

# Jurij Łotman

---

## Literatura i mitologia

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/1, 242-260

---

1991

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JURIJ ŁOTMAN, ZARA MINC

## LITERATURA I MITOLOGIA

Wzajemne relacje literatury i mitologii, stopień ich bliskości, dążenie do zbliżania się bądź oddalania stanowią jedną z podstawowych charakterystyk wszelkiego typu kultury. Stały kontakt tych dwóch sfer aktywności kulturowej, kontakt, który obserwujemy w dającym się badawczo ogarnąć historycznym czasie, może przebiegać w sposób bezpośredni, w formie „przelewania się” mitu w literaturę (mniej zbadany jest proces odwrotny — bezsporny fakt przenikania literatury do mitologii, szczególnie zauważalny w świecie kultury masowej XX w., ale występujący już wcześniej, w epoce romantyzmu, baroku i jeszcze starszych warstwach kulturowych), i pośredni: poprzez sztuki piękne, rytuał, a w ostatnich stuleciach — poprzez naukowe koncepcje mitologii, teorie estetyczne i filozoficzne oraz folklorystykę. Wzajemne oddziaływanie literatury jako faktu artystycznego i mitu, dla którego funkcja estetyczna stanowi tylko jeden z aspektów, szczególnie aktywnie przebiega w przejściowej sferze folkloru. Poezja ludowa z uwagi na swój typ świadomości ciąży ku mitologii, jednakże jako zjawisko sztuki graniczy z literaturą. Podwójna natura folkloru czyni go pod tym względem kulturowym pośrednikiem, a naukowe koncepcje folkloru, stając się faktem kultury, wywierają wyjątkowy wpływ na interesujące nas procesy.

Wzajemne relacje mitu i literatury artystycznej (pisanej) mogą być rozpatrywane w dwóch aspektach: ewolucyjnym i typologicznym.

Aspekt ewolucyjny zakłada, że mit jako określone stadium świadomości historycznie poprzedza pojawienie się literatury pisanej, która go zastępuje w perspektywie zarówno stadialnej, jak i chronologicznie realnej. Toteż z takiego punktu widzenia literatura ma do czynienia jedynie ze zrujnowanymi, reliktowymi formami mitu i sama aktywnie

---

[J. M. Łotman — zob. notkę o nim na s. 235.

Z. G. Minc, pracownica Katedry Historii Literatury Rosyjskiej na uniwersytecie w Tartu, autorka wielu prac o rosyjskiej literaturze modernistycznej, m.in. o A. Błoku i A. Bielym. Zmarła w roku 1990.

Przekład według: J. M. Łotman, Z. G. Minc, *Literatura i mitologia*. „Trudy po znakovym sistiemam” 13, Tartu 1981, s. 35—55.]

przyczynia się do tej dewastacji. Mit przenika do tekstów literatury pięknej w postaci nieuświadomionych, pozbawionych swego pierwotnego znaczenia, odłamków, niezauważalnych dla samego autora i ożywających jedynie pod ręką badacza. Z tego punktu widzenia mit i literaturę (i w ogóle sztukę epok „historycznych”) można jedynie przeciwstawiać sobie, a nie zestawiać ze sobą, ponieważ nigdy nie koegzystują w czasie. Zastosowanie w stosunku do koncepcji stadialnej Heglowskiej idei triady wytworzyło wyobrażenie o trzecim stadium, w którym urzeczywistni się synteza w postaci „mitologicznej sztuki” współczesności. Wyobrażenie to, biorące swój początek od Wagnera, wywarło wyjątkowo silny wpływ na teorie estetyczne i sztukę XX wieku.

Aspekt typologiczny zakłada ujawnienie swoistości każdego z tych zjawisk na tle przeciwnego systemu. Przy tym i mitologię (z powstającą na jej bazie sztuką), i kulturę epoki piśmiennictwa (z odnoszącą się do niej sztuką) ujmuje się jako samodzielne, immanentnie zorganizowane pod względem strukturalnym światy kulturowe. Podejście typologiczne ujawnia nie pojedyncze cechy, lecz samą zasadę ich organizacji, funkcjonowania w społecznym kontekście ludzkiej zbiorowości, kierunek organizującej roli w stosunku do jednostki i zbiorowości.

Owocne wyniki można osiągnąć tylko wtedy, kiedy się pamięta, że każdemu z tych podejść odpowiada jedynie określony aspekt modelowanego obiektu, który w swojej realnej złożoności dopuszcza oba sposoby naukowego modelowania (prawdopodobnie może ich być znacznie więcej). Ponadto — skoro wszelki obiekt kulturowy może funkcjonować jedynie pod warunkiem heterogeniczności i semiotycznego poliglotyzmu swego mechanizmu, to naukowe modelowanie powinno posługiwać się większą ilością deszyfrujących konstruktów. Z tego punktu widzenia można sobie wyobrazić „mitologię” i „literaturę” nie jako dwa nigdy nie współobecne, następujące kolejno po sobie i konfrontowane ze sobą jedynie w głowie badacza twory, lecz jako dwie komplementarne tendencje, z których każda trwale zakłada obecność drugiej i tylko na jej tle uświadamia sobie również własną specyfikę. Wówczas „stadium mitologiczne” jawi się nie jako okres braku „literatury” (czyli zjawisk typologicznie i funkcjonalnie jednorodnych z naszym pojęciem „literatury”), lecz jako czas dominowania mitologicznej tendencji w kulturze. W tym okresie nosiciele kultury będą ją sobie przedstawiać w terminach i pojęciach metajęzyka wypracowanego na podstawie mitologii, wskutek czego przedmioty niemitologiczne znikną z ich opisu. Jeśli taki obraz ma charakter hipotetyczny, to obraz przeciwny znajduje się niemal przed naszymi oczami: nauka pozytywistyczna XIX w. sądziła, że mitologii należy szukać jedynie wśród ludów archaicznych lub w odległej przeszłości, nie dostrzegając jej we współczesnej kulturze europejskiej, ponieważ wybrany przez nią metajęzyk umożliwiał obserwację jedynie pisanych kulturowych tekstów. A jeżeli zagłębimy się w historię jeszcze na sto lat,

to zobaczymy, że świadomość europejska epoki racjonalizmu na tyle absolutyzowała siebie, że mit był zrównywany z „ignorancją” i nie był brany pod uwagę jako przedmiot badań. Jest to tym bardziej charakterystyczne, że właśnie europejski XVIII wiek był wyjątkowo mitogenną epoką.

Przeciwstawienie mitologii i literatury jest wyrazem jednej z podstawowych strukturów twórczych opozycji kultury.

Wyidealizowany model kultury ludzkiej można przedstawić w postaci modelu wymiany i przechowywania informacji o dwu kanałach, z których jeden służy przekazywaniu komunikatów dyskretnych, a drugi — komunikatów niedyskretnych (należy podkreślić, że mówimy tu o modelu idealnym — w realnie istniejących tekstach kultury ludzkiej możemy jedynie mówić o względnym dominowaniu dyskretnych lub niedyskretnych zasad konstrukcyjnych). Stała interferencja, kreolizacja i wzajemny przekład tekstów tych dwóch typów gwarantuje kulturze (obok przekazywania i przechowywania informacji) możliwość realizowania przez nią jej trzeciej podstawowej funkcji — wypracowywania nowych komunikatów.

Teksty dyskretnie deszyfruje się za pomocą kodów opartych na mechanizmie podobieństw i różnic oraz reguł rozwijania i zwiwania tekstu. Teksty niedyskretnie deszyfruje się na podstawie mechanizmu izo- i homeomorfizmu, przy czym ogromną rolę odgrywają tu reguły bezpośredniego utożsamienia, kiedy dwa różne — z punktu widzenia deszyfrowania dyskretnego — teksty rozpatruje się nie jako podobne pod jakimś względem, lecz jako jeden i ten sam tekst. Z tego punktu widzenia mity można zaliczyć do tekstów z dominującym pierwiastkiem niedyskretnym, podczas gdy w literaturze będzie przeważać dyskretność. Jednakże w obu wypadkach dyskretność i niedyskretność pełnią rolę jedynie pewnej bazy strukturalnej, która w szeregu przypadków we wtórnej warstwie może przemieniać się w swoje przeciwieństwo (np. w poezji pierwotna warstwa — język naturalny — jest wyraziście dyskretna, jednakże z niej, jako z materiału, tworzy się wtórną artystyczną całość, związaną z gwałtownym wzrostem roli niedyskretnych momentów konstrukcyjnych).

Powszechnie uznaną właściwością mitu jest podporządkowanie go czasowi cyklicznemu: zdarzenia nie rozwijają się linearnie, lecz tylko wiecznie powtarzają się w pewnym zadanym z góry porządku, przy czym nie stosują się do nich pojęcia początku i końca. Np. wyobrażenie o tym, iż jest rzeczą naturalną zacząć narrację od momentu narodzin postaci (boga, bohatera) i zakończyć na jego śmierci, jak i w ogóle wyodrębnienie odcinka czasu między narodzinami a śmiercią jako pewnego znaczącego segmentu, całkowicie odnosi się do tradycji niemitologicznej. W micie narrację można zacząć zarówno od śmierci i pogrzebu (co jest upodabniane do zasiania ziarna w ziemi), jak i od narodzin (wydobycia się kielka z ziemi). Łańcuch: śmierć — stypa — pogrzeb (rozrywanie na części, pożeranie,

zakopywanie w ziemi, wszelkie umieszczanie martwego ciała lub jego części w zamkniętej i ciemnej przestrzeni = umieszczanie ziarna w ziemi = umieszczanie męskiego nasienia w kobiecie, czyli akt poczęcia) — narodziny (= odrodzenie, odnowienie) — rozkwit — upadek — śmierć — ponowne narodziny (= odrodzenie, odnowienie) — może zostać opowiedziany z wszelkiego punktu i każdy epizod milcząco zakłada aktualizację całego łańcucha. Narracja typu mitologicznego powstaje nie według zasady łańcuszka, jak to jest typowe dla tekstu literackiego, lecz zwija się jak główka kapusty, w której każdy liść powtarza z pewnymi wariacjami wszystkie pozostałe i nieskończone powtarzanie tego samego głębinowego jądra fabularnego zwija się w otwartą dla nowych narostów całość.

Zasada izomorfizmu w skrajnej postaci sprowadzała wszystkie możliwe fabuły do Jedynej Fabuły, która jest inwariantna w stosunku do wszystkich mitonarracyjnych możliwości i do wszystkich epizodów każdego z nich. Można byłoby odwołać się do dobrze znanego faktu izomorfizmu obrzędów weselnych i pogrzebowych u szeregu ludów (za tym stoi izomorfizm śmierci i narodzin, ponieważ każdy z tych aktów rozpatruje się jako dwujedyny moment śmierci-poczęcia i zmartwychwstania-narodziny)<sup>1</sup> lub do obserwacji poczynionej przez S. M. i N. I. Tolstojów (na materiale z Polesia) o izomorfizmie struktury dziennego rytuału i cyklu kalendarzowego oraz ich obu i cyklu rocznego w całości. Ta sama zasada sprawiała, że cała różnorodność ról społecznych w realnym życiu na po-

---

<sup>1</sup> W związku z tym ojca-syna uważa się za jedną zmarłą-odrodzoną istotę, której kontrpartnerem jest żona-matka; por. utożsamienie męża i syna w weselnym hymnie wedyjskim: „Daj jej dziesięciu synów! / Uczyń męża jedenastym!” *Rigwieda, izbrannyje gimny*. Pieriewod, komentarj i wstupitielnaja statja T. J. Jelizarienkovej. Moskwa 1972, s. 212. Por. T. J. Jelizarienkowa, A. J. Syrkowin, *K analizu indijskogo swadiębnogo gimna (Rigwieda X, 85)*. „Trudy po znakovym sistiemam” 2, Tartu 1965. W *Powieści minionych lat*, w części przedstawiającej historię biblijną, granica pomiędzy czasem legendarnym a historycznym przebiega następująco: „Od tego począwszy umierać zaczęli synowie przed ojcem. Przedtem nie syn umierał przed ojcem, lecz ojciec przed synem” (*Połnoje sobranije russkich letopisiej*. T. 1. Moskwa 1962, kol. 92). Jeśli śmierć ojca nieuchronnie poprzedza śmierć syna (w wyjściowej sytuacji śmierć ojca zbiega się z momentem poczęcia i poprzedza narodziny syna), to jest jasne, iż stanowią oni jedną istotę, jeśli zaś ojciec może przeżyć syna, to mamy do czynienia z odejściem od świadomości mitologicznej i jednostka ludzka zaczyna być utożsamiana z pojedynczym osobnikiem, życie zaś — z okresem czasu między narodzinami a śmiercią. Kronikarz jest chrześcijaninem i przewycięża pojęcie śmierci, odwołując się do nadziei na zmartwychwstanie i życie wieczne (por. w *Słowie o zakonie i łasce Hilariona*: „Wstań, nie umarłeś, nie możesz umrzeć ty, któryś uwierzył w Chrystusa, żywot dla całego świata”. Cyt. z: *Literatura staroruska. Wiek XI—XVII. Antologia*. Opracowali W. W. Jakubowski i R. Łużny. Warszawa 1971, s. 43). W odróżnieniu od tego poglądu archaiczny mitologizm nie przewycięża śmierci, lecz neguje samo jej pojęcie.

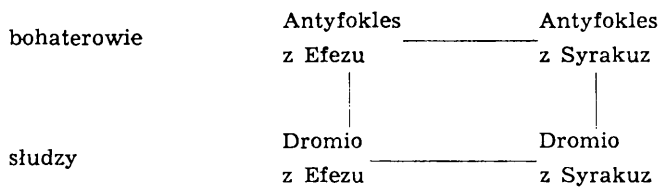
ziomie kodu mitologicznego „zwijala się” w idealnym przypadku w jednej jedynej postaci. Takie właściwości, które w tekście niemitologicznym występują jako kontrastowe i wzajemnie wykluczające się, ucieleśniając się we wrogo do siebie nastawionych postaciach, w granicach mitu mogą być utożsamiane w jednym ambiwalentnym obrazie.

Sfera narracji mitologicznej w archaicznym świecie jest ściśle ograniczona w przestrzeni i w czasie, tworząc rytualizowaną strukturę zanurzoną w morzu codziennego praktycznego bytowania zbiorowości. Teksty tworzone w każdej z tych sfer ludzkiej działalności różniły się głęboko pod względem tak strukturalnym, jak i funkcjonalnym. Teksty mitologiczne wyróżniały się wysokim stopniem rytualizacji i opowiadały o fundamentalnym porządku świata, prawach jego powstania i istnienia. Zdarzenia, o jakich mówiło się w tych opowieściach, raz dokonawszy się, niezmiennie powtarzały się w niezmiennym wirze życia świata. Uczestnikami tych zdarzeń byli bogowie lub pierwsi ludzie, założyciele rodów. Te opowieści były utrwalane w pamięci zbiorowej za pomocą rytuału, w którym prawdopodobnie znaczna część narracji była przekazywana nie środkami słownego opowiadania, lecz poprzez demonstrację gestem, obrzędowe przedstawienia zabawowe i tańce tematyczne, którym towarzyszył rytualny śpiew. W swej pierwotnej postaci mit nie był opowiadany, lecz odgrywany w formie złożonego widowiska rytualnego, w którym narracja werbalna stanowiła jedynie szczególny komponent.

Inny typ produkowanych przez zbiorowość tekstów dotyczył życia codziennego. Były to czysto werbalne komunikaty (oczywiście w ramach tego nieuchronnego synkretyzmu komunikacji werbalnej, gestykulacyjnej i intonacyjno-mimicznej, jaka jest charakterystyczna dla ustnej formy mowy). W odróżnieniu od tekstów typu mitologicznego, które opowiadały o prawie — o tym, co się raz wydarzyło i od tego czasu zdarza się nieustannie, czyli o „prawidłowym” porządku świata, komunikaty te opowiadały o ekscesach, o „nieprawidłowościach” — o tym, co się zdarzyło pewnego razu i co nie powinno się powtarzać. Tego rodzaju komunikaty były obliczone na natychmiastowy odbiór, nie było potrzeby utrwalania ich w pamięci zbiorowości. Jednakże w przypadku pojawienia się potrzeby zapamiętania, utrwalenia w świadomości pokoleń jakiegoś wyjątkowo ważnego wydarzenia — czynu bohaterskiego lub zbrodni — rzeczą naturalną było zwrócenie się do aparatu pamięci zbiorowej powstałemu dzięki mechanizmowi tekstów mitologicznych. W planie wyrażenia prowadziło to do reorganizacji komunikatu na podstawie synkretycznego mechanizmu rytuału, w planie treści — do mitologizacji danego historycznego epizodu. W trakcie takiego procesu wzajemnego oddziaływania oba wyjściowe systemy ulegały głębokiej transformacji. Z jednej strony komunikat praktyczny (= komunikat historyczny, komunikat o ludzkich sprawach) nasycał się elementami ponadjęzykowej organizacji, stając się nie łańcuchem słów-znaków, lecz jednolitym,

w sposób złożony zorganizowanym znakiem-tekstem. Z drugiej strony materiał mitologiczny, przeczytany z pozycji praktycznej świadomości, ulegał gwałtownej transformacji: do niego zaczęto wnosić dyskretność myślenia werbalnego, pojęcia początku i końca, linearność organizacji czasowej. Prowadziło to do tego, iż różne przejawy Jedynej Postaci, ulokowane na różnych poziomach organizacji świata, zaczęły być odbierane jako różne obrazy. W ten sposób pojawili się tragiczni lub boscy bohaterowie oraz ich komiczne lub demoniczne sobowtóry. Destrukcyjna izomorficzność świadomości sprawiła, że wszelka jednolita postać mitologiczna mogła zostać odebrana jako dwóch lub więcej bohaterów, wrogich wobec siebie. Właśnie w tym momencie bohaterowie mitu (z pozycji mitologicznej w istocie jest tylko Jeden Bohater, który przemienia się w mnogość w trakcie przekodowywania do systemu dyskretnego) znaleźli się w złożonych relacjach kazirodczych lub związanych z zabójstwami.

Najbardziej oczywistym rezultatem linearnego rozwijania tekstów cyklicznych było pojawienie się postaci-sobowtórów. Od Menandra, dramatu aleksandryjskiego, Plautusa do Cervantesa, Szekspira i — poprzez romantyków, Gogola, Dostojewskiego — do powieści XX w. przebiega tendencja do wyposażania bohatera w kompana-sobowtóra, a czasem i w cały pęczek-paradygmat kompanów. To, że we wszystkich tych przypadkach mamy rozwijanie Jednej Postaci, można ukazać na przykładzie schematu komedii Szekspira. W *Komedii omyłek*:



Ponieważ obaj Antyfoklesowie i obaj Dromiowie są bliźniętami, a słudzy i panowie przeżywają dwa warianty tego samego rozwoju fabularnego, to jest oczywiste, że mamy przed sobą rozpad jednolitego obrazu: jednoimienni bohaterowie stanowią rezultat rozpadu jednolitego obrazu według osi syntagmatycznej, a różnoimienni — osi paradygmatycznej. Podczas odwrotnej translacji do systemu cyklicznego obrazu te powinny „zwinąć się” w jedną postać: utożsamienie bliźniąt z jednej strony oraz pary złożone z komicznego i „szlachetnego” sobowtóra z drugiej naturalnie prowadzą do tego. Pojawienie się postaci-sobowtórów — efekt rozdrobnienia obrazu mitologicznego, kiedy to rozmaite imiona Jedyne go stawały się różnymi ludźmi — stwarzało język fabularny, za którego pomocą można było opowiadać o ludzkich zdarzeniach i nadawać sens ludzkim czynom.

Stworzenie dziedziny konwergencji mitologicznych i historyczno-praktycznych tekstów narracyjnych doprowadziło z jednej strony do utraty funkcji sakralno-magicznej, właściwej mitowi, i z drugiej stro-

ny — do zacierania bezpośrednio praktycznych zadań przypisywanych komunikatom drugiego rodzaju.

Wzmocnienie funkcji modelującej i wzrost znaczenia estetycznego, odgrywającego przedtem służebną rolę w stosunku do zadań sakralnych bądź praktycznych, doprowadziły do pojawienia się narracji artystycznej. Aby pojąć sens tej konwergencji, należy pamiętać, że oba wyjściowe bodźce: niedyskretnie ciągle widzenie świata i dyskretnie werbalne jego modelowanie — posiadają ogromną wartość kulturowo-intelektualną. Znaczenie drugiego impulsu dla historii świadomości ludzkiej nie wymaga wyjaśnień. Lecz i pierwszy nie ogranicza się wyłącznie do mitologii, aczkolwiek właśnie w mitologii nastąpił jego ogromny rozwój, dzięki czemu stał się czynnikiem kultury powszechnej. Właśnie w świadomości tego typu zostały wypracowane wyobrażenia o izo- i innych morfizmach, które odegrały decydującą rolę w rozwoju matematyki, filozofii i innych dziedzin wiedzy teoretycznej. „Nic nie dostarcza matematykowi większej rozkoszy jak odkrycie, iż dwie rzeczy, które przedtem uważał za całkowicie różne, w istocie okazują się matematycznie identyczne, izomorficzne” — pisze W. W. Sawyer, powołując się dalej na słowa Poincarégo: „Matematyka to sztuka nazywania różnych rzeczy tym samym imieniem”<sup>2</sup>. Ostatnio dokonywano prób powiązania niedyskretnie ciągłej świadomości z działalnością prawej, a werbalnie dyskretnie — lewej półkuli mózgu ludzkiego. W świetle powyższych stwierdzeń staje się jasne, że wzajemne oddziaływanie cyklicznie ciągłej i linearnie dyskretnie świadomości zachodzi w całym przebiegu kultury ludzkiej i stanowi osobliwość ludzkiego myślenia jako takiego. Dzięki temu oddziaływanie myślenia mitologicznego na logiczne i odwrotnie oraz ich konwergencja w sferze sztuki staje się stałym czynnikiem ludzkiej kultury. Proces ten przebiega rozmaicie na różnych jej historycznych etapach. W dużym przybliżeniu można powiedzieć, że w epoce przedpiśmiennej przeważała świadomość mitologiczna (i w ogóle cyklicznie ciągła), podczas gdy w okresie kultur piśmiennych była ona prawie stłumiona burzliwym rozwojem dyskretnego logiczno-werbalnego myślenia.

Można wyodrębnić cztery momenty w historii oddziaływania mitologii na sztukę: 1) stworzenie eposów; 2) powstanie dramatu; 3) pojawienie się powieści; 4) narodziny filmu artystycznego. Pierwszy i trzeci przypadek stanowią przeniesienie modeli mitologicznych do dyskursywnego świata sztuki słowa, czego efektem było pojawienie się narracji słownej (w pierwszym przypadku związanej jeszcze z deklamacją *recitativo*, a w trzecim — w czystej postaci). Przypadek drugi i czwarty związane są z zachowaniem niedyskretnego języka ruchów ciała, z ludycznym przedstawieniem, ze skłonnością do wielokanałowej syntetyczności, czyli

<sup>2</sup> W. W. Sawyer, *Prieludija k matematikie*. Moskwa 1965, s. 15.



zachowują elementy mitonarracyjnego rytuału, choć — łącząc się z rozwiniętą sztuką słowa — udzielają sporo miejsca narracyjności dyskretnej. Tak zatem epos i powieść można uważać za przemieszczenie mitu w sferę historyczno-praktycznej narracyjności, a widowisko teatralne i film — za skierowane w odwrotnym kierunku przemieszczenie tekstów historyczno-praktycznych w sferę mitologii. Pierwszy z tych procesów charakteryzuje się wyodrębnieniem znaczącego wydarzenia, przypadku, epizodu, które — wydzielone w odrębną całość, odgraniczone ramą przestrzeni w malarstwie, początkiem i końcem w sztuce słowa — tworzą „nowość”, którą należy komuś zakomunikować — nowelę. Łańcuszek takich epizodów-nowel tworzy narrację. W przypadkach kiedy mamy tekst kumulatywny typu „Dom, który zbudował Jack”, otwarty dla dalszych ciągów<sup>3</sup> — dokonuje się zwycięstwo zasady narracyjności. Jednakże z reguły łańcuszek fabularny tworzy nie mechaniczną sekwencję segmentów, lecz układa się w organiczną całość, z zaznaczonym początkiem i końcem oraz funkcjonalną nierównoznacznością epizodów. Przejściowym momentem pomiędzy mechanicznym połączeniem segmentów a pełnym ich zespoleniem w jednolity segment wyższego poziomu jest epos, który przeżył już etap cyklizacji i unifikującej obróbki, powieść rycerska i łotrzykowska, jak również cykle nowel policyjnych i kryminalnych. Tutaj całość jest wyraźnie izomorficzna w stosunku do epizodu, wszystkie zaś epizody — do pewnego wspólnego inwariantu. Tak oto np. w *Tristanie i Izoldzie*, poemacie uporządkowanym przez Bédiera, jak to przekonująco ukazała O. M. Freidenberg, wszystkie epizody walki (walka Tristana z Moroltem Irlandzkim, walka Tristana z irlandzkim smokiem, walka Tristana z olbrzymem) stanowią warianty jednej walki. Jednakże analiza sceny walki Tristana i Izoldy odsłania bardziej złożone podobieństwo scen bojowych i miłosnych, powtórzenie zaś imion (Izolda Złotowłosa i Izolda o Białych Dłoniach) ujawnia paralelizm dwóch obróconych na wspak sytuacji: nieplatonicznych stosunków Tristana z Izoldą — żoną króla Marka, i platonicznych stosunków z Izoldą — swoją żoną. Lecz i Tristan — syn narodzony po śmierci ojca (czyli odrodzony ojciec), i król Marek, jego wuj (wuj jest przeciwieństwem ojca, co zgod-

<sup>3</sup> Przykładami tekstu umożliwiającymi dobudowywanie go od końca mogą być: kumulatywna bajka, powieść w odcinkach w gazecie, sama gazeta jako całościowy tekst, latopis (kronika); za przykład tekstu rozbudowywanego od początku może służyć album z początku w. XIX, który należało zapełniać od końca — istniał nawet przesąd, iż umrze ten, kto zapełni pierwszą stronicę. Tabu to „znoszono” w taki sposób, że album z reguły ofiarowywano z już zapełnioną pierwszą stronicą (najczęściej rysunkiem, który nie musiał być uważany za zapis). W innym wypadku pierwsza kartka była zapełniana przez właściciela albumu. Pozostali wpisujący się zapełniali album od końca do początku (ostatnią stronicę pozostawiało się najbliższemu osobom). Jednak wszelki „otwarty” tekst mimo wszystko pozostaje tekstem i może być rozpatrywany jako jedna całość, przekazująca pewien wspólny komunikat.

nie z prawami świadomości cyklicznej oznacza ich utożsamienie: por. analogiczną relację wzajemną ojca i wuja w *Hamlecie*) są wariantami jednego mitologicznego praobrazu. Wreszcie przez prawie wszystkie epizody *Tristana i Izoldy* przebiega motyw przebierania się, przeistaczania się, pojawiania się pod cudzą postacią, czyli motyw śmierci i ponownych narodzin, co sprowadza się do przenikającego całość przeciwstawienia — utożsamienia miłości i śmierci.

Jednakże problem bynajmniej nie sprowadza się do tego, aby w tekście Bédiera odsłonić mitologiczne relikty: wymienione powtórzenia, podobieństwa i paralele nie są resztkami zapomnianego mitu, który utracił swój sens, lecz aktywnymi elementami konstrukcji artystycznej realnie danego nam tekstu. Przeplatanie powtarzalności stwarza w linearnym tekście pewną wtórną cykliczność, warunkującą możliwość wzmocnienia cech mitu, stworzenia wtórnej kurtuazyjnej mitologii, co w szczególności przejawia się w lekkości, z jaką całość rozpada się na epizody, w łatwości zrastania się epizodów w całość i powstawania wariantów epizodów — typowych skutków izomorfizmu każdego epizodu w stosunku do tekstu całości. Wtórne wzmocnienie cech mitologizmu stanowi bodziec do komplikowania struktury narracyjnej i przenosi sztukę narracji artystycznej na nowy, wyższy poziom. Wtórne tworzenie tekstów, deszyfrowanych za pomocą kodów opartych na morfizmach, może się odbywać przy dominującej orientacji na plan wyrażenia albo na plan treści.

Za przykład pierwszego może posłużyć *Boska Komedia* Dantego: i głębina mitologia troistości i trójjedności, leżąca u podstaw filozoficznej zawartości trylogii, jest sygnalizowana za pomocą wyjątkowo konsekwentnego systemu izomorfizmu: tercyna — pieśń — poemat — trylogia. Izomorfizm części i całości w architektonice Dantejskiego uniwersum, w którym każda nowa część nie jest inna w stosunku do poprzednich, lecz pozostaje w stosunku tożsamości lub przeciwstawności do nich, stwarza skomplikowaną nielinearność wyrażenia, która jednak występuje jako ucieleśnienie skomplikowania ciągłej struktury treści.

Za przykład drugiego może służyć tekst narracyjny, na zewnątrz ujawniający cechy wręcz przeciwstawne. Powieść łotrzykowska na poziomie zewnętrznej architektoniki wywiera wrażenie chaotycznego nagromadzenia przypadkowo połączonych epizodów. Tego rodzaju konstrukcja modeluje chaos życia, który z pozycji powieści łotrzykowskiej wygląda jak beładna walka sprzecznych ludzkich wól, walka, w której rację ma ten, kto zwyciężył, zwycięzcami zaś są przypadek i energia ludzka, uwolniona z pęt sumienia. Tak przeto brak organizacji, oczywiście wtórny i artystycznie uzasadniony, staje się regułą dla planu wyrażenia takiej powieści. Jest jednak oczywiste, że powieść tworzy się jako łańcuch epizodów — „szachrajstw”, przy czym wszystkie one są zbudowane wedle ściśle inwariantnego modelu: oplakana sytuacja — spotkanie z „głupcem” (= cnotliwym człowiekiem) — oszukanie go — sukces —

nieoczekiwane nie umotywowane nieszczęście (często spotkanie ze zręczniejszym oszustem, „mądrym człowiekiem”) — powrót do oplakanej sytuacji wyjściowej. Tego rodzaju inwariant upodobnia nie tylko wszystkie epizody do siebie, ale również każdy z nich do całości, fabuła zaś przybiera postać nieskończonego niania epizodów tego samego typu. W powieści D. Defoe *Moll Flanders* np. długi łańcuch zamążpójść i przygód miłosnych bohaterki, następujących kolejno po sobie, pozostaje w ostrej sprzeczności z oschłą, protokolarną orientacją na życiowe, faktyczne prawdopodobieństwo, charakterystyczne dla poetyki tej powieści w całości. Wszelka próba utożsamienia czasu powieści z realnym czasem linearnym natychmiast odślania jego konwencjonalność i cykliczną powtarzalność: opisywane zdarzenia są jedynie wariacjami Jednego Zdarzenia.

Przejawy wpływów świadomości mitopoetyckiej na literaturę i sztukę czasów nowożytnych są wielorakie, choć z reguły nie uświadomione. Tak np. przekonanie Rousseau o tym, że w losie każdego pojedynczego człowieka nieustannie reprodukuje się system umowy społecznej oraz wiecznej robinsonady Człowieka i Innego Człowieka, wytworzyło ogromną literaturę z wyraźnymi cechami mitu. Pierwsze części *Nowej Heloizy* (I—III) z ich apologią wolnej namiętności i ostatnie (IV—VI), sławiące świętość węzłów rodzinnych, rozpatrywane poza tym mitem, wydają się wzajemnie sprzeczne. Jednakże dla czytelnika tkwiącego w jego atmosferze wszystko było zrozumiałe: z początku przed czytelnikiem było dwóch Ludzi, których zachowaniem kierują reguły prawa naturalnego, czyli Wolność i Szczęście (reguły świata zewnętrznego są im narzucone w sposób przymusowy i bohaterowie, będąc w konflikcie z nimi, mogą apelować do „naturalnych praw człowieka”); przy końcu powieści jednak bohaterowie tworzą mikrospołeczność, której prawom dobrowolnie się podporządkowują; w tych warunkach rezygnują oni — według Rousseau — z miana Człowieka, nabywając prawa i obowiązki Obywatela. Teraz już nie Wolność, lecz Wspólna Wola reguluje ich czyny: Julia staje się cnotliwą żoną, a Saint-Preux — wiernym przyjacielem. Poprzez całą powieść, jak i poprzez tekst *Emila* prześwieca historia Pierwszego Człowieka i Pierwszej Społeczności, poza którą zamysł Rousseau nie daje się odczytać. Sprowadza to liczne teksty do stabilnego inwariantu, upodobniając je do siebie i podkreślając zarazem ich izomorfizm w stosunku do mitu XVIII w. o Człowieku i Obywatelu jako całości.

Różne epoki historyczne i typy kultury wyodrębniają różne zdarzenia, postacie i teksty jako mitogenne. Najwyraźniejszą (zresztą i najbardziej zewnętrzną) oznaką takiej mitotwórczej roli jest pojawienie się cykli tekstów rozpadających się na izomorficzne, luźno łączone epizody (serie nowel o detektywach, nieuchwytnych przestępcach, cykle anegdot poświęconych określonym postaciom historycznym i inne). Mitologiczna istota tego rodzaju tekstów przejawia się w tym, że wybrany przez nie bohater okazuje się demiurgiem pewnego umownego świata, który jed-

nak jest narzucany audytorium w charakterze modelu realnego świata. Wyjątkowo podatny grunt dla tworzenia mitów stanowi kultura masowa z jej skłonnością do uproszczonych uogólnień. Przy tym ujawnia się pragmatyczna osobliwość tekstów mitopoetyckich i mitologicznych: w odróżnieniu od utworów niemitologicznych, w których między tekstem a audytorium, twórcą (= wykonawcą) a odbiorcą przebiega wyraźna granica, teksty mitologiczne prowokują audytorium do współtworzenia i nie mogą funkcjonować bez jego aktywnego współdziałania. Nadaje to procesowi przekazywania-odbierania charakter nie wymiany dyskretnych komunikatów, lecz formę niedyskretnie ciągłego widowiska (por. różnicę zachowania publiczności w teatrze i budzie jarmarcznej, znacznie większy współdziałanie widzów w kinie niż w teatrze, w kościele niż na prelekcji itd.). Powyższe konstatacje tłumaczą, dlaczego wciąganiu do świata wartości estetycznych warstw kultury, które przedtem były tradycyjnie umieszczane w niższych strukturach aksjologicznych, towarzyszy z reguły wzrost mitologiczności w ogólnym ukierunkowaniu danej kultury.

Wszystkie te okoliczności mogą rzucić światło na zjawisko szerokiego udziału kina we wszystkich jego przejawach — od masowych obrazów komercyjnych po arcydzieła sztuki filmowej — w procesach tworzenia mitów. Podstawową sprawą jest tu oczywiście synkretyzm artystycznego języka kina i wysoka ranga w tym języku elementów niedyskretnych. Jednakże odgrywają rolę także inne — bardziej szczegółowe — momenty: technika zdjęć za pomocą dużych planów znacznie ogranicza możliwości teatralnych chwytów charakteryzacji. Prowadzi to do tego, że aktor w kinie częściej w swej grze wykorzystuje naturalne cechy swego wyglądu zewnętrznego, co nieuchronnie tworzy cykle różnych filmów z tym samym aktorem, skłaniając do odbierania ich jako wariantów pewnej jednej roli, inwariantnego modelu charakterów. Jeśli charakter ten z uwagi na swoją rangę ma tendencję do uniwersalizacji, wówczas powstają mity filmowe w rodzaju mitu Gabina, które schodzą z ekranów i zaczynają prowadzić szersze kulturowe życie. Mitologia Jamesa Bonda, Tarzana, Drakuli ukazuje łączenie się z kulturą masową. Jednakże można było wskazać także na odwrotny proces: w wyraźnym przeciwieństwie do mitu hollywoodzkiego o sukcesie, w którego centrum niezmiennie znajdował się „człowiek sukcesu”, demonstrujący powodzenie jako uniwersalne prawo życia, Chaplin stworzył mit o pechowcu, wspaniały epos o niezręcznym, nie umiejącym walczyć o swoje, pechowym człowieku. Opierając się na poetyce bajki magicznej z jej niezbędnym finalnym triumfem głupiego nad mądrym, słabego nad silnym i niezręcznego nad zręcznym, Charlie Chaplin stworzył humanistyczną kinomitologię XX wieku. Związek z kulturą masową — cyrkiem i melodramatem — zapewnił jego filmom jeszcze jedną mitotwórczą cechę. Taką samą funkcję spełniała również postać-maską samego Charliego-Charlota, widoczna prawie we wszystkich jego filmach.

Zaznaczone drogi oddziaływania mitu na sztukę, podobnie jak i prze-

ciwstawne tendencje, realizują się zasadniczo w sposób spontaniczny, pomimo subiektywnego nastawienia autorów tekstów, sama zaś świadomość mitologiczna przybiera tu formy, które w obiegowym, werbalno-praktycznym i historyczno-tradycyjnym znaczeniu z mitem się nie kojarzą. Jednakże rozpatrzenie zagadnienia wymaga analizy również subiektywnie uświadomionych przyciągających i odpychających się związków sztuki i mitologii. Złożone wzajemne relacje sztuki i mitologii trwają w całej historii ich koegzystencji. W epoce przedpiśmiennej zabytki sztuki, teksty artystyczne wchodziły do nieprzerwanie niedyskretnej sfery mitu-rytuału głównie jako jego części składowe.

Funkcjonalna opozycyjność sztuki i mitologii powstaje wskutek możliwości niemitologicznej lektury tekstów mitologicznych i przypuszczalnie kształtuje się w epoce pisma. Warstwa kultury po pojawieniu się piśmiennictwa i uformowaniu najstarszych państw cechuje się bezpośrednim związkiem sztuki i mitologii. Jednakże różnica funkcjonalna, dająca o sobie znać na tym etapie szczególnie ostro, określa to, że związek ten stale przemienia się tutaj w reinterpretację i walkę. Teksty mitologiczne w tym czasie z jednej strony są podstawowym źródłem fabuł w sztuce i, co za tym idzie, właśnie one określają typy społecznie znaczącego kodowania sytuacji i zachowań życiowych. Jednakże z drugiej strony archaiczną mitologię traktuje się jako coś przedkulturowego, jako coś, co ma być uporządkowane, przekształcone w system, na nowo odczytane. Lektura ta odbywa się z pozycji świadomości, dla której pogląd na świat, zakładający nieprzerwaną cykliczność, jest już obcy. Mit przekształca się w mnogość magicznych opowieści, w historię o bogach (jednocześnie wieloimienny Jeden Bohater świadomości mitologicznej przemienił się w tłum bogów i postaci o różnych imionach i istotach, obdarzonych profesjami, biografiami i uporządkowanymi systemami pokrewieństwa; opowieści o demiurgach, bohaterach i założycielach rodów układają się cyklicznie w linearne eposy podporządkowane ruchowi czasu historycznego).

Nawiasem mówiąc, właśnie na tym etapie narracja przybiera charakter opowieści o naruszeniach podstawowych zakazów, nakładanych przez kulturę na zachowanie człowieka w zbiorowości — zakazów kazirodztwa i zabójstwa krewnych: umierająco-rodzący się bohater rozpada się na dwie postaci: ojca i syna — i autonegacja pierwszej dla drugiej przemienia się w ojcobójstwo. Ciągłe małżeństwa umierającego i odradzającego się bohatera przemieniają się w kazirodczy związek syna i matki. Jeżeli przedtem rozczłonkowanie ciała i rytualne męczeństwo było zaszczytnym aktem — formą rytualnego zapłodnienia i rękojmą przyszłego odrodzenia, to teraz zamieniają się w haniebne tortury (przejściowy moment został utrwalony w opowieściach o tym, jak rytualna tortura — éwiartowanie, gotowanie — w pewnych przypadkach prowadzi do odrodzenia, w innych zaś — do męczeńskiej śmierci; zob. mit o Medei, *Ludowe legendy rosyjskie* Afanasjewa, nr 4—5, finał *Konika Garbuska*

Jerszowa i wiele innych). Tak więc to, co w micie informowało o zaprobowanym i prawidłowym porządku życia, w trakcie lektury linearnej przemieniało się w opowieści o zbrodniach i ekscesach, malując obraz nieuporządkowania norm moralnych i stosunków społecznych. Dzięki temu fabuły mitologiczne mogły napełniać się różnorodną treścią społeczno-filozoficzną. Choć wyjściowa zasada izomorfizmu ulegała przy tym destrukcji, to pojawiała się ona w historii myśli naukowej społeczeństw antycznych, dając wyjątkowo mocny bodziec dla rozwoju filozofii i matematyki, w szczególności modelowania przestrzennego.

Sztuka średniowieczna utożsamia wyobrażenie o micie z pogaństwem. Od tego momentu mitologia zaczyna się identyfikować z fałszywym zmysłem, a słowa pochodne od wyrazu „mit” zabarwiają się negatywnie. Jednocześnie wyłączenie mitu z dziedziny prawdziwej wiary w pewnej mierze ułatwiło mu przeniknięcie jako werbalno-ornamentalnego elementu do poezji laickiej. Przy tym mitologia w literaturze kościelnej z jednej strony przenikała do chrześcijańskiej demonologii, zlewała się z nią, z drugiej zaś strony była wykorzystywana jako materiał do wyczytywania w tekstach pogańskich zaszyfrowanych prorocत्व chrześcijańskich. Subiektywna demitologizacja tekstów chrześcijańskich (czyli wyrugowanie elementu antycznego) w rzeczywistości prowadziła do powstania wyjątkowo skomplikowanej struktury mitologicznej, w której mitologia chrześcijańska (w całym bogactwie jej tekstów kanonicznych i apokryficznych), złożona mieszanina mitologicznych wyobrażeń rzymsko-hellenistycznego obszaru Morza Śródziemnego, lokalne pogańskie kultury nowo ochrzczonych ludów Europy występowały jako elementy składowe dyfuzyjnego mitologicznego kontinuum, które później miało być uporządkowane w duchu dominujących kodów kultury średniowiecznej. Należy również zaznaczyć, że właśnie w dziedzinie tekstów mitopoetyckich miała wówczas miejsce najbardziej intensywna wymiana pomiędzy takimi podstawowymi kulturowymi obszarami średniowiecza, jak romano-germańska Europa Zachodnia, bizantyjsko-słowiańska Europa Wschodnia, świat islamu oraz Imperium Mongolskie.

Renesans tworzył kulturę pod znakiem sekularyzacji i dechrystianizacji. Doprowadziło to do silnego wzmocnienia innych składników mitologicznego kontinuum. Epoka renesansu wyprodukowała dwa przeciwstawne modele świata: optymistyczny, skłaniający się ku racjonalistycznemu, rozumowemu wyjaśnianiu kosmosu i świata ludzkiego, oraz tragiczny, odtwarzający irracjonalne i zdeorganizowane oblicze świata (drugi z tych modeli bezpośrednio przechodził do kultury barokowej). Pierwszy model był budowany na fundamencie racjonalnie uporządkowanej mitologii antycznej, która stymulowała „niższą mistykę” ludowej demonologii w połączeniu z pozakanoniczną rytualistyką hellenizmu i mistycyzmem peryferyjnych prądów heretyckich średniowiecznego chrześcijaństwa. Pierwszy model wywierał decydujący wpływ na oficjalną kulturę

„wysokiego renesansu”, która manifestowała się w wizjach Dürera, obrazach Boscha, Mathiasa Grünewalda, *Zstąpieniu do piekieł* Pietera Brueghela, dziełach Paracelsiusa, Mistrza Eckharta, kulturze alchemii i innych.

Racjonalistyczna kultura klasycyzmu, tworząc kult Rozumu, z jednej strony zamyka proces kanonizowania mitologii antycznej jako uniwersalnego systemu obrazów artystycznych, z drugiej zaś ostatecznie demitologizuje tę mitologię, przemieniając się w system dyskretnych, logicznie ułożonych obrazów-alegorii. Realny mit władzy królewskiej, właściwy niekontrolowanemu absolutyzmowi, podlegał racjonalizacji, nabierał rozumności i harmonii za pomocą przekładu na język symboli poetyckich mitologii antycznej.

Romantyzm (a przed nim preromantyzm) wysunął hasło przejścia od Rozumu do Mitu i od zdyskredytowanej mitologii grecko-rzymskiej starożytności do mitologii narodowo-pogańskiej i chrześcijańskiej. Odkrycie dla czytelnika europejskiej mitologii skandynawskiej, dokonane przez Malleta w połowie w. XVIII, *Osjan* Macphersona, folklorizm Herdera, zainteresowanie słowiańską mitologią w Rosji drugiej połowy w. XVIII i początku XIX, zainteresowanie, które doprowadziło do pojawienia się pierwszych prób naukowego podejścia do tego zagadnienia — wszystko to przygotowało wtargnięcie do sztuki romantycznej obrazów z narodowej mitologii. Na początku XIX w. następuje aktywizacja roli mitologii chrześcijańskiej w ogólnej strukturze sztuki romantycznej. *Les Martyrs* Chateaubrianda stanowią próbę zastąpienia w literaturze mitologii antycznej mitologią chrześcijańską (choć samo rozpatrywanie tekstów chrześcijańskich jako mitologicznych świadczy o daleko posuniętym procesie sekularyzacji świadomości). Pragnienie ożywienia mitologii chrześcijańskiej spotykamy i u romantyków niemieckich, i w poszukiwaniach w dziedzinie malarstwa (na tle niezbyt udanych i w istocie jedynie tematycznych poszukiwań w tej dziedzinie artystów europejskich pierwszej połowy XIX w. nieoczekiwanie śmiałą innowacją jest próba odrodzenia techniki i stylu malarstwa ikonowego, jaką znajdujemy w obrazie A. Iwanowa *Zmartwychwstanie Chrystusa*). Znacznie bardziej w systemie romantycznym były rozpowszechnione nastroje bogoburcze, które znalazły swój wyraz w demonicznej mitologii romantycznej (Byron, Shelley, Lermontow). Demonizm kultury romantycznej nie tylko był zewnętrznym przeniesieniem do sztuki początku XIX w. obrazów z legendy o upadłym odtrąconym aniele-wojowniku, lecz także przybrał w świadomości romantyków cechy autentycznej mitologii. Mitologia demonizmu wytworzyła ogromną ilość wzajemnie izomorficznych tekstów, uformowała w wysokim stopniu zrytualizowane kanony zachowania romantycznego, poddając mitologizacji świadomość całego pokolenia.

Epoka połowy XIX w., przesiąknięta realizmem i pragmatyzmem, subiektywnie była nastawiona na demitologizację kultury i pojmowała siebie jako okres uwalniania się od irracjonalnego dziedzictwa historii na

rzecz nauk przyrodniczych i racjonalnego przekształcenia społeczeństwa ludzkiego. Jednakże właśnie w tym czasie znacząco rozwinęły się i znalazły solidne naukowe oparcie badania nad mitologią, co nieuchronnie stało się faktem nie tylko nauki, lecz całej kultury tej epoki, przygotowując tę eksplozję zainteresowań problemami mitu, jaka nastąpiła na nowym etapie rozwoju europejskiej kultury i sztuki.

Nowy wzrost ogólnokulturowego zainteresowania mitem przypada na drugą połowę i zwłaszcza na koniec XIX — początek XX wieku. Kryzys pozytywizmu, rozczarowanie metafizyką i analitycznymi drogami poznania, zapoczątkowana jeszcze przez romantyzm krytyka świata mieszczańskiego jako świata nieheroicznego i nieestetycznego zrodziły próby odbudowania „całościowego”, archaicznego odczucia świata z przewagą w nim momentu aktywno-wolicjonalnego, ucieleśnionego w micie. W kulturze końca XIX w. powstają, szczególnie pod wpływem R. Wagnera i F. Nietzschego, „neomitologiczne” dążenia. Są one bardzo różnorodne, jeśli chodzi o ich przejawy oraz naturę społeczną i filozoficzną. Zachowują swoje znaczenie również dla całej kultury XX w. (w nauce radzieckiej zjawisko neomitologizmu najbardziej przekonywająco rozpatruje J. M. Mielecinski w pracy *Poetyka mitu*, 1976).

Zwrot ku mitologii w końcu XIX i na początku XX w. w sposób istotny różni się od romantycznego (aczkolwiek początkowo mógł być interpretowany jako „neoromantyzm”). Pojawiając się na tle tradycji realistycznej i światopoglądu pozytywistycznego, zawsze w jakiś sposób — często polemicznie — wiąże się on z tą tradycją.

Początkowo za filozoficzną podstawę poszukiwań „neomitologicznych” w sztuce służyły intuicjonizm, częściowo relatywizm i — zwłaszcza w Rosji — panteizm. Później neomitologiczne struktury i obrazy mogły stawać się językiem dla wszelkich, w tym także i przeciwstawnych treściowo intuicjonizmowi tekstów artystycznych. Zarazem jednak ulegał istotnym zmianom sam ten język, powołując do życia rozmaite — nieraz ideologicznie i estetycznie dalekie od siebie — kierunki w obrębie sztuki zorientowanej na mit. Jednocześnie — pomimo intuicjonistycznych i prymitywistycznych deklaracji — kultura neomitologiczna od samego początku jest bardzo zintelektualizowana, ukierunkowana na autorefleksję i autodeskrypcję; filozofia, nauka i sztuka dążą tu ku syntezie i wpływają wzajemnie na siebie znacznie silniej niż na poprzednich etapach rozwoju kultury. Tak oto idee Wagnera o sztuce mitologicznej jako sztuce przyszłości i Nietzschego — o zbawczej roli mitologizującej „filozofii życia” wywołują dążenia do organizowania wszystkich form poznania jako form mitopoetyckich (w opozycji do analitycznego poznania świata). Elementy mitologicznych struktur myślenia przenikają do filozofii (Nietzsche, W. Sołowjow, kontynuujący filozofię F. Schellinga, później egzystencjaliści), psychologii (Z. Freud, K. G. Jung), do prac o sztuce (por. zwłaszcza krytykę impresjonistyczną i symbolistyczną — „sztukę o sztuce”). Z dru-



giej strony sztuka zwracająca się ku mitowi (symboliści, na początku XX w. ekspresjoniści) skłania się ku szczególnie szerokim filozoficznym i naukowym uogólnieniom, często w sposób jawny czerpiąc je z koncepcji naukowych epoki (por. wpływ teorii K. G. Junga na Joyce'a i innych przedstawicieli sztuki neomitologicznej w latach dwudziestych i trzydziestych naszego stulecia oraz później). Nawet wąsko specjalistyczne prace poświęcone mitowi i obrzędowi w etnologii i folklorystyce (J. Frazer, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer i inni — aż do W. Proppa i C. Lévi-Straussa) lub analizy mitologiczno-rytualnej natury sztuki w nauce o literaturze (M. Bodkin, N. Frye) w równej mierze okazują się wytworem ogólnego neomitologicznego ukierunkowania kultury XX w. oraz podtrzymują zainteresowanie mitem w sztuce.

W świetle powyższych stwierdzeń staje się również oczywisty związek neomitologizmu z panestetyzmem: wyobrażeniem o estetycznej naturze bytu i o estetyzowanym micie jako środka mogącym najgłębiej wnikać w jego tajemnice — oraz panestetycznymi utopiami: mit dla Wagnera jest sztuką rewolucyjnej przyszłości, przezwyciężeniem aheroizmu mieszczańskiego bytu i ducha; mit dla W. Iwanowa, F. Sołoguba i wielu innych symbolistów rosyjskich początku XX w. jest tym Pięknem, któremu wyłącznie dane jest „zbawić świat” (F. Dostojewski).

Wspólną właściwością wielu przejawów sztuki neomitologicznej było dążenie do artystycznej syntezy różnorodnych i różnie ukierunkowanych tradycji. Już Wagner łączył w strukturze swych nowatorskich oper mitologiczne, dramaturgiczne, liryczne i muzyczne zasady skonstruowania całościowego tekstu. Czymś naturalnym był wzajemny wpływ mitu i rozmaitych sztuk, np. utożsamienie powtarzalności obrzędu z powtórzeniami w poezji i stworzenie na ich skrzyżowaniu się techniki opartej na motywie przewodnim w muzyce (opera Wagnera), a następnie w powieści, dramacie itd. Powstawały gatunki synkretyczne: powieść-mit XX wieku, *Simfonii* A. Bielego na tematy mitologiczne bądź naśladowujące mit, w których wykorzystuje się zasady kompozycji symfonicznej itd. (por. późniejsze twierdzenie C. Lévi-Straussa o muzyczno-symfonicznej naturze mitu). Wreszcie wszystkie te dążenia do syntezy sztuk w swoisty sposób urzeczywistniły się na początku XX w. w kinie.

Ponowne zainteresowanie mitem pojawiło się w trzech podstawowych formach. Po pierwsze, gwałtownie potęguje się — datujące się od romantyzmu — wykorzystanie mitologicznych obrazów i fabuł. Powstają liczne stylizacje i wariacje na tematy podsuwane przez mit, obrzęd, sztukę archaiczną. Por. rolę tematu mitologicznego w twórczości D. G. Rossettiego, E. Burne-Jonesa i innych malarzy-prerafaelitów, takie dramaty rosyjskich symbolistów, jak *Promietiej* W. Iwanowa, *Melanippa-filozof* lub *Famira-kifared* I. Annińskiego, *Protesilaj umierszyj* W. Briusowa itd.

W związku z pojawieniem się na scenie kultury światowej sztuki ludów nieeuropejskich znacznie poszerza się krąg mitów i mitologii, na

które orientują się artyści Europy. Zwrot kultury XX-wiecznej w stronę prymitywu wprowadza z jednej strony w krąg wartości sztukę dziecięcą, co pociąga za sobą konieczność zajęcia się mitologią wieku dziecięcego w kontekście języka i psychologii dziecka (Piaget). Z drugiej strony szeroko otwierają się drzwi przed sztuką ludów Afryki, Azji, Ameryki Południowej, sztuką, która zaczyna być odbierana nie tylko jako pełnowartościowa pod względem estetycznym, ale także — w pewnym sensie — staje się najwyższą normą. Stąd gwałtowny wzrost zainteresowania mitologią tych ludów, mitologią, w której dostrzega się środek służący dekodowaniu odpowiednich kultur narodowych (por. myśl Nazima Hikmeta o głębokiej demokratyczności „nowej sztuki” w. XX, uwalniającej się od europocentryzmu). Równolegle rozpoczyna się rewizja poglądów na swój własny folklor narodowy i sztukę archaiczną; por. odkrycie przez N. Grabara estetycznego świata ikony staroruskiej, wprowadzenie w krąg wartości estetycznych teatru ludowego, malarstwa (szyldy, sprzęty artystyczne), zainteresowanie obrzędowością, legendami, wierzeniami, zamawianiami, zaklęciami itd. Wpływ tego rodzaju folkloryzmu na pisarzy typu A. Riemizowa lub D. Lawrence’a jest bezsporny.

Po drugie, również w duchu tradycji romantycznej pojawia się nastawienie na tworzenie mitów autorskich. Jeśli pisarz-realista pragnie traktować swój obraz świata jako podobny do rzeczywistości (maksymalnie zlokalizowany historycznie, społecznie, narodowo itd.), to symboliści np. postępowali odwrotnie, szukając specyfiki widzenia artystycznego w jego celowej mitologizacji, w odejściu od życiowej empirii, od wyrazistego czasowego bądź geograficznego nacechowania. Jest to tym ciekawsze, że właściwym głębinowym przedmiotem mitologizowania nawet u symbolistów były nie tylko „wieczne” tematy (miłość, śmierć, samotność „ja” w świecie), jak to było np. w większości dramatów Maeterlincka, ale właśnie konflikty współczesnej rzeczywistości: zurbanizowany świat wyalienowanej jednostki i jej przedmiotowego i maszynowego otoczenia (*Les Villes tentaculaires* Verhaerena, świat poetycki Ch. Baudelaire’a, W. Briusowa, malarstwo Dobużyńskiego) lub królestwo wiecznie nieruchomej prowincjonalnej stagnacji (*Maty bies* F. Sologuba). Ekspresjonizm zaś (por. *R.U.R.* K. Čapka) i zwłaszcza neomitologiczna sztuka drugiej i trzeciej ćwierci naszego wieku ostatecznie utrwaliły związek mitologizującej poetyki z tematami współczesności, z zagadnieniem historii ludzkiej (por. np. rolę mitów autorskich we współczesnych utopiach bądź antyutopiach).

Najjaskrawiej jednak specyfika współczesnego zwrotu ku mitologii przejawiała się w stworzeniu (w końcu XIX i na początku, ale szczególnie w trzeciej i czwartej dekadzie w. XX i później) takich utworów, jak powieści-mity i należące do tego samego typu dramaty-mity i poematy-mity. W tych ściśle neomitologicznych dziełach mit zasadniczo nie jest ani jedyną linią narracji, ani jedynym punktem widzenia tekstu. Zderza się

on, wstępuje w złożone relacje z innymi mitami (zabarwiającymi jeszcze inaczej przedstawiany w utworze obraz) bądź z tematami historii i współczesności. Takie są powieści-mity Joyce'a, T. Manna, J. Updike'a, *Petersburg* A. Biełego i inne. Wzajemna relacja elementu mitologicznego i historycznego w tego rodzaju utworach może być bardzo różna — i ilościowo (od porozrzucanych w tekście pojedynczych obrazów-symboli i paraleli, aluzyjnie wskazujących na możliwość mitologicznej interpretacji przedstawianej rzeczywistości w utworze do wprowadzenia dwóch i więcej równoprawnych linii fabularnych; por. *Mistrz i Małgorzata* M. Bułhakowa), i semantycznie. Jednakże centralną pozycję wśród utworów neomitologicznych zajmują te, w których mit występuje w charakterze języka-interpretatora historii i współczesności. Te ostatnie odgrywają rolę tego wielobarwnego i chaotycznego materiału, który jest przedmiotem porządkującej interpretacji. Aby zrozumieć np. sens koncepcji artystycznej *Piotra i Aleksego* Mierieżkowskiego, należy koniecznie w scenach krwawej walki Piotra I z synem dostrzec nowotestamentowy konflikt Ojca-Demiurga i Syna-Ofiarnego Baranka. Jest oczywiste, że poznawcza wartość mitu i zdarzeń historycznych różni się tutaj bardzo, chociaż traktowanie mitu jako głębokiego sensu historii może być motywowane u różnych autorów w rozmaity sposób (mit jako nosiciel naturalnej, nie skażonej przez cywilizację, świadomości człowieka pierwotnego; mit jako odzwierciedlenie świata Prabohaterów i Prazdarzeń, przewijający się pod różnymi postaciami w niezliczonych kolizjach historii; mitologia jako ucieleśnienie „zbiorowej nieświadomości” według K. G. Junga i swoista „encyklopedia archetypów” itd., itp.). Zresztą wskazana hierarchia wartości w utworach neomitologicznych nie tylko z góry jest wyznaczana, lecz często natychmiast zostaje zburzona: stanowiska mitu i historii mogą się nie pokrywać ze sobą, lecz „migotać” we wzajemnych odbiciach, tworząc złożoną grę punktów widzenia i czyniąc naiwnym pytanie o prawdziwy sens przedstawianego obrazu. Dlatego bardzo częstą (choć mimo to fakultatywną) cechą utworów neomitologicznych jest ironia — linia, która w Rosji zaczyna się od A. Biełego, a w Europie — od Joyce'a. Jednakże typowa dla tekstów neomitologicznych wielość punktów widzenia tylko na starcie danego kierunku urzeczywistnia idee relatywizmu i niepoznawalności świata; stając się językiem artystycznym, może ona odzwierciedlać również inne wyobrażenia o rzeczywistości, np. idee „wielogłosowego” świata, którego znaczenia powstają w rezultacie skomplikowanego sumowania pojedynczych „głosów” i ich wzajemnych relacji.

Neomitologizm w sztuce XX w. wypracował także swoją, pod wieloma względami nowatorską poetykę, będącą rezultatem oddziaływań zarówno samej struktury obrzędu i mitu, jak i współczesnych teorii etnologicznych i folklorystycznych. U jej podstaw znajduje się cykliczna koncepcja świata, „wieczna powtórka” (Nietzsche). W świecie wiecznych powrotów w każdym zjawisku teraźniejszości przeświecają jego przeszłe

i przyszłe wcielenia. „Świat jest pełen odpowiedniości” (A. Błok) — trzeba tylko umieć dostrzec w migotaniu niezliczonych „masek” (historia, współczesność) przebijające Oblicze powszechnej jedności (ucieleśnianej w micie). Ale właśnie dlatego każde jednostkowe zjawisko sygnalizuje niezliczoną ilość innych zjawisk — jest ich obrazem, symbolem. Nie jest rzeczą przypadku, że u źródeł sztuki neomitologicznej znajdują się teksty-mity symbolistów. Później symbolika utworów nieskończenie komplikuje się, symbol i przedmiot symbolizacji stale zamieniają się miejscami, lecz symbolizacja nadal pozostaje ważnym składnikiem struktury utworów neomitologicznych.

Nie mniej istotna jest tu również rola poetyki motywów przewodnich (niedokładnych powtórzeń, biegnących poprzez struktury muzyczne do obrzędu i tworzących obraz odpowiedniości świata) oraz poetyki mitologemów (zwinionych do imienia — najczęściej imienia własnego — odłamków tekstu mitologicznego, metaforycznie konfrontujących zjawiska ze świata mitu i świata historii oraz metonimicznie zastępujących całościowe sytuacje i fabuły).

Na koniec należy zaznaczyć, że w wielu dziełach sztuki neomitologicznej funkcję mitów spełniają teksty artystyczne (przeważnie typu narracyjnego), a rolę mitologemów — cytaty i parafrazy z tych tekstów. Bardzo często świat przedstawiony dekoduje się przy pomocy skomplikowanego systemu nawiązań i do mitów, i do dzieł artystycznych. Przykładowo: w *Małym biesie* Sołoguba znaczenie linii Ludmiły Rutiłowej i Saszy Pynnikowa odślania się poprzez paralelę do mitologii greckiej (Ludmiła — Afrodyta, ale i furia; Sasza — Apollo, ale i Dionizos; scena maskarady, kiedy zazdrosny tłum o mało nie rozszarpuje Saszy, przebranego w maskaradowe ubranie kobiece, ale Sasza cudem się ratuje — ironiczna, ale także mająca swój poważny sens aluzja do mitu o Dionizosie, zawierająca takie jego istotne motywy, jak rozszarpywanie na kawałki, zmiana postaci, uratowanie — zmartwychwstanie), do mitologii staro- i nowotestamentowej (Sasza — wąż-kusiciel), do literatury antycznej (idylle, *Dafnis i Chloe*). Mity służące do deszyfracji tej linii stanowią dla Sołoguba pewną wewnętrzną sprzeczną jedność: wszystkie one podkreślają pokrewieństwo bohaterów z odwiecznie pięknym światem archaicznym. Na tej zasadzie utwór neomitologiczny tworzy typowy dla sztuki XX w. panmitologizm, zrównując ze sobą mit, tekst artystyczny, a często — i utożsamione z mitem sytuacje historyczne (por. np. wykładnię w *Petersburgu* A. Biełego historii Azefa jako „mitu o światowej prowokacji”). Jednakże z drugiej strony tego rodzaju zrównywanie mitu i dzieła sztuki znacznie poszerza ogólny obraz świata w tekstach neomitologicznych. Wartość świata archaicznego, mitu i folkloru nie przeciwstawia się wartościom artystycznym późniejszych epok, lecz na rozmaite sposoby konfrontuje się z najwyższymi zdobyczami kultury światowej.

Przełożył Bogusław Żyłko