

Harald Weinrich

Struktury narracyjne mitu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/1, 311-324

1973

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.

HARALD WEINRICH

STRUKTURY NARRACYJNE MITU

Bardzo kuszące jest posłużenie się w rozważaniach nad mitem dobrze znaną formułą, spopularyzowaną przez Wilhelma Nestle'a¹: „od mitu do logosu”. Już pojęcie mitu zawiera bowiem wiele skojarzeń sugerujących umiejscowienie go z dala od przeżytych przez nas doświadczeń, gdzieś w niepamiętnych czasach lub w obrębie egzotycznej kultury. My — obecnie i tutaj — nie mamy lub już nie mamy mitów; a jeśli nawet jakieś długowieczne mity przetrwały albo prześliznęły się do współczesnego życia, to szybko znajdują się umysły krytyczne gotowe wykryć je i zde-maskować, jak na przykład Roland Barthes w swoich *Mythologies*². Wszyscy bowiem jesteśmy tak oświeceni, że nie potrafimy uwierzyć w mit, jeśli wiemy, że jest to mit. Znajdujemy się zawsze „ponad” mitem. Dlatego też także w kręgu religii potrzeba demitologizacji tekstów sakralnych o wiele silniej nurtuje wierzących niż ateistów lub obojętnych.

Pięknie byłoby móc rozpocząć od demitologizacji samego terminu. Jak wiadomo, ów termin — mit (*mythos*) — był początkowo dla Greków wyrazem całkiem potocznym, oznaczającym jakiegokolwiek opowiadanie, równie dobrze baśń [*un conte*] zaszyszaną na rynku, jak opowieść [*un récit*] o genealogii bogów. Współcześnie wyraz ten może jeszcze oznaczać opowiadanie z gatunku wymienionego na końcu, ale nie występuje już jako nazwa zwykłych, banalnych opowiadań. Dlaczego? Być może, jeśli wierzyć filologowi Karlowi Reinhardtowi, stało się tak za sprawą Platona, który nadał mitowi owo „podniosłe znaczenie („*erhabene Bedeutung*”³), które

[Harald Weinrich — zob. notkę do jego artykułu *Semantyka śmiatej metafory*. „Pamiętnik Literacki” LXII, 1971, z. 4.

Przekład według wyd.: H. Weinrich, *Structures narratives du mythe*. „Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires” 1970, nr 1, s. 25—34.]

¹ W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Stuttgart 1940.

² R. Barthes, *Mythologies*. Paris 1957.

³ K. Reinhardt, *Platons Mythen*. W: *Vermächtnis der Antike*. Göttingen 1930, s. 233.

zachował mit po dziś dzień. A jednak u Platona nie jeden tylko Sokrates posługiwał się mitem dla wyrażania wzniosłych idei: sofista Protagoras w dialogu pod tymże tytułem pyta słuchaczy, czy wolą posłuchać mitu, czy logicznej argumentacji. Słuchacze pozostawiają wybór Protagorasowi. Wtedy przedstawia on mit — ponieważ jest to przyjemniejsze⁴. Tu trzeba dokładnie zdać sobie sprawę z całej sceny. Sofistę Protagorasa, twierdzącego, że potrafi nauczać cnoty, a więc przedmiotu niemałej wagi, otaczają słuchacze; mówca prawdopodobnie stoi lub przynajmniej siedzi na miejscu wyższym niż pozostali; słuchacze siedzą. Sokrates usiadł wraz z tymi, którzy przyszli zaczerpnąć wiedzy. Protagoras, proponując zebranych naukę w formie mitu, dodaje, że postępuje jak starcy, którzy zwykli snuć przed młodymi opowieści⁵. On sam też jest wiekowy. W scenie tej domyślamy się określonej funkcji mitycznej narracji: gdyby nawet nie była to funkcja archetypiczna, to może nam ona posłużyć za punkt odniesienia do opisu sytuacji narracyjnej. Sytuacji, która obejmuje narratora, a wokół niego krąg słuchaczy. Narrator jest starszy niż jego młodzi słuchacze; w opowieści dotyczącej przedmiotu o wielkim znaczeniu przekazuje on mądrość właściwą swemu wiekowi, młodym, którzy tej nauki potrzebują. A samo nauczanie nie jest nieprzyjemne.

Opisaną w ten sposób sytuację porównajmy pokrótce z typową formą ustnego nauczania, tak jak ono wygląda w czasach nowożytnych. W wykładzie uniwersyteckim, na przykład, występuje zwykle jedna osoba, która, stojąc, mówi do grona słuchaczy. Lecz choć wykładowca jest na ogół starszy niż większość słuchaczy, to wiek nie ma znaczenia dla oceny jego kwalifikacji naukowych. Dlatego też zamiarem uczącego nie mogłoby być przekazywanie słuchaczom jakiejś mądrości. Nie ośmieliliby się wreszcie z wysokości katedry opowiadać zbyt dużo fabuł. Nawet jeśli jest historykiem, badaczem literatury lub mitologiem, a więc opowiadania stanowią właśnie przedmiot jego wiedzy, potraktuje pobieżnie materiał narracyjny, aby jak najszybciej przejść do komentarza, eksplikacji lub analizy. Jakiś cień szokującej niestosowności towarzyszy w świecie nauki temu, co jest wyłącznie opowiedziane. A to dlatego, że celem nauki nie jest mądrość, lecz wiedza.

Rozważania te nie odznaczają się może szczególną nowością. Uważałem jednak za stosowne przedstawić je, by zilustrować fakt, że nauka z samej swojej istoty każe nam mówić o micie językiem dyskursywnym („logicznym”), a zatem niewspółmiernym z narracyjnym trybem samego mitu. To nam również wyjaśnia, dlaczego utrzymuje się ów dziwny termin — „mit”, a jednocześnie trwa posmak skandalu wywołany mityczną nar-

⁴ *Protagoras* 320 c. Pomijam fakt, że cały dialog między Sokratesem a Protagorasem jest przytoczony przez Sokratesa w formie opowiadania.

⁵ *Protagoras* 320 c; zob. 310 a.

racją. Nazwa ta odzwierciedla zdziwienie odczuwane przez wszystkich, którzy podobnie jak my mówiąc o sprawach wielkiej wagi mają zwyczaj rozumować, wobec zachowania tych innych, którzy — dawniej, czy też gdzie indziej — o tych samych sprawach zwykli mówić w sposób narracyjny. Do spraw o największym znaczeniu zaliczamy przede wszystkim zjawiska wyrastające ponad zwykłą codzienność i wymagające szczególnego wysiłku, jeśli chcemy objąć je myślą i zinterpretować. W naszych czasach i w naszej kulturze trud ten obciąża naukę. W dawnych czasach czy na innych obszarach tym samym celem służył mit. Widzimy więc, że mit określają zarówno treść (bardzo ważne znaczenie, wielki wymiar), jak i forma (styl narracyjny), a to, co nazwaliśmy skandalem wywołanym przez mit, jest całkowicie wytworem nowych czasów, w których dokonuje się coraz większy rozdział między doniosłymi treściami a stylem narracyjnym.

Jeśli zaczniemy od formy, to najstarsze ze znanych nam mitów, jak również mity egzotyczne, których zapis zawdzięczamy etnologom, są narracjami. Lévi-Strauss stwierdza niejednokrotnie, że „każdy mit opowiada jakąś historię”⁶, a Greimas przyjmuje jako podstawę swojej definicji sformułowanie: „Mity są to opowiadania o niejednakowej długości...”⁷ Z językoznawczego punktu widzenia mit posiada więc status wypowiedzi w saussurowskim znaczeniu tego terminu⁸. Jeśli przyjmiemy to założenie, staje się jasne, że mowa mitu, tak jak każda wypowiedź językowa, podlega przekładowi na inny kod. Mit narracyjny, na przykład, można przedstawić w formie dramatycznej: według znanej tezy Nietzschego tragedia grecka uratowała na pewien czas mit, upadający już pod ciosami rozumu. Przypomnę krótko, że argument tragedii przekazujący jej treść [*l'argument*] nazywali Grecy „mitem”, a jeszcze dziś, transponując tę nazwę, mówimy o „fabule” [*la fable*] sztuki teatralnej. Mit narracyjny może również ulegać transpozycji wewnątrz gatunku lirycznego albo wyrażać się w rzeźbie czy też w malarstwie. Różne rodzaje sztuki można zatem uważać za różne kody mitu, podczas gdy kod narracyjny służy za podstawę oraz układ odniesienia.

Aby jakiś tekst w ogóle (a mit w szczególności) dał się rozpoznać jako narracja, powinien zawierać odpowiednie sygnały skierowane do słuchacza lub czytelnika. Istnieją różne klasy sygnałów. W micie Protagorasa u Platona czytelnik rozpozna w przybliżeniu następujące sygnały:

⁶ *La Pensée sauvage*. Paris 1962, s. 38 [*Myśl nieoswojona*, Przekład A. Zajackowskiego. Warszawa 1969, s. 44]. — Zob. *Interview*. „Alternative” 1967, nr 54, s. 95.

⁷ *Modelli semiologici*. Urbino 1967, s. 32.

⁸ Zob. Barthes, *op. cit.*, s. 215.

1. Sygnały sytuacyjne: liczni słuchacze zgromadzeni wokół pojedynczego narratora w pogodnej atmosferze.
2. Sygnały metajęzykowe: zapowiedź narratora, że będzie opowiadał mit.
3. Sygnały tekstowe stałe: na początku formuła wprowadzająca: „Był sobie pewnego razu...”; w dalszym ciągu tekstu inne sygnały, wskazujące na sekwencję narracyjną.
4. Sygnały tekstowe rekurencyjne [*récurrents*]: użycie czasów narracyjnych, w grece *imperfectum* i aoryst z odpowiednim ich rozmieszczeniem.

Sygnały te według terminologii wprowadzonej przez Lévi-Straussa można uważać za elementy „armatury” [*l'armature*] mitu: to znaczy „zespołu właściwości występujących niezmiennie w dwóch lub w kilku mitach”⁹. Należą one wszystkie do wymiaru syntagmatycznego, inaczej mówiąc do wypowiedzi [*discours*], i są konstytutywne dla stylu narracyjnego. Nasze podejście do problemu jest w tym wypadku czysto formalne, pozbawione jakiegokolwiek zainteresowania treścią narracji. Słuchacz/czytelnik rozpoznaje cechy narracji niezależnie od wszelkiej treści.

Mimo że istnieje kilka klas sygnałów narracyjnych, nie muszą one bezwarunkowo wszystkie występować w danym tekście. Jeśli z tej czy innej przyczyny jakaś kategoria sygnałów nie występuje w danym tekście lub nie wypełnia należycie swojej funkcji, bilans informacyjny może być wyrównany przez większą wydajność pozostałych kategorii bądź dzięki większej żywości umysłu bardziej uważnego czytelnika. Czytelnik otwierający *Metamorfozy* Owidiusza, *ex definitione* wykształcony, nie potrzebuje sygnałów sytuacyjnych, istnienie książki jako takiej jest wystarczającą wskazówką. Co do sygnałów metajęzykowych, to zawiera je karta tytułowa książki. Pozostają sygnały tekstowe stałe i rekurencyjne; znajdują się one, oczywiście, w tekście. Nie będziemy się dłużej zatrzymywać przy sygnałach stałych, dla języka łacińskiego niewystarczająco jeszcze zanalizowanych. Nie są one zresztą wyraźnie oddzielone od sygnałów rekurencyjnych. W łacinie bowiem równie ważne dla zasygnalizowania narracji jest rozmieszczenie czasów, jak i ich wartość. Np. w micie o Narcyzie¹⁰ rozmieszczenie czasów wygląda mniej więcej następująco. Narrację otwiera i zamyka koncentracja czasowników w *imperfectum* zmieszanych z *plusquamperfectum*; powiadamiają one o sytuacji. Następnie główne zarysy akcji — Narcyz przybywa do źródła, zakochuje się w sobie, umiera z żalu — opowiedziane są w *perfectum*. Użycie *perfectum* wcale nie jest tu zależne od istotnej wartości akcji. Ileż to razy (*quotiens*) Narcyz zanurza

⁹ *Le Cru et le Cuit*. Paris 1964, s. 205.

¹⁰ *Metamorfozy*, III, 407—510.

ramiona w wodę, by uchwycić swoje odbicie, ileż razy usiłuje uściśnąć drugiego siebie! Czas użyty tu to niezmiennie *perfectum*: *mersit, dedit oscula, lumina mors clausit*. Użycie czasów jest tu uzależnione od położenia czasownika w całości tekstu, to znaczy od wartości wyróżniającej w wymiarze syntagmatycznym. *Perfecta* nie panują zresztą nad całym tekstem: jest także *praesens*, i to nie tylko tam, gdzie występuje mowa niezależna. Niejednokrotnie narracja przeskakuje do *praesens*. Jest to zresztą chwyt stylistyczny dosyć często spotykany w narracji greckiej i łacińskiej, a nauczyciele retoryki wykładali tę metodę w swoich podręcznikach pod nazwą metafory temporalnej [*métaphore temporelle*] ¹¹. Artyzm polega na właściwym rozmieszczeniu form czasu teraźniejszego w utworze, gdzie występowanie *imperfectum* i *perfectum* nie pozostawia wątpliwości co do narracyjnego charakteru tekstu. Tak właśnie jest w wypadku mitu o Narcyzie. Czytelnik nie może się pomylić co do wartości tych sygnałów: wskazują mu one odpowiedni sposób odbioru tekstu, to znaczy pewne odprężenie oraz oczekiwanie przyjemne raczej niż nieprzyjemne.

Rdzennie narracyjny styl mitu nie uszedł uwagi interpretatorów. Narracja to dla językoznawcy pewien komunikat, charakteryzujący się uporządkowaną sekwencją sygnałów językowych, związanych najczęściej z formami, które zwykliśmy nazywać czasownikami. W świadomości interpretatorów nie będących językoznawcami, interesujących się na ogół bardziej semantyką niż składnią, narracja to przede wszystkim akcja, zdarzenie, ruch. Dlatego też Nietzsche przypisuje mitowi, nawet mitowi z tragedii, charakter zdarzenia epickiego ¹². André Jolles, który zajmuje się mitem w swoim obrazie „prostych form” literatury, określa gest językowy mitu („*Sprachgebärde*”) jako uruchomienie postaci w zdarzeniu ¹³. Podobnie Lévi-Strauss mówi o następstwie wydarzeń wewnątrz mitu ¹⁴. Wydaje mi się więc, że mitologowie zgodnie uznają zdarzeniowy styl mitu. Lecz jednomyślność nie utrzymuje się, gdy chodzi o porządek wydarzeń w linearnym szyku mowy. Wilhelm Nestle, na przykład, odmawia przyczynowości zdarzeń mitycznych racjonalnego i krytycznego charakteru

¹¹ Zob. obszerniejsze ujęcie tego tematu w: H. Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964, rozdz. 5: *Tempus-Metaphorik*.

¹² „*Der Inhalt des tragischen Mythos ist zunächst ein episches Ereignis mit der Verherrlichung des kämpfenden Helden*” [treść tragicznego mitu to przede wszystkim epickie zdarzenie z uwzniośleniem walczącego bohatera] (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. München 1959, s. 155).

¹³ „... *Das in der Mythe dagegen Gestalten in einem Geschehen beweglich werden*” [w mitie natomiast postacie zaczynają się poruszać w zdarzeniu] (*Einfache Formen*. Wyd. 4. Tübingen 1968, s. 115; zob. s. 114).

¹⁴ *Anthropologie structurale*. Paris 1958, s. 229.

i mówi nawet o „pseudoprzyczynowości”¹⁵. Takie określanie przez negację przypomina mi postępowanie wielu historyków literatury, którzy o *Próbach* Montaigne’a mówią — podziwiając je zresztą — że są niejasne, nieorganiczne, niedobrze skonstruowane¹⁶, albo o współczesnej poezji, że „niszczy” rzeczywistość, „wyzbywa się” ideału i „dehumanizuje” sztukę¹⁷. Otóż z metodologicznego punktu widzenia używanie kategorii negatywnych w opisie utworów literackich jest bardzo niebezpieczne. Każdy, kto opisuje jakiś przedmiot charakteryzując go przy pomocy właściwości, których on nie posiada, uzależnia swój opis od jakiegoś układu odniesienia. W wypadku Montaigne’a układem odniesienia będzie „normalny” styl klasycyzmu, a w wypadku poezji współczesnej — cała poezja poprzedzająca nadejście współczesności. Taki opis, nie będąc fałszywym, sygnalizuje jako styl tylko odchylenie w stosunku do obranego układu odniesienia, ryzykując poważnie pominięcie innych cech stylistycznych właściwych opisywanemu przedmiotowi. Jeśli chodzi o mit, starożytny lub egzotyczny, to stwierdzenie jego pseudoprzyczynowości sugeruje jako formę odniesienia traktat filozoficzny lub teologiczny poddany prawidłom rozumu, a Wilhelm Nestle znajduje się poniekąd w niewygodnej sytuacji historyka literatury klasycznej zmuszonego do analizy tekstu autora pre- lub postklasycznego. Wydaje się więc sprawą pilną przyjęcie jako metodologicznej zasady badania, że w opowiadaniach mitologicznych musi być ustalona kategoria sekwencji narracyjnej (*Erzählfolge*). Umyślnie mówię „kategoria”, posługując się tym terminem w jego znaczeniu noologicznym. Porządek zdarzeń mitycznych mieści się całkowicie w sekwencji narracyjnej, bez potrzeby uciekania się do interwencji przyczynowości. Są to zresztą uwarunkowania należące do tego samego porządku: kategoria sekwencji narracyjnej dysponuje określonymi sygnałami syntaktycznymi, a kategoria przyczynowości innymi określonymi sygnałami, również syntaktycznymi. Jeśli chodzi o status językowy, to reprezentuje on w obu wypadkach jednakowy poziom.

Kategorię sekwencji narracyjnej uważa się w mitach — co znów wydaje się ważne tak dla archaicznych mitów naszej cywilizacji, jak i dla współczesnych mitów „myśli nieoswojonej” — za odpowiednią dla komunikatów o największym znaczeniu, zajmujących się zjawiskami prze-

¹⁵ Nestle, *op. cit.*, s. 2 n.

¹⁶ Zob. np. Lanson: „W stylu tym tak żywym, tak rozumnym, zdanie jest umyślnie nieorganiczne: tak długie, tak obciążone wtrąceniami i nawiasami i o tak słabo zarysowanej budowie, że prawdę mówiąc, brak mu nie rytmu, ale formy, w pełnym znaczeniu tego słowa. Pod tym względem jest to krok wstecz w naszej prozie”. (*Histoire de la littérature française*. Cz. 3, ks. IV, rozdz. 3).

¹⁷ Zob. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956. Wydanie poszerzone: 1967, *passim*.

wyższającymi ludzką kondycję, mianowicie wyjaśnieniem niepojętych zagadek świata oraz ważnymi kwestiami dotyczącymi zaświatów. Narracja jest tu sprawą bardzo poważną. Otóż, podczas gdy inne kategorie syntaktyczne, w szczególności relację następstwa oraz przyczynowość, z coraz większym przekonaniem awansowano do wysokiej pozycji kategorii logicznych, nawet ontologicznych, to kategoria syntaktyczna sekwencji narracyjnej traciła w ciągu wieków stale swoją pozycję, jeśli chodzi o zastosowanie jej do „tematów poważnych”. Filozofia, wbrew Protagorasowi i Platonowi, porzuciła rozumowanie narracyjne i zawierzyła całkowicie rozumowaniu dyskursywnemu. Podobnie teologia, mimo że podstawowe teksty sakralne są opowiadaniem, konsekwentnie eliminowała sekwencję narracyjną, z wolna przekształcając ją w system dogmatyczny. Nawet historiozofia, która przecież nie może się całkowicie obyć bez odwoływania się do kategorii sekwencji narracyjnej, przydaje jej przynajmniej jakiś stały komentarz dyskursywny, stąd właśnie czerpiąc swoje naukowe dostojeństwo. W ten sposób historia mitologii w swoim pochodzie od starożytnych Greków do naszych czasów, czy też od plemion Bororo w środkowej Brazylii do naszych pracowni naukowych, pozostaje stale pod znakiem redukcji. My, Europejczycy XX wieku, nie spotykamy już nigdy sekwencji narracyjnej o poważnym znaczeniu w czystej postaci; w każdym przypadku została już ona poddana zabiegom mającym na celu możliwie największe zredukowanie narracyjności. Demitologizacja jest powszechna i stopniowo opanowuje całą historię mitologii. Przyjrzyjmy się teraz pokrótce najbardziej znaczącym etapom tej historii.

Średniowiecze lubi opowiadania i lubi Owidiusza. Niemniej o sprawach największej wagi nie mówi się już (lub przynajmniej nie mówi się wyłącznie) stylem narracyjnym. Nie zatrzymuję się dłużej nad Owidiuszem umoralnionym, który miał tak wielkie powodzenie u średniowiecznych czytelników¹⁸. W tekście tym (i to zarówno w wersji wierszowanej, jak i prozaicznej), na przykład, relacja mitu o Narcyzie uzupełniona jest morałem wynikającym z tej historii, czyli przekładem opowiadania na styl dyskursywny. Wyrażając to językiem językoznawców — sygnały mowy uległy zmianie; dotyczy to przede wszystkim czasów wyrażanych przez czasowniki. A ponieważ sygnały te miały wskazywać czytelnikowi właściwy sposób odbioru, Owidiusz umoralniony wymaga innej lektury, a nawet innego czytelnika niż Owidiusz nie umoralniony.

Przykład *Roman de la Rose* jest może jeszcze bardziej znamieny: poemat ten zawiera, jak wiadomo, również epizod o Narcyzie zakochanym w swoim odbiciu i umierającym z „miłości własnej”. Epizod znajduje się

¹⁸ *Ovide moralisé*. Wyd. C. de Boer. Amsterdam 1915—1938. — *Ovide moralisé en prose*. Wyd. C. de Boer. Amsterdam 1954.

w pierwszej części poematu, mniej „umoralniającej”. Jednakże w porównaniu z Owidiuszowym stylem opowiadania styl narracyjny uległ tu poważnym zmianom. W poemacie Guillaume'a de Lorris mit o Narcyzie występuje w postaci krańcowo skondensowanej, wystarczającej zaledwie do uchwylenia głównych zarysów opowiadania:

*C'est li miroers perilleus,
Ou Narcisus li orguilleus
Mira sa face e ses iauz vairs,
Don il jut puis morz toz envers.*
(V, 1571 n.)

[Oto niebezpieczne zwierciadło, gdzie pyszny Narcyz oglądał swoje oblicze i tęczowe oczy i przez to znalazł śmierć.]

W owej scenie nie przywołuje się mitu w jego aspekcie zdarzeniowym, lecz tylko, jak bym powiedział, w jego charakterze wynikowym. Wyobraża go źródło i kwiat, a więc wynik metamorfozy, co pozwala zresztą na piękny poetycki opis. Jednak styl zdarzeniowy nie jest całkowicie wyeliminowany. W tekście tym formy czasownikowe sygnalizujące narrację występują nawet dosyć często, lecz zamiast odnosić się do Narcyza, bohatera mitu, odnoszą się do „ja” wędrownego narratora, odkrywającego źródło oraz ślady Narcyza. Mit jest tutaj, jeśli tak rzecz można, unieruchomiony, zredukowany do martwej natury, ujawniającej się w miarę odkrywania, a później kontemplowania przez widza obrazu, który ma przed oczyma. Zdarzenia to już nie miłość i śmierć bohatera mitycznego, lecz odkrycia i refleksje snute na ten temat przez podobną do nas osobę. Z chwilą gdy mit jest unieruchomiony, zaczyna działać postać opowiadająca¹⁹.

Mit zredukowany w aspekcie narracyjnym i unieruchomiony w aspekcie zdarzeniowym w formie obrazu dał się tym samym porównywać z alegorią, tak lubianą w średniowieczu. Na przykład alegorie z *Le Roman de la Rose* — Nienawiść, Zdrada, Podłość, Skąpstwo, Starość, Obłuda — mogłyby całkiem dobrze figurować jako malowidła na murach otaczających ogród: brak im jakiegokolwiek elementu narracyjnego lub zdarzeniowego, są całkowicie statyczne. To do nich przystosowują się mity, kształtując wspólnie to, co już można by nazwać „lasem symboli”, przez który człowiek wchodzący w świat mitologii przechodzi oczarowany i zdumiony.

Kilka wieków później, w połowie XVIII wieku, terminatorzy mitologii odbywają rytualną podróż do Włoch, aby ujrzeć mity na własne oczy. Wejźmy wraz z Winckelmannem do Villa Farnese i pałacu Belweder-

¹⁹ O micie o Narcyzie zob. L. Vigne, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund 1967, oraz P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris 1969, rozdz. 2: *Narcisse*.

skiego w Rzymie. W obu tych miejscach ogląda on posąg Herkulesa i obydwaj te posągi podziwia. Przyjrzyjmy się dobrze sytuacji: odbiegliśmy z pewnością daleko od narratora, który stojąc opowiada siedzącym wokół słuchaczom mit poprzez zdarzenia. Nieco mniej oddaliliśmy się od wędrownego narratora ze średniowiecza odkrywającego tajemniczy świat mitologii, widzimy bowiem Winckelmanna krążącego wokół nieruchomego posągu. Wydaje się nam, że w posągu tym dokonało się jakby totalne zastąpienie mitu. Narracyjny i zdarzeniowy styl mitu został jak gdyby zredukowany do zera. Posłuchajmy jednak, co Winckelmann najbardziej podziwia w tych posągach. Przygląda się on z uwagą, jak w obu statuach rzeźbiarz ukształtował mięśnie postaci. Herkules z Villa Farnese ma napięte mięśnie i nabrzmiałe żyły. Prawda, że to Herkules odpoczywający, ale jest to wypoczynek po trudach, to znaczy po zdobyciu złotych jabłek z ogrodu Hesperyd, po pracy jedenastej²⁰.

Herkules belwederski to tylko tors. Nie widać żył, ale potężnie sklepiona klatka piersiowa przywodzi na myśl zmiżdżenie olbrzyma Geriona, mocne i smukłe uda wywołują obraz pogoni za łanią cerynejską. W kształtach tego nieruchomego ciała zaklęte są więc dwie prace Herkulesa, a cała postać, jak sugeruje Winckelmann na podstawie wyglądu torsu, zdaje się być oddana kontemplacji nad całością swoich prac²¹. To prawda, że najlepsze posągi Greków tchną spokojem i powagą, lecz Winckelmann tylko dlatego podziwia tę szlachetną i godną postawę, że zawiera ona widoczne tylko dla oka miłośnika sztuki klasycznej wspomnienie mitycznych wydarzeń nieodłącznych od przedstawionej postaci. Nieruchome ciało w swej klasycznej postawie jest znakiem i skrótem mitu ożywionego²². Herkules

²⁰ „Denn in dieser Statue ist derselbe zwar ruhend, aber mitten in seinen Arbeiten vorgestellt, und mit aufgeschwollenen Adern und mit angestregten Muskeln, die über die gewöhnlichen Masse elastisch erhöht sind, so dass wir ihn hier gleichsam erhitzt und atemlos ruhen sehen, nach dem mühsamen Zuge zu den Hesperischen Gärten, deren Äpfel er in der Hand hält” [ponieważ w tym posągu jest on wprawdzie przedstawiony w stanie spoczynku, ale jakby obciążony całością swoich prac, z nabrzmiałymi żyłami i z napiętymi ponad zwykłą miarę mięśniami, tak że widzimy go rozgrzanego wysiłkiem i niemal bez tchu, a jednocześnie spoczywającego po męczącej wyprawie do ogrodu Hesperyd i trzymającego w ręku jabłko stamtąd pochodzące] (*Geschichte der Kunst des Altertums*. Ks. 10, rozdz. 3, § 18).

²¹ „In dieser Stellung mit aufwärts gerichtetem Haupte wird sein Gesicht mit einer frohen Überdenkung seiner vollbrachten grossen Taten beschäftigt gewesen sein” [wydaje się, że w tej postawie, z głową sklonioną do przodu, wzrok jego zajęty jest pogodną kontemplacją dokonanych już wielkich czynów] (*ibidem*, § 16).

²² Taki sposób patrzenia na posągi grecki odpowiadał może osobowości Winckelmanna, jeśli będziemy polegać na opinii Goethego: „Ungeachtet jener anerkannten und von ihm selbst öfters gerühmten Glückseligkeit war er doch immer von einer Unruhe gepeinigt, die, indem sie tief in seinem Charakter lag, gar mancherlei Gestalten annahm” [mimo owej uznanej i przez niego samego często chwa-

nigdy nie jest po prostu Herkulesem, lecz Herkulesem od Hesperyd, od Geriona, od łani cerynejskiej, to *Hercules furens*, albo *Hercules Oetaeus*. Opisać te posągi, to znaczy ożywić opowieści przez nie przywoływane, pod warunkiem jednak, że znamy sztukę opisu artystycznego. Bowiem sztuka opisu zgodnie z regułami retoryki polega na takim przedstawieniu przedmiotu, by główną cechą opisu była „*energia*” [siła] lub „*evidentia*” [naoczność], jak to definiuje *Rhetorica ad Herennium*:

Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur.

[Przedstawienie — to tak słowami rzecz wyrazić, by wydawało się, iż działanie i rzecz rozgrywają się przed oczyma.]²³

Proces redukcji, którego narastanie w ciągu historii stylu mitycznego tutaj stwierdziliśmy, został na jakiś czas zahamowany przez romantyków, a nawet już przez preromantyków. A więc Diderot w toku swoich lingwistycznych spostrzeżeń nad jednoczesnym lub sukcesywnym porządkiem myśli w zdaniu wyciąga wnioski mające służyć ogólnej estetyce: jednoczesność znajduje odpowiedni wyraz w malarstwie, a sukcesywność w poezji²⁴. Lessing, mniej przesiąknięty pomysłami lingwistycznymi, a bardziej zagłębiany w lekturze Homera, podejmuje myśl Diderota w *Laokoonie*; idąc za uwagami Winckelmanna o pełnej godności postawie posągów greckich, nie zgadza się z przypisywaniem tej metody artystycznej „wielkiej i poważnej duszy” Greków. Jego zdaniem to w ogóle jedyna metoda, jaka przystoi sztukom pięknym, zwłaszcza sztukom plastycznym, które uwieczniając przeciwieństwo jedną tylko chwilę, nie powinny z ciągu wydarzeń wybierać momentu przejściowego. Poezja, odwrotnie, ma zadanie zupełnie przeciwstawne — cała jest następstwem w czasie, a piękno jej polega na ruchu. „*Reiz ist Schönheit in Bewegung*” [Wdzięk jest pięknością w ru-

lonej szczęśliwości, dręczył go zawsze jakiś niepokój, który głęboko ukryty w jego naturze, różne przyjmował postacie]. A także: „*Wir finden ihn immer in Tätigkeit, mit dem Augenblick beschäftigt, ihn dergestalt ergreifend und festhaltend, als wenn der Augenblick vollständig und befriedigend sein könnte; und ebenso liess er sich wieder vom nächsten Augenblicke belehren*” [widzimy go stale w działaniu, zajętego obecną chwilą, tak zafascynowanego nią i pochłoniętego, jakby ta chwila mogła być zupełna i całkiem zadowalająca; a w ten sam sposób znowu pozwalał zawładnąć sobą następnej chwili] (*Winckelmann*. W: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. T. XII, s. 126 i 116).

²³ *Rhetorica ad Herennium*, IV, 55, 68. — Zob. Izydora z Seville: „*Energia est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculos inductio*” [siła polega na wystawieniu przed oczy czynów dokonanych lub pozornie dokonanych] (*Origines*, II, 21, 33). — Bardziej szczegółowo o tym zob. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. T. 2. München 1960, § 810.

²⁴ *Lettre sur les sourds et les muets*. Wyd. Assézat, s. 386.

chu] ²⁵. I w tym właśnie — ciągle według Lessinga — przejawia się doskonałość Homera, że jako poeta nawet opisy podporządkowuje dynamice następstwa w czasie. Lessing cytuje w szczególności opis tarczy Achillesa, uchwyconej przez Homera *in statu nascendi*, to znaczy w toku kolejnych faz tworzenia jej przez Wulkana (Il. XVIII, 478 n.). Kunszt Homera polega na przedstawianiu elementów, istniejących w opisie jednocześnie, jako następujących po sobie i na obdarowaniu przemijającego Piękną Poezji całą jego siłą ²⁶. Nie jesteśmy tu bardzo daleko od Baudelaire'a z jego koncepcją Piękną romantycznego i nowoczesnego jako piękną przemijającej chwili ²⁷.

Nie jesteśmy zwłaszcza zbyt oddaleni od Nietzschego i od jego heroiczyńskich usiłowań ożywienia mitu. Sam Lessing nawet, poza wspaniałym wyjątkiem paraboli o trzech pierścieniach włączonej do jego dramatu *Natan Mędrzec*, nie myślał poważnie o wskrzeszeniu mądrości narracyjnej. Dla niego następstwo w czasie było przede wszystkim elementem jego systemu estetycznego. Nietzsche poszedł o wiele dalej. Mit nie należy według niego wyłącznie do estetyki: jest on adekwatnym wyrazem zasady dionizyjskiej. Jest cały ruchem antytetycznym wobec pogodnego spokoju zasady apollińskiej. Jakiś tragiczny zwrot w duszy greckiej — mówi nam jeszcze Nietzsche — sprawił, że logos odniósł zwycięstwo nad mitem, Apollo nad Dionizosem, a człowiek został przez to zwycięstwo ograniczony i zubożony: „*der mythenlose Mensch*” [człowiek odarty z mitu] ²⁸. Trzeba więc było oczekiwać odrodzenia mitu i przygotować je, czy będzie ono takie, jakie spotykamy w muzycznych dramatach Wagnera, czy też takie, do jakiego prowadzi sam Nietzsche, wkładający swą filozofię w usta mędrca, który zamiast rozumować według reguł logiki, o p o w i a d a mądrość: „*Also sprach Zarathustra*”.

Lecz romantyczna próba odrestaurowania mitycznego stylu pozostaje epizodem w historii idei, pomimo niektórych konwulsyjnych usiłowań przedłużenia jej życia w wieku XX. Wyjąwszy ten epizod, proces redukcji postępuje nadal i opanowuje recepcję mitu, co widoczne jest nawet u najlepszych znawców przedmiotu: mam na myśli mitologów wieku nauki. Zasłużyli się oni z pewnością bardzo ludzkości gromadząc oraz interpretując

²⁵ *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, XXI. [Przekład polski H. Zymona-Dębickiego w wyd.: *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*. Cz. 1. Wrocław 1962, s. 92.]

²⁶ „...*Der homerische Kunstgriff, das Koexistierende (...) in ein wirkliches Sukzessives zu verwandeln*” [chwyt artystyczny Homera zamieniający współistnienie elementów przedmiotu na rzeczywiste następowanie po sobie zjawisk] (*Laokoon*, XVII) [przekład polski jw., s. 73].

²⁷ *Le Peintre de la vie moderne*, IV.

²⁸ *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, XXIII.

zarówno mity starożytne, jak egzotyczne i ocalając je w ten sposób od zapomnienia. Wśród nich Claude Lévi-Strauss uczynił najwięcej, by mity znalazły się z powrotem w ośrodku naszego zainteresowania. Posługując się metodą lingwistyczną pierwszej generacji strukturalistów, stworzył on, jak wiadomo, metodę strukturalnej analizy mitów. Przyjrzyjmy się tej metodzie. Lévi-Strauss przedstawia nam, zwłaszcza w trzech tomach swoich *Mythologiques*, imponującą kolekcją mitów zebranych pośród licznych plemion kontynentu amerykańskiego. Wszystkie te mity bez wyjątku są opowiadaniem. Otóż Lévi-Strauss dobrze zna de Saussure'a i wie, że każdy mit z językoznawczego punktu widzenia ma status wypowiedzi. Lecz językoznawstwo strukturalne, przynajmniej jeśli chodzi o badaczy pierwszej generacji, oferuje metodę użyteczną tylko dla lingwistyki systemu językowego. Aby przezwyciężyć tę trudność, Lévi-Strauss zatrzymuje się za ledwie na poziomie pojedynczego mitu: na ogół jako przedmiot analizy obiera on korpus kilku mitów, zgrupowanych według różnych punktów widzenia. Korpus ów gra wtedy rolę języka [*langue*] w saussurowskim znaczeniu tego terminu i do tego mitologicznego języka stosuje Lévi-Strauss zabiegi lingwistyki strukturalnej. W obrębie danego korpusu nakłada on poszczególne mity jeden na drugi, uzyskując w ten sposób punkt wyjścia do ich porównywania w porządku paradygmatycznym. Pozostawiam tu Lévi-Straussowi trud opisania własnej metody:

Każdy łańcuch syntagmatyczny (<scil. mitu>) rozpatrywany w stanie surowym należy uważać za pozbawiony sensu; albo dlatego, że przy pierwszym oglądzie nie ujawnia się żadne znaczenie, lub też dlatego, że choć sens wydaje się dostrzegalny, nie wiadomo, czy jest to sens właściwy. Istnieją tylko dwa sposoby przezwyciężenia tej trudności. Jeden polega na rozczłonkowaniu łańcucha syntagmatycznego na segmenty wymienne, co do których będzie można udowodnić, że stanowią tyleż samo wariantów jednego tematu. Inny sposób postępowania, komplementarny w stosunku do poprzedniego, polega na nałożeniu jednego łańcucha syntagmatycznego w całości, inaczej mówiąc całego mitu, na inne mity albo segmenty mitów. W konsekwencji, za każdym razem chodzi o zastąpienie łańcucha syntagmatycznego przez układ paradygmatyczny²⁹.

Metoda jest bezsprzecznie pomysłowa i daje interesujące rezultaty. Pozwala ona Lévi-Straussowi i jego uczniom na rygorystyczne stosowanie takich kategorii strukturalnych, jak kod, przekaz, system, opozycja, dystrybucja, relacja, korelacja, transformacja itd. Można przeprowadzać analizę mitów nie sięgając do archetypicznych zasobów powszechnego symbolizmu. Wyrażająca się w tych mitach „myśl nieoswojona” objawia w ten sposób własną logikę i może domagać się takiego samego szacunku jak „myśl oswojona”, to znaczy nasza.

Wiadomo, że metoda strukturalna zastosowana do mitów Bororo i in-

²⁹ *Le Cru et le Cuit*, s. 313.

nych plemion zafascynowała nie tylko mitologów. Lévi-Strauss pierwszy zastosował swoją metodę do analizy literackiej. Znana jest jego interpretacja strukturalna sonetu Baudelaire'a *Koty*, przygotowana przy współpracy Romana Jakobsona³⁰.

Obecnie, po pracach Lévi-Straussa i jego uczniów, widzimy, co można zyskać dzięki tej metodzie. Bilans jest wyraźnie pozytywny. Należałoby jednak zastanowić się, co ewentualnie można tutaj stracić. Trudno nie zauważyć, jak pobieżnie Lévi-Strauss i pierwsi krytycy strukturaliści traktują aspekt syntagmatyczny tekstów mitycznych lub literackich. Przy zastosowaniu tej metody pierwsze posunięcie to rozbiór mitu na mitemy, a tekstu literackiego na nie wiem już jakie –emy, aby tylko jak najszybciej odejść od sekwencji narracyjnej. Tryb narracyjny jako taki nie interesuje wcale autorów, którym tylko porządek paradygmatyczny wydaje się możliwy do przełożenia na dyskursywny język nauki. W tych okolicznościach trzeba się zgodzić, że metoda strukturalna zastosowana w paradygmatycznej analizie tekstów mitycznych lub literackich, choć daje niewątpliwie świetne rezultaty, sama jest też świadectwem wielkiego procesu redukcji doświadczającego mit w ciągu wieków. Jest może nawet tego procesu formą skrajną. Znajduję bowiem w pismach mitologów-strukturalistów liczne wypowiedzi, w których oni sami zanotowują zredukowaną postać otrzymanych wyników: Roland Barthes, na przykład, używa sformułowania „koncept mityczny” [*concept mythique*] i przewiduje taką możliwość, że cała książka będzie formą znaczącą [*le signifiant*] jednego tylko konceptu (i odwrotnie zresztą też). W ten sposób współczesne mity, które Barthes sam opisuje, aby je zdemaskować, mają na ogół bardziej instytucjonalny niż zdarzeniowy charakter: czy to będzie mocarstwowość francuska, jakiś typ samochodu, czy też *strip-tease*. Zgodzę się, że mogą to być współczesne mity. Tylko że, aby je pojmować jako mity, trzeba je sobie wyobrazić jako produkty totalnego procesu redukcji, doprowadzonego do tego stopnia, że nie pozostał już w nich żaden element syntagmatyczny i w rezultacie nie pozostało ani śladu narracyjności.

Uważam więc, że na przyszłość istotne będzie, przy pełnym uznaniu wyników osiągniętych przez mitologię strukturalną dzięki metodzie paradygmatycznej, uzupełnienie tejże przez metodę syntagmatyczną również strukturalną³¹. Chodzi tu o właściwe odczytanie tak w mitach, jak w opowiadaniach literackich sygnałów makrosyntaktycznych i mikrosyntaktycz-

³⁰ [Zob. polski przekład M. Żmigrodzkiej w zbiorze: *Sztuka interpretacji*. Wybór i opracowanie H. Markiewicza. T. 1. Wrocław 1970, s. 563–581. — Prace będące interpretacją tego sonetu Baudelaire'a zamieścimy w dziale przekładów „Pamiętnika Literackiego” 1973, z. 3.]

³¹ Por. T. Todorov, *Les Registres de la parole*. „Journal de psychologie normale et pathologique” 1967, s. 265–278.

nych tworzących syntagmatyczną armaturę tekstu. Oczywiście, zawsze będzie wolno dzielić mit na mitemy, ale każdy mitem wymaga czegoś w rodzaju indeksu syntaktycznego, który wskazywałby miejsce — prawdopodobnie jedyne możliwe miejsce — danego elementu w mowie mitu. Jednym słowem, po semantyce potrzebna nam jest składnia mitów. Mogłaby ona stanowić część lingwistyki tekstu, w której zasięgu, przy zachowaniu i rozwinięciu wyników osiągniętych w paradygmatycznym porządku znaków, porządek syntagmatyczny spotkałby się ze strony badaczy z taką samą uwagą metodyczną.

Przełożyła *Maria Dramińska-Joczowa*