

Andrzej Artur Kościółek

Od bajki do westernu - przykłady analiz strukturalnych tekstów narracyjnych

Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne 7, 43-68

1993

Artykuł został 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.

Andrzej Artur Kościółek

**OD BAJKI DO WESTERNU
— PRZYKŁADY ANALIZ STRUKTURALNYCH
TEKSTÓW NARRACYJNYCH**

Liczni semiotycy przyzwyczaili już nas do tego, aby traktować kulturę jako swoisty zbiór tekstów. Mówi się: tekst kulturowy, i termin ten oznacza, że mamy na myśli jakiś komunikat, którego nadawcą jest społeczeństwo, a odbiorcą jednostki, które na to społeczeństwo się składają. Oczywiście jest, że tak pojęty tekst kulturowy kryje w sobie ogromne bogactwo przekazów. Przykładowo możemy tu wymienić takie określenia, jak: tekst artystyczny, tekst literacki, tekst narracyjny. Nie wdając się w rozważania definicyjne poprzestaniemy na stwierdzeniu, iż każdy z tych tekstów ma własne i odrębne kryteria wyróżniania i nie chodzi tu tylko o stopień ogólności pojęć. Nie każdy bowiem tekst narracyjny jest zarazem literacki i artystyczny, z kolei nie każdy tekst literacki odpowiada kryteriom tekstu artystycznego itd.

W interesujących nas tekstach narracyjnych wyróżnikiem jest możliwość opowiadania „historii”, czyli fabularność. Własność opowiadania „historii” przez tekst kulturowy (np. epikę, dramat, film) przesądza o tym, że tekst ów posiada cechy mowy w znaczeniu, jakie podał twórca lingwistyki strukturalnej Ferdinand de Saussure, w tym cechę najważniejszą: możliwość tłumaczenia tekstu z jednego syste-

mu semiotycznego na inny. Albowiem „fabuła nie mając charakteru językowego może się artykułować w narracjach zbudowanych z różnych kodów. Tę samą fabułę można opowiedzieć językiem literatury, filmu, plastyki, teatru... Fabuła — powiedzmy to otwarcie — nie jest własnością literatury”¹.

Wysiłki zmierzające do zbudowania teorii narracji znajdującej zastosowanie we wszystkich dziedzinach ekspresji ludzkiej, w których opowiadana jest jakaś fabuła, należą do nie istniejącej jeszcze nauki o opowiadaniu — narratologii. Wielu jest badaczy, którzy zajmują się tą problematyką, ale wszyscy zgodnie przyznają, iż wspólnym źródłem ich dociekań są prace Włodzimierza Proppa i Claude’a Lévi-Straussa. Pierwszy z wymienionych zajmował się bajką ludową, drugi natomiast dużą część swych prac poświęcił strukturalnej analizie mitu. Warto chyba przyjrzeć się rezultatom intelektualnych dociekań tych dwóch uczonych, by na koniec pokazać, jak ich pomysły zaowocowały w analizie filmu. Dokonał jej amerykański strukturalista — Will Wright. Przedmiotem jego rozważań był zarówno chętnie oglądany, jak i wyszydzany western.

Włodzimierza Proppa morfologiczna analiza bajki

Jakież było zdumienie zachodnich strukturalistów, gdy przeczytali małą książeczkę rosyjskiego „formalisty” pt.: „Morfologia bajki”. Odnaleźli w niej to wszystko, co już sformułowali, zobaczyli proste rozwiązania tych kwestii, wokół których toczyły się spory oraz olśnieni zostali pomysłami, które tylko intuicyjnie przeczuwali. W. Propp z miejsca stał się sztandarową postacią strukturalizmu, choć z czasem, po wygaśnięciu euforii, jedni wzięli się za krytykę

¹ J. Ziomek, *O sztukach fabularnych*, „Teksty” 1972, nr 1, s. 34.

metody i rezultatów jego pracy, drudzy z kolei zabrali się do formułowania swoich koncepcji wychodzących bezpośrednio z doświadczeń leningradzkiego etnologa. W tym miejscu nie sposób nie przypomnieć słów C. Lévi-Straussa, często przytaczanych przy każdej sprzyjającej okazji, a pisanych w 1960 roku: „W pracy Proppa uderza przede wszystkim siła antycypująca późniejsze dążności rozwojowe. Ci spośród nas, którzy około 1950 roku zajmowali się analizą strukturalną literatury ustnej, nie znając bezpośrednio starszej o ćwierć wieku próby Proppa, znajdują w niej, nie bez zdumienia, własne formuły, niekiedy nawet całe zdania, choć przecież wiedzą, że nie mogły być od niego zapożyczone”².

Szkoda tylko, że szerokie zamiary badawcze rosyjskiego formalisty zakończyły się na jednej małej książce; wiadomo skądinąd, że snuł on rozbudowane plany badań, których rezultatów trudno dzisiaj przewidywać.

Praca, która zrodziła się jako krytyczna reakcja na zupełną dowolność badaczy w klasyfikacji fabuł bajkowych i na czcze wysiłki, które kończyły się zwykle na opisie treści, proponowała takie badania nad formami bajki, by możliwe stały się wreszcie analizy genetyczne bajek całego świata. Co więcej, proponowany paradygmat metodologiczny pozwalał przeprowadzać analizy porównawcze wyników badań, co mogło odsłonić trudne do myślowego wyłowienia implikacje znaczeniowe bajki jako zjawiska kulturowego.

Jak więc przedstawiają się główne tezy i osiągnięcia W. Proppa? Przede wszystkim zauważył on w bajkach właściwość zdumiewającą, mianowicie taką, że „... zmieniają się nazwy — a wraz z nimi atrybuty — osób działających, ale nie zmieniają się ich działania, czyli funkcje”³. Stąd zrodziła się idea, ażeby zredukować olbrzymią liczbę sytuacji fabularnych opowiadanych w bajkach do możliwie nielicznych

² C. Lévi-Strauss, *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 268.

³ W. Propp, *Morfologia bajki*, Warszawa 1973, s. 57.

go katalogu funkcji. Tak więc podstawowym składnikiem bajki są funkcje, które ich odkrywca pojmuje jako „postępowanie osoby działającej, określone z punktu widzenia jego znaczenia dla toku akcji”⁴.

Jako materiał empiryczny posłużyło 100 bajek ze zbioru Aleksandra N. Afanasjewa, a zaszerogowane tam pod numerami od 50 do 151. Propp od razu zastrzegł się, że tak mały objętościowo materiał może wzbudzić sprzeciw i wyjaśnił, iż już w takim można znaleźć największą z możliwych funkcji. Gromadzenie materiału może być przerwane z chwilą, gdy uda się zauważyć, że w następnych bajkach nie występują nowe funkcje.

Z analizowanych bajek udało się Proppowi wyłonić aż 31 funkcji. Zainteresowani znajdują je w cytowanej pracy tego autora; tutaj ograniczymy się jedynie do komentarza, iż wszystkie bajki magiczne realizują za każdym razem ten sam schemat — jak byśmy dziś powiedzieli — syntaktycznego następstwa funkcji. Poszczególne bajki mogą co najwyżej pomijać pewne z nich, lecz nie mogą zmieniać porządku ich następstwa po sobie. Idąc dalej, W. Propp stawia cztery kluczowe tezy:

1. Funkcje działających postaci są stałymi, niezmiennymi elementami bajki — niezależnie od tego, kto i jak je spełnia.
2. Liczba funkcji w bajce magicznej jest ograniczona.
3. Następstwo funkcji jest zawsze jednakowe.
4. Pod względem konstrukcji wszystkie bajki magiczne należą do jednego typu (istnieje jeden ciąg funkcji wspólny dla wszystkich bajek).

Oдноśnie czwartej tezy Propp wyjaśnia: „Porównując funkcje bajek możemy znaleźć utwory jednego typu, a na tej podstawie będziemy mogli następnie sporządzić indeks typów bajkowych opartych nie na cechach fabularnych, lecz na ścisłych cechach strukturalnych”⁵.

⁴ Tamże, s. 59.

⁵ Tamże.

Przytaczamy to zdanie nie tylko dlatego, że jest w nim zawarta dyspozycja metodologiczna, ale także dlatego, że zdradza wyraźnie pierwotne motywy, które skłoniły Proppa do szukania nowej, morfologicznej metody analizy bajki. Tym motywem było znalezienie formalnego sposobu typologii bajek ludowych, do jego czasów opartych na dowolnych założeniach, przeważnie treściowych. Z drugiej strony widać tu wyraźnie, jak prekursorsko i, być może, nieświadomie jeszcze Propp zagłębił się w rozważania strukturalne, których późniejszego znaczenia nie mógł wtedy jeszcze przewidzieć.

Jak wykazały badania, w różnych bajkach, nieraz w aż trudno zauważalnych podobieństwach fabuły, powtarzalność funkcji okazała się zaskakująca. Tak różni wykonawcy, jak np.: baba-jaga, Morozko, niedźwiedź, duch leśny czy końska głowa spełniają w opowiadanej fabule jedną funkcję: poddają próbie i nagradzają pasierbicę. Ten i wiele innych podobnych przykładów skłoniły Proppa do przypuszczenia, „że jakkolwiek różnorodni są bohaterowie bajki, to często czynią to samo. Sam sposób realizacji funkcji stanowi wielkość zmienną. Morozko działa inaczej niż baba-jaga. Funkcja zaś jako taka jest wielkością stałą. Dla badania nad bajką ważne jest, co robią bohaterowie bajki, problem zaś, kto i jak czyni — to już sprawa badań podrzędnych”⁶.

Bohaterowie bajki przez to, że są „nośnikami” funkcji, też nie są, mimo pozorów, zbyt liczni. Nie jest bowiem ważne, jak w bajce nazywany jest ktoś, kto sprzyja bohaterowi, lub ktoś, kto mu szkodzi itp. Ważne jest, że w każdej bajce jest ktoś, kto przeszkadza (na różne sposoby i kilkakrotnie), pomaga, wysyła, stawia zadania itd. Stąd zrodziła się następna, obok pojęcia funkcji, doniosła koncepcja W. Proppa, która spotkała się współcześnie z największym oddźwiękiem, a dotycząca kręgów akcji. Jak sam Propp pisał: „Wiele funkcji logicznie łączy się w określone kręgi. Właśnie owe kręgi od-

⁶ Tamże, s. 58.

powiadają realizatorom funkcji. Są to kręgi akcji”⁷. Ta koncepcja stała się załączkiem późniejszych „postaci” A. Greimasa — czołowego przedstawiciela badaczy skupionych wokół ośrodka paryskiego.

Propp wymienił siedem kręgów akcji, z czego wynika, że w bajkach mamy już tylko siedmiu protagonistów:

1. Krąg akcji antagonisty (przeciwnika) — obejmuje: uszkodzenie, bój lub inne formy walki z bohaterem, prześladowanie.
2. Krąg akcji donatora (dostarczyciela) — obejmuje: przygotowanie do przekazania środka magicznego i przekazanie go bohaterowi.
3. Krąg akcji pomocnika — obejmuje: przemieszczenie przestrzenne bohatera, zlikwidowanie nieszczęścia lub braku, ocalenie z pościgu, wykonanie trudnych zadań, transfigurację bohatera.
4. Krąg akcji królowej oraz jej ojca — obejmuje: zlecenie trudnych zadań, otrzymanie znamienia, zdemaskowanie, rozpoznanie i ukaranie przeciwnika, wesele.
5. Krąg akcji osoby wysyłającej bohatera — obejmuje tylko wysłanie.
6. Krąg akcji bohatera — obejmuje: wyprawę na poszukiwanie, reakcję na żądania donatora, wesele.
7. Krąg akcji uzurpatora — obejmuje: wyprawę na poszukiwanie, reakcję na żądania donatora (zawsze negatywną) i jako specyficzną funkcję — bezpodstawne roszczenia.

Patrząc z perspektywy dzisiejszych osiągnięć w badaniach strukturalnych, model Proppa uporządkowania funkcji w łańcuch następczy jest pierwszym wzorem części syntagmatycznej struktury tekstu, uporządkowanie zaś w kręgi akcji stanowi pierwszy wzór części paradygmatycznej.

Propp był także pierwszym badaczem, który dostrzegł, że funkcje łączą się w większe jednostki: pary i sekwencje. Opisał także ich warianty, a jego uwaga, że znaczna liczba funkcji układa się w pary połączone związkiem logicznym typu: zakaz — naruszenie zakazu,

⁷ Tamże, s. 144.

dowiadywanie się — uzyskanie informacji, znalazła kontynuację w pojęciu „sekwencji funkcji” sformułowanym przez francuskiego badacza C. Bremonda i T. Todorova, czy w pojęciu „performance” Greimasa. Także inne elementy, oprócz wymienionych do tej pory, wymagające zdaniem Proppa uwzględnienia w opisie struktury bajki, a nazywane pomocniczymi (np. elementy wiążące, motywy skłaniające protagonistów do działania), znalazły swój ekwiwalent w koncepcjach zachodnich teoretyków.

Na bazie swej wiedzy o strukturze bajki Propp wykazał, że posługując się jego schematem można generować bajki magiczne o identycznej strukturze ogólnej. Nie odbiegając od wskazanej struktury możliwe stają się generowanie nieskończonej liczby tekstów danego typu, gdyż jak pisał leningradzki etnolog w swojej pracy: „Powyższe wskazówki można sprawdzić na drodze eksperymentalnej. Można samemu sztucznie tworzyć nieograniczone ilości nowych fabuł, przy czym wszystkie będą odzwierciedlać podstawowy schemat, same zaś nie muszą być do siebie podobne. Dla sztucznego skonstruowania bajki możemy wziąć każde A, następnie jedno z możliwych B, potem C, później już absolutnie dowolne D [A, B, C, D — są to symbole funkcji — A.K.]. ... Dowolne elementy mogą być przy tym opuszczone — chyba tylko prócz A albo a — lub powtórzone w potrójniach czy w różnych odmianach. Jeśli następnie dokonamy dystrybucji funkcji między protagonistów znanych nam z bajkowego arsenału bądź tworzonych według własnego upodobania, stwierdzimy, że nasze schematy ożywają, stają się bajkami”⁸.

Stworzony przez W. Proppa schemat strukturalny bajki magicznej jest uważany za pierwszą tak zwaną gramatykę tekstową. Temu kręgowi zainteresowań poświęca swą uwagę wielu zachodnich uczonych. Wspomnieliśmy już pokrótce o niektórych z nich, jednak najistotniejsze myśli wniósł Claude Lévi-Strauss. Kiedy miał on już go-

⁸ Tamże, s. 197.

towy program własnych badań, ukazała się na Zachodzie książka W. Proppa. Uczony francuski zareagował na nią artykułem, którego główne tezy godne są poznania choćby z tego względu, że znajomość zarzutów stawianych pracy rosyjskiego badacza daje jednocześnie znać o tym, co jest najistotniejsze dla Lévi-Straussa w jego własnych analizach.

Pierwszą kwestią jest stosunek formy do treści w analizowanych utworach. Propp przypisał formie wartość najistotniejszą, ponieważ łatwo poddaje się analizie morfologicznej i stanowi główny materiał badawczy — jest poznawalna. Treść natomiast traktował jako rzecz drugorzędną ze względu na jej dowolność — jest ona pozbawiona wartości znaczącej. Podkreślił przy tym, że gdy przystępuje się do analizy, należy obie dziedziny całkowicie oddzielić.

Dla strukturalizmu, z którego pozycji Lévi-Strauss głosił swe poglądy, opozycja ta nie istnieje. „Strukturalizm — odwrotnie niż formalizm — nie chce przeciwstawiać tego, co konkretne [treści — A.K.] temu, co abstrakcyjne [formie — A.K.] i przyznawać drugiemu uprzywilejowaną wartość. Forma określona jest przez opozycję do treści, która jest w stosunku do niej czymś zewnętrznym; ale struktura nie ma treści: sama jest treścią, ujętą w logiczną organizację, pojmowaną jako właściwość tego, co rzeczywiste”⁹.

Forma i treść mają taką samą naturę i podlegają tej samej analizie. Propp opisywał poszczególne elementy struktury bajki — funkcje czy postaci — w izolacji, nie zaś w kategoriach relacji wzajemnych czy jako człony opozycji. Doszedł w ten sposób do tego, że np. postać bajkowa jest elementem nieredukowalnym. Ponieważ jednak — jak widzieliśmy — na tych samych pozycjach strukturalnych znajdują się najprzeróżniejsze osoby, i to określone w strukturze ze względu na funkcję, ich właściwości indywidualne zostają zinterpretowane jako przynależne do treści. W ten sposób znajdują się poza

⁹ C. Lévi-Strauss, *Analiza...*, s. 267.

analizą Proppa — są elementami zmiennymi.

C. Lévi-Strauss zaleca analizować postać bajkową w kontekście, w którym występuje, w znamienych dla tego kontekstu opozycjach. „Treść czerpie swą realność ze swej struktury, natomiast to, co nazywamy formą, jest strukturalizacją cząstkowych struktur, które tworzą właśnie treść”¹⁰. W postępowaniu, jakie zaprezentował Propp, ginie po drodze rzecz bardzo ważna: właśnie treść, co do której odkrył rzecz niebagatelną — jej zamiennność, ale to nie powinno oznaczać — zdaniem francuskiego strukturalisty — jej dowolności. Twierdził on, „...że wymiennność treści nie jest równoznaczna z dowolnością, co oznacza, że jeśli analiza będzie dostatecznie głęboka, za różnorodnością zostanie odkryta stałość”¹¹.

Lévi-Strauss podważał następnie największe odkrycie autora „Morfologii bajki”: stałość formy, czyli sztywność następowania po sobie trzydziestu jeden funkcji. Twierdził, że analiza była zbyt płytka, została przerwana zbyt wcześnie, nie została doprowadzona do końca, gdyż określała stałość formy na poziomie dostępnym chociażby obserwacji empirycznej. Wiele funkcji — zdaniem Lévi-Straussa — można sprowadzić do tej samej, pojawiającej się w różnych miejscach trzydziestojednopunktowego inwentarza. Konieczny jest tu jedynie drobny zabieg, polegający na zastosowaniu jednej lub kilku transformacji.

Druga kwestia tyczy się chronologicznego schematu Proppa. Lévi-Strauss uważa, że analizę syntagmatycznego następstwa funkcji w bajce należy poszerzyć o analizę paradygmatyczną: wykryć synchroniczny system opozycji semantycznych. W. Propp co prawda znalazł filary, na których powinny się te dwie sieci wspierać, tzn. syntagmatyczne następstwo funkcji i paradygmatyczne kręgi akcji, ale analizy nie doprowadził do końca. C. Lévi-Strauss proponuje za-

¹⁰ Tamże, s. 273.

¹¹ Tamże, s. 277.

miast chronologicznej struktury Proppa, w której porządek następstwa funkcji jest właściwością struktury, zupełnie inne podejście. To podejście zasadza się, najogólniej rzecz ujmując, na przyjęciu schematu przedstawiającego model struktury, określony jako grupa transformacji małej liczby elementów. Taki model przyjąłby postać dwu-, trój- lub więcej wymiarowego wzorca.

Zobaczmy teraz, jak autor „Mythologiques” realizował powyższe postulaty na swoim „poletku” dociekań: w analizie mitów.

Claude’a Lévi-Straussa strukturalna analiza mitu

Strukturalizm swój rozwój, popularność i wręcz modę w szerokich kręgach odbiorców zawdzięcza i osadza przede wszystkim na autorytecie C. Lévi-Straussa. Mówiło się nawet, że myśl strukturalistyczną można w pełni określić przez prace Lévi-Straussa, a wręcz twierdzono, że strukturalizm to — Lévi-Strauss. Antropologia zaś odgrywa dzisiaj taką rolę, jaką dawniej odgrywała filozofia. Francuski antropolog pozostawił ogromną spuściznę naukową, odnoszącą się do bardzo wielu zagadnień współczesnych nauk humanistycznych. Podstawowe z nich to jednak teoria pokrewieństwa, totemizm i rozważania na temat struktury mitu. Wszystkie zresztą obiekty fascynacji intelektualnej Lévi-Straussa są ze sobą ściśle powiązane — zmierzają do przekonania czytelników o tym, że homo sapiens zawdzięcza kształt kultury takiej a nie innej strukturze swego umysłu.

Na sposób podejścia Lévi-Straussa do wszelakich wytworów kultury wpłynęło kilka źródeł. Także metoda strukturalna, którą stworzył, w trakcie pisania kolejnych prac ulegała pewnym zmianom. Trzeba jednak odnotować, że pierwszy artykuł o micie z 1955 roku jest jeszcze w pełni zorientowany na modele lingwistyczne. Nic w tym dziwnego — strukturalizm właśnie w lingwistyce święcił pier-

wsze tryumfy, a tak się złożyło, że Lévi-Strauss pracował jakiś czas, od 1941 roku, w New School of Social Research. W ośrodku tym wśród językoznawców prym wodził słynny już wówczas uczony Roman Jakobson. Był on w owych czasach twórcą i rygorystycznym wyznawcą — dziś poddawanej krytyce — teorii binarnej analizy cech dystynktywnych w lingwistyce. Z innych źródeł wymienić można jeszcze marksizm i freudyzm — zachowały one jednak tylko szczątkowy ślad w teorii autora „Antropologii strukturalnej”, gdyż właśnie dopiero metoda strukturalna umożliwiła opisanie podstawowej rzeczy: działania logicznych mechanizmów myślenia pierwotnego. Analiza mitu, jako najbardziej charakterystycznego wytworu „prymitywnej” kultury duchowej zajmuje w pracach Lévi-Straussa miejsce nadrzędne. Mitologiczne fantazjowanie jest traktowane jako wyraz nieświadomości zbiorowej; jest stosunkowo niezależne od wpływów innych form aktywności plemiennej i infrastruktury społeczno-gospodarczych, dlatego też w sposób adekwatny odzwierciedla samą „anatomię rozumu”. Takie założenie zdradza inspirującą rolę psychoanalizy na poglądy autora „Myśli nieoswojonej”. Wśród komentatorów teorii Lévi-Straussa zdania są nieco podzielone.

W niewielkiej monografii o Lévi-Straussie Edmund Leach wymienia jako źródła mające wpływ na sposób interpretacji mitu przez tego uczonego dwie postawy: teorię informacji i freudyzmu. Zgodnie z poglądami Zygmunta Freuda zasady życia seksualnego są podstawą struktury związków społecznych. Lévi-Strauss wymienia te zasady: są nimi kazirodztwo i egzogamia.

Sama natura mitu jest analogiczna do natury snu — mit w ujęciu francuskiego uczonego jest porównywany do „snu zbiorowego”, w którym znajdują upust te sprzeczności życia świadomego, które w rzeczywistości zmysłowej nie znajdują rozwiązania. To co dla świadomości ludzi jest przykre, te sprzeczności, które — zdaje się — nie mogą być rozwiązane, te pragnienia, których nie jesteśmy w stanie zaspokoić, dzięki pierwotnej, „nielogicznej” logice mitu mogą się spełnić. W „La Geste d’Asdiwal” (1960), który dla Leacha jest naj-

cenniejszym esejem Lévi-Straussa na temat właściwości mitów, znajdujemy cenną konkluzję: „Wszystkie paradoksy powstające w umyśle tubylca, w najróżniejszych dziedzinach: geografii, ekonomii, socjologii czy nawet kosmologii, kiedy wszystko zostanie już powiedziane i wykonane, są zasymilowane z mniej oczywistym, choć tak realnym paradoksem, który małżeństwo z kuzynem matrylinearnym usiłuje, bez powodzenia, rozwiązać. Jednak w naszych mitach przyznajemy się do niepowodzenia i na tym właśnie polega ich funkcja”¹².

Inne zdanie na ten temat ma Eleazar Mielecinski, który jako najbliższego Lévi-Straussowi spośród psychoanalityków wymienia Karola G. Junga. Co prawda analizy obu przeprowadzone były na innych płaszczyznach: psychologicznej u Junga i logicznej u Lévi-Straussa, jednak u obu można — zdaniem Mielecinskiego — wymienić wiele zbieżności. I tak Jungowska współzależność czynnika instynktownego i świadomego jest analogiczna do wzajemnych stosunków natury i kultury u Lévi-Straussa. Prawdopodobnie nie bez wpływu szwajcarskiego psychoanalityka francuski etnolog doszedł do własnego ujęcia mitotwórstwa jako formy działania zbiorowej nieświadomości. Jednakże ostatniemu z wymienionych chodziło nie tyle o dziedziczne mechanizmy przekazywania archetypów i trwałość tych obrazów, ile o znacznie szersze ujęcie symbolizacji, dotyczącej nie tyle przedmiotów i stanów rzeczywistości zewnętrznej, ile samych stosunków między obiektami a jednostkami.

Przechodząc już do poglądów samego Lévi-Straussa na mit, trzeba na wstępie zauważyć, że traktuje on obiekt swych analiz — jak zresztą pozostałe przedmioty swej badawczej fascynacji, czyli przede wszystkim totemizm i pokrewieństwo — jako wytwór pewnego rodzaju uniwersalnej, wrodzonej logiki typu nieracjonalnego, charakteryzującej cały gatunek ludzki. Jednym z głównych tematów jego badań było wydobycie z narracyjnego folkloru Indian specyficznych

¹² C. L é v i - S t r a u s s , *La Geste d'Asdiwal*, s. 27, za: E. L e a c h , *Lévi-Strauss*, Warszawa 1973, s. 66.

mechanizmów myślenia mitologicznego, o których mniemał, iż są na swój sposób w pełni logiczne i nawet „naukowe”. Logika prymitywna — zdaniem Lévi-Straussa — mimo konkretności i powiązań z bezpośrednimi doznaniem, zdolna jest do uogólnień, klasyfikacji i analizy. Podstawę takiej naturalnej klasyfikacji stwarza totemizm — naturalna różnica między gatunkami zwierząt i roślin zostaje wykorzystana do analizy społecznego świata kultury. Mitologizowanie ludów pierwotnych jest „przede wszystkim polem nieświadomych operacji logicznych, logicznym instrumentem rozwiązywania sprzeczności. Taki logicyzm, jak się przekonamy, prowadzi nieuchronnie do akcentowania logicznej paradygmatyki kosztem syntagmatyki narracyjnej, mitologicznych systemów bardziej niż poszczególnych fabuł”¹³.

Dla Lévi-Straussa natura mitu zdradza wiele cech wspólnych ze snami i bajkami. Takie stanowisko czyni jasną fascynację francuskiego uczonego osiągnięciami W. Proppa, który do analizy bajki właśnie stworzył metodę bardzo zbliżoną do tej, jaką — niezależnie — trzydzieści lat później posługiwali się strukturaliści. I już chociażby ten zbieg okoliczności, który kazał tym dwóm badaczom tworzyć odrębnie od siebie podobne metody, dowodzi, iż mit i bajka mają podobną naturę i poddają się podobnym narzędziom badawczym (nie ulegając innym), i że mają wspólne źródło, jakim jest — jak dopowiada Lévi-Strauss — pragnący znaleźć wyjście z zauważonych sprzeczności umysł ludzki. To właśnie te sprzeczności, które trzeba pokonać, są najistotniejszym czynnikiem budującym strukturę umysłu ludzkiego. Produktem tego umysłu są między innymi bajki i mity, w których w znacznym stopniu zanika właściwe doświadczeniu człowieka rozróżnienie między naturą a kulturą.

Wcześniej mówiliśmy o inspiracji metodologicznej, jaką dla Lévi-Straussa początkowo stanowiła lingwistyka. Taka orientacja uległa

¹³ E. M i e l e t i n s k i, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981, s. 102.

zmianie od pierwszego tomu „Mythologiques” (1964), gdzie — jak dowodzi E. Miletinski — następuje zbliżenie do muzyki jako wzorcu mitu. Muzyka, „...będąc nieprzetłumaczalna (jest tylko metaforą mowy), stanowi doskonały przykład poglądowy struktury artystycznej. Mit, podobnie jak muzyka, jest maszyną do niszczenia czasu; przewycięża antynomię nieodwracalnego, nieprzerwanego czasu i dyskretnej struktury, organizując psychologiczny czas słuchacza; i tu, i tam następuje odwrócenie stosunku przekaznika i odbiornika — słuchacz sam występuje jako znaczenie; w efekcie okazuje się, że to nie ludzie myślą mitami, ale mity same myślą się między sobą”¹⁴. Lévi-Strauss twierdzi bowiem, że dobór elementów znaczących (signifiant) w mitach w pewnym sensie wyprzedza elementy znaczone (signifie), a w efekcie — z taką sytuacją mamy do czynienia dzisiaj, powierzchownie odczytując mity — znaczące może utrzymać się w micie po zniknięciu znaczonego. Tak też dzieje się z występującym w mitach Indian południowoamerykańskich, np. miodem i tytoniem, co do których znaczenia Lévi-Strauss dowodzi, iż mają równie podstawowy sens, jak opozycja między deszczem a suszą.

Aby dotrzeć do znaczenia mitu, należy potraktować badany tekst mitologiczny jako jedną z wielu możliwych wersji opowiadających tę samą historię. „Substancja mitu nie tkwi ani w stylu, ani w sposobie narracji, ani w składni, lecz w historii, którą się tam opowiada. Mit jest mową, ale jest to mowa, która porusza się na bardzo wysokim poziomie, gdzie znaczenie odrywa się od podstawy językowej, po której początkowo się toczy”¹⁵. W ten sposób — jak twierdzi Lévi-Strauss — w trakcie analizy wszelkie własności, swoiste dla danego tekstu mitologicznego, okazują się nieistotne.

W tym miejscu musimy odwołać się do koncepcji F. de Saussure’a, który stwierdził, iż w każdym akcie jakiejś wypowiedzi odróż-

¹⁴ Tamże, s. 103.

¹⁵ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 290.

nić można dwa aspekty: język i mowę jednostkową. Cezurą, którą posłużył się w tym rozróżnieniu pionier lingwistyki strukturalnej, były odmienne systemy czasowe, do których odnoszą się te dwa aspekty każdej wypowiedzi: język należy do dziedziny czasu odwracalnego; mowa jednostkowa do dziedziny czasu nieodwracalnego.

Pojedynczy mit, będący mową, należy — analogicznie — do dziedziny czasu nieodwracalnego. Aby móc stosować używany w lingwistyce paradygmat metody strukturalnej, należy odkryć w micie jeszcze drugi aspekt — jak może być on językiem? W mniemaniu Lévi-Straussa można tę trudność pokonać, gdyż mit charakteryzuje się podwójną strukturą: jest równocześnie diachroniczny (jako historia opowiadająca o przeszłości) i synchroniczny (jako instrument objaśniający terażniejszość, a nawet przyszłość). Wymiar diachroniczny odpowiada łańcuchowi syntagmatycznego rozwijania faz wątku opowiadanego w micie i jest nieodzowny do odczytania go; wymiar synchroniczny odpowiada układowi paradygmatycznemu zdarzeń mitycznych i jest niezbędny do jego zrozumienia. Porządek paradygmatyczny uzyskuje Lévi-Strauss w ten sposób, że nakłada na siebie kilka wersji mitu opowiadającego tę samą historię. Harald Weinrich tak pisał o postępowaniu autora „*Mythologiques*”: „jako przedmiot analizy obiera on korpus kilku mitów, zgrupowanych według różnych punktów widzenia. Korpus ów gra wtedy rolę języka (*langue*) w saussurowskim znaczeniu tego terminu; do tego mitologicznego języka stosuje Lévi-Strauss zabiegi lingwistyki strukturalnej. W obrębie danego korpusu nakłada on poszczególne mity jeden na drugi, uzyskując w ten sposób punkt wyjścia do ich porównania w porządku paradygmatycznym”¹⁶.

Technicznie analiza mitu polega na uporządkowaniu zdarzeń relacjonowanych przez mit w cztery kolumny pionowe, przy czym odczytując mit zapisany w kolumnach tak, jak czytamy zwykły tekst,

¹⁶ H. W e i n r i c h, *Struktury narracyjne mitu*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 1, s. 322.

znajdujemy jego porządek chronologiczny, czyli — innymi słowy — łańcuch syntagmatyczny; natomiast odczytując zdarzenia zapisane tylko w poszczególnych kolumnach, znajdujemy jego porządek paradygmaticzny. W kolumnach bowiem zdarzenia umieszczone są wedle kryterium ich hipotetycznego podobieństwa semantycznego.

Owe zdarzenia, którymi posługujemy się analizując mit, to nic innego, jak mitemy — nazwane tak przez Lévi-Straussa jednostki konstytutywne mitu. Zgodnie z dyrektywą odkrywcy trzeba ich szukać na poziomie zdań. Mitemy odnoszą się zwykle bądź do „stosunków” pomiędzy bohaterami mitu, bądź też do „statusu” indywidualnych bohaterów, a mając świadomość tego, że bohaterowie są wymienni, musimy właśnie na te „statusy” i „stosunki” zwrócić uwagę. Jest to ten etap analizy, na którym zatrzymał się W. Propp. Mitemy, te małe cząstki znaczące, nie ujawniają jeszcze sensu niesionego przez mit — dotrzeć można do niego dopiero po zastosowaniu kilku transformacji na układzie paradygmaticznym; dlatego ów układ jest tak cenny dla Lévi-Straussa. Pisał on o tym zagadnieniu następująco: „Każdy łańcuch syntagmatyczny [mitu] rozpatrywany w stanie surowym należy uważać za pozbawiony sensu; albo dlatego, że przy pierwszym oglądzie nie ujawnia się żadne znaczenie, lub też dlatego, że choć sens wydaje się dostrzegalny, nie wiadomo, czy jest on właściwy. Istnieją tylko dwa sposoby przewyciężenia tej trudności. Jeden polega na rozczłonkowaniu łańcucha syntagmatycznego na segmenty wymienne, co do których będzie można udowodnić, że stanowią tylko samo wariantów jednego tematu. Inny sposób postępowania, komplementarny w stosunku do poprzedniego, polega na nałożeniu jednego łańcucha syntagmatycznego w całości, inaczej mówiąc całego mitu, na inne mity albo segmenty mitów. W konsekwencji za każdym razem chodzi o zastąpienie łańcucha syntagmatycznego przez układ paradygmaticzny”¹⁷.

¹⁷ Tamże.

Dowodząc, że mit posiada podwójną strukturę — „historyczną i ahistoryczną zarazem” — osiągnął Lévi-Strauss cel, jakim była konieczność, aby opowieść mityczna należała równocześnie do mowy jednostkowej i do języka, a tym samym, aby mogła być odpowiednio analizowana. Tych zasad analizy dostarczyło językoznawstwo strukturalne, zgodnie z ogólną wskazówką semiotyki strukturalnej, głoszącą, że elementarną jednostką znaczeniową nie jest sem, lecz opozycja. Ostateczne ustalenie znaczenia odpowiednich kolumn mitemów — kategorii systemu mitycznego — wymaga określenia stosunków opozycji, zachodzących między odpowiednimi parami kolumn. Ujawnienie opozycji binarnych — znanych co prawda już semiotykom strukturalnym, lecz tylko w odniesieniu do języka — jest jednym z najbardziej istotnych aspektów Lévi-Straussowskiej metody odkrywania znaczenia mitów. Uczony ten ponadto twierdził, że uzmysłowienie sobie przez człowieka różnic biologicznych w terminach opozycji binarnych stało się ważkim czynnikiem w przechodzeniu od natury do kultury. Przeprowadzona przez Lévi-Straussa interpretacja mitu opiera się na przeświadczeniu, iż myśl mityczna „wychodzi z uświadomienia sobie pewnych opozycji i zmierza do ich stopniowej mediatyzacji”. Przy czym taka mediatyzacja nie może mieć i nie ma na celu rzeczywistego rozwiązania owych opozycji, ale „przewyciężenie [ich] za pomocą swoistego wymykania się, w pełni zgodnego z opisanym przez Lévi-Straussa duchem mitologicznego bricolage’u”¹⁸. I tak na przykład podstawową sprzeczność, jaka narzuca się człowiekowi — życie i śmierć — dzięki mechanizmowi mediacji zostaje zastąpiona przez łagodniejsze i mniej rażące przeciwieństwo: królestwa roślinnego i zwierzęcego, a to z kolei przez jeszcze bardziej ograniczoną opozycję roślinożernych i mięsożernych.

Ostateczną konkluzją na temat analiz mitów przeprowadzonych przez tego uczonego winno być to, że tak samo jak sny w teorii

¹⁸ E. Mielecki, *Poetyka...*, s. 109.

Freuda, „suma tego, o czym mówią wszystkie mity, wyraża co innego niż poszczególne mity, a to, co one wyrażają (wszystkie razem) jest potrzebną prawdą poetycką stanowiącą sprzeczność, której woliśmy sobie nie uświadamiać”¹⁹. Twórczość mitologiczna odgrywa tu rolę swego rodzaju zbiorowej psychoanalizy, dającej upust w sposób zaszyfrowany tym konfliktom i sprzecznościom, które człowiek pragnie pokonać lub choćby złagodzić.

Willa Wrighta strukturalna analiza westernu

Kultura amerykańska, tak młoda w porównaniu z tymi kulturami, które tworzyły mity i bajki, również stworzyła swoje mity — są nimi westerny. Jak mity traktuje je Will Wright we wspomnianej książce „Sixguns and Society”.

Amerykański uczony poddał krytyce i wprowadził nowe elementy do omawianych wcześniej metod interpretacji bajek i mitów. Bardzo istotnym walorem pracy W. Wrighta jest także zabarwienie jej myślą socjologiczną, gdyż na przykład ewolucję filmowego westernu uzasadnia zmieniającą się wizją instytucji społecznych w świadomości przeciętnego Amerykanina. Socjologiczne piętno ma też sama analiza, w której najistotniejszą sprawą przy określaniu funkcji narracyjnych są działania społeczne, a opozycje w rozpatrywanych fabułach tworzą jaskrawe przeciwieństwa między postaciami filmowymi, rozumianymi jako kategorie społeczne.

Badacz amerykański, wychodząc z założeń teorii komunikacji, wyraża pogląd, iż to, co jest właściwe człowiekowi i co stanowi jego centralne dążenie, to „ustalanie sensów i ich komunikowanie”. Funkcjonowanie kultury, jej trwanie i rozwój zasadzają się na tym właś-

¹⁹ E. L e a c h, *Lévi Strauss*, s. 80.

nie dominującym motywem ludzkim. Jednym z przejawów tak rozumianej komunikacji jest właśnie przekaz mityczny. Mitami nie są wszystkie akty komunikacji, ale tylko te, które są przekazami ze strony społeczności adresowanymi do jej członków. W trakcie takiej komunikacji sensy społeczne, określone przez dzieje i przez instytucje jakiegoś społeczeństwa, zostają przekazane jego członkom za pośrednictwem mitów należących do tego społeczeństwa.

Teoria struktury mitu, którą prezentuje W. Wright, niemal w całości pochodzi z prac C. Lévi-Straussa; badacz amerykański tak o tym pisał: „W samej rzeczy idea moich badań nad westernem i inspiracja do nich niemal w całości pochodzi z dzieła Lévi-Straussa”²⁰. Trzeba jednak zaznaczyć, że W. Wright, nie mogąc zgodzić się z niektórymi tezami swego mistrza, zaproponował nieco inną perspektywę teoretyczną. Jak wiemy, Lévi-Strauss interesował się logiczną strukturą mitów plemiennych w celu dowiedzenia, że struktura ta jest wrodzona umysłowi ludzkiemu i że to umysł nadał mitowi (oraz innym wytworom kultury) taką strukturę. Dążeniem Wrighta jest natomiast odkrycie, w jaki sposób mity poprzez swą strukturę komunikują swej społeczności pewien konceptualny porządek. „Lévi-Strauss chce odsłonić sens mitu po to, by ujawnić jego strukturę mentalną, podczas gdy ja chcę ujawnić strukturę mitu po to, by odsłonić jego społeczny sens”²¹ — pisał amerykański uczoney. Aby jednak to uczynić, musiał odwołać się do literackich analiz komunikacji symbolicznej Kenneth’a Burke’a.

Rzeczy, które otaczają człowieka, nabierają symbolicznych własności — nie są już tylko rzeczami, lecz RODZAJAMI rzeczy, wskutek czego świat dzieli się na rzeczy takie (mające tę samą nazwę) i inne (mające inną nazwę). To właśnie język klasyfikuje świat. „Człowiek, jako zwierzę posługujące się symbolami, doświadcza różnicy

²⁰ W. W r i g h t, *Sixguns and Society — A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles, London 1975, s. 16 (tłum. M. Godyń — rkps).

²¹ Tamże, s. 17.

pomiędzy »TYM« a »TAMTYM«, jako różnicy pomiędzy tym RODZAJEM bytu, a tamtym RODZAJEM bytu... Tu mieści się zawarta w naszym podejściu do rzeczy zasada klasyfikacji²². Zdaniem Burke'a komunikacja między ludźmi, dotycząca ich samych i ich świata, musi być stale podtrzymywana i ciągle na nowo musi być ustalana podstawa symbolicznego porozumiewania się. Podstawa ta jest zasadą porządku, który organizuje symbolicznie oddzielone istoty i rzeczy w danej społeczności tak, że ludzie i rzeczy muszą być pojęciowo ułożeni w hierarchię władzy, prestiżu, ważności i wartości. W ten sposób interpretacja jakiegoś przekazu kulturowego (mit, literatura, film itd.) nigdy nie może być interpretacją tylko interakcji między jednostkami, ale zawsze winna mieć na uwadze, że postaci reprezentują sobą pewne zasady społeczne. W takim świetle np. każda walka w opowieści nie jest po prostu konfliktem jednostkowym, lecz konfliktem zasad: między dobrem a złem, bogactwem a ubóstwem, czarnym a białym. Te cenne uwagi Burke'a nie przesłaniają niedostatku jego podejścia, w którym — zdaniem W. Wrighta — nie zaprezentowana jest żadna systematyczna metoda odślania idei klasyfikacji społecznej i porządku zawartego w narracjach.

W tej sytuacji uważa on, że najważniejsze będzie połączenie teoretycznej intuicji Burke'a z metodologicznymi propozycjami Lévi-Straussa. Zmuszony jest bowiem rozdzielić u ostatniego z wymienionych dwie sfery — metodologiczną i teoretyczną. Lévi-Strauss bowiem, jak widzieliśmy, dowodzi, że mity społeczeństw pierwotnych służą do rozwiązywania pojęciowych sprzeczności właściwych tym społecznościom. Ponieważ jednak w centrum jego uwagi leży transcendentalne przeświadczenie o sprawczej roli umysłu oraz — ogólnie biorąc — psychologia, nie pozwala to rozważyć dokładnie, w jaki sposób konkretne społeczeństwo odnosi się do własnych działań i instytucji. Mit nie jest formą porozumiewania się umysłu z sa-

²² K. B u r k e, *A Rhetoric of Motives*, za: W. W r i g h t, *Sixguns...*, s. 17.

mym sobą, lecz porozumiewaniem się społeczeństwa ze stanowiącymi je jednostkami. Ta właśnie perspektywa stanowi centrum zainteresowania W. Wright'a.

Posługując się metodologiczną kategorią opozycji binarnych, zaczerpniętą najpierw przez Lévi-Straussa z lingwistyki, W. Wright uważa, że taka binarna analiza opowieści może nas przekonać, że „sens postaci w micie określony jest przez opozycję, umotywowaną konkretnymi doświadczeniami społeczeństwa, które stworzyło dany mit”²³. Obraz czegoś (np. człowieka) jest przeciwstawiony strukturalnie w micie obrazowi czegoś innego (np. jaguara). Tym sposobem z m y s ł o w a różnica między rzeczami (podobne do człowieka — niepodobne do człowieka) staje się symbolem różnic p o j ę c i o w y c h (kultura — natura). Taka logika sensu symbolicznego wpływa z idei saussure'owskiej, głoszącej, że symbole mają charakter diakrytyczny — „...pojęcia są negatywnie określone przez swoje relacje z innymi pojęciami systemu. Najdokładniejsza ich charakterystyka to taka, że są tym, czym inne [pojęcia] nie są”²⁴. Teraz dopiero widać, że każdy symbol dzieli świat na dwa działy — dział tych rzeczy, o które chodzi i dział tych drugich rzeczy. Jeśli teraz już nie słowo, a postać jakiejś opowieści — jaguara, przeciwstawimy np. człowiekowi, to taka opozycja może symbolizować przeciwstawienie człowieczeństwa zwierzęcości; a jeszcze dalej: kulturę — naturze. Nieistotne są tu podobieństwa obydwu stworzeń — można cech wspólnych odszukać mnóstwo, lecz w binarnej opozycji pojęciowo uwypuklone zostają automatycznie właśnie różnice. Ale gdyby w takiej opowieści występowała jeszcze trzecia postać, dajmy na to orzeł, wówczas już rozpatrywane opozycje nie będą miały takiej wyrazistości i będą mniej oczywiste. Aby znaleźć sens symboli o takiej rozbudowanej strukturze, należy rozpatrywać już nie jedną opozycję, ale

²³ W. Wright, *Sixguns...*, s. 21.

²⁴ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1961, s. 17.

taką możliwą ich liczbę, aby sens symboliczny stał się jasny i czytelny. Każde dwie postacie będą według jednej osi podziału blisko siebie, według drugiej będą skontrastowane. Taka struktura dopuszcza interakcję pomiędzy typami społecznymi i rozwiązanie konfliktów pomiędzy zasadami społecznymi, lecz nie dopuszcza do takiej sytuacji, kiedy wszystkie trzy postaci będą równie przeciwstawne: dobre, złe itd. „Opozycja postaw tworzy konceptualny wizerunek typów społecznych; ale żeby zrozumieć, w jaki sposób mit przedstawia model właściwego oddziaływania społecznego pomiędzy tymi typami, musimy wiedzieć, co one robią, jak postępują”²⁵. Analiza opozycyjna bowiem mówi tylko, co postaci znaczą — nie wiemy jednak, co one robią. Teraz chodzi o wymiar narracyjny opowieści i tu dygresja do Levi-Straussa, który ten narracyjny (syntagmatyczny) wymiar traktuje jako mniej istotny od aspektu binarnego (paradygmatycznego). Francuski antropolog sądzi, że narracja zawiera tylko pozorną, dostępną każdemu treść — prawdziwy, konceptualny sens mitu kryje się wyłącznie za strukturą opozycji. Zdaniem W. Wrighta, takie podejście mistrza wynika z dążenia do odsłonięcia upragnionej struktury mentalnej, a pominięcia społecznego sensu działań. Działanie społeczne wymaga interakcji — twierdzi badacz amerykański — „a interakcja zachodzi w fabule mitu, a nie w strukturze opozycji”²⁶.

Metodą, którą W. Wright posługuje się przy analizie narracyjnej, jest nieco zliberalizowana metoda W. Proppa. Ta liberalizacja polega przede wszystkim na tym, że w wydaniu amerykańskim następstwo funkcji nie jest już tak kategorycznie sztywne. Propp utrzymywał, że w każdej z bajek ta sama funkcja — czyli działanie protagonisty — musi się pojawić dokładnie w tej samej sekwencji. Jak widzieliśmy wcześniej, już Lévi-Strauss miał co do tego zastrzeżenia i proponował redukcję sporej liczby funkcji proppowskich do ich mniejszej li-

²⁵ W. W r i g h t, *Sixguns...*, s. 24.

²⁶ Tamże.

czyby, ale było to możliwe z przekazem tak zestandaryzowanym jak bajka. Westerny natomiast, jako wytwór garstki ludzi — jeśli chodzi tylko o samą fabułę — nie mają tej własności i w podobnych opowieściach zdarzają się dość znaczne rozbieżności; pewne funkcje mogą pojawiać się kilkakrotnie i to w różnych sekwencjach.

Dotychczas nakreśliliśmy główne założenia metodologiczne W. Wrighta, zawarte w książce „Sixguns and Society” i rekapitułując je pokrótce można stwierdzić, że chce on powiązać ze sobą dwa wymiary analizy strukturalnej: wymiar syntagmatyczny (narracyjny) i wymiar paradygmatyczny (opozycji binarnych). Pierwszy odkrywa, co postaci **r o b i ą**, drugi uzmysławia, co one **z n a c z ą**.

Analizowane filmy W. Wright zakwalifikował do czterech kategorii, przy czym czynnikiem różnicującym okazał się stosunek łączący bohatera ze społeczeństwem w przedstawionej rzeczywistości filmowej. Skupiając się na tym stosunku amerykański badacz zauważył, że każda z form intrygi pojawiła się w serii filmów, które — przy wszystkich dzielących je różnicach — miały w zasadzie taką samą strukturę intrygi. Te cztery rodzaje intryg to:

1. Intryga klasyczna.
2. Odmiana „z zemstą”.
3. Formuła przejściowa.
4. Intryga profesjonalna.

Postaciami uwikłanymi w opozycje binarne w tych fabułach zostali: bohater, społeczeństwo i bohater negatywny (złoczyńcy). Podział taki jest możliwy, albowiem dwie grupy, z których każda obejmuje różną, czasem bardzo liczną rzeszę postaci filmowych (społeczność i złoczyńcy), nie są wewnętrznie zróżnicowane — w odniesieniu do bohatera i do siebie nawzajem. Obie grupy postaci działają w zasadzie jak jedna postać i w ogólnym opisie akcji można rozróżnić tylko trzy typy zachowań. Co więcej — charakterystyka bohatera, społeczeństwa i złoczyńców jest identyczna we wszystkich filmach jednego typu, natomiast zupełnie różna w każdym następnym typie.

Pojęciowe lub klasyfikacyjne znaczenie postaci możemy sobie

uzmysłowić analizując opozycyjną strukturę mitu zawartego w westernie. W. Wright wyróżnił cztery opozycje, które obowiązywały przy analizie wszystkich czterech typów narracji. Są to kolejno opozycje: wewnątrz — na zewnątrz społeczeństwa, dobry — zły, silny — słaby, dzika przyroda — cywilizacja.

Sądzę, że przedstawianie całego wywodu W. Wrighta na temat ewolucji intrygi westernowej i analizy struktury opozycyjnej zajęłoby zbyt dużo miejsca. Jest to przy tym ta część pracy amerykańskiego badacza, której poświęca najwięcej miejsca, ale która, tak się szczęśliwie składa, jest znana polskiemu czytelnikowi z tłumaczenia, jakie ukazało się w miesięczniku „Dialog” nr 3-9 z 1978 roku.

Opozycje binarne umożliwiają stworzenie modeli działania społecznego przez nadanie postaciom znaczenia i tak zostały przedstawione przez amerykańskiego badacza. To zaś, co wiemy o funkcjach narracyjnych, nie daje jeszcze obrazu ich jako symboli, które pomagają wprowadzić pojęciowy porządek w świadomości człowieka, a tylko opisują działania i sytuacje.

W. Wright usiłuje więc znaleźć taki sposób analizy struktury narracyjnej, który będzie nie tylko opisowy, lecz także wyjaśniający. Takim prostym narzędziem analizy opowieści jako tekstu kulturowego może być — zdaniem autora — *sekwencja narracyjna*, którą jest „uporządkowana grupa funkcji narracyjnych, z reguły niepełną listą funkcji opowieści, w której układ funkcji jest nieprzemienny. W ten sposób struktura narracyjna mitu czy opowieści składa się z jednej lub więcej sekwencji narracyjnych, z których każda jest uporządkowana wewnątrz, lecz nieuporządkowana z uwagi na inne sekwencje; mogą się one zazębiać lub nakładać na siebie”²⁷. Po analizę sekwencji narracyjnych W. Wright sięgnął do pracy Arthura Danto, który dowodzi, iż sekwencja narracyjna jest podstawową formą wyjaśniania historycznego (także na przykładzie

²⁷ Tamże, s. 125.

mitów). Narracja jako taka, będąc selekcją i uporządkowaniem wydarzeń, staje się automatycznie niejako formą wyjaśniania owych wydarzeń. Kiedy ktoś chce wiedzieć, dlaczego zdarzyło się to a to, chcąc mu przybliżyć zrozumienie tego zajścia (skutku), musimy podać wcześniejsze stany, czyli cały przebieg akcji od fazy wyjściowej, przez pośrednie — do finału.

Jeśli zatem przyjmiemy, że narracja jest formą wyjaśniania, to nasuwa się pytanie, jakiego rodzaju jest to wyjaśnianie i jak się do niego dochodzi od prostych zdarzeń? Otóż zdaniem Danto, jedynym sposobem wyjaśniania zdarzeń w historii czy w czasie jest w y t ł u m a c z e n i e z m i a n. „Taki sposób wyjaśniania przyjmuje formę wyjściowych i końcowych opisów pewnej sytuacji, z pośrednim opisem działań, czy wydarzeń, które tłumaczą zmianę”²⁸. Widać jest od razu, iż całkowita opowieść prezentuje wiele zmian, które tworzą wytłumaczenie sytuacji finałnej. W. Wright posuwa się jeszcze dalej — pokazuje mianowicie, że struktura narracji w micie dostarcza modelu dla ustalenia stosunków społecznych między postaciami.

W strukturze opozycyjnej postaci reprezentują typy społeczne, toteż sekwencje narracyjne wyjaśniają interakcje i stosunki społeczne między typami społecznymi. Sytuacja, o której informuje nas opowieść, nie jest przypadkowa — jeśli oczywiście opowieść jest udana — dana jest ona w taki sposób, że istotne cechy owej sytuacji są dokładnie tymi, które wyjaśniają przemianę zachodzącą w sekwencji narracyjnej. Zatem wszystko, co zawiera się w opowieści, jest dla niej istotne, nie ma tam — przeciwnie niż w życiu — ubocznych, tłumiących sens, informacji.

Na zakończenie tych rozważań, jako podsumowanie przytoczymy słowa W. Wrighta: „Postaci w mitach reprezentują podstawowe typy społeczne. Typy społeczne są umiejscowione w sytuacji, w której

²⁸ Tamże, s. 126.

znane są wszystkie fakty istotne dla zrozumienia działań bohaterów. Ich czyny tworzą oczywiście nowe związki, a ponieważ związki te zachodzą pomiędzy obrazami znaczących rodzajów postaci, same działania stają się obrazami znaczących rodzajów sytuacji. W ten sposób mit tworzy pojęciowy model istotnych typów społecznych, ludzi umiejscowionych w całościowej sytuacji społecznej i podejmujących znaczące działania społeczne, takie, które tworzą związki społeczne. W tym sensie mówimy, że mit wyjaśnia społeczne interakcje²⁹.

²⁹ Tamże, s. 129.