś zechciał w tym miejscu zapytać o sądy wartościujące, dodaję, że ustalenie takiego kontekstu sprawia, że prawdziwe dzieła ukazują swą wielkość, a nędzne imitacje — swą śmieszność.) Zwielokrotnione owym rezonansem znaczenie, polegające na tym, że każde dzieło literackie łączy w sobie echa wszystkich innych dzieł tego samego typu w całej literaturze, przez co włącza się w całość literatury, a tym samym w życie, otrzymuje często błędną nazwę alegorii. Z alegorią mamy do czynienia wówczas, gdy jakieś dzieło literackie łączy się z innym dziełem literackim lub z mitem raczej poprzez pewną określoną interpretację znaczenia niż dzięki swej strukturze. W ten właśnie sposób *The Pilgrim's Progress* łączy się alegorycznie z chrześcijańskim mitem o odkupieniu, a opowiadanie Hawthorne'a *The Bosom Serpent* — z całym szeregiem symbolicznych węży, począwszy od węża z Księgi Rodzaju. We wspomnianych uprzednio *Czarownicach z Salem* Artur Miller traktuje kwestię procesu czarownic z Salem w sposób, który większości pierwszych widzów sztuki kojarzył się z makkartyzmem. Ten związek jest sam w sobie związkiem alegorycznym. Skoro jednak *Czarownice z Salem* nadal utrzymują się na scenie, mimo że makkartyzm jest już sprawą równie nieaktualną jak procesy w Salem, staje się rzeczą jasną, że temat sztuki należy do tych tematów w literaturze, których można użyć zawsze, i że jego przedmiotem może się stać każdy rodzaj zbiorowej hysterii. Zbiorowa histeria stanowi jednakże treść, a nie formę samego tematu, który należy do kategorii tragedii oczyszczającej, czyli triumfującej. Jak to się często zdarza w literaturze, tytuł dzieła stanowi jedyny wyraźny klucz do odczytania jego mitycznych powiązań⁶.

Spróbujmy podsumować powyższe rozważania. W czasie bezpośredniego odbioru nowego dzieła literackiego zdajemy sobie sprawę z jego ciągłości, czy też siły, która niejako porusza je w czasie. W miarę jak dzieło staje się nam coraz lepiej znane i w miarę jak nabieramy wobec niego coraz większego dystansu, jego całościowy kształt zaczyna się stopniowo rozbijać na szereg nie powiązanych wzajemnie elementów: trafnych sformułowań, żywych obrazów poetyckich, przekonujących

⁶ [Oryginalny tytuł *Czarownic z Salem* brzmi *The Crucible* — próba ognia (przyp. tłum.).]

fragmentów charakterystyki postaci, dowcipnych urywków dialogu. Badanie tego zjawiska należy do krytyki, którą nazwaliśmy naturalistyczną, czyli polega na rozpoznaniu ciągłym, na poczuciu wyraźnie skrytalizowanej w dziele literackim reprodukcji życia. W początkowym odbiorze dzieła istniało jednakże również poczucie jedności, którego przy takim podejściu badawczym nie można odtworzyć. Od badania „skutków” należy zatem przejść do czegoś, co można by nazwać badaniem przyczyn, szczególnie zaś określonej przyczyny formalnej, która czyni z dzieła spójną całość. Fakt, że jedność tego rodzaju jest osiągalna nie tylko podczas bezpośredniego odbioru, lecz także dla badań krytycznych, symbolizuje się zwykle w szczytowym momencie rozpoznania, który zaznacza rzeczywistość, a nie wyłącznie pozorną jedność ogólnej koncepcji dzieła. Utwory szczególnie nęcące dla krytyki naturalistycznej — takie jak powieści Trollope’a — często kompromitują lub nawet parodiują ten środek artystyczny, a one to właśnie wykazują najwyższy stopień przemieszczenia [*displacement*] oraz najmniej świadomy i wyraźny związek z mitem.

Gdybyśmy jednakże z kolei zbadali temat lub ogólny kształt dzieła fikcjonalnego, odkrylibyśmy, że także ono należy do pewnej konwencji lub kategorii — takiej jak na przykład kategoria komedii czy tragedii. Nie możemy jednak wyjść poza pojęcie kategorii literackiej, póki nie uprzytomnimy sobie, że literatura jest zrekonstruowaną mitologią i że jej założenia strukturalne wywodzą się z podstaw strukturalnych mitu. Dostrzeżemy wówczas, że literatura — choć w bardziej złożonej oprawie — jest tym samym, co mitologia w oprawie prostszej — czyli całością twórczości słownej. W literaturze bowiem cokolwiek ma kształt, ma kształt mityczny i prowadzi nas do ośrodka uporządkowanego układu słów. W ten sam sposób, w jaki krytyka naturalistyczna bada punkty zbieżne literatury i życia, krytyka mitograficzna prowadzi nas od „życia” ku niezależnemu i autonomicznemu światu literatury. Ale mit — jak to powiedzieliśmy na początku — jest czymś znacznie więcej niż tylko strukturą literacką, a świat słów nie jest w końcu tak bardzo niezależny i autonomiczny.

Przełożyła Elżbieta Muskat-Tabakowska