

Tomasz Mizerkiewicz

Mitologizacje : o związkach intertekstualnych z mitologią w powieści polskiej po 1956 roku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 91/4, 83-104

2000

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.

TOMASZ MIZERKIEWICZ

MITOLOGIZACJE O ZWIĄZKACH INTERTEKSTUALNYCH Z MITOLOGIĄ W POWIEŚCI POLSKIEJ PO 1956 ROKU

Przedmiotem artykułu chciałbym uczynić charakter związków intertekstualnych między polskimi powieściami współczesnymi (dokładniej: powstałymi po r. 1956) a mitologiami. Nie interesuje mnie tutaj żadne z ujęć metodologicznych odnajdujących w każdym utworze literackim mitologiczne bądź mityczne znaczenia. Mój zamiar jest skromniejszy – chcę opisać poetykę takich powieści lub ich fragmentów, dla których odczytania konieczna jest znajomość określonych historii mitycznych. Tym samym rezygnuję z omawiania zjawisk nazywanych „mityzacjami” czy „mitograficznością”, rozumianych jako stylizacyjne upodobnienie świata przedstawionego do świata mitycznego. Pociągałoby to za sobą konieczność sformułowania takich pojęć, jak „styl mityczny”, „mityczność”, co niewiele miałoby wspólnego z problematyką poruszoną w tej pracy. Skupić się pragnę na aluzjach i nawiązaniach do konkretnych fabuł, wątków, motywów, postaci mitologicznych. Odwołania tego rodzaju nazywać będę m i t o l o g i z a c j a m i.

Takie dialogi z mitologią prowadzone przez polską prozę powstającą po 1956 r. nie stanowią *novum* w historii literatury, inny jest jednak kontekst kulturowy, wobec którego się sytuują. Kontekst kulturowy oznacza tutaj przede wszystkim teorię mitoznawcze danej epoki. Poglądy na genezę mitów, ich sens, związki z historią i poezją zawsze wpływały na literackie przetworzenia wątków mitologicznych. Szczególnie istotne jest uświadomienie sobie i respektowanie w praktyce interpretacyjnej tego, że mit to pojęcie w stadium nieustannych ewolucji, bez stałego znaczenia. Mamy do czynienia z serią wyobrażeń na temat mitologii, a nie z mitami „samymi w sobie”, z mitami „prawdziwymi”¹. Pytać zatem wypada nie tylko o to, jak się mają dziś dawniejsze strategie mitologizacyjne, ale też o obecną postać teorii mitograficznych, które je zrodziły i im patronowały. Dopiero wtedy

¹ E. Kuźma podkreślał w kilku swych pracach, że brak szans na uzgodnienie jakiejś wspólnej teorii i definicji mitu. Postulował, by opisywać różne, historycznie zmienne rozumienia mitu. Zob. np. E. Kuźma: *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, passim; *Mit w literaturze, mitotwórstwo*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992.

będzie można zdać sobie sprawę z zamysłów twórczych, jakie towarzyszą dzisiejszym mitologizacjom, z ich rangi artystycznej, produktywności.

Oprócz kontekstu teorii mitu ważny dla mitologizacji okazuje się kontekst historycznoliteracki, szczególnie w zakresie poetyki historycznej. Badacze podkreślają, że powieść sięgnęła po materiał mitologiczny późno, właściwie dopiero w XX wieku. Wiele można podać wyjaśnień tego opóźnienia, ale chyba najistotniejszy stał się czynnik gatunkowy. Do końca XVIII w. opis działań bogów i herosów rezerwowano dla gatunków wysokich: epepei, tragedii itp., a nie dla tak „burżuazyjnego” czy „plebejskiego” wytworu, jakim była powieść². Weryzm i moralizatorskie zacięcie uodporniły też skutecznie powieść XIX-wieczną na wpływy mitologiczne. Prawdziwy dialog pisarzy z mitologią rozpoczyna się z początkiem XX stulecia. Uświadamiają oni sobie wtedy skonwencjonalizowanie powieści, upada utopia realizmu, podważony zostaje sztywny podział genologiczny. Pojawiające się wówczas mitologizacje oznaczają, że następuje ekspansja tematyczna na teren powieściowy. Proces ten połączony jest z pewnego rodzaju nobilitacją – powieść „zasługuje” już na treści mitologiczne, potwierdza w ten sposób swą wysoką rangę społeczną i artystyczną, osiągniętą w wyniku dotychczasowego rozwoju.

Rozpoczyna się mniej lub bardziej twórcze „używanie” mitologii w prozie. Ową „użyteczność” należy podkreślić. Aluzje, cytaty, nawiązania mitologiczne były bowiem często powodem niejasności i sporów interpretacyjnych. Nie zawsze oczywiste okazywało się, że odwołania te mają charakter *i n t e r t e k s t u a l n y*. Chętnie traktowano takie dzieła jak przekazy *quasi*-sakralne, zapis archetypów nieświadomości zbiorowej, a podobieństwo postaci książkowych do postaci mitologicznych uznawano za ich tożsamość, czasem pisano o „strukturze mitycznej”, która panuje nad utworem bez wiedzy autora...³ Być może, takie właśnie utwory najbardziej narażone były na odbiór emocjonalny, lekceważący zmiany znaczeń motywów mitologicznych oraz ich funkcji, zmiany zaś sugerowane były przez elementy poetyki utworów.

Intertekstualny charakter odwołań mitologicznych w powieści XX-wiecznej potwierdzili literaturoznawcy. John J. White w książce *Mythology in the Modern Novel* i Stanisław Stabryła w pracy *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*⁴ traktują nawiązania mitologiczne w taki sam sposób jak nawiązania do historii biblijnych, do Szekspira, Cervantesa, do dzieł antycznej literatury pięknej, historiografii, biografistyki, filozofii. Żaden z wymienionych badaczy nie posługuje się terminem „intertekstualność”. White mógł chyba jeszcze tego pojęcia nie znać, skoro wspomniana książka pojawiła się dwa lata po wystąpieniu Julii Kristevej. Stabryle nie

² Tak uważa J. J. White (*Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton 1971, s. 16). J. Wachowski (*Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*. Poznań 1993, s. 18) natomiast śledzi popularność tematyki mitologicznej w XX-wiecznym dramacie i wyjaśnia ten fenomen „pamięcią” gatunków dramatycznych o ich sakralno-mitycznych korzeniach: „Tę ukrytą świadomość, wpisaną w strukturę współczesnych dzieł, będziemy nazywali poziomem *m i t o r y t u a l n y m*. Zachował się on w dramatycznej formie, przechowującej pamięć o dawnym związku ze »świętą« sferą obrzędową”.

³ Zob. White, *op. cit.*, s. 52, 98–100.

⁴ S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Kraków 1983. Powstał już „ciąg dalszy”: *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*. Kraków 1996.

zależało na szczegółowym komentarzu teoretycznoliterackim, jego opracowanie to po trosze katalogowy spis „rzeczy wszystkich” odnoszących się do mitologii i literatury antycznej, a zaproponowany podział miał „z grubsza” uporządkować omawiane powieści.

Obydwaj badacze zmuszeni byli wszakże do wymyślenia nazw i skonstruowania odpowiadających im definicji. Sytuacja White’a okazała się o tyle lepsza, że angielscy, amerykańscy, niemieccy i francuscy pisarze – którymi się zajmował – chętnie wykorzystywali typ „powieści mitologicznej” już od początku XX stulecia, dlatego zwrócili szybko swą praktyką uwagę tamtejszych filologów. White dokonuje rozróżnień po krytycznym omówieniu propozycji Theodore’a Ziolkowskiego i Erica W. Herda. Ostatecznie proponuje następujący podział powieści mitologicznych:

- 1) renarracja fabuły mitycznej w całości;
- 2) połączenie fragmentów renarracji z opowieścią, której akcja rozgrywa się współcześnie;
- 3) opowieść o czasach współczesnych, która poprzez liczne aluzje ujawnia celowe podobieństwo (zwłaszcza fabularne) do wybranej historii mitologicznej. Ten typ White określa mianem prefiguracji (przykłady: *Ulysses* Jamesa Joyce’a, *Centaur* Johna Updike’a);
- 4) powieść, w której historia mitologiczna prefiguruje tylko fragment utworu⁵.

Niestety, ten prosty i klarowny podział niewiele nam mówi o zjawiskach określanych jako „renarracja” czy „prefiguracja”. Wciąż nie znamy rodzaju dialogu z mitologią, który one uruchamiają. White zastosował kryterium wierności w odтворzeniu oryginalnej fabuły, ale o wierności decyduje stanowisko – polemiczne lub niepolemiczne – autora. Stabryła uświadamiał to sobie i zaproponował, by dla utworów zmieniających wymowę mitologicznej opowieści dodać jeszcze kategorię reinterpretacji. Jednak w ten sposób wskazał raczej problem, niż go rozwiązał. Reinterpretacja zachodzi przecież nawet w powieściach czy opowiadaniach najbardziej wiernych wzorcowi – chociażby przez to, że zastosowano współczesne formy literackie. Z tego względu Stanisław Balbus utrzymywał, iż strategii intertekstualne, które są prymarnie alegatywne (potwierdzają wzorzec), pozostają zawsze, choćby w minimalnym stopniu, sekundarnie konwersacyjne (przekształcają wzorzec)⁶.

Czy zatem dla właściwej typologii strategii mitologizacyjnych wystarczy skomplikować podział, powiększyć ilość uwzględnionych gier intertekstualnych? Czy sam respekt dla jednoczesnej alegatywności i konwersacyjności pozwoli opisać konsekwencje znaczeniowe użycia motywu mitologicznego? Balbus proponuje we wspomnianej pracy ponad dwadzieścia odmian związków intertekstualnych, wraz z wyczerpującym opisem i ścisłymi definicjami. Propozycja taka jest więc kusząca... ale nie do przyjęcia. Typologie White’a i Stabryły wykazują natomiast pewien podstawowy mankament, mianowicie traktują nawiązania do mitologii na tych samych prawach co nawiązania do dzieł literackich. Tymczasem opowieść mitologiczna stanowi twór inności, być może należy do prawzorów literatury,

⁵ White, *op. cit.*, s. 51–54.

⁶ S. Balbus, *Między stylami*. Wyd. 2. Kraków 1997, s. 130–132.

do – jak chce André Jolles – „prostych form”⁷, niemniej dialog z mitologią odbywa się w zasadzie na dwóch poziomach. Pierwszy z nich to relacja intertekstualna, jakieś nawiązanie między tekstami, fabułami, motywami itp.; na drugim przywołany zostaje mit, ale w tej postaci, w jakiej przedstawiono go w teorii mitu, którą pisarz akceptuje. Dochodzi do dyskusji nad jakościami oferowanymi literaturze przez mitologię, twórca objawia alegatyczny bądź polemiczny stosunek wobec wartości uznanych w danej teorii mitu za „mityczne”. Między dziełem literackim a mitologią, reprezentowaną w dziele przez wybrany mit, toczy się „d y s k u s j a” i n t e r d y s c y p l i n a r n a.

Sytuacja jest zatem wielokrotnie bardziej skomplikowana, wariantów będzie jeszcze więcej, niż zaproponował Balbus. Wypada bowiem przy omówieniu utworu stosującego strategię mitologizacyjną n a r a z uwzględnić zaktualizowaną teorię mitoznawczą i uzgodnić ją z nią, przystosowaną do celów ekspresji twórczej odmianę intertekstualności. Dopiero wtedy zdajemy sobie sprawę z konsekwencji znaczeniowych zastosowanych w dziele chwytów mitologizacyjnych. Ta sama strategia intertekstualna może wyrażać bardzo różne zapatrywania mitoznawcze twórcy, choć, oczywiście, niektóre formy nawiązań lepiej będą się nadawać do określonego typu gry mitologizacyjnej, a inne – gorzej.

Zarazem pojawia się szansa dla typologii zbudowanej na odmiennych podstawach. Propozycja, którą zamierzam przedstawić i wykorzystać w dalszych interpretacjach, odwołuje się do kilku najważniejszych nurtów myśli mitoznawczej. Otóż w historii badań nad mitami wypracowano trzy główne stanowiska: historyczne, alegoryczne i traktujące mit jako twór posiadający swe immanentne wyróżniki, możliwe do opisanie. To ostatnie stanowisko będę nazywał akceptatywnym. W tym porządku chciałbym przyjrzeć się wybranym polskim utworom prozatorskim powstałym po 1956 roku. Utwory te realizują następujące strategie: mitologizacji historycznej, mitologizacji alegorycznej i mitologizacji akceptatywnej. Oparcie tej typologii na teoriach mitoznawczych pomaga również rozwiązać pewien problem – nie ma w takim podejściu konieczności jednoczesnego zajmowania się nawiązaniami do mitologii i do *Biblii*, nawet jeśli dokonywane są w podobny sposób (prefiguracja, renarracja itp.).

W pełni zdaję sobie sprawę z ogólności proponowanego podziału, czas na jego uściślenie przychodzi jednak zawsze przy oglądzie konkretnych realizacji. Bardziej zależy mi na respektowaniu istniejących w tekście zawikłanych związków dzieł literackich z mitologią, czyli na wierności pewnej metodzie opisu, niż na kultywowaniu złudnego marzenia o skonstruowaniu wyczerpującej typologii. Celem tych rozważań będzie więc określenie pola ideowego i poetologicznego, po którym zmuszony jest się poruszać twórca „dyskutujący” z mitami.

Mitologizacje historyczne

Strategia mitologizacji historycznej ma za tło kierunek mitoznawstwa, którego protoplastą był żyjący w IV i III w. p.n.e. Euhemer z Messeny. Głosił on, że

⁷ A. Jolles, *Proste formy. Baśń*. Przełożył R. Handke. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 5, passim.

w mitologii należy dostrzegać wypaczony zapis realnych zdarzeń historycznych. Ich doniosłość dla dziejów Hellady (gdyż jej mity miał Euhemer na myśli) spowodowała, że obrosły w legendę, czyli opowieść, w której ludzkie przypadki przemieszane zostały z fantastyką czy tym, co nadprzyrodzone. W myśli euhemerystycznej mitologia traktowana była jako mistyfikacja⁸. Wszystkie „mityczne” atrybuty owych opowieści są tutaj odrzucone, trzeba dokonać „przekładu” tych narracji na język niezmystyfikowany: kroniki historycznej, szkicu historycznego, itp.

Analogicznie: strategia pisarza-euhemerysty będzie polegać na przekonującej translacji mitów na gatunek wyraźnie niemityczny. Im bardziej zaskakującej translacji dokona autor, tym silniejszy stanie się efekt deziluzji, odmitycznienia podjętej fabuły. Strategia pisarza-euhemerysty będzie polegać zatem – parafrazując znaną formułę Janusza Sławińskiego – na stawianiu mitologii w stan oblężenia⁹. „Oblężona” mitologia okazać się ma niemitologią, pisarz-euhemerysta wszelkie dociekania nad naturą mitów, pytania o ich cechy swoiste będzie traktował jako pomyłkę. Zaatakuj takie zabiegi, bo są one dla niego konsekwencją samowmówienia kulturowego.

Przykładem utworu stosującego mitologizację historyczną jest *Skaliste gniazdo Taurów* Sławomira Sierleckiego¹⁰. Autor podjął się renarracji opowieści o wyprawie Orestesa na Taurydę po złoty posąg Artemidy. Zanim przejdę do bliższego opisu utworu, kilka słów poświęcę zastosowanej tam grze intertekstualnej.

Stabryła zauważał, iż twórca dokonujący renarracji reinterpretuje temat najpierw dlatego, że wypowiada się poprzez charakterystyczne dla świadomości literackiej swojej epoki konwencje, gatunki czy style¹¹. Samo opowiedzenie o Orestesie w utworze posiadającym formę powieściową wprowadza do książki Sierleckiego przekształcenia znaczeń mitu. Od razu dostrzegamy, iż nadawca nie pochodzi z epoki mitycznej, lecz kulturowo nam bliskiej. Innego przykładu dostarcza tom Jadwigi Żylińskiej *Kapłanki, amazonki i czarownice*¹². Na pierwszy rzut oka możemy, że to szereg opowiadań osnutych wokół niektórych odkryć archeologicznych, a także próba połączenia tych odkryć z fabułami różnych mitów. Z czasem zauważamy wszakże wyraźny zabieg selekcyjny – autorka wybiera tylko tematy kobiece, śledzi rozwój i zanik pradawnego kultu Wielkiej Matki. Właśnie już na poziomie selekcji odbywa się reinterpretacja.

Samo ponowienie opowieści mitologicznej o Orestesie naznacza utwór Sierleckiego silną alegatywnością. Decyzja o potrzebie tak dokładnego przywołania pewnej fabuły świadczy o jej wysokiej pozycji w kulturze, nawet jeśli nawiązania dokonano w celach polemicznych. Prześmiewać można tylko tekst dobrze znany, zwalczać tradycję najbardziej aktualną, inspirującą współczesnych twórców. W każ-

⁸ Historię dawnej myśli mitoznaczej przedstawia E. Sarnowska-Temariusz w książce *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności* (Wrocław 1969, rozdz. *Tradycja euhemerystyczna*); też autorki zob. też *Mitologia*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej. (Średniowiecze – renesans – barok)*. Pod redakcją T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temariusz. Wrocław 1990.

⁹ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 92.

¹⁰ S. Sierlecki, *Skaliste gniazdo Taurów*. Gdańsk 1976. Odsyłając do tekstu podaję w nawiasie numer strony.

¹¹ Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej 1976–1990*, s. 8.

¹² J. Żylińska, *Kapłanki, amazonki i czarownice. Opowieść z końca neolitu i epoki brązu 6500–1150 lat p.n.e.* Warszawa 1972.

dej z książek sięgających po renarrację spotykają się zatem żywioły alegatywności i reinterpretacji (konwersacyjności). Alegatywność – zdaniem Michała Głowińskiego – jest negacją dialogiczności, krokiem w stronę jednogłosowości¹³, reinterpretacja natomiast potęguje dialogiczność, wielojęzyczność. Przy interpretacji dzieła wypada pytać o „układ sił” między tymi sprzecznymi tendencjami.

Problemem jest też ranga artystyczna utworu stosującego renarrację. Dla poromantycznej literatury, rządzącej się kryteriami nowatorstwa i odkrywczości, renarracja nie stanowiła strategii preferowanej. Jeżeli nie wzmagała swej reinterpretacyjności w utworze, zmieniała go w plagiat czy dzieło epigona. Szeroko rozumiana renarracja cieszyła się za to uznaniem w dobie staropolskiej. Twórca ponawiał wzory, podejmował dawny temat i miał do tego prawo jako członek wspólnego świata kultury. Nie postrzegano tego wówczas jako kreatywnej bierności. Autor powinien bowiem przedstawić dawną opowieść w świetle wyobrażeń, świadomości kulturowej czy narodowej swej epoki, by tym samym odrodzić wzorzec, potwierdzić jego żywotność. Mógł nawet prześcignąć mistrzów starożytnych lub im dorównać – zakładała to reguła współzawodnictwa („*aemulatio*”)¹⁴.

Przywołuję dawne renarracje po to, by wskazać na powinowactwo renarracji jako strategii intertekstualnej z euhemerystyczną myślą mitoznawczą. Otóż epoka staropolska była właśnie czasem, w którym mitoznawstwo historyczne, obok alegorycznego, należało do obowiązujących. Teorie ówczesne odrzucały prawdziwość wyobrażeń mitologicznych. Krytykowano je z powodu nieprzydatności naukowej i szkodliwości religijnej, a ponieważ nie były wartościowe poznawczo, nie podejmowano refleksji nad swoistością mitów. W efekcie mitologia stała się zbiorem fabuł, nic nie odróżniało ich od tekstów literackich. Jeżeli ówczesny twórca sięgał po opowieść mitologiczną, czynił tak po to, by stała się ona nośnikiem innych, niemitycznych przekazów, np. pouczeń moralnych, wskazówek społeczno-politycznych (*vide*: idea *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego).

W interesującym mnie okresie po 1956 r. renarracje mitologiczne były domeną literatury dla dzieci i młodzieży (*Opowieść o Heraklesie*, *Mistrz Dedal* i inne opowiadania Jadwigi Żylińskiej), literatury sensacyjnej, przygodowej (powieść Siereckiego), fantastyczno-naukowej (*Muszla egejska* Zbigniewa Doleckiego, *Skrzydło Hermesa* Stefana Weinfeldta). Renarracje pełniły w obiegu kulturowym głównie funkcję dydaktyczną i popularyzatorską. Ich doniosła rola polegała na dostarczaniu wiedzy o mitach w czasie, gdy programy szkolne nie przewidywały zapoznawania uczniów z mitologią¹⁵. Oczywiście, wkład renarracji w refleksję nad mitami był nikły, gdyż zwykle nie prowadziły z nimi dialogu, nie wносиły do wiedzy o mitach niczego nowego, były przeto utworami epigońskimi.

Skaliste gniazdo Taurów Siereckiego wyróżnia się na tym tle swym polemicznym nastawieniem do prezentowanych zdarzeń z mitologii, chęcią ich nowej oce-

¹³ M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 90–91.

¹⁴ Intertekstualne właściwości literatury tamtego okresu wnikliwie omawia A. Fulińska w artykule *Renesansowa aemulatio: alegacja czy intertekstualność?* („Teksty Drugie” 1997, nr 4).

¹⁵ Zob. W. Tański, *Recepcja mitu antycznego w szkole – perspektywa genologiczna*. „Studia i Materiały WSP w Olsztynie” nr 90 (1996): *Gatunki literackie. Tradycja a współczesne przemiany*. (Red. D. Ossowska, Z. Chojnowski), s. 124–125.

ny. W posłowie autor odwołuje się do poglądów mitoznawczych Arnolda Hausera, które stanowią współczesną odmianę historycznej interpretacji mitów¹⁶. Za zdarzeniami zawartymi w opowieściach mitologicznych dostrzegać mamy refleks krwawych wypadków dziejowych. Hauser dokonuje demitologizacji greckiej mitologii. Wyczyny herosów, tryb życia „bohaterów” pozwalają na nazwanie ich rabusiami czy piratami, mit trojański zaś – to „gloryfikacja ich rozbójniczych i pirackich wypraw”¹⁷. Te wybujałe indywidualności lekceważą prawa i religie, wszystko zależy od przebiegłości, zrzeczności i siły fizycznej owych „bohaterów”.

Sierecki wyciąga z rozważań Hausera prosty wniosek. Nazbyt idylliczne, umitycznione wyobrażenia dawnej Hellady należy krytycznie „skomentować”, jak powiada pisarz w posłowie (s. 180). Dostrzeżenie w greckich herosach korsarzy czy bandytów pozwala na opowiedzenie o ich przygodach językiem literatury popularnej. Reinterpretacja dokona się poprzez „tłumaczenie” mitu na charakterystyczne dla tej literatury tematy, toposy, faworyzowane typy postaci, systemy wartości, itp. Uwznioślone wyobrażenia kultury wysokiej zostaną dostosowane, dzięki szeregowi chwytów deziluzyjnych, do wyobrażeń czytelnika takiej literatury, oddane pod jego osąd. Mitologiczna Hellada ma się okazać światem zaskakująco zwyczajnym, a celowe uwspółcześnienia powinny go przybliżyć czytelnikowi, który odkrywa trywialność i „dwudziestowieczność” tego świata.

Owe uwspółcześnienia najłatwiej dostrzec w warstwie stylistycznej. Spotykamy tutaj zabieg odwrotny do archaizacji. Jak wiadomo, udana artystycznie archaizacja opiera się na normie językowej współczesnej pisarzowi i polega na wprowadzaniu przestarzałych wyrazów, zwrotów, składni czy fleksji w takim tylko stopniu, by uzyskać efekt dawności. Pisarz musi dbać, aby wypowiedź pozostała nadal zrozumiała dla czytelnika (sukces *Trylogii* Sienkiewicza). Sierecki opierając się na normie językowej swoich czasów rezygnuje zupełnie z prób archaizowania, wprowadza za to wyrażenia, określenia odczuwane przez użytkownika języka jako charakterystyczne wyłącznie dla jego epoki. Chodzi głównie o wyrażenia przesławne, obraźliwe czy obelżywe. Na dowód garść cytatów: bohaterowie mówią o „bandzie” (s. 21) lub „zgrai” Jazona (s. 116), która wybrała się po złote runo, co „spędza [...] sen z oczu niejednego rozbójnika” (s. 52), nieustannie wspominają o piratach (s. 14, 15, 30, 61, 161, 168), są ścigani przez zbirów (s. 17, 25), Helena była przyczyną „całej tej trojańskiej awantury” (s. 33), herosi spod Troi to obecnie „zdziecinniali, słabi głuptacy” (s. 39), podczas bitwy morskiej dowódca jest dumny ze swych „zabijaków” (s. 111). Wszystkie wyrażenia o ujemnym zabarwieniu emocjonalnym mają ponadto spoufalić czytelnika z prezentowanym światem, są najprostszym sposobem znoszenia dystansu wobec wysokokulturowych wyobrażeń. Odbiorca ogląda świat, który łatwo może sam poddać wartościowaniu.

Językowe uwspółcześnienie umotywowane zostało wyborem narratora fantastycznego. Pierwszoosobowa narracja prowadzona jest przez „wiecznego czło-

¹⁶ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*. Przełożyła J. Ruszczyćówna. Posłowie J. Starzyński. Warszawa 1974.

¹⁷ *Ibidem*. Cyt. za: Sierecki, *op. cit.*, s. 176.

wieka”, uczestnika opisanych zdarzeń, który był nie tylko Pyladesem, towarzyszem Orestesa, ale jeszcze później zasłynął jako Tammuz, Apulejusz, markiz de Saint-Germain, Thomas Edward Lawrence. Jak zatem wygląda sytuacja narracyjna? „Wyobraźcie [...] sobie, że oto Pylad siedzi naprzeciwko was, w fotelu, popija kawę i opowiada wam tę autentyczną historię” (s. 43). Osoba narratora „nieśmiertelnego” ma dawne i rozległe parantele w literaturze światowej, pojawia się też w jednej z pierwszych polskich powieści, w *Historii* Ignacego Krasickiego, gdzie Grumdrypp reinterpretuje wypadki dziejowe zgodnie z kryteriami obowiązującymi w oświeceniu: ośmiesza tyranów i wojowników, słaawi mecenasów nauki i sztuki¹⁸. Podobnie w *Skalistym gnieździe Taurów* – tutaj „nieśmiertelny” również dokonuje reinterpretacji, modernizuje opowieść mitologiczną, jako nacowny świadek ma do tego prawo i niezbędne kompetencje. Dlatego Pylades nie stroni od bezpośrednich ocen i wyjaśnień typu: „Orest przeszedł do kreślenia naszej rozbójniczej – bo taka ona była – misji” (s. 156–157) i „Byli to – prościej rzecz nazywając – rozbójnicy morscy” (s. 59); „nasza drużyna bardziej przypomina wyprawę piratów niż odwiedziny przyjaciół” (s. 34). Pierwszoosobowy narrator spełnia jeszcze jedną funkcję w utworze o elementach fantastycznych: uzasadnia „pęknięcie” w zdroworozsądkowej wizji świata. Opowiada o czymś, co było tylko jego udziałem, tym samym autor stawia czytelnika przed jednostkowym, subiektywnym świadectwem – można wierzyć lub nie wierzyć w nieśmiertelność narratora i jego uczestnictwo w wyprawie Orestesa¹⁹.

Sierecki dokonuje również „odbrazowienia” herosów greckich poprzez postaciowanie odmienne od tradycyjnego, topicznego. Narrator wielokrotnie podkreśla, że wszyscy Achajowie to potencjalni mordercy, nikt nie był pewny swego mienia, nikomu nie ufano. Miasta żyły w strachu przed watahami łupieżców. Zwraca uwagę ich barbarzyństwo, „zwierzęcość” zachowań. Widząc znajomą dziewczynę, Pylades powiada, że powinien do niej „podejść ostrożnie z tyłu [...], zwalić na trawę i zgwałcić” (s. 7). W bezpośredniej charakterystyce Pylades przedstawia siebie jako niepoprawnego rzezimieszka, który mimo popadnięcia w kłopoty czyha na kolejne okazje do „rozrabiania”. Towarzyszy temu uproszczony „system wartości”: „Zbrodnia [...] jest zawsze tylko zbrodnią. [...] Zabójstwo jest prawem życia...” (s. 12). Orestes wręcz chełpi się swym zbrojnictwem, pyta retorycznie: „My i dobre obyczaje?” (s. 19), a za dewizę życiową służą mu zdania typu: „Jeżeli nie chcę się lękać – muszę sam budzić strach” (s. 20) lub „ostateczne sprawy rozwiązuje najlepiej oręż” (s. 33). Postacie literackie świat bogów traktują z cynizmem, instrumentalnie (porwanie posągu bogini dla odzyskania tronu), a bohaterów spod Troi wyśmiewają i lżą. Pylades zdradza miasto Ugarid, którego mieszkańcy zostają wymordowani, po czym nie odczuwa zbytnio wyrzutów sumienia.

Moralnemu spotwornieniu bohaterów mitologicznych towarzyszy uproszczenie ich portretów psychologicznych. Sierecki odjął mitycznym herosom głębię przeżyć, wyobraźnię, wrażliwość, zdolność do refleksji, są nijacy albo nikczemni,

¹⁸ Zob. M. Klimowicz, *Literatura oświecenia*. Wyd. 2. Warszawa 1990, s. 72.

¹⁹ Tak A. Matuszewska (*Podmiot autorski w literaturze popularnej*. W zb.: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996), za R. Caillois, opisuje rolę narratora pierwszoosobowego w popularnej powieści fantastycznej.

chwilami po prostu niewarci uwagi. Czytelnik skupia się przeto na dynamicznie rozwijającej się akcji, bitwach, intrygach – jak na powieść przygodową przystało. Tutaj ujawniają się niewątpliwe zalety fizyczne Achajów, ale również ich niegodne zachowania wobec towarzyszy wyprawy; mordują się wzajem, sztuka przetrwania polega na niedowierzaniu żadnemu z przyjaciół oraz na zdolności do zdrady. W zakończeniu cała Hellada zdaje się być obrócona w proch i pył, a Pylades opuszcza zniszczone Mykeny zupełnie sam, by dalej pędzić swój żywot pozbawiony celu i wartości.

Wspominałem już, że pisarz-euhemerysta dlatego dokonuje renarracji całej opowieści mitologicznej, iż na upiększoną wizję chce odpowiedzieć wizją demistyfikującą, w przypadku książki Siereckiego – nawet zbrutalizowaną. Nie zapominajmy jednak, że autor kieruje swą książkę do masowego odbiorcy. Liczy się więc z tym, iż czytelnik taki nie zna barwnych przygód Orestesa (dowodem dołączenie do powieści objaśnień dotyczących postaci mitologicznych), a to ułatwia przywoływanie szczegółów mitologicznej fabuły. O takim adresacie świadczą również wskazane przeze mnie elementy poetyki: przewaga motywów zdarzeniowych, egzotyka miejsc, narrator fantastyczny, uproszczenie portretów psychologicznych. Tym samym *Skaliste gniazdo Taurów* łączy dwie strategie intertekstualne: transpozycję tematyczną (reinterpretację) i epigonizm (który jest cechą całej literatury popularnej²⁰).

Ważnym wątkiem w opowieści Pyladesa jest jego stosunek do aoidów. Wprowadza bowiem refleksję autotematyczną i metatekstową. Narrator nieustannie podważa prawdziwość pieśni aoidów: „Pieśń potrafi nawet ciemną noc zamienić w słoneczny dzień...” (s. 95); „pieśń o faktach ma większą siłę niż same fakty” (s. 27). W tej sytuacji opowieść Pyladesa może być równie prawdziwa co przekaz aoidów: „Umówiliśmy się przecież, że uwierzyliście w wiarygodność mojej relacji” (s. 43). Fikcja przeciw fikcji – w ten sposób pragnie Sierecki podważyć starożytne świadectwa i nasze zautomatyzowane wyobrażenia mitycznej Grecji. Autor pisze w posłowiu, że nie chciał odtwarzać przeszłości, lecz „skomentować współcześnie zmitologizowaną jej część” (s. 180). Stoi za tym przekonanie, iż mówienie o „mitycznych” komponentach owej przeszłości to sprawa kultury, do której pisarz należy. Ona mitologizuje mitologię, która nie różni się niczym od innych zbiorów historyjek. Postawa pisarza-euhemerysty jest tutaj niedialogiczna. Sięga on po opowieść tylko raz – by ją zreinterpretować.

Warto na koniec zapytać o miejsce książki Siereckiego w refleksji euhemerystycznej. Okazuje się bowiem, że autor niczego nie dodał do wcześniej podnoszonych argumentów przeciw mitologii. Jego stosunek do niej mieści się wśród euhemerystycznych stereotypów i pewników, w tym sensie również mamy do czynienia z utworem e p i g o n a. Sierecki wcale nie występuje przeciw współczesnemu zwyczajowemu uwzniośnianiu Hellady, tego rodzaju uwzniośnianie pojawia się przecież w kulturze śródziemnomorskiej od jej zarania. Właściwym przedmiotem ataku współczesnego euhemerysty powinny być wszystkie kierunki mitoznawstwa poromantycznego przyznające mitom wartość poznawczą. Można też łatwo wyobrazić sobie powieść, w której uhistorycznieniu zdarzeń mitologicznych wcale nie towarzyszyłoby sprowadzenie prahistorii ludzkości do wojen

²⁰ Zob. Balbus, *op. cit.*, s. 213.

plemiennych. Skomplikowanie owych odległych procesów mogłoby zostać przedstawione w taki sposób, jak tego dokonał Thomas Mann „opowieściowujący” zdarzenia biblijne.

Mitologizacje alegoryczne

Alegoryczna interpretacja mitów, wspierana przez odpowiadającą jej teorię mitoznawczą, również posiada dawne korzenie. Już w VI w. p.n.e. grecki historyk i geograf Strabon pisał, że „Homer tworzył alegorie, aby uczyć”. Potem podobne opinie wygłaszali Plutarch i Heraklit, zwany Allegoretą²¹. Alegoryczną interpretacją mitów posługiwano się powszechnie w średniowieczu, kiedy *philosophia moralis* dostarczała klucza do objaśnień znaczenia mitów²². Z tego względu dociekano prawdziwego znaczenia („*vera significatio*”) kryjącego się za znakiem, którym – „bardziej atrakcyjnym niż poznawczo wartościowym – okazywała się mitologiczna fikcja”²³. Warto zwrócić uwagę, że w interpretacji tej sama opowieść mityczna znów nie jest „poznawczo wartościowa”, fabuła nie projektuje własnych reguł interpretacyjnych, a ściślej: projektuje, lecz należy je pominąć, klucza dostarcza bowiem kultura, do której należy pisarz-egzegeta. Dawniej szukano w mitologii znaczeń fizykalnych (wyjaśnienia zjawisk przyrodniczych), moralnych, teologicznych czy nawet ekonomicznych. Współcześnie, jak się zaraz przekonamy, dozwolone jest wpisywanie w znaki mitologiczne dowolnych sensów, tyle że twórca musi zadbać o ich czytelność.

Pisarz nie atakuje tutaj „mityczności”, jak czynił to euhemerysta, raczej stara się ją stłumić, pominąć. Zależy mu bowiem na neutralności znaczeniowej mitów, która ułatwi im spełnienie funkcji nośnika przekazów autorskich, czyli, jak powiedziałby Jerzy Ziomek, pozwoli wykorzystać ich „wehikularne” możliwości²⁴. Wybór fabuły mitologicznej podyktowany jest jej sprawdzoną atrakcyjnością, może też fantastycznością i niezwykłością, a już na pewno – mocnym zadomowieniem w kulturze śródziemnomorskiej. Dobra znajomość fabuły umożliwia czytelnikowi całkowite zrozumienie p r z e k o d o w a n i a, które zaproponuje pisarz-egzegeta.

Podobną postawę wobec mitologii przyjęli pewni polscy prozaicy tworzący po 1956 roku²⁵. Za przykład utworu posługującego się mitologizacją alegoryczną chciałbym uznać minipowieść Jerzego Andrzejewskiego *Nikt*²⁶. Nie zakładam tym

²¹ Zob. Sarnowska-Temierusz, *Świat mitów i świat znaczeń*, rozdz. *Problemy alegorezy*.

²² Zob. J. Speina, *Formy rzeczywistości. Typy świata przedstawionego w literaturze*. Bydgoszcz 1990, rozdz. *Mit w literaturze*.

²³ Sarnowska-Temierusz, *Mitologia*, s. 483.

²⁴ J. Ziomek (*Powinowactwa przez fabułę*. W: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 27) pisał: „Być *vehiculum* to znaczy być pośrednikiem maksymalnie nieaktywnym, powołanym do przeniesienia innej aktywności. W sensie semiologicznym *vehiculum* jest komunikatem tak zbudowanym, aby ograniczając własne znaczenie, mogło przekazać znaczenie zawarte w przenoszonym komunikacie”.

²⁵ Nie inaczej działało się we współczesnym dramacie, gdzie – stwierdza Wachowski (*op. cit.*, s. 9) – „Mit traktowany był najczęściej instrumentalnie, a jego wartość mierzona skutecznością odniesień do wydarzeń społecznych i politycznych”.

²⁶ J. Andrzejewski, *Nikt*. Warszawa 1983. Odsyłając do tekstu podaję numery stronic z tego wydania.

samym, że utwór zawiera alegorie w znaczeniu chwytu literackiego. Relacja między planem wyrażania a planem treści bardzo rzadko ma tam charakter alegoryczny. Częściej odpowiedniość między mitologicznym znakiem a sugerowanym znaczeniem przypomina związek symboliczny czy metaforyczny. Zamiast znaczenia dominuje wieloznaczność, chwilami zaś celowa niejasność, w czym znak mitologiczny podziela los większości współczesnych znaków kulturowych, zwłaszcza tych, które mają za sobą wielowiekową tradycję adaptacyjną. O alegoryczności mówię zatem tylko dla wskazania rodzaju dialogu interdyscyplinarnego, prowadzonego z mitologią. *Nikt* jest dla mnie utworem, który „wytlumia” mitologiczność historii Odyseusza, by uczynić z niej opowieść o samym autorze. W tym sensie kontynuuje alegoryczne stanowisko mitoznawcze.

Wypada rozpocząć analizę mikropowieści od ustalenia realizowanej przez nią strategii intertekstualnej. Utwór ten wydaje się nieomal wzorcowym przykładem transpozycji tematycznej, której nazwę i obszerną definicję zaproponował Balbus:

transpozycja tematyczna to opracowanie jakiegoś „obcego” (dawnego, „nieaktualnego”) tematu w myśl zasad „języka” aktualnej tradycji literackiej, języka autora po prostu. [...]

Kulturowa transpozycja tematyczna polega więc na nawiązaniach danego utworu współczesnego do określonego „obcego” [...] kręgu kultury za pośrednictwem wprowadzonych do utworu w charakterze jego znakowego budulca, wyselekcjonowanych tematów [...] pochodzących z tamtego kręgu i jego artystycznych systemów semiotycznych: motywów zdarzeniowych i opisowych, postaci literackich i mitologicznych, wątków, historycznych wariantów toposów, symboli itp. – stanowiących przekonujące synekdochalne reprezentacje systemów semiotycznych, jakimi ów krąg kulturowy dysponował. Tekst dokonujący transpozycji nie rekonstruuje natomiast pierwotnych reguł systemowych, które określały paradygmatyczne pozycje owych znaków oraz zasady ich kombinacji w owoczesnych wypowiedziach [...]²⁷.

Transpozycja tematyczna przekazu mitologicznego oznacza zatem takie jego przetworzenie, które zwraca uwagę zasadniczą zmianą środków wyrazu artystycznego. Modelowanie opowieści mitologicznej na potrzeby ekspresji autora każe zaliczyć teksty tego rodzaju do strategii intertekstualnych „prymarnie konwersacyjnych” i „sekundarnie alegatycznych”. Teksty te bowiem wdają się w dialog z tradycyjną wersją nade wszystko po to, by „wynegocjować” warunki wykorzystania jej w nowym przekazie.

Na czym polega transpozycja mitu o Odyseuszu²⁸ w utworze Andrzejewskiego, jak dalece autor jest „niewierny” wzorcowi? Oczywiście, najłatwiej dostrzec zmiany w fabule mitu. *Nikt* prezentuje ostatnią wyprawę Odyseusza, wyprawę, o której epos Homera oraz inne źródła starożytne milczą. Spotykamy więc apokryf mitologiczny, pisarz zaś pokrętnie tłumaczy się z niespodziewanej znajomości dalszych losów helleńskiego herosa (s. 15–18). Na poparcie swych domysłów cytuje znany wiersz Konstantinosa Kawafisa i fragment *Boskiej Komedii* Dantego²⁹, które po prostu nadinterpretowuje. Stawia nas przeto przed arbitralnie dokonaną transpozycją, o czym otwarcie mówi dopiero w zdaniu:

²⁷ Balbus, *op. cit.*, s. 343–344.

²⁸ Nowe „adaptacje” literackie mitu o Odyseuszu omawia J. Abramowska w *Odysej współczesnym* (w: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995).

²⁹ Wielowiekową tradycję adaptacji „tematu Odyseusza” prześledził W. B. Stanford (*The Ulysses Theme. A Study of the Adaptability of a Traditional Hero*. New York 1968).

Przy całym szacunku oraz uważaniu dla przekazów tradycji, nawet gdy przynależą do sfery mitów, legend i podań, sądzić się godzi, iż żadna tajemnica nie kamienieje, lecz przeciwnie: wciąż pulsuje życiem, skłonna odmieniać kształty, dopóki znajdują się ludzie dość namiętni i niespokojni, aby odkrywać ją na nowo. [s. 16]

Ale i ta wypowiedź jest kamuflażem, gdyż, jak zaraz się przekonamy, autor tylko pozornie ma na celu odkrywanie wciąż żywej mityczności.

Transpozycyjne odkształcenia dotyczą także postaci mitologicznych. Odyseusz i Penelopa nie kochają się, nigdy zresztą nie było między nimi miłości. Każde z małżonków ma swego kochanka: Penelopa – Elpenora, a Odyseusz – Eurykleję. Odwiedzana przez bohatera spod Troi czarodziejka Kirke okazuje się zdziwaczką, półszaloną staruszką, nie pamięta swego dawnego umiłowanego, a po jej wyspie biega chory psychicznie Telegonos, syn Odyseusza. Ten z kolei co krok ociera się o homoseksualne pokusy. Ważną rolę w utworze odgrywa błazen króla Itaki, Śmieszek Płaczek, którego Homer ponoć „zapomniał” wprowadzić do swego dzieła (zob. s. 8). Co ciekawe, pewne zachowania bohaterów zdradzają, że ich świadomość daleka jest od tej, jaką zwykliśmy przypisywać postaciom mitologicznym. Jak bowiem pamiętamy z eposu Homera, istniał tam paralelizm akcji – działa się ona w świecie bogów i ludzi. Tutaj bogów brak, a gdy Odyseusz przygotowuje mowę do mieszkańców Itaki, zamierza zmyślić to, co mu Atena jakoby powiedziała. Instrumentalne, zeświecczałe traktowanie bogów nasuwa raczej myśl o paradoksalnej współczesności tego bohatera.

Jeszcze wyraźniejszym sygnałem przynależności utworu do innego, niegreckiego i niemitycznego kręgu kulturowego są „cudze słowa” – cytaty oraz kryptocytaty. Pojawia się słownictwo liturgii chrześcijańskiej, pieśni religijnej, nieraz zabawnie przemieszane z antykiem, np. „Od nagłej i niespodziewanej śmierci ustrzeż mnie, Zeusie” (s. 52). Śmieszek Płaczek pyta ironicznie swego pana: „Rekolekcje odprawiasz? Rachunek sumienia?” (s. 37), Odyseusz woła do ukochanej, niczym Jahwe do grzesznego Adama: „Euryklejo! Euryklejo!”, na co pada łatwa do przewidzenia odpowiedź: „Przecież jestem” (s. 23). Bohaterowie potrafią też zacytować wiersz Marii Konopnickiej: „A jak poszedł król na wojnę, / grały jemu surmy zbrojne...”, i posłużyć się dobrze w polszczyźnie zadomowionym przysłowiem: „Krowa, która dużo ryczy, mało mleka daje” (s. 38). Znajdziemy też kryptocytat-parafrazę: Fortynbras z wiersza Zbigniewa Herberta dyskutuje z zakończeniem Szekspirowskiego *Hamleta* i stwierdza, że reszta „nie jest milczeniem, ale należy do mnie”³⁰; podobnie Odyseusza zapewnia Eurykleja: „Potem [...] należy do mnie” (s. 23).

O tym, że w transpozycji nie dochodzi do rekonstrukcji zasad, które jednoczyły elementy przekształconej opowieści, najdobitniej przekonuje forma utworu. *Nikt* stanowi mieszankę konwencji gatunkowych. Hipoteza na temat dalszej podróży Odyseusza, przywołanie cytatów z różnych dzieł zmieniają fragment utworu w esej literaturoznawczy. Jeszcze silniejsze związki wykazuje on z formami dramatycznymi, o czym świadczą didaskalia, dialogi zupełnie pozbawione wtretów narratorskich, imiona kolejnych postaci mówiących pisane majuskułą (np. s. 62). Ale te same fragmenty mogą budzić skojarzenia ze scenariuszem filmowym, a po-

³⁰ Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*. W: *Studium przedmiotu*. Wyd. 2, poprawione. Wrocław 1995, s. 44.

dział całości na numerowane części odpowiada wtedy podziałowi na ujęcia, sceny. *Nikt* zawiera nadto typowe dla współczesnej powieści psychologicznej opisy snów, zbudowane przez pisarza przy użyciu techniki strumienia świadomości. Nie koniec na tym – odnajdziemy tu wiele elementów powieści autotematycznej. Autor projektuje najpierw cały utwór, sięga wtedy po czas przyszły i tryb przypuszczający, roztrząsa przed czytelnikiem swe wątpliwości, motywacje, planowane przekształcenia fabuły mitologicznej. „Pokazuje” również swoje notatki dotyczące postaci z mitologii, miejsc akcji (s. 10–11), podaje „instrukcje” dotyczące stylu odbioru. Zatem jest to tekst o procesie twórczym. Wielość przywoływanych konwencji powoduje, że mamy w efekcie do czynienia z hybrydą gatunkową, a więc zjawiskiem genologicznym charakterystycznym dla literatury drugiej połowy XX wieku. Jeżeli chcemy je określić jako apokryf mitologiczny, dodać musimy, że jest to apokryf współczesny³¹. Stanowi on zarazem realizację hipotezy historycznoliterackiej, odpowiada na pytanie: Jak mogłaby wyglądać mitologiczna opowieść o Odyseuszu, gdyby przekazana została językiem literatury nam współczesnej?³²

Teksty, które realizują strategię transpozycji tematycznej, nie podejmują tematów „bezinteresownie”, próbują przystosować dawną fabułę dla nowego przekazu. Czemu służą retusze w mitologicznej opowieści o losach Odyseusza? Dla zrozumienia „intencji tekstu”³³ konieczny będzie cytat:

Tę opowieść [...] przyjąć należy nie inaczej, jak się słuca snów, więc z uwagą rozumiejącą, iż to, co opowiadane – istnieje wedle praw rzeczywistości własnej, powiązanej z życiem, lecz też od niego niezależnej. Wprawdzie osobisty charakter tej historii nie ma kształtować jej warstwy zewnętrznej, elementów, zresztą pełen wieloznaczności i niedopowiedzeń, powinien decydować o klimacie zwierzenia, które – być może – przede wszystkim zwierzającemu się jest potrzebne. [s. 9; podkreśl. T. M.]

Nikt, nieortodoksyjna opowieść o Odyseuszu, ma być odebrany jako zakodowane zwierzenie autora na własny temat. Andrzejewski nie pozwala czytelnikowi zapomnieć o zwierzeniu, czyni je jednym ze słów-kluczy: „Milczenie mężczy, lecz wyznanie też” (s. 25); „nigdy nie przydarzyło się, abyś się zwierzył” (s. 27); „Czy musisz się z nich zwierzać?” (s. 41); „A ponieważ cię kocham, zwierzę ci tajemnicę” (s. 46); itd. Modyfikacje opowieści mitologicznej służyły stworzeniu takiego projektu interpretacyjnego, w którym pobrzmiewają echa tradycji mitoznawstwa alegorycznego. Prawdziwe znaczenie („*vera significatio*”) utworu wcale nie wiąże się, jak to sugerował autor, z bezinteresownym namysłem nad mitem Odyseusza i ukrytą w nim Tajemnicą. Właściwa lektura będzie polegała na utożsamieniu Odyseusza z Andrzejewskim, na przywoływaniu kontekstu twórczości, biografii i legendy pisarza, jego funkcjonowania w świadomości literac-

³¹ Zob. Bałbus, *op. cit.*, s. 350. Badacz zauważa, że apokryficzność jest często spotykana w transpozycjach tematycznych.

³² Bałbus (*ibidem*, s. 345) stworzył nawet „wzór” komunikacyjnej ramy modalnej dla transpozycji tematycznej: „Znak (a) pochodzący z systemu kulturowego (A), gdyby należał do kultury (B) i w jej językach się wyrażał, rzekłby: »(a/b)«” [...].

³³ Określenia tego używał U. Eco w pracy *Interpretacja i historia* (w: U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przełożył T. Bieroń. Kraków 1996).

kiej³⁴. Nie Odyseusz, lecz Odyseusz-Andrzejewski jest bohaterem tej powiastki. Docieranie do sensów utworu będzie przypominać odgadywanie znaczeń paraboli, albowiem musimy zapomnieć o samoistnej wartości fabuły mitologicznej odczytując ją jako autorskie zwierzenie. Za regułę można też przyjąć, że najwięcej w takiej alegorezie mówią te elementy, które zostały w micie zmienione.

Nie jest to jednak w żadnym razie powieść z kluczem. „Wieloznaczność i nie-dopowiedzenia”, o których w przytoczonym fragmencie wspomina autor *Bram raju*, sprawiają, że nie jest możliwe odnajdywanie pikantnych szczegółów z jego biografii. Czytelnik dostrzeże, rzecz jasna, pesymizm piszącego, brak miłości i pocieszenia, tragizm, poczucie winy, „górze” wyrządzonego innym zła, wreszcie uwikłania homoseksualne. Pozostanie jednak wśród domysłów – tu Andrzejewski rozmawia sam ze sobą, a obecność słuchacza wytwarzać ma tylko „klimat zwierzenia”, prowokować do mówienia i przez to, być może, do zrozumienia samego siebie.

Porozumienie z czytelnikiem, komunikacja z nim zachodzi dopiero na poziomie metarefleksji artystycznej – w sferze rozważań Odyseusza-Andrzejewskiego dotyczących sensu i mocy podejmowanej konfessji. Maską, czyli mit o Odyseuszu, ułatwić ma szczerość, pozwala powiedzieć więcej niż w zwyczajnym zwierzeniu. Czy jednak tak zorganizowana spowiedź pozwoli „oczyszczyć własne głębie”? Co osłabia, paraliżuje moc podjętego wyznania? Otóż problem, z którym boryka się główna postać mikropowieści, jako żywo przypomina najbardziej aktualne problemy humanistyki współczesnej. Odkryła ona, że człowiek przejawia się w języku, który go wypacza, modeluje wedle własnych reguł. Tak rozmyśla bohater:

Legendę już posiadam. Pieśni moją sławę głoszą. [...] Lecz gdzie ja w tych pieśniach jestem? Moje myśli, gorycze, zwątpienia i troski? Moje miesiące, dni i godziny niespełna lat pięćdziesięciu? Który z nas jest prawdziwszy – ten z pieśni czy ten, którym jestem? Jestem – co to znaczy? Czy już samym istnieniem sam go zniekształcam, a świat czyni to wedle swych zmiennych zwyczajów? [s. 89–90]

Upragnionym zwierzeniem byłaby „pieśń prawdziwa”, o której mówi Odyseusz przed śmiercią, a która różniłaby się od znanej i nam wersji Homera. Owa pieśń okazuje się wszakże mrzonką człowieka wpłatanego w kulturowe konieczności. Nigdy nie wyśpiewa bohater nowej pieśni, a krótko po jego zgonie Śmieszek Płaczek wykrzykuje słowa *Odysei*, która jest – według apokryfu mitologicznego – skłamaną historią Odyseusza.

Co oznacza ta finałowa scena w zwierzeniu Odyseusza-Andrzejewskiego? *Nikt* miał być dziełem, w którym twórca dystansuje się wobec wszystkiego, co zawarł w swych utworach i co przekazuje towarzysząca mu legenda literacka. Apokryf, w etymologicznym sensie tego słowa, oznacza to, co zakryte. Próba takiej odśtony autorskich przemilczeń ma być *Nikt*. Efekt końcowy nie jest zadowalający, pisanie nie dało żadnej ulgi czy pocieszenia. Przeciwnie, przyniosło przekleństwo świadomości popełnionych niegodziwości i ogromu nie wyznanych win. W czytanej

³⁴ Odwołuję się tu do odczytania mikropowieści, którego dokonał Z. K o p e ć w nie publikowanej jeszcze pracy *Mitotwórstwo i mitoburstwo Jerzego Andrzejewskiego*, szczególnie do rozdz. *O sobie samym dla potomności*.

alegorycznie podróży Odyseusza-Andrzejewskiego okręt bohatera utknął na „górze zła” i dopiero śmierć może pisarza od niej uwolnić. Śmieszek Płaczek opowiada legendową wersję historii Odyseusza, ten zaś, zupełnie bezsilny, zdaje się na pastwę tego, co o nim powiedzą inni.

Jest to więc dramat umysłu niezdolnego do zapomnienia, przeciążonego, nadto świadomego zarówno popełnionego zła, jak i uwikłania w mechanizmy twórczości, jej literackich obiegów, zobowiązań, ograniczeń. Tragiczny Odyseusz-Andrzejewski wskazuje tylko na ogrom win nie wyznanych i kończy, odchodzi bez oczyszczenia. Oczyszczeniem może być jedynie śmierć, ale należy ona już do innego porządku, nieliterackiego, toteż niczego nie zmieni w dziele i legendzie pisarza Jerzego Andrzejewskiego. Literatura takie dylematy i świadectwa odrzuca poza swój oficjalny obieg, nazywa apokryfami, nie dowierza im, szuka fikcyjności, kolejnego zafalszowanego autoportretu. Ani pisarz nie może dać świadectwa prawdzie własnej egzystencji, ani świadomość literacka jego epoki nie byłaby w stanie tego przyjąć.

Problem twórczości nacechowanej autobiograficznie wymaga tu nowego ujęcia. W żadnym razie nie można utrzymywać, jak niegdyś chciał Philippe Lejeune, iż pisarz z czytelnikiem zawierają pakt autobiograficzny, w którym autor udaje, że mówi prawdę, a czytelnik, że w to wierzy³⁵. Trafniejsza wydaje się nowa definicja autobiografizmu zaproponowana przez Marka Zaleskiego:

[autobiografizm jest] rodzajem przedstawienia, w którym znajduje swój wyraz niemożliwe do zrealizowania pragnienie autora, aby dla siebie samego (*auto*) pozostać żywym (*bio*) w tekstowej materii *écriture* (*graphia*)³⁶.

Dać świadectwo niemożliwemu do zrealizowania pragnieniu całkowitego wyznania autobiograficznego – oto zamysł Andrzejewskiego. Tytuł mikropowieści zaś nie tylko sugeruje, że czytelnik będzie miał do czynienia z moralitetowym Everymanem³⁷. Dodać tu trzeba jeszcze jedno znaczenie: Nikt, czyli taki Andrzejewski, który nigdy nie doszedł i nie dojdzie do głosu, którego nigdy nie poznamy, mimo że jest prawdziwszy od tego, który zaistniał w świadomości literackiej swojej epoki³⁸. Tyle zostawia po sobie, z konieczności nieudany, współczesny apokryf mitologiczny.

Wróćmy do alegoryczności, czyli do relacji: tekst Andrzejewskiego – mit o Odyseuszu. Pisarz najwidoczniej traktuje podjętą fabułę instrumentalnie, przekazuje dzięki niej własne treści. Nie atakuje jednak mitologiczności, zostawia ją w spokoju, nie uwydatnia jej. Można jednak i na planie mitoznawstwa alegorycznego „doczytać” sensy utworu. Otóż różnica między mitem greckim a apokryfem Andrzejewskiego przypomina rozdźwięk między kształtowanym przez jego twórczość i publiczność czytającą wizerunkiem autora *Miazgi* a odczuwaną przezeń prawdą o sobie samym.

³⁵ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przełożył A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5, s. 42.

³⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 84.

³⁷ Abramowska (*op. cit.*, s. 359) dostrzega uniwersalistyczny sens utworu, przystawalność dylematów bohatera do kłopotów i trosk współczesnego Każdego.

³⁸ Zob. artykuł R. Koziołka o zmiennym tytule: *Nikt to nie ja. O ostatniej powieści Jerzego Andrzejewskiego* („FA-art” 1996, nr 3).

Mitologizacje akceptatywne

Strategie literackiego dialogu z mitologią, w którego wyniku podjęta zostaje próba przyswojenia jakości mitycznych, pojawiają się po wielkiej nobilitacji mitu w kulturze Europy. Prawdziwym inicjatorem refleksji poszukującej znamion mitycznych był Giambattista Vico. Ten włoski myśliciel z XVIII stulecia w swym *opus magnum*, tj. *Nauce nowej*, zupełnie na przekór przeświadczeniom „wieku filozofów” dostrzegł w mitach przedmiot godny namysłu. Osadził mitologię w wytwarzających ją warunkach historyczno-socjologicznych, czyli uznał za dzieło społeczności pierwotnych. W tych społecznościach każdy człowiek obdarzony był zmysłem poetyckim wytwarzającym mity, które stanowiły jedyny ówczesny sposób komunikacji. Vico analizował myślenie ludzi pierwotnych zapoczątkowując refleksję nad „myślą nieoswojoną”³⁹. Wszystkie późniejsze prace: Frazera, Malinowskiego, Cassirera, Eliadego czy Lévi-Straussa, kontynuują wątki zawarte w *Nauce nowej*⁴⁰.

Prezentowane przez Vica uznanie i respektowanie w praktyce filozoficznej inności, samoistności mitów znalazło wkrótce naśladowców w romantycznej filozofii idealistycznej w Niemczech. Herder, Schelling, bracia Schleglowie także zastanawiali się nad wyróżnikami mitu, szanowali jego autonomiczną, symboliczną wartość, odkrywali zawartą w nim kulturotwórczą moc. W przeciwieństwie jednak do Vica, który wyobraźnię poetycką zdolną do tworzenia mitów przypisywał tylko odległym historycznie, stojącym u progu rozwoju cywilizacyjnego społeczeństwom, myśliciele romantyczni chcieli położyć podwaliny współczesnego mitotwórstwa. Dostrzegli możliwość powoływania do życia mitów rozumianych na trzy sposoby: jako pewną metodę poetyckiego (!) oglądu świata, jako cenny, wart odkrywania substancjalny byt (nazywany różnie – w późniejszych epokach np. archetypem) oraz jako element społecznej świadomości i komunikacji (celowa „inżynieria” mitów socjopolitycznych, ich projektowanie i promocja)⁴¹.

Ten nurt mitoznawstwa, dziś tak powszechnie przyjmowany, że nawet nikt nie szuka dlań nazwy, pozwałam sobie określić jako akceptatywny. Został on podjęty i wszechstronnie rozwinięty w XX w. oraz – co szczególnie dla nas ważne – uprawomocnił nowe style literackich dialogów z mitologią, ufundował nowe ich zasady. Wśród tych nowych strategii mitologizacyjnych pojawiają się zawsze pytania o status obydwu dziedzin, wzajemne relacje, różnice, możliwe związki. Utwory

³⁹ Zob. S. Krzemiń-Ojak, *Vico*. Warszawa 1971, podrozdz. *Mit i prawda*.

⁴⁰ M. Eliade (*Aspekty mitu*. Przełożył P. Mróczyński. Warszawa 1998, s. 7) pisze, że podobny przewrót w praktyce religioznawców i etnologów nastąpił później: „Od ponad półwiecza uczeni zachodni umieszczają badania nad mitem w perspektywie wyraźnie kontrastującej z ujęciem, powiedzmy, dziewiętnastowiecznym. Zamiast traktować, tak jak to czynili ich poprzednicy, mit w potocznym tego słowa znaczeniu, to znaczy jako »baśń«, »zmyślenie«, »fikcję«, przyjęli oni takie jego rozumienie, jakie spotkać można w społecznościach archaicznych, w których mit oznacza – przeciwnie – »historię prawdziwą«, historię, która ma niezwykłą wartość, ponieważ jest święta, brzemnienna w znaczeniu i pouczająca”.

⁴¹ Szerzej na ten temat wypowiada się E. Kuźma w książce *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980, s. 11–19. Zob. też artykuł A. Orłowskiego *Mit i historia w filozofii identyfikacji F. W. J. Schellinga* („Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” [t.] 13 (1967): *Filozofie romantyczne*. Opracował J. Trybusiewicz [i inni]), w którym omawia poglądy Schellinga dotyczące tzw. nowej mitologii.

literackie nie tylko zawierają znaki mitologiczne, ale również wykorzystują wartości im przynależne, czyli najrozmaiciej rozumiane jakości mityczne. To „testowanie” mitologii, zgadywanie jej cech, wszelkie przetworzenia wyjątkowo intensywnie prowadzone są w stylizacji mitycznej, co będzie przedmiotem moich późniejszych rozważań. Ale także techniki literackie nawiązujące dialog z mitologią przez przywołanie, parafrazę, aluzję do konkretnej fabuły mitycznej potrafią „mityczność” wykorzystywać. Za „lidera” takich technik chciałbym uznać prefigurację mitologiczną ze względu na bogactwo jej związków z mitologią.

Terminem „prefiguracja” posługiwali się egzegeci ksiąg biblijnych. Od dawna proponowali taką ich lekturę, dzięki której wydarzenia Starego Testamentu były zapowiedziami tego, co przynieść miał Nowy Testament. Ojcowie Kościoła musieli bowiem dowieść, że Chrystus był Mesjaszem zapowiadany przez Stare Przyznanie. Przykładem prefiguracyjnej egzegezy jest interpretacja sceny, kiedy Abraham chce złożyć w ofierze Izaaka. Oznaczać ma to przyszłą śmierć Chrystusa, którego Bóg Ojciec złoży w ofierze za grzechy ludzkości. Izaak jest tutaj figurą Chrystusa – prefiguruje Mesjasza. Termin „*praefiguratio*” zaproponował dla tego zjawiska św. Augustyn w traktacie *O państwie Bożym przeciw poganom ksiąg XXII* (XIV 27) i odtąd pojęcie to upowszechniło się w egzegezie biblijnej⁴².

Literatura wykorzystywała potem nieraz prefigurację biblijną. Erich Auerbach opisał w *Mimesis* „realizm figuralny” *Boskiej Komедii* Dantego⁴³. W połowie XIX w. Hermann Melville napisał *Moby Dicka*, którego akcja, postaci, miejsca modelowane są na wzór wybranych odpowiedników z *Biblii*. Viola Sachs śmiało i jednoznacznie uznała to za wynik wpływu purytańskiego spojrzenia na uniwersum. Cechą purytanizmu ma być wyjątkowo silne przekonanie, iż świat jest księgą, w której każdy element rzeczywistości to symbol i kryje się za nim znaczenie teologiczne⁴⁴. Autorka tej koncepcji daje też próbkę prefiguracyjnego czytania *Moby Dicka* oraz kilku innych powieści amerykańskich⁴⁵.

Chwył zastosowany przez Jamesa Joyce’a w *Ulissiesie*, czyli upodobnienie wędrowki Leopolda Blooma po Dublinie do podróży Odyseusza, włączył prefigurację do strategii pisarskich, stosowanych także wobec mitologii⁴⁶. Sukces artystyczny utworu spowodował szybkie upowszechnienie prefiguracji mitologicznej. Zabawy w podobieństwa fabularne zaczęły się wkrótce mnożyć i nie były to później tylko podobieństwa do *Biblii* czy mitów. Nawiązywano w taki sposób do dzieł Szekspira (*Kolekcjoner* Johna Fowlesa), Goethego (*Doktor Faustus* Thomasa Manna) i wszelkich arcydzieł piśmiennictwa światowego. Zjawisko owo do-

⁴² Zob. White, *op. cit.*, s. 12.

⁴³ Cechą wyróżniającą owego „realizmu” – twierdzi E. Auerbach (*Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył Z. Żabicki. Warszawa 1968, s. 333) – było to, że „wydarzenie, które należy interpretować figuralnie, zachowuje swój sens dosłowny, historyczny, nie przekształca się po prostu tylko w znak, pozostaje właśnie wydarzeniem”; zob. też s. 330–345.

⁴⁴ V. Sachs, *Idee przewodnie literatury amerykańskiej*. Wyd. 2, uzupełnione. Z języka angielskiego przełożyli: K. Tarnowska-Konarek, F. Lyra (*Posłowie i Dodatek*). Warszawa 1992, s. 26–29.

⁴⁵ *Posłowie* w: jw. Tam też zestawiono bibliografię ważniejszych omówień *Moby Dicka*.

⁴⁶ Zawarte w *Ulissiesie* prefiguracje opisane zostały m.in. w pracach G. Sturta (*James Joyce’s „Ulysses”: A Study*. New York 1962) oraz S. L. Goldberga (*The Classical Temper: A Study of James Joyce’s „Ulysses”*. London 1963).

czekało się na koniec starannej, bogato udokumentowanej monografii – przywoływanej już przeze mnie rozprawy White'a.

W polskich pracach filologicznych prefiguracje mitologiczne nie były szerzej komentowane. Wspomina o nich Stabryła i narzeka na brak tej techniki w naszej prozie. Za pierwszy przykład prefiguracji uznaje opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza *Zenobia Palmura* (1921)⁴⁷, a potem jego *Powrót Prozerpiny* (1942), *Ikara* (1945) oraz *Psyche* (1969). Nic więcej, zdaniem Stabryły, do tej kategorii się nie kwalifikuje, a niewystępowanie prefiguracji w polskiej prozie uzasadnia badacz „nienadążaniem naszej prozy za osiągnięciami światowej czołówki” (!?) oraz „brakiem zaufania naszych pisarzy do czytelności [...] owych prefiguracji wobec zaniżającej [...] znajomości kultury antycznej”⁴⁸. Dość dziwne, że pisząc o początkach polskich prefiguracji Stabryła nie przywołał w ogóle *Oziminy* i *Żywych kamieni* Wacława Berenta, opowiadań Ludwika M. Staffa czy *Wygnańców* Ewy Tadeusza Kudlińskiego. W omawianym przez siebie okresie nie uwzględnił np. twórczości Tadeusza Konwickiego, który przecież sobie tę technikę upodobał – we *Wniebowstąpieniu* wyzyskiwał mit Charona, a potem jeszcze w *Małej Apokalipsie* upodobił wędrowkę bohatera do drogi Chrystusa na Golgotę. Nie pojawiła się również w drugim tomie monografii Stabryły powieść Andrzeja Kuśniewicza *Lekcja martwego języka*, a można by jeszcze dorzucić *Ptaki dla myśli* Urszuli Koziół (tyle że z prefiguracją biblijną⁴⁹) oraz jedno z nowych opowiadań Pawła Huellego – *Srebrny deszcz*.

White określił prefigurację jako opowieść o zdarzeniach współczesnych czy – szerzej – rozgrywających się w epoce niemitycznej, która to opowieść ujawnia celowe podobieństwa do wybranej historii mitologicznej. Spróbujmy dookreślić tę sytuację tekstową. Szereg aluzji i nawiązań zmusza odbiorcę do czytania dzieła w bliskości wskazanego pierwowzoru. Z tego względu każdy utwór realizujący strategię prefiguracji ma naturę palimpsestu⁵⁰ czy – jak to samo zjawisko określił Głowiński – jest „rozpięty na micie”⁵¹. W efekcie niemal każdy element ma dwa znaczenia, a raczej buduje je z dwóch komponentów: z kontekstu, w jakim znalazł się w utworze, oraz z sensów przydanych mu przez intertekstualnego partnera tekstu. Ważne jest, by dostrzegać obydwie te znaczenia jednocześnie. Pozwala to stwierdzić, że wszystkie składniki takiego dzieła przypominają *sylllepsis*. Jest to figura retoryczna polegająca na wyzyskaniu homonimii (a więc przynajmniej dwuznaczności) wyrazu, który staje się „podejrzanym” łącznikiem składniowym, „podejrzanym”, gdyż najczęściej homonimiczność służy do stworzenia kalamburu, żartu słownego. Ziomek jako przykład *sylllepsis* podaje powiedzenie

⁴⁷ M. Głowiński (*Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*. Wyd. 2. Kraków 1994, s. 157) natomiast za pierwszą „rodzimą” prefigurację uznał *Oziminę* W. Berenta.

⁴⁸ Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*, s. 361.

⁴⁹ S. Barańczak (*Szymon zwany Piotrem*. „Odra” 1972, nr 5, s. 104) znajduje w tej powieści realizację prefiguracji dużo ciekawszą artystycznie niż w *Centaurze* J. Updike'a.

⁵⁰ E. Kuzma (*Funkcja transdiegetyzacji (na przykładach współczesnej prozy apokryficznej)*. W zb.: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*. Red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1990, s. 24, 35–36), nazywający prefigurację transdiegetyzacją (termin G. Genette'a), uważa, że ujawnia ona właśnie palimpsestowość literatury.

⁵¹ Głowiński, *Mity przebrane*, podrozdz. *Powieść rozpięta na micie*; autor nawiązuje tam do wspomnianej już pracy White'a.

pewnego duchownego, który chwalił się, że nie odmawia wódki i brewiarza⁵². Trzeba też zauważyć, iż dzieło literackie zawsze buduje znaczenia słów z kontekstu i znaczeń nadawanych im przez uzus społeczny i literacki. Pisał o tym Michel Riffaterre, który tę cechę każdego utworu określił właśnie jako sylleptyczność⁵³. W powieści, gdzie zastosowano technikę prefiguracji, mamy jednak do czynienia z konkretną odmianą sylleptyczności, tj. z sylleptycznością ostentacyjnie ujawnioną i nakierowaną na konkretne interteksty. Ujawniania sylleptyczność musi mieć przynajmniej jedną ważną dla nas konsekwencję: utwór literacki, eksponując swe literackie znamiona, pragnie ową „literackość” skonfrontować z jakościami odmiennymi, w danym przypadku – mitycznymi. Prefiguracja stanowi więc technikę predestynowaną do dialogów interdyscyplinarnych literatury i mitologii. Przyjrzyjmy się teraz na przykładzie powieści Andrzeja Kuśniewicza *Lekcja martwego języka*⁵⁴ sposobom, jakimi dzieło „przywołuje” mitologicznego partnera.

Utwór prezentuje ostatnie dni życia porucznika Alfreda Kiekeritza, który koniec pierwszej wojny światowej przeżywa w Galicji Wschodniej. Fabuła, jak również świat powieściowy zostały tak skonstruowane, że czytelnik musi spostrzec, iż znalazł się niespodziewanie „w pobliżu” mitu o Dianie i Akteonie oraz biblijnej historii o Salome żądającej ścięcia głowy Jana Chrzciciela, a także motywu świętej jawnogrzeczniczki – Marii Magdaleny. Zauważamy od razu, że mit stanął w jednym rzędzie z tekstami biblijnymi, co spowodować musiało mieszkankę jakościami; sygnalizując to, skupię się w dalszym ciągu tylko na micie o Dianie⁵⁵.

White określił wiele sposobów, za których pomocą pisarz może wskazywać czytelnikowi, jaki mit będzie matrycą prefiguracyjnego użyczenia sensów. Sygnały takie to tytuł (*Ulisses*) lub podtytuły, cała sfera paratekstualna (motta, przedmowy, apendyksy – tak dzieje się np. w *Centaurze* Updike’a), mitologiczne imiona postaci (Charon z *Wniebowstąpienia* Konwickiego)⁵⁶. Kuśniewicz nie korzysta z żadnego z tych „zewnątrznych” wskazań autorskich, stawia na czytelnika bardziej uważnego. Sięga po chwyt *mise en abyme*, polegający na wprowadzeniu do utworu jakiejś tematyki poprzez dzieło sztuki, z którym obcuje postać literacka⁵⁷. W *Lekcji martwego języka* bohater ma figurkę Diany Efeskiej i rzeźba ta inicjuje ciąg refleksji Kiekeritza na temat bogini. Jej postać powraca co chwilę w rozważaniach porucznika, budzi jego fascynację jako bóstwo umierających, uruchamia podstawowy problem – zadawanie i doznawanie śmierci, okazuje się nadto, że Diana jest boginią, która nie tylko zsyła choroby, lecz potrafi także z nich leczyć⁵⁸. Inny

⁵² J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 221.

⁵³ M. Riffaterre, *Syllepsis*. „Critical Inquiry” t. 6 (1980), nr 4. Podają za: R. Nyc z, *Tropy „JA”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W zb.: *Ja, autor*, s. 57.

⁵⁴ A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*. Kraków 1977. Odsyłając do tekstu podaję w nawiasie numer strony tego wydania.

⁵⁵ Obszerniejszej analizy gier prefiguracyjnych w powieści Kuśniewicza dokonał A. Juszczyk w artykule *Dowód na nieistnienie*. (*O zasadzie powszechnych analogii w „Lekcji martwego języka” Andrzeja Kuśniewicza*) („Ruch Literacki” 1997, z. 5).

⁵⁶ White, *op. cit.*, s. 120–135.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 141–143. Zob. też uwagi na temat *mise en abyme* poczynione przez Głowińskiego (*Mity przebrane*, s. 160).

⁵⁸ Zob. R. Graves, *Mity greckie*. Wyd. 3. Przełożył H. Kręcowski. Wstępem opatrzył A. Krawczuk. Warszawa 1974, s. 92–95.

sposób wprowadzenia motywu mitycznego pojawia się w wypowiedzi narratora komentującego zdarzenia powieściowe („na przykład mogłaby to być Diana”, s. 147) czy w mowie pozornie zależnej (s. 119). Najmocniejszym ujawnieniem tego mitologicznego intertekstu jest scena finałowa, gdzie Kiekeritz-Artemida strzela do Mychajły-Akteona w lesie nad strumieniem. Podobieństwo zostało tutaj nazwane wprost: „jak Akteon, gdy ujrzał kąpiącą się w strumieniu Dianę, wydałeś na siebie wyrok” (s. 173).

Czytelnik dostrzeże grę z mitologicznymi znaczeniami również wtedy, gdy odniesie mit Diany do całego utworu, do wszystkich elementów świata przedstawionego. Okazuje się, że autor wykorzystywał ten mit od samego początku, odwoływał się też do atrybutów Artemidy – myślistwa oraz Księżycy⁵⁹. Spozrzegamy, iż Kiekeritz od dawna przebywa w świecie zapełnionym emblematami bogini. Nowego sensu, wzmocnionego mitycznym wymiarem, nabiera także myśliwska pasja leśniczego Szwandy. Rozumiemy już, dlaczego czyszczenie broni nazywa narrator „rytuałem”, trofeum myśliwskie zaś porównane zostało przezeń do „greckiej antycznej czaszy” (s. 32). Okazuje się przy tym, że dla zrozumienia niektórych komentarzy narratorskich trzeba sięgać do głębszych zasobów greckiej mitologii. Znow przykład: porucznik zasnął w lesie i poczuł, jakoby znalazł się „wśród dwu ścian czy murów” (s. 67), co narrator puentuje dziwnym oświadczeniem: zapewne wdał się w tę historię lis. Wyjaśnić zagadkę możemy dopiero po zajrzeniu do *Słownika symboli*, informującego, że lisy były przewodnikami dusz zmarłych, prowadziły ich podziemnymi korytarzami do Hadesu⁶⁰.

Dwa podstawowe sposoby „przesyłania” znaczeń z fabuły mitologicznej do dzieła literackiego White określił mianem fragmentacji i kondensacji. Z fragmentacją mamy do czynienia, gdy jeden element mitologicznego wzorca (postać, jej atrybut, zdarzenie) prefiguruje wiele scen utworu. W *Lekcji martwego języka* tak przydaje znaczenia różnym scenom właśnie Diana. W kondensacji natomiast aluzje do kilku wzorców spotykają się w jednym fragmencie. Oto przykład:

Doświadczenie uczy, iż najpierw coś czy ktoś, lis, a może jakiś ptak [...] wyzera powieki, dojada spokojnie to, co pod nimi [...], potem zabiera się do warg, skrzydełek nosa, dopiero w następnej kolejności do muszli usznych oraz policzków [...]. [s. 29]

W tym naturalistycznym opisie „preparowania” przez padlinożerców oderwanej od tułowia głowy pobrzmiwają różne echa intertekstualne. Najpierw odnajdujemy aluzję do ściętej głowy Jana Chrzyciela. Potem natykamy się na lisa, rola przewodnika zmarłych odgrywana przezeń w mitologii jest już nam znana, więc jego pojawienie się nie może być przypadkowe. Najważniejsza jednak będzie Diana, bogini śmierci. Taki opis powstaje w umyśle Kiekeritza, który z perwersyjną lubością przygląda się każdemu szczegółowi stworzonego przez siebie obrazu. W ten sposób ów dekadent⁶¹ „smakuje” śmierć – jest to jedno ze stadiów jego wtajemniczenia w ogląd świata „pod znakiem Artemidy”.

Kondensacja i fragmentacja piętnują wszystkie elementy świata przedstawionego powieści Kuśniewicza sylleptyczną wieloznaczeniowością. Najbardziej „nie-

⁵⁹ Zob. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s.v. *Księżyc*.

⁶⁰ *Ibidem*, s.v. *Lis*.

⁶¹ O dekadentyzmie Kiekeritza pisze więcej M. Z a l e s k i w artykule *Comme il faut? O prozie Andrzeja Kuśniewicza*. W: *Mądryemu biada? Szkice literackie*. Paris 1990.

winy” fragment czytany poprzez prefiguracyjne matryce nabrzmiewa mnóstwem aluzji, „otwiera się” semantycznie na związki nie tylko z innymi tekstami, ale też z innymi składnikami powieści. Gra sensów, raz uruchomiona, zdaje się wszakże nie mieć końca. Nie zawsze wiadomo, gdzie kończy się sfera świadomie zaprojektowanych przez autora aluzji, a gdzie czytelnik mnoży sensy „na własną rękę”. Wielekroć przywoływany już przeze mnie White stwierdził, że „labirynt fragmentacyjnych i kondensacyjnych prefiguracji [...] przystaje do epoki niepewnych wartości oraz niejasnych kryteriów winy i niewinności”⁶². W przypadku *Lekcji martwego języka* można wskazać dodatkowe funkcje pełnione przez ów labirynt. Przed bohaterem odkrywa on niezwykle uznakowienie świata, w którym wszystko, co ten bohater spotyka, zaczyna odsyłać go do Diany, wtajemnicza w śmierć. Inaczej czytelnik – śledzi kolejne etapy wtajemniczenia, nie może jednak nie zagubić się wśród mnóstwa znaczeń, nie sposób ich bowiem objąć umysłem, przewidzieć. Doświadczenie śmierci i sfera patronującego Kiekeritzowi mitu manifestują w taki sposób swą niedostępność, okazują się niewyraźne i nieprzedstawialne.

Kuśniewicz wprowadzając nawiązania mitologiczne do powieści pragnie zatem „zderzyć” mitologię z własną poetyką, sprawdzić jej potencjał znaczeniowy. Utwór charakteryzuje szczególna otwartość kompozycyjna, która polega na zakwestionowaniu autonomii znaczeniowej tekstu literackiego. Świat przedstawiony *Lekcji martwego języka* nie może w odbiorze czytelniczym pozostać wyłącznie „literacki”, gdyż zasymilował jakości nieliterackie – biblijne i mitologiczne. „Rozmontowana” literackość sugerować ma, że powieść Kuśniewicza stanowi sylleptyczną mieszankę literacko-mityczną. Druga część tego połączenia, mityczna, odpowiada za sferę Tajemnicy, nieprzedstawialności, transcendencji.

Zauważmy jeszcze, iż *Lekcja martwego języka* należy do utworów, w których erudycja pisarza mierzy się z erudycją czytelnika. Ten typ powieści, mający swego wielkiego protoplastę w Joysie, został już znakomicie sparodiowany przez Stanisława Lema w *Gigameszu*⁶³. Lem wykpiwa tam nie tylko twórców dzieł wypełnionych sztyfrowanymi odniesieniami (*Gigamesz* to nawiązanie do mitu o Gilgameszu, a zarazem *summa* całej XX-wiecznej nauki), ale i goniących za nimi komentatorów. Niemniej ów encyklopedyzm *Lekcji martwego języka* jest konsekwencją podjętego w utworze otwarcia na inne dziedziny, stanowi wynik prowadzonej w jego ramach dyskusji interdyscyplinarnej.

Rozważania te pozwalają wysnuć wniosek, że w mitologizacji akceptatywnej (której narzędziem była prefiguracja), inaczej niż w mitologizacji historycznej i alegorycznej, dokonuje się intensywny dialog z tekstami mitologicznymi. „Mityczność” czy „mitologiczność” nie jest tu atakowana lub tłumiona, lecz znaczy, mityczna fabuła użycza sensów na równi z innymi tekstami. W *Lekcji martwego języka* mit o Dianie jest tak ważny jak historie biblijne, stanowi dla świata powieści – mówiąc po Lyotardowsku – wielką narrację wśród wielkich narracji. Ten status wielkiej narracji, czyli pewnej propozycji światopoglądowej, zyskuje mit dzięki wspomnianym wcześniej przemianom w obrębie mitoznawstwa. Joyce sięgnął po chwyt prefiguracji wypracowanej przez tradycję egzegezy biblijnej, lecz mógł coś

⁶² White, *op. cit.*, s. 228.

⁶³ *Gigamesz* to recenzja fikcyjnego dzieła pod tym samym tytułem, jedna z wielu takich recenzji zawartych w książce S. L e m a *Doskonała próżnia* (Warszawa 1971).

podobnego uczynić z mitem dopiero po jego nobilitacji w kulturze europejskiej⁶⁴. Szybka kariera i produktywność prefiguracji potwierdzają przydatność owej techniki w kulturze chcącej zgłębiać mitologię, „domyślać się” jej właściwości. Kuśniewicz wykorzystał zatem ukształtowane przez poromantyczne mitoznawstwo przekonanie o wieloznaczności i doniosłości mitu. *Lekcja martwego języka* zaś to próba jak najpełniejszego spożytkowania poważnego statusu przyznanego mitowi przez humanistykę XX wieku.

Podsumowanie

W polskiej powieści współczesnej odnaleźć można ślady kilku tradycji mitoznawczych. Przyzwyczajeni do tego, że mitologia zwykle bywa przedmiotem poszukiwań poznawczych, stwierdzamy ze zdziwieniem, iż przetrwały również postawy oraz idee przeciwne „mitycznej” mitologii. Wielowiekowa tradycja literackiego wyzyskiwania motywów mitologicznych zaowocowała więc kolejnymi adaptacjami, w których wyrazić się miały przede wszystkim treści niemitologiczne, co zaobserwowaliśmy na przykładzie mikropowieści Andrzejewskiego. Mitologia okazała się w niej jednym z funkcjonalnych „kostiumów”, po które sięgali autorzy polskich utworów parabolicznych powstałych po 1956 roku.

Ponadto istnieje wciąż żywotna idea wątpienia w jakąkolwiek przydatność poznawczą mitologii. Powieść Siereckiego przekonywała, że historie Greków to zwykle zmyślenia, a pożytek można z nich wyciągnąć tylko po założeniu, iż skrywa się za nimi jakieś prawdziwe zdarzenie historyczne. Skazani jesteśmy wtedy na „gdybania”, dla których miejscem najbardziej odpowiednim są fikcyjne „z natury” utwory literackie oraz prace z pogranicza nauki i fantastyki, gdzie uznać można, że np. mitologia jest zapisem kontaktów Ziemi z przybyłymi z innych planet (ów wątek podjęli również autorzy utworów prozatorskich: Dolecki w *Muszli egejskiej* i Weinfeld w *Skrzydółku Hermesa*). Ten przykład świadczy, że najbardziej „nowoczesne” zjawiska i problemy mogą wpisywać się w prawdziwe koncepcje mitoznawcze, zapewniając im niespodziewaną żywotność.

Ostatni z typów mitologizacji – akceptatywny – radykalnie różni się od dwóch pozostałych, a ze względu na zaplecze ideowe więcej łączy go z tym, co określa się zwykle jako mit socjopolityczny, mityzację i stylizację mityczną w literaturze, mit w znaczeniu psychicznego archetypu, itp. W każdym z wyliczonych tu stanowisk odmiennie definiuje się słowo „mit”, przyznaje mu się wszakże samodzielną wartość poznawczą i próbuje się ją zgłębić. W ten sposób owe idee, wraz z mitologizacją akceptatywną, okazują się skutkami tego samego niezwykle ważnego zjawiska kulturowego, jakim była przełomowa myśl mitoznawcza romantyzmu. XX-wieczna ekspansja badań nad mitem, którą można zauważyć w religioznawstwie, wiedzy o literaturze, etnografii czy socjologii – to zjawisko niezwykle zróżnicowane, a przecież wpisujące się w nakreślony tu najogólniej horyzont myślowy. Poprzestaję na zasygnalizowaniu owego pokrewieństwa, gdyż iście otchłanna problematyka, jaka się z tą ekspansją wiąże, dalece już wykracza poza skromne ramy niniejszego artykułu.

⁶⁴ Trzeba zauważyć, że Joyce inspirował się myślą Vica, co wskazał S. Beckett w eseju *Dante ... Bruno. Vico ... Joyce*. Zob. A. Libera, *Wstęp w: S. Beckett, Dramaty. Wybór*. Przełożył i opracował ... Wrocław 1995, s. XXV–XXX. BN II 241.