

Robert Weimann

Literaturoznawstwo a mitologia : wstępne problemy krytyki metdologicznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/2, 303-336

1969

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROBERT WEIMANN

LITERATUROZNAWSTWO A MITOLOGIA

WSTĘPNE PROBLEMY KRYTYKI METODOLOGICZNEJ

Wypowiedź teoretycznoliteracka w sprawie mitu i jego stosunku do twórczości poetyckiej stała się dziś rzeczą trudną — tak różnorodnie posługuje się dziś tym pojęciem literaturoznawstwo, tak wielostronnie wychodzi przy tym poza zakres jego definicji. Między danym mitem (jako przedmiotem) a pochodną mitologią (jako ujęciem tego przedmiotu i nauką o nim) nagromadziły się osobliwe napięcia. Nowoczesne pojęcia tak mało pokrywają się z sobą, że trzeba by semiotycznego wysiłku, aby chociaż w przybliżeniu krytycznie przeniknąć każdorazowy związek między obiektem, słowem a znaczeniem. Między przedmiotem prymarnym, znakiem językowym a sensem duchowym wyrasta samowola semantyczna, która często daje się wytłumaczyć jedynie pragmatycznym celem przekazu. Zdatowność komunikatywna pojęcia istnieje w tej sytuacji tylko dzięki indywidualno-językowemu kontekstowi i jego tendencji ideologicznej. Słowo staje się zaklinającym gestem.

Z początkiem lat pięćdziesiątych Amerykanin Wallace W. Douglas doszedł w pracy o znaczeniach „mitu” we współczesnej krytyce literackiej¹ do wniosku, że trzeba mówić o tylu jego znaczeniach, ilu jest jego krytyków. Od tego czasu w mitologicznej krytyce literackiej w USA nastąpił pewien regres, czego nie obserwujemy natomiast w Europie. Przeciwnie, podczas gdy tam opozycja (Philip Rahv)² umoc-

[Robert Weimann (ur. 1928) — profesor Uniwersytetu im. Humboldta w Berlinie (NRD), współpracownik Instytutu Historii Literatury Niemieckiej Akademii Nauk, historyk literatury angielskiej i teoretyk literatury, autor prac: *Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit* (1958), *Daniel Defoe* (1962), „*New Criticism*” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft (1962), *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters* (1967).

Przekład według wyd.: R. Weimann, *Literaturwissenschaft und Mythologie. Vorfragen einer methodologischen Kritik*. „Sinn und Form” 19 (1967), z. 2, s. 484—521. — Zeszyt ten w związku z 35 Międzynarodowym Kongresem Penklubu poświęconym problemowi „Mit a literatura współczesna” zawiera artykuły omawiające literaturę Afryki.]

¹ W. W. Douglas w: „*Modern Philology*” 50 (1952/1953), s. 232—242.

² Ph. Rahv, *The Myth and the Powerhouse*. New York 1965, s. 3—21.

niła się w postaci książkowej, tu pojawiło się wiele nowych koncepcji. Tak więc czytamy w książce Michaela Hochgesanga *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert*, że „mit” i „logikę” należy uznać za dwie dominujące potęgi, których alternacja „należy do rytmu życia kulturalnego”; alternacja ta sprawia zatem, „że znajdujemy się znowu pośrodku nowej epoki mitycznej”: „Nowa fala mityczna wtargnęła do literatury i sztuki na przełomie wieków”³. Podczas gdy Hochgesang uznaje teraźniejszość za okres mityczny, Walter Jens rozważa mit jako fenomen przeszłości:

Mitu nie można wymusić; był on rzeczywistością i, być może, znowu się nią stanie: *coming from myth, returning to myth* [przyjście od mitu, powrót do mitu] (...). Dopiero po przejściu przez wszelkie możliwości intelektualne, na końcu drogi, mit znów stanie się widoczny (...)⁴.

Natomiast Heinrich Schirmbeck nie porównuje mitu z obecnym czy przyszłym stanem kultury, lecz widzi w nim — wraz z Tomaszem Manem — swoistą „formę oglądu”, pomagającą twórcom zobaczyć swój przedmiot w sposób „mityczno-typizujący” oraz wiodącą do „mitycznej kontynuacji wielkich modeli wydarzeń”⁵. Interpretację tę zmienia z kolei Klaus Heinrich: mit — „często stosowane i zbyt nadużywane słowo” — „oznacza nie tylko materiał, lecz również szczególną sytuację duchową: tę, w której opowiadania (o bogach) znajdują bezwarunkowe, tj. religijne zainteresowanie”. Osobliwy gatunek mityczności polega zatem na przekazywaniu „potęgi świętych źródeł” potomkom i temu, co pochodne: „Opowiadający, jak i słuchający, mają swój udział w prapostaciach, pramiejscach i prawydarzeniach”⁶. Jeśli tu przynajmniej źródło mitu, w mniejszym stopniu jego działanie, widziane jest jako wczesnohistoryczne, to inni krytycy widzą i oceniają genezę, a zwłaszcza oddziaływanie mitu, jako wręcz charakterystyczną cechę naszej epoki. Wilhelm Emrich, który początkowo sam krytykował ahistoryczną koncepcję mityzującej interpretacji Goethego, widzi obecnie, „cały dzisiejszy świat” w obliczu umocnienia się „mitycznego przymusu”; przy tym między „mitem poetyckim a politycznym” zaznaczają się, według Emricha, określone wzajemne stosunki, jak również porównania funkcjonalne: „Także utwory klasyczne oraz klasyczne teorie polityczne zawierały decydujący element wzoru i schematyzacji mitycznej”⁷. Ponie-

³ M. Hochgesang, *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert*. München 1965, s. 42.

⁴ W. Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen 1967, s. 120.

⁵ H. Schirmbeck, *Die Formel und die Sinnlichkeit*. München 1964, s. 274 n.

⁶ K. Heinrich, *Parmenides und Jona*. Frankfurt/Main 1966, s. 10 n.

⁷ W. Emrich: *Protest und Verheissung*. Frankfurt/Main 1960, s. 68 n.; *Geist und Widergeist*. Frankfurt/Main 1965, s. 88.

waż wyobrażenie „mityzacji poetyckiej” styka się tutaj z ideą „mitycznego wyobcowania”, oznacza to zaktualizowane (negatywnie wartościujące) pojęcie „mitu”, mniej więcej przeciwieństwo tego, co Hochgesang lub Jens chcieli wyrazić swoim (pozytywnie wartościującym) pojęciem mitu.

Koncepcyjne odcienie słowa „mit” poszerzają się w obecnych czasach również dzięki zainteresowaniu się tym pojęciem ze strony krytyków marksistowskich i wykorzystaniu go z zasadniczo różnego punktu widzenia. W swoim konsekwentnym usiłowaniu zrozumienia sztuki jako „tworu podlegającego specyficznym ludzkim prawom” Roger Garaudy określił „wytwarzanie mitów” jako „właściwą funkcję sztuki od Homera do... *Matki Gorkiego*”. Sztuka ta posługuje się językiem, „który nie jest już jednak językiem natury ukształtowanej przez wymogi naukowe i techniczne”⁸. Jiří Hájek, wydawca „Plamenu”, stawia żądanie „odmityzowania niezliczonych mitów”, wśród nich także „mitu prawicy” i „mitu lewicy”; równocześnie mówi o „nowoczesnym micie w rodzaju poezji Majakowskiego czy wielkich dramatów poetyckich Brechta”, który poprowadził literaturę socjalistyczną „ku horyzontom nieskończoności człowieka”. Ten nowoczesny mit jest „tęsknotą za wydostaniem się ponad moment obecny”, tęsknotą „za zidentyfikowaniem konkretnego i, być może, zupełnie zwykłego człowieka współczesności i naszego społeczeństwa z całokształtem przeszłości i przyszłości ludzkości”⁹. Również Ernst Fischer stosuje dziś „pojęcie mitu nowoczesnego”, przy czym chciałby rozumieć „mit nowoczesny, niezbędny dla poezji” w sensie „syntezy z *logos*”. W przeciwieństwie do „fałszywych” mitów od Racine’a aż do Wagnera — Hölderlin, Melville, Beckett, a nawet Genêt zaliczani są do „prawdziwych poetów-mitotwórców poza religią i rytuałem”. Fischer, który doskonale wie, że „pojęcie mitu traktowane jest dziś z wielką beztróską”, nie podaje jednak pewnych kryteriów, które pozwoliłyby odróżnić „fałszywy” mit od „prawdziwego”¹⁰.

Niewielki ten przegląd (nie roszcący sobie pretensji do całkowitego i systematycznego ujęcia tematu) ukazuje, że słowo mit przyporządkowane jest dziś znaczeniom nie dającym się z sobą pogodzić; że pojęcie to stosowane jest nie tylko różnorodnie, lecz również w sposób niejasny; że wreszcie próba jego określenia jest z tego powodu uciążliwa, ale i nagląco potrzebna. Skoro istnieją pojęcia, kryje się za tym metoda. Choćby dlatego jednolita konstrukcja pojęcia będzie możliwa tylko na wspólnym podłożu metodologicznym. A więc tym samym nie będzie ona

⁸ R. Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*. Paris 1963, s. 53 n.

⁹ J. Hájek, *Konzept der sozialistischen Literatur*. „Tagebuch” 1966, Jänner, s. 11—12.

¹⁰ E. Fischer, *Kunst und Koexistenz*. Reinbek b. Hamburg 1966, s. 199 n.

możliwa. Mimo to należy przeciwstawić się faktowi, że nauka zajmując się mitem i magią sama ulega czarowi analogii. Jak długo słowo i rzecz nie zostaną rozpoznane w ich dążeniu do rozłączenia się, tak długo z pojęciem „mit” kojarzyć się będzie to, co baśniowe, w każdym razie coś nieokreślonego, co było kiedyś tak bliskie jego przedmiotowi.

Z punktu widzenia literaturoznawstwa stan ten jest w równym stopniu niemożliwy do utrzymania, co godny ubolewania. Sytuacja powinna wyglądać lepiej, ponieważ bezsporna jest zarówno historyczna wielkość, jak i fantastyczny urok przedmiotu. Weźmy pod uwagę choćby poetycki impuls mitu w literaturze buntującej się Afryki. Stronice tego zeszytu ukazują, w jaki sposób spotyka się mit z poezją i jak spotkanie to tworzy w literaturze afrykańskiej niezwykle i interesujące wypowiedzi i formy. Jest rzeczą jasną, że dzisiejsza poezja afrykańska, jeśli chce ożywić istniejące źródła folkloru, nie może wyrzec się wyobrażeń mitologicznych. Naukowemu obserwatorowi nastęcza się tym samym proces współczesny, którego precedens historyczny znany jest dobrze w klasycznej poezji Greków. „Wyobraźnia ludowa” nadaje się, jak stwierdza Marks, na „materiał” poezji. „Wyobraźnia” artystyczna nie jest niezależna od mitycznej; przeciwnie, artysta dysponuje „mitologizującym stosunkiem” do przyrody i formy społecznej. Tak więc mit, będący dotąd sprawą wiary, wkracza w świadomy już świat twórczości artystycznej. Literatury wyzwalającego się kontynentu dla ukazania wizji swego wyzwolenia znajdują też własny język. Cóż jednak za sprzeczność powstanie, jeżeli któregoś dnia język ten (zgodnie ze swą wyzwalającą funkcją) unicestwi sam siebie. Dziś Afryka czerpie jeszcze z bogatego języka obrazowego i, być może, artystyczne rezultaty jej twórczości, tam gdzie dziś jeszcze nie przekonują, jutro staną się ogromne. Ów obrazowy język posiada jednak niepowtarzalną strukturę, której patos wyprzedza rzeczowość uprzemysłowienia i indywidualistyczny komercjalizm. Przykłady są pouczające: W legendarnych *Wybrzeżach Djoliba* (Kalilou) młoda kobieta zwalnia się spod jarzma patriarchalnej opieki. W *Youlou* (Bambote) w fantastyczny sposób zamartwychwstaje zamordowane dziecko, które stawia czoło tyranii pierwotnej wiejskiej zazdrości. „Słowa przeszłości” zajmują jeszcze młodych studentów, którzy w duchach ojców widzą już tylko zabobony przodków (Bhely-Quenum, *Pieśń jeziora*). Czy jednak te słowa przeszłości mogą się stać językiem poetyckim jutra? Jak dalece i w jakim stopniu wzbogacą przyszłość poezji?

Pytania te, wynikające ze szczególnej sytuacji literatury afrykańskiej, prowadzą nas bezpośrednio do ogólnego problemu „mit a poezja”. Literatura kontynentu afrykańskiego nie jest zapewne jedynym materiałem, na którym można by przemyśleć lub wręcz zreformować teo-

retycznoliterackie pojęcie „mitu”. Zdumiewające jest jednak, w jak niewielkim stopniu odnosi się do tej literatury naukowej pojęcie mitu panujące na Zachodzie. Lecz czyż i krytyka marksistowska może pominać to zjawisko, jeżeli mówi o nowoczesnym micie? Między jej pojęciem mitu a tym żywotnym fenomenem panuje przecież jednak sprzeczność: za „mitem” w marksistowskim ujęciu kryje się w najlepszym wypadku teoretyczna dążność do głębszego zrozumienia człowieka jako podmiotu historii, do otwarcia przed literaturą realistyczną „wymiarów fantazji i tęsknoty”, jak również „tęsknota sięgnięcia ponad chwilę obecną”. Następstwem tych pozytywnych dążeń jest zbawienny odwrót od mechanicznego i normatywnego pojęcia „odzwierciedlenia” — odwrót, który gorąco witamy i popieramy. Pozostaje tylko problem, czy w związku z tym pojęcie „mit” stanowi właściwą alternatywę i czy wypełni wyznaczoną mu funkcję, czy też się z nią rozminie. Bo czyż „mit” nie jest świadomością przedhistoryczną i przednaukową? Czyż nie jest symboliczną fantazją, której fascynująca siła twórcza jest niezaprzeczalna, ale która (dla nas) już przeminęła? Czy wreszcie mit w ogóle jest identyczny z literaturą? Czy odrzuca się rezultaty badań nad mitem od Schellinga, Grimma i Bachofena aż do Frazera, Malinowskiego i Kerényiego? A jeśli tak, to na jakich zasadach i kryteriach chcemy oprzeć nasze pojęcie mitu?

Jeśli pytania te są uzasadnione, wówczas ocena wzajemnego stosunku mitu i poezji staje się dziś dopiero problemem historycznym i metodologicznym. Źródła oglądu empirycznego już wyschły. Domyślamy się, czym jest poezja, ale jeśli chodzi o mit, znamy (w Europie) tylko kilka opowiadań mitycznych i — pojęcie. Pojęcie? Jakżeż, skoro stajemy przed rezultatami pracy różnych nauk, których rozwiązania metodyczne wzajemnie sobie zaprzeczają? Jest tu filozofia, etnologia, folklorystyka, antropologia, nauka o kulturze antycznej, historia religii i psychologia i wszystkie te nauki próbują orzekać o micie. Na kim więc ma się oprzeć literaturoznawstwo ogólne? Różne odmiany pojęcia są wynikiem nie tylko różnych metod naukowych, lecz także zupełnie różniących się od siebie warunków historycznych i społecznych. Sama nauka z kolei jest wewnątrznie rozszczępiona, i to nie tylko na pozytywizm i historię kultury duchowej [*Geistesgeschichte*]. Na pytanie o mit musi więc najpierw odpowiedzieć historia i metoda mitologii. Może przyjąć za przesłankę znaną wypowiedź Marksa o micie, nie zadowolając się jednak fałszywą pewnością, jakoby naukowa praca przygotowawcza została w ten sposób już wykonana. W rzeczywistości w chwili obecnej istnieją tylko zaczątki teorii, m. in. zaczątek Marksowski, nie ma jednak godnej uwagi marksistowskiej teorii mitu, która dorównałaby choćby w pewnej mierze znaczeniem i stopniem uogólnienia wielkim mitolo-

giom mieszczańskim od Schellinga do Bachofena. (Prace w rodzaju *Die Töchter der Erinnerung* I. Trencsényi-Waldapfla uważamy za pożyteczną popularyzację).

W tej sytuacji wzajemny stosunek literatury i mitu może być określony tylko o tyle, o ile pozwalają na to przesłanki metodologiczne. Należy się nimi zająć i możliwie dokładnie określić. Żle zaplanowany byłby atak bez ustalenia faktycznej własnej pozycji wyjściowej. Pozycja wyjściowa jest trudna, materiał jest kruchy, a suchość problemów wstępnych dosyć nużąca. Nie do pomyślenia jest trwale rozwiązanie problemu bez efektywnej współpracy zainteresowanych dyscyplin. Do tego czasu określenie stosunku między mitem a poezją pozostanie równaniem z jedną niewiadomą.

1. Z HISTORII MITOLOGII

Skoro badanie teorii mitów mówi niemal tyle samo o autorze, co o przedmiocie teorii, rozważania historyczne muszą poprzedzić systematykę. Historia teorii musiałaby być wówczas (prawie) historią teoretyków, a więc posiadać wielowarstwowy wstęp: ekonomiczny, społeczny, polityczny, biograficzny. Ponieważ w pracy tej nie ma miejsca na to, zaniechajmy historii teoretyków, przyjmując, że za ich pojęciami kryją się istotne potrzeby historyczne. Tak więc współczesne pojęcie „mitu” (pomijając jego stosunek do przedmiotu) jest wynikiem historycznie zebranej sumy potrzeb, ponieważ dawniejsze potrzeby wniknęły już do odziedziczonego pojęcia i są zawsze zharmonizowane z dzisiejszym. Innymi słowy, współczesne pojęcie „mit” odzwierciedla nie tylko dzisiejsze poglądy i potrzeby jego autora, lecz zarazem szereg przejętych poglądów i wyników badawczych (za ich dzisiejszą recepcją kryją się znów obiektywne i subiektywne potrzeby oraz rezultaty poznawcze). Już z tego powodu krytyka współczesnego pojęcia mitu miałaby charakter tylko pragmatyczny, dopóki nie potraktowałaby go jako produktu różnorodnych czynników, łącznie z tradycją duchową. I dopiero gdy współczesne mitologie będą rozpatrywane na tle swych historycznych praform, będzie można ocenić ich nowatorstwo w dobie obecnej. Widoczne staną się wówczas ich pierwiastki oryginalne, odbiegające znacznie od poglądów tradycyjnych.

Historia teorii mitów rozpoczyna się nie później niż w sofistyce hellenizmu. Najstarsze prozaiczne interpretacje mitu niewiele by nas interesowały, gdyby greckie Oświecenie nie obrało od początku drogi metodycznej, na której znajdziemy podstawowy problem wszystkich późniejszych teorii mitu: traktując tradycyjne podania jako wyraz zjawisk przyrody, czy też wydarzeń historycznych, filozofowie hellenistycz-

ni postawili (w uproszczonej formie) problem wzajemnego stosunku mitu i rzeczywistości. Dla Euhemera, późniejszego protoplasty takich interpretacji, mityczne bóstwo jest w najlepszym wypadku sławną postacią historyczną; fantastyczny mit przewyższa bohatera historycznego. Herkules (według słów Cycerona) nigdy nie wspiąłby się na Olimp, gdyby ziemską siłą nie torował sobie drogi. Ponieważ ujęcie to znalazło w końcu uznanie i u ojców kościoła, zostało — jak dowodzi Jean Seznec — przekazane europejskiemu średniowieczu; euhemerystyczna teza o ludzkim pochodzeniu bogów, wygodny argument przeciwko pogańskiemu politeizmowi, mogła tylko sprzyjać „przetrwaniu bogów antycznych” — była ich wizją do epoki chrześcijańskiej¹¹.

Tak oto legendarne postacie, które przetrwały w poklasycznych przekazach wojny trojańskiej (u Diktysa i Daresa) i które stanowią „substrat mitologiczny” w średniowiecznej powieści trojańskiej (u Benoît de Saint-Maure), wcielone zostały do średniowiecznej myśli historycznej. Od bogów i im podobnych bohaterów wymaga się udziału w budowie świata empirycznego. Podobnie jak uciekający z Troi Eneasza został uznany za założyciela Rzymu, tak później Frankowie i Brytowie wyprowadzają swoje legendarne drzewo genealogiczne od trojańskich przodków. W postaciach mitycznych szuka cywilizacja już teraz własnej siły historycznej: Minerwa sławiona jest jako twórczyni okrycia wełnianego, Chiron jako wynalazca leków, Merkury jako pierwszy muzyk. Z tym włączeniem w doczesność wiąże się czysto alegoryczna interpretacja bogów. Już w wieku IX Teodulf z Orleanu widzi Proteusza jako prawdę, Herkulesa jako cnotę, a Kupidyna jako rozkosz zmysłową. Klasyczny mit staje się średniowieczną *philosophia moralis*.

Zdumiewająca ciągłość tej mitologicznej alegorii aż po wiek XVIII pozornie przetrwała ów przewrót społeczny, który dał Odrodzeniu jakościowo nowoczesny dostęp do mitu antycznego. W rzeczywistości humanistyczna wierność formie klasycznej świadczy o nowożytnej świadomości historycznej, która tworzy świadomy dystans między przedmiotem mitycznym a jego mitologicznym odtworzeniem. Dystans ten przewyciężany jest początkowo przez gloryfikowaną naturalność, przy której pomocy stary świat pogański ma zapanować nad nową zmysłowością sztuk pięknych i ją usprawiedliwić. Jednak wyzwalająca harmonia i zmysłowo-duchowa synteza Renesansu trwają zaledwie kilkadziesiąt lat. Reakcja feudalno-absolutna i zepchnięta do pracowni nauka tłumią naiwność artystyczną, z jaką dokonała się pierwsza nowoczesna recepcja świata pogańskiego. Jeżeli w ogóle można mówić o pełnym triumfie inspiracji mitologicznej, dotyczy to tylko niewielu twórców, przede

¹¹ J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*. London 1940, szczególnie cz. 1, rozdz. 1—3.

wszystkim w dziedzinie malarstwa; jeszcze u Rubensa motyw mitologiczny jest symbolem nowożytnej witalności i swobody. Później jednak rewolucyjny niegdyś temat staje się znów alegorycznym schematem lub zmienia się w nieuchwytny sen o przeszłości; niebosięzny Olimp zostaje zrównany ze spokojnymi niwami Arkadii i właśnie Bachus i nimfy opiewają *le souvenir de ces époques nues* [wspomnienie owych czasów nagości].

W epoce absolutyzmu naprzeciw klasycznej tradycji wychodzi inna potrzeba. Jednostka mieszczańska dążąca do nieskrępowanego samourzeczywistnienia musi oburzać się na dekoracyjną alegorię i barokową stylizację antycznych mitów. Dokonuje się to jednak powoli. W postępowej Anglii początkowo oddziałują na siebie wzajemnie Oświecenie i purytanizm, który właśnie związał się z mitem Starego Testamentu. W katolickiej Francji Oświecenie znajduje się pod silniejszym wpływem sceptycyzmu filozoficznego, który musi zmierzyć się w polemice z reakcją klerykałną; wyznacza to artystycznej recepcji mitu granice podobne granicom teoretycznej refleksji nad mitem; także tu nowoczesna samowiedza może tylko w ograniczonej mierze nawiązać do tradycji mitologicznej. Skoro jednak w końcu stulecia pokonany został materializm mechanistyczny, a nowy historyzm w Niemczech poprzez Winckelmanna i Herdera umożliwił pogłębione spojrzenie historyczne na sztukę antyczną i na życie narodów, możliwe stało się przewyciężenie mitologii alegorycznej i euhemerystycznej.

Prawdziwość mitu będzie teraz postawiona na równi z prawdą historyczną: nie jest on już prymitywną formą zaszyfrowanej przez przesadę historii, lecz „najpiękniejszym, najbardziej pouczającym obrazem, na wpół filozofią, na wpół poezją” (Herder)¹². Wartość mitu jest więc szczególnego rodzaju, jest ona równie bliska poznaniu filozoficznemu, jak i twórczości poetyckiej. Walor prawdziwości został zachowany, jednak odpowiedniość logiczną czy chronologiczną w stosunku mitu do rzeczywistości zastępuje owa zgodność poetycka, jaka przysługuje sztuce. U Herdera są to — jak często zresztą — tylko przeczucia, ale jego porównanie mitu z „poezją” inicjuje ów owocny związek estetyki z mitologią, który widzi moc mitu jako najbardziej ludzką, jako moc wręcz artystyczną — w niej tkwi siła fantazji! Do tego wniosku dochodzi nowa *Götterlehre* (1791), którą Karl Philipp Moritz wydaje za radą i namową Goethego. Książeczka składa bowiem również hołd autorowi nowoczesnego *Prometeusza* i „być może, punkt widzenia zapożyczony jest od niego” (jak pisze Körner do Schillera). Sformułowane tu „stanowisko wobec poezji mitologicznej” jest w każdym razie zdecydowanie programowe:

¹² J. G. Herder, *Sämtliche Werke*. Wyd. B. Suphan. T. 4. Berlin 1877 —, s. 187.

Moritz, jak donosi o tym w liście, chce ją rozumieć w „czysto ludzkim sensie”. Jest to niezbędne założenie (a równocześnie konsekwencja) tak silnie zaznaczającego się określenia mitu jako „języka fantazji” — to, co w micie ludzkie, jest poetyckością, a jego siła twórcza opiera się wszelkim interpretacjom metafizycznym i alegorycznym:

gdyż (fantazja) starannie unika wszelkich pojęć abstrakcyjnych i metafizycznych mogących zniszczyć jej twory. Najbardziej unika pojęcia metafizycznej nieskończoności i nieograniczoności (...). Stroni od pojęcia istnienia pozbawionego początku; wszystko jest tu powstawaniem, płodzeniem i rodzeniem, aż po najdawniejszą historię bogów.

Mitologia niemieckiej klasyki zasługuje na szczególną uwagę, nie tylko ze względu na zrastanie się tu poglądów teoretycznych z żywym doświadczeniem twórczości literackiej — jak tego dowodzi stosunek Moritza do Goethego. Istotny dla późniejszej mitologii jest fakt, że na wyżynach jej dialektycznej problematyki „prawdziwość” mitu rozumiana jest jako kategoria zarówno historyczna, jak i poetycka. Mitem zajmuje się historia i estetyka. Zaciera się przy tym później tak silnie akcentowane przeciwieństwo między (oświeceniowym) sceptycyzmem mitycznym a (romantyczną) wiarą w mit: k r y t y k a historyczna staje się środkiem lepszego wczucia się. Niknie samowola interpretacji alegorycznej, podobnie jak barokowe wprzęgnięcie mitu w służbę reprezentacji arystokratycznej. Tak więc przeciwstawia się Moritz próbie „przekształcenia — drogą różnych interpretacji — historii bogów starożytności w czystą alegorię”, ponieważ „delikatną tkaninę fantazji” można tylko uszkodzić przez „wszelkie wymuszane objaśnienia”, nigdy natomiast nie zmieni się jej w ten sposób w „prawdziwą historię”. Mit nie zawiera „prawdziwej historii”, lecz prawdę historyczną. Fantazja mityczna „spoczywa i unosi się chętnie nad rzeczywistością” oraz doskonale

przylega do ciemnej historii przedświata [*Vorwelt*], gdzie czas i miejsce są same jeszcze chwiejne i nieokreślone, dzięki czemu ma tym swobodniejsze pole działania.

To zrozumienie historyczne (choć jeszcze bardzo uproszczone) traktuje zatem także byt mitu jako stawanie się. Historia świata rozpoczyna się dialektycznie:

To, co kształtne i piękne, rozwija się z tego, co nieforemne i nie ukształtowane. Światło wynurza się z ciemności. — Noc (...) rodzi eter i dzień¹³.

Ta dialektyczna myśl posiada w roku 1791 historyczną inicjatywę, a zarazem następstwa; kryje się za nią metoda wyższa niż ta, która

¹³ K. Ph. Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*. Leipzig 1966, s. 7—13.

jest właściwa „czystej alegorii”, i zgodnie z tą metodą zaczęto odłączyć i rozpatrywać problem stosunku między mitem a poezją.

W tym miejscu interpretacja Goethego i Moritza styka się z mitologią klasycznego idealizmu niemieckiego, przede wszystkim z mitologią Schellinga. Już jego młodzieńcza praca *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt* (1793) jako „główną cechę” określającą mit wskazuje kryterium prawdy historycznej i filozoficznej: „celem mitów historycznych jest historia, celem filozoficznych — nauka, przedstawienie prawdy”. Mit jest tu matką filozofii i historii, a więc „jednym z pierwszych środków posuwających naprzód rozwój duchowy naszego rodzaju”, i jako taki przypada w udziale „każdemu narodowi przeżywającemu swe dzieciństwo”. Myśl ta została pogłębiona w *Philosophie der Mythologie* Schellinga, zwłaszcza w doniosłym „Wprowadzeniu historycznokrytycznym”; mit pojawia się tu w postaci wspaniałego gmachu odwiecznej wiedzy ludzkiej”, pozostaje jednak „przede wszystkim fenomenem historycznym”. Historyczność jego jest nie tylko obiektywna, lecz również subiektywna; stawanie się tkwi nie tylko w byciu, lecz także w świadomości i polega na „sukcesywności wyobrażeń”. To stawanie się, ten „przebieg”, czy też ta „sukcesywność” [„*Succession*”], nie może

znów być tylko wyobrażona jako taka, musi rzeczywiście zaistnieć, rzeczywiście wydarzyć się w świadomości; nie ona z mitologii powstała, lecz przeciwnie, mitologia z niej powstała¹⁴.

Stawanie się jest nie tylko przedmiotem mitów, lecz również założeniem ich tworzenia!

Ta „historyczna dialektyka” rozciąga się również na poetyckość mitu. Zgodnie z „ciągle jeszcze godną zalecenia książką Moritza” to, co poetyckie, jest tak przeciwstawione temu, co filozoficzne,

że oba [pierwiastki] rozchodzą się z mitu w różnych kierunkach jak ze wspólnego środka (...), co jest dowodem, że właśnie w nim oba były jeszcze zespolone, przy czym naturalnie żaden z nich nie mógł działać jako taki samodzielnie, a tym bardziej ani jeden, ani drugi nie mógł wyprzedzać mitologii, czy też być jej czynnikiem sprawczym.

Koncepcja ta przeciwstawia się dawniejszemu, jeszcze ahistorycznemu wnioskowi, że poezja i filozofia, „ponieważ obie znajdują się w mitologii, współdziałały też w jej powstaniu”; w ten sposób przewyciężone zostało nie dające się dłużej utrzymać stanowisko Moritza, który przecież rozumiał mit jedynie jako mitologiczną poezję, jako „prawdziwe dzieło sztuki, piękny utwór”. Już samo porównanie z językiem, które później tak owocnie rozwinął J. A. Kanne i Jakub Grimm (sam język to „nie-

¹⁴ *Schellings Werke*. Wyd. M. Schröter. T. 1. München 1927, s. 17, 22, 11; t. 6, s. 91, 57, 126 *passim*.

omal” „zmarła mitologia” tylko), świadczy dla Schellinga o dawniejszej a jedynej w swoim rodzaju swoistości mitu. Powstał on więc przed poezją i przed filozofią; osobliwość jego tkwi w czymś trzecim, co jako „istotnie wyjaśniające (...) jest dziś zupełnie nieznaną wielkością”, ale co musiało posiadać moc inwencyjną, która być może, da się porównać z „jasnowidzeniem”, „marzeniem sennym”, a nawet „obłądem”.

Stosunek filozofii i poezji do mitu określa się odtąd jako stosunek treści i formy do pierwotnego stanu ich dawnego połączenia. Sprzeczność między poezją a filozofią została zniesiona w historycznie dawniejszej jedności, a ta dawniejsza jedność — utożsamiona z mitem:

w mitologii nie mogła działać filozofia, szukająca postaci dopiero w poezji, natomiast filozofia ta była sama w istocie rzeczy równocześnie poezją; i odwrotnie: poezja, która tworzyła postaci mitologii, nie była w służbie różnej od siebie filozofii, lecz sama w swej istocie była również działalnością tworzącą wiedzę, czyli filozofią. To ostatnie zapewne sprawia, że w wyobrażeniach mitologicznych prawda nie będzie jedynie przypadkiem, lecz pewnego rodzaju koniecznością; to pierwsze — że poetyckość mitologii nie jest zewnętrznym dodatkiem, lecz tym, co wewnętrzne, istotne i dane przez samą myśl. Jeżeli nazwać to, co filozoficzne czy doktrynerskie, treścią, a poetyckość formą, wówczas treść nie istniałaby sama dla siebie, powstawałaby jedynie w tej formie i dlatego byłaby z nią nierozdzielnie i nierozłącznie zrośnięta.

Można tu zaledwie wspomnieć, jak począwszy od Herdera poprzez całą mitologię romantyczną traktowany był problem filozoficzno-estetycznej prawdy mitu („na pół filozofii, na pół sztuki poetyckiej”). Przy tym Hellada ustępuje stopniowo Orientowi, umiłowanie poezji — tęsknocie za metafizyką; po opisanu mitu przez A. W. Schlegla („niejako prapoezja rodu ludzkiego”) i po słowach Fryderyka Schlegla o „arcydziele przyrody” następują odmienne interpretacje Józefa Görresa (*Mythengeschichte der asiatischen Welt*, 1810), Johanna Arnolda Kannego (*Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeinen Mythologie*, 1808) i Fryderyka Creuzera (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, t. 1—4, 1810—1812). Lecz nawet w tej fazie pełnego romantyzmu (którą antycypowała praca Fryderyka Schlegla *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, 1808) problem prawdy czy niezgodności z prawdą w micie pozostaje „decydującym wyjściowym i podstawowym problemem wszelkiego rodzaju mitologii” (Klaus Ziegler). Aż do Jakuba Grimma i Johanna Jakuba Bachofena założenia metodyczne skierowane są wciąż i stale ku głębszym treściom rzeczywistości i prawdy w micie, który właśnie p r z e z swą twórczą obrazowość staje się tak doniosły dla ucłowieczającej produkcji artystycznej czasów nowożytnych. Jakub Grimm pisze w przedmowie do *Deutsche Mythologie*:

Gdy sztuka plastyczna i poetycka powstaje z wierzeń ludowych, upiększa ona i chroni te wierzenia w swych nieprzemijających dziełach; nie można jed-

nak nie dostrzec, że i poeci, i artyści odchodzą stopniowo od świętości starożytnego typu i zaczynają samowolnie traktować sprawy boskie (...); ponieważ z jednej strony nie korzystają ze wszystkich cech mitu, z drugiej zaś cechy te okazują się dla nich nie wystarczające, muszą czasami coś dodać, czasami ująć.

Mit nie jest jeszcze poezją, lecz tylko językiem ludu. Ponieważ „należy on do wielu naraz”, a więc „jest najwłaściwszy ludowi”, indywidualna twórczość artystyczna musi go najpierw „upiększyć i chronić”. Upiększanie, które jest zarazem eliminowaniem, usiłuje uczłowieczyć „świętość starożytnego typu”, starając się „ująć bogów w sposób bliższy umysłowi, bardziej ludzki”, „ustawicznie przybliżać ich” człowiekowi. Chronienie, będące zarazem zachowywaniem, otacza głębszą prawdę i „zmysłową doskonałość” mitu, które w naiwnej jeszcze twórczości artystycznej są nieobecne¹⁵. W żadnym jednak wypadku jedno nie jest identyczne z drugim: nowo utworzona filologia historyczna dochodzi wraz z Grimmem do rezultatu, który *mutatis mutandis* odpowiada filozoficznemu określeniu istoty mitu przez Schellinga.

Odgraniczenie sztuki od mitu nie tylko było rezultatem wysiłków filozoficznych i filologicznych, lecz tworzyło przesłankę do nowych wniosków i porównań historycznoliterackich i historycznospołecznych. J. J. Bachofen, ostatni wielki przedstawiciel klasycznego okresu niemieckiej mitologii, przyjmuje już historyczną przepaść między mitem a literaturą. Traktuje on dzieła literackie jako późne świadectwa dawniejszej sytuacji społecznej, którą pomagają one odsłonić dzięki swojej prawdziwości. Ponieważ klasyka grecka jest „bardzo odległa” od „tworzenia w duchu pokonanej, minionej kultury”, wydaje mu się „najlepszą rękojmią (...) autentyczności mitycznych śladów epoki ginekokracji”. Znowu więc prawdziwość jest miernikiem, według którego puścizna mityczna jest oceniana, a nawet chyba przeceniana „jako prawdziwe, znakomite w swej całkowitej niezawodności źródło historyczne”. Tam jednak gdzie „bezpośrednie objawienie historyczne” podbudowane jest realnymi obserwacjami, osiąga on rezultaty o dużym znaczeniu. Wystarczy przypomnieć (aby wymienić znany przykład) choćby jego interpretację *Oresteji* Aischylosa jako dramatycznego przedstawienia walki między upadającym prawem macierzystym a zwyciężającym już w epoce bohaterskiej prawem ojcowskim¹⁶. Ta słynna interpretacja, która przeciwstawia Apolla i Atenę, jako „nowych bogów”, jako „niszczy-

¹⁵ J. Grimm, *Deutsche Mythologie*. Wyd. 4. Berlin 1875. s. XXXVII, XXX, XXXVII.

¹⁶ J. J. Bachofen: *Das Mutterrecht*, 1871; *Die Sage von Tanaquil*, 1870, i inne. W: *Der Mythos von Orient und Occident*. Wyd. M. Schröter. München 1926, s. 9, 7, 147 n.

cieli prastarych baśni”, demonicznym Eryniom, starym stróżkom „starego prawa”, została oceniona jako „jedno z najpiękniejszych i najlepszych miejsc” w dziele „genialnego mistyka”. Fryderyk Engels, który napisał te słowa w późniejszym wstępie do dzieła *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa*, opowiedział się w ten sposób za identyczną teoretyczno-poznawczą koncepcją mitu. W pełni odpowiadała mu uwaga Marksa, według której „miniona rzeczywistość znajduje swe odzwierciedlenie w mitologicznym tworze wyobraźni” — a więc zostaje w niej przechowana jako przeszłość. Pojęcie „odzwierciedlenia” wskazywałoby tu tylko na ogólny stosunek bytu i myślenia, gdyż we wprowadzeniu do *Krytyki ekonomii politycznej* na pytanie w sprawie historycznego znaczenia mitu odpowiada Marks bynajmniej nie w sensie biernego odbicia świata. Przeciwnie, świadomość mityczna jest sama aktywnością twórczą; Marksowska interpretacja mitu jako „nieświadomie artystycznego przetworzenia natury” „przez wyobraźnię ludową” podkreśla tę aktywną i potencjalnie estetyczną formę przyswojenia sobie rzeczywistości. Przyswojenie to było nieświadomie artystyczne, bynajmniej nie świadomie poetyckie; „przesłanką sztuki greckiej jest grecka mitologia”: stanowi jej podłoże¹⁷. Dopiero gdy gotowe było „podłoże mityczne” (Jakub Grimm), mogła powstać epicka i dramatyczna produkcja artystyczna.

W momencie historycznym, kiedy Marks i Engels zgadzali się z mieszczańską koncepcją obiektywnej zawartości rzeczywistości i prawdy w micie, gdy Marks (jak już wcześniej K. Ph. Moritz) mówił o micie jako o tworze fantazji i (jak Jakub Grimm) określał tę fantazję jako wyobraźnię ludową, a nawet uporeczywie powracał do Schellingowskiej koncepcji epoki mitycznej jako „dzieciństwa narodów”¹⁸ — w dziesięcioleciach tych w świecie mieszczańskim torowało sobie drogę to przewartościowanie wszelkich wartości, które zrywało zarówno z oświeceniową przeszłością, jak i z klasyczną mitologią mieszczańską. Nadchodzące wstrząsy kapitalizmu przemysłowego i indywidualistycznego liberalizmu znalazły swojego genialnego proroka w Fryderyku Nietzsche, który dostrzegł odsłaniające się „przeciwieństwo między życiem a wiedzą” właśnie w dziedzinie nauk historycznych i uznał myśl ewolucyjną, „nauki o suwerennym stawaniu się (...) za prawdziwe, lecz śmiertelne”. Ponieważ „wszelka jasność, wszelka naturalność” „wzajemnego stosunku życia i historii” wydaje się być zagrożona, ponieważ „niemożliwością jest żyć

¹⁷ F. Engels, Przedmowa z r. 1891 do: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, 1884. W: Marx-Engels, Werke. T. 21. Berlin 1962, s. 476 oraz s. 101.

¹⁸ Schelling, *op. cit.*, t. 1, s. 11—13.

z prawdą”, ponieważ „wola prawdy» jest już systemem zwyrodnienia” (projekt przedmowy do *Narodzin tragedii*), tradycyjne pojęcie mitu musiało także ulec radykalnemu przewartościowaniu: przewartościowaniu, które odebrało mitowi zarówno historyczny charakter, jak i znaczenie teoretyczno-poznawcze oraz walor etyczny, a tym samym inaczej określało stosunek mitu do literatury.

Skoro prawda nie była już potrzebna nauce, należało zanegować ją także w przednaukowej świadomości świata. Mit pojawił się teraz jako alternatywa, a nawet więcej — jako wyzwanie dla „abstrakcyjnego wychowania, abstrakcyjnego obyczaju, abstrakcyjnego prawa, abstrakcyjnego państwa”. Właśnie dla tego że mit sprzeciwiał się cywilizacji oświeceniowej, stał się postulatem aktualnym. Nie podziwiano już jego wyższej prawdy, lecz „dionizyjski zew” z głębin. Wartość mitu nie polegała na szczególnej jakości zmysłowo-duchowego poznania świata, lecz na triumfie nad wszelkim poznaniem. „Niszcząca wola poznania” była przecież pierwszym symptomem „upadku mitu (...), upadku mitycznej ojczyzny, mitycznego łona”. Nietzsche wnioskował więc:

dopiero horyzont mityczny zamyka ruch kulturalny w całość (...). Obrazy mitu muszą być niepostrzeżenie wszechobecnymi demonicznymi wartownikami, pod których pieczęą wzrasta młoda dusza i których znaki pozwalają człowiekowi zrozumieć swe życie i walkę; i nawet państwo nie zna silniejszych nie pisanych praw niż fundament mityczny (...)

Koncepcja ta wpłynęła radykalnie na wzajemny stosunek mitu i poezji. Artysta nie miał wyjaśniać i ucłowieczać tego, co mityczne, lecz mógł — jeśli tylko nie był stręczycielem cywilizacji — sam tworzyć mity. Jeżeli (według Nietzschego) „pod tymi niespokojnymi drgawkami życia kulturalnego i konwulsjami wykształcenia ukryta była wspaniała, wewnętrznie zdrowa, prastara siła”, to w tej postaci objawiało się pocie zadanie mityczne. Przewyciężając „abstrakcyjny charakter naszej pozbawionej mitów egzystencji”, „duch niemiecki” powinien przede wszystkim odzyskać swą „mityczną ojczyznę” i (jak budzący się „niemiecki rycerz”) „zabić smoka, zniszczyć zdradzieckich karłów i obudzić Brunhildę — a nawet włócznia Wotana nie będzie mogła zagrozić mu drogi”¹⁹.

Działanie tego zaktualizowanego mitu, który równocześnie przeciwstawiał „abstrakcyjnemu państwu” „mityczny fundament”, nie ogranicza się (o czym nie zapomnijmy) do sztuki. Dlatego też nowe pojęcie mitu rozpowszechniło się tak bardzo w idealistycznym literaturoznawstwie. Wśród instancji pośredniczących filozofia życia inspirowana przez

¹⁹ F. Nietzsche, *Gesammelte Werke*. T. 6. München 1922, s. 317, 257; t. 14, s. 326; t. 3, s. 154, 163. — Por. E. Pracht, *Mythos und Realismus*. „Deutsche Zeitschrift für Philosophie” 13 (1965), s. 815.

Nietzschego zdobyła sobie szczególne znaczenie: Ludwig Klages i Alfred Schüller uznali mit za metafizyczną konieczność naszej epoki; Klages dostrzegwał w nim sprzymierzeńca w walce z *ratio*, tym znieprawionym „zaprzeczeniem duszy”. Gdy więc niekontrolowane uczucie, a w końcu odurzenie zostały przewartościowane kosztem rozumu, otwarł się przed irracjonalnym skrzydłem literaturoznawstwa spod znaku *Geistesgeschichte* ryzykowny program działania. Fryderyk Gundolf mógł teraz rozdzielić swego Goethego na „człowieka pierwotnego” i „pochodnego” [człowieka] wychowanego, na „praprzężycie” naszego „pra-ja” [„*Ur-ich*”] i „przeżycie wychowawcze” [„*Bildungserlebnis*”] *sub specie saeculi* [czasowo uwarunkowane]²⁰. Ponieważ jednak naprzeciw „praprzężycia” znajdował się tylko „pochodny, wtórny świat wychowania”, stanowisko interpretatora w nieuniknionym konflikcie obu było oczywiste. Choć pojęcie „mitu” nie było jeszcze przez Gundolfa nadużywane, jego odraza do „świata celowo uporządkowanego, a nie instynktownie wyrosłego” była już tak konsekwentna, że stąd bierze swój ryzykowny początek mityzująca interpretacja literatury. Przy tym wszystkim, co zawdzięcza ona wraz z Nietzschem romantyzmowi, zagubione zostało jednak historyczne spojrzenie na mit. Unaoczniła w Goethem Gundolfa „forma zmagania się praprzężycia z wychowaniem” głosi Nietzscheański cel syntezy mitu i nowoczesności [*Moderne*]: pojęcie „mitu” zostało w tym momencie unowocześnione, gdy „nowoczesność” osaczona została kategoriami mitu.

Rozumiemy więc osobiwą intensywność, z jaką w nowoczesnej poezji poszukiwano jej mitycznych struktur — zarówno w stylu niemieckiej *Geistesgeschichte*, jak i w amerykańskiej manierze *New Criticism*. Werner Dankert (przykład jeden z wielu) mógł teraz interpretować „poetyckość Goethego” w oparciu o prapodstawy „przedhistorycznego chthonizmu i tellurizmu”, a jego symbole zredukować do „części składowych pramitologii pelazgijskiej”. Wystarczyło, że ta interpretacja nowoczesnej poezji jako „odbicia prasymboli i mitów starożytności” powołała się (wzorem Gundolfa) na „owe zagadkowe, całkowicie nieindywidualne, ponadindywidualne praprzężycia”, a już można było dzieło Goethego „wyłączyć spod wszelkiej interpretacji racjonalnej, zwłaszcza biograficzno-genetycznej”²¹. Kuglarstwo tych chwytów interpretacyjnych osiągnęło szczyt w prawdziwym tricku zamiany, gdy współczesnej poezji podsuwano symbolikę wczesnohistoryczną. Własności strukturalne mitu i poezji nie zostały po prostu pomieszane, lecz zatarte, w sensie określonej (zaktualizowanej i irracjonalnej) koncepcji mitu.

²⁰ F. Gundolf, *Goethe*. Wyd. 9. Berlin 1920, s. 26 n.

²¹ W. Dankert, *Goethe: Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*. Berlin 1951, s. 4.

Również romantycy mówili okazjonalnie o micie nowoczesnym; kryła się za tym jednak (np. u Fryderyka Schlegla) nadzieja na ponadosobowy, estetycznie obowiązujący symboliczny świat sztuki lub (u Jakuba Grimma) skierowanie uwagi na powstanie legendy o Tellu: „nie zmyślona i nie skłamana odrodziła się ona w Szwajcarii jako prawdziwy mit, by w ten sposób upiększyć wydarzenie głęboko poruszające naród”. Mit był więc prawdziwy i „nie skłamany”; był „zwierciadlanym odbiciem wszystkich faz życia” w starożytności, „prawdziwym, wspaniałym, dzięki wielkiej autentyczności, źródłem historii” (Bachofen)²². „Oddzielenie mitu od historii” było jeszcze dla Bachofena nie do pomyślenia; teraz jednak przeprowadzone zostało rygorystycznie. Mit nie był już uznawany za źródło, lecz za antypodę prawdy historycznej. Mit został nie tylko przeciwstawiony historii, lecz także oceniony jako jej przewyższenie.

Jeśli jednak mit nie był już „fenomenem historycznym” (Schelling), to na odwrót — cała historia mogła być traktowana jako mit lub „legenda”. Istotnie, Ernst Bertram zdefiniował „historię” nie jako poznanie minionej rzeczywistości, lecz jako „raczej odrzeczywistnienie minionej rzeczywistości (...). Co z wszelkich wydarzeń pozostanie jako historia, jest w końcu zawsze (...) legendą”²³. Biograf i historyk literatury, który nie traktował już mitu historycznie, stał się sam w swoim stosunku do historii mitologiem. Książka Ernsta Bertrama o Nietzschem, w której znajdują się te słowa, nosiła także konsekwentny podtytuł: *Versuch einer Mythologie* [Próba pewnej mitologii].

2. MIT A SYMBOL

Do dziś brak krytycznej historii teorii mitów, a wobec tego nie ma mowy o zrozumieniu współczesnej mitologii na podstawie jej przesłanek historyczno-ideologicznych. Mimo to należy zwrócić uwagę na te przesłanki, jeżeli chcemy choćby tylko powierzchownie rozpatrzeć teorie mitów najbogatsze w następstwa we współczesnym literaturoznawstwie. Wyróżnimy przy tym trzy reprezentatywne kierunki: symboliczny, rytualny i psychologiczny — rozpatrzmy więc nasz przedmiot w potrójnej relacji: mit a symbol, mit a rytuał, mit a archetyp.

Symboliczną koncepcję mitu reprezentuje tu kierunek, którego korzenie tkwią bardzo głęboko w filozofii niemieckiego idealizmu, w filozofii Schellinga i Hegla, a który w nowszych czasach reprezentują Ernst Cassirer i W. M. Urban, autor amerykański zajmujący się filozofią języka. Mówiąc ściśle, należy określić jako „symboliczne” także wszystkie te interpretacje, które przypisują mitowi sens psychologiczny lub poetycki

²² Grimm, *op. cit.*, s. XXVI. — Bachofen, *op. cit.*, s. 7—9.

²³ E. Bertram, *Nietzsche*. Wyd. 6. Berlin 1922, s. 1.

poza spełnianą przezeń realną funkcją. Ale koncepcje takie np., jakie rozwijał C. G. Jung, różnią się znacznie od filozoficznego problemu struktury symbolicznej jako specyficznej istoty mitu. U swych podstaw, u Schellinga i Creuzera, problem ten jest czysto idealistyczny: symbolika mitu jest tu ostatecznie tylko symboliczną transcendencją, która bezpowrotnie zniknęła ze świata empirycznego. Taka transcendencja imitowałaby więc tylko w micie samoobjawienie absolutu.

W zasadzie pozycja ta (nim doprowadzi do obskurantyzmu późnego Schellinga) odpowiada także pogładowi Hegla. Obiektywny idealista uznaje zarazem, że mit „należy rozpatrywać historycznie, w postaci, w której jest <on> dany”; a więc symbolicznej formie mitu odpowiadałaby także określona epoka historyczna, gdy narody „tworząc swe mity żyły również w warunkach poetyckich”. Ponieważ zaś „nie uświadamiano sobie tego, co najbardziej wewnętrzne i głębokie, w formie myśli, lecz w postaciach fantazji, nie oddzielając ogólnych wyobrażeń abstrakcyjnych od konkretnych obrazów”, stosunek znaczenia i kształtu był zupełnie szczególnej natury: w odróżnieniu od klasycznych i romantycznych sposobów przedstawienia to, co symboliczne, ucieleśniało „bezpośrednią jedność znaczenia i kształtu”²⁴.

W zestawieniu ze współczesnym pozytywizmem, który mitem zajmuje się tylko w empirycznych studiach funkcjonalnych, wielkość takiego postawienia problemu nie jest zależna od jego idealistycznego podłoża. Ze szczególnych przesłanek i specyficznej natury świadomości mitycznej wyrastają osobliwe symboliczne formy pojmowania świata, które nie zna jeszcze różnicy między myślą a obrazem. Te „formy symboliczne” świadomości, rzadko uwzględniane przez marksistowską teorię poznania i psychologię, rozpatrywał najbardziej szczegółowo neokantysta Ernst Cassirer w szeroko zakrojonym studium, przy czym „myślenie mityczne” umieścił w centrum i odgraniczył jego struktury od naukowego sposobu poznawania:

Inwazja mitu i naruszenie przez niego kręgu nauki może tylko wówczas zostać z powodzeniem odparte, jeśli poprzednio poznamy we własnej dziedzinie mitu to, co on w sensie duchowym reprezentuje i czego potrafi dokonać. Rzeczywiste jego przewyciężenie musi polegać na poznaniu go i uznaniu; tylko przez analizę jego struktury duchowej można z jednej strony ustalić jego szczególny sens, a z drugiej granicę²⁵.

Dla ustalenia tej struktury neokantysta opiera się na „kopernikańskim przewrocie” swego mistrza: zamiast mierzyć zawartość i prawdę

²⁴ G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*. Wyd. H. Glockner. T. 12. Stuttgart 1937, s. 416 n.

²⁵ E. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. T. 1—3. Berlin 1923—1929, t. 2: *Das mythische Denken*, s. XIII; *Sprache und Mythos*. Berlin 1925, s. 7.

form świadomości względem obiektywnej instancji, która się w nich wyraża, „formy te powinny same ujawnić skalę i kryterium swej prawdy”. Jednak obok idealistycznej iluzji, że działa w nich samo rozwinięcie ducha, występuje dialektyczne zrozumienie tego, że są one czymś więcej „niż zwykłymi kopiami”, że wyraża się w nich „podstawowy sposób i kierunek tworzenia”, który (ostatecznie) wynika z praktyki ich egzystencji: „Poszczególne formy symboliczne nie są teraz naśladowaniem tej rzeczywistości, lecz jej organami”. Cassirer usiłuje nie tylko opisać język, mit i sztukę na podstawie ich specyficznych rezultatów „w ich prostym współistnieniu, lecz zrozumieć je w ich wzajemnym powiązaniu, pojąc je zarówno w ich względnej zależności, jak i względnej samodzielności”.

To określenie swoistej funkcji także i wówczas jest ważne, gdy dokonuje się kosztem jej stosunku do bytu (zagadnienie, które idealista Cassirer umyślnie pomija). Jakkolwiek pojęcie „form symbolicznych” jest bardzo problematyczne, gdy jako forma świadomości osłania się przed treścią świadomości, te racjonalne rozważania historyczno-psychologiczne na temat specyficznej aktywności mitycznego podmiotu zasługują na uwagę. Mityczne wyobrażenia nie są — jak widać — twórcami fantazji, które oddzielają się z danej rzeczywistości przedmiotów jako rodzaj zwierciadlanego odbicia, lecz same już są — jak to zauważa Cassirer — „na wskroś przesiąknięte kształtami mitu”. Przedmiot wyobraźni działa na szczególne struktury oglądu i odwrotnie. Wnioski końcowe prowadzą w kierunku, który niedawno wskazał F. K. Kessidi: „poznanie towarzyszy mitowi, nie tworzy jednak jego istoty”, ta zaś nie polega na „wyjaśnianiu” zjawisk, „lecz na obiektywizacji subiektywnych wrażeń, która sprawia, że twory fantazji przyjmuje się za prawdziwą rzeczywistość świata zewnętrznego”²⁶. Stąd właśnie wynika mityczna identyfikacja tego, co subiektywne i obiektywne, idealne i realne, pozwalająca także zrozumieć symboliczną jedność obrazu i odbicia.

Specyfiki mitycznego doświadczenia życiowego nie da się istotnie pojąć ani od strony poznania, ani od strony przedmiotu, na którym się pierwotnie dokonuje. Ten szczególny rodzaj przednaukowego widzenia staje się zrozumiały nie tylko za pośrednictwem tego, co widziano. Strukturę mitycznego doświadczenia życiowego można także rozpatrywać jako działalnosc podmiotu, tym samym związaną z ogólnym kontekstem jego praktyki. Ponieważ jednak kontekst ten jest z jednej strony dany obiektywnie, z drugiej — subiektywnie utworzony, struktury mitycznego doświadczenia życiowego są określone dialektycznie. Stąd też odpowiadające im formy symboliczne nie są autonomiczne i nie można ich

²⁶ Ф. К. Кессиди, *Миф и его отношение к познанию, религии и художественному творчеству*. „Вопросы философии“ 20 (1966), nr 5.

(jak chce Cassirer) uważać za „prawdziwe prafenomeny ducha”. Ich szczególna moc, ich oddziaływanie i powiązanie są, przeciwnie, tylko odbiciem i czynnikiem historycznie określonego stosunku człowieka do jego rzeczywistości.

Zależność taka nie wyklucza jednak względnej samodzielności mitycznego sposobu wyobrażania. Zamkniętość jego symboliki jest tym większa, im mniej struktura prymitywnej świadomości kontroluje się przez rezultaty swego doświadczenia, to znaczy, im mniej formy tego doświadczenia zostały ukształtowane przez jego przedmioty. O ile ogląd mityczny rzeczywiście wypełnia całą świadomość, obrazy i przedmioty tego oglądu stapiają się w zamkniętą w sobie symbolikę, której żadne empiryczne wrażenia tak łatwo nie zaprzeczą. Napięcie między obrazem a przedmiotem odbicia, między znakiem a tym, co oznaczane, jest z góry wykluczone. Podobnie jak w świadomości magicznej nazwa i przedmiot pokrywają się z sobą, (w micie nie można rozdzielić symbolu i tego, co on symbolizuje; wartościowania i tego, co oceniane; tego, co idealne, i tego, co realne).

W tym miejscu staje się widoczny stosunek symboliki mitycznej i poetyckiej zarówno w podobieństwach, jak i w przeciwieństwach. Cassirer zbyt mocno podkreśla analogię, przypisując sztuce w istocie rzeczy taką samą strukturę symboliczną, jaką posiada mit. To prawda, że sztuka znacznie mniej oddala się od struktury świadomości mitycznej niż język i religia: podczas gdy język i religia zmierzają ku wzrastającemu przeciwieństwu między znakiem a tym, co on określa, między obrazem a przedmiotem, sztuka może zachować bardziej ściśle symboliczny stosunek obydwu. Ale dzieje się to na zupełnie innej płaszczyźnie i przy pomocy jakościowo różnych środków i rezultatów niż w micie. Na wyższej płaszczyźnie świadomości, jaką zakłada sztuka, identyczność rzeczy i obrazu może być potraktowana tylko ludycznie: nie wierzy się dłużej w mityczną iluzję o jedności obydwóch; realne wydarzenie w przyrodzie i idealna postać — grzmot i Zeus, miłość i Eros — nie są z sobą identyfikowane, lecz metaforycznie do siebie odniesione. Jeżeli w myśleniu magicznym nazwa i przedmiot zbiegają się nieodwołalnie, to metafora tworzy ich jedność tylko do odwołania. Jeśli np. Ryszard Gloucester Shakespeare'a mówi: „zim a naszego niezadowolenia”, lub Hamlet: „czas wyszedł ze swych wiązań”, wtedy to, co obrazowe, i to, co rzeczowe, staje się jednym i tym samym. Rezultatem jest nowa jedność obrazu i przedmiotu, lecz estetyczne działanie tej jedności polega właśnie na metaforycznym napięciu zgodności i niezgodności, odpowiedniości i odmienności. Dzieje się tu podobnie jak w symbolu artystycznym, który chce „trzymać razem” przedmiot i obraz, ale już w większym kontekście postaci, akcji, poematu, gdzie rzecz jest podniesiona do rangi

idei, ruchu lub funkcji („Zwiastun burzy” Gorkiego jako rewolucja). Lecz tak samo jak w metaforze, tak i w symbolu identyczność jest kreowana (lub przeżywana), ale już się w nią nie wierzy.

Jeśli jednak w myśleniu artystycznym jedność symbolu i tego, co on symbolizuje, staje się świadomym złudzeniem, to intensywność ich stosunków ma nadal najwyższe znaczenie estetyczne. „Wierzona” identyczność obrazu i rzeczy żyje nadal w kreowanej jedności wyrazu i naśladowania: (subiektywny) wyraz jako obrazowe wartościowanie pokrywa się (z obiektywną) *mimesis*, czyli naśladowaniem rzeczywistości. Wyraz i przedmiot, wartościujący obraz i oceniany przedmiot, są w sposób nowy połączone, lecz ich metaforyczne połączenie jest właśnie rezultatem świadomego artystycznego kształtowania, a nie „nieświadomie artystycznej wyobraźni ludowej”. Z tego powodu artystyczne połączenie obydwu komponentów kryje w sobie zawsze element sprzeczności. I w tej sprzeczności, w tym (wzmiankowanym już) napięciu metaforycznym i symbolicznym trwa nadal, lecz w odmienny sposób, dialektyka tego, co rzeczywiste, i tego, co możliwe: w żadnym wypadku nie w sensie złudzenia magicznego, lecz złudzenia estetycznego, tak np. jak przejawia się ono w *Burzy* Shakespeare’a i *Fauście* Goethego.

Taka koncepcja istoty symbolu i metafory artystycznej (którą piszący te słowa rozwinął szerzej w innym miejscu) nie da się pogodzić z filozofią form symbolicznych Cassirera; sprzeciwia się ona przede wszystkim podstawowej tezie idealistycznej o micie jako autonomicznej formie symbolicznej. Sprzeciw ten jednak nie pochodzi z zewnątrz: tkwi on w metodzie samego Cassirera. Między neokantowskim idealizmem a historyczną koncepcją funkcji, pomiędzy mitem jako „prafenomenem ducha” a mitem jako „jedną z najdonioślejszych i najskuteczniejszych sił napędowych” okresu wczesnohistorycznego pozostaje wiele pytań otwartych. Cassirer jest na tyle historykiem, aby nie przejść obojętnie obok genealogii i funkcji swojego przedmiotu. Podjął on przy tym myśl o obrzędowym pochodzeniu mitu i bada, zwłaszcza w swoim ostatnim dziele *The Myth of the State*, „funkcję mitu w społecznym życiu człowieka”. Lecz jeśli Cassirer uznaje, podobnie jak antropologia społeczna (E. B. Tylor, W. Robertson Smith i in.), rytualne pochodzenie mitu, to „wyraźne rozróżnienie między dwoma typami wyrazu: między wyrazem fizycznym a symbolicznym” ma uratować podważoną już (od strony rytuału) autonomię form symbolicznych; mimetyczny taniec jednak ze swą fizyczną symboliką podważa takie rozróżnienie. A wreszcie gdy Cassirer pyta, wraz z etnologią (B. Malinowski), o działanie mitu, dochodzi do swych funkcji społecznych, które sięgają daleko poza mit jako „jednolitą energię duchową”²⁷.

²⁷ E. Cassirer, *The Myth of the State*. London 1946, s. 37—49, 43.

Sprzeczności te nie zmniejszyły jednak ogromnego rezonansu, jaki osiągnęła filozofia symboliczna Cassirera w powojennej Ameryce. Wprost przeciwnie, tamtejsza filozofia języka i semantyka podjęły idealistyczne roszczenia do autonomii „formy wewnętrznej”²⁸ i przekształciły ją w duchu panującej wówczas, a dziś jeszcze wpływowej estetyki formalnej. Nie dziwi nas więc, że liczni amerykańscy uczniowie Cassirera, przede wszystkim Susanne K. Langer²⁹, rozwijali wciąż tylko problematykę symboliczną kosztem historycznej. Jeżeli pominiemy kilka krytycznych głosów (Bidney³⁰, Holloway³¹), wówczas pojęcie mitu rozwinięte przez Cassirera i kontynuowane przez jego następców pozostało odpowiednio jednostronne i metafizyczne, a patrząc z punktu widzenia literaturoznawstwa — całkowicie abstrakcyjne w duchu ogólnej (idealistycznej) estetyki. Od tej strony nie ma przystępu do wymiarów historii i społeczeństwa. Owocne dla literaturoznawstwa pojęcie mitu musi szukać innych dróg niż ta symboliczna koncepcja.

3. MIT A RYTUAŁ

Gdy mitologia współczesna pyta o powstanie swego przedmiotu, wskazuje zwykle na genezę mitu w rytuale. Koncepcja wywodząca mit z kultu przenosi wzajemny stosunek mitu i poezji na płaszczyznę historyczną; przede wszystkim wczesna historia sztuki, zwłaszcza dramatu, została pod tym kątem zinterpretowana i uogólniona. Wytworzyły się przy tym różnorodne koncepcje i metody; materialistyczne pojmowanie dziejów literatury nie będzie mogło produktywnie skonstruować pojęcia mitu, jeśli nie podejmie dyskusji z historyczno-rozwojowymi przesłankami i wnioskami tych kierunków.

W przeciwieństwie do mitologii symbolicznej przy tych tendencjach nie ma mowy o „szkole”; w rzeczywistości poza kultową koncepcją mitu kryją się wręcz przeciwstawne stanowiska: sięgają one od etnologicznego pozytywizmu E. B. Tylora i porównawczych studiów Frazerowskiej antropologii społecznej poprzez filologów klasycznych szkoły Cambridge z ich rytualnymi interpretacjami eposu (Gilbert Murray), sztuk plastycznych (J. E. Harrison) i komedii (F. M. Cornford) do angielskiego Towarzystwa Folklorystycznego i etnograficznie ukierunkowanej wiedeń-

²⁸ Cassirer, *Das mythische Denken*, s. 289.

²⁹ S. K. Langer: *Philosophy in a New Key*, 1942; *Feeling and Form*, 1953; *Problems of Art*, 1957.

³⁰ D. Bidney, *Myth, Symbolism and Truth*. W zbiorze: *Myth. A Symposium*. Wyd. T. A. Sebeok. Midland Book, 1965, s. 3—24.

³¹ J. Holloway, *The Concept of Myth*. W: *The Story of the Night*. London 1961, s. 169.

skiej szkoły Mucha (L. Weiser, O. Höfler, R. Stumpf). Idea podstawowa sięga także do różnych prac z pogranicza, np. do interpretacji średniowiecznej wiary w czarownice jako ukrytego kultu pogańskiego (Margaret Murray), do interpretacji rytualnych pozostałości w pieśni dziecięcej i *nursery rhyme* (W. W. Newell, H. C. Bolton i inni), jak również do interpretacji epiki średniowiecznej (Jessie Weston, John Speirs) i ludowej dramaturgii renesansowej (C. L. Barber). Należy wreszcie podkreślić, że marksistowskie prace na temat kultury i literatury starogreckiej przyznały kultowemu pochodzeniu mitu i poezji największe znaczenie: obok znanych prac George'a Thomsona³² wypada wymienić najnowsze, szeroko zakrojone badania Jacka Lindsaya³³.

Rytualna interpretacja mitu pozostaje od początku w znamienym przeciwieństwie do symbolicznej i etymologicznej metody dawniejszej mitologii. Nie jest przypadkiem historii nauki, że wielkie romantyczne mitologie powstały w Niemczech w epoce poprzedzającej rozwój przemysłu, podczas gdy z postępowej i kolonialnej Anglii, w której Darwin tworzy materialistyczną naukę o ewolucji, wywodzi się nowa empiryczna historia rozwoju mitu i kultury prymitywnej. To historycznonaukowe przeciwieństwo nie może być zredukowane do przeciwieństwa dwóch epok. Już w epoce i ojczyźnie Darwina znalazło ono swój punkt kulminacyjny w szeroko komentowanej kontrowersji, w której linii frontu duchowego przebiegały w sposób wysoce pouczający: po jednej stronie stał urodzony w Niemczech Friedrich Max Müller, który z sensacyjnym sukcesem czerpał w swym *Essay on Comparative Mythology* (1856) ze źródeł filologii porównawczej i z odczytanych właśnie sanskryckich wed. Po przeciwnej stronie stał Andrew Lang, który jako uczeń E. B. Tylora reprezentował w antropologii społecznej myśl ewolucyjną związaną z dziełem Darwina. Kiedy pierwszy badał mit pod względem etymologicznym i wywodził go z podstawowej wady języka („*disease of language*”), drugi rozpoczął retrospektywne badania nad rozpiętością w rozwoju kultury prymitywnej i współczesnej, wychodząc z folklorystycznych *survivals*, zachowanych ułamków ze starszych epok. Ta myśl ewolucyjna, która wnet wywarła wpływ na poglądy brytyjskiego Towarzystwa Folklorystycznego, posiadała oczywiście określone następstwa społeczne. Zyskała ona aktualne znaczenie przez to, że darwinowski sceptycyzm wobec chrześcijańskiej nauki o stworzeniu dał się połączyć z tęskną sympatią do starszej kultury ludowej (pieśń ludowa, *Mummers' Play*), zagrożonej przez roz-

³² G. Thomson: *Aischylos und Athen*, 1957 (wyd. ang.: 1941); *Frühgeschichte Griechenlands und der Ägäis*, 1960 (wyd. ang.: 1949); *Die ersten Philosophen*, 1961 (wyd. ang.: 1955).

³³ J. Lindsay, *The Clashing Rocks. A Study of Early Greek Religion and Culture and the Origins of Drama*, 1965.

wijający się kapitał przemysłowy. Korzyść dla nowszej historii literatury polegała jednak na tym, że w sposób widoczny wystąpiły teraz określone związki historycznorozwojowe między starszymi kulturami a literaturą współczesną, szczególnie dramatem. Przy tym można było, zaczynając od narodowych i kulturowych *survivals* (jak np. w nie ukończonej niestety książce R. J. E. Tiddy'ego o *The Mummers' Play*, 1923), interpretować historię średniowiecznego dramatu w nowym powiązaniu z średniowiecznymi uroczystościami i obyczajami kulturowymi (np. w monumentalnym dziele E. K. Chambersa o teatrze średniowiecza: *The Mediaeval Stage*, 1903).

Nie mniej ważne były metodyczne wnioski dla studiów nad literaturą klasyczną i mitem greckim. Silniej niż w pracach nowszych historyków literatury, jak E. K. Chambers, C. M. Gayley i C. R. Baskerville, źródła literatury klasycznej wymagały stałej konfrontacji twórców literackich z mitycznymi. Jeżeli chciało się zrozumieć wielowarstwowe składniki *Iliady* (mit, historia, poezja) pod względem historycznorozwojowym, to sam nasuwał się pogląd o kultowym pochodzeniu najstarszych źródeł eposu. Tak oto Gilbert Murray w swoim wpływowym dziele o powstaniu eposu greckiego [*The Rise of the Greek Epic*] (1907) postępuje konsekwentnie, stwierdzając zależność między porwaniem Heleny a rytualnym uprowadzeniem narzeczonej-bogini w Sparcie i na wyspie Samos. (Uprowadzenie to jest jednak według Murraya mityczną pozostałością zwyczajów kultowych w życiu seksualnym z jeszcze starszej epoki.) Podobnie gniew Achillesa, jego wczesna śmierć i spowodowana nią kultowa żałoba wskazują również na rytualne pochodzenie tych motywów; dotyczy to również Agamemnona, a nawet Tersytesa, będącego ucieleśnieniem typowych reliktywów *pharmakosa* — kozła ofiarnego, którego śmierć posiadała dawniej właściwość oczyszczającą³⁴. Niezależnie od tego, jak bardzo wątpliwe mogą być szczegóły takich interpretacji, u ich podstaw leży myśl ewolucyjna, która tutaj podniesiona została do rangi zasady metodycznej wyjaśniającej elementy mityczne w eposie. Trochę mechaniczna zależność między dziełem sztuki a jego źródłem, jak w ogóle pozytywistyczna fascynacja badaniem źródeł, nie mogą przesłonić faktu, że stosunek kultu do mitu, mitu do poezji uzyskał tu zasadniczo nowe rozwiązanie metodologiczne.

Wywodzenie mitu z rytuału mogłoby w zasadzie mieć charakter materialistyczny; czynność kultowa poprzedza mityczny ogląd tej czynności. Lecz podobnie jak nie możemy wywieść funkcji sztuki ze struktury mitu, tak nie możemy też wyprowadzić struktury sztuki

³⁴ G. Murray, *The Rise of the Greek Epic*. Wyd. 4. Oxford 1924, s. 205—215.

z funkcji rytuału. Zwróćmy przede wszystkim uwagę, że różnych odmian sztuki nie można sprowadzić do jakiegokolwiek wspólnego mianownika genealogicznego: dramat ze swoją mimetyczną akcją bliższy jest nowszemu kultowi i dawniejszemu czarowi analogii niż liryka. Hymny Homera i ody Pindara posiadały wprawdzie pewną funkcję kultową (ich zadaniem było oddać cześć bogom), lecz poetyckie wypełnienie tej funkcji zakładało już istnienie żywo tworzącej wyobraźni ludowej. Między rytuał kultowo-magiczny z jednej strony a powstanie sztuki z drugiej strony wchodziły ważne człony pośrednie i procesy społeczno-estetyczne, w których nad działaniem kultowym bierze górę kolektywna fantazja, a obie przy tym zostają zniesione [*aufgehoben*] w indywidualnym wytworze artystycznym. Ten produkt poetycki czerpie z a r ó w n o z kultowych, jak i r ó w n o c z e ś n i e z mitycznych przesłanek, nie tracając się jednak w ich tradycyjnych funkcjach. W dramacie pierwotne ucieleśnienie (rozwiązłości, żaloby, ofiary) staje się przedstawieniem (tego, co rozwiązało, żalobne, ofiarowane). Funkcja tej *mimesis* nie jest już magiczna: przedstawianie przedmiotów, wymienianie nazwisk nie podporządkowuje tego, co przedstawiono, i tego, co nazwano, supremacji przedstawiających. Ci ostatni bowiem nie ucieleśniają w sensie mitycznym samych siebie, nie są członkami kultowego *komos*, gromady, lecz specjalistami opętania, którzy przedstawiają coś publiczności: obiekt i odbicie — to, co przedstawione, i ludzie — nie są już z sobą identyczne.

Choć czynność kultowa poprzedza ogląd mityczny, to jednak zarówno mit, jak i tym bardziej sztuka nie mogą być wyprowadzone bezpośrednio czy mechanicznie z rytuału. Istniejące związki są niezwykle ważne i wiodą do fascynujących rezultatów; studia nad społeczną genezą dramatu George'a Thomsona [*Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*] są właśnie dlatego tak przekonujące i doniosłe, że badając dramatyczną *mimesis*, konsekwentnie sięgają do jej najwcześniejszych praform i prawarunków. Lecz jedno z drugim nie jest identyczne. Sam Thomson posuwa się do ryzykownych wniosków, gdy wskazując na śpiew, taniec i przedstawienie dramatu attyckiego sądzi, że „zachowała się w nim jeszcze pierwotna jedność mimetycznej magii” (*Historia archaicznej Grecji*). Z całą pewnością w starogreckim dramacie oddziaływa jeszcze jedność kultowych praform; u Aischylosa i Arystofanesa znajdujemy jeszcze resztki mimetycznej magii (np. pieśni falliczne), lecz nie istnieje już pierwotna funkcja tej jedności. Kultowe początki, wysoce ważne dla genezy dramatu, są o wiele mniej istotne dla eposu. Po wspaniałej historii powstania dramatu Thomson o wiele mniej przekonuje, gdy wyprowadza „rytualne pochodzenie greckiego eposu” z rozwoju rytuału totemicznego przez czyn ofiarny i uroczystą biesiadę. Thomson dostrzega

(jak Murray, nie powołując się jednak na niego) tylko kultowe źródła eposu ³⁵. Nawet jeśli się je głębiej umieści w ich społecznym kontekście — czyż wówczas nie traci się trochę z oczu istoty i całości eposu jako utworu poetyckiego?

Do powstania eposu z pewnością mogły się przyczynić socjologiczne i kultowe przesłanki czynu ofiarnego i uroczystej biesiady. Epos jako utwór poetycki trudno sobie wyobrazić bez mitu, który jednak jest tylko częścią (przesłanką) całości: obok niego obecne jest tu echo odległej historii i świetna fantazja Homera. Najstarszy świadek koronny sztuki narracyjnej Homera, Herodot, określa Homera i Hezjoda jako „pierwszych Greków, u których mowa jest w ogóle o pochodzeniu, imionach i postaciach, jak również o czci i kunsztach bogów”, w innym miejscu sądzi o Okeanosie, „że wymyślił go Homer lub inny dawny poeta i wprowadził do poezji” — tak jak w ogóle mocno podkreśla swobodne obchodzenie się Homera z tą lub ową fabułą („Nie nadawała mu się jednak dobrze do jego wiersza (...), dlatego porzucił ją” ³⁶). Niezależnie od tego, jak dalece wypowiedzi te rozjaśniają stosunek mitu do poezji, jedno staje się niewątpliwe: ogląd mityczny, który postępuje śladami kultu, i epicka opowieść, która pozostaje w zależności od fantazji i całości poetyckiej, nie są identyczne. Podobnie jak nie możemy zredukować Homerowego Achillesa czy nawet Tersytyesa do kultu, tak samo nie możemy zredukować ich poetyckich figur z mitycznymi praformami.

Już wzajemny stosunek kultu i mitu nie może być interpretowany jako stosunek bytu i myśli. Niebezpieczeństwu mechanicznej redukcji można tylko wówczas zapobiec, gdy rytuał i mit będą rozpatrywane także w swym obustronnym, lecz wciąż zmiennym stosunku: w najlepszym wypadku uzupełnia się jeden w drugim, górując nad nim, rozszerzając go i wzmacniając. Rytuał realizuje więc mit w obrębie przedmiotowego działania, mit urzeczywistnia rytuał w oglądzie obrazowym. Rytuał jest przede wszystkim praktyką i emocją ucieleśnioną w ważnym w sensie społecznym działaniu, mit nie jest po prostu praktyką i emocją ucieleśnioną przez działanie, lecz jej obrazowym wyrazem w takiej formie, w której nie istnieje sprzeczność między ucieleśnieniem a odbiciem.

Dialektyka tego stosunku została by więc karygodnie zlekceważona, gdybyśmy w nim chcieli widzieć wyłącznie „prostą zasadę naukową, że podobne przyczyny powodują podobne rezultaty” — tak jak to dziś jeszcze twierdzi lord Raglan ³⁷. Oczywiście, stosunek mitu do kultu mógł

³⁵ Thomson, *Frühgeschichte Griechenlands*, s. 399, 399—433.

³⁶ *Das Geschichtswerk des Herodotos von Halikarnassos*. Übertr. von T. Braun. Leipzig 1964, s. 131, 147, 174.

³⁷ Lord Raglan, *Myth and Ritual*. W zbiorze: *Myth. A Symposium*, s. 133.

pod pewnymi warunkami mieć charakter przyczynowy. Bez wątpienia także tam, gdzie społeczna funkcja rytuału jest nie do zastąpienia (np. w micie Dionizosa), tradycja jego jest nieporównanie bardziej żywotna niż jego obrazowy wyraz w micie. O żywotności kultu decyduje ostatecznie konkretna rzeczywistość jego odbioru i funkcji; nie ma tu formuły, która byłaby *a priori* prawdziwa.

Przykład Dionizosa jest szczególnie pouczający, ponieważ kult i mit są tutaj obustronnie powiązane, a zarazem względnie niezależne od siebie. Jak wiadomo, Dionizos nie odgrywa prawie żadnej roli u Homera. Poglądy, według których przyjęcie tego kultu nastąpiło później, zostały po odczytaniu tablic z Knossos (ok. 1500 p.n.e.) zdecydowanie odrzucone przez najnowsze badania (K. Kerényi³⁸). Odległy wiek i kreteńskie pochodzenie kultu zostały udowodnione; wynika stąd, że Dionizos został przez Homera rozmyślnie wyłączony z nieba bogów *Iliady*. Bóstwo nie jest „niszczycielem prademonów” (jak Aischylos nazywa Apollina), lecz przeciwnie — samo posiada demoniczne i utopijne cechy, które można wytłumaczyć odwołując się do „starszych, wypartych skłonności podbitej ludności” (M. P. Nilsson) Grecji przedhomeryckiej. Kult jest żywotny od niepamiętnych czasów; jego mityczno-epickie wywyższenie nie dochodzi do skutku ze względów klasowych. A więc mit i jego epicka stylizacja nie wynikają z kultu, nie określa on też form fantazji mitycznej: ocalałych ułamków mitu Dionizosa (Catullus, Hyginus, hymn) nie należy traktować po prostu jako epickiej wtórnej realizacji kultu Dionizosa, który przyjmuje różnorodne formy. W legendarnym opisie wzięcia bóstwa do niewoli przez piratów maszt statku zostaje nagle opleciony winną latoroślą i „na pokład wylewa się wino”, lecz ogólne założenie epizodu jest bardzo odległe od rzeczywistości kultowej. Jeśli pomyślimy o orfickich czcicielach tego bóstwa, to i tu mitologem jest czymś więcej niż tylko obrazowym refleksem rytuału. Stosunek mityczności do kultowości jest bardziej złożony, niż sądziła etnografia oparta na współczesnych reliktach i filologia pozytywistyczna (Willamowitz). Tu historia religii spod znaku *Geisteswissenschaft* — przy całym swym ryzykownym idealizmie — przyniosła głębszą koncepcję, obok której dialektyczna konstrukcja pojęcia „mitu” nie może przejść obojętnie. Przy wszystkich zasadniczych zastrzeżeniach wobec stanowiska Waltera F. Otto chcemy jednak podkreślić jego słowa: „Ani kult nie został powołany do życia przez mit, ani mit przez kult”³⁹. Jeśli abstrahujemy od owych późnych wyobrażeń mitycznych, które wymyślone zostały dla wyjaśnienia zapomnianych początków i zmienionych obyczajów, a więc

³⁸ K. Kerényi, *Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung*. Köln 1956.

³⁹ W. F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt/Main 1933, s. 20.

są natury aitiologicznej, musimy uznać kult za zjawisko *prymarne* w sensie historyczno-rozwojowym, lecz nie za *wytwórcę* mitu. Jest on w takim sensie *prymarny*, w jakim praktyka poprzedza teorię; teoria nie jest jednak po prostu refleksem praktyki, lecz uogólnieniem rzeczywistości poprzez świadomość, która oddziaływa również na przedmiot uogólnienia.

Ten stosunek rytuału do mitu zyskuje jeszcze większe znaczenie dla mitycznych impulsów literatury współczesnej. Największe przetworzenia poetyckie „niskiej” fantazji ludowej, a więc stylizacja nowożytnych duchów leśnych, domowych i polnych (np. Puk Shakespeare’a, częściowo także Ariel), nie dają się sprowadzić do żadnej widocznej podstawy kultowej. I odwrotnie, najwybitniejszym ogłosom literackim kultu germańsko-celtyckiego (błazen i dziedzictwo burleskowego Heroda) nie towarzyszy żaden mitologem, który mógłby dać cokolwiek literaturze. Pominąwszy misterium chrześcijańskie, dramat nowożytny czerpie swój najważniejszy impuls kultowy z tradycji ludowego błazna — postaci, która jest niezależna od mitycznego wywyższenia i głównie dlatego tak opacznie rozumiana została jako postać komiczna. Jeżeli w nowożytnym błaznie kryje się opętanie — faktycznie rozumiane jako komizm — dawnego kultowego wodzireja (który już w dramacie ludowym i w tańcu miecza występuje jako błazen), to impulsy kultu są chyba raczej dramatycznej niż poetyckiej natury. Błazen i wywodzący się z pogańsko-kultowego święta błaznów burleskowy Herod (który oddziałwał jeszcze na Ryszarda III) nie zatarli w mimetycznym przedstawianiu pradawnego ucieleśnienia; zawsze bliscy są publiczności, są anachroniczni i odgradzają się od nastającej iluzji konsekwentnej *mimesis*: błazen gra siebie samego (jako błazen); śmieje się razem z publicznością i stoi tylko jedną nogą w świecie gry. Jeśli to echo pradawnego ucieleśnienia oznacza jeszcze wewnętrzny związek z (plebejską) publicznością, to zuchwała najczęściej, krytyczna i realistyczna wypowiedź błazna staje się zrozumiała jako świadomie ukształtowane dramatyczne samourzeczywistnienie widza. Nie jest to już jednak mit, lecz opacznie pojęty, niemityczny kult, któremu zawdzięcza dramat nowożytny swą największą ludową postać.

4. MIT A ARCHETYP

Podczas gdy koncepcja kultowej genezy mitu odnosi to, co mityczne, do rzeczywistości wczesnohistorycznej i stamtąd przechodzi do interpretowania literatury współczesnej, mitologia psychologiczna obiera przeciwny punkt wyjścia: założenia psychoanalizy wykorzystuje się do interpretacji czynności kultowych (Zygmunt Freud) lub metody mitologii stosuje się do zrozumienia psychologii głębi (C. G. Jung). Obie koncepcje

odrzucają tym samym historyczną interpretację mitu i kultu jako wczesnej magicznej praformy filozofii lub sztuki; zamiast tego wciągają mit w kontekst współczesnych zjawisk psychicznych i patopsychicznych. Freud i Jung ulegają pośrednio tendencji do aktualizacji i abstrakcyjnego ujmowania mitu i dokumentują tym samym na swój sposób utajony od czasu Nietzschego kryzys między nauką a światopoglądem. Obydwaj ci prekursorzy idą przy tym różnymi drogami do różnych celów.

Totem i tabu, słynna rozprawa Freuda, powstaje przed pierwszą wojną światową i odpowiada duchowi późnomieszczańskiego liberalizmu: sceptyczna analiza i przejrzysta argumentacja są raczej pośrednio niż bezpośrednio zależne od Schopenhauerowskiej „metafizyki miłości seksualnej”. Świat jako wola to dla Freuda świat jako seks, lecz to pesymistyczne założenie dało się w pełni pogodzić pod względem metody z ewolucyjną myślą postępu, empiryczną antropologią społeczną Tylora i racjonalistycznymi studiami porównawczymi Frazera. Korzystając z tych inspiracji poszukuje Freud nowych wyjaśnień, wskazując na uchwytnie w sensie empirycznym „zbieżności w życiu duchowym dzikich i neurotyków”. Tabu i totemizm zostają w ten sposób naświetlone przez analogiczne zjawiska naszej egzystencji psychicznej i społecznej: Freud zwraca tym uwagę na fakt, „że zakazy obyczajowe i moralne, którym my sami jesteśmy posłuszni, mogą mieć w swej istocie związek z tym prymitywnym tabu” i podejmuje odważną próbę „odgadnięcia pierwotnego sensu totemizmu z jego infantylnych śladów, z oznak, którymi objawia się on w rozwoju naszych własnych dzieci”.

Już przed laty porównał Freud pewne aspekty psychiki dziecięcej z mityczną treścią podania o Edypie i usiłował wyjaśnić jego „uniwersalną ważność” przy pomocy psychoanalizy dzisiejszego człowieka. W zapale wielkiego odkrywcy, który ulega oślepieniu blaskiem własnego poznania, wnioskował, „że w kompleksie Edypa występują początki religii, moralności, społeczeństwa i sztuki”. Kiedy stanął w obliczu tak długo nie dostrzeżonego „jądra wszelkich neuroz”, wydawało mu się nawet, „że także problemy duchowego życia narodów powinny znaleźć rozwiązanie od jedynej strony całkowicie konkretnej, jaką jest stosunek do ojca”. Jako przykład z zakresu „religii” i „sztuki” Freud przytaczał cudowną pieśń Ariela: „Ojca morskie tulą fale” [tłum. L. Ulricha]; przedsięwziął nawet interpretację tragedii staroattyckiej, wywodząc pierwotny antagonizm między chórem a bohaterem, tragiczne cierpienia i upadek protagonisty z „owej wielkiej tragedii praczasów” z „usunięcia pierwotnego ojca przez grupę braci”. Mityczno-kultowa śmierć pierwotnego ojca „musiała pozostawić na historii ludzkości ślady nie do usunięcia” i wyrazić się także w sztuce „w tym liczniejszych twórcach zastępczych, im mniej miał być pamiętany”. Z koncepcji tej wynikają dwie konsekw-

wencje, których sprzeczności Freud właściwie nie dostrzega lub usuwa ją z drogi: z jednej strony hipoteza jego opiera się na „uznaniu istnienia psychiki zbiorowej (...) kontynuacji w życiu uczuciowym ludzi” i pokoleń, inaczej „nie byłoby w tej dziedzinie postępu”⁴⁰. Z drugiej jednak strony ta zasada kontynuacji i postępu została zakwestionowana przez własny punkt wyjściowy Freuda: zamordowanie pierwotnego ojca i odruchy zazdrości we współczesnym pokoju dzieciennym były w gruncie rzeczy tylko jednakowymi manifestacjami potężnego, rodzącego się wciąż na nowo kompleksu. Jeżeli kompleks ten był w świecie pojmowanym jako woła równa seksowi po prostu dany, to czerpane stąd inspiracje artystyczne były rzeczywiście tylko „tworami zastępczymi”. Jako takie musiały być zdegradowane do płaszczyzny procesów psychopatycznych.

Przy całej swej rozdwojonej wewnętrznie racjonalności nie mógł Freud narzucić późnomieszczańskiej mitologii tak rozległych konsekwencji literackich, jak te, które wywodziły się z hipotez C. G. Junga. W przeciwieństwie do Freuda Jung zakłada od początku „archaiczno-mitologiczny sposób myślenia nieświadomości”. Nie pochodzi on z osobistego doświadczenia, lecz nabyty został kolektywnie i oddany w spadku. Jako „nieświadomość zbiorowa” jest on „u wszystkich ludzi identyczny i tworzy tym samym istniejącą u każdego, powszechną podstawę o charakterze ponadosobowym”. Treść nieświadomości zbiorowej składa się z istniejących odwiecznie obrazów i figuralnych sposobów myślenia, z pratyków lub „archetypów”, podobnych tym, które Lévy-Bruhl określa jako *représentations collectives* [przedstawienia zbiorowe]. Archetypom tym przypisuje się zadziwiająco trwałą żywotność i siłę twórczą, ponieważ zdaniem Junga:

nie ma istotnej idei lub poglądu, który nie posiadałby antecedenencji historycznych. U podstaw wszystkich znajdują się ostatecznie archetypowe praformy, których oglądowość powstała w czasie, kiedy świadomość jeszcze nie myślała, lecz tylko postrzegała.

Archetypy posiadają charakter mityczno-symboliczny o tyle, o ile nie są — jak we śnie i wizji — poddane świadomej obróbce. Nie chodzi tu przy tym „nigdy (a przynajmniej bardzo rzadko) o uformowane mity, lecz raczej o części składowe mitów”, jak np. archetyp ojca, archetyp matki albo wyobrażenie boskiego dziecka⁴¹.

Mityczno-archaiczny element psychiki został więc przez Junga rozdęty do niebezpiecznej wszechobecności. Abstrahując od pytania, czy

⁴⁰ S. Freud: *Totem und Tabu*. Frankfurt/Main 1956, s. 6, 30; *Traumdeutung*. Wyd. 2. 1900, s. 185; *Totem und Tabu*, s. 174, 172, 175.

⁴¹ C. G. Jung, *Von den Wurzeln des Bewusstseins*. Zürich 1954, s. 4, 45.

tego rodzaju archaiczne właściwości, jak „morfologiczne składniki ciała ludzkiego, mogą być dziedzicznie przekazywane”, mitologiczny wniosek końcowy jest wysoce tendencyjny. Mit staje się po prostu tym, co mityczne; jako archetyp jest oczyszczony ze wszystkiego, co realne. W micie nie odbija się nieświadomie kształtowana istota świata, lecz istota psychiki! Twierdzi więc Jung, że mity „są w pierwszym rzędzie manifestacjami psychicznymi, które przedstawiają istotę duszy”. Tym samym odpowiada negatywnie na klasyczne pytanie dotyczące prawdy mitu albo konsekwentnie je psychologizuje, a mianowicie w sensie subiektywnego idealizmu, ujmującego świat jako treść świadomości, jako „dramat duszy”:

Wszelkie mityzowane procesy przyrody, jak lato i zima, zmiany księżyca, pory deszczu itd., nie są bynajmniej alegoriami tych właśnie obiektywnych doświadczeń, lecz symboliczną ekspresją wewnętrznego i nieświadomego dramatu duszy, który na drodze projekcji, to znaczy odbity w wydarzeniach przyrody, staje się zrozumiały dla świadomości ludzkiej.

Tak więc pierwotne poznanie przyrody byłoby tylko „językiem i zewnętrznym przyobleczeniem nieświadomego procesu psychicznego”, gdyż „zawiera on już wszystkie te obrazy, z których kiedykolwiek powstały mity”⁴².

Jeśli rozważymy konsekwencje, okazuje się rzeczą bardzo dziwną, że współczesna interpretacja literatury wciąż na nowo zapożycza swe pojęcie mitu od Junga. Nieuniknioną konsekwencją archetypu jest przede wszystkim to, że fantazja mityczna „w całym swym obfitym rozroście i wzbierającej bujności” (K. Ph. Moritz) ulega r e d u k c j i. D o c z e g o się ją redukuje — nie jest to u Junga całkowicie jednoznaczne; najczęściej chyba do „mimowolnej manifestacji nieświadomych procesów, których egzystencję (...) można odtworzyć tylko pośrednio”. Dla koncepcji archetypu bowiem

nie istnieje problem, czy mit odnosi się do słońca, czy księżyca, do ojca czy matki, do życia seksualnego lub ognia czy wody; chodzi tylko o opis i przybliżoną charakterystykę nieświadomego jądra znaczeniowego.

Redukcja ta abstrahuje więc od wszystkiego, co zmysłowe i fantastyczne, obrazowe i formatywne; oddala się od wszelkiej oglądowności metaforycznej, której swoista struktura pochodzi z napięcia między odbiciem a wyrazem. Zmierza ona w kierunku całkowicie sprzecznym z poetyckim widzeniem, odczuwaniem i myśleniem: od oglądowności i symbolizmu do tego, co niepojmowalne! To właśnie jest ostatnim stopniem redukcji psychologicznej: mit, który przecież powinien być „żywym i przeżywanym mitem”, staje się jako „działalność bezcelowa” samą nieokreślonością. Jung pisze:

⁴² C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Zürich 1951, s. 109, 112.

Każda próba dokładniejszego ujęcia sama skazuje się natychmiast na niepowodzenie przez to, że gasi świetlistość niepojętego jądra znaczeniowego (...). Jest on (archetyp) naczyniem, którego nigdy nie można ani wypróżnić, ani wypełnić. Istnieje w sobie tylko potencjalnie, a jeśli ukształtuje się w jakimś tworzywie tematycznym [Stoff], nie jest wtedy już tym, czym był dotychczas. Trwa przez tysiąclecia i domaga się coraz to nowej interpretacji⁴³.

Argumentacja staje się niepotrzebna, gdy dana teoria wyklucza sprawdalność swojej wypowiedzi. Tą drogą stosunek mitu do poezji nie daje się uchwycić w sposób racjonalny. Krytyka literacka, która przyjmuje ten punkt widzenia, skazuje się sama na mistyfikację. Mimo to perspektywa „coraz to nowej interpretacji” pociągnęła wielu mitologicznych krytyków, którzy obawiali się nieracjonalnych wniosków Junga. Powstaje pytanie, czy w ich interpretacji archetypu i w pojęciu „nieświadomości zbiorowej” nie tkwi jednak (dotychczas nie dostrzeżone przez nas) racjonalne jądro, dzięki któremu można by w jakiś sposób wyjaśnić mit i poezję. Na uwagę zasługuje już fakt, że taki filolog klasyczny jak Karl Kerényi sprzymierzył się z psychologią Junga⁴⁴, a sam Tomasz Mann określił siebie jako „namiętnego przyjaciela tej kombinacji”. W połączeniu psychologii i mitologii widział on, jak wiadomo, „środek”, który wydawał mu się skuteczny, aby „mit wyrwać z rąk faszystowskich obskurantów i »przefunkcjonalizować go« w sferę humanizmu” — przy czym Mann wyraźnie dodał: „Połączenie to reprezentuje dla mnie niemalże świat przyszłości”. To niezwykle poważanie odnosiło się zapewne do uzyskanego z wiedzy o mitach

spojrzenia na wyższą prawdę, która występuje w tym, co rzeczywiste, uśmiechniętą wiedzę o wieczności, o tym co trwa zawsze, o tym co obowiązujące, o schemacie, w którym i według którego istnieje to, co jest pozornie indywidualne.

„Wyższa prawda”, którą Tomasz Mann odnalazł w micie, była „czymś typowym, zawsze ludzkim, zawsze powracającym, bezczasowym”, przy czym zawierała chyba także obecny w nieświadomości, kolektywny porządek przedmiotów:

Gdyż to, co typowe, jest mityczne, jako że jest pranormą i praformą życia, ponadczasowym schematem i daną odwiecznie formułą, w którą wchodzi życie, gdy reprodukuje swe rysy z nieświadomości.

Poetyczne zainteresowanie Tomasza Manna „zbiorową mitycznością” pozostawało przy tym w znaczącym przeciwieństwie do epoki, którą określała jako „burżuazyjno-estetyczną” i stawia na równi z „upodobaniem

⁴³ Jung, *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, s. 6, 7, 114, 145.

⁴⁴ K. Kerényi, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel mit Thomas Mann*. Zürich 1945, s. 82.

we wszystkim, co tylko indywidualne i szczególne, z wydarzeniem jedno-razowym, z »burżuazyjnością« w najszerszym znaczeniu tego słowa”⁴⁵. (Przez to jednak nie wypowiada się jeszcze w sprawie zasięgu i znaczenia artystycznej recepcji mitu — pominiętej tu całkowicie.)

W okresie i w kraju, w którym Tomasz Mann pisał te słowa, mitologiczna krytyka literacka osiągnęła wyjątkowy rozkwit. Jeśli pojęcie „mitu” nie było obciążone irracjonalizmem Junga, stawiano je na jednej płaszczyźnie z określonymi zjawiskami historyczno-ideologicznymi, zwłaszcza z owymi ponadindywidualnymi, często nieświadomymi poglądami i postawami, nie uściślonymi w sensie filozoficzno-moralnym, z których twórczość literacka epoki czerpie podskórne impulsy dla wyobraźni poetyckiej. Niezależnie od (nie dającego się tu rozstrzygnąć) problemu, czy pojęcie to daje się zastosować do tak współczesnych odpowiedników dawnej mitologii, można przecież rozpatrywać pierwotnie „mitologizujący stosunek” do otaczającego świata jako „nieświadomie artystyczne przetworzenie natury”, przy czym — według Marksa — za „naturę” uznać należy tu także „same formy społeczne”, podobnie jak „wszystko, co przedmiotowe”. Nikt nie przeczy, że socjalno-psychiczne nastawienia społeczeństwa czerpią także z nieświadomości. Te kolektyw-no-nieświadome podstawy inspiracji poetyckiej zasługują w pełni na uwagę ze strony historii literatury, która nie chciałaby szukać uwarunkowań bogactwa literackiego epoki tylko w sformułowanych ideach panujących, w źródłach czy w biografii autorów. Należałoby jednak zbadać, jak dalece wyobraźnia zbiorowa po okresie burżuazyjnego indywidualizmu pozostaje czynnikiem wzbogacającym twórczość artystyczną. W literaturze amerykańskiej wskazywano na „mityczną” egzystencję traper z lasów granicznych, Daniela Boonesa, legendarnego prototypu Skórzanej Pończochy⁴⁶. Należy przy tym przyznać, że psychologia głębi oddaje historii literatury od czasu do czasu prawdziwą przysługę — wtedy na przykład gdy wyidealizowaną postać indiańską Chingachgooka interpretuje się jako „mityczny” wyraz wypartego poczucia winy białych osadników, którzy — jak James Fenimore Cooper — wywłaszczali poprzednich mieszkańców, budując na zrabowanej ziemi swoje posiadłości⁴⁷.

Sposób interpretacji, który może rozjaśnić poszczególne motywy, zawodzi jednak jako formuła metodologiczna dla literackiego procesu jako całości: mimo wszelkich realnych zależności zasada psychiczno-mitologiczna porządkująca nie znajduje istotnego ekwiwalentu w obiek-

⁴⁵ T. Mann, *Gesammelte Werke*. T. 22. Berlin 1956, s. 449.

⁴⁶ L. A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. New York 1960, s. 119.

⁴⁷ R. Chase, *Quest for Myth*. Baton Rouge 1949, s. 21.

tywnym procesie historycznym; nie przystaje do niego tak samo, jak antropologia nie jest identyczna z historią społeczną. W rezultacie wychodzi ona zwykle tak daleko poza właściwe wymiary historyczne literatury, że cechy „archetypowe” nie mogą być sprawdzone na przedstawianej rzeczywistości, ale wyłącznie na fikcyjnych symbolach literatury. Tak więc elementu „mitycznego” nie rozpatrywano w aspekcie jego doniosłości historycznoliterackich i następstw estetycznych, lecz postawiono na jednej płaszczyźnie z arcyspekulatywnymi praprzzeżyciami! Jeżeli przy tym zakładano u człowieka przedburzącego osobliwą niezłomność, to antyracjonalistyczny afront mieszał się tu z mglistą tęsknotą za światem bez podziału pracy i alienacji. (Jeśli weźmie się pod uwagę trzeźwe poglądy naukowe na epokę wczesnohistoryczną, interpretacja taka mogłaby stać się przydatna w służbie produktywnej utopii: mityczny odbłask nieodwołalnie minionej przeszłości wskazuje rzeczywiście na pierwotną totalność człowieka formacji bezklasowej — której nowsza etnologia, pomimo prac Malinowskiego, nie potrafi wyjaśnić w sensie po prostu funkcjonalnym.)

Od czasu gdy Maud Bodkin opublikowała swe studium *Archetypal Patterns in Poetry* (1934), „krytyka archetypowa” wytworzyła oszałamiającą wielorakość zasad i interpretacji. Właśnie w ostatnich latach, gdy estetyka formalna nowej krytyki traci także w Stanach Zjednoczonych na znaczeniu, mitologia literacka występuje z zamiarem stworzenia „nowej perspektywy” dla „już istniejących programów” krytyki literackiej (Northrop Frye⁴⁸). Alternatywą czystej interpretacji formalnej jest „coz bardziej kompleksowe i rozległe poszukiwanie mitu i archetypu⁴⁹”. Zgodnie ze wzorem Richarda Chase’a i innych mit staje się po prostu „formą narracji owych specyficznym archetypowych symboli”⁵⁰, o których egzystencji Jung mógł dostarczyć tak skąpych tylko wskazówek. Przy tym — w najwybitniejszym dziele tej szkoły — „krytyka archetypu została skierowana w pierwszym rzędzie na literaturę jako fakt społeczny i sposób komunikacji” (Northrop Frye). Jak długo wyjaśnia się w ten sposób rzeczywiste mityczne i rytualne praformy lub analogie gatunków literackich, korzyść naukowa jest oczywiście znaczna. W momencie jednak, gdy twierdzi się, „że romans, tragedia, ironia i komedia są epizodami uniwersalnego mitu poszukiwania i dążenia”, u t o ż s a m i a się gatunki literackie z typami mitu: np. romantyczna komedia Shakespeare’a nie tylko jest spokrewniona z „tradycyjnymi igrami rytualnymi

⁴⁸ N. Frye, *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart 1964. — Por. R. Weimann, *Northrop Frye und das Ende des New Criticism*. „Sinn und Form” 17 (1965), s. 621—630.

⁴⁹ *Myth and Method*. Wyd. J. E. Miller. Univ. of Nebraska Press, 1960, s. III.

⁵⁰ *Myth and Symbol*. Wyd. B. Slotte. Univ. of Nebraska Press, 1963, s. V.

związanymi z porami roku" (co byłoby godne zbadania), lecz sądzi się o jej akcji głównej, że upodabnia się ona do rytualnej tematyki „zwyyczajstwa życia i miłości nad pustką”. Jest to założenie całkowicie opaczne: mit nie jest pojęty jako analogon literatury, lecz jako (określająca strukturę) forma podstawowa poezji komicznej i tragicznej. Nie tylko istnieje prawdziwe pokrewieństwo między mitycznością a poetyckością, lecz „pokrewieństwo to (...) promieniuje na wiele właściwości prozy”. Ponieważ jednak właściwości gatunków redukuje się do wciąż pojemniejszych wzorów mitycznych i archetypowych, właśnie ich specyficzne struktury (historycznie coraz to bardziej różnorodne) pozostają nie wyjaśnione. Poszczególne motywy lub elementy gatunkowe ucieleśnia w końcu tylko mglistą wartość symboliczną, którą wywodzi się z rytualnego lub antropologicznego przeżycia podstawowego.

Tym samym cień irracjonalnej psychologii pada także na krytykę literacką i z literaturą dzieje się to samo co z mitem: staje się przedmiotem postępowania nie różnicującego, lecz redukującego. Redukcja taka może w najlepszym wypadku wytworzyć poetykę typologiczną, której „przeróżająca symetria” pozostaje w tym stopniu dwuwymiarowa, w jakim antropologia odgradza się od ruchu historii. Tym samym mit i literatura nie są zinterpretowane na podstawie swych rzeczywistych funkcji, nie docenia się też odrębności ich poszczególnych struktur. Istotę symbolu estetycznego i strukturę świadomości mitycznej można określić przez różnicowanie, a nie przez redukcję. Porównywanie obydwu jest niezwykle owocne, ale właśnie stopień istniejącego między nimi pokrewieństwa pozostaje przy niewystarczającym rozgraniczeniu tak samo nie wyjaśniony, jak funkcja dawnej kultowości w zmienionym kontekście współczesnego teatru.

Przełożył *Klaus Gaida*