

Interpretacje Literackie



Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze

pod redakcją

Marzeny Karwowskiej, Mateusza Grabowskiego i Kamili Żukowskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze

pod redakcją
Marzeny Karwowskiej, Mateusza Grabowskiego
i Kamili Żukowskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2016

Marzena Karwowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku, 90-236 Łódź,
ul. Pomorska 171/173
marzenakarwowska@poczta.onet.pl

Mateusz Grabowski – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, 90-236 Łódź,
ul. Pomorska 171/173
mat.grabowski@gmail.com

Kamila Żukowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych, 90-236 Łódź,
ul. Pomorska 171/173
eudajmone@gmail.com

RECENZENT
Piotr Śniedziewski

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
AGENT PR

REDAKCJA TECHNICZNA
Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/kotokomi

© Copyright by Authors, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07010.15.0.K

Ark. wyd. 8,2; ark. druk. 12,125

ISBN 978-83-7969-985-8
e-ISBN 978-83-7969-986-5

<https://doi.org/10.18778/7969-985-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Od autorów	7
I. Teoretyczne ujęcia mitu	9
Marzena Karwowska, <i>Mit we współczesnych badaniach literackich</i>	11
Kamila Żukowska, <i>Fundamenty literatury według Northropa Frye'a. Teoretycznoliterackie konsekwencje wertykalnego i horyzontalnego przemieszczania się mitu</i>	23
Marcin J. Leszczyński, <i>Krytyka myślenia mito-logicznego: przypadek Pierre'a Legendre'a</i>	39
II. Sposoby manifestowania się mitu w wyobraźni twórczej	53
Dominika Gruntkowska, <i>Mit Bolesława Krzywoustego jako władcy idealnego. Wokół „Kroniki polskiej” Anonima zwanego Gallem</i>	55
Marta Justyna Nowicka, <i>Miłość Fedry – obraz kazirodztwa jako namiętności zakazanej na podstawie wybranych reinterpretacji mitu</i>	67
Emmanuella Robak, <i>Ludzkość w perspektywie mitów. Uwagi na marginesie „Trylogii książkowej” Jerzego Żuławskiego</i>	81
Paulina Urbańska, <i>Antyk Kwadrygi (Konstanty Ildefons Gałczyński, Władysław Sebyła, Lucjan Szenwald)</i>	95
Katarzyna Smyczek, <i>Estradowy przechera, ludowy trickster. O satyrach Mariana Żałuckiego</i>	109
Katarzyna Szkaradnik, <i>„Pozostał tylko pusty cokół – / ślad dłoni szukający kształtu” (Z. Herbert, „Do Apollina”). Hermeneutyka wobec współczesnej „słabej obecności” mitów</i>	125
Katarzyna Deja, <i>„Bajka japońska” Zbigniewa Herberta w kontekście mitów japońskich</i>	137
Helena Hejman, <i>Transpozycja struktur mitycznych w „Bocianie i Loli” Mirosława Nahacza</i>	149
Dominika Kozera, <i>Mity odkryte na nowo – współczesny przekład mitów na przykładzie twórczości Olgi Tokarczuk i Margaret Atwood</i>	161
Anna Kolak, <i>„Rytuał bez boga, misterium bez kultu” – o mitach chrześcijańskich w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego</i>	173
Noty o autorach	185
Indeks zbiorczy	193

Od autorów

Monografia *Trwała obecność mitu w literaturze i kulturze* jest efektem działalności naukowej studencko-doktoranckiego Koła Naukowego Mitokrytyków Uniwersytetu Łódzkiego. Celem działalności Koła jest propagowanie i rozwijanie badań mitokrytycznych nad tekstem literackim oraz umożliwianie rozwoju naukowego młodych badaczy w zakresie tematyki rzadko podejmowanej w obrębie polskich badań literaturoznawczych. Przedmiot zainteresowania autorów i redaktorów tomu stanowi literatura odczytywana jako obszar palingenezy mitu. Zakres tematyczny monografii obejmuje takie zagadnienia, jak: teoretyczne ujęcia mitu w perspektywie antropologicznej, rewitalizacja mitu w kulturze współczesnej; przetworzenie paradygmatów czasu mitycznego i mitycznych modeli kosmicznych w tekstach kultury; hermeneutyka tekstów literackich, stanowiących artystyczną transpozycję archaicznych narracji mitycznych.

Inspiracją do powstania tomu była ogólnopolska studencko-doktorancka konferencja naukowa zorganizowana przez członków Koła Naukowego Mitokrytyków UŁ w Łodzi w dniach 27–28 marca 2015 roku.

I. Teoretyczne ujęcia mitu

Mit we współczesnych badaniach literackich

Inicjatorem współczesnych badań nad mitem w Europie jest francuski filozof i antropolog wyobraźni Gilbert Durand, który ideę mitokrytyki wyłożył i rozwinął w publikacji z 1979 roku *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*¹. Zapoczątkowany przez Duranda nurt antropologicznych badań nad mitem jako strukturą wyobraźni w literaturoznawstwie musiał zmierzyć się z przeszkodą, jaką był dystans środowisk naukowych do fundamentalnej dla tych badań Eliadowskiej koncepcji mitu i symbolu. W ujęciu Mircei Eliadego mit i symbol to struktury ponadhistoryczne, wywodzące się z tradycji oralnej o charakterze sakralnym, literaturoznawstwo zaś zwykło się zajmować tekstami pisanymi, profanicznymi, wpisanymi w historię². Ten hiatus między *logosem* i mitem zniosły już w antropologii strukturalnej badania Claude'a Lévi-Straussa, który zaproponował rodzaj powszechnej gramatyki mitu i wpisanego w mit symbolu, traktując je jako formy uniwersalne, transcendujące czas i różnice kulturowe³, co zostało następnie zaanektowane przez badaczy z kręgu postdundowskiego. Sully Bernadie definiuje antropologiczne badania nad wyobraźnią jako badania nad sekretną architekturą ludzkiego świata wyobrażeń, które powracają w historii kultury w sposób

¹ Do uprzywilejowania mitu w naukach humanistycznych, których zwieńczeniem jest współczesna mitokrytyka, przyczyniły się wcześniejsze prace takich badaczy, jak: E. Cassirer, C.G. Jung, M. Eliade, C. Lévi-Strauss i G. Bachelard.

² Zwraca na to uwagę Véronique Gély w artykule *Mythes et littérature. Bilan critique*, [w:] *Mythes et littérature*, red. S. Parizet, Lucie éditions pour la SFLGC, Paris 2008, s. 179–195.

³ Por. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.

periodyczny⁴. Socjolog wyobraźni Jean Duvignaud dowodzi, że w historii rozwoju społeczeństw daje się zaobserwować silną obecność ekspresji świata wyobrażeń za pomocą figuratywnych reprezentacji. Zjawisko to badacz odczytuje jako przejaw laicyzacji kultury społeczeństw, które obrazem (posiadającym korzenie mityczne, a więc sakralne) próbują zapełnić obszary przez kulturę zdesakralizowane⁵. Niektórzy literaturoznawcy reprezentujący postdurandowski nurt badań, np. Pierre Albouy⁶, wprowadzają w tym celu wyraźne rozróżnienie pomiędzy mitem etno-religijnym i mitem literackim. André Siganos, zwolennik Durandowskiej mitokrytyki, twierdzi natomiast, że każdy mit etno-religijny może stać się mitem literackim, jeśli zacznie funkcjonować w tekście literackim⁷. Pierre Brunel użyteczność teorii Duranda do badań literackich uzasadnia tym, że elementy mityczny i symboliczny są strukturami dominującymi we wszystkich utworach literackich, w procesie rozwoju literatury nastąpił bowiem proces przejścia od literatury mitologicznej (przechowującej obrazy o korzeniach mitycznych) do literatury kreującej mity⁸. Frédéric Monneyron i Joël Thomas stawiają wreszcie tezę najbardziej radykalną – cała literatura to nowoczesna forma mitu⁹.

Najważniejszym terenem badań nad wyobraźnią w duchu Durandowskim pozostaje do dziś Francja¹⁰. Tutaj powstał najstarszy

⁴ Por. S. Bernadie, *L'Espace imaginaire*, „Recherches et Travaux” 1977, nr 15 (*L'Imaginaire*), s. 108.

⁵ Por. J. Duvignaud, *Spectacle et société*, Denoël-Gonthier, Paris 1970.

⁶ Por. P. Albouy, *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*, [w:] *Mythographies*, José Corti, Paris 1976, s. 267–272.

⁷ A. Siganos, *Définitions du mythe*, [w:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, red. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005, s. 85–100.

⁸ *Mythes et littérature*, red. P. Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1994, s. 10.

⁹ Szerzej na ten temat por. F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et littérature*, PUF, Paris 2002.

¹⁰ Pierre Brunel, propagator postdurandowskich badań nad literaturą na Uniwersytecie Paris IV Sorbonne, w 1983 roku wyraża obawę, że ze względu na budzą-



w świecie (założony w 1966 roku) Ośrodek Badań nad Wyobraźnią (CRI – Centre de Recherche sur l’Imaginaire) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble, prowadzący interdyscyplinarne badania nad symbolem, mitem i archetypem. Obszar zainteresowań badawczych ośrodka z Grenoble obrazuje najlepiej jego wyjątkowo prężna działalność wydawnicza. CRI wydaje czasopismo „IRIS”¹¹ propagujące postdurandowski nurt badań, publikuje też cyklicznie serię wydawniczą pod nazwą „Atelier de l’Imaginaire”. Na Uniwersytecie Paris IV Sorbonne został powołany do życia ośrodek badań nad wyobraźnią utrzymanych w duchu Durandowskim, w którym z inicjatywy Danièle Chauvin¹² i Pierre’a Brunela podejmowane były liczne przedsięwzięcia naukowe mające na celu jednoczenie międzynarodowego środowiska badaczy wyobraźni¹³ oraz

cą tak duże kontrowersje eliadowsko-durandowską koncepcję mitu i symbolu badania te mogą zostać ograniczone terytorialnie wyłącznie do Francji, co potwierdza w roku 1992, kiedy ciągle jeszcze propagowana szeroko przez „Szkolę z Grenoble” postawa badawcza wśród komparatystów poza granicami Francji jest rzadkością, por. P. Brunel, *L’Etude des mythes en littérature comparée*, [w:] *idem, Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris 1992, s. 27.

¹¹ Najnowszy interdyscyplinarny numer czasopisma skupiony jest wokół hasła: „umysł wyobrażający – umysł wyobrażony”, por. *Les imaginaires du cerveau*, red. M.A. Cathiard, P. Pajon, „Iris” 2015, nr 35. Tom zadedykowany został Philipowi Walterowi, który przez ostatnie piętnaście lat kierował Ośrodkiem Badań nad Wyobraźnią w Grenoble i prowadził badania nad światem wyobrażeń średniowiecznej Europy, por. Ph. Walter, *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Imago, Paris 2004; *idem, La Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Age*, Imago, Paris 2003; *idem, Arthur, l’ours et le roi*, Imago, Paris 2002; *idem, Merlin ou le savoir du monde*, Imago, Paris 2000.

¹² Danièle Chauvin była w latach 1989–1998 dyrektorem Ośrodka Badań nad Wyobraźnią (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble.

¹³ W marcu 2004 roku Uniwersytet Paris IV Sorbonne zorganizował międzynarodową konferencję poświęconą mitycznym figurom Ziemi, zatytułowaną *Figures de la Terre dans la littérature et l’art européens*. Materiały z tej konferencji, której współorganizatorem był Ośrodek Kultury Polskiej na Sorbonie, ukazały się w publikacji: *Les Représentations de la Terre dans la littérature et l’art européens. Imaginaire et Idéologie. Actes du colloque des 18-19-20 mars 2004 en Sorbonne*, red. D. Chauvin, D. Knysz-Tomaszewska, „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais” 2005, nr 4.



działania edytorskie (seria wydawnicza *Figury i Mity*, publikowana przez Wydawnictwo Rocher¹⁴). Badania z zakresu mitopoetyki¹⁵ prowadzi na Uniwersytecie Paris X grupa naukowców pod kierunkiem Véronique Gély¹⁶ – wskazują one na ciekawe tendencje zaznaczające się we współczesnych analizach postdurandowskich, polegające na znacznym rozszerzeniu obszaru zainteresowań. I tak Sylvie Parizet nie tylko faworyzuje mity biblijne (podobnie jak wielu innych hermeneutów, np. Danièle Chauvin¹⁷), ale śledzi również związki między mitem i gatunkami literackimi¹⁸; Véronique Gély bada zależności mitu i alegorii¹⁹, mitu i monologu oraz mitu i dialogu²⁰; Sylvie Ballestra-Puech zajmuje się paralelami między strukturami mitycznymi i metaforą. W ostatnich latach interdyscyplinarne badania nad mitem i symbolem, wywodzące się z tradycji durandowskiej, zaczynają być coraz częściej obecne w działaniach naukowych poza granicami Francji: na Uniwersytecie w Brukseli (projekt *Metody lektury mitu*, koordynator Lambroso Couloubaritsis²¹),

¹⁴ W serii tej ukazały się między innymi książki: Æ. Bastian, P. Brunel, *Sisiphe et son rocher*, Éditions du Rocher, Paris 2004; F. Toudoire-Surlapierre, *Hamlet, l'ombre et la mémoire*, Éditions du Rocher, Paris, 2004; S. Détoc, *La Gorgone Méduse*, Éditions du Rocher, Paris 2006.

¹⁵ Termin „mitopoetyka” zaproponował Pierre Brunel, który postulował odejście od klasycznej trychotomicznej teorii genologicznej i wprowadzenie mitu jako czwartego rodzaju literackiego – najstarszego, fundamentalnego, z którego wyłoniły się wszystkie pozostałe, P. Brunel, *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris 2003, s. 182–183.

¹⁶ *Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*, red. C. Dumoulié, Y. Chevrel, PUF, Paris 2000.

¹⁷ D. Chauvin, *La Bible, images, mythes et traditions*, Albin Michel, Paris 1994.

¹⁸ *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, red. S. Parizet, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris 2009.

¹⁹ V. Gély, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Champion, Paris 2006.

²⁰ Eadem, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, PUF, Paris 2000.

²¹ Belgijscy naukowcy wyniki swoich prac badawczych opublikowali w tomach: S. Klimis, *Le Statut du mythe dans la poétique d'Aristote. Les fondements philosophique de la tragédie*, Ousia, Bruxelles 1997; *Antigone et la résistance civile*, red. L. Couloubaritsis, J.F. Ost, Ousia, Bruxelles 2004.



w Lozannie (Ute Heidmann²²). W 2006 roku w Moskwie odbyła się konferencja *Poetyka mitu dzisiaj* poświęcona dorobkowi Eleazara Mieleńskiego.

W badaniach antropologiczno-mitokrytycznych przyjmuje się za Durandem definicję mitu jako dynamicznego systemu symboli (figur mitycznych), archetypów, obrazów i schematów, które układają się w narracje inkorporowane trwale w kulturę. Dzięki literackiej palingenezie narracji mitycznych mit archaiczny ożywiany jest każdorazowo poprzez dynamizm opowieści, a mit uniwersalny staje się mitem osobistym, indywidualnym, jako „najstarsza werbalizacja aspektów ponadindywidualnych i zbiorowych rzeczywistości przeżytej”²³. Jean-Jacques Wunenburger wprowadza pojęcie wyobraźni mito-poietycznej, definiowanej jako szczególny rodzaj wyobraźni, w której mit uaktywnia wyobraźnię fabularną, generującą (na kanwie opowieści mitycznych) historie fikcyjne²⁴. Wunenburger utożsamia aktywność mito-poietyczną wyobraźni z aktywnością symboliczną²⁵, poszukuje istoty reprezentacji symbolicznych wpisanych w zależność *Mythos-Logos*, mitogenezę postrzegając jako proces noetyczny. Jest też twórcą koncepcji *Cogito* mitofanii, według której *Cogito* Marzyciela (‘ja myślę’) z podmiotu staje się bytem przedmiotowym *Cogitor* (‘jestem myślany’)²⁶.

²² U. Heidmann (red.), *Poétique comparée des mythes. De l'antiquité à la modernité*, Payot, Lausanne 2004.

²³ A. Deremetz, *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?*, [w:] *Mythe et création*, red. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994, s. 22. Na zjawisko personalizacji mitu uniwersalnego w pismach antropologicznych Gastona Bachelarda zwraca uwagę Jean-Claude Margolin, por. J.-C. Margolin, *Bachelard*, Seuil, Paris 1974, s. 98–99.

²⁴ J.J. Wunenburger, *Principes d'une imagination mytho-poïétique*, [w:] *Mythe et création*, op. cit., s. 36. Termin „poietyczny” zapożyczony został od Arystotelesa, dla którego był synonimem działalności wytwórczej człowieka. W badaniach nad wyobraźnią termin ten oznacza produktywność wyobraźni, jej potencjalność kreatywną, dzięki której możliwe są nowe kreacje.

²⁵ *Ibidem*, s. 40.

²⁶ *Ibidem*, s. 45.



Simone Vierende²⁷ na podstawie wieloletnich badań mitokrytycznych formułuje wniosek, że w dziełach literackich, przechowujących fundamentalne obrazy archetypowe, można odnaleźć wspólny rdzeń o charakterze esencjonalnym, jednak dynamizm wyobraźni twórczej sprawia, że obrazy te osiągają odmienną realizację artystyczną w dziełach konkretnych twórców, w konkretnym kontekście historycznym czy gatunku literackim²⁸.

Gilbert Durand, autor wznawianej kilkakrotnie i tłumaczonej na wiele języków pracy z 1960 roku *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*²⁹, w przedmowie do jedenastego wydania tej książki z roku 1992 (ukazało się nakładem paryskiego wydawnictwa Dunod) pisze, że celowość podjętych przez niego trzydzieści lat wcześniej badań nad wyobraźnią została zweryfikowana pozytywnie przez czas. O niesłabnącym zainteresowaniu badaczy teorią antropologicznych struktur wyobraźni i mitokrytyką świadczą zabiegi domów wydawniczych zwieńczone dziesięcioma wcześniejszymi edycjami *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*

²⁷ Simone Vierende, wieloletnia dyrektor założonego przez Gilberta Duranda Centre de Recherche sur l'Imaginaire w Grenoble, prowadziła badania nad wyobraźnią Juliusza Verne'a i George Sand.

²⁸ S. Vierende, *Rite, roman, initiation*, Persses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2000, s. 159.

²⁹ Durandowski termin *imaginaire* jest w polskojęzycznych publikacjach naukowych tłumaczony jako: 'wyobraźnia' (por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitokrytyka porównawcza*, Kraków 2006), 'wyobraźniowość' (por. *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosieć, Kraków 2003), 'antropologia wyobraźni twórczej' (por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpioną. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008) lub, zgodnie ze źródłosłowem francuskim, jako 'wyobrażenie'. Tytuł książki Duranda *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* na język polski tłumaczony bywa dwójako: *Antropologiczne struktury świata wyobrażeń* (por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Fałicka, Lublin 2002) lub *Antropologiczne struktury wyobraźni* (por. S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand, wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999). W niniejszym rozdziale zastosowany zostanie termin „antropologia wyobraźni twórczej”, jako że fundament koncepcji antropologicznych Duranda stanowi hermeneutyka figur wyobrażeniowych skonkretyzowanych w tekstach kultury.



we Francji, tłumaczenia książki na języki obce (hiszpański, włoski, rumuński, angielski) oraz powstanie prawie pięćdziesięciu ośrodków badań nad wyobraźnią na całym świecie, rozwijających twórczo Durandowską metodologię (w 1991 roku w Cerisy-la-Salle odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona wyobraźni, w której wzięli udział przedstawiciele 47 Centrów Badań nad Wyobraźnią, reprezentujący piętnaście narodowości i pięć kontynentów³⁰).

Dynamicznie rozwijające się we współczesnej światowej nauce Durandowskie i postdurandowskie badania nad wyobraźnią twórczą weszły do historii humanistyki pod nazwą Nowej Antropologii lub Postbachelardyzmu³¹. Elementem porządkującym figury mityczne (wyobrażeniowe) jest w Durandowskiej antropologii wyobraźni zasada konwergencji³², dzięki której można odnaleźć „homologi semantyczne”³³ i zaobserwować w tekstach pochodzących z różnych kręgów kulturowych izomorfizm obrazów, tworzących ponadkulturową ścieżkę antropologiczną³⁴. Cechą antropologicznych struktur wyobraźni jest zdolność do replikacji, ulegają one metamorfozom i transformacjom, jednak ich ewolucja nie ma charakteru linearnego, lecz podlega zasadzie redundancji³⁵ i repartycji³⁶,

³⁰ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. VII.

³¹ Por. *idem*, *Le Grand Changement ou l'après-Bachelard*, „Cahiers de l'Imaginaire” 1987, nr 1.

³² *Idem*, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, s. 40; G. Durand, C. Sun, *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000, s. 124. Konwergencja (łac. ‘upodobnić się’) – termin wywodzący się z nauk przyrodniczych. W antropologii – podobieństwo wytworów kulturowych powstałych niezależnie od siebie w różnych kręgach kulturowych.

³³ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979, s. 316.

³⁴ *Ibidem*, s. 40–51.

³⁵ Redundancja (łac. *redundantia* – ‘nadmiar’) – nadmiar znaczenia, nadwyżka semantyczna.

³⁶ Repartycja (łac. *repartitio*) – ‘rozdział, podział’.



dzięki czemu możliwe jest odrodzenie figur mitycznych i figur wyobraźniowych na poziomie innej kulturowej reprezentacji³⁷.

Postulaty badawcze Duranda realizują kontynuatorzy jego metodologii, organizując regularnie konferencje na Uniwersytecie w Grenoble: w 2004 roku odbyła się międzynarodowa konferencja *Errance et déambulation* poświęcona wyobrażeniom błędzenia w kulturze, w 2006 roku literaturoznawcy z CRI wraz z socjologami z Uniwersytetu Pierre Mendès-France zorganizowali sesję naukową na temat kulturowych reprezentacji ciała (*Corps, conte et imaginaire*), w latach 2006–2008 realizowany był projekt badawczy dedykowany wyobrażeniom ciała w kulturze, którego zwieńczeniem była międzynarodowa konferencja zatytułowana *Du corps enchanté au corps en chantier*³⁸, w roku 2009 odbyła się konferencja podejmująca zagadnienie inżynierii ciała i kulturowych wyobrażeń ciała ludzkiego jako maszyny-automatu (*La Fabrique du corps humain*), a w roku 2011 konferencja poświęcona wyobrażeniom choroby w kulturze (*La contamination: lieux symboliques et espaces imaginaires*).

W ostatnich latach literaturoznawcze badania nad mitem coraz częściej stają się przedmiotem zainteresowania także polskiego środowiska naukowego³⁹. W Polsce Durandowska metodologia oraz

³⁷ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, op. cit., s. 58.

³⁸ Efekt publikacyjny konferencji stanowi książka: *Les Imaginaires du corps en mutation: du corps enchanté au corps en chantier*, red. C. Finz, L'Harmattan, Paris 2008.

³⁹ Na uwagę zasługują inicjatywy naukowe podejmowane we współpracy z innymi badaczami przez Marię Cieślę-Korytowską (*Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008; *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010; *Prace Herkulesa. Człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012) oraz Lidię Wiśniewską (*Mity, mitologie, mityzacje – nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005; *Literackie drogi wobec mitu*, red. L. Wiśniewska przy współpracy M. Gołuńskiego, Bydgoszcz 2006; *Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński



postdurandowska hermeneutyka tekstów literackich pojawiają się już w pracach: romanistów (Barbara Sosień⁴⁰, Stanisław Jasionowicz⁴¹, Krystyna Falicka⁴², Marcin Klik⁴³), teoretyków literatury (Joanna Ślósarska⁴⁴) oraz polonistów (Włodzimierz Szturc⁴⁵, Marek Dybizbański⁴⁶)⁴⁷. Z inicjatywy Barbary Sosień w 1995 roku powstał w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego interdyscyplinarny Zespół do Badań Wyobraźniowości Symbolicznej⁴⁸ (E.R.I.S. – Equipe de Recherche sur l’Imaginaire Symbolique),

przy współpracy A. Stempki, Bydgoszcz 2007; *Tożsamości i rozdwojenie w perspektywie mitu*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2008; *Przemiany mitów i wartości – nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, Bydgoszcz 2010; *Beatrycze i inne. Mity w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010; *Don Kichot i inni. Postacie mityczne w perspektywie komparatystycznej*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2012).

⁴⁰ Por. B. Sosień *Images, symboles, mythes et poésie de l’ascension*, Kraków 2007; *eadem*, *Imaginer le jardin*, Kraków 2003; *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003.

⁴¹ Por. S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999.

⁴² Por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.

⁴³ Koordynator projektu realizowanego w latach 2013–2014 w Instytucie Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, którego efektem publikacyjnym jest monografia *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Klik, J. Zych, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

⁴⁴ Por. J. Ślósarska, *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*, Łódź 2009; *eadem*, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004; *eadem*, *Mityczne i archetypiczne obrazy kosmosu*, Warszawa 1994; *eadem*, *W świetle symboli*, Łódź 1994.

⁴⁵ Por. W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001; *idem*, „Faust” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1997.

⁴⁶ Por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.

⁴⁷ W roku 2011 z inicjatywy neofilologów z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego odbyła się w Krakowie interdyscyplinarna konferencja *Horzonty wyobraźni*. Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego w 2010 roku zorganizowała konferencję naukową poświęconą tematyce zogniskowanej wokół problematyki: *Mit – Literatura*.

⁴⁸ Barbara Sosień francuski termin *imaginaire* na język polski tłumaczy jako ‘wyobraźniowość’, por. B. Sosień, *Intertekstualność i wyobraźniowość*, *op. cit.*, s. 5.



prowadzący badania inspirowane metodologią Durandowską. W roku 2014 w Uniwersytecie Łódzkim w Instytucie Filologii Polskiej rozpoczęło swoją działalność studencko-doktoranckie Koło Naukowe Mitokrytyków, którego celem jest propagowanie i rozwijanie mitokrytycznych badań nad tekstem literackim. Wszystkie te inicjatywy, łączące środowiska naukowe, dają świadectwo ekspansji coraz dynamiczniej rozwijającego się w światowej nauce postdurandowskiego nurtu badań⁴⁹, w którym mit zajmuje miejsce wyjątkowo ważne.

Bibliografia

- Brunel P., *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, Paris 1992.
Brunel P., *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris 2003.
Chauvin D., *La Bible, images, mythes et traditions*, Albin Michel, Paris 1994.
Durand G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979.
Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992.
Durand G., Sun C., *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000.
Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
Les Imaginaires du corps en mutation: du corps enchanté au corps en chantier, red. C. Finz, L'Harmattan, Paris 2008.
Intertekstualność i wyobraźniowość, red. B. Sosień, Kraków 2003.
Jasionowicz S., *Roland Barthes – Gilbert Durand, wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999.
Karwowska M., *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015.
Karwowska M., *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle, red. S. Parizet, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris 2009.
Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.
Monneyron F., Thomas J., *Mythes et littérature*, PUF, Paris 2002.
Mythes et littérature, red. P. Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1994.
Mythes et littérature, red. S. Parizet, Lucie éditions pour la SFLGC, Paris 2008.

⁴⁹ Szerzej na ten temat por. M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015, s. 55–81.



- Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*, red. C. Dumoulié, Y. Chevreil, PUF, Paris 2000.
- Mythe et création*, red. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994.
- Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.
- Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Klik, J. Zych, Warszawa 2014.
- Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010.
- Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.
- Prace Herkulesa. Człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012.
- Questions de mythocritique. Dictionnaire*, red. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005.
- Les Représentations de la Terre dans la littérature et l'art européens. Imaginaire et Idéologie. Actes du colloque des 18-19-20 mars 2004 en Sorbonne*, red. D. Chauvin, D. Knysz-Tomaszewska, „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais” 2005, nr 4.
- Sosień B., *Images, symboles, mythes et poétique de l'ascension*, Kraków 2007.
- Sosień B., *Imaginer le jardin*, Kraków 2003.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Ślósarska J., *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*, Łódź 2009.
- Ślósarska J., *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.
- Vierne S., *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2000.
- Walter Ph., *La Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Age*, Imago, Paris 2003.

Fundamenty literatury według Northropa Frye'a Teoretycznoliterackie konsekwencje wertykalnego i horyzontalnego przemieszczania się mitu

Oryginalność koncepcji kanadyjskiego badacza Northropa Frye'a¹, któremu przypisywane jest autorstwo strukturalnej teorii mitokrytycznej, poza matematyczno-systematyzującym podejściem do badań z zakresu literatury zasadza się na antropologicznych fundamentach², które autor na stałe wpisuje w swoje rozważania. Za sprawą przyjętej przez siebie szerokiej perspektywy badawczej, łączącej literacką teorię rozwoju literatury ze strukturalnym podejściem do mitu, Frye tworzy nową, interdyscyplinarną metodologię otwierającą zaskakujące możliwości heurystyczne. Kształtując bowiem literackość *per se* na mitycznych podstawach, autor *Anatomii krytyki* dokonuje analizy jej struktury

¹ Mimo że N. Frye jest autorem dużej liczby publikacji dotyczących funkcji mitu i symbolu w literaturze, do tej pory w języku polskim ukazało się jedynie kilka jego artykułów: *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283–302; *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, Kraków 1970, s. 304–321; *Statek pijany. Element rewolucyjny w romantyzmie*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 243–260; *Konteksty wartościowania literatury*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 233–241, a także dwie publikacje zwarte: *Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1999 i *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012.

² Jak twierdzi Frye: „Cała historia literatury posuwa się od literatury prymitywnej do wyrafinowanej; i tu świta, nam możliwość traktowania literatury jako komplikacji stosunkowo wąskiej i prostej grupy formuł, które możemy badać w kulturze prymitywnej. Jeśli tak się rzecz ma, poszukiwanie archetypów jest swego rodzaju antropologią literacką, badającą, w jaki sposób kategorie przedliterackie, takie jak: rytuał, mit i podanie ludowe, stają się źródłem natchnienia dla literatury” (N. Frye, *Archetypy literatury*, *op. cit.*, s. 305).

w powiązaniu z nieoczywistymi mechanizmami takich artefaktów kultury, jak choćby religia, władza czy historia, znajdując izomorfizmy tam, gdzie przed nim nikt wcześniej ich nie dostrzegł. To powiązanie literatury i życia społecznego różni Frye'a od amerykańskich formalistów³, skoncentrowanych w swych badaniach jedynie na ramach wyznaczonych przez sam tekst, którzy swe największe triumfy święcili w czasie aktywności naukowej Frye'a. Autor nie czerpie od nich inspiracji, ale odwołuje się do antycznych poetyk opisowych, szczególnie zaś Arystotelesa, który literaturę traktował jako działalność naśladowczą, łącząc ją z rzeczywistością pozaliteracką⁴.

Zestawienie z klasyczną teorią Stagiryty pojawia się tutaj nie bez przyczyny, ponieważ poza analogią obejmującą związki literatury i życia paradygmat zaproponowany przez Frye'a stara się objąć swym zasięgiem, podobnie jak poetyki historyczne, ogół zjawisk literackich. Sięgając po *Anatomię krytyki* z zamiarem porównania jej idei z innymi totalizującymi ujęciami, choćby narzucającym się czytelnikowi za sprawą precyzyjnego języka i proponowanych podziałów strukturalizmem, należy pamiętać, że w stosunku do *Antropologii strukturalnej*⁵ Claude'a Lévi-Straussa, traktującej również o formalnej strukturze mitu, *Anatomia krytyki* Frye'a stanowi dzieło pierwotne – została bowiem wydana dwa lata przed ukazaniem się książki Lévi-Straussa. Oznacza to, że propozycje Frye'a, mimo że czerpią z podstaw praskiego strukturalizmu (podstawą jego rozważań jest literatura potraktowana jako kod, którego

³ Z тезami amerykańskiego formalizmu Frye pośrednio dyskutuje w przedmowie do *Anatomii krytyki*. Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 9–39.

⁴ Podobnie czynił wcześniej Platon, jednak Frye wprost odrzuca jego teorię anamnezy. Zob. N. Frye, *Archetypy literatury*, op. cit., s. 305. Z kolei Arystoteles swój mimetyzm w sztuce opiera na podobieństwie elementów fikcyjnych do fizycznego świata. Zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 2009, s. 324–326.

⁵ Pierwsze wydanie *Anatomii krytyki* to rok 1956, z kolei książka Lévi-Straussa ukazała się po raz pierwszy w 1958.



elementy niosą podwójny ładunek znaczeń: z jednej strony tworzą koherentny, zamknięty system, z drugiej zaś strony ich układy odnoszą się do innych struktur kulturowych), są w pełni nowatorskie i oryginalne.

Inspirując się Arystotelesem, Frye postuluje nowy podział gatunków literackich w oparciu o zdolność bohatera do działania w ramach akcji – zdolność rozumianą jako jego życiowa, fikcyjna aktywność⁶. Tym samym bohater dla Frye’a staje się, tak jak kilka lat później stanie się dla Greimasa i Barthes’a⁷, jedynie funkcją fabuły, aktantem, którego właściwości można precyzyjnie opisać i zaszeregować. Aktywność protagonisty napędzająca akcję według Frye’a nie jest zdeterminowana przez określoną moralność (a więc nie oddziałuje na nią aktualnie obowiązująca ideologia autora czy ideologia manifestująca się w lekturze), która w rozważaniach Frye’a zajmuje miejsce marginalne, będąc dlań jedynie historycznym akcydensem i w żaden sposób nie oddziałuje na klasyfikację badanej, tekstualnej struktury. Tym samym to nie tematyka i jej recepcja przez historycznie zdeterminowanych czytelników mają wpływ na prawdziwy kształt gatunków literatury; nowe genologiczne ramy wyznacza przede wszystkim działanie postaci literackiej w relacji do świata przedstawionego – aktywność protagonisty determinująca charakter i bieg wydarzeń.

Związek bohatera z otaczającą go rzeczywistością to dla Frye’a idea regulatywna całego fenomenu literackości i podstawa jego

⁶ Uwagi na temat mitu są u Frye’a rozproszone i fragmentaryczne: „Mit jest tym samym światem postrzeganym jako obszar czy pole do działania”, „czysty mit dotyczy oczywiście śmierci i powrotu do życia”: N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 153–155. Koncepcja przemieszczenia mitu, z której Frye w Polsce jest najbardziej znany, polega na takiej aktualizacji struktury mitycznej w literaturze, która poprzez wybór odpowiedniej nadbudowy semantycznej okaże się dla czytelnika najbardziej atrakcyjna.

⁷ Zob. A. Greimas, *Elementy gramatyki narracyjnej*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4 oraz R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.



słynnej koncepcji mitu. Dzięki oryginalnemu zestawieniu opartemu na podobieństwie fikcyjnego bohatera do przeciętnego człowieka (przy czym określenie „przeciętny” odnosi się do powszechnego doświadczenia egzystencjalnego czytelnika) autor jest w stanie zarysować krzywą procesu rozwoju literackiego: od chronologicznie pierwszych opowieści o bogach, zwanych potocznie mitami, do opowieści o bohaterach będących nimi tylko na mocy literackiej konwencji, postaci ponadprzeciętnie słabych i nieradzących sobie z przytłaczającą je rzeczywistością świata przedstawionego⁸. Mit dla Frye’a jest więc niczym innym jak wspomnianą relacją bohatera do środowiska (zarówno społecznego, jak i naturalnego) i stanowi dialektyczną zasadę leżącą u podstaw wszystkich zjawisk literackich⁹. Na tak rozumianym schemacie mitycznym generowane są narracje i to on aktualizuje się w każdej, nawet najbardziej odległej od mitu (w rozumieniu opowieści *ab illo tempore*) konstrukcji literackiej. Aby lepiej zrozumieć istotę rozwiązań zaproponowanych przez Frye’a, należy jego podejście do mitu zestawić z głównymi koncepcjami, które zmonopolizowały myślenie o teorii literatury oraz antropologii; dwie pierwsze z nich, autorstwa Carla Gustava Junga¹⁰ oraz Mircei Eliadego, w pewien sposób się uzupełniają, trzecia zaś – teoria Lévi-Straussa – stanowi przykład zastosowania strukturalnego myślenia o micie na płaszczyźnie klasycznej etnologii.

⁸ N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 41–42.

⁹ *Ibidem*, s. 156. Według Frye’a istnieją dwa bieguny literackości: pierwszym z nich jest mit rozumiany potocznie jako opowieść o bogach i herosach, drugi zaś to realizm, w którym struktura mityczna zaciera się na rzecz wiernej reprezentacji. „Realistyczne” stadium literatury jest zarazem ostatnim etapem cyrkulacji mitycznej – po nim następuje powrót do pierwszej, klasycznej fazy mitu. Między tymi biegunami rozpościera się płaszczyzna romansowa, rozumiana przez Frye’a jako struktura, w której, po przemieszczeniu, mit w różnym natężeniu funkcjonuje w powiązaniu z ludzkim doświadczeniem: pojawiają się bohaterowie należący do ludzkiego świata, ale posiadający zarazem cechy herosów (np. Roland, Król Artur, Aleksander Wielki).

¹⁰ Zob. C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, przeł. J. Prokopiuk, [w:] Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982.



Jako zwolennik logicznych schematów i podziałów Frye odchodzi zupełnie od podejścia wypracowanego przez Junga i kontynuowanego przez jego uczniów, w którym pojawienie się mitu związane zostało z brakiem równowagi psychicznej, pociągającej za sobą reakcję w postaci regulującego epifenomenu nieświadomości zbiorowej¹¹. Choć, co warto podkreślić, także Jung twierdził, że podstawą archetypu (egzystencjalnej matrycy będącej elementem składowym mitu) jest wzorzec formalny, dzięki któremu może powstać jakakolwiek narracja¹². Znaczy to, że Jungowski archetyp, mimo swojej niesamowitej genezy, stanowił jedynie uniwersalną formę, którą można napełnić dowolną treścią. Podobnie Frye traktuje mit, będący jedynie wzorcem relacji: bohater – świat przedstawiony a semantyka nabudowana na mitycznej matrycy ma znaczenie drugorzędne, stanowiąc efekt historycznie zdeterminowanej kultury. Na tym jednak punkty wspólne z Jungowską teorią się kończą, ponieważ nie do przyjęcia dla autora *Anatomii krytyki* staje się teza, że wzorce mityczne wobec jednostki mają charakter nadrzędny i egzystują w innej, ontologicznej przestrzeni¹³. Frye, jako badacz z kręgu strukturalizmu, a zarazem epistemologiczny optymistą, całkowicie podporządkowuje bowiem swoją koncepcję ludzkiej świadomości.

Z mitem w rozumieniu Eliadego, który rozpatrywał to zjawisko w ujęciu fenomenologicznym¹⁴, teoria Frye'a ma także niewiele wspólnego: badacz łączy jedynie przekonanie, że pierwotnie, w czasach przewagi kultury oralnej, mit obejmował swoim zasięgiem opowieści o bohaterach wykazujących nadludzkie możliwości, a więc wykraczających poza wspólne doświadczenie

¹¹ Mam na myśli kontynuatorów jungowskiej szkoły psychologii głębi na gruncie teorii literatury. Zob. np. M. L. von Franz, *Posłowie*, [w:] B. Goetz, *Królestwo bezprzestrzenne*, przeł. J. Prokopiuk, Katowice 2005.

¹² I. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996, s. 70–72.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.



człowieka. Nie da się jednak wyprowadzić z tego przekonania, że mit u swej genezy stanowi dla Frye'a świętą opowieść objawiającą ambiwalentne sacrum, jak konsekwentnie twierdził Eliade¹⁵. Nie do przyjęcia jest także dla autora *Anatomii krytyki* część, którą Eliade zapożyczył od Junga, twierdząc, że mit ma charakter dominujący wobec jednostki, jego odtworzenie zaś prowadzi do hierofanii¹⁶. Badacz w swej analizie, systematycznie trzymając się własnej metodologii, nie zatrzymuje się przy genezie mitu, która zajmowała teoretyków z kręgu psychologii analitycznej i krytyki tematycznej¹⁷. Dzięki odrzuceniu dyskursu psychologizującego nie wikła się on jak Jung, Bachelard czy nawet Eliade w niejasne i często sprzeczne próby odpowiedzi na pytanie o fenomenologiczny aspekt mitu. Odrzucając genetyzm, Frye zajmuje wolne wtedy miejsce między kształtującym się strukturalizmem antropologicznym a rozwijającą się filozofią kultury.

Odrzucenie poszukiwania pierwszej przyczyny myślenia mitologicznego sprawia, że Frye koncentruje się na micie rozumianym jako element uporządkowanej struktury. Z kolei podkreślanie relacji między mitem a elementami spoza systemu mitycznego (literatura, socjologia, antropologia) zbliża w pewien sposób jego koncepcję do idei mitu występującej u Lévi-Straussa. Lévi-Strauss w swej *Antropologii strukturalnej* koncentrował się bowiem na semiotycznej strukturze mitu, próbując odtworzyć pierwotny porządek opowieści i pogrupować jego elementy za pomocą zbiorów relacji, by system ten uczynić zamkniętym i samowystarczającym¹⁸,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Analogia między Jungiem i Eliadem polega na tym, że obaj traktują obrazy mityczne jako nadrzędną wobec jednostki strukturę, manifestację transcendencji pełniącą funkcję regulującą.

¹⁷ Szczególnie Gastona Bachelarda, który również odwołuje się do teorii archetypów Junga. Zob.: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975 oraz *idem*, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, [w:] *idem*, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000.



podczas gdy Frye, korzystając z podobnie skonstruowanego strukturalnego porządku, transponuje – w odróżnieniu od Lévi-Straussa – właściwości systemu mitycznego na system życia społecznego.

Posługując się ugruntowanymi pojęciami przynależnymi do poetyk antycznych, Frye konsekwentnie podąża wytyczoną przez siebie ścieżką, której celem jest zrewolucjonizowanie literaturoznawstwa, i nadaje pojęciom już ukształtowanym nowe, zupełnie oryginalne znaczenia. Redefinicji zostają poddane jedne z najstarszych typów konstrukcji świata fikcjonalnego: *modi* tragedii i *modi* komedii¹⁹. Wyodrębniając z klasycznie pojmowanego tragizmu i komizmu strukturę działania bohatera, autor dokonuje odkrycia wewnętrznego, wertykalnego kierunku aktywności postaci: w klasycznej tragedii zwanej przez niego wysokomimetyczną (ponieważ stara się oddać rzeczywistość dla zwykłego śmiertelnika niedostępna, właściwą przede wszystkim bogom i herosom)²⁰ ruch ten polega na upadku głównego protagonisty, klęsce bohatera, będącej wynikiem działania greckiego fatum. Główny bohater antycznej tragedii nie odznacza się jednak dla badacza klasyczną winą ani niewinnością wobec tego, co mu się przytrafia – jego los jest konsekwencją zapomnianego dziś, odmiennego światopoglądu człowieka antycznego²¹, który świat postrzega jako całkowicie zdeterminowany ciąg zdarzeń: przyczyna, której bohater dramatu nie musiał bezpośrednio wywołać, powoduje fatalny dlań skutek (*Król Edyp*, *Antyгона*)²². Dzięki tak skonstruowanemu porządkowi dramatu

¹⁹ N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 44–63.

²⁰ *Ibidem*, s. 46.

²¹ „To, co przydarza się bohaterowi tragicznemu, nie wynika z jego statusu moralnego” – *ibidem*, s. 47. Warto porównać ustalenia Frye’a na temat światopoglądu człowieka antycznego z ustaleniami badaczy starożytności. Zob. np. B. Snell, *Odkrycie ducha: studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysimow, Warszawa 2009.

²² Tragiczne fatum uobecnia się szczególnie w dramatach z okresu archaicznej i przedklasycznej Grecji, gdy *dramatis personae*, ze względu na panujący opresywny charakter struktury rodowej, nie posiadają jeszcze śladu indywidualizmu.



możliwe jest *katharsis*, oczyszczenie polegające na rozładowaniu napięcia widza.

Grecka *hamartia* (zmaza) protagonisty nie jest skutkiem działania konkretnej postaci, ale efektem łańcucha zdarzeń, które rozpoczęły się na długo przed pojawieniem się bohatera na scenie. Filozoficzny determinizm, będący częścią składową światopoglądu człowieka antycznego, pozwala jednak widzowi pogodzić się z koniecznością, fatum dotyczącym bohaterów tragedii. Dodatkowym bodźcem do *katharsis* dla widzów dramatu staje się miejsce, jakie bohater zajmuje w strukturze społecznej: wartości, którymi kierują się protagoniści, nie są zrozumiałe dla zwykłych ludzi – ich ponadprzeciętne poczucie obowiązku oraz wysokie miejsce w hierarchii skazują ich zazwyczaj na społeczne osamotnienie. Bohaterowie antycznych tragedii nie cierpią z powodu typowych problemów przeciętnego człowieka.

Dialektyczna zależność od wertykalnie skonstruowanej akcji występuje także w nowszych odmianach tragedii nazwanych przez Frye'a tragediami niskomimetycznymi²³ (takimi, w których bohaterowie należą już do ziemskiego świata). Główną różnicą w strukturze, pozwalającą odróżnić tego rodzaju formę od antycznej tragedii wysokomimetycznej jest ruch postaci, starającej się wspiąć po społecznej drabinie – zatem inaczej niż w klasycznym antyku porządek wertykalny w tragedii niskomimetycznej skierowany jest wektorem ku górze, choć efekt zmagania bohatera z przeciwnościami jest ten sam, ponosi on bowiem klęskę²⁴. Przykładem tak skonstruowanego utworu staje się *Makbet*, gdzie tytułowy bohater, powodowany chorobliwymi aspiracjami politycznymi, usiłuje zająć miejsce dla niego zakazane²⁵. Oczywiście można się spierać,

²³ N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 48.

²⁴ *Ibidem*, s. 49.

²⁵ Znamienne w tym kontekście stają się słowa Makbeta jeszcze przed popełnieniem zbrodni: „Jedyną moich zamiarów ostrogą/moja ambicja, własną pochopnością/za szranki celów swych przeskakująca”. W. Shakespeare, *Makbet*, [w:] *idem, Tragedie i kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2013, s. 711.



czy działanie to motywowane jest już psychologiczną konstrukcją postaci, czy jeszcze transcendentálním determinizmem, jednak przykład Makbeta dobrze ilustruje ową nieudaną próbę przekroczenia własnego statusu społecznego.

Ewolucja schematu tragicznego, aż do jej współczesnych odmian, rozwija łańcuch przyczynowo-skutkowy, w którym w miejscu nieziemskiego fatum pojawia się pospolity pech. Pech, ponieważ bohater opowieści, który dawniej przeważnie posiadał atrybuty herosa lub był przedstawicielem arystokratycznego rodu (jak w eposie lub tragedii antycznej), przekształcił się w literaturze współczesnej w przeciętnego (lub nawet społecznie nieprzystosowanego do egzystencji) protagonistę²⁶. Rozwój ten dobrze ilustrują dramaty Ibsena (*Dom lalki* czy *Upiory*), które trudno nazwać tragediami *per se*, choć element napięcia właściwy dla tragedii w nich pozostaje: akcja nieuchronnie zmierza bowiem do fatalnego rozładowania w końcowych scenach utworu²⁷. Antycypując Frye'owski schemat: rudymenarną relację bohatera do otaczającego go środowiska, Ibsen dokonuje mityzacji świata przedstawionego. Za sprawą umiejętnej konstrukcji scenerii dekoracje typowe dla dramatu mieszczańskiego przejmują w jego twórczości funkcję dawnej natury, która w gatunkach wysokomimetycznych charakteryzowała się sympatycznym współodczuwaniem – zjawiska pogodowe dostosowywały się do sytuacji dramatycznej²⁸ (np. niezwykle surowa zima poprzedzająca skandynawski Zmierzch Bogów, zaćmienie

²⁶ N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 51.

²⁷ Oba dramaty kończą się ładunkiem ekspresyjnym zamkniętym w wykrzyknieniach: w *Domu Lalki* są to słowa wypowiedziane przez opuszczonego męża, a w *Upiorach* matki, która traci swe dziecko. Postaci Ibsena mają silny rys indywidualizmu, który manifestuje się w sposobie konstruowania przez niego dialogów: pojawiają się niedopowiedzenia, równoważniki zdań oraz anakoluty, świadczące o emocjonalności postaci, jednak akcja wyraźnie ciąży ku tragicznej i nieuchronnej kulminacji. Zob.: H. Ibsen, *Dom lalki*, przeł. J. Fruhling, Warszawa 1985 oraz *idem*, *Upiory*, przeł. I. Suesser, Złoczów 1891.

²⁸ N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 45.



słońca po śmierci Chrystusa). Tego rodzaju zabiegi stylizacyjne popularne były także w okresie rozwoju powieści gotyckiej czy europejskiego modernizmu przesiąkniętego symbolizmem, wystarczy przypomnieć sobie Wilde'owską *Salome*²⁹, w której natura swoją postacią jednoznacznie antycypuje tragiczne wydarzenia³⁰. Do dziś autorzy czerpią z mitów *ab ovo*, czyli z tych schematów narracji, w których zostaje uwypuklona nadrzędna relacja bohaterów wobec rzeczywistości wpisanej w przestrzeń dzieła; potęguje ona zwykle wrażenie, że bohaterowie finalnie skazani zostali na klęskę lub też że odniosą w końcu sukces.

Zarówno tragedia wysokomimetyczna, jak i niskomimetyczna – pierwsza z typowym dla niej momentem upadku osamotnionego bohatera, druga z nieudaną próbą awansu protagonisty do pożądanego przezeń świata – wykształciły triadę uzupełniających się bohaterów: *eirona*, *alazona* i *pharmakosa*³¹. Pierwszy z nich, *eiron*, jest typowym konstruktorem tragedii antycznej, w której za sprawą niesprzyjających okoliczności pozycja protagonisty chwieje się, wywołując w jego zachowaniu reakcję samoponizenia i deprecjacji własnej pozycji. O ile jednak późniejsi bohaterowie literaccy uzyskują coraz większą dawkę indywidualizmu, o tyle antyczny *eiron* jest figurą metonimiczną, odsyłającą poprzez własną niedolę do jej przyczyny – *hamartii* (zmazy) całego swego rodu. Tak zinterpretowana konstrukcja postaci oznacza, że nie ma w tragedii wysokomimetycznej zindywidualizowanego fatum. Zagłada kładzie się cieniem na całą społeczność, z której *eiron* pochodzi³². Prowadzi to w konsekwencji do egzystencjalnego paradoksu, którego Frye nie zauważa, jako że z jednej strony protagonista, usytuowany ponad

²⁹ O. Wilde, *Salome: tragedia w jednym akcie*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1981.

³⁰ Wilde wprowadza znaczącą scenografię: pojawia się księżyc, którego blask upiornie oświetla twarze protagonistów, niejako antycypując zbliżającą się tragedię.

³¹ N. Frye, *Anatomia krytyki*, *op. cit.*, s. 50–51.

³² Wystarczy przypomnieć sobie, że np. „wina” Antygony polegała na tym, że pochodziła z przeklętego rodu Labdakidów.



realnym światem odbiorców, skazany jest z powodu swego wyjątkowego statusu na społeczne wykluczenie, z drugiej zaś strony jego los jest zdeterminowany przez okoliczności, na które on sam nie ma wpływu, ponieważ przyczyną jego nieszczęścia jest wspomniana zmaza rodowa.

Ewolucja form literackich i zmiana światopoglądowego paradygmatu spowodowały, że *eiron* w czasach nam współczesnych przekształcił się w życiowego pechowca, którego losem nie steruje intelligibilna siła, ale zwykły przypadek. Pechowca, którego perypetie (nie tylko w dramacie, ale także – a może przede wszystkim – w powieściach) uwypuklają przypadkowość ludzkiego życia, ironię ludzkiej egzystencji³³. O ile *eiron* stanowił wdzięczny materiał do wykorzystania w utworach stawiających sobie za cel ukazanie chronologicznie: najpierw nieuchronności fatum, a w czasach mniej opresywnych dla jednostki, które przyznają jej jakąś dozę indywidualizmu, także zmienności Fortuny, o tyle jego opozycja, *alazon*, najczęściej była wykorzystywana w konstrukcjach literackich spod znaku realizmu czy też naturalizmu. *Alazon* jako przeciwieństwo *eirona*, w którego istotę wpisana jest ciągła deprecjacja, jest protagonistą aspirującym do przekroczenia własnej pozycji (moralnej bądź społecznej)³⁴. Pierwotnie figura ta związana była ze schematem tragicznym typu niskomimetycznego, ukazującym bezskuteczną próbę transgresji jednostki, która za sprawą swojego działania dzieli świat przedstawiony na dwie przecinające się płaszczyzny, przez nią samą opozycyjnie waloryzowane. Działanie *alazona* nastawione jest na dokonanie obrzędu przejścia, w tym celu – podobnie jak adept przygotowujący się do zmiany swego statusu kulturowego – przechodzi on przez szereg prób, które jednak (pamiętajmy, że mamy do czynienia z tragedią) nie mogą się powieść. *Alazon* bowiem, mimo wysiłku, nie zostaje przyjęty do społeczności, w którą próbuje wniknąć (*vide: casus Pani Bovary*).

³³ N. Frye, *Anatomia krytyki*, *op. cit.*, s. 52.

³⁴ *Ibidem*, s. 49.



Alazona w przeciwieństwie do *eirona* dużo łatwiej jest zauważyć i zanalizować, pojawił się on bowiem, zdaniem Frye'a, w czasach upadku opresyjnych struktur rodowych, gdy greckie społeczeństwa zogniskowane wokół *polis* zaczęły dążyć do coraz większego indywidualizmu, więcej miejsca poświęcając dylematom jednostki³⁵.

Trzecim typem bohatera, spopularyzowanym głównie za sprawą René Girarda, jest *pharmakos*, figura kozła ofiarnego (przez samego Girarda utożsamiana z Chrystusem)³⁶. Jego funkcją jest odnowa społeczeństwa poprzez dobrowolną ofiarę z własnego życia. *Pharmakos*, zdaniem Frye'a, pojawia się najczęściej w mitach założycielskich (np. Prometeusz, dzięki któremu człowiekowi udaje się przetrwać) oraz w końcowej fazie rozwoju literatury, w fazie ironii, w której bohater prześladowany przez pecha staje się niezrozumiałą ofiarą systemu (Józef K. z *Procesu*). Zgodnie z założeniem o cyklicznym ruchu struktur mitycznych koniec cyklu staje się zarazem jego początkiem – bardzo łatwo bowiem (jak pokazała ofiara Chrystusa) bohatera będącego *pharmakosem* zsakralizować, nadając mu na powrót cechy bóstwa³⁷.

W przeciwieństwie do idei tragizmu, która skupia się wokół ostracyzmu głównego protagonisty i jego wykluczenia ze świata, komizm według autora *Anatomii krytyki* stanowi strukturę opisu przyjęcia bohatera do nowej grupy społecznej³⁸. Porządek horyzontalny, w którym protagonista tragedii zostaje zepchnięty na margines znormalizowanej egzystencji, w przypadku *modi* komicznego zostaje zachowany, jedyną różnicą jest zmiana kierunku z peryferii w stronę centrum, gdzie dokonuje się agregacja bohatera do nowej grupy społecznej. Podobnie jak w *modi* tragicznym, niezależnie od moralnych intencji postaci, finalnym efektem modusu komicznego

³⁵ *Ibidem*, s. 50.

³⁶ *Ibidem*, s. 52 i por. z tezą o kulturotwórczej funkcji kozła ofiarnego: R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.

³⁷ N. Frye, *Anatomia krytyki*, *op. cit.*, s. 52.

³⁸ *Ibidem*, s. 53.



stanie się uzyskanie przez protagonistę nowego statusu społecznego czy ontologicznego, który zawsze jest przez niego postrzegany jako lepszy od punktu wyjścia³⁹.

Podział gatunków na wysoko- i niskomimetyczne sprawia, że podobnie jak w tragedii, również w komedii ewolucji poddaje się figura głównej postaci: od starożytnego, nieprzeciętnego bohatera (boga, herosa czy arystokraty) po bohatera pospolitego, zwykłego everymana⁴⁰. Łatwo zauważyć, że wiele współczesnych gatunków czerpie ze struktury komicznej, przede wszystkim zaś te nastawione na masowego odbiorcę. Schemat ten, ze względu na pozytywne odbierane zakończenie, świetnie sprawdza się w romansach, w których główna bohaterka mimo swojej przeciętności zwraca na siebie uwagę mężczyzny o cechach herosa, dokonuje transgresji i awansuje społecznie dzięki temu związkowi (*alazon*). Warto dodać, że autorzy współczesnych gatunków spod znaku schyłkowej fazy literatury ironicznej, która według Frye'a jest ostatnim etapem cyklu mitycznego, ze względu na wyczerpanie literackich formuł (których znakiem może być literatura postmodernistyczna) coraz częściej wykorzystują pierwotny schemat mitu: przeważnie koncentrują się na ruchu wstępującym bohaterów, a próby transgresji postaci literackich zwykle są udane, ponieważ dostosowując się do współczesnej kultury masowej (komercyjnie pożądany *happy end*), literatura preferuje *modi* komiczne o charakterze niskomimetycznym. Wykorzystywana jest także sama przestrzeń, która nierzadko dla czytelników staje się znaczącym odsyłającym do kondycji psychicznej bohaterów (sielankowość i sentymentalnie wykreowana przestrzeń popularnych powieści dla kobiet, nastrojowość powieści grozy i kryminałów).

Ujęcie literatury jako struktury zamkniętej, będącej zarazem izomorfizmem kulturowego porządku, jest niewątpliwie jednym

³⁹ *Ibidem*, s. 55.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 63.



z największym osiągnięć Northropa Frye’a. Drugim jest oderwanie dyskursu o micie od psychologizujących uwarunkowań teorii Junga i Eliadego, które przyczyniły się do powstania chaosu w obrębie teorii mitu i co za tym idzie, późniejszej krytyki mitograficznej. Metaforyzacja języka opisującego mit w antropologii literackiej do dziś budzi wiele nieporozumień. Teoria Frye’a zaskakuje zaś swoją koherentnością i kompleksowością: dzieląc przestrzeń literacką na cztery podstawowe części, autor analizuje w ujęciu diachronicznym wertykalne i horyzontalne przesunięcia mitu, rozumianego jako aktywność bohaterów literackich. Wybranie do opisu istoty literatury pojęć z zakresu greckiej poetyki jest znaczące, okazuje się bowiem, że to, co legło u początków literackości: mityczny upadek i mityczne wznoszenie się, brak akceptacji i asymilacja, leżą u podstaw modusu tragicznego i komicznego, z którego wywodzą się wszystkie gatunki literackie. Kończąca cykl rozwoju literatury ironiczność, w której bohater skazany jest na traf, staje się zarazem początkiem odrodzenia rudymen tarnej struktury mitu: człowiek, którego życie przestaje być zrozumiałe, dokonuje własnej deifikacji. Prawdziwą tragedią dla jednostki okazuje się jej przypadkowość.

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, Warszawa 2009.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błńska, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
- Franz M.L. von, *Postowie*, [w:] B. Goetz, *Królestwo bezprzestrzenne*, przeł. J. Prokopiuk, Katowice 2005.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Frye N., *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, Kraków 1970.



- Frye N., *Statek pijany. Element rewolucyjny w romantyzmie*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1978 z. 3.
- Frye N., *Konteksty wartościowania literatury*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.
- Frye N., *Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1999.
- Frye N., *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokinić, Gdańsk 2012.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987.
- Greimas A., *Elementy gramatyki narracyjnej*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4.
- Ibsen H., *Dom lalki*, przeł. J. Fruhling, Warszawa 1985.
- Ibsen H., *Upiory*, przeł. I. Suesser, Złoczów 1891.
- Jacobi I., *Psychologia C. G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996.
- Jung C.G., *Psychologia i literatura*, przeł. Jerzy Prokopiuk, [w:] Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982.
- Lévi-Strauss C., *Struktura mitów*, [w:] *idem*, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000.
- Shakespeare W., *Makbet*, [w:] *idem*, *Tragedie i kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2013.
- Snell B., *Odkrycie ducha: studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysimow, Warszawa 2009.
- Wilde O., *Salome: tragedia w jednym akcie*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1981.

Krytyka myślenia mito-logicznego: przypadek Pierre’a Legendre’a

Mit wydaje się pojęciem zadomowionym w filozofii, ale tylko warunkowo. Oznacza stan myśli przedkrytyczny, przedfilozoficzny i przednaukowy wreszcie. W mity wierzyli starożytni, teraz wierzą w nie dzieci i ludy prymitywne. Mity próbują tłumaczyć rzeczywistość, ale robią to w sposób naiwny i błędny. Naiwny, bo nie potrafią powiązać zjawisk w ciąg kauzalny, nie tłumaczą właściwie stojącego za nimi mechanizmu. Ich fałszywość wynika ponadto z powszechnego przekonania o istnieniu sił nadprzyrodzonych, transcendujących naszą rzeczywistość, które są zasadniczą przyczyną zjawisk.

Mit stanowi dla filozofii przeszkodę. Mity rozumie się jako przejawy zdrowego rozsądku, pozbawione odpowiedniej dozy krytycyzmu i konieczności empirycznej weryfikacji. Dla nauki mogą stanowić punkt wyjścia (często tak jest¹), po to, by w końcu stać się przedmiotem badań. Wreszcie pod potocznym rozumieniem mitu odnajdziemy niegdysiejsze przekonania ułożone w opowieści, w których występują postaci o mocach nadprzyrodzonych. Zbiory tych opowieści to mitologie. Tak przedstawia się wąskie, literackie rozumienie mitu. Inne jego słownikowe pojęcie zbliżone jest do wspomnianego „zdrowego rozsądku”, który może przyjmować wiele różnych znaczeń. Nie chodzi tu bynajmniej o jakąś teorię

¹ Alchemia oparta była na mitologii hermetycznej i założeniach, które nie umożliwiały wyłonienia się z niej nauki. Z drugiej strony alchemicy stworzyli podwaliny pracy laboratoryjnej i byli w stanie przeprowadzić nawet skomplikowane reakcje. Zob. R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991.

zdrowego rozsądku, ale raczej o pewne przekonania o świecie, które podziela wiele osób².

Z filozoficznego punktu widzenia, który zasadniczo jest spojrzeniem analizującym pojęcia w odróżnieniu od li tylko ustalania znaczeń³, mit może inkorporować wiele innych elementów: emblematy, alegorie, symbole⁴. Ujawnia nam się wtedy pewna funkcja mitu wobec innych opowieści czy znaków, ale też jego swoista struktura. Struktura może dotyczyć jego treści, co prowadzi do wniosków o powtarzalnej wśród różnych społeczeństw strukturze narracyjnej czy treściowej⁵. Jeśli jednak przyjmiemy szersze rozumienie mitu, które mogłoby być tożsame po prostu z myśleniem potocznym, niekrytycznym, wtedy „myślenie” mitem oznacza przyjmowanie za pewne tez, które nie są poparte doświadczeniem bądź nie mogą nim być poparte. Mimo to, w lepszym lub gorszym samopoczuciu, mity te dalej wyznajemy.

W takim wydaniu mity znaleźć można zatem i w filozofii. Leszek Kołakowski w swej książce *Obecność mitu* przeprowadził wielopłaszczyznową krytykę różnych racjonalistycznych przeświadczeń zdroworozsądkowych, jak i filozoficznych. Celem tej krytyki było ukazanie sfery ludzkiej, mówiąc bardzo ogólnie, egzystencji, którą Kołakowski utożsamiał wprost z różnymi formami wartościowania. „Wszystkie racje – powiada – w których zakorzeniona jest świadomość mityczna, zarówno w odmianie wyjściowej,

² Dobrym przykładem takiego rozumienia mitu jest nastawienie naturalne, analizowane przez Husserla w *Ideach I*. W owym naturalnym nastawieniu znajdujemy się my wszyscy i spoglądamy na świat wedle naszych przyzwyczajęń. Fenomenologia byłaby metodą wyjścia poza perspektywę zdrowego rozsądku.

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 9, 21–23.

⁴ G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 22. Należy tu zaznaczyć, że dla Duranda to symbol jest kategorią, która najpełniej wyraża wieloznaczności, próby tłumaczenia czy prostego oznaczania, również tego, co niewyraźne czy wręcz transcendentne.

⁵ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 189.



jak i w przedłużeniach metafizycznych, są tedy aktami afirmacji wartości”⁶.

Owa świadomość mityczna ujawnia się, po pierwsze, w sferze poznania, również naukowego, pod postacią przekonania o niezapośrednim dostępie do świata zewnętrznego i aksjologicznej neutralności tego aktu. Kołakowski podał pewnego rodzaju definicję tego szerokiego rozumienia mitu:

Nazywam mitycznym wszelkie przeświadczenie, które nie tylko w tym znaczeniu transcenduje skończone doświadczenie, iż nie jest jego opisem (bo każda hipoteza w tym znaczeniu poza doświadczenie wykracza), lecz w tym także, że relatywizuje wszelkie możliwe doświadczenie, odnosząc je rozumiejąco do realności zasadniczo niezdolnych do tego, aby ich słowne opisanie weszło w więź logiczną z opisaniem słownym doświadczenia⁷.

Mówi się tu o poznaniu, które nie może zostać ograniczone do doświadczenia, ale również o tym, że samo to doświadczenie podlega daleko idącej modyfikacji ze względu na coś wobec niego zewnętrznego.

Po drugie, i to interesuje mnie tu szczególnie, analogiczne „złudzenie” pojawia się w chwili, gdy zaczynamy mówić o wartościach. To znaczy uważamy między innymi, że wartościom przypisać można ponadczasowość, stabilność i jednoznaczność. Podobna sytuacja wiąże się z porządkiem politycznym, którego wyrazem w dużej mierze jest prawo. Kołakowski dochodzi do wniosku, że ani fundament prawa, ani treści poszczególnych praw nie posiadają koniecznego charakteru⁸.

Fundament prawa jest zazwyczaj wobec prawa zewnętrzny, a treści, nawet jeśli powtarzają się w wielu kulturach, nie muszą być absolutne. Innymi słowy nie dadzą się wywnioskować

⁶ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 11.

⁷ *Ibidem*, s. 32.

⁸ *Ibidem*, s. 33 i nast.



w ejdetycznym wglądzie, jak chciałaby tego fenomenologia⁹. Z tego Kołakowski wywodzi: „nie mamy racji obstawać przy jakimkolwiek ładzie prawnym powołując się na to, iż wciela on wartości rzeczywiste współżycia, jeśli nie wolno nam odnieść go do mitycznej dziedziny współwartościowań”¹⁰.

Kołakowski wydaje się złapany w pułapkę przez swój własny sceptyczny oręż:

A jeśli mit jest projekcją wtórną naszego praktycznego zamiaru, która ma zamiar ów ubezpieczyć i usprawiedliwić, to jednak, gdybyśmy byli pewni, że jest taką projekcją, nie umielibyśmy go przyjąć. Z chwilą, gdy o tym wiemy lub sądzimy, że wiemy, nasze prawo głosu i nasze prawo nadawaniu sensu zdarzeniom zostają nam odjęte. Stąd historia faktyczna wymaga mitu, stąd filozofia rodzi mit, stąd nie mamy prawa uznać się w pełni za twórców mitu, lecz raczej za jego co-chwilowych odkrywców¹¹.

Trudno ustrzec się przed mitem przy założeniu, że każdy moment poznawczy jest zapośredniczony, a każdy sąd tylko marną opinią. Kołakowski wygłasza przy tym pogląd o przygodnym charakterze wielu zjawisk społecznych, tak jak wspomniane prawo. W ściśle filozoficznym sensie trudno się z Kołakowskim nie zgodzić, przynajmniej w tym, że wartości i ich prawne wyrażenie jawią się jako konieczne i absolutne, a takimi nie są. Jednak jego postawa prowadzi w efekcie do rezygnacji z rozumu w imię transcendencji, co samo może być zadaniem w istocie krytycznym i demaskatorskim. Jednakże skutkiem takiego postawienia sprawy będzie nie tylko krytyka na przykład prawa naturalnego w obrębie jakiejś rozumności, ale jego dowartościowanie w porządku irracjonalnym, transcendentnym.

Cóż zatem z tego, co mówi Kołakowski, jest dla mnie istotne? Po pierwsze, wychodzi z założenia, że krytyka racjonalności albo

⁹ Dobrym przykładem prób tego rodzaju jest: A. Reinach, *Aprioryczne podstawy prawa cywilnego*, przeł. T. Bekrycht, Warszawa 2011.

¹⁰ L. Kołakowski, *op. cit.*, s. 36.

¹¹ *Ibidem*, s. 39.



raczej przyzwyczajęń i przekonań dotyczących poznania i wartości opiera się przede wszystkim na wprowadzeniu pojęcia mitu. W ten sposób staje się on tożsamy z wszelkimi dotychczasowymi fałszywymi przeświadczeniami ludzkości, które w pierwszym rzędzie dotyczą pewności poznania i istnienia wartości¹². Po drugie, wiąże tę krytykę z pojęciem prawa, to jest z zasadniczym problemem, jak istnienie prawa wyjaśnić i wytłumaczyć jego dalsze trwanie. Filozofia prawa jako część filozofii i jako samodzielna dziedzina¹³ zajmuje się tą kwestią w sposób różnorodny¹⁴. Dość powiedzieć, że przy pewnych założeniach definicja prawa ma charakter błędnego koła, to znaczy nie da się prawa wyjaśnić inaczej niż przez odniesienie do takich pojęć, jak legalność, sprawiedliwość czy prawomocność. A one, jak można się domyślić, presuponują zrozumiałość terminu „prawo”. W pojęciu prawa muszą istnieć zatem inne elementy, by ono obowiązywało; wskazywać tu można na wiarę, przemoc, władzę. To jednak redukuje prawo do relacji, które nie pozwalają na pełne wyjaśnienie tego zjawiska: bo jak pogodzić leżącą u podstaw przemoc ze sprawiedliwością jako celem¹⁵?

Kłopoty z definiowaniem prawa rozszerzyć można również o dylemat, na który zwrócił uwagę Ernst-Wolfgang Böckenförde:

[L]iberalne, zsekularyzowane państwo ma podstawę w czymś, czego samo nie może zagwarantować. (...) Państwo może istnieć jako państwo

¹² Jeśli jest to uprawnione, to można taką strategię, krytykującą racjonalność poznania i podkreślającą relatywizm wartościowania, znaleźć u wielu dwudziestowiecznych myślicieli, poczynając od Freuda i Nietzschego, żyjących jeszcze w wieku wcześniejszym, przez teorię krytyczną szkoły frankfurckiej, aż po filozofię strukturalistyczną i poststrukturalistyczną Foucaulta czy Derridy. W tym względzie krytyczną rolę przejawia nawet fenomenologia Husserla, która jednak nadal przyjmuje prymat czystej świadomości nad innymi zjawiskami. Zob. P. Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Wrocław 2009, s. 16–22.

¹³ Przede wszystkim w ramach pozytywizmu prawnego.

¹⁴ Zob. M. Zirk-Sadowski, *Wprowadzenie do filozofii prawa*, Kraków 2000.

¹⁵ Na aporetyczność prawa w taki sposób zwracał uwagę Derrida. Zob. J. Derrida, *Force de loi. Le „Fondement mystique de l'autorité”*, Paryż 1994, s. 37–38.



liberalne dzięki temu, że wolność, którą zapewnia obywatelom, będzie regulowana od wewnątrz, z racji moralnej substancji jednostki i jedności społeczeństwa. Z drugiej strony, państwo nie może zagwarantować istnienia tejże substancji moralnej środkami przymusu prawnego i autorytatywnego nakazu; nie może tego uczynić bez rezygnacji ze swojego liberalizmu (...)¹⁶.

Liberalne demokracje stają przed problemem. Z jednej strony, chcą zrezygnować z ujmowania prawa w taki sposób, który angażowałby transcendencję, na przykład w formie prawa Króla, którego władza uświęcona jest kontekstem religijnym jej nadawania. Jego rolę przejmują organy prawodawcze i konstytucja, gdzie te pierwsze stanowią prawo ze względu na drugą i w zgodzie z jej założeniami. Z drugiej strony, liberalizm nie potrafi odnaleźć żadnego stałego gruntu w ramach swych własnych instytucji, który pozwoliłby uzyskać podobny do boskiego efekt normatywnej skuteczności prawa – o ile państwo liberalne nie powinno opierać się na przemocy i terrorze.

Do podobnych wniosków dochodzi Pierre Legendre¹⁷, francuski prawnik, specjalista w zakresie historii francuskiego prawa administracyjnego, prawa rzymskiego i kanonicznego. Jego prace opisać można jako „dość dziwną mieszankę psychoanalizy Lacana, prawa rzymskiego, cesaropapizmu i kultu państwa”¹⁸. Z tej charakterystyki wyłania się już pewien obraz. Legendre, jak Böckenförde, obawia się, że zapominanie o, powiedzmy, mitycznym (w jego wypadku psychoanalitycznym) wymiarze prawa prowadzić może

¹⁶ E.-W. Böckenförde, *Wolność–państwo–Kościół*, przeł. P. Kaczorowski, Kraków 1994, s. 120.

¹⁷ Popularność myśli Pierre’a Legendre’a w Polsce jest raczej marginalna. Poświęcono mu numer „Kronosa” 3/2010 i przetłumaczono jedną jego książkę, cytowaną zresztą w niniejszym artykule. O Legendrze pisali też T. Chauvin (*Prawo jako dyskurs o życiu – antropologia dogmatyczna Pierre’a Legendre’a*, „Archiwum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej” 2013, t. 2, s. 5–24) i A. Sulikowski (*Konstytucjonalizm a nowoczesność. Dyskurs konstytucyjny wobec tryumfu i kryzysu moderny*, Wrocław 2012, s. 210–211).

¹⁸ B. Latour, *Fabrication du droit*, Paryż 2004, s. 291 (tłum. własne).



do upadku jednostki i w konsekwencji całego państwa. Jak to tłumaczyć?

Zacznę od tego, że Legendre proponuje rozwijanie nowej nauki, którą nazywa antropologią dogmatyczną¹⁹. Jak twierdzi, była by to antropologia, która zwraca uwagę na ignorowany do tej pory „wymiar instytucjonalności”²⁰. Prace Legendre’a dotyczą bardzo różnej tematyki, ale łączy je przywiązanie do pojęć czy problemów, które nadają im względną jedność i określają właśnie ten instytucjonalny aspekt zjawisk. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o prawo, język, życie jako zjawisko biologiczne i społeczne, tworzenie się podmiotu i istnienie Państwa. Każdy z tych obszarów badań ma dla Legendre’a nieusuwalny wymiar normatywny²¹. Są one ze sobą powiązane tak silnie, że analityczne ich rozdzielenie, przynajmniej w tej myśli, jest zadaniem trudnym. Stąd Legendre często się powtarza i mnoży określenia dotyczące tego samego.

Przykładem takiego powtarzania się jest zasadnicza teza antropologii dogmatycznej o istnieniu Odniesienia (*la Référence*). W kontekście oznacza ono prawodawcę, uogólnionego do figury Kapłana²² (*le Pontife*), pustego miejsca, które przyjąć może różne ucieleśnienia, ale zawsze powraca do pewnej figury „logicznej”. Owa logika byłaby koniecznością, ale wynikającą znów z pewnego zastanego porządku, którego nie sposób objąć w całości. Przyznaje się mu racjonalność w figurze Rozumu, którego zrozumienie i przełożenie na praktykę stanowi zadanie prawników²³.

Ze względu na „logiczność”, konieczność przyjęcia takiej formuły Legendre mówi również o „logice Trzeciego (*la logique du*

¹⁹ P. Legendre, *De la Société comme Texte. Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Paryż 2001.

²⁰ *Idem*, *Sur la question dogmatique en Occident*, Paryż 1999, s. 233.

²¹ *Idem*, *De la Société...*, s. 10.

²² *Idem*, *L'amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique*, Paryż 1974, s. 66.

²³ *Idem*, *Sur la question...*, s. 220.



Tiers)”²⁴, „społecznym Hermesie”²⁵, „Ojcu”²⁶. Każde z tych określeń wyrasta z innego porządku: Trzeci jest formą transcendentalną, pojęciem najogólniejszym, Hermes odnosi się do komunikacji, Ojciec – do związków genealogicznych i filiacji. Istnienie takiej „pustej formy” czy „pustego miejsca”²⁷ ma, ze względu na swe psychoanalityczne wyjaśnienie²⁸, znaczenie dla prawidłowego rozwoju psychicznego człowieka. „Prawidłowy rozwój psychiczny” to ukonstytuowanie się podmiotu, a elementy owej konstytucji zbadać powinna antropologia dogmatyczna. Jednym z tych elementów będzie pojęcie granicy, oddzielenia od Matki, od Ojca, od samego siebie w przypadku bycia winnym. Ma to na celu nie tylko zdrowie, ale też zachowanie porządku w państwie, o który tak bardzo martwi się Böckenförde – porządek zapewni „miłość do cenzora”²⁹.

Oczywiście choćby ze względu na liczbę wydanych przez Legendre’a prac – jest ich ponad dwadzieścia – rozwija on różne wątki, co nie zmienia przedstawionego tu schematu. Ten schemat, logika czy struktura, bo tak też to bywa określane, ma charakter uniwersalny: „[chodzi o] obraz Ojca (przez duże O) ludzkości – bez względu na to, o jaką ludzkość chodzi i z jaką kulturą wersją tego obrazu mamy do czynienia”³⁰. Ponadto znajduje on

²⁴ *Idem, De la Société...*, s. 152; *idem, Zbrodnia kaprala Lortiego. Traktat o Ojcu*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2011, s. 71. *Logique du tiers* jest też określeniem, które można przetłumaczyć jako logika wielowartościowa (logika akceptująca wartość „trzecią”, czyli jeszcze jedną prócz prawdy i fałszu).

²⁵ *Idem, Sur la question...*, s. 26.

²⁶ *Idem, Zbrodnia...*, s. 35.

²⁷ *Idem, De la Société...*, s. 152.

²⁸ Legendre odwołuje się wielokrotnie do wyśnionej przypowieści Freuda z *Totem i tabu*, opowiadającej o zabójstwie ojca–prawodawcy przez synów zazdrosnych o jego żony. Po zbrodni synowie odczuwali skruchę i winę, a uczucie zazdrości nie zniknęło. Dlatego zdecydowali o powołaniu „zakazu” (Freud mówi o kazirodztwie), którego gwarantem był totem (zmarły ojciec). Zob. S. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, [w:] *idem, Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 360–362.

²⁹ P. Legendre, *L’amour...*, s. 5–7.

³⁰ *Idem, Zbrodnia...*, s. 35.



interdyscyplinarne zastosowanie (tak np. w estetyce, jak w nauce o tańcu³¹), przy założeniu, że we wszystkich zjawiskach kultury przejawia się jakiegoś rodzaju normatywność zaklęta w dogmacie. Prawo jest dogmatem *par excellence*, więc pośrednio zawsze stanowi przedmiot badań.

Z drugiej strony, jeśli przyjmiemy ten schemat w stosunku do prawa samego, to okaże się, że Odniesienie nie posiada żadnego wytłumaczenia w prawie. Prawo pisane, prawo w praktyce, historia prawa jest jedynie znaczącym Rozumem, będącego jednym z aspektów Odniesienia. To nieświadomość jest siłą określającą treść prawa i ów schemat „logiki Trzeciego”. Nieświadomość z kolei przejawia się poprzez symbole, znaki, mity, obrazy³². Zatem w samym jądrze prawa mamy do czynienia z pewną dialektyką mitu i rozumu, walką między świadomością a nieświadomością, która rozgrywa się na poziomie ponadpodmiotowym: w historii pomiędzy instytucjami (pojęciami).

Dlatego też Jacques Lenoble i François Ost oparli swoją strategię intelektualną na koncepcji Pierre’a Legendre’a. W monumentalnym dziele *Droit, mythe et raison*³³ za dobrą monetę wzięli uwagę poczynioną przez Paula Ricoeura w *Le conflit des interprétations*:

[M]etafora prawnicza wyraża elementy ludzkiego doświadczenia o najwyższym stopniu zracjonalizowania; nic innego nie posiada tyle jasności, rygoru, historycznej stałości, co praktyki prawne (...); mitologia prawa ma tę przewagę nad każdą inną, że jest „mitologiką”³⁴.

Dalej dodaje:

[Jest to mitologia – M.L.] najbardziej ograniczona, ze wszystkich mitologii najbardziej złudna i dlatego najtrudniejsza do zdekonstruowania,

³¹ Zob. *idem*, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paryż 1974.

³² *Idem*, *Sur la question...*, s. 70.

³³ J. Lenoble, F. Ost, *Droit, mythe et raison : essai sur la dérive mythologique de la rationalité juridique*, Bruksela 1980 (tłum. własne).

³⁴ P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paryż 2013, s. 492 (tł. własne).



lecz przede wszystkim taka, która najmocniej stawia opór przeinterpretowaniu³⁵.

Lenoble i Ost uznali, że ta dwoistość prawa stanowi ciekawą hipotezę i przyjęli z tego powodu pewien sposób postępowania, który według nich opisać można jako spiralę³⁶. Rozpoczynając od zewnętrznego kręgu, kiedy mitologia prawa oznacza wyłanianie się pewnych mitów, w które prawnicy wierzą (np. w racjonalnego prawodawcę), poprzez obszar środkowy, będący krytyką mitów opartą na logice zwanej prawniczą, aż do samego środka, mitycznego jądra prawa. Legendre sytuuje się tu w przejściu między obszarem drugim a trzecim, wyznacza dla badań kierunek. Lenoble i Ost uznają Legendre'a za krytyka tradycyjnych poglądów na prawo, co nie ulega wątpliwości. Jednocześnie dla autorów tych Legendre wskazuje na nowy obszar, to znaczy wymykający się logicyzmowi, ale posiadający w ich opinii walor racjonalności. W ten sposób realizuje on założenie o mito-logice.

Teza o Odniesieniu służyć im będzie do wskazania słabości, to jest mitycznych residuów w dziełach myślicieli, których koncepcje wpłynęły znacząco na współczesną naukę o prawie: Arystotelesa, Kanta i Hansa Kelsena. W sprawie argumentacji odsyłam czytelnika do książki, bo jest to rzecz godna uwagi. Podam jedynie przykład, dotyczący ostatniego z analizowanych filozofów.

Hans Kelsen w ramach swojej transcendentalnej filozofii prawa uznał, że konieczne jest przyjęcie istnienia *Grundnorm*, normy podstawowej. Nie posiada ona w tym ani żadnym praktycznym systemie jakiegokolwiek treści, nie przesądza o treści innych norm, jest jedynie koniecznością transcendentalną, niezbędną Kelsenowi do zagwarantowania możliwości poznania prawa, to jest innych norm³⁷. Lenoble i Ost rekonstruują różne aspekty tego założenia

³⁵ *Ibidem*, s. 492–493.

³⁶ J. Lenoble, F. Ost, *op. cit.*, s. 10.

³⁷ M. Zirk-Sadowski, *op. cit.*, s. 51.



i dochodzą do wniosku, że posiada ten sam sens, co Odniesienie u Legendre'a. Przytaczają inną opinię, która odwołuje się wprost do psychoanalizy lacanowskiej i określa *Grundnorm* „imieniem ojca”³⁸.

Jednakże to, co dla Kelsena jest formalnym założeniem, dla Legendre'a jest formą wyjaśnienia, bo, jak pokazałem, ostatecznie odnosi się do tezy o istnieniu nieświadomości. Co więcej, Legendre podkreśla, że logika Trzeciego ma charakter uniwersalny i obejmuje również inne sfery, na przykład biologiczną (reprodukcyjną i genealogiczną), której poświęcił większą część *Zbrodni kaprala Lortiego* (Legendre atakuje koncepcję związków partnerskich³⁹ ze względu na ich niezgodność z logiką Trzeciego).

Biorąc pod uwagę postawę ideologiczną Legendre'a, jego teoria jest trudna do przyjęcia. Jednak sama niechęć do poglądów nie powoduje, że są one fałszywe czy choćby wątpliwe. Dlatego konieczne byłoby podważenie podstaw jego myśli.

Legendre opiera swą koncepcję na tezach psychoanalitycznych. O ile sama hipoteza o istnieniu nieświadomości może być interpretowana w różny, również filozoficzny sposób⁴⁰, to nie można jej utrzymać jako teorii naukowej. I nawet jeśli obronimy filozoficznie tezy Freuda, uznając je za swoistą metapsychologię, to jego pisma etnologiczne zostały wielorako zdyskredytowane⁴¹. Uroszczenia Legendre'a opierają się w zasadniczym stopniu na tych Freudowskich ustaleniach, co, jak sądzę, skutecznie je unieważnia. Nawet gdyby dało się wnioski z *Totemu i tabu* jednak obronić, to Legendre wikła się w dodatkowy problem. Mianowicie postuluje on autonomiczność dyskursu prawnego, sprzeciwia się jego

³⁸ J. Lenoble, F. Ost, *op. cit.*, s. 542.

³⁹ B. Perreau, *Faut-il brûler Legendre, la fable du péril symbolique et de la police familiale*, „Vacarme”, nr 25, <http://www.vacarme.org/article1640.html> (data dostępu: 10.05.2015).

⁴⁰ Zob. A. Leder, *Nauka Freuda w epoce „Sein und Zeit”*, Warszawa 2007.

⁴¹ Tutaj choćby G. Durand, *op. cit.*, s. 55–61.



scjentyfikacji⁴², sam natomiast wprowadza inny, zresztą naturalistyczny grunt dla nauk prawnych. A poza przekonaniem o źródłowej zbieżności prawa i nieświadomości, Legendre nie ma nic innego w zanadrzu, by ten zabieg wyjaśnić.

Koncepcja Legendre'a dotyczy również ogólniejszych problemów filozofii, przede wszystkim zgody bądź nie na transcendencję. Samo pojęcie transcendencji⁴³ oznaczać może różne rzeczy, ale w pierwszej kolejności transcendencja zakłada istnienie obszaru rzeczywistości, który nie poddaje się doświadczeniu, poznaniu, zrozumieniu. Ten obszar niepewności mogą zaludniać bardzo różne byty, jak bogowie, jednorożce, ale też dobro i sprawiedliwość w ich idealnej wersji. Filozofia może sobie pozwolić – ba!, jest to jej zadaniem – na to, by uchwycić pojęcia przy zachowaniu całej chaotyczności podłoża, z którego się wyłoniły⁴⁴. Nie oznacza to jednak kapitulacji rozumu wobec zjawisk niezrozumiałych czy nadmier nie skomplikowanych. I nie chodzi tu o podłoże instytucjonalne, na przykład teologiczne, bo sama historyczna proveniencja pojęcia nie przesądza o jego rozumieniu⁴⁵.

Bibliografia

Böckenförde E.-W., *Wolność – państwo – Kościół*, przeł. P. Kaczorowski, Kraków 1994.

Canguilhem G., *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris 1994.

Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

Derrida J., *Force de loi. Le „Fondement mystique de l'autorité”*, Paris 1994.

Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

Freud S., *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, [w:] *idem, Pisma społeczne*, Warszawa 1998.

⁴² P. Legendre, *Sur la question...*, s. 229, 233.

⁴³ Przynajmniej w radykalnej wersji. Na myśli mam niepoznawalność innego bytu lub odrębność bytów duchowych od materialnych. Zob. *Leksykon filozofii klasycznej*, red. J. Herbut, Lublin 1997, hasło: *transcendencja*.

⁴⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, s. 51.

⁴⁵ G. Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paryż 1994, s. 18.



- Kořakowski L., *Obecnoř mitu*, Wrocław 1994.
- Latour Bruno, *Fabrication du droit*, ParyŹ 2004.
- Leder A., *Nauka Freuda w epoce „Sein und Zeit”*, Warszawa 2007.
- Legendre P., *L'amour du censeur. Essai sur l'ordre dogmatique*, Paris 1974.
- Legendre P., *Sur la question dogmatique en Occident*, Paris 1999.
- Legendre P., *De la Socićtć comme Texte. Linćaments d'une anthropologie dogmatique*, Paris 2001.
- Legendre P., *Zbrodnia kaprala Lortiego. Traktat o Ojcu*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2011.
- Leksykon filozofii klasycznej*, red. J. Herbut, Lublin 1997.
- Lenoble J., Ost F., *Droit, mythe et raison : essai sur la dćrive mythologique de la rationalitć juridique*, Bruksela 1980.
- Lćvi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000.
- Perreau B., *Faut-il brűler Legendre, la fable du pćril symbolique et de la police familiale*, „Vacarme”, nr 25, <http://www.vacarme.org/article1640.html> (data dostćpu: 10.05.2015).
- PieniąŹek P., *Suwerennoř a nowoczesnoř. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myřli Nietzschego*, Wrocław 2009.
- Ricoeur P., *Le conflit des interprćtations. Essais d'hermćneutique*, ParyŹ 2013.
- Zirk-Sadowski M., *Wprowadzenie do filozofii prawa*, Kraków 2000.

II. Sposoby manifestowania się mitu w wyobraźni twórczej

Mit Bolesława Krzywoustego jako władcy idealnego Wokół *Kroniki polskiej* Anonima zwanego Galem

W najstarszej kronice polskiej Gall Anonim tworzy mit Bolesława Krzywoustego jako władcy idealnego, zamiar ten zostaje wyrażony przez autora wprost na początku dzieła. Aby należycie ująć wytwarzanie mitu przez Galla Anonima, należy przede wszystkim przywołać kontekst powstania tego utworu. Badacze pozostają zgodni co do tego, że kronika Galla pełniła głównie funkcję propagandową. Do jej spisania doszło po krwawej rozprawie Bolesława z jego bratem Zbigniewem, co zdeterminowało jej cel i przeznaczenie. Musiała więc przyjąć na siebie szereg zadań, takich jak legitymizacja ówczesnego dyskursu władzy, a także wykorzystanie napięć i konfliktów wewnętrznych w państwie oraz ich spożytkowanie na korzyść Bolesława Krzywoustego i jego stronników¹. Najstarsza polska kronika realizuje nierzadki w historiografii zamysł narzucenia odbiorcom korzystnych dla władzy przekonań i odpowiedniej dla rządzących interpretacji zdarzeń².

W niniejszym rozdziale zajmować mnie będzie kwestia mechanizmów, za pomocą których Gall Anonim tworzy w swoim dziele mit Bolesława III jako władcy idealnego. W tym kontekście nie

¹ Takie określenie funkcji kroniki Galla Anonima nie budzi kontrowersji wśród badaczy, na dowód czego można przywołać chociażby niedawne prace Edwarda Skibińskiego i Zbigniewa Dalewskiego; E. Skibiński, *Przemiany władzy. Narracyjna koncepcja Anonima* tzw. *Galla i jej podstawy*, Poznań 2009, s. 9–18; Z. Dalewski, *Rytuał i polityka. Opowieść Galla Anonima o konflikcie Bolesława Krzywoustego ze Zbigniewem*, Warszawa 2005, s. 7–8.

² M. Cetwiński, *O kłamstwie historiograficznym w pozamoralnym sensie*, [w:] *Causa creandi. O pragmatyce źródła historycznego*, red. S. Rosik, P. Wiszewski, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2005, nr 2783, s. 240.

można jednak zapomnieć o naczelnym celu kroniki, jakim było umocnienie panowania Bolesława Krzywoustego w obliczu trudnej sytuacji politycznej, a co za tym idzie, umocnienie przekonania, że to właśnie on jest prawowitym dysponentem władzy. Aby tego dokonać, autor wytwarza dyskurs wykluczający wobec Zbigniewa, brata Bolesława, jako pełnoprawnego kandydata do tronu, a sama kronika pełni funkcję literackiego uzasadnienia legalności władzy Bolesława³.

Poczynienie tych założeń dotyczących celu spisania tego utworu, a także funkcji, jakie miał on pełnić, wydaje się warunkiem koniecznym, aby można było w odpowiedni sposób przedstawić mitotwórcze zabiegi Galla poczynione w związku ze spisywaniem dziejów Bolesława III, a także wyjaśnić wybór tradycji, w obręb których Gall Anonim decyduje się wpisać relacjonowaną przez siebie historię.

W najstarszej polskiej kronice autor łączy ze sobą dwa rodzaje zabiegów mitotwórczych. Z jednej strony mamy do czynienia z wykorzystaniem mitu dynastycznego rodu Piastów, a z drugiej z interpretacją dziejów, a w szczególności losów rodziny panującej przez pryzmat relacji łączących Boga z tymże rodem. Podążając tokiem myśli Mircei Eliadego, możemy powiedzieć, że Gall Anonim przedstawia losy Piastów i ich związek z Bogiem, odwołując się do wzorca relacji, jaki zachodzi pomiędzy Jahwe a narodem wybranym. Personalne interwencje Jahwe w historię są reakcjami na działania ludu i jemu też objawiony zostaje sens tychże działań, w ten sposób wydarzenia historyczne nabierają nowego znaczenia, stają się teofanią⁴.

W *Kronice polskiej* Gall, łącząc tradycję ustną i pisaną, a także konieczność spełnienia wspomnianych już stawianych jej

³ W. Mrozwicz, *Bogu czy ludziom? O motywach twórczości dziejopisarskiej*, [w:] *Causa creandi...*, s. 97.

⁴ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 122–123.



wymogów politycznych⁵, przyjmuje typową dla ówczesnej historiografii praktykę. Dzieje przeszłe są dla niego ważne o tyle, o ile stanowią uzasadnienie dla dzisiejszych wydarzeń, działań lub też są ich parabolą⁶. W ten sposób uzasadniać można pojawienie się legendy dynastycznej Piastów w kronice.

Jest zaś zamiarem naszym pisać o Polsce, a przede wszystkim o księciu Bolesławie i ze względu na niego opisać niektóre godne pamięci czyny jego przodków. Teraz więc w takim porządku zaczniemy wykładać nasz przedmiot, aby od korzenia posuwać się w górę ku gałęzi drzewa⁷.

(s. 12)

Wykorzystanie przez Galla metafory drzewa, odnoszącej się do panującego rodu, wskazuje na czerpanie przez autora z repertuaru symboliki monarchicznej. W przypadku Galla Anonima należy zwrócić uwagę na osadzenie jego narracji w porządku symbolicznym i czerpanie z tradycyjnego słownika pojęć i figur, który pod jego piórem zostaje wykorzystany do realizacji politycznych celów dworu Bolesława III. Drzewo życia, symbol monarchiczny, swoją koroną łączy się z niebem i umierając jesienią, a odradzając się wiosną, symbolizuje wiecznotrwałość monarchii. Król, podobnie jak drzewo, jednoczy niebo i ziemię, opromienia swoich poddanych, umiera, ale jedynie jako człowiek, nigdy jako Król, ten bowiem odradza się w swoim następcy. Symbol drzewa w ujęciu Galla może także nawiązywać do motywu drzewa Jessego, ojca Dawida i wszystkich królów żydowskich, którego ostatnim potomkiem był Jezus⁸. Przedstawiając Bolesława III jako spadkobiercę dynastii, Gall ukazuje jego sukcesję na dwóch poziomach,

⁵ E. Skibiński, *op. cit.*, s. 21.

⁶ P. Wiszewski, *Domus Boleslai. W poszukiwaniu tradycji dynastycznej Piastów (do około 1138 roku)*, Wrocław 2008, s. 132.

⁷ Wszystkie cytaty z *Kroniki polskiej* Galla Anonima za: Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, wyd. 6, oprac. M. Plezia, przeł. R. Grodecki, Wrocław 1989.

⁸ J.-P. Roux, *Król. Mity i symbole*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1998, s. 43–44.



zarówno formalnego prawa do dziedziczenia zwierzchniej władzy w państwie, jak i sukcesora tradycji, a także szczególnych łask i przymiotów, które pozwalają na dzierżenie władzy królewskiej. Gall Anonim, kreując Bolesława Krzywoustego jako jedyne go możliwego władcę Polaków, musi za pomocą odpowiednich zabiegów dowieść, że to właśnie on, a nie jego brat Zbigniew, jest powołany do rządzenia. Zbigniew także jest potomkiem rodu piastowskiego, jednak jak głosi kronikarz:

I niechaj nikt roztropany nie weźmie tego za nedorzecznosc, jeśli w tej historii występować będzie razem z prawym [synem] syn nałożnicy. Bo przecież i w historii naczelnej wzmiankowani są dwaj synowie Abrahama, lecz z powodu niezgody zostali przez ojca od siebie rozdzieleni; obaj spłodzeni wprawdzie z nasienia patriarchy, lecz nie zrównani wcale w prawie do dziedziczenia po ojcu.

(s. 67–68)

Jak zauważa Edward Skibiński, tłumaczenia autora kroniki co do zasadności wprowadzenia wątku Zbigniewa wydają się sztuczne. Sam wątek Zbigniewa jest kluczowy dla przedstawianej w *Kronice polskiej* historii Bolesława, co sprawia, że możemy odnieść wrażenie, że Gall usprawiedliwia się wobec możliwego, choć bezzasadnego zarzutu⁹. Podejmuje próbę wykluczenia Zbigniewa ze spuścizny piastowskiego rodu przez skierowanie uwagi odbiorcy kroniki na jego nieprawę pochodzenie. Warto jednak podkreślić za Elżbietą Kowalczyk-Heyman, że samo określenie matki Zbigniewa jako nałożnicy nie jest zgodne z prawdą, ponieważ w czasie przyjscia na świat Zbigniewa małżeństwa w Polsce nie miały wymiaru sakramentu, a były jedynie umowami cywilno-prawnymi ustalnymi pomiędzy rodami stron zawierających związki. Zbigniew był więc owocem pełnoprawnego związku małżeńskiego, dowodem tego może być poparcie udzielone mu przez dostojników kościelnych i świeckich¹⁰.

⁹ E. Skibiński, *op. cit.*, s. 130–131.

¹⁰ E. Kowalczyk-Heyman, *Zbigniew i Bolesław – czytanie Anonima zwanego Gallem*, [w:] *Causa creandi...*, s. 259–260.



Osadzenie przez Galla Anonima narracji *Kroniki polskiej* w biblijnym sztafażu nie jest odosobnioną praktyką i lokuje się w tradycji dziejopisarstwa średniowiecznego. Jednak użyte przez kronikarza biblijne porównanie implikuje dość niejednoznaczny stosunek kronikarza do starszego syna Władysława Hermana. Co prawda przywołanie historii dwóch synów Abrahama jest równocześnie wskazaniem na konieczność uznania prawa do dziedzictwa młodszego z braci, urodzonego z prawej małżonki, Izaaka, ale stanowi także wezwanie do podjęcia odpowiedzialności przez Krzywoustego. Z kolei Izmael, syn Hagar, znajdujący w kronice swoje odwzorowanie w postaci Zbigniewa, został oddalony przez Abrahama i pozbawiony dziedzictwa za to, że wyśmiewał się z Izaaka. Jednak Bóg obiecał jego matce, że stanie się on „wielkim narodem”, sama wina Izmaela została zaś zredukowana, a odpowiedzialność za niezgodę między braćmi okazała się obopólna. Anonim, sugerując biblijną interpretację konfliktu między braćmi, nie oskarża za rozwój przyszłych wydarzeń wyłącznie Zbigniewa, a także wstrzymuje się od jednoznacznej oceny jego postaci¹¹. Do wątku niejasnej oceny postaci Zbigniewa jeszcze powrócę.

Mity dynastyczne miały za zadanie potwierdzić wyjątkowy status władcy, wyznaczony przez sprzyjające mu siły transcendentne, co legitymizowało jego władzę¹². Podobnie dzieje się w *Kronice polskiej* Galla Anonima – legenda dynastyczna ma na celu ukazanie Piastów jako wybranych przez Boga, a samych królów i książąt wywodzących się z tego rodu jako rządzących z łaski Bożej i cieszących się otrzymanymi przez Boga łaskami¹³. Mit dynastyczny w najstarszej polskiej kronice staje się swego rodzaju wprowadzeniem do podjęcia dziejów Bolesława Krzywoustego oraz ukazuje łączność piastowskiej dynastii ze sferą sacrum, które ma stanowić

¹¹ P. Wiszewski, *op. cit.*, s. 272–273.

¹² J. Banaszkiewicz, *Podanie o Piaście i Popielu. Studium porównawcze nad wczesnośredniowiecznymi tradycjami dynastycznymi*, Warszawa 1986, s. 25–26.

¹³ W. Mrozowicz, *op. cit.*, s. 96.



preludium do wyeksplikowania tła teologicznego dotyczącego Krzywoustego¹⁴, a także aspektu jego specjalnego wybrania przez Boga. W narracji Galla dochodzi do przystosowania mitu dynastycznego do kontekstu politycznego (mityczne złączenie Krzywoustego z pierwszymi Piastami) i ideologicznego (wskazanie cech, jakie powinien mieć władca, i włączenie ich potem w opis Bolesława III)¹⁵, a ponadto religijnego (włączenie mitu o proveniencji pogańskiej w obręb tradycji chrześcijańskiej).

Miedzy Piastami a Bogiem, którego wysłannikami są w chrześcijańskiej interpretacji wędrowcy, zostaje związane przymierze, które określiło los rodziny oracza i całego państwa polskiego¹⁶. Najważniejszą cechą relacji łączącej Boga i Piastów była zależność uczynków Piasta, a potem kolejnych członków rodu, od woli Boga i ujawnianie się jej, chociażby przez czynienie cudów czy zsyłanie znaków¹⁷. Z tego też powodu opieka Boga nad władcą nie była mu dana jedynie z racji pochodzenia z rodu piastowskiego, ale dzięki poddaniu się woli boskiej, a także odpowiedniemu postępowaniu¹⁸. Waga postępowania władcy zostaje wyłożona w Gallowej interpretacji mitu piastowskiego: ubogi oracz staje się protoplastą dynastii nie przez przypadek, ale na skutek gościnnego przyjęcia wędrowców. Jak zauważa Jacek Banaszkiewicz, wpuszczenie wędrowców i poddanie się ich woli może zostać odczytane również jako spontaniczna decyzja dotycząca przyjęcia nowej religii. Z tego powodu Opatrzność wybiera właśnie ich rodzinę, jako mającą stworzyć dynastię panującą, a także przyjąć chrześcijaństwo¹⁹.

Na kartach kroniki kolejni władcy piastowscy dostępują możliwości obcowania z sacrum, doświadczania znaków od niego

¹⁴ P. Wiszewski, *op. cit.*, s. 144–145.

¹⁵ E. Skibiński, *op. cit.*, s. 170–171.

¹⁶ P. Wiszewski, *op. cit.*, s. 181–182.

¹⁷ *Ibidem*, s. 183.

¹⁸ *Ibidem*, s. 345.

¹⁹ J. Banaszkiewicz, *op. cit.*, s. 180.



płynących lub też udzielony zostaje im dar spoglądania w przyszłość. Losy dynastii objawione zostają na łożu śmierci Bolesławowi Chrobremu²⁰. Testament Władysława Hermana, w wykładni Galla, przejmuje funkcję proroctwa, co sprawia, że w ideologicznej warstwie kroniki należy interpretować go jako narzędzie uzasadniające przejęcie władzy zwierzchniej przez Krzywoustego²¹. Z kolei Mieszko I doświadcza przed swoją ucztą postrzyżynową cudu odzyskania wzroku, co wedle powszechnie obowiązującej interpretacji ma stanowić zapowiedź przyjęcia przez niego chrześcijaństwa²². W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że wyjątkowa możliwość kontaktu z sacrum nie zostaje dana wszystkim Piastom, a jedynie władcom i to władcom wybitnym. Bóg sam wybiera spośród członków dynastii tych, którzy mają objąć władzę zwierzchnią. Sposób kreacji Bolesława III jako władcy idealnego wiąże się więc przede wszystkim ze wskazaniem na wyjątkową opiekę sacrum, jaką cieszy się Krzywousty, na co najstarsza polska kronika dostarcza wielu przykładów.

Szczególnie istotne wydaje się cudowne narodzenie Bolesława, które możliwe było dzięki modlitwom zanoszonym do świętego Idziego. Motyw cudownych narodzin władcy znany był w społeczeństwach przedchrześcijańskich i podkreślał niezwykłość osoby rządzącej jako istoty wybranej²³. Na gruncie chrześcijańskim przyjście na świat poprzedzone było jakimś cudownym wydarzeniem lub miało miejsce dzięki wstawiennictwu świętego, co znalazło wyraz w wielu opowieściach o władcach²⁴. Władysław Herman wraz z małżonką modlili się o narodziny takiego dziedzica,

który by Boga się bał, wywyższał Kościół święty, czynił sprawiedliwość i rozdził królestwem polskim, ku chwale Bożej i szczęściu narodu.

(s. 58)

²⁰ P. Wiszewski, *op. cit.*, s. 230–231.

²¹ *Ibidem*, s. 280–281.

²² *Ibidem*, s. 197.

²³ J.-P. Roux, *op. cit.*, s. 78–79.

²⁴ K. Maleczyński, *Bolesław III Krzywousty*, Wrocław 1975, s. 13–17.



Zanoszone przez rodziców prośby w swojej formie nawiązują do ideału władcy. Gall Anonim, przytaczając je, równocześnie potwierdza w dalszych partiach kroniki taki wizerunek Bolesława. Poprzez wskazanie, że prośba o jego narodziny została spełniona, dowodzi, że doszło także do obdarowania go tymi przymiotami. W ten sposób przekonuje odbiorców, że Krzywousty już od kołyski predestynowany był do objęcia władzy zwierzchniej. Przekonanie o błogosławieństwie udzielonym Bolesławowi znajduje potwierdzenie w niezwyklej sytuacji, do jakiej doszło w trakcie pasowania Krzywoustego na rycerza. Na towarzyszącym temu wydarzeniu zebraniu zabrał głos nieznajomy:

Książę panie Władysławie – rzekł ów ktoś – Bóg dobrotliwy nawiedził dziś królestwo polskie, a twoją starość i słabość, i całą ojczyznę wywyższył przez tego oto dziś pasowanego rycerza! Błogosławiona matka, która takiego chłopca wychowała! Aż dotąd Polska była przez wrogów deptana, lecz ten chłopaczek przywróci ją do tego stanu co dawniej.

(s. 87–88)

Gall, opisując to zdarzenie, stwierdza, że wierzy w boskie natchnienie w słowach nieznajomego. Także sukcesy militarne odnoszone przez Bolesława są w wykładni Anonima potwierdzeniem opieki, jaką roztoczył nad nim Bóg²⁵.

Poprzez przytoczenie tych przykładów, które miały być dowodem wybrania Bolesława przez Boga na władcę, dochodzi do złączenia narracji Anonima na temat Krzywoustego z mitem dynastycznym Piastów. W *Kronice polskiej* to Bóg decyduje o wyborze władcy Polaków i tak dzieje się też w tym momencie. Odnosząc te kwestie do osoby Zbigniewa, należy zauważyć, że nie może on, przyjmując taką interpretację dziejów, zostać władcą, ponieważ nie jego osobę Bóg wyznaczył do tej roli. Gall zwraca uwagę na konieczność podporządkowania się wyrokom boskim.

²⁵ P. Wiszewski, *op. cit.*, s. 284.



Argumenty przemawiające za uznaniem Bolesława za jedy-
nego możliwego władcę Polski można podzielić na dwie grupy.
Z jednej strony mamy do czynienia, z już wymienionymi, sakral-
nymi aspektami prawowitości władzy Krzywoustego, a z drugiej
z uzasadnieniami odnoszącymi się do cech charakterologicznych
i osobistych cnót, jakie powinien posiadać władca. Bolesław Krzy-
wousty jest przez Galla Anonima wielokrotnie porównywany z Bo-
lesławem Chrobrym, który pełni na kartach kroniki funkcję wzoru
władcy. Pierwszy król Polski reprezentuje przy okazji okres pol-
skiego złotego wieku. Sam Chrobry zaś oprócz tego, że zapewniał
pomyślność i spełniał potrzeby alimentacyjne swojego ludu, a po-
nadto był mężnym rycerzem, gwarantującym bezpieczeństwo oraz
rozszerzającym granice państwa, był przede wszystkim królem po-
bożnym. Spełniał posłannictwo króla chrześcijańskiego, jakim jest
szerzenie wiary²⁶. Anonim przeprowadza paralelę między Krzyw-
oustym a jego słynnym imiennikiem, który zostaje przez kronikarza
określony jako *athleta Christi*²⁷, nie tylko na poziomie waleczno-
ści i budowania potęgi, ale także na poziomie szerzenia wiary.
Bolesław III zostaje na kartach *Kroniki polskiej* wpisany w ideał
chrześcijańskiego władcy poprzez swoje walki z Pomorzanami
oraz chrzest Czarnkowian. Anonim przeciwstawia w swojej narra-
cji postawy Bolesława i Zbigniewa wobec konieczności szerzenia
wiary chrześcijańskiej. Pasujące do wzorca zachowanie Bolesława
kontrastuje z sojuszem Zbigniewa z poganami. W ten sposób kon-
flikt między braćmi przeniesiony zostaje na płaszczyznę religijną²⁸.
Zbigniew nie podporządkowuje się konieczności podjęcia roli ryce-
rza Chrystusowego, dlatego też nie może zostać księciem.

W swojej kronice Anonim zestawia takie cechy jak odwaga,
waleczność i wierność Bolesława z tchórzostwem i skłonnością

²⁶ *Ibidem*, s. 202–238.

²⁷ B. Kürbis, *Polskie laudes regiae w kronice Anonima Galla*, [w:] *Cultus et cognitio. Studia z dziejów średniowiecznej kultury*, red. S. K. Kuczyński i in., War-
szawa 1976, s. 306–308.

²⁸ E. Skibiński, *op. cit.*, s. 207–215.



do podstępu reprezentowanymi przez Zbigniewa. Gall Anonim niejednokrotnie wspomina, że Bolesław niemal od dzieciństwa przejawiał cechy, jakimi powinien odznaczać się władca. Opis Zbigniewa przedstawia się raczej jako zniekształcone odbicie postaci Bolesława. Opisy te tworzone są paralelnie. Kolejnym uzasadnieniem niemożności objęcia przez Zbigniewa władzy zwierzchniej jest, sakralnie umocowany, testament Hermana. Nie wskazuje on, który z synów ma go zastąpić, ale głosi, że powinien być nim ten, który przedkładać będzie dobro kraju ponad swoje własne, nie wchodzi obcych sił do spraw kraju oraz będzie walczył o jego zachowanie i nie dopuści do tego, żeby powstały w nim jakiegokolwiek szkody. Anonim tak konstruuje narrację kroniki, że jedynym możliwym władcą staje się w tym kontekście Bolesław. Zbigniew na skutek swojego postępowania traci prawa do objęcia władzy zwierzchniej²⁹. Starszy syn Hermana nie zostaje jednak ukazany jako jednoznacznie zły, zresztą nie może on taki być w świetle narracji Galla. Sama przynależność do rodu piastowskiego to wyklucza. Zostaje za to przedstawiony jako słaby i ulegający złym doradcom. Zdaniem Anonima prawdziwy władca powinien być samodzielnym i posiadać wolę silną, by oprzeć się złym podszeptom³⁰.

Narracja *Kroniki polskiej* ma za zadanie przygotować odbiorcę na konflikt Bolesława III z bratem. Gall nie pochwała co prawda krwawej rozprawy ze Zbigniewem, ale przedstawia Krzywoustego jako jedynego możliwego kandydata do sprawowania władzy nad krajem. Publiczna pokuta, jaka następuje po oślepieniu Zbigniewa, może być interpretowana jako rytuał oczyszczający, pojednanie się Bolesława z Bogiem po grzechu. Dowodem na to, że Bolesław wraca do łask Opatrzności, są następujące po odbyciu pokuty triumfy militarne nad Pomorzanami³¹. Zbigniew Dalewski, zwracając uwagę na silne wykorzystanie w kronice opisów przywodzących

²⁹ P. Wiszewski, *op. cit.*, s. 300.

³⁰ *Ibidem*, s. 347.

³¹ Z. Dalewski, *op. cit.*, s. 134.



na myśl działanie o charakterze rytualnym, widzi w pokucie Bolesława gest *humiliatio* – rytuał upokorzenia się i pokuty. Jego sens polega na wzorowaniu się na Chrystusie i wyrażeniu przez władcę pokory, która ma jemu i jego poddanym zapewnić boską opiekę. W ten sposób ujawnia się waga pokory w kronice – Bolesław, podobnie jak protoplaści piastowskiego rodu, zostaje wywyższony dzięki pokorze³². Jej brak zarzucany był Zbigniewowi, który też wskutek tego poniósł klęskę³³. W ten sposób Gall ukazuje Bolesława III jako godnego sprawowania władzy nad Polakami. Panowanie Krzywoustego jest naturalnym wynikiem łaski od Boga, jaką cieszy się on oraz jaką cieszyli się jego poprzednicy, jego postępowanie dowodzi zaś, że jest godzien bycia sukcesorem swoich przodków. Tym samym jego osoba wpisuje się w mit piastowski, mit oddania się Bogu i pokory, natomiast Zbigniew zostaje z niego wykluczony.

Bibliografia

- Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, wyd. 6, oprac. M. Plezia, przeł. R. Grodecki, Wrocław 1989.
- Banaszkiewicz J., *Podanie o Piaście i Popielu. Studium porównawcze nad wczesno-średniowiecznymi tradycjami dynastycznymi*, Warszawa 1986.
- Cetwiński M., *O kłamstwie historiograficznym w pozamoralnym sensie*, [w:] *Causa creandi. O pragmatyce źródła historycznego*, red. S. Rosik, P. Wiszewski, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2005, nr 2783, s. 240.
- Dalewski Z., *Rytuał i polityka. Opowieść Galla Anonima o konflikcie Bolesława Krzywoustego ze Zbigniewem*, Warszawa 2005.
- Eliade M., *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.
- Kowalczyk-Heyman E., *Zbigniew i Bolesław – czytanie Anonima zwanego Galem*, [w:] *Causa creandi. O pragmatyce źródła historycznego*, red. S. Rosik, P. Wiszewski, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2005, nr 2783, s. 259–260.
- Kürbis B., *Polskie laudes regiae w kronice Anonima Galla*, [w:] *Cultus et cognitio. Studia z dziejów średniowiecznej kultury*, red. S.K. Kuczyński i in., Warszawa 1976.

³² *Ibidem*, s. 139–159.

³³ P. Wiszewski, *op. cit.*, s. 334.



- Maleczyński K., *Bolesław III Krzywousty*, Wrocław 1975, s. 13–17.
- Mrozowicz W., *Bogu czy ludziom? O motywach twórczości dziejopisarskiej*, [w:] *Causa creandi. O pragmatyce źródła historycznego*, red. S. Rosik, P. Wiszewski, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2005, nr 2783, s. 111–119.
- Roux J.-P., *Król. Mity i symbole*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1998.
- Skibiński E., *Przemiany władzy. Narracyjna koncepcja Anonima tzw. Galla i jej podstawy*, Poznań 2009.
- Wiszewski P., *Domus Bolesłai. W poszukiwaniu tradycji dynastycznej Piastów (do około 1138 roku)*, Wrocław 2008.

Miłość Fedry – obraz kazirodztwa jako namiętności zakazanej na podstawie wybranych reinterpretacji mitu

Kazirodztwo to relacja seksualna między osobami blisko spokrewnionymi, w której nie dochodzi do przymusu ani gwałtu. W większości społeczności, poza starożytnym Egiptem i Hawajami, kazirodztwo było zakazane, a także surowo karane. Zakaz to negatywna odwrotność reguły pozytywnej: obowiązku egzogamii. Akt jest napiętnowany przez opinię publiczną i zawsze przeżywany w tajemnicy, jako tragedia, która może prowadzić do szaleństwa, a nawet samobójstwa¹. Na to kładzie się nacisk i tak rozłożone są akcenty we współczesnej, pochodzącej ze *Słownika psychoanalizy*, definicji incestu.

Historia incestu i próby jego definiowania są jednak tak stare jak ludzkość. Ludy najbardziej cywilizowane ograniczają się do zakazu stosunków między dziećmi i rodzicami, między braćmi i siostrami²; egzogamię francuski antropolog Claude Lévi-Strauss rozpatruje jako fundamentalny nakaz, przez który następuje przejście z Natury do Kultury. Tym, co przechodzi z Natury do Kultury, jest kobieta – egzogamię można bowiem interpretować jako rytuał wymiany. Kobiety są traktowane w nim jako przedmiot wymiany, stanowiący dar z energii³.

W starożytnej Grecji i w greckiej mitologii rytuały wymiany, a więc także związane z nimi płęć i życie płciowe, uważa się za niezbywalną cechę ludzkiej kondycji. Mit – od mitu o Pandorze – postrzega seksualność i płęć przede wszystkim w wymiarze

¹ Ch. Angot, *Kazirodztwo*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2005, s. 113.

² G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 24.

³ *Ibidem*, s. 26–38.

społecznym. Aseksualność i bezżeństwo to dla Greków podejrzane dziwactwa. Jednocześnie bóstwa greckie obowiązywały nieco odmiennie normy i prawa – dziewicza Artemida to patronka noworodków oraz kobiet rodzących i w połogu, niezamężna i niechętna życiu seksualnemu. Demeter personifikowała macierzyństwo, a atrakcyjna seksualnie Hera uosabia małżeństwo, ale nie macierzyństwo⁴.

Arystotelesowska koncepcja mitu definiuje go jako samą fabułę, to, co zostanie z tragedii po usunięciu kształtu inscenizacyjnego, muzyki i wersyfikacyjnych cech wypowiedzi. Kaziroddstwo jako temat fabuły pojawia się w zadziwiająco wielu mitologiach i innych tekstach kultury. Najpopularniejszy mit o incescie, czyli historia zakazanej miłości Fedry do Hipolita, to prawdopodobnie kontynuacja legendy trojdzęńskiej, popularnej w VII i VI w. p.n.e., i jeszcze wcześniejszej biblijnej przypowieści kanaanickiej, o miłości żony Putyfara do młodego Józefa (Księga Rodzaju, XXIX). W samej Grecji funkcjonowały także mit o Bellerofoncie i Fryksosie oraz opowieść o Tenesie i jego zakochanej w nim macosze Fylone⁵.

George Bataille zakłada, że o sile i zakazanym obiekcie nieustannie narastającego uczucia Fedry mogło zadecydować towarzyszące mu obrzydzenie – gdyby nie ono, pragnienie nie zaistniałoby z taką mocą, bo nie miałoby co go wzmacniać⁶. Tragedia Fedry ujawnia przywiązanie do archaicznej kultury wstydu (*aidos*), w której najistotniejszym wyznacznikiem moralnej siły człowieka był respekt dla opinii ogółu⁷, wiążący się w praktyce z kultem antyindywidualizmu.

⁴ Zob. W. Lengauer, *Męskie, żeńskie i nijakie. Sacrum płci w micie i wierzeniach Greków*, „Collectanea Philologica”, t. II, Łódź 1995, s. 174–175.

⁵ E. Wesołowska, *Mit o Fedrze i Hippolicie – wciąż obecny w literaturze*, „Balkanica Posnaniensia”, Poznań 1999, IX/X, s. 15–22.

⁶ G. Bataille, *op. cit.*, s. 81.

⁷ M. Budzowska, *Fedra czyli O etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a*, Warszawa 2010, s. 163. Cytowana przeze mnie pozycja jest najnowszą próbą porównania ze sobą Fedr, ale bez uwzględnienia późniejszych niż klasycystyczne interpretacji mitu, którymi zajmuję się w dalszej części tekstu.



W patrylinearnej Grecji liczyło się tylko pochodzenie w linii męskiej i to syn stanowił kontynuację rodu męża. Autorzy tragedii poświęconych Fedrze podkreślają więc często, że jest ona córką Heliosa, a Hipolit – synem Tezeusza, nie wspominając o wojowniczce Antiope, matce Hipolita. Patrylinearność pokrywała się z patrylokalnością – miejsce rodziny było w grupie, z której wywodził się mąż, a kobiety postawione były w roli „obcych”/„zdobyczy”, wkraczających do rodu męża. „Obcość” kobiety nie wynikała tylko z jej obcej krwi, ale też z pochodzenia z odległej ziemi, jako że w pobliżu własnych ziem trudno było znaleźć niespokrewnioną kobietę. Bohaterki tragedii Eurypidesa reprezentujące model miłości zakazanej i potępianej, czyli Medea Kolchijka i Fedra Krentenka, stanowią przykłady kobiet „obcych”, które mogą stanowić zagrożenie dla rodów swoich mężów⁸. O swoim poczuciu wyalienowania Fedra Seneki mówi w następujący sposób: „w dom obcy nieprzyjazny za żonę wrogowi? Życie pędzę w łzach, w smutku. Męża w domu nie ma”⁹.

Do około 1950 r. p.n.e., kiedy agresywna inwazja plemion aryjskich spowodowała rozwój patriarchatu, społeczeństwo greckie było matryfokalne (dominował pozytywny symbol kobiecości). Wraz z początkami patriarchatu skupiono się jednak na akcentowaniu niektórych brutalnych elementów religii matryfokalnej, takich jak składanie ofiar z ludzi. W ten sposób w świadomości społecznej zrodziły się Gorgona, Kirke, syreny i inne potwory płci żeńskiej¹⁰.

O potworach płci żeńskiej, kobietach dotkniętych emocjonalnym opętaniem, pisał outsider greckiego teatru Eurypides. Jego *Fedra* została pierwszy raz wystawiona w roku 428 p.n.e. w Atenach. Za drugą, zmienioną wersję dramatu *Hippolitos zakrywający oblicze*, nazwaną teraz *Hippolitosem uwieńczonym*, dramaturg

⁸ M. Budzowska, *op. cit.*, s. 143.

⁹ Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, Wrocław–Kraków 1959, w. 90–93.

¹⁰ G. Baudler, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995, s. 286.



zdobył pierwszą nagrodę. Historia Fedry, żony Tezeusza opętanej miłością do jej pasierba Hipolita, fana polowań z psami i męskich sportów, przeciwnego składaniu hołdu Afrodycie i jakiegokolwiek kobiecie, została przez Eurypidesa przedstawiona z dużą wrażliwością. Zarówno jednak stworzona przez niego postać Medei, jak i Fedry, nie mogłaby przekonać ateńskiego widza do głoszonych przez siebie poglądów. Formułującym postulaty tragika Medei, barbarzynce-dzieciobójczyni, i pogrążonej w kazirodczej miłości Fedrze brakuje siły przekonywania dlatego, że są kobietami¹¹.

Poglądy twórcy to jedna kwestia, a odczytanie i interpretacja mitu druga. W jednym z najpopularniejszych tłumaczeń Eurypidesowskiej *Fedry* autorstwa Bogusława Butrymowicza z 1928 roku twórca wstępu, Seweryn Hammer, w znacznie większym stopniu skupia swoją uwagę na postaci Hipolita niż Fedry. Zdaniem Hammera czystość czczonego w Trojdenie jako boga Hipolita „bardziej jaśniej w ogniu próby”¹², jaką jest bycie obiektem niechcianego uczucia. Jego nienawiść do rodu niewieściego i abstynencję (hetero)seksualną autor wstępu sprzed prawie wieku rozumie jako dążenie do ideałów (a nie miłości przyziemnej, jakiej patronuje Afrodyta), za które warto poświęcić życie, by zyskać chwałę pośmiertną¹³. Przysposobiony syn Tezeusza interpretowany jest jako postać pozytywna i ambitna – ma w duszy „posiewy szlachetne”, nie skupia się na władzy, a na cnotach rycerskich. Ćwiczy i poluje, „obcy jest wszelkiej zniewieściałości”, co podkreśla Hammer we wstępie, dodając jednak, że jego nieuprzejmość wobec nieznannej mu płci, której zarzuca bezmyślność, lubieżność, gadatliwość i zdradę, „oziębia cokolwiek nasz stosunek do bohatera”¹⁴.

Hipolit w tej wersji tragedii i tym opracowaniu przedstawiony jest przede wszystkim jako męczennik Artemidy; nie ma nacisku

¹¹ M. Budzowska, *op. cit.*, s. 94–95.

¹² S. Hammer, *Wstęp*, [w:] Eurypides, *Hippolytos czyli Fedra*, Kraków 1928, s. III.

¹³ *Ibidem*, s. XXII.

¹⁴ *Ibidem*, s. XXIII–XXIV.



na jego mizoginię, narcyzm i egocentryzm. Gdy zostaje wygnany przez Tezeusza z powodu fałszywego oskarżenia w liście zmarłej Fedry, rusza za nim gromada chłopców, z którymi ćwiczył, walczył i się wychowywał. O płci pięknej w pozytywny sposób nie wspomina ani razu w całej tragedii. Kiedy umierający Hipolit zostaje ponownie sprowadzony na dwór Tezeusza, by tam skonać, przedstawiony jest jako piękny męczennik – poeta zwraca uwagę na jego młodość, urodę i rany. Estetyka opisów konającego bohatera przypomina opisy umierającego Jezusa lub krwawiącego św. Sebastiana, notabene ikon kultury gejowskiej, mimo podkreślania niezniechęciałości Hipolitosa (złote włosy, zniewolone, poranione ciało i omdlewający od nadmiaru cierpienia wzrok). A przecież mizoginia to niemalże konstytutywna cecha Hipolita. Szczególnie wyraźnie akcentuje to tekst Seneki, gdzie syn Antiope ocenia płęć niewieścią następującymi słowami:

Lecz zła wodzem – kobieta. Ta mistrzyni zbrodni
Umie opętać duszę, przez jej to rozpustę
Zgliszczą tyłu miast dymią (...)
Nie wspomnę tu o innych – dość jednej Medeji,
By obrzydzić na zawsze całą płęć niewieścią¹⁵.

Nienawidzę, nie cierpię, brzydzę się, unikam
Wszystkich. Czy to rozsądek, instynkt czy szal groźny,
Wstręt ten mi się podoba¹⁶.

Postać Fedry w oczach Hipolita urasta do miana symbolu nieopanowania, antyideału, tym samym nosi znamiona archetypu. Reprezentuje przeklęty ród kobiet kreteńskich, które charakteryzują zbytnia emocjonalność i tendencja do wikłania się w haniebne związki.

Gwałtowna miłość każdej z Fedr opisywana jest z użyciem środków poetyckich charakterystycznych dla topiki *lux tenebrae* – nieustannie kontrastowane są ze sobą jasność i ciemność.

¹⁵ Seneka, *op. cit.*, w. 559–564.

¹⁶ *Ibidem*, w. 566–568.



Pali serce moje płomień
Namiętności obłądnej. Jej to szal głęboko
Aż gdzieś w szpiku wrze we mnie i żyłami płynie.
W wnętrzościach ogień skrywam i miłość tajemną
Jak pożar, co iskrami przebiega po dachu¹⁷.

Ze światłem i mrokiem można Fedrę wiązać zarówno metaforycznie, jak i dosłownie – u starożytnych jest ona córką Heliosa, boga słońca. Natomiast w religiach monoteistycznych bohaterka traci swą pozycję – jej bunt jest nie do zaakceptowania dla chrześcijańskiego Boga. Płomienna i ciemna miłość Fedry paradoksalnie sieje większe spustoszenie niż nienawiść: dezorganizuje jej życie, odczuwana jako hańba jest cierpieniem nie do zniesienia, niszczy ją samą, Hipolita, Tezeusza oraz dzieci. Ujęcie Eurypidesa pokazuje, że dramat Fedry ma charakter tak osobisty, jak społeczny. Niespełniona, wzgardzona miłość wiąże się z utratą szacunku i powoduje upadek społeczny królowej. To, co czuje, to zderzenie głęboko zakorzenionej obawy przed utratą czci i ogromnej potrzeby akceptacji ze strony wspólnoty z rodzącą się myślą o wolności własnych pragnień, nieprzystawalnych do norm społecznych¹⁸.

Kolejni twórcy nie zawsze jednak mieli dla Fedry tyle sympatii co Eurypides. Od czasów Liwiusza Andronikusa do Akcjusza *Hipolita* Eurypidesa z powodu wątku kazirodczej miłości nie przeobrażał dla sceny rzymskiej żaden tragik. Epoka pryncypatu, gdy kazirodcze stosunki zdarzały się pośród tzw. wyższych sfer, stworzyła „klimat” dla recepcji tego rodzaju tematów w tragediach¹⁹. Ocena Seneki jest widoczna aż do ostatniego wersu utworu – tragedię rzymską kończą następujące słowa, jakimi Tezeusz żegna byłą małżonkę: „Niech ziemia będzie ciężka jej głowie bezecnej”²⁰. Samobójstwo jest w sztuce Seneki wręcz gloryfikowane jako niezawodny środek wyjścia z dręczących sytuacji życiowych

¹⁷ *Ibidem*, w. 640–644.

¹⁸ M. Budzowska, *op. cit.*, s. 121.

¹⁹ W. Strzelecki, *Wstęp*, [w:] Seneka, *Fedra*, Wrocław–Kraków 1959, s. XLIV.

²⁰ Seneka, *op. cit.*, w. 1280. Słowa Tezeusza nawiązują do „sit tibi terra levis”.



(„O śmierci, złej miłości jedyny lekarzu,/O śmierci, czci zelżonej najlepszy obrońco”²¹); rzymski tragik ocenia postawę Fedry z punktu widzenia stoickiej koncepcji emocji, w której stany emocjonalne to zjawiska nienaturalne dla człowieka i niosące ze sobą cierpienie. Według stoików przyczyną ludzkich działań są najpierw naturalne instynkty, a później rozum i instynkty. Emocje traktuje się więc jako odchylenie umysłu, chorobę duszy²². Fedra Seneki nie walczy z namiętnością, ale próbuje znaleźć dla niej jakąś przestrzeń. „Zniża się” do próśb i błagań – przez co zmniejsza się szansa na sympatię ze strony czytelników.

Tragedia Seneki to popis retorycznego kunsztu; częstą postacią dyskusji między bohaterami jest *controversia* w formie agonu na temat kontrolowania namiętności. To już nie Eurypidejska delikatność w opisywaniu uczuć Fedry, mieszkanki płaczących pól *Eneidy* Wergiliusza, ale pejoratywnie oceniane psychopatologiczne stany. Seneka ustami Piastunki namawia Fedrę do stłumienia uczucia, co zdaniem stoików było możliwe dzięki sile woli.

Błagam cię, ugaś płomień miłości bezbożny! (...)
Zamierzasz ojca łoże połączyć i syna,
W łonie bezbożnym począć potomstwo podwójne?
Łam więc prawa natury przez występłą żądzę,
Niech rodzą się potwory! (...)
Czyż zawsze świat o dziwach ma słyszeć niezwykłych,
Prawa natury milknąć, gdy tylko niewiasta
Kreteńska zechce kochać?²³

²¹ *Ibidem*, w. 1188–1189.

²² Stoicy definiują stany emocjonalne jako pulsowanie (*ptoia*), skurcz i rozkurcz (*systole* i *diachrysis*), wznoszenie i upadek (*eparsis* i *ptosis*), depresję (*tapeinosis*) i zgryzotę (*dexis*). Emocje zdaniem stoików zawsze niosą za sobą cierpienie, chyba że emocja wynika z wrażenia zaakceptowanego przez umysł jako słuszne. Dlatego odmawiają dzieciom zdolności przeżyć emocjonalnych, sprowadzając ich zachowania do instynktownych działań samozachowawczych. Zob. G. Striker, *Emotions in Context: Aristotle's Treatment of the Passion in the Rhetoric and his Moral Psychology*, [w:] *Essays on Aristotle's Rhetoric*, red. A. Rorty, Berkeley–Los Angeles 1996, s. 286–299.

²³ Seneka, *op. cit.*, w. 165–177.



Z kolei *Fedra* Racine'a, wystawiona po raz pierwszy 1 stycznia 1677 jako piąta interpretacja mitu na gruncie francuskim, wywołała gwałtowną krytykę i była grana przy pustej sali, tymczasem tragedia jego literackiego przeciwnika, Pradona, w której autor, wbrew antycznej wersji mitu, uczynił Fedrę nie żoną, a narzeczoną Tezeusza, zyskała powszechne uznanie i długo nie schodziła ze sceny²⁴. Francuski twórca wprowadza do dramatu postać Arycji, w której kocha się Hipolit. Roland Barthes w *Człowieku Racine'a* twierdzi, że Racine usiłował „zdefeminizować” Hipolita, każąc mu kochać Arycję z obawy, by publiczność nie uznała go za zboczeńca²⁵.

Ponadto Racine do swojej wersji tragedii wprowadza śmierć Tezeusza, przyczynę nowego, istotnego wątku o sukcesję władzy po zmarłym królu. Pretendentami do tronu w Atenach stają się Fedra i jej dziecko ze związku z Tezeuszem, Hipolit oraz Arycja, potomkini rodów pokonanych przez Tezeusza. Francuski autor podkreśla tym samym deprimujący fakt, że namiętności i emocje nie należą jedynie do sfery intymnej człowieka, ale też determinują zmiany zachodzące w polityce. Trójkąt miłosny przenika się z trójkątem władzy, a zazdrość czyni bohaterkę Rasynowską bardziej ludzką²⁶, upodabnia ją też do Eurypidesowej Medei. Na pierwszy plan dramatu wysuwa się postać Arycji, która nie mówi o swoich uczuciach do Hipolita, a czuje satysfakcję z bycia przedmiotem jego uczucia. Jej miłość jest erotyczno-pragmatyczna (to szansa na odzyskanie wolności) i stanowi kontrast dla niemożliwej do spełnienia miłości Fedry, zatraconej w ogniu trawiącej ją namiętności. Racine skonstruował trójkąt miłosny, w którym Arycja i Fedra dominują nad Hipolitem i stanowią swoje symetryczne odbicie.

Opuszczona przez Boga, upokorzona, porzucona dla młodszej rywalki przez ukochanego, postanawia – jak wszystkie jej

²⁴ T. Żeleński (Boy), *Wstęp*, [w:] J. Racine, *Fedra*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa [ca 1930], s. LXVI.

²⁵ R. Barthes, *Człowiek Racine'a*, [w:] *idem, Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 105.

²⁶ M. Budzowska, *op. cit.*, s. 267.



poprzedniczki – popełnić samobójstwo. Każda z Fedr wybrała jednak inny sposób i miała inną motywację dla zakończenia życia. Grecka spuszcza sznur z powały ślubnej komnaty, rzymska przebija się mieczem, francuska zażywa truciznę o przedłużonym działaniu. Podobny los spotyka ją w awangardowych inscenizacjach dokonanych przez współczesnych twórców, pokazujących aktualność mitu opowiadającego o nieszczęśliwie zakochanej kobiecie: Fedra Enquista ginie, wbiwszy sobie po cichu nóż w brzuch, potem zabiera ją Czyściciel; Fedra Kane wiesza się, a stos z jej ciałem podpala Tezeusz. Każda z nich ginie w poczuciu porażki i poniżenia, każda mierzy się z uczuciem w samotności, mając do dyspozycji tylko jedną przychylną duszę, współniczkę. We wszystkich sztukach poza *Miłością Fedry Kane* jest to piastunka reprezentująca relatywizm norm moralnych, modyfikowalnych jej zdaniem w obronie wartości najwyższej – ludzkiego życia. Eurypidesowska Fedra na próbę usprawiedliwienia swojej sytuacji przez Piastunkę reaguje gniewem i odrzuceniem obrzydliwego dla niej relatywizmu moralnego, Fedra Seneki natomiast sama formułuje pełne nadziei przypuszczenia co do możliwości usankcjonowania jej związku z Hipolitem. U Racine’a po śmierci Tezeusza bohaterki nie wini się za pogwałcenie więzów małżeństwa – Fedra daje się przekonać Enonie, że relacja między pasierbem a macochą nie jest formą incestu. Im bliższa współczesności sztuka, tym mniejszy nacisk kładzie się na winę, a większy na przemożność uczucia, którego siły współczuje Fedrze Oinone – tak dzieje się u Pera Olova Enquista, a u Sarah Kane obsesji Fedry świadomi są wszyscy, sam Hipolit zaleca jej „lecniczy” romans.

U szwedzkiego dramaturga, autora *Dla Fedry*, dialogi postaci przypominają taniec bokserów na ringu. Enquist podkreśla też niezdolność Hipolita do objęcia przez niego tradycyjnej męskiej roli wojownika, podejmowanej przedtem przez jego ojca, dzielnego Tezeusza, a także matkę, Amazonkę Antiope. Jako „bohaterskie czyny”, do których powołany miałby być Hipolit, jego wychowawca rozumie również gwałty i innego rodzaju zbrodnie wojenne



(bohaterowie „mają czyste miecze lecz członki brudne”²⁷). The-ramenes w tej reinterpretacji mitu wyznaje miłość swojemu podopiecznemu, na co młody, wyraźnie zirytowany Hipolit odpowiada: „Kocham, kocham, kocham. Już dłużej nie mogę tego słuchać! Gdy miłość przechodzi przez pokój zostawia po sobie trupi zapach!”²⁸. Aseksualny, wyznający bez przekonania miłość Arycji, nieczujący i niepragnący Hipolit Enquista bliskość rozumie jako coś odrzucającego i zbędnego.

U Enquista, zgodnie z tradycją interpretacji mitu Fedry, jej uczucie zostaje porównane do ognia. „To cię spali Fedro!”²⁹ – mówi Oinone, służka. Spala również słońce, karząc niewierne żony, związane w południe pośrodku rynku, a następnie pokrywane aż do śmierci przez niewolników

Fedra zdaje się jednocześnie przerażona i zafascynowana możliwością bycia ukaraną za incest. Fascynuje ją śmierć jako doświadczenie wyrrywające z tego, w czym wbrew swej woli trwa, jak Kane’owski Hipolit, który w ostatnim zdaniu dramatu brytyjskiej brutalistki, umierając od ciosów tłumu i widząc gromadzące się nad nim sępy, mówi: „Gdyby takich chwil było więcej”³⁰. Fedra z kolei zwraca się do Oinone: „Otwórz okiennice, a słońce zrobi swoje. Spali... (Odchyła mocno głowę do tyłu, na ustach prawie uśmiech, prawie radość (...)) Wszystko!”³¹. Ginący bohaterowie swoim stoickim podejściem do śmierci potwierdzają istnienie Hebbrowskich bohaterów prawdziwie tragicznych, którzy los swój przyjmują ze spokojem, a śmierć traktują jako szansę na odkrycie w genialnym przebiegu faktycznych związków łączących to, co indywidualne, z tym, co ogólne³². Jedynie w tekście Kane Hipolit jest w miarę

²⁷ P.E. Enquist, *Dla Fedry; Z życia glist; Godzina kota; Tupilak*, przeł. A. Krajewski-Bola, Izabelin 1997, s. 16.

²⁸ *Ibidem*, s. 15.

²⁹ *Ibidem*, s. 20.

³⁰ S. Kane, *Miłość Fedry*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9, s. 75.

³¹ P.E. Enquist, *op. cit.*, s. 59.

³² Por. M. Carlson, *La tradizione tedesca nel tardo ottocento*, [w:] *Teorie del teatro*, przeł. L. Galdini, il Mulino, Bolonia 1997, s. 280–281.



sympatyczną postacią pierwszoplanową, a nie wyłącznie nadętym mizoginem; jedynie w jej tekście dochodzi też do jakiegokolwiek zbliżenia pomiędzy pasierbem a macochą.

To, co zakazane, sięga po Fedrę, która zwierza się „wstrętnej wysuszonej rodzynce”³³, czyli staruszcze, jedynej osobie, jakiej ufa – opowiada o początkach swojego uczucia, jego sile, o seksie z Tezeuszem, którego już nie pożąda³⁴. Swoje pragnienie wypowiedzenia miłości niewypowiedzianej, której urzeczywistnienie jest zabronione przez religię i społeczeństwo, szwedzka i współczesna Fedra opisuje tak:

Chciałabym go chwycić w moje ręce
uwięzić sen.

Odciać go nożem, by stał się rzeczywisty.

Ciać jego mięso tak, by każdego plastra można było dotknąć.

Mięso, którego można dotknąć³⁵.

Opis ten przypomina dramatyzację Krzysztofa Warlikowskiego sztuk Sarah Kane, podkreślające dosłowność metafor i intensywność emocjonalną tekstów angielskiej autorki. Zamiast prologu czy paradosu, wprowadzających w zawiłości akcji, Kane w pierwszej scenie dramatu dosadnie opisuje masturbującego się i jednocześnie jedzącego hamburgera podczas oglądania brutalnego filmu Hipolita, któremu nic nie sprawia radości.

Targające bohaterami emocje od wieków przedstawiano w wyrazistych monologach, pełnych metafor, wykrzyknień itd. Techniki charakterystyczne dla tekstów tworzonych w wieku XX i XXI pozwalają na ukazanie tych stanów w nowy sposób, na przykład za pomocą strumienia świadomości³⁶ lub w sposób typowy dla Kane – przez serię bezpośrednio następujących po sobie, wykluczających

³³ P.E. Enquist, *op. cit.*, s. 23.

³⁴ *Ibidem*, s. 27.

³⁵ *Ibidem*, s. 28.

³⁶ Technik tych z powodzeniem używali nie tylko James Joyce i Virginia Woolf, ale też Samuel Beckett czy na rodzimym gruncie Witold Gombrowicz.



się wzajemnie nakazów i zakazów, kierowanych do bliskiej podmiotowi mówiącemu osoby. W trzeciej scenie dramatu Fedra mówi do swojej córki, Strofy (postaci dodanej do reinterpretacji mitu przez Kane): „Won odwal się nie dotykaj mnie nie odzywaj się do mnie zostań ze mną”³⁷. Jest to język sprzecznych potrzeb, doskonale charakteryzujący pałającą niedozwoloną namiętnością Fedrę. Tylko w dramacie Kane Fedra zaprzecza uczuciu i pożądaniu, które dostrzegają u niej najpierw lekarz Hipolita, a potem własna córka. W przeciwieństwie do poprzednich wariacji na temat tragedii Eurypidesa to Hipolit, a nie tytułowa „miłość Fedry”, jest zarzewiem ognia rozprzestrzeniającego się na jego bliskich, szczególnie tych, którzy mieli z nim kontakt seksualny. Nie tylko Fedra, ale i Strofa, przyrodnia siostra Hipolita, czuje, że płonie.

Nie mogę tego w sobie zgasić. Nie mogę tego zdusić. Nie mogę się z tym budzić, z tym płomieniem. (...)

Wiem, kiedy się kocha, naprawdę kocha... (...)
kocha tak, że aż się płonie³⁸.

Hipolit jednak tradycyjnie odrzuca zaloty macochy, zarówno te werbalne, jak i oralne³⁹. W dramacie brutalistki pasierb zaraża Fedrę rzeźączką (albo mówi jej, że to zrobił, by zaczęła go nienawidzić, zamiast kochać), a ona, aby tradycji mitycznej stało się zadość, składa na niego donos. Hipolit jednak bardzo różni się od swoich poprzedników – na słowa Strofy: „Moja matka oskarża cię o gwałt”, odpowiada: „Naprawdę? To ciekawe”⁴⁰. Dobrowolnie oddaje się w ręce sprawiedliwości. Tezeusz sam podpala stos, na którym ostatecznie spłonie Fedra. W najbardziej współczesnej rewizji

³⁷ S. Kane, *op. cit.*, s. 59.

³⁸ *Ibidem*, s. 60.

³⁹ Po wykonanym przez Fedrę *fellatio*, Hipolit wykazuje się w przeciwieństwie do swoich poprzedników jakąś ludzką reakcją, wchodzi w dialog z macochą, mówiąc: „Nienawidzisz tego tak samo jak ja, tylko nie chcesz się przyznać” (*ibidem*, s. 65).

⁴⁰ *Ibidem*, s. 67.



mitu o kazirodczym pożądaniu i jego sile żaden z głównych bohaterów nie pozostaje przy życiu.

Incest w dalszym ciągu jest częstym tematem sztuki współczesnej. Jednak postrzegany bywa zupełnie inaczej niż kiedyś – pisarki takie jak Anaïs Nin czy Christine Angot, opisując swoje doświadczenia z kazirodstwem, łamią tabu, uważając je za akt inicjacyjny, niezbędny dla ich dalszego rozwoju i kariery. Stosunek z własnym ojcem jest dla nich przedmiotem opisu literackiego. Sceniczne dzieje Fedry dowodzą, że Eurypides okazał się twórcą o wiele bardziej wrażliwym na tragedię nieszczęśliwie zakochanej kobiety niż pobożny Racine, a tym bardziej przeraźliwie moralizatorski Seneka. Podobną wrażliwość można spotkać dopiero u twórców współczesnych, zwracających większą uwagę od poprzedników na postać stroniącego od miłosnych uniesień młodzieńca. U Enquista Fedra zdaje się zafascynowana możliwością zagłady, podobnie jak odstręczający swoją nieudolnością i kompleksami Hipolit. Jedynie Kane przedstawia młodzieńca w bardziej przewrotny sposób, upodabniając go do mitycznej Fedry.

Bibliografia

- Angot Ch., *Kazirodstwo*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2005.
- Barthes R., *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Baudler G., *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995.
- Budzowska M., *Fedra czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine'a*, Warszawa 2010.
- Carlson M., *Teorie del teatro*, przeł. L. Galdini, Bolonia 1997.
- Enquist P.E., *Dla Fedry; Z życia glist; Godzina kota; Tupilak*, przeł. A. Krajewski-Bola, Izabelin 1997.
- Eurypides, *Hippolytos czyli Fedra*, przeł. B. Butrymowicz, Kraków 1928.
- Kane S., *Miłość Fedry*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9.
- Lengauer W., *Męskie, żeńskie i nijakie. Sacrum płci w micie i wierzeniach Greków*, „Collectanea Philologica”, t. II, Łódź 1995.



Racine J., *Fedra*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa [ca 1930].

Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, Wrocław-Kraków 1959.

Wesołowska E., *Mit o Fedrze i Hippolicie – wciąż obecny w literaturze*, „Balcanica Posnaniensia”, Poznań 1999, IX/X.

Ludzkość w perspektywie mitów. Uwagi na marginesie Trylogii księżycowej Jerzego Żuławskiego

Mit to cząstka ludzkiej rzeczywistości – prastara, obrosła w stereotypy, a zarazem wiecznie żywa, ciągle aktualna, do dziś ciesząca się tak dużym zainteresowaniem rozmaitych badaczy, że trudno precyzyjnie zdefiniować, czym właściwie jest. Na samym wstępie warto więc zapytać, czy

mit wciąż postrzegany jest jako narracja o świecie otaczającym człowieka, opowieść, w której główną rolę odgrywają bogowie, bóstwa, siły nadprzyrodzone lub herosi, czy też raczej myśli się o nim przede wszystkim w kategoriach trwania oraz oddziaływania w różnych epokach historycznych i przejawiania się w rozmaitych kontekstach kulturowych?¹

Na pewno jest to „wcześniej lub później weryfikowalny lub falsyfikowany obraz świata rzeczywistego”², odnoszący się do sfery emocjonalnej człowieka oraz takiej symboliki, która jest dla niego zrozumiała. Jest to również próba tłumaczenia niemal wszystkich uniwersalnych zagadnień bytu, problemu dobra i zła, odwiecznych tajemnic, na które nie ma (i prawdopodobnie nigdy nie będzie) jednoznacznej odpowiedzi.

Krytycy zajmujący się mitami wyodrębniają trzy zasadnicze sposoby definiowania tego zjawiska. W pierwszej kolejności można tłumaczyć mity w znaczeniu węższym, które sprowadza się do następującej teorii:

¹ P. J. Fereński, *Słowo o micie. Mit w kontekście antropologii wiedzy*, [w:] *Mit początku, mit drogi*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2010, s. 25.

² S. Hrebenda, *Mitologia społeczna w literaturze fantastycznonaukowej*, Katowice 2000, s. 19.

mity skupiają się na motywach dotyczących stworzenia świata, stworzenia człowieka, jego istnienia i zbawienia, są to opowieści o życiu bogów, życiu po śmierci, życiu doczesnym (...). Mit jest w tym rozumieniu opowieścią świętą dla tych, którzy w niego wierzą, uzasadnia realny porządek społeczny oraz zasady moralne³.

Drugie, szersze znaczenie mitów określa je jako charakterystyczny dla społeczeństw, pierwotnych bądź tradycyjnych, archaiczny światopogląd, który formułuje sposób odczuwania świata⁴. Trzecie odczytanie mitów przedstawia je jako sposób myślenia, coś uniwersalnego, właściwego wszystkim zbiorowościom, społeczeństwom i każdemu typowi kultury⁵.

Myślenie mityczne wydaje się przeciwstawne poznaniu racjonalnemu, kontrastujące z prawdami naukowymi. Okazuje się jednak, że rozdzielenie mitu i nauki nie jest możliwe w sposób radykalny. Mit może inspirować naukę do badań rzeczywistości, a mitotwórstwo bardzo często związane jest z „naukowym bądź sakralnym wyjaśnieniem świata”⁶. Interesujący pomost pomiędzy mitami a nauką buduje fantastyka naukowa⁷, która jako gatunek literacki (ale nie tylko) tworzy przestrzeń do podejmowania dyskusji z pojęciami mitycznymi czy też inspiruje do głębszego namysłu nad miejscem człowieka we wszechświecie. Przestrzenie fantastyczne, które zazwyczaj opisują utopijne wizje świata, doskonale sprawdzają się jako płaszczyzna dialogu między mitami a rzeczywistością. W fantastyce wiele zagadnień można poddać gruntownemu badaniu naukowemu, przewartościowaniu czy dekonstrukcji, bowiem pomysły autorów dzieł z nurtu *science fiction* są bardzo często częścią eksperymentu myślowego. Powszechnym zabiegiem

³ E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 1991, s. 429.

⁴ R. Tomicki, *Mit*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Warszawa-Poznań 1987, s. 244.

⁵ *Ibidem*.

⁶ S. Hrebenda, *op. cit.*, s. 125.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 66–76.



autorów opisujących przestrzenie alternatywne jest obalanie starych mitów i – na ich ruinach – tworzenie zupełnie nowych.

Wprowadzanie wątków mitycznych w ramy *science fiction* jest współcześnie bardzo popularne, a zwyczaj ten sięga – w wypadku literatury polskiej – drugiej połowy XIX wieku. Szczególnie zauważalny jest w prozie młodopolskiego twórcy, należącego do prekursorów rodzimej literatury fantastycznej, Jerzego Żuławskiego. W swojej powieści opisującej losy nowej cywilizacji zapoczątkowanej przez człowieka ustosunkował się on do wielu mitów, kreując ich nową wersję literacką, która jest:

prawie zawsze mitem zdesakralizowanym, pozbawionym sankcji religijnej i dostępu do transcendencji. Jest cieniem swego religijnego prawozoru, dalekim refleksem prawdziwej historii stworzenia świata⁸.

Żuławski, pisząc swoje trzypięciotomowe dzieło o nowej cywilizacji, zamierzał zaprezentować czytelnikom własne stanowisko wobec różnych kwestii: społecznych, filozoficznych oraz religijnych. Twórca należał do pokolenia modernistów, generacji ludzi, których charakteryzowała wielość zainteresowań i których pisarstwo determinowały tendencje oraz mody epoki: dekadentyzm, mediumizm, monizm, nauki indyjskie, buddyzm, filozofia Wschodu i inne. Nic więc dziwnego, że powieść, będąca przedmiotem analizy i interpretacji w niniejszym rozdziale, odzwierciedla filozoficzno-refleksyjne pasje młodopolskiego autora i porusza wiele kwestii charakterystycznych dla jego światopoglądu. Przedstawienie osobistych refleksji za pośrednictwem futurologicznych wizji oraz dzięki twórczej reinterpretacji znanych mitów stworzyło pisarzowi sposobność „swobodnej parafrazy mitu w antymit, w stereotyp, w symbol”⁹, a także umożliwiło wyrażenie obaw i przekonań na temat kondycji ludzkości.

⁸ *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 6.

⁹ *Ibidem*, s. 6.



Trylogia księżycowa Żuławskiego (skomponowana z trzech części: *Na srebrnym globie*, *Zwycięzca* i *Stara ziemia*) jako całość jest tekstem uwikłanym w rozmaite mity – jak soczewka skupia je i rozprasza zarazem. Autor sięgnął po uniwersalne mity ludzkości, takie jak: mit Raju i „Ziemi Utraconej”, mit genezyjski (narodziny nowej cywilizacji pozaziemskiej), antropogeniczny (związany z płciowością, śmiertelnością, kulturą), mit pierwszej kobiety (Rodzicielki rodzaju ludzkiego, biblijnej Ewy) i *femme fatale* (modernistycznej modliszki), mit „Świętej Księgi” (Boga-Zbawcy) i Anty-Mesjasza. Jak pisze Dariusz Trześniowski, w powieści autora *Erosa i Psyche*:

ziemia urasta do roli Raju Utraconego, cała wyprawa nazywana jest *exodusem*, druga strona Księżyca, gdzie możliwe jest życie, jest Ziemią Obiecaną. Marta i Tomasz są prarodzącami nowego ludu księżycowego¹⁰.

Żuławski był przekonany, że ludzką wyobraźnią władają prawa religijne, które systematyzują świat „w wymiarach transcendenalnego sensu”¹¹. Mit w takim rozumieniu „odwołuje się więc nie tyle do wiedzy, ile do wiary”¹², którą łatwo wytłumaczyć, zaakceptować lub jeszcze prościej zanegować.

Powieściowy tryptyk rozpoczyna się od opisu podróży bohaterów, grupy śmiałków, którzy „gotowi zresztą byli na śmierć, byle wydrzeć przedtem gwiazdzistemu niebu bodaj jedną z tych jego tajemnic, które tak zazdrośnie ukrywa przed człowiekiem”¹³. Piątka ochotników – czterech mężczyzn i jedna kobieta (dołączyła do podróżników przypadkowo, zastępując jednego z mężczyzn, który w ostatniej chwili wycofał się z eskapady) – zapragnęła

¹⁰ D. Trześniowski, *Młodopolskie źródła fantasy*. „Trylogia księżycowa” Jerzego Żuławskiego, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. A.Z. Mako-wiecki, M. Dąbrowski, Warszawa 2003, s. 202.

¹¹ *Ibidem*, s. 202.

¹² S. Hrebenda, *op. cit.*, s. 22.

¹³ J. Żuławski, *Na srebrnym globie*, Kraków 1975, s. 26.



zrealizować odwieczne marzenia człowieka „o założeniu tam, na tej jasnej ziemi, w cichej nocy świecącej kuli, nowego społeczeństwa, nowej ludzkości, szczęśliwszej... może”¹⁴. Można pokusić się o stwierdzenie, że stworzenie nowej rzeczywistości, napisanie pierwszego rozdziału nowej księgi *Genesis* i próba reaktualizacji mitu genezyjskiego stały się zasadniczym celem Jana, Tomasza, Piotra, O’Tamora oraz Marty, choć ta ostatnia nawet nie przypuszczała, że to jej przypadnie odegrać znaczącą rolę w narodzinach księżycowej rzeczywistości. Jako pierwsza kobieta, pramatka nowego pokolenia staje się odpowiedniczką biblijnej Ewy. Synowi Marty – Tomowi – autor powierza równie doniosłą funkcję: ma zapoczątkować nową erę i nowy świat. Marta zatem jako matka nowej cywilizacji wpisuje się w mit pierwszej kobiety, rodzicielki rodzaju ludzkiego (w tym przypadku rodzaju księżycowego), a jej syn – w mit biblijnego Adama.

O samej wyprawie na Księżyc „pisano – jak mowa jest w narracji poprzedzającej *Dziennik podróży* – już tylko jako o szaleństwie, będącym wprost zbrodnią”¹⁵, rodzajem gwałtu na podstawowych prawach natury. Ale ten gwałt na naturze dokonany był w imię wyższych celów. Ludzkość od wieków próbowała odszukać swoje właściwe miejsce we wszechświecie, odnaleźć swój raj. Ten miał przypominać Eden – Raj stworzony przez Boga dla pierwszych ludzi – Adama i Ewy, który był miejscem, gdzie wszystko było dozwolone, wszystkiego było pod dostatkiem i ze wszystkiego można było korzystać, z jednym wyjątkiem – pierwszym rodzicom nie wolno było spożywać owoców z drzewa poznania dobra i zła. Jednak ludzka ciekawość i niedoskonałość doprowadziły do błędu, za który pokutować miały wszystkie kolejne pokolenie. Odkąd pierwsi ludzie złamali zakaz zrywania owocu z zakazanego drzewa, ludzkość została zmuszona do życia na ziemi, na której troska, ból, cierpienie, zwątpienie i choroby stanowić miały nierozzerwalną

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 19.



część egzystencji. Odtąd też człowiek skazany został na błąkanie się po ziemi, a jego zagubiona dusza na niezaspokojoną tęsknotę do innego świata – tego lepszego, świadomie utraconego. Bohaterowie *Na srebrnym globie* Żuławskiego chcą ten stan zmienić, dlatego wyruszają na Księżyc, by choć trochę przybliżyć się do tej lepszej (rajskiej) rzeczywistości.

Pragnienie doświadczenia alternatywnej egzystencji jest silniejsze niż odruch pozostania w świecie dobrze już znanym. Poznanie sfery nieznanej, niezbadanej i dzikiej stanowi nieodpartą pokusę, niczym jabłko z drzewa dobra i zła. Bohaterowie chcą odkryć nowe krainy, rozpocząć nowe życie, spotkać być może nawet innych ludzi, mimo iż są świadomi (a może właśnie dlatego), że na ziemię nigdy nie wrócą, bo nie mają takiej technicznej możliwości. Ich wyprawa jest wycieczką w jedną stronę, postawieniem wszystkiego na jedną kartę, ale wierzą, że śmiertelne ryzyko może być opłacalne.

Planeta księżycowa od samego początku okazuje się jednak niegościnna – nie chce na swoich terenach obcych. Bohaterom towarzyszą rozczarowanie, zawód i śmierć. Z tęsknotą patrzą na spoglądającą na nich z niebotycznie oddalonego nieba Ziemię, która

zamieniła się w oko rozwarłe, bezlitosne i czujne i wpatruje się uporczywie a ze zdziwieniem w nas, którzyśmy od niej uciekli ciałem – pierwsi ze wszystkich jej dzieci¹⁶.

Kompletne rozczarowanie, nicość, nihilizm, troska, trwoga i śmierć – to zasadnicze uczucia, które towarzyszą grupie podróżników. Marazm i powtarzalność codziennych czynności potrafią wyprowadzić z równowagi niemal każdego uczestnika wyprawy. Wszyscy już wiedzą, że:

potem przyjdzie znów noc. Po nocy znów dzień, taki sam, jak poprzedni i znowu noc i znów dzień – i tak bez końca, bez odmiany, bez pór roku, bez lat, bez miesięcy... Jeśli dożyjemy...¹⁷.

¹⁶ *Ibidem*, s. 34.

¹⁷ *Ibidem*, s. 31.



Jan Korecki, główny bohater powieści, który nigdy nie zapomniał o Ziemi i zawsze pragnął na nią powrócić, w finale pierwszej części trylogii skomentuje życie na Księżycu w taki oto sposób:

wszystkie nieszczęścia, wszystkie złe namiętności i nędze ludzkie, które tam od wieków prześladową ród człowieczy, nie wyłączając i groźnej ich królowej – nieubłaganej śmierci, przyszły tu za nami, na ten glob dotąd cichy i spokojny w swej martwocie. Wszędzie źle jest człowiekowi, bo wszędzie nosi sam w sobie zaród nieszczęścia¹⁸.

Refleksję Jana, ostatniego ziemskiego potomka, metaforycznie puentuje scena jego śmierci – w momencie odejścia spogląda w stronę Ziemi, którą widać z Księżyca, i zachowując w pamięci ten widok, opuszcza na zawsze księżycową przestrzeń.

Mit genezyjski niespodziewanie przerodził się w tryptyku powieściowym Żuławskiego w apokaliptyczną rzeczywistość. Na przekór niej wiara w to, że nowe stworzenie, mające nastąpić po starym, będzie jeszcze piękniejsze niż pierwotne i że w końcu wszystkie cierpienia ludzkie okażą się ułudą, błahostką i marnością, jest tak silna, że chwilowe przeciwności losu traktowane są przez odkrywców księżycowej krainy wyłącznie jak stan przejściowy. Pomimo że bohaterowie pierwszej części *Trylogii księżycowej* nie odnaleźli w lunarnej przestrzeni poszukiwanego raju, nadzieja na jego istnienie pozostaje w pokoleniu, które stworzyli. Nowa cywilizacja, zrodzona z ziemskich ludzi – Marty i Tomasza – ma być w założeniu szczęśliwszym, doskonalszym wymiarem pozaziemskiej egzystencji. Jest to wszakże jedynie modelowa (utopijna) cywilizacja, której twórcy marzą o zaznaniu rajskiego życia.

Po śmierci ziemskich ludzi nowe pokolenie rodzi się ze związków kazirodczych – są to więc ludzie ułomni, skarłowaciały, nienaturalni, brzydzy i głupi. Ich działaniami kierują biologia, instynkty seksualne i brutalna walka o byt, nieodparta chęć zemsty, władzy i zabijania. Czynniki antropogeniczne (związane z płciowością,

¹⁸ *Ibidem*, s. 216.



kulturą, śmiertelnością) aktywują całą strukturę zachowań, które wpisane są w pierwotną naturę człowieka. Selenici tworzą własną kulturę, nacechowaną przede wszystkim cielesnością, zmysłowością i zaspokajaniem popędów, a jedynym celem ich istnienia jest walka o przetrwanie – nie tylko danego rodu, który obecnie żyje na księżycowej ziemi, ale także o przetrwanie księżycowych pokoleń.

Ta pozornie szczęśliwa cywilizacja odkrywa w końcu mroczne strony ziemskiej natury człowieka (pamiętać należy, że to pokolenie ma wszak korzenie ludzkie). Egoizm, despotyzm, barbarzyństwo i prymitywizm to charakterystyczne wyznaczniki egzystencji na srebrnym globie. Zachowanie selenitów może mieć jednak jeszcze inne podłoże. Lunarną, prymitywną kulturę łączą mity, które ewoluują, ciągle się rozbudowują i ulegają nieustannym przeobrażeniom. Na planecie księżycowej żyją zarówno selenici, morce, jak i szernowie (ci ostatni to cywilizacja księżycowa, która istniała tam jeszcze przed przybyciem ziemskich ludzi). Nie ma możliwości, z antropologicznego i socjologicznego punktu widzenia, by ich wzajemne wierzenia mityczne się nie przenikały:

żadna z tych ewolucji nie mogła nie wyjść na zewnątrz, nie powodując jednocześnie transformacji analogicznych bądź opozycyjnych, będących efektem reakcji tak często obserwowanych między bliskimi sąsiadami¹⁹.

Bestialskość, brak empatii, chęć zemsty szernów wpływa na zachowanie selenitów, którzy zaczynają wierzyć, że tak należy się zachowywać. Selenici jednak kompletnie nie zdają sobie sprawy z tego, że popełniają dokładnie te same błędy, które popełniali ludzie na Ziemi – krzywdzą siebie nawzajem, walczą ze sobą, chcą unicestwić wrogów, by zdobyć władzę. Na Księżycu pokolenie lunarne tworzy nie tylko kontrowersyjny system wartości, ale także religię, która odgrywa w jego życiu ogromną rolę. Traktuje Jana, ostatniego z żyjących ludzi, jak Boga. Wierzy także, że bohater po

¹⁹ C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Łódź 1985, s. 145.



swej śmierci pewnego dnia zmartwychwstanie i powróci do nich, by uratować lud księżycowy przed zgubą. Nazywany przez ludzi księżycowych Starym Człowiekiem, Jan nie do końca jednak wpisuje się w rolę „człowieka charyzmatycznego” dla nowego pokolenia. Buntuje się przeciwko temu, że jest przez jego członków uważany za wyrocznię, ale też nie robi nic, co mogłoby wpłynąć na ich świadomość i zmienić ich sposób myślenia. Oddala się stopniowo od księżycowych ludzi między innymi dlatego, że ich widok budzi w nim odrazę. W myślach Jana Koreckiego rodzi się pełna tragedii refleksja, że powołanie do życia nowej cywilizacji na Księżycu było zbrodnią, która będzie się mścić przez następne wieki. Jan jest wobec księżycowych ludzi niesprawiedliwy, widząc w nich pomyłkę natury i karę za własne grzechy (opuszczenie Ziemi). Oni sami nie są przecież niczemu winni – kierują się niepohamowanym instynktem, którego nie są w stanie okiełznać, bo nikt ich nie nauczył zasad etycznego zachowania.

Gdy Jan umiera, pokolenie księżycowe korzysta z jego zapisków, które zostawił potomności, uznając je za mityczną „Świętą Księgę”, dającą im nadzieję na przyjście wyczekiwanego Boga-Zbawcy. Jan, sporządzając prywatne zapiski, był przekonany, że jest to praca zupełnie bezcelowa, sądził, że pokolenie selenitów zupełnie nie zrozumie jego nauk. W praktyce okazuje się, że następne pokolenia selenitów będą żyć i postępować według zamieszczonych w księdze wskazówek. „Święta Księga” Jana będzie odpowiadać na wszystkie pytania, stanowiące trudne do rozstrzygnięcia kwestie; będzie „decydować” o sprawiedliwości i wyrokach wydawanych na zdrajcach itp. Selenici oczywiście odczytywali zapiski Starego Człowieka według własnej (często błędnej) interpretacji, nie mieli bowiem nigdy mądrego nauczyciela, który wytłumaczyłby im mechanizm podejmowania decyzji, wyborów, tworzenia systemów wartości i moralności itp.

Zainteresowanie selenitów religią stanowi fakt socjologiczny, który badał Emil Durkheim, wnioskując, że:



wszystkie instytucje społeczne pochodzą z religii, życie religijne jest wyrazem całości życia społecznego. Sama idea społeczeństwa jest duszą religii. Natomiast wszystkie moralne normy z niej wypływające są wytworami świadomości zbiorowej²⁰.

Niestety bez odpowiednich, ugruntowanych podstaw aksjologii i etyki cywilizacja przeniesiona na Księżyc zamiera. Selenitami, pozbawionymi stabilnego kodeksu wartości, można w łatwy sposób manipulować, ponieważ

odwołując się do mitów, które wyjaśniają, usprawiedliwiają, a czasem uświęcają panujące warunki życia, manipulatorzy zapewniają powszechne poparcie dla porządku społecznego, który na dłuższą metę nie służy prawdziwym interesom większości. Kiedy manipulacja jest skutkiem, ludzie nie myślą o alternatywnych rozwiązaniach²¹.

Manipulację jednak zawsze można zdemaskować i próbować naprawić szkody, które powstały w jej wyniku. Taka próba zostaje podjęta w części drugiej tryptyku Żuławskiego.

Drugi tom trylogii, zatytułowany *Zwycięzca*, prezentuje dalsze losy księżycowego pokolenia, w życiu którego dominują już niemal wyłącznie instynktowne zachowania i chęć przetrwania za wszelką cenę. Księżycowi ludzie mają jednak pewien nadrzędny cel – oczekują na przyjście mesjasza, który zmieni całe ich życie. W końcu wyczekiwany mesjasz, zwycięzca, nadchodzi – na Księżyc przylatuje Marek, turysta i ciekawski eksplorator nieznanego przestrzeni. Od poprzedniej wizyty ludzi na Księżycu minęło już 700 lat. Przez ten czas pokolenie selenitów zdążyło podzielić się na dobrych i złych, przeprowadzić kilkadziesiąt wojen o terytoria i władzę, a także zbudować niezwykle system zasad, który w oczach Ziemiaków jest potwornością.

²⁰ S. Rogala, *Społeczne i filozoficzne poglądy Jerzego Żuławskiego*, [w:] Jerzy Żuławski. *Życie i twórczość. Referaty i materiały z sesji naukowej*, red. E. Łoch, Rzeszów 1976, s. 162.

²¹ H.I. Schiller, *Sternicy świadomości*, przeł. U. Szczepańczyk, Kraków 1976, s. 13.



Marek od razu urasta w oczach selenitów do rangi Zbawcy, kreatora nowego porządku, który przybył na Księżyc, by dokonać zmian, wprowadzić nowe przepisy, bo stare nie odpowiadają już wymogom czasu. Selenitów fascynuje ogromna moc Marka (przywiózł ze sobą broń palną i w ciągu jednej sekundy rozprawił się z mieszkańcem wrogiego obozu); wierzą, że jego poczynania mogą przynieść pożądany skutek. Marek początkowo dystansuje się od powierzonej mu roli, jednak z czasem zaczyna wykonywać dokładnie to, czego oczekują od niego selenici. Wśród księżycowej społeczności tylko Malahuda, wyznawca religii Starego Człowieka, nie ufa Markowi. Od samego początku przeczuwa, że mit człowieka-zbawcy jest tylko ułudą. Kiedy dotarła do niego wieść o Mesjaszu-Zbawcy:

za każdą cenę nie chciał – tak jest, nie chciał – wierzyć temu, co się stało. Teraz już idąc przez puste krużganki z przybyłymi z wieścią posłami, nie taił nawet przed sobą, że wprost pragnie, aby wieść okazała się fałszywa²².

Jego rozczarowanie było ogromne, bowiem „zamiast radości pośepność coraz większa a niewytłumaczona spadała mu na duszę”²³. Marek nie dawał wiary słowom Malahudy, który uprzedzał go, że jedyną drogą do zawładnięcia cywilizacją księżycową jest despotyzm. „Zwycięzca” chciał wprowadzić własne rządy. Uznał siebie za kogoś, kto może pretendować do roli władcy, ponieważ jako jedyny wśród księżycowych ludzi pochodził z innej planety. Niestety bardzo szybko stracił zwolenników. Niechęć wobec przybysza z czasem się nasilała, głównie z tego powodu, że „wziął się samowolnie do zmieniania odwiecznych i uświęconych praw, określających porządek życia na Księżycu”²⁴.

W finale Zwycięzcy Marek ginie z rąk selenitów. Traci życie zgodnie z formułą losu mesjasza, który wchodząc w daną

²² J. Żuławski, *Zwycięzca*, Kraków 1979, s. 21.

²³ *Ibidem*, s. 22.

²⁴ *Ibidem*, s. 311.



społeczność, zazwyczaj skazany jest na śmierć. Analogia do ewangelicznych wydarzeń nie jest tu przypadkowa, bowiem „powtarzanie się legendy jest wyrazem powstawania «symbolu jednoczącego» społeczeństwa i zbiorowości”²⁵. Śmiertelny cios wymierza Markowi ukochana kobieta – Ihezal (wnuczka Malahudy, która mści się za śmierć swojego dziadka). Na prawach kontrastu kobiecie pramatce z pierwszej części trylogii Żuławski przeciwstawia w jej drugiej części *femme fatale*, kobietę modliszkę, której aktywność sprowadza się do zguby partnera, wykorzystania, świadomego niszczenia. Taka jest właśnie Ihezal, żądna krwi i zemsty, pozbawiona skrupułów i empatii²⁶.

Uwikłanie powieści Żuławskiego w mity potwierdza znany mechanizm: człowiek jest istotą mitotwórczą, która potrzebuje spójnego i sensownego obrazu świata:

mit bowiem zaspokaja potrzeby, niemożliwe do zaspokojenia w inny sposób, jest rodzajem zbioru skojarzeń, którymi się myśli i uzasadnia to, co nieuzasadnione i zapewne nieuzasadnialne na drodze empirycznej²⁷.

Nawiązując do refleksji Claude’a Lévi-Straussa, warto podkreślić też inną kwestię. Badacz ten zauważa:

niektórzy twierdzą, że każde społeczeństwo wyraża w swoich mitach podstawowe uczucia, takie jak: miłość, nienawiść, mściwość, które są wspólne całej ludzkości (...) właściwym przedmiotem mitów jest dostarczanie ujścia uczuciom rzeczywistym, ale tłumionym²⁸.

Faktycznie, jeśli spojrzymy na cywilizację księżycową wykreowaną przez Żuławskiego, dopatrzymy się w niej przede wszystkim

²⁵ S. Hrebenda, *op. cit.*, s. 22.

²⁶ Zob. D. Trześniowski, „*Femme fatale*” w tekstach Jerzego Żuławskiego, [w:] *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku*, red. E. Łoch, D. Trześniowski, Lublin 2011, s. 29–46.

²⁷ E. Nowicka, *op. cit.*, s. 426.

²⁸ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970, s. 286.



rysów zbiorowości, która nie tłumii swoich pierwotnych odruchów i emocji (takich jak: instynkt walki, działania bezwarunkowe, potrzeba wiary i religii), przez co tworzenie mitów i funkcjonowanie według nich staje się zachowaniem jak najbardziej naturalnym. Autor *Trylogii księżycowej* zaprezentował odbiorcy oryginalną wizję pokolenia księżycowego po to, by w jego prywatnym, „literackim lustrze” przejrzały się odwieczne, stare mity ludzkości.

Bibliografia

- Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
- Fereński P. J., *Słowo o micie. Mit w kontekście antropologii wiedzy*, [w:] *Mit początku, mit drogi*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2010.
- Hrebenda Sz., *Mitologia społeczna w literaturze fantastycznonaukowej*, Katowice 2000.
- Nowicka E., *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 1991.
- Lévi-Strauss C., *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Łódź 1985.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.
- Tomicki R., *Mit*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987.
- Trześniowski D., *Młodopolskie źródła fantasy. „Trylogia księżycowa” Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. A.Z. Makowiecki, M. Dąbrowski, Warszawa 2003.
- Trześniowski D., *„Femme fatale” w tekstach Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku*, red. E. Łoch, D. Trześniowski, Lublin 2011.
- Rogała S., *Społeczne i filozoficzne poglądy Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość. Referaty i materiały sesji naukowej*, red. E. Łoch, Rzeszów 1976.
- Schiller H. I., *Sternicy świadomości*, przeł. U. Szczepańczyk, Kraków 1976.
- Żuławski J., *Na srebrnym globie*, Kraków 1975.
- Żuławski J., *Zwycięzca*, Kraków 1979.

Antyk Kwadrygi (Konstanty Ildefons Gałczyński, Władysław Sebyła, Lucjan Szenwald)

Celem niniejszego rozdziału jest wskazanie elementów tradycji antycznej w twórczości wybranych członków grupy poetyckiej Kwadryga: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Władysława Sebyły i Lucjana Szenwalda. Zasadniczym materiałem podjętych tu rozważań będzie kilka wierszy wymienionych pisarzy pochodzących z okresu międzywojennego i powojennego. Lektura tych utworów posłuży określeniu funkcji tradycji antycznej oraz sposobu jej realizacji w ich poezji.

Grupa poetycka Kwadryga istniała i działała w Warszawie na przełomie lat 20. i 30. XX wieku. Należeli do niej między innymi: Stanisław Ryszard Dobrowolski, Mieczysław Bibrowski, Stefan Flukowski, Aleksander Maliszewski, Lucjan Szenwald, Andrzej Wolica, Władysław Sebyła, Marian Piechał oraz luźniej związany Konstanty Ildefons Gałczyński. Kwadryga była grupą o charakterze sytuacyjno-programowym. Ze względu na wewnętrzne zróżnicowanie formacji i połączenie w niej wielu indywidualności poetyckich kwadryganci reprezentowali odmienne tendencje problemowo-tematyczne i formy liryki. W tym kontekście wspólna wydaje się otwartość ich postawy wobec dziedzictwa starożytnej Grecji i Rzymu. Obok Skamandra, który najczęściej odwoływał się do tej tradycji, w kształtowaniu recepcji antyku w poezji dwudziestolecia międzywojennego decydującą rolę odegrała właśnie Kwadryga.

Rozmyślania nad twórczością najwybitniejszych, a zarazem w różny sposób osobnych autorów Kwadrygi, których poezja wyraźnie wyróżniała się na tle grupy, pozwolą między innymi na

sformułowanie następujących rozpoznań. Dla każdego z pisarzy spuścizna starożytnej Grecji i Rzymu była bogatym źródłem myślowych odwołań i poetyckich nawiązań. Kwadryganci powracali do niej jako wzoru postaw światopoglądowych i norm estetycznych. Wykorzystywali ją, by dokonać konkretyzacji uczuć, zaprezentować nowe treści ideowe i artystyczne oraz nowe odczytania mitów, które często pełniły funkcję aluzji do problemów współczesności i stanowiły pretekst do podejmowania uniwersalnych tematów kulturowych, historiozoficznych lub egzystencjalnych. Tym samym twórczość Gałczyńskiego, Sebyły i Szenwalda zogniskowana wokół mitów dowodzi ich trwałej obecności w literaturze i kulturze polskiej, czyniąc tę pierwszą – by tak rzec – obszarem ich nieustannej palingenezy.

Przedwojenne „antyczne” liryki Gałczyńskiego reprezentują wiersze *Muza* (1926), *Mały Apollo* (1935) oraz *Noctes Aninenses* (1939). W pierwszym w sposób humorystyczny, a zarazem dość gorzki poeta próbuje ujawnić absurdalność pokutującej w poetyce klasycystycznej symboliki mitologicznej. Drugi to żartobliwy erotyk, w którym autor używa mitologicznej personifikacji słońca jako Apolla. Natomiast w cyklu poetyckim *Noctes Aninenses* (konkretnie w jego pierwszej części – *Krewny Ganimeda*) dominuje motyw mitologiczny: porwania Ganimedesa przez Zeusa. W przedwojennej poezji Gałczyńskiego odwołania do tradycji antycznej są obecne, ale jakby w tle, „nie narzucają” się czytelnikowi, czego nie można powiedzieć o utworach powojennych, w których poeta wręcz eksploatuje mitologię grecką. Wykorzystuje ją zarówno jako element dekoracyjny, jak i łączy z nią nowe treści estetyczne i ideowe, konstruuje odmienne znaczenia mitów od tych, które przypisywała im tradycja. W wierszu *Powrót do Eurydyki* (1946) tylko tytuł nawiązuje do mitu o Orfeuszu i Eurydyce opowiadającym o miłości, która potrafi przetrwać wszystko i jest zdolna do największych poświęceń. Mityczny Orfeusz udaje się do Hadesu, aby odzyskać swoją ukochaną żonę, ale jego poświęcenie jest daremne



– Eurydyka ponownie umiera. Natomiast bohater Gałczyńskiego zupełnie nie przypomina tej mitologicznej postaci. Poeta, „prowincjonalny Orfeusz”, wraca do Eurydyki – „Natalii, co nie zdradzi” po wojennej tułaczce, dlatego Orfeusz powinien mieć raczej na imię Odyseusz, a Natalia – Penelopa. Trafnego podsumowania tego utworu dokonał Stanisław Stabryła:

Czy ta wyraźna niezborność logiczna utworu, jego nieadekwatność w stosunku do wybranego przez poetę motywu mitologicznego, nie da się w jakiś sposób usprawiedliwić, umotywować? Zauważyć tu wypada tylko jedno: jeśli liryczny bohater tego utworu mógłby identyfikować się z jakąś postacią z greckiej mitologii, to na pewno nie z Odysem – żołnierzem i włóczęgą, ale z Orfeuszem – poetą i mężem-kochankiem, jakkolwiek konsekwencje tego utożsamienia wyszły na niekorzyść poetyckiej logice utworu¹.

Jednym z najbardziej udanych pod względem artystycznym wierszy jest napisany w 1948 roku i dedykowany żonie pochwalny hymn o miłości pod tytułem *Wenus*. Wielu krytyków porównywało go z inwokacją do Alma Venus Lukrecjusza. Stabryła zapisał:

Trudno byłoby oczywiście twierdzić, iż swoją koncepcję Wenus-Afrodyty zawdzięczał Gałczyński właśnie Lukrecjuszowi, jakkolwiek mogą istnieć przesłanki potwierdzające tego rodzaju przypuszczenie. Jeszcze w roku 1935 w wierszu *Do Edwarda Szymańskiego*, przyjaciela i tłumacza *De rerum natura* Lukrecjusza, pisał Gałczyński:

Niech się święci twój przekład „De natura rerum”
i twoja córa, czarna morwa z zapachem ajeru,
i Pani twoja – Wenus Alma.

Nie ma wątpliwości – i wspominają o tym monografiści Gałczyńskiego – że Lukrecjusz należał do najbardziej ulubionych autorów klasycznych poety².

¹ S. Stabryła, *Mit grecki w poezji K. I. Gałczyńskiego*, „Eos” 1978, nr LXVI, s. 126.

² *Idem*, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 96–97.



W tych dwóch utworach Wenus jest siłą przenikającą cały świat i mającą pozytywny wpływ na jego losy, podporządkowane jest jej wszystko – ludzie, zwierzęta i kosmos:

1

Tobie grają wszystkie instrumenty,
Ciebie wiatr na ziemię z nieba przeniósł
I ku oczom twym po ścieżkach krętych
Idę w dzień i w noc, o pani Wenus.

2

Tłumacząca wszystkie sny w sennikach,
sekret wszystkich spotkań i zaręczyn,
wszędzie jesteś: w kwiatach i w świecznikach,
palcem tkniesz: i tańczy świat, i dźwięczy.
(...)

7

Wszystko zmienia się na twoje przyjście,
kiedy pierścień twój zaświeci nocą:
ptaki budzą się. I szumią liście.
I na niebie srebrne gwiazdy wschodzą.

8

Więc dla ciebie, Wenus, tron w szkarłatach,
rzeźba, wiersz, gramofonowa płyta
i ten dźwięk na wszystkich mostach świata
zakochanych, siedmiostrunnych gitar.

9

To dla ciebie, Wenus, na twą chwałę
pory roku idą rząd za rzędem:
wiosen szum, zim plecy białe,
letnie góry i trąbki jesienne.

10

Bo ty jesteś ta, która w nas mieszka
i prowadzi nas jak marsz weselny;
bo ty jesteś śpiewająca ścieżka,
krzyk ostatni i zachwyt śmiertelny³.

³ K.I. Gałczyński, *Wenus*, [w:] *idem, Liryka 1926–1953*, wybór i wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1985, s. 137–140.



Istotne jest to, że Gałczyński – sławiąc potęgę miłości – odwoływał się do imienia grecko-rzymskiej bogini, a tym samym dokonywał konkretyzacji swoich uczuć za pomocą motywów zaczerpniętych z tradycji antycznej. W kręgu podobnych odwołań mitologicznych mieszczą się również dwa inne utwory pisarza (oba z 1949 roku): *Hymn do Apollina* i *Muzy*. Pierwszy wiersz napisany jest w formie modlitwy skierowanej do greckiego boga opiekuna poezji. *Hymn do Apollina* to nawiązująca do pieśni Horacego prośba poety o jasność i szlachetną prostotę w poezji.

Gałczyński chętnie sięgał po tematykę antyczną zarówno w tonie poważnym, jak i humorystycznym. Rozpisane na głosy *Muzy* nawiązują w swojej formie do szkicu scenicznego. W żartobliwy sposób zostały opisane Muzy czasów nowożytnych, swego rodzaju „poczet” greckich opiekunek sztuki. Owe Muzy, córki Zeusa, są dla poety, podobnie jak w wierszu *Wenus*, nie tylko – jak zauważyła Marta Wyka – „środkami z repertuaru klasycznych odwołań”, lecz także symbolem sztuki współczesnej i pretekstem do snucia rozważań o jej kondycji. Greckie Muzy stają się tym samym Muzami naszych czasów, a ich funkcje określają aktualne potrzeby społeczne i artystyczne.

W 1950 roku Gałczyński napisał poemat *Niobe* przywołujący na myśl skojarzenia z kompozycją muzyczną, ale tym samym bardzo hermetyczny. Utwór ten bywa często nazywany przez krytyków lirycznym *opus magnum* Gałczyńskiego. Można w nim wydzielić dwie warstwy: mitu antycznego oraz historyczną, przypominającą dzieje marmurowej głowy posągu Niobe do momentu, w którym znalazła się w muzeum w Nieborowie. Pisarz porusza w utworze problem związku sztuki, której symbolem jest głowa starożytnego posągu, i cierpienia, które symbolizuje grecki mit o Niobe-matce. Najprawdopodobniej bezpośrednim impulsem do napisania poematu była wizyta w nieborowskim pałacu oraz znajomość mitu o Niobe, który pojawił się w literaturze greckiej między innymi w *Iliadzie* Homera, *Antygonie* i *Elektrze* Sofoklesa oraz



w niezachowanej tragedii Ajschylosa, a w literaturze rzymskiej w *Metamorfozach* Owidiusza i *Tebaidzie* Stacjusza. W tradycji antycznej zamordowanie przez Apollona i Dianę dzieci tebańskiej królowej było pojmowane jako kara za znieważenie przez nią ich matki – Latony. W tak rozumianym micie na plan pierwszy wysuwa się wątek religijny – człowiek nigdy nie powinien umieszczać się ponad bogami, ponieważ zawsze spotka go za to kara.

Gałczyński przywołuje w swoim poemacie elementy tradycyjnego odczytania mitu o Niobe, jednocześnie pomijając w nim wszystko to, co kazałoby uznać jej winę. To historia o tragicznym losie matki, w której Niobe staje się symbolem niezawinionego cierpienia i marionetką w rękach bogów. Poeta zamknął w utworze zachwyty dla wielkich dzieł sztuki i głębokie wzruszenie wywołane ludzkim cierpieniem. Poemat kończy się peanem na cześć sztuki, która ma moc, by cierpienie uwznioślić:

1
Nieforemna, niewesoła,
dzień i noc nad brzegiem morza
stoi w skałę przemieniona –

2
biedna córka Tantalowa,
biedna żona Amfionowa,
Niobe, nieszczęsna rodzica –

3
siedmiu synów, siedmiu córek
Diana z Apollonem z łuku
rozstrzelali jej o świcie.
(...)

5
Niebo zimno patrzy w Niobe,
ciemna chmura błyska spodem
woda kamień ochlapuje.
(...)



8

Stoi Niobe z wielką głową,
śnieg nad głową zakołował,
głową żony muzykanta,

9

głową żony Amfionowej,
głową córę Tantalowej,
tyle śniegu na powiekach.

10

Nie padają łązy kamienne,
nie rozświeca się poranek,
tylko mewy wrzeszczą⁴.

Mitologia grecka pojawiła się w poezji Gałczyńskiego także w utworach parodystycznych, na przykład w cyklu krótkich skeczów pisanych w latach 1946–1950 pod tytułem *Teatrzyk „Zielona Gęś”*. *Pomysł Zeusa* (1948) jest parodią mitu o uwiedzeniu Ledy przez Zeusa, który – by osiąść żonę Tyndareosa – próbuje przemienić się w orła, byka czy złoty deszcz. Udaje mu się zaspokoić swoje pragnienie dopiero pod postacią Zielonej Gęsi, a z jajka zniesionego przez Ledę zamiast Heleny i Kastora z Polluksem wykluwają się przyszli bohaterowie *Teatrzyku „Zielona Gęś”*. W *Tragicznym końcu mitologii* (1949) Jowisz z jaj zniesionych przez Ledę przyrządza sobie „realistyczną jajecznicę ze szczypiorkiem”. Natomiast skecz *Skutki gry Orfeusza* (1949) nawiązuje do opowieści, w której Orfeusz miał oswajać dzikie zwierzęta czarem swojej gry. W utworze Gałczyńskiego Orfeusz na „kieszonkowej harfie” odegrał *Marsz turecki* Mozarta, lew stał się krawcem lub motorniczym tramwaju, tygrysy fryzjerami, a żyrafy zaczęły służyć jako latarnie. W kręgu mitologicznych parodii mieści się także *Trzynasty największy wyczyn Herkulesa* (1949). To monolog mitologicznego bohatera, w którym heros zwierza się, że chciałby „pobić własne

⁴ *Ibidem*, s. 50–52.



rekordy”, w tym celu – po krótkiej modlitwie-prośbie do Apollina i Diany – „chwytą w Warszawie za słuchawkę telefoniczną i uzyskuje połączenie w godzinach porannych”. Przywołane przeze mnie przykłady świadczą, że Gałczyński wykorzystywał motywy mitologiczne między innymi do nakreślenia groteskowej charakterystyki postaci oraz do stworzenia satyry na te cechy charakteru Polaków, które w jego ocenie spowalniały ówczesny rozwój społeczny.

Kwadrygantem, który podejmował w swojej twórczości elementy tradycji antycznej, był również Sebyła. W tomie *Obrazy myśli* (1938) znajduje się cykl *Trzy mity*, który tworzą wiersze *Akteon*, *Selene* i *Dafne*. W pierwszym z nich mityczny myśliwy Akteon podpatrzył w kąpieli Artemidę i jej nimfy, a ta – jak głosi starożytna opowieść – ze złości i z obawy przed rozgłoszeniem tego wydarzenia zmieniała go w jelenia i poszczuła psami, które go rozszarpały. Wiersz ten jest nie tylko prostą transpozycją mitu, ale przede wszystkim wyrazem w pełni świadomej zgody na samozagładę w zamian za obcowanie z uosobieniem piękna, dobroci, harmonii i doskonałości, będących niedoścignionym wzorem:

O bezwstydną madonno, biała panno z gór,
widuję cię co noc idącą do kąpieli,
kiedy księżyc, ptak nocny, wychynie zza chmur
nad taflę wodnej topieli.
(...)

O bezwstydną madonno, Diano, panno z gór,
wiecznej młodości katedro,
spójrzysz, niechaj jeleniem poskaczę przez bór,
niech własne psy mnie rozedrą!⁵

Dafne to przejmująca opowieść o nieszczęśliwej miłości. W nimfie – córce boga rzeki – bez wzajemności zakochał się Apollo. Dafne złożyła śluby czystości, ale grecki bóg mimo to walczył o jej względy. Pewnego dnia uciekająca przed nim nimfa, dobiegłszy do rzeki

⁵ W. Sebyła, *Akteon*, [w:] *idem, Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981, s. 167.



Penejosa, poprosiła o pomoc, po czym została zamieniona w drzewo laurowe. Po tym zdarzeniu zrozpaczony Apollo przyozdobił się gałązkami z owego drzewa, które stały się od tej chwili atrybutem jego boskości: „Już po tropie twym biję ziemię stopą krewką.../ Mam cię.../I tylko liście lauru ślizgają się w rękę”⁶. W *Dafne* Sebyła umiejętnie połączył trwogę uciekającej, pożądanie Apolla oraz motyw niespełnienia, tworząc poetycką wersję mitu, która idealnie wpisuje się w zagadnienia podejmowane we wcześniejszej twórczości poety. Z kolei wiersz *Selene* nawiązuje do opowieści o śpiącym Endymionie – częstym motywie w sztuce i literaturze. Był on młodym pasterzem, kochankiem bogini Księżycy. Na prośbę Selene Zeus pogrążył jej ukochanego w wiecznym śnie, obdarzając go jednocześnie wieczną młodością. Od tego momentu kobieta co noc odwiedzała mężczyznę w grocie na górze Latmos. Wiersz Sebyły to monolog siostry Heliosa i Eos – wyobrażonej w mitologii greckiej pod postacią młodej kobiety jadącej po niebie na srebrnym rydwanie zaprzężonym w dwa białe konie – w którym ostatnia strofa to pełne smutku i zawiedzionych oczekiwań słowa bogini Księżycy:

Miłujesz mnie. Wraz z tobą po twoich snach płynę...
Lecz twe zbudzone ciało nie dla mnie tak płonie!
W snach twoich widzę! pieścisz nieznana dziewczynę!
to nie ja, to nie ja, Endymionie!⁷

Akteon, *Selene* i *Dafne* tworzą liryczny tryptyk, będący zarówno transpozycją, jak i parafrazą przypowieści o ulotnej naturze piękna. Zapewne Sebyła chciał w ten sposób wyrazić uniwersalną tęsknotę człowieka za doskonałością i harmonią, której bezustannie pragniemy. Być może chciał również zaznaczyć, że w życiu nie zawsze możemy osiągnąć wszystko, tym bardziej jeśli chcemy zrealizować cel w nieczysty sposób. Zazwyczaj na końcu zostajemy sami i dotkliwie odczuwamy skutki naszych wcześniejszych

⁶ *Ibidem*, s. 169.

⁷ *Ibidem*, s. 168.



decyzji. Ten wyjątkowy tryptyk nabiera ponadto innego znaczenia, jeśli uzmysłowimy sobie, w jakim tomie poeta umieścił należące do niego wiersze. *Obrazy myśli*, będące ostatnim zbiorem pisarza, to zakończenie podróży w głąb siebie. To piękny, choć momentami katastroficzny zapis rozczarowań, emocjonalne wyznanie bezsilności i goryczy niespełnionych oczekiwań. Dla żony artysty – Sabiny Sebyłowej – *Obrazy myśli* były:

oczekiwaniem na przemiany i jakby na zbliżanie się czegoś. Jakby zła dla wszystkich. (...) Władysław żyje w ciągłym niepokoju, że czas uchodzi i nadchodzi. On lęka się nadchodzącego czasu. Przyszłości⁸.

Te piękne, a zarazem tragiczne wiersze pisane u progu historycznej katastrofy wyrażały dramat niespełnienia ludzkiej egzystencji i dopełniały katastroficzną wizję świata zaprezentowaną w pozostałych utworach pisarza.

Trzecim wyróżniającym się kwadrygantem był Szenwald. Jego droga poetycka kształtowała się nietypowo – od epizodu katastroficznego do wyszukanych form klasycyzmu, z czasem uzupełnionych o wątki rewolucyjne. Za szczytowe osiągnięcie Szenwalda uznaje się – nawiązujący do tradycji antycznej – poemat *Kuchnia mojej matki* (1931) oraz wiersz *Ku czci filologa* (1930). Pierwszy to interesujący utwór o przyrodzie, jej biologicznych tajemnicach i niszczycielskich przemianach, jakim podlega. Jarosław Marek Rymkiewicz uznał go za jeden z najważniejszych tekstów poetyckich powstałych w kręgu Kwadrygi. Według Rymkiewicza poeta w opisie podziemnej krainy – po której wędrujemy niczym Dante, główny bohater *Boskiej komedii*, prowadzony przez Wergiliusza po zaświatach – zawarł wizję antycznego piekła, renesansowego ogrodu miłości, który uzupełnił o zapis rozterek i wahań człowieka XX wieku⁹. Szenwald odniósł się w ten sposób do symboliki czasu

⁸ S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960, s. 231.

⁹ J.M. Rymkiewicz, *Skamander*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1975, s. 447.



przeszłego, przede wszystkim do mitu orfickiego i połączył go z symboliką czasu teraźniejszego. Poeta przedstawił arkadyjski ogród miłości jako ogród bogini śmierci Persefony. Dał się ponieść wyobraźni i stworzył przejmujące obrazy opisujące „piekło” XX wieku:

Srebrzyste rozpadliny, lunatyczne krzaki,
wielkie mętne jeziora, trzcin umarłych kępy,
dna, po których księżycy lżą jak robaki¹⁰

Dokądkolwiek się zwrócisz, poprzez gęstą parę
widzisz przekrwione, wielkie, słodkie oczy saren,
martwe słowiki, smukłe zajęcze tułowie (...)
Transmisyjna maszyna w toku wartkim szarpie
myszy z mojego biurka i z akwarium karpie,
a na kryształach kona księżycowy denat,
mój kot, nocny wirtuoz miłosnych serenad¹¹.

W *Kuchni mojej matki* Szenwald umiejętnie połączył elementy tradycji antycznej, tonację infernalną oraz treści dydaktyczne, przedstawiając lament człowieka współczesnego, przeświadczonego o tym, że cywilizacja, w której powinien dokonać się jego wszechstronny rozwój, stanie się jedynie przyczyną jego duchowej śmierci:

Tu – u – u! Deszcz przechodzi nagły po traw bujnym runie,
trzeszczą konary, zefir przemienia się w wicher,
a wicher, opisawszy piruet spiralny,
przechodzi w burzę, w chmurę, w huragan nawalny
i, kołując powietrza świetlistym ogromem,
zatapia łąd – wraz z rzeką, ogrodem i domem¹².

Poemat z 1931 roku zamyka etap klasycyzmu w twórczości Szenwalda, który tak mocno został zaakcentowany w wierszu *Ku czci filologa*. Utwór ten, utrzymany w konwencji poetyckiego listu,

¹⁰ L. Szenwald, *Kuchnia mojej matki*, [w:] *idem, Poezje wybrane*, wybór i wstęp S.R. Dobrowolski, Warszawa 1977, s. 38.

¹¹ *Ibidem*, s. 42.

¹² *Ibidem*, s. 44–45.



został zadedykowany Tadeuszowi Zielińskiemu – profesorowi filologii klasycznej na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie od 1926 roku studiował poeta. Postać ta stała się w owym czasie symbolem antycznej kultury i mądrości. W jej opisie Szenwald wykorzystał wiele odwołań do postaci z kultury i mitologii starożytnej Hellady, między innymi do Homera, Odyseusza czy Sokratesa, który pojawia się w utworze poprzez skojarzenie z cykutą. *Ku czci filologa* to także pochwała Grecji, która jest – podobnie jak Zieliński dla kwadryganta – symbolem piękna, mądrości i ludzkiej wielkości:

Kochałem cię, o, Starcze, przyprószony prochem,
za to, że tak kochałeś Grecję, którą kocham!
olbrzymich, dawnych ludzi wywiodłeś z podziemi¹³

Przypomniane wiersze Gałczyńskiego, Sebyły oraz Szenwalda to ciekawe w sferze treści i formy utwory nawiązujące do tradycji antycznej. Gałczyński wykorzystywał mitologię, by dokonać konkretyzacji uczuć oraz zaprezentować nowe odczytania mitów, które były pretekstem do snucia rozważań na temat współczesnych poecie sytuacji i problemów. W tym celu stosował między innymi „mitologiczną parodię”, za pomocą której krytykował wady Polaków, biorąc tym samym udział w procesie przemian kulturalnych. Wiersze Sebyły podejmujące tematykę antyczną dopełniały z kolei ciemną wizję świata, którą poeta prezentował w swojej twórczości. Natomiast Szenwald odwoływał się do kultury starożytnej Hellady i Romy wtedy, gdy podejmował ważne dla siebie tematy, zarówno te prywatne, jak i społeczne czy polityczne. Tym samym twórczość trzech poetów zogniskowana wokół mitologii w znacznym stopniu urozmaiciła i wzbogaciła poezję Kwadrygi (szerzej – lirykę międzywojenną), czyniąc ją – powtórzę – obszarem nieustającej palinogenezy tradycji antycznej.

¹³ L. Szenwald, *Ku czci filologa*, [w:] *idem, Poezje wybrane, op. cit.*, s. 35.



Bibliografia

- Beard M., Henderson J., *Kultura antyczna*, przeł. G. Muszyński, Warszawa 1997.
- Dłuski S., *Władysław Sebyła i „Kwadryga”*, „Nowa Okolica Poetów” 2006, nr 1.
- Gałczyński K.I., *Liryka 1926–1953*, wybór i wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1985.
- Kluba A., *Autoteliczność, referencjalność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. IV, pod red. I. Maciejewskiej, J. Trznadla, M. Pokrasenowej, Kraków 1993.
- Maliszewski A., *U brzegu mojej Wisły*, Warszawa 1964.
- Marx J., *Grupa poetycka „Kwadryga”*, Warszawa 1983.
- Sebyła W., *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981.
- Sebyłowa S., *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960.
- Sinko T., *Antyk w literaturze polskiej: prace komparatystyczne*, wybór i oprac. T. Bieńkowski, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1988.
- Stabryła S., *Antyk we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 1980.
- Stabryła S., *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983.
- Stabryła S., *Mit grecki w poezji K. I. Gałczyńskiego*, „Eos” 1978, nr LXVI.
- Szenwald L., *Poezje wybrane*, wybór i wstęp S.R. Dobrowolski, Warszawa 1977.
- Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

Estradowy przechera, ludowy trickster O satyrach Mariana Załuckiego

Strategia artystyczna

Partia stanęła na czele przemian, za partią stanął naród. Dokonała się sprawiedliwość dziejowa. Pięść socjalizmu zmiażdżyła przegniłe twory imperialnej kultury, której truchło stało się płodną mierzwą rewolucji. Nowa, pozbawiona treści burżuazyjnych sztuka niosła proste marksistowsko-leninowsko-stalinowskie przesłanie. By uniknąć błędów i wypaczeń poprzedniego systemu, artyści zobowiązali się nie wpadać w szal twórczy, a także bezwzględnie stosować nowe wytyczne dotyczące wyrobu dzieł sztuki. Do wykonywania zawodu wolnego (typ: pisarz/poeta) uprawniała przynależność do związku literatów. W pisarskim kołchozie mogli znaleźć się tylko ci, którym dane było zanurzyć się w bezbrzeżnej rzece mądrości socjalizmu. Zdawałoby się, że w ówczesnej rzeczywistości niemożliwa była żadna swoboda twórcza.

Marian Załucki swój pierwszy tomik poetycki wydał w 1954 na oficjalnym, kontrolowanym przez władzę rynku literackim. Jako artysta estradowy zadebiutował w krakowskim teatrze satyryków już kilka lat wcześniej. Kłopotliwy mecenas partii robotniczej nie przeszkadzał jednak artyście w uprawianiu twórczości niezaangażowanej. Niezaangażowanej w nic. Załucki nie składał heksametrów na cześć traktorzystów. Zamachy na społeczną własność socjalistyczną nie budziły w poecie gniewu. Ryszard Marek Groński w *Puszcze z Pandorą* wspomina:

Młody autor stronił od problematyki pierwszoplanowej. Lepiej czuł się w kręgu rodzinnym, wśród normalnych spraw normalnych ludzi.

Niestety, miłość, zakochanie, zdrady, randki – zaliczono do reliktywów drobnomieszczańskich. Fraszki i wierszyki na te odwieczne tematy lądowały w koszu. Od czego jednak unik? Satyryk z marginesów tłumaczył srogim redaktorom, że utwory, jakie przynosi, to nie są utwory oryginalne, lecz tłumaczenie z rosyjskiego. Radziecki satyryk Suchochwestow czy Koko-szajski pisze o uczuciach i prywatności człowieczej. On to tylko tłumaczy na polski; obcowanie z przodującą radziecką satyrą szalenie go inspiruje i pogłębia. W rocznikach krakowskich gazet wiele wierszyków opublikowanych na obowiązkowych kolumnach humoru i satyry – to mistyfikacje. Owi radzieccy autorzy nigdy nie istnieli. Przekłady są oryginałami¹.

Z drugiej strony: choć pewne rachunki krzywd w ojczyźnie wciąż pozostawały nierozliczone, Załucki nie zdecydował się na otwarty sprzeciw wobec nowej władzy. Autor stronił od problematyki politycznej. Zarówno na scenie, jak i w wierszach wykreował postać zagubionego, odrobinę nieśmiałego, niezdarnego człowieka, zwykłego obywatela, jednego z wielu. Lichawy, pozbawiony siły fizycznej sceptyk był niemal bezradny wobec absurdów rzeczywistości. Jego jedyną bronią było ostrze satyry. Używał go jednak tak, by nie pozostawić po cięciach żadnych śladów. Bowiem tam, gdzie przebiega wyraźna granica między *sacrum* i *profanum*, artystyczną niezależność zapewnia zręczne lawirowanie między tym, co dozwolone, a tym, co zakazane. Poeta nie opowiada się po żadnej ze stron, ponieważ przynależność do jakiegokolwiek zbiorowości oznaczałaby wyrzeczenie się wolności własnej. Indywidualizm wyklucza kolektywizację.

Podmiot czynności twórczych u Załuckiego łączy w sobie cechy ambiwalentne: jest zarazem odważny i tchórzliwy. To kpiarz, który naigrywa się z samego siebie, lecz ironiczne sztychy nakierowuje również na nietykalne wówczas władze komunistyczne. By mówić o czymś zakazanym, naruszać sferę tabu, należy opanować sztukę zwodniczego posługiwania się słowami. Używać sztuczek, oszukiwać, grać. Pokuszę się zatem o stwierdzenie, że strategia artystyczna,

¹ R.M. Groński, *Puszka z Pandorą*, <http://zalucki.net/wspomnienia/6-o-poczatkach-jego-kariery> (data dostępu: 2.05.2015).



którą przyjął Marian Załucki, wpisuje się w archetyp strategii trickstera. Prometeusza, który przyniósł ludowi iskrę wesołości.

W mitologii trickster jest kimś, kto pośredniczy między światem ludzi i bogów², jak na przykład Hermes, który zsyłał śmiertelnikom marzenia senne oraz przekazywał im wolę mieszkańców Olimpu. W socjalistycznym kosmosie bóg-posłaniec materializuje się pod postacią instruktora kulturalno-oświatowego, czyli kaowca. Pełnił on funkcję przewodnika po zawiłościach, meandrach i pułapkach dawnej sztuki. Ponadto objaśniał obywatelom dyrektywy oraz postulaty ideowe zawarte w nowo powstałych twórcach artystycznych.

Trzeba wiedzieć, że kaowiec w istocie miał w sobie coś z mitycznego herosa. Albowiem kaowiec niekiedy wiersze pisywał piękniejsze niż pryszczaci. Kiedy Kalina Jędrusik miała katar, gotów był nawet wbić się w suknię z głębokim dekoltem – słowem zapewniał rozrywkę na możliwie najwyższym poziomie. W państwie ludowym każdy obywatel powinien być szczęśliwy, każdy powinien się uśmiechać, a obowiązkiem władzy jest tego dopilnować. Kaowiec to człowiek, który w imię prawdy, w imię imperatywu szczęśliwości, w imię dalszej budowy socjalizmu, musiał urodzić się na kamieniu³. Życie jednego z tych przodowników ludowego oświecenia Marian Załucki sportretował w utworze pod tytułem *Człowiek, który musiał być geniuszem*.

Na zapadłej prowincji, gdzie – mimo powszechnie obowiązującej doktryny materializmu dialektycznego – „diabeł na dobranoc śwista”⁴, mieszkał Bogu ducha winny urzędnik. Z powołania księgowy, posłuchajmy, jak przeznaczenie uczyniło zeń męczennika⁵:

² M. Zaleski, Zbigniew Herbert – *stroiciel nieładu*, <wyborcza.pl/1,75475,17086890,Zbigniew_Herbert_stroiciel_nieladu.html> (data dostępu: 2.05.2015).

³ Zob. M. Załucki, *Człowiek, który musiał być geniuszem*, [w:] *idem, Uszczypnij Muza*, Kraków 1955, s. 26–28. Utwór został opublikowany również w kolejnym tomiku M. Załuckiego pt. *Oj-czyste kpiny*.

⁴ *Ibidem*, s. 26.

⁵ Według Tadeusza Peipera śmieszność to „nieszczęście, które wzbudza radość”. Już Sokrates zwrócił uwagę na to, że komizm jest swoistą mieszaniną tragedii i komedii. Zob. B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk 2011.



Przyszedł okólnik...
Dot.: kultury.
Żeby podnosić...
Patrzą: który?
(Inteligentów jest nas trzech)
Kulę się, kurczę...
Nadaremnie.
Zdolniejsi tamci dwaj ode mnie –
Więc padło na mnie.
Pech⁶.

Przyznać trzeba, że Załucki dość przewrotnie realizuje model literatury wypracowany przez radzieckich towarzyszy pisarzy: jego utwór ma socjalistyczną formę i realistyczną treść. *Człowiek, który był geniuszem* przypomina pismo urzędowe. Forma ta jest najbliższa sercu osoby mówiącej – inteligenta działającego w aktywie. Język to matryca wszelkiego poznania. Świat księgowego kurczy się do rozmiarów biura rachunkowego, ponieważ by zilustrować swój dramat, sięga on po rekwizyty leksykalne właściwe stylowi kancelaryjnemu. Ta konsekwencja stylistyczna wzbudza kolektywny śmiech.

Podmiot liryczny nie desperuje. Mówi krótko (wręcz skrótowo) i węzłowato. Wykwalifikowany księgowy w każdej sytuacji potrafi zachować zimną krew. Nawet wtedy, kiedy stawia się przed nim zadania wykraczające poza jego kwalifikacje.

Kultura ma być wysoka (wydano wyraźne zalecenie: podnosić!). Okólnik jednak nie precyzuje, o jaką kulturę chodzi. Czy o kulturę rozumianą jako całokształt materialnego i duchowego rozwoju człowieka? Kulturę osobistą? Kulturę języka? Kulturę picia herbaty, kawy, mleka, wody, może alkoholu? Czy przeciwnie: o kulturę niepicia? Czy też wreszcie o kulturę agrarną – wszakże sam termin kultura pochodzi od łacińskiego wyrażenia *cultus agri*, czyli uprawa roli, i w tym właśnie znaczeniu najbliższy jest „generalnej linii” ideowej partii robotniczej.

⁶ M. Załucki, *op. cit.*, s. 26.



Skrupulatny buchalter oszołomiony tak pogardzanym w jego zawodzie brakiem precyzji stara się podnieść wszystko, co w jego miejscu zamieszkania można uznać za przejaw jakiejś kultury. Każdemu ważnemu gminnemu wydarzeniu towarzyszą tzw. artystyczne części⁷. Odbywa się koncert za koncertem. Gdy baletnice padają ze zmęczenia, nasz księgowy dzielnie je zastępuje. Nie tylko tańczy i układa choreografie, pisze także ogólnie pojęte teksty i zdziera gardło na odczytach o cudach przyrodniczych tego świata. Z odwagą godną poskramiacza lwów reżyseruje *Krety* i inne sztuki. Owszem, jeśli trzeba, może zagrać Telimenę i jest w swoim damskim wcieleniu tak wiarygodny, że byłby w stanie uwieść samego siebie. Wskrzesza życie kulturalne prowincji, a także sam, artystycznie już rozgrzany, rozwija własne, nieznane mu do tej pory talenty. Kto wie, może przechera z „diabłego wyświstowa” oprócz ksiąg rachunkowych pozostawi po sobie coś na miarę „Odprawy posłów radzieckich”:

Wierszyk ułożyć?
Dobra – leci!
(Umiem bez rymu. Jak poeci)
Nawet z biedą
Mógłbym łabędziem być i Ledą⁸

Znamienna dla podmiotu lirycznego jest tricksterska niedbałość o sacrum kultury⁹. Z pogardą i lekceważeniem mówi o sztuce współczesnej. By napisać wiersz, wystarczy według niego wystrzegać się rymów. Księgowy wykazuje się także nieznaną do tej pory frazeologią. Poprawny zwrot brzmi: „od biedy”, nie „z biedą”.

Nieuważny czytelnik (np. delegat Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) może dojść do wniosku, że monolog

⁷ *Ibidem*, s. 26.

⁸ *Ibidem*, s. 27.

⁹ B. Stokłosa, *Trikster – postać mityczna, archetyp i figura twórcy*, „Opposite” 2011, nr 2, <<http://opposite.uni.wroc.pl/2011/stoklosa.html>> (data dostępu: 22.03.2015).



pechowego księgowego świadczy o bezbrzeżnej ignorancji osoby mówiącej. Widzi gag rodem z farsy, w której głupiec przewraca się na wyrzuconej przez siebie skórce banana. Widzi, że na twarzy głupca pojawia się grymas. Nie widzi natomiast, że jest to grymas sardoniczny. Pod maską wioskowego błazna kryje się ironista, który, o ironio losu, padł ofiarą sytuacji ironicznej¹⁰ stworzonej przez Załuckiego. Trickster to niepełnoprawny antagonistą bóstwa naczelnego¹¹. Gorszy brat pozytywnego herosa kulturowego, który przez swoje pozorne niedołęstwo bywa komiczny. Można zatem przypuszczać, że księgowy celowo popełnia błąd. Szelmowsko puszcza do czytelnika oko, wyśmiewając socjalistyczną propagandę sukcesu. Sugeruje, że jak mityczny Zeus uwiódł Ledę, podobnie bieda bez porozumienia z egzekutywą próbuje podstępnie osiąść tak dobrze zapowiadającego się członka aktywu. Co wyklucze się z takiego związku? Księgowy w miłosnym akcie z ubóstwem – na kilometr cuchnie to zachodnim symbolizmem i dywersanctwem. „Zwodnicze posługiwanie się słowami”¹² podmiot mówiący opowiadał w stopniu mistrzowskim. Jego hymn na cześć własną władze wzięły sobie mocno do serca. Do gminy dotarł kolejny okólnik. Tym razem od kolegi artysty wymaga się, by stworzył coś na miarę *Hamleta*, jednakże z zachowaniem rodzimych realiów:

Żeby kulturę znów do góry...
Mało im
Marzą o czymś innym
Kuszą mówią mi
„Kolego!
Hamleta na szczęblu gminnym!...
Czy coś takiego!...”¹³

¹⁰ Zob. D. Muecke, *Ironia: Podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 46.

¹¹ B. Stokłosa, *op. cit.*

¹² Zob. D. Muecke, *op. cit.*, s. 46.

¹³ M. Załucki, *op. cit.*, s. 27.



Tego rodzaju żądanie wymusza na naszym szachraju zmianę taktyki. Zdejmuje on maskę pyszałka, by wcielić się w rolę pocziwego skromnisia¹⁴. Tak jak Hamlet w rozmowie z Gildensternem i Rozenkrancem, udziela przyjaciółom z egzekutywy wymijających odpowiedzi: że nigdy nie pisał dramatu, że takie rzeczy to raczej na szczeblu państwowym lub chociaż powiatowym. Księgowy stał się ofiarą konfliktu tragicznego. *Hamlet* to sztuka dość problematyczna – trudno stworzyć adaptację, która nie byłaby aluzją do wciąż w owym czasie niestabilnej sytuacji politycznej. Gminna Antygona ryzykuje nie tylko stanowiskiem. Ma też najprawdopodobniej wątpliwości natury estetycznej – jak uczynić tę sztukę atrakcyjną dla miejscowego kolektywu? Zaprezentować rozterki na poły szalonego syna sołtysa? Czy też raczej uczynić z Hamleta pożytecznego idiota, kapitalistę, który sam się unicestwi i umierając, na swojego tymczasowego następcę naznaczy Józefa Stalina, pod którego protektoratem wieśniacy założą pierwszą w dziejach ludową radę gminy?

Ironista – człowiek pocziwy – nie godzi się na zbrodnię, której partia każe mu dokonać na światowej klasycie dramatu. Niestety w tamtych okolicznościach nie było miejsca na sumienie i wątpliwości. Trzeba było czynów. Trzeba było geniuszy:

Nie dali dojść do słowa
Aktyw i Rada Narodowa:
„Że się ostatni geniusz zrodził
Kiedyś tam jeszcze w Nowogródku?!
To – mówią – co?
To nic. Nie szkodzi.
Trzeba się rodzić,
Trzeba się rodzić,
Trzeba się rodzić
Aż do skutku”¹⁵

¹⁴ Od Arystotelesa ironia (gr. *eironeia*) znaczyła tyle, co „udawana skromność”. Ten rodzaj ironii, zwany „naiwną” (Muecke, Worcester), wymaga od ironisty ukrycia się za postawą osoby skromnej, „naiwnego głuptasa”, prostaczka. Zob. D. Muecke, *op. cit.*, s. 46–74.

¹⁵ M. Załucki, *op. cit.*, s. 28.



a kto „prośby” nie posłucha, temu, w imię Ojca, Syna i Lenina, pański krzyż!

Oświecony promiennymi blaski „nowej myśli” wyklęty lud ziemi zaczął korzystać z przywilejów zarezerwowanych dotychczas jedynie dla wybranej grupy społecznej. Na gwałt trzeba było ukształtować w obywatelach wrażliwość estetyczną. Warunki były ciężkie. Brakowało intelektualnych elit, zwłaszcza na prowincji. Władza dysponowała tym, co zostało. Spośród trójki inteligentów na stanowisko animatora życia kulturalnego gminy nazaczyła właśnie księgowego (komuż bliżej do ksiąg). Księgowy miał pewność, że wybór ten nie do końca był przemyślany. Zdarzenie skwitował ironicznym stwierdzeniem „moje nieszczęście: kultura”¹⁶.

Prawdopodobnie zdawał sobie sprawę z tego, że lokalni proletariusze nie mieli aż tak wysokich aspiracji intelektualnych. Jedy- na rzecz związana z kulturą, jaka podniesie się w okolicy, to poziom uczestnictwa ludności w „artystycznych częściach”, ponieważ państwo było na tyle opiekuńcze, że gwarantowało odpowiednią frekwencję.

Człowiek, który musiał być geniuszem to historia bohatera socrealistycznego *à rebours*. Księgowy dzięki partii, a właściwie z winy partii, osiąga awans społeczny. Zmusza się go, by został geniuszem, by wykształcił w sobie odpowiednie talenty. „Inżynier dusz ludzkich” Marian Załucki obnaża absurdy systemu. Kulturę tworzą ludzie z przypadku, zupełnie do tego nieprzygotowani. Obywatele zamiast otrzymać solidną edukację kulturalną, są świadkami nedorzeczonej farsy – bo jak inaczej można nazwać inscenizację *Pana Tadeusza*, w której jedną z głównych postaci kobiecych odgrywa małomiasteczkowy księgowy.

Trickster to ważny kulturowy wentyl bezpieczeństwa¹⁷. Śmiech to wyłom w świecie sztywnych zasad. Lud, który pozbawiony został duchowości, otrzymuje od Trickstera twór *quasi*-duchowy:

¹⁶ *Ibidem*, s. 26.

¹⁷ B. Stokłosa, *op. cit.*



śmiej. Śmiej leży na granicy duchowości oraz biologii. Łączy w sobie boskość i materię. Trickster kaowiec poprzez śmiej obnaża niedoskonałość władzy. Zaburza *status quo*: okazuje się, że dobro robotników nie jest nadrzędnym celem partii robotniczej. Zauważmy, że krytyka władzy ludowej ukryta jest pod maską autoironii. Buchalter naigrywa się z samego siebie w roli kaowca, który jest przecież częścią systemu. To jednak wytrąca ořeż z ręki cenzora – nie można wszakże odmówić obywatelowi konstytucyjnego niemal prawa do samokrytyki. Poza tym niewidoczne szpile nie kłują tak bardzo.

Strategia przetrwania

Lata 50. lub 60. Stolica Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Obywatele Marian Załucki i Karol Szpalski zostali wezwani do wydawnictwa w sprawie pewnego pierzastego dysydenta:

- Ten gołębek to ma być gołębek pokoju?
- No nie... To zwykły gołębek.
- Ale tamten to także gołębek. Piórka ma, łapki ma, dziobek ma.
- I w tym dziobku trzyma gałężkę oliwną.
- Nasz nie trzyma.
- A to bład. To trzeba będzie przerobić.
- Tłumaczymy przecież: to zwykły gołębek.
- A niespokrewniony z tamtym? W ogóle nie?
- Zgoda, może być kuzynem tamtego.
- Widzicie – od razu mówiłam: gołębek pokoju!
- Nie całkiem, ale skoro redakcji na tym zależy...
- Zależy. Pewnie, że zależy. Młodzi czytelnicy powinni dostawać książki z wydźwiękiem. A gdzie tu wydźwięk?
- Gołęb... gołęb grucha. O, jakoś tak: gru gru...
- Grucha... I co dalej?
- No, lata. W naszej książeczce lata.
- Lata, powiadacie. A dlaczego on nie lata nad Moskwą?¹⁸

¹⁸ R.M. Groński, *op. cit.* Autor wspomina: „Opiekujący się młodym człowiekiem (znacznie od niego obrotniejszy) Karol Szpalski nakłania go do wspólnej pracy: piszą książeczki dla dzieci, wydawane w masowych nakładach. Oczywiście,



Do 1989 roku w krajach Układu Warszawskiego należało przyjmować, że pokój przyniesiono ze Wschodu. Jeśli obywatele nie byli do tego faktu do końca przekonani, służebna była literatura, sankcjonująca ustalony przez władzę stan rzeczy. Przemyślana odpowiedź na pytanie dotyczące orientacji politycznej bajkowego gołąbka rozstrzygała o (nie tylko) twórczym byciu i niebyciu pisarzy.

PRL-owskie *teatrum mundi* wymuszało na „aktorach” specyficzną technikę gry. Każdy, kto chciał bezpiecznie doczekać końca ostatniego aktu, musiał słuchać wskazówek dwóch różnych reżyserów równocześnie. Znaleźć równowagę pomiędzy tym, co mówi język propagandy, a tym, co podpowiada zdrowy rozsądek. Kiedy niemal wszystkie artykuły pierwszej potrzeby były towarem deficytowym, a materialistyczny raj na ziemi ciągle pozostawał w sferze wyobraźni, rodacy przyjęli postawę trickstera (innymi słowy, by przeżyć, człowiek musiał „kombinować”). Sceniczna kreacja Załuckiego to nie tyle „artystyczne kłamstwo”, co strategia przetrwania.

Bezmierna i nieodgadniona irracjonalność ówczesnej rzeczywistości zmuszała obywateli krajów demokracji ludowych do traktowania zasad logiki z przymrużeniem oka:

Wziąć tego, czego nie ma.
Dodać soli i kminku,
potem zmieszać z tym, czego
brak chwilowo na rynku.

Mieszać długo, dokładnie –
jak się znudzi, to przestać
i posypać tym, na co
absolutnie nas nie stać.

Można smażyć lub upiec,
lub przypalać na rożnach,
polewając tym, o czym
nawet marzyć nie można!

w bajkopisarstwie także musiały pojawić się «akcenty pozytywne». Jedną z książeczek autorzy poświęcili przygodom gołąbka. Sympatyczny wydał się im ten ptaszek”.



Wszyscy u nas to jedzą –
dla każdego wystarczy,
na czym właśnie polega
polski cud gospodarczy¹⁹.

Utwory komiczne są specyficznym dokumentem czasów minionych²⁰. Konwencja przepisu kulinarnego, będącego parodią ówczesnych książek kucharskich, w których doradzano, jak z cebuli zrobić kotlet schabowy, przenosi nas w krąg skojarzeń gastronomicznych. W socjalistycznym świecie na opak marzenia, nawet te spożywcze, mogą być społecznie szkodliwe. Prosty człowiek jada proste potrawy – naród, który nie docenia gustu swojego lidera, wyzysk proletariatu popiera. Za przykładem towarzysza Wiesława, Polak z definicji gardził egzotyką, natomiast nieprzyzwoitym wręcz afektem obdarzał kaszanke i flaczki. Władysław Gomułka przekonywał rodaków, że w kraju socjalistycznego dobrobytu nie istnieje potrzeba importowania żywności z Zachodu. Zwłaszcza jeśli obywatele „cierpią z powodu jej nadmiaru”, a władze zmuszone są wysyłać wszystko na Wschód do „bratnich” republik. Powszechnie wiadomo, że najwięcej witaminy ma polska kiszona kapusta, co często powtarzał także sam pierwszy sekretarz. Polacy zaś pytali go ironicznie i retorycznie o to, jak kwaszoną kapustę wycisnąć do herbaty²¹.

Rzeczywistość PRL-u przypominała świat przedstawiony literatury purnonsensownej. Dygnitarze partyjni stworzyli swoją własną wersję kosmosu²², w której przyjmowało się na wiarę, że

¹⁹ M. Załucki, *Przepis po polsku*, [w:] *idem, Kpiny i kpinki*, red. L.J. Kern, Kraków 1985, s. 336. Wiersz ten, napisany w 1965 roku, zyskał dużą popularność 15 lat później podczas sierpniowych strajków na Wybrzeżu. Był kolportowany w biuletynach codziennych wydawanych przez „Solidarność” i przetłumaczono go na wiele języków. O ironio losu, los pechowca, który stał się sposobem na artystyczne życie, nie odstępował poety także pośmiertnie – *Przepis po polsku* drukowano jako utwór anonimowy.

²⁰ B. Dziemidok, *op. cit.*, s. 163.

²¹ Źródło informacji osobowe – moja babcia.

²² G. Chesterton, *Obrona absurdu*, [w:] *idem, Obrona świata*, przeł. J. Rydzewska, Warszawa 2006, s. 26.



musztarda i ocet to symbole luksusu. Gdzie niemożliwe stawało się możliwym: poranne zakupy trwały do wieczora, a klientów barów mlecznych paraliżował strach przed... gangami ortalionowymi. Ortalion z niedających się racjonalnie wyjaśnić powodów był materiałem tak wielce pożądanym, że obowiązkowe szatnie lokali gastronomicznych były często nawiedzane przez zorganizowane grupy przestępcze. Konsumenci, obawiający się o swe odzienie wierzchnie, nie mogli nic utrzymać w drżących z trwogi dłoniach, konsekwencją czego był niemiłosierny szcęk łańcuchów, do których przymocowane były łyżki oraz noże²³.

Odczucie komizmu jest dostrzeżeniem zjawisk odbiegających od normy²⁴. By sportretować jawnie nedorzeczne stany rzeczy, autor odwołuje się do poetyki purnonsensu²⁵. (Jednak pamiętać należy, że zabieg ten jest tylko ironicznym chwytem, sposobem na ukazanie istniejącej w świecie realnym, acz absurdalnie zdeformowanej rzeczywistości). Poeta opisuje miejsce, gdzie możliwe jest spożywanie usmażonego „niczego”, polanego sosem z niedozwolonych – zapewne kontrrewolucyjnych – marzeń. Amorficzne byty przybierają konkretne postaci. Można je zjeść, upiec, mieszać, formować w dowolne kształty, jednocześnie zaprzeczając ich istnieniu.

Język propagandy posługiwał się stałym, niezmiennym, typowym dla siebie zestawem określeń, dzięki któremu przekłamywał rzeczywistość. Istotną jego cechą była również magiczność. Głoszone przez partyjnych tuzów formuły nie opisywały rzeczywistości, lecz miały charakter życzeniowy. O rzeczach poświadczanych mówiono tak, jak gdyby istniały już w przestrzeni realnej. Nowomowa w pewien sposób kształtowała świat, który opisywała²⁶.

Poeta szachraj bezlitośnie drwi z kreacjonistycznych predylekcji ludzi, bądź co bądź, o światopoglądzie materialistycznym.

²³ Patrz: przyp. nr 21.

²⁴ B. Dziemidok, *op. cit.*, s. 20.

²⁵ G. Chesterton, *op. cit.*, s. 21–28.

²⁶ M. Głowiński, *Nowomowa (Rekonesans)*, [w:] *idem, Nowomowa i ciągi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, s. 11–33.



Załucki prześmiewczo naśladuje specyficzną retorykę mowy-trawy. Nadaje status bytu istniejącego czemuś, co nie istnieje. Do cudu gospodarczego à la polonaise potrzebne jest „coś” i „nic” – absurdalność i komizm tego stwierdzenia uwydatniają się poprzez układ wiersza. Satyryk dzieli go na czterowersowe strofy z rymami w drugim i ostatnim wersie, dzięki czemu satyryczne kpiny mogą wybrzmieć z odpowiednią mocą. Pointą każdej ze zwrotek jest parafrazystyczne określenie słowa „nic”, które w finale utworu zostaje w cudowny sposób rozmnożone.

Życie w irracjonalnie realnym państwie było niezwykle uciążliwe. Stanie w niekończących się kolejkach do pustych sklepów, brak perspektyw na lepszą posadę, czy choćby papieru toaletowego na wyposażeniu łazienki, doprowadziły do tego, że obywatele Polski Ludowej, by przetrwać, musieli stosować niezbyt uczciwe metody pozyskiwania rozmaitych korzyści. Człek musiał pozbyć się zatem moralnego kręgosłupa i w jego miejsce sprawić sobie „plecy”. Wiersz *Kumoterstwa nie ma* stanowi satyryczny komentarz Załuckiego na temat owej absurdalnej sytuacji:

Jest to właściwie tajemnica
Dość osobistej natury:
Miałem interes do księżycy...
By pełnią świecił z góry!
O to mi szło, ażeby jaśniej,
Bo gość był w pierwszej kwadrze właśnie...

– Dla pana – mówię – to drobnostka,
Kosmiczna błahostka,
A dla mnie – nie bez znaczenia!
Poetą wszak się – mówię – jest, nie?
Więc ma się – mówię – kilka westchnień
Pilnych do załatwienia!
Ponadto parę wzlotów duszy
Odwalić dziś koniecznie muszę...
I spotkać mam się pod kapliczką
Z pewną przystojną lunatyczką –
W związku z czym pełnię muszę mieć.



Więc całą głębią –
Proszę –
Świeć! (...)

– Mnie się od pana,
Bądźmy szczerzy,
też – mówię – jakiś wzgląd należy!
Drukuję przecież w prasie
Recenzje z pańskiej działalności,
to znaczy wiersze o miłości,
O snach co to je ma się...
Ponadto drogi przyjacielu,
Wspólnych znajomków mamy wielu
Z lirycznych zwłaszcza kół...
Od lat są z panem za pan brat.
Niejeden nawet z pana spadł! (...)

Nie posłuchał.

Lecz kończę wiersz ten z myślą błogą,
Że jego morał dla nikogo
Nie jest już tajemnicą:
Wbrew temu co się ciągle mniema,
Widzicie – kumoterstwa nie ma!
(Na księżycu)²⁷.

Poeta zabiega o względy księżycy, swego patrona, w sposób niezbyt poetycki. Pochlebia mu, bowiem ma doń „interes” – potrzebuje inspiracji, by „odwalić” parę wierszy. Poprzez użycie oksymoronicznych („kosmiczna błahostka”) określeń stawia adresata swojej prośby na równi z bóstwem, lecz zaraz potem sprzeciwia się zasadom peanicznego dekorum i bezceremonialnie powołując się na swe rozliczne kontakty, stwierdza, że należy mu się jakaś pełnia.

Załucki doskonale gra utartymi schematami językowymi: apel podmiotu lirycznego może wydawać się bezcelowy, pamiętajmy jednak, że poeta – podobnie jak jego koledzy artyści – „z księżycy spadł”. Liryczna odezwa jest w gruncie rzeczy jak „wycie do księżycy” – czyli

²⁷ M. Załucki, *Kumoterstwa nie ma*, [w:] *idem, Oj-czyste kpiny*, op. cit., s. 29–30.



czczy, próżny protest. Srebrzyste oko nocy, nie zważając na solidarność kręgów poetyckich, pozostaje nieczułe na braki aprowizacyjne (tutaj w postaci weny twórczej) i konsekwentnie świeci z profilu. Satyryk po raz kolejny sięga po parafrazę – ulubioną figurę retoryczną języka komunistycznej propagandy. Z entuzjazmem godnym hożego komsomolca stwierdza, że kumoterstwa nie ma, po czym przewrotnie pointuje, że problem ten nie dotyczy księżycy. Twórczość satyryczna dostarczała wdzięcznego pola do popisu cenzurze, która nie tylko nie szczędziła zakazów drukowania lub rozprzestrzeniania takich utworów²⁸. Co ciekawe, cenzorzy, tak surowi wobec gołąbka z dziecięcej bajki Załuckiego, pozostawali niefrasobliwi wobec jego poematów dla dorosłych. Satyra skierowana przeciwko władzy uderza w jej słabość, wydobywa wszystko to, co pod jakimś względem czyni ją jako przeciwnika gorszym, niższym niż się na pozór wydaje. Wrogość, która z jakichś względów nie znalazła ujścia w innej formie, może je znaleźć w dowcipie. Śmiech jest szczególną bronią uciśnionych, wyzyskiwanych i prześladowanych²⁹. Nawet słaby człowieczek Załuckiego uzbrojony w tricksterskie ostrze satyry może zwyciężyć w starciu z bardzo mocnym adwersarzem.

Bibliografia

- Chesterton G., *Obrona absurdu*, [w:] *idem, Obrona świata*, przeł. J. Rydzewska, Warszawa 2006, s. 26.
- Dziemidok B., *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, oprac. M. Bokiniec, Gdańsk 2011.
- Głowiński M., *Nowomowa (Rekonesans)*, [w:] *idem, Nowomowa i ciągi dalsze: Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, s. 11–33.
- Groński R.M., *Puszka z Pandory*, <http://zalucki.net/wspomnienia/6-o-poczatkach-jego-kariery> (data dostępu: 2.05.2015).
- Muecke D., *Ironia: Podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 43–74.
- Stokłosa B., *Trikster – postać mityczna, archetyp i figura twórcy*, „Opposite” 2011, nr 2, <http://opposite.uni.wroc.pl/2011/stoklosa.html> (data dostępu: 22.03.2015).

²⁸ B. Dziemidok, *op. cit.*, s. 203–204.

²⁹ *Ibidem*, s. 197–199.



- Zaleski M., *Zbigniew Herbert – stroiciel nieładu*, <wyborcza.pl/1,75475,17086890,Zbigniew_Herbert__stroiciel_nieladu.html> (data dostępu: 22.03.2015).
- Załucki M., *Człowiek, który musiał być geniuszem*, [w:] *idem, Uszczypnij Muza*, Kraków 1955, s. 26–28.
- Załucki M., *Kumoterstwa nie ma*, [w:] *idem, Oj-czyste kpiny*, Warszawa 1959, s. 29–30.
- Załucki M., *Portret lizusa*, [w:] *idem, Oj-czyste kpiny*, Warszawa 1959, s. 176–177.
- Załucki M., *Przepis po polsku*, [w:] *idem, Kpiny i kpinki*, red. L.J. Kern, Kraków 1985, s. 336.

„Pozostał tylko pusty cokół – / ślad dłoni szukający kształtu” (Z. Herbert, *Do Apollina*). Hermeneutyka wobec współczesnej „słabej obecności” mitów

Na truizm zakrawa stwierdzenie, że obecnie trudno nawiązywać do antycznych mitów na zasadzie naiwnej rewokacji czy ornamentyki. Wprawdzie nawet pozornie proste przywołania – z uwagi na nowy kontekst historyczny – inicjują dialog z pierwowzorem, ale najczęściej motywy z mitologii podejmowane są ironicznie¹, co poniekąd koresponduje z krachem wiary w kosmiczną harmonię w rezultacie rozpoznań tak zwanych mistrzów podejrzeń, grozy Shoah oraz generalnego „odczarowania świata”. Niemniej mity pozostają intrygującą domeną inspiracji, również od połowy XX wieku do dziś – takimi ramami ograniczę „współczesność”, a z powodu bogactwa problematyki przyjrzę się przejawom mitów grecko-rzymskich w poezji polskiej. Także w jej obrębie napotkać można ogrom sposobów i funkcji ewokowania owych motywów, lecz chodzić tu będzie o pewną ogólną perspektywę – oczywiście jedną z wielu potencjalnych.

Rzeczoną propozycję teoretyczno-interpretacyjną upatruję w hermeneutyce radykalnej, którą od tradycyjnej odróżniałby nacisk na tytułową „słabość”. Nie oznacza ona rzadkości odniesień do mitów, ale określa ich charakter, związany z sytuacją myśli europejskiej – upadkiem „mocnych”, totalizujących struktur metafizycznych (prymatu kategorii rozumu, substancji, bytu przeciwstawionego pozorowi). Promowana przez Gianniego Vattima „myśl słaba” stanowi zatem analogon bycia słabego – wycofującego się i stającego się, tzn. pozbawionego esencji, co mówi nie tyle o jego

¹ Zob. S. Stabryła, *Antyk we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 1980, s. 7–8.

„naturze”, ile o jego historycznym obliczu. Na zmienny sens bycia odpowiada nie prawda wieczna, lecz prawda dziejowości egzystencji², będąca „umiejscowionym w historii i skończonym «wrzuceniem», (...) pochodzeniem warunków możliwości doświadczenia”³.

Medium różnych sfer doświadczenia okazuje się samo bycie, pojęte jako wydarzanie się: nie to, co „obecne”, tylko wieść z przeszłości zapośredniczona w licznych śladach, znakach, przekazach. Bycie ma więc charakter językowy, interpretacyjny, wydaje się „pozbawione początku, niejasne, zagubione w micie”⁴. Bezpośrednio kwestię mitów Vattimo porusza w książce *Spółeczeństwo przejrzyste*, gdzie wśród aprobatywnych podejść do mitów wyróżnia, po pierwsze, utopijny archaizm, płynący z przeświadczenia o nieautentyczności cywilizacji Zachodu (mity, czytane na nowo, mają nas wyzwolić od błędów nowoczesności); po drugie, relatywizm kulturowy, negujący uniwersalną racjonalność i opozycję mit – nauka; po trzecie, umiarkowany irracjonalizm, uważający strukturę mitu za adekwatną do pewnych obszarów doświadczenia (nieświadomość, mass media). Wszystkie trzy nie unikają aporii, gdyż pomijają kontekst własnego powstania, czyli zmianę w postrzeganiu metafizycznej tradycji⁵.

Stosunek do tej tradycji postulowany przez Vattima zdaje się pokrewny stosunkowi części poetów do tematyki mitycznej jako jej elementu. Autor *Końca nowoczesności* nawołuje do przemyslenia metafizyki przez pryzmat Heideggerowskiego pojęcia *Verwindung* – oznacza ono uwolnienie się, rekonwalescencję, ale też

² Zob. M. Szulakiewicz, *Filozofia jako hermeneutyka*, Toruń 2004, s. 123.

³ G. Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, red. A. Kuczyńska, przeł. K. Kasia, Kraków 2011, s. 26.

⁴ G. Vattimo, P. Paterlini, *Nie być Bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, przeł. K. Kasia, Warszawa 2011, s. 101–102.

⁵ Skoro upadł „mit” emancypacji rozumu i „demityzacja okazuje się mitem, mit odzyskuje swą prawowitość, lecz tylko w kontekście ogólnego «osłabienia» doświadczenia prawdy” – G. Vattimo, *Spółeczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006, s. 54.



akceptację i pogłębienie⁶. Celem nie byłoby więc odrzucenie dziedzictwa metafizyki (bez niego nie może się obyć europejska refleksja); raczej, mając świadomość jego przygodności, trzeba je podjąć przez przebolewanie i zniekształcenie (tak również Włoch tłumaczy *Verwindung*)⁷. Pożegnanie splata się tutaj z kontynuacją, gdyż jesteśmy uwikłani w dzieje bycia i namysłu nad nim, toteż pozostaje nam świadomość, że „musimy śnić”, oraz interpretacja podtrzymująca, a zarazem „rozrzedzająca” tradycję⁸. Taka hermeneutyka miałaby za patrona nie Hermesa – skrupulatnego pośrednika, lecz przekornego wędrowca, który uosabia przejście, niedookreślenie, kontakt z innym⁹. Tego boga Jacek Łukasiewicz uznaje za najbliższego Zbigniewowi Herbertowi: „Jest sprytny, ironiczny, a jednocześnie wierny Olimpowi, któremu służy i do którego należy, wierny więc mitologii”¹⁰.

Postawę *Verwindung* można przypisać także innym twórcom sięgającym do mitów jako residuum formuł wypowiedzianych doświadczenia i szukającym analogii nawet dla (na pozór?) bezprecedensowych wydarzeń XX wieku. Wskutek tego Odys stał się wręcz uosobieniem modelowego życiorysu epoki, Warszawa nową Troją, a polityczny aspekt mitologicznych apokryfów Herberta odczytywany jest nie uniwersalnie, lecz aktualnie. Taka lektura konweniuje z rozumieniem przez Vattima bycia jako językowej praktyki, którą:

podmiot egzystujący w konkretnej konfiguracji historyczno-kulturowej interpretuje (...) za pomocą kategorii wypracowanych przez rzeczoną konfigurację. Zadaniem podmiotu w ponowoczesności nie jest zatem

⁶ Zob. *idem*, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 133–134.

⁷ Zob. *idem*, *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*, [w:] *idem*, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 160–165.

⁸ Zob. *idem*, *Spółeczeństwo przejrzyste*, *op. cit.*, s. 52–53.

⁹ Zob. M. Szulakiewicz, *Od transcendentalizmu do hermeneutyki*, Rzeszów 1998, s. 233, 235.

¹⁰ J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 126.



uchwytywanie ontologicznych uniwersaliów, lecz hermeneutycznych śladów teraźniejszości¹¹.

Co jednak z konwencjonalizacją i trywializacją motywów mitologicznych, owymi – jak ich nazywa Herbert w tytule cyklu z *Króla mrówek* – „bogami z zeszytów szkolnych”? W tym kontekście Jacek Bocheński porównuje topikę antyczną do muzeum figur woskowych¹², natomiast Jacek Brzozowski przekonuje, że:

wyobrażenie antyku jako marmurowej bieli (...) nie stwarza nadziei na odnalezienie właśnie tam (...) ożywiającego źródła. Odrzucenie owego (...) parnasistowskiego obrazu Hellady i Romy (...) [jest jednak] tylko przekreśleniem (...) grubej warstwy farb nakładanych przez pokolenia na dom, który był ich pierwszym domem, rodzinnym¹³.

Niewykonalne zdaje się więc „odwołanie mitu” (tytuł tomu Anny Kamieńskiej), czego wyrazem jest nobilitacja mitów w badaniach kultury (*vide* Cassirer czy Eliade), z kolei w literaturze zaufanie do zawartych w nich archetypów przejawia się w mityzacji (kreacji „archaicznego” świata sensu, arkadii) w opozycji do mitologizacji (reinterpretacji)¹⁴. Dosyć słusznie już Przyboś zarzucał pierwszej „mitomanię”, nieautentyczność: „Co zdanie, co wierszyk, straszy jakiś archetyp lub wysterka antropologiczna struktura”¹⁵.

Zazwyczaj jednak przymiarka mitologii do współczesności wypada na niekorzyść tej drugiej, uwypukla nieprzystawalność klasycznej harmonii do dwudziestowiecznych traum i „banalności zła” – stąd konstatacje, że tragedia stała się już niemożliwa.

¹¹ M. Wróblewski, *Zatarg Jeana-François Lyotarda, czyli o postmodernizmie raz jeszcze*, „Diametros” 2010, nr 24, s. 133.

¹² Zob. J. Bocheński, *Przywitanie konferencji*, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*, red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1992, s. 11–12.

¹³ J. Brzozowski, *Antyk Herberta*, [w:] *Topika antyczna...*, s. 91.

¹⁴ Zob. np. T. Mizerkiewicz, *Mitologizacje. O związkach intertekstualnych z mitologią w powieści polskiej po 1956 roku*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 4, s. 83.

¹⁵ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 198.



Aleksander Wat w *Biografii* kreśli życiorys analogiczny do Edypowego, osadzony w groteskowych realiach ZSRR. Przewrotna puenta ukazuje zastąpienie heroicznej walki z fatum przez rzekomą „konieczność dziejową”: „I nikt nie zazna żadnego katharsis. Przecież / nieubłagana jest dialektyka towarzyszy Ananke”¹⁶.

Również Ernest Bryll w *Rekonstrukcji chóru Sofoklesowego* kwestionuje możliwość wielkości na miarę Edypa: „bóg otrząsnął swe palce i schodzisz ze sceny, / mały jak reszotka brudu. Nawet nie przeklęty”¹⁷. W sarkastycznym *Sukcesie* Piotra Fluksa osiągnięciem współczesnych jest uświadomienie sobie, do czego służyła konstrukcja Dedala – do „zniszczenia człowieka” – jednak o ile tamtą cechował pewien kunszt, o tyle dziś rządzi „prostota i efektywność”, a z klimatu mitologii pozostał tylko „smród odchodów Minotaura”¹⁸.

Niemniej zwykle taka konfrontacja ma cel etyczny: demaskuje raczej obecną epokę niż mity, co również pokazuje, że od ich perspektywy nie sposób uciec, że choćby jako negatyw są horyzontem doświadczenia, dziedzictwem ulegającym reinterpretacji, czyli deformowaniu (*Verwindung*) i – przekazywaniu dalej. Jak podkreśla Vattimo, „myśl słaba” akcentuje różnicę, która nie prowadzi do „powtarzania zawsze równych sobie struktur, lecz rozwija się jako (...) historycznie określona rozbieżność pomiędzy horyzontem de-terminującym pewną epokę (...) a tym, co wewnątrz niej jawi się jako obecné”¹⁹. Na ową dialektykę w przypadku Herberta wskazuje Stanisław Barańczak, diagnozując u autora *Studium przedmiotu* rozdarcie między wydziedziczeniem z antycznej schedy a pamięcią

¹⁶ A. Wat, *Biografia*, [w:] *idem*, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 246.

¹⁷ E. Bryll, *Rekonstrukcja chóru Sofoklesowego*, [w:] *idem*, *Wiersze wybrane*, Kraków 1978, s. 42.

¹⁸ P. Fluks, *Sukces*, [w:] *Po Wojaczku. Antologia poezji polskiej 1971–1991*, red. K. Ratyniecki, Warszawa 1991, s. 64.

¹⁹ G. Vattimo, *Le avventure della differenza*, cyt. za: A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 95.



o niej jako odniesieniu dla wartości²⁰ – o tradycji rozbitej i rozproszonej niczym bycie w ujęciu Vattima²¹.

Podobnie jak metafizyka, mity nie są już stabilnym modelem wyjaśniania, ale nieprzejrzystymi opowieściami o byciu, które potwierdzają naszą przeszłość i wyzwala ją w formie narracji. Nie przypadkiem użyłam słowa „wyzwalają”, tak bowiem – jako uwalnianie – rozumiałabym „rozwiązywanie mitologii”, jeśli za Małgorzatą Mikołajczak przypisać je Herbertowi²². Nie utożsamiałabym zaś tego z „rozszyfrowywaniem tajemnicy”, konotującym istnienie „mocnego” sensu. Tymczasem chodzi o reinterpretowanie, w czym autor *Napisu* przypomina poetów hellenistycznych, którzy, nawiązując do mitów, interesowali się ich sprzecznymi wariantami i wyzyskiwali napięcia między nimi²³.

Mity kolidujące z sobą, rozsypane, niczym bycie przesyłają się i podlegają „upływowi”²⁴. Vattimo odnosi się do przygodności bycia i śladowości kulturowych przesłań, proponując postawę *pietas*²⁵ – pobożnej troski o owe szczątki jako swoiste pamiątki. Nawet kategorie metafizyki pozostają „monumentami”, znakami istot uwikłanych w czas i ich zmagających z własną dziejowością²⁶ oraz

²⁰ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2001, s. 57–64.

²¹ Dla porządku warto wspomnieć o odmiennej lekturze Herberta, jaką proponuje Józef Maria Ruszar. Dowartościowując rolę spuścizny rzymskiego antyku u poety, badacz analizuje obraz Rzymu jako *sui generis* mit, a zarazem wciąż żywy paradygmat europejskiej cywilizacji, przy czym istotne jest jej dwojakie oblicze: kruchość i trwałość, poskramianie barbarzyństwa i podszycie zbrodnią. Zob. np. J.M. Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2014, s. 19–27.

²² Zob. M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 106.

²³ Zob. [Lektor], *Mit i współczucie*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 22, s. 30.

²⁴ Zob. J. Caputo, *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Bloomington–Indianapolis 1987, *passim*.

²⁵ Zob. G. Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma, A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 131–132.

²⁶ Zob. *idem*, *Postnowoczesność i kres historii*, *op. cit.*, s. 137.



wzbogaceniem naszego doświadczenia. Za Heideggerem Włoch mówi o *Andenken*: rozpamiętywaniu śladów z przeszłości jako czegoś drogiego, nie przeżytku. W ten sposób nierzadko poezja przywołuje mity – jako

dziedzinę znaczeń konstytuującą świat człowieka. (...) [Ich] demaskacja nie polegałaby na ściąganiu masek (...), lecz na kolekcjonowaniu ich ze świadomością, że (...) są jedyną rzeczywistością istniejącą i dostępną poznaniu²⁷.

Nie byłby to estetyzm, ale imperatyw etyczny: Vattimo pisze o byciu osłabionym, zużyтым, ułomność zaś jest warunkiem doświadczenia²⁸, warunkiem wspólnoty człowieczeństwa, i winna skłaniać do współczucia.

W kontekście mitów jako szczątków warto rozwinąć Vattimowski trop „monumentu”, gdyż w znaczeniach „śladu” zachodzi dialektyka między ułomnością samego mitu i tego, co mu się wymyka. W *U schyłku XX wieku* Adama Czerniawskiego²⁹ mit zagarnia opowieść o miłości i śmierci, lecz nie „zbitki kości” czy spojrzenie pełne strachu. Byłby więc petryfikacją i idealizacją, podczas gdy życie jest „podmuchem erozji”, wyrwą, śladem przejawiającym się jako brak.

Stąd bliższe dramatyzmowi egzystencji naznaczonej wpływem wydają się posągi rozbite, kalekie – jak Nike z wiersza Ernesta Brylla, która utraciła swą funkcję, bo zniszczeniu uległ statek, na którego dziobie czuwała. Z niej samej pozostały ułamki, niemniej przechowała zarówno „echo krzyków”, jak i wyobrażenie „potu wioślarzy”³⁰, dzięki czemu można dosnuć narrację o bitwie; łączy się tu ponadczasowe pragnienie sławy z egzystencjalnym konkretem. Co prawda wzmianki o chłodzie posągu, jałowości i Styksie

²⁷ A. Zawadzki, *op. cit.*, s. 74–75.

²⁸ G. Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, *op. cit.*, s. 132.

²⁹ Zob. A. Czerniawski, *U schyłku XX wieku*, [w:] *idem*, *Poezje zebrane*, Łódź 1993, s. 244–245.

³⁰ Zob. E. Bryll, *Nike*, [w:] *idem*, *Wiersze wybrane*, *op. cit.*, s. 36.



niepokoją, lecz zdegradowana bogini, „obmyta ziemią”, zaczyna dzielić z ludźmi ich dolę, a chociaż utkwiała w piachu, płyną poprzez nią echa przeszłości³¹. Podobny motyw zawiera *Archeologia Kamieńskiej* – podmiot kontempluje antyczne rzeźby w muzeum, by stwierdzić, że przetrwało z nich to, co najbardziej znikome: „Potężna bryła powietrza / Wsparta na jednej stopie / Ugrzęzłej w ziemskim piasku”³².

Na ową wagę ziemskości rzuca światło Heideggerowska opozycja otwartości świata oraz ziemi jako skrytości, otchłani bez logicznego „fundamentu” – między nimi oscyluje dzieło sztuki, które odsłania przygodność kulturowych porządków, „ogólną nieobecność racji i znaczeń”³³. Dlatego problematyczna wydaje się siła niekompletnego posągu ze słynnego sonetu Rilkego *Starożytny tors Apollina*, w którym ubytek materii nie neguje pełni ducha, jaką emanuje rzeźba – z perspektywy hermeneutyki radykalnej wydaje się to zbyt łatwe.

Omawianą orientację należy także odróżnić od stanowiska Ryszarda Przybylskiego, który klasycyzm definiuje właśnie jako hermeneutykę, tzn. dochodzenie do wiedzy o człowieku przez „odszyfrowywanie dokumentów jego życia”³⁴, tekstów kultury. Dla tego badacza jednak kultura dąży do wyższej harmonii, konflikty i dramaty niwelowane są w jej „wiecznym teraz”, toteż *de facto* interpretacja okazuje się zbędna³⁵. Tymczasem hermeneutyka radykalna uwypukla dziejowość i skończoność, a jej zadaniem nie

³¹ Na ten przepływ warto ukierunkować hermeneutyczną lekturę mitów, zwłaszcza że hermeneutyka radykalna „nie stara się już interpretować treści przekazywanej przez (...) dzieje, ale dziejące się przekazywanie” – N. Leśniewski, *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998, s. 162.

³² A. Kamieńska, *Archeologia*, [w:] *eadem*, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 54.

³³ Zob. G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, *op. cit.*, s. 63.

³⁴ Zob. R. Przybylski, *Klasycyzm w epoce krytyki filozofii podmiotu*, [w:] *idem*, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 179.

³⁵ Zob. A. Faltyn, *Hermeneutyka w polskich badaniach literackich: Maria Janion, Ryszard Przybylski, Michał Paweł Markowski*, Warszawa 2014, s. 352–353.



jest czynienie znaczenia klarownym, tylko „sprostanie sytuacji załamania się znaczeń (...). Będąc hermeneutyką drżenia, działa w sytuacji, gdy drży wszystko”³⁶ – czyli kiedy rozpadają się posągi.

Sytuację owego załamania, zburzenia ideałów przez katastrofę, oddaje wiersz Herberta *Do Apollina* o puencie:

szukam posągu
zatopionego w młodości
pozostał tylko pusty cokół –
ślad dłoni szukający kształtu³⁷.

Figura jest więc oddzielona od postumentu niczym podmiot od swej przeszłości i od wartości, a tak jak cokół zastępuje tu ułomną rzeźbę bóstwa u Rilkego, tak wezwanie z jej strony zostaje zastąpione „szukaniem kształtu”, trafną metaforą postawy hermeneutycznej. Piszac o mitach u autora *Pana Cogito*, Łukasiewicz rozważa, czy „zamieść te antyczne szczątki”, czy lepić z nich rozbite posągi, lub może „wystarczy wyobrazić sobie (...) posągi bogów i herosów, (...) pozwolić im w ten sposób zmartwychwstawać”³⁸. Sam wybiera ostatnią opcję, współgrającą z pojęciem „monumentów” – przekazów naszych poprzedników, które domagają się pamięci³⁹. Jednak na upamiętnianiu nie sposób poprzestać, lekceważąc „lepienie” posągów, owo „szukanie kształtu”, którego świadectwem są odpryski dawnych figur.

I nie poprzestaje poezja. W *Alei w głębi czasu* Kazimierz Wierzyński eksploruje strumień „upływu”, w którym jawi się

³⁶ B. Baran, *Fenomenologia amerykańska. Studium z pogranicza*, Kraków 1990, s. 162.

³⁷ Z. Herbert, *Do Apollina*, [w:] *idem, Poezje*, Warszawa 1998, s. 24.

³⁸ J. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 124.

³⁹ „[M]onumentalność dzieła nie wynika więc z faktu, że obecna jest w nim prawda – prawda nie jest pełną obecnością tego, o kim pamięć dzieło wyraża, to raczej pamięć, która się ostała, czyni dzieło monumentalnym” – N. Leśniewski, *op. cit.*, s. 75.



Bez twarzy, bez rąk i bez szat,
Sama nagość w kamieniu,
Sama nagość miłości
Nie zatraconej w czasie,
Nie roztopionej w przyrodzie (...) ⁴⁰

Miłość „kująca w marmurach” pseudonimuje sensotwórczy wysiłek, który opiera się entropii.

Podobnie w *Odysie u bogini Kalipso* Romana Brandstaettera wyznanie: „U moich stóp leży czas / Jak pęknięty tors / Greckiego boga bez rąk” ⁴¹ świadczy nie o chętności, lecz o zgodzie na stawianie czoła ułomnościom ludzkiego losu oraz czasowi pękniętemu – pozbawionemu ciągłości i immanentnego sensu, który trzeba mu dopiero nadawać. Odyseusz z *Wyspy syren* tegoż poety tłumaczy, że nie mógł zalepić uszu na śpiew syren, gdyż w owym śpiewie trwa. Stawia jednak fundamentalne pytanie: „Śpiewasz we mnie / Czy poza mną?”, innymi słowy: czy sens jest obiektywny, czy też tworczy ustanawiany. Bohater ma świadomość, że obcuje ze szczątkami i porusza się w chaosie, lecz mimo spodziewanego fiaska nie ustaje w wysiłku łagodzenia tego, co Przybylski nazwał „demuzykalizacją świata” ⁴²: „Zdążam od klęski do klęski – / Stroiciel roztrzaskanych fortepianów” ⁴³.

Czy wobec tego hermeneutyka radykalna nie okazuje się oazą melancholii? Istotnie, Vattimo twierdzi, że do bycia można się przybliżać jedynie za pomocą „długiego pożegnania”, czyli prze-myślowania jego historii, ale nie „wskrzeszania” go jako esencji ⁴⁴. Także rehabilitacja mitu (w znaczeniu narracji i struktury myśli) jest możliwa jako wyraz (po)nowoczesnego doświadczenia,

⁴⁰ K. Wierzyński, *Aleja w głębi czasu*, [w:] *idem*, *Poezje*, oprac. E. Cichla-Czar-niawska, Lublin 1990, s. 365.

⁴¹ R. Brandstaetter, *Odys u bogini Kalipso*, [w:] *idem*, *Dwie muzy*, Warszawa 1965, s. 50.

⁴² Zob. R. Przybylski, *Wprowadzenie. Klasycyzm a demuzykalizacja świata*, [w:] *idem*, *To jest klasycyzm*, *op. cit.*, s. 15.

⁴³ R. Brandstaetter, *Wyspa syren*, [w:] *idem*, *Dwie muzy*, *op. cit.*, s. 51.

⁴⁴ Zob. G. Vattimo, *Poza interpretacją*, *op. cit.*, s. 23.



w którym zamiast pewności *cogito* pozostają „proustowskie zatrzymanie serca, medialne opowieści, mitologie zaświadczone przez psychoanalizę”⁴⁵. Mimo nuty melancholii owa hermeneutyka nie optuje za patetycznym ocalaniem czy przywracaniem Sensu (knotującym fundamentalistyczną metafizykę), lecz sprzeciwia się pochłonięciu bycia (*resp.* mitów) przez bezsens:

stara się utrzymać to, co sensowne, „z uwagi na” upływ (...). Utrzymać możliwość mówienia o sensie (...) z uwagi na zagrożenie utratą (...) odniesienia przedmiotowego, w którym to (...) przedmiot (...) staje się, jest więc rozumiany jako możliwość⁴⁶.

W tym świetle wyłania się drugie dno słów Bocheńskiego, wskazującego na „u-topikę” topiki antycznej, która „niby jest, ale brak jej swojego gruntu”⁴⁷, gdyż mity przestały być żywe. Brak gruntu można jednak potraktować jako szansę, tak jak John Caputo upatruje motywacji do utrzymywania sensu w „bezgruncie” i procesualności bycia⁴⁸. Dzięki swemu niezakorzenieniu mity mogą być ciągle podejmowanym przesłaniem, a ich „powtarzanie” (w znaczeniu Kierkegaarda)⁴⁹ można rozpatrywać jako przywoływanie mitów w ich dynamice i kruchości, ale właśnie dlatego nieustannie wzywających do wysiłku rozumienia.

Bibliografia

- Baran B., *Fenomenologia amerykańska. Studium z pogranicza*, Kraków 1990.
Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2001.
Bocheński J., *Przywitanie konferencji*, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*, red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1992.
Brandstaetter R., *Odys u bogini Kalipso; Wyspa syren*, [w:] *idem, Dwie muzy*, Warszawa 1965.

⁴⁵ G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyście*, *op. cit.*, s. 54.

⁴⁶ N. Leśniewski, *op. cit.*, s. 162.

⁴⁷ Zob. J. Bocheński, *op. cit.*, s. 11–12.

⁴⁸ Zob. Z. Dziuban, *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atopii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009, s. 90.

⁴⁹ Zob. J. Caputo, *op. cit.*, s. 12.



- Bryll E., *Rekonstrukcja chóru Sofoklesowego*, [w:] *idem*, *Wiersze wybrane*, Kraków 1978.
- Brzozowski J., *Antyk Herberta*, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*, red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1992.
- Caputo J., *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Bloomington–Indianapolis 1987.
- Czerniawski A., *U schyłku XX wieku*, [w:] *idem*, *Poezje zebrane*, Łódź 1993.
- Dziuban Z., *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atopii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009.
- Fałtyń A., *Hermeneutyka w polskich badaniach literackich: Maria Janion, Ryszard Przybylski, Michał Paweł Markowski*, Warszawa 2014.
- Fluks P., *Sukces*, [w:] *Po Wojaczku. Antologia poezji polskiej 1971–1991*, red. K. Ratyniecki, Warszawa 1991.
- Herbert Z., *Do Apollina*, [w:] *idem*, *Poezje*, Warszawa 1998.
- Kamińska A., *Archeologia*, [w:] *eadem*, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973.
- Leśniewski N., *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998.
- Łukasiewicz J., *Herbert*, Wrocław 2001.
- Mikołajczak M., „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.
- Mit i współczucie*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 22.
- Mizerkiewicz T., *Mitologizacje. O związkach intertekstualnych z mitologią w poezji polskiej po 1956 roku*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 4.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Stabryła S., *Antyk we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 1980.
- Szulakiewicz M., *Filozofia jako hermeneutyka*, Toruń 2004.
- Szulakiewicz M., *Od transcendentalizmu do hermeneutyki*, Rzeszów 1998.
- Vattimo G., *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma, A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003, nr 5.
- Vattimo G., *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*, [w:] *idem*, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
- Vattimo G., *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów, wybór i oprac. R. Nycz*, Kraków 1997.
- Vattimo G., *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, red. A. Kuczyńska, przeł. K. Kasia, Kraków 2011.
- Vattimo G., *Spółczesność przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006.
- Vattimo G., Paterlini P., *Nie być Bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, przeł. K. Kasia, Warszawa 2011.
- Wat A., *Biografia*, [w:] *idem*, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008.
- Wierzyński K., *Aleja w głębi czasu*, [w:] *idem*, *Poezje*, oprac. E. Cichła-Czarniawska, Lublin 1990.
- Wróblewski M., *Zatarg Jeana-François Lyotarda, czyli o postmodernizmie raz jeszcze*, „Diametros” 2010, nr 24.
- Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.

Bajka japońska Zbigniewa Herberta w kontekście mitów japońskich

Bajka japońska

Królewna Idzanaki ucieka przed smokiem, który ma cztery łapy purpurowe, a cztery złote. Królewicz Itanagi śpi pod drzewem. Nie wie, w jakim niebezpieczeństwie znajdują się małe stopy Idzanaki.

A smok jest coraz bliżej. Gna Idzanaki do morza. W każdym oku ma dziewięć czarnych piorunów. Królewicz Itanagi śpi.

Królewna rzuca za siebie grzebień. Staje siedemnastu rycerzy i rozpoczyna się krwawa walka. Gina jeden po drugim. Zbyt długo przebywali w czarnych włosach Idzanaki. Zniewieścili doszczętnie.

Królewicz Itanagi znalazł nad brzegiem morza ten grzebień. Zbudował dla niego marmurowy grobowiec. Kto widział, aby dla grzebień bu-
dować grobowiec? Ja widziałem.

Działo się to w dzień drzewa i żrebca.

Bajka japońska Zbigniewa Herberta, pochodząca z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, jest w dorobku autora Rovigo utworem z wielu względów wyjątkowym. Przede wszystkim jako jedyny dotyczy mitologii japońskiej, choć odwołania te nie są oczywiste na pierwszy rzut oka. Próżno szukać w mitologii japońskiej historii królewny pożartej przez smoka, nie pojawiają się w niej także imiona głównych bohaterów: Idzanaki i Itanagi. Postaram się jednak wykazać, że utwór nie jest jedynie próbą wytworzenia wrażenia obcości i egzotyizmu czy zlepkiem japonizujących elementów tworzących tytułową bajkę, ale przemyślaną całością, poprzedzoną bardzo dobrą znajomością mitologii japońskiej, potem zaś – specyficznym jej przekształceniem.

Efekt „japońskości” gwarantują elementy tradycyjnie łączone z kulturą japońską: japońsko brzmiące imiona, smok, „małe stopy”

Idżanaki czy kończąca utwór informacja o czasie akcji: „Działo się to w dzień drzewa i żrebca”. To właściwie wszystkie oczywiste sygnały japońskości, w dodatku zarówno smoka, jak i „małe stopy” łączyć można także z kulturą Chin. Pozostałe elementy są albo niejasne dla czytelnika nieznającego kultury japońskiej (jak grzebień), albo mogłyby wystąpić w bajkach z innych kręgów kulturowych (jak marmurowy grobowiec). Co ciekawe, w miejscu, w którym „japońskość” utworu mogłaby unaocznić się w pełni, Herbert się wycofuje. Mowa oczywiście o powstających z zębów grzebienia rycerzach, czyli, jak możemy przypuszczać, samurajach, którzy w feudalnej Japonii stanowili odpowiednik europejskich rycerzy właśnie. Herbert nie nazywa ich jednak samurajami, jakby chciał uniknąć w ten sposób stosowania zbyt oczywistych chwytów.

Cytaty z kultury japońskiej są zatem jedynie punktowe, mało wyraziste. Brzmienie imion (nieprawdziwych jednak) oraz tytuł – tylko to jednoznacznie wskazuje czytelnikowi, jaki system wyobrażeń należy przywołać. Zatem nie o efekt japońskiej rzeczywistości (nawet bajkowej) chodzi. A jednak czytelnik znający, choćby w niewielkim stopniu, mitologię japońską, rozpozna w utworze o wiele więcej elementów o japońskiej proveniencji, pozornie rozproszonych i jedynie luźno ze sobą powiązanych. Prześledźmy zatem po kolei wątki, które Herbert czerpie z mitologii.

Blizniacze pod względem brzmieniowym imiona głównych bohaterów *Bajki japońskiej* – Idżanaki i Itanagi przypominają imiona boskiej pary demiurgów Izanami i Izanagi¹, którzy stworzyli Japonię, następnie zaś resztę świata. Szczególne podobieństwo dotyczy zwłaszcza imion męskich: Itanagi oraz Izanagi. Ale zestawienie

¹ Przeinaczenie imienia mitycznego bohatera pojawia się w poezji Herberta raz jeszcze w utworze *Labirynt Minotaura*. Zniekształceniu ulega tam imię matki Minotaura, Pasifae, które Herbert zapisuje jako Parsifae. Pytanie na temat celu takiego zabiegu (przy jednoczesnym milczącym założeniu istnienia takiego celu) stawia Marek Adamiec, nie rozwija jednak tej kwestii. Zob. M. Adamiec, „...Pomnik trochę niezupełny...” *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996.



bohaterów utworu Herberta oraz najważniejszego bodaj mitu japońskiego, które czynię w tym miejscu, nie zasada się wyłącznie na podobieństwie imion. W *Bajce japońskiej* występuje szereg elementów charakterystycznych dla tego właśnie konkretnego mitu, które w moim przekonaniu uprawniają to porównanie. Już samo streszczenie mitu ujawni bliskie związki między jego zawartością a wierszem Herberta. Mit streszczam w tym miejscu za Joanną Tubliciewicz na podstawie ksiąg *Kojiki* i *Nihongi*, dwóch wczesnych, pochodzących z VIII wieku japońskich zbiorów mitów².

Izanagi i Izanami byli ostatnią parą z siedmiu pokoleń pierwszych bóstw japońskich. Boska para w nieustającym wysiłku prokreacji powołała na świat osiem głównych wysp japońskich, ich rzeki i lasy, góry i doliny, a także szereg bóstw. Jedno z nich okazało się jednak śmiertelnie groźne dla rodzącej je Izanami. Bóg ognia spalił swą matkę od wnętrza. Izanami powędrowała do krainy zmarłych, ale Izanagi postanowił ją odzyskać. Udał się do Krainy Ciemności, lecz kiedy odnalazł swoją żonę, ta odmówiła powrotu do domu. Izanagi wyjął ze swoich włosów grzebień, ułamał jeden ząb i uczynił z niego pochodnię, by w jej świetle przyjrzeć się żonie. Ale piękna niegdyś Izanami stała się potworem. Ciało jej pokryte było robakami i zamieszkane przez pioruny: w głowie przebywał Wielki Piorun, w piersi – Ognisty Piorun, w brzuchu – Czarny Piorun, w łonie – Rozrywający Piorun, w rękach i nogach zaś kolejno – Wybuchający Piorun, Piorun-Młot, Huczący Piorun oraz Skryty Piorun.

Przerażony Izanagi rzucił się do ucieczki, ale zawstydzona Izanami nie zamierzała darować mu zniewagi i kazała ścigać męża ośmiu piekielnym jędzom. Izanagi znów wykorzystał zatknięty we włosach grzebień, a także ozdobne przybranie głowy. Z ozdób

² Obie księgi różnią się nieco pod względem treści, na co wskazuje w najnowszej książkowej odsłonie mitologii japońskiej Agnieszka Kozyra. Różnice między nimi nie mają jednak wpływu na niniejsze rozważania. Zob. A. Kozyra, *Mitologia japońska*, Warszawa 2011.



i wyłamanych zębów grzebienia powstali jednak nie – jak w *Bajce japońskiej* – rycerze, ale pożywienie – kolejno winogrona i kielki bambusowe. Jędze dają się nabrać i zaprzestają pościgu, by się nasycić, wkrótce jednak znowu ruszają w pogoń. Wreszcie Izanagiemu udaje się umknąć i po ostatnim, gorzkim pożegnaniu z niegdysiejszą ukochaną, wraca do krainy żyjących.

Związek *Bajki japońskiej* z mitem opiera się, jak widać, nie na podobieństwie treści czy na transpozycji mitu, ale wykorzystaniu pewnych jego elementów. Powtarza się zatem w pierwszej kolejności motyw piorunów zamieszkujących ciało (w micie – odmienionej Izanami, w *Bajce...* – smoka), następnie motyw ucieczki przed niebezpieczeństwem oraz próby jego powstrzymania za pomocą magicznego grzebienia. Zarówno w micie, jak i w *Bajce...* uciekający rzuca grzebień za siebie, ten zaś przemienia się w coś innego, co ma pomóc w ucieczce – kielki bambusa w micie i rycerzy. Mit o Izanami i Izanagim oraz motyw rzucania za siebie grzebienia jest mitologicznym wyjaśnieniem starego japońskiego przesądu, według którego upuszczenie lub wyrzucenie grzebienia na podłogę przynosi nieszczęście. W *Bajce japońskiej* przesąd ten spełnia się jeszcze wyraźniej niż w micie: mimo niepowodzenia z kielkami bambusa Izanagiemu udaje się uciec, podczas gdy po księżniczce Idzanaki, niezależnie od jej losu, którego utwór nie precyzuje, pozostaje jedynie grzebień.

Drugim mitem, którego elementy wykorzystane zostały w *Bajce japońskiej*, jest opowieść o Susanoo, bogu wiatru, i walce, jaką stoczył ze smokiem Yamataorochim. Susanoo był synem Izanagiego, w jego poczęciu nie uczestniczyła już natomiast Izanami: bóg wiatru powstał w trakcie ablucji Izanagiego, dokonanych po wyjściu z krainy zmarłych. W wyniku konfliktu z siostrą, boginią słońca Amaterasu, Susanoo został wygnany z niebios i udał się na ziemię. Po przybyciu ujrzał parę lamentujących staruszków – pomniejszych bóstw ziemskich. Okazało się, że para ta miała osiem córek, co roku jednak musieli oddać jedną z nich na pożarcie



okrutnemu smokowi Yamataorochiemu. Zbliżał się właśnie dzień oddania ostatniej, ósmej córki, pięknej Kushinady. Susanoo postanowił ocalić dziewczynę, by następnie pojąć ją za żonę. Kazał przygotować osiem kadzi z sake, po jednej na każdą głowę smoka, Kushinadę zaś zamienił w grzebień i wetknął w swoje włosy³. Smok, zobaczywszy kadzie, nie mógł się powstrzymać: wypił całą sake, upił się i zasnął. Wówczas Susanoo, wyszedłszy z ukrycia, pociął smoka na kawałki.

Z mitu o Susanoo zachował Herbert kilka elementów, w tym przede wszystkim podstawowy temat zagrożenia, jakie grozi królownie ze strony smoka. Kushinada, tak samo jak Idzanaki, posiada królewski tytuł: do jej imienia dodaje się słowo *hime*, tłumaczone jako księżniczka lub, nieco rzadziej, królowna. Powraca także motyw ośmiu części ciała smoka: imię Yamataorochi najczęściej tłumaczone jest jako „wąż rozszczepiony na ośmioro”. W micie oznacza to osiem purpurowych głów i osiem ogonów, w *Bajce japońskiej* smok ma osiem łap, w tym, tak jak w micie, cztery purpurowe, cztery zaś złote. W odróżnieniu jednak od smoka z mitu, ten z utworu Herberta na końcu zatriumfuje. Idzanaki zginie, ponieważ Itanagi, zamiast stanąć w jej obronie jak Susanoo, śpi pod drzewem.

Trzeci wreszcie mit, najmniej znany ze wszystkich tu przywołanych, dotyczy samego grzebienia i wybudowanego dla niego grobowca. Grzebień urasta w *Bajce japońskiej* do rangi głównego tematu utworu: jest jedynym śladem pozostałym po Idzanaki, królewicz Itanagi zaś, wobec braku szczątków królowny, stawia grobowiec właśnie dla grzebienia. Cała historia ucieczki przed smokiem staje się niezbędnym dopowiedzeniem dla historii tego niewyobrażalnego, dziwnego grobowca. Ten przestaje jednak dziwić w obliczu mitu oraz japońskich wierzeń związanych z grzebieniami. W wersji historii przytoczonej przez Jolantę Tubielewicz brakuje

³ Co ciekawe, imię dziewczyny w wersji z książki *Kojiki* zapisuje się za pomocą ideogramu oznaczającego właśnie grzebień (jap. *kushi*).



interesującego nas fragmentu, streszczam go zatem za fragmentem książki *Kojiki* w przekładzie Wiesława Kotańskiego, zamieszczonym w antologii *Dziesięć tysięcy liści*.

Yamatatokeru, bohaterski syn cesarza Keikoo, dokonał wielu wspaniałych czynów. Podczas jednej ze swych podróży natrafił na morskie bóstwo, które podniósłszy fale, rozkołysało jego statek tak, że nie mógł płynąć dalej. Wtedy żona bohatera, Ototachibana, postanowiła poświęcić swoje życie i zstąpić w ramach ofiary w morskie głębiny, by syn cesarza kontynuował podróż. Ofiara odniosła skutek, a Yamatatokeru ruszył dalej. Po siedmiu dniach morze wyrzuciło na brzeg grzebień Ototachibany, który umieszczono następnie w specjalnie wzniesionym dla niego grobowcu⁴.

Wśród wielu japońskich wierzeń dotyczących włosów istnieje przekonanie, że są one siedzibą i symbolem siły życiowej. Grzebień, jako przedmiot związany z włosami, może stać się „przechowalnią” dla duszy lub przynajmniej jej fragmentu⁵. Podobnie jak w micie o Ototachibanie grzebień w *Bajce japońskiej* symbolizuje zmarłą królową i, jako substytut doczesnych szczątków, zostaje pochowany w grobowcu z pełnymi honorami. Wierzenia te tłumaczą także przyczynę klęski rycerzy powstałych z zębów grzebienia – poprzez włosy grzebień przejął część kobiecej duszy Idzanaki, a zatem część tę posiadali także rycerze – stąd ich zniewieścienie.

Związki *Bajki japońskiej* z mitologią stają się w świetle zaproponowanego porównania bardzo wyraźne. Elementów mitycznych jest zbyt wiele i są one zbyt szczegółowe (dotyczą przecież nawet kolorów smoczjej skóry), by je zbagatelizować i uznać za czysto przypadkową zbieżność. Przyjąć można zatem hipotezę, że Zbigniew Herbert dobrze znał mity japońskie. Choć przy obecnym stanie badań brak jest dowodów na głębsze zainteresowanie autora

⁴ Zob. W. Kotański, *Dziesięć tysięcy liści*, Warszawa 2012, s. 45–46.

⁵ G.L. Ebersole, *Long Black Hair Like a Seat Cushin: Hair Symbolism in Japanese Popular Religion*, [w:] *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, red. A. Hildebeitel, Albany 1998.



Rovigo Japonią⁶, to w kontekście *Bajki japońskiej* przypuszczenie takie staje się nie tylko uzasadnione, ale i wysoce prawdopodobne.

Przyjęta hipoteza nakazuje zbadać, czy w przypadku *Bajki japońskiej* Herbert stosuje tę samą strategię, co w przypadku innych utworów, których podstawą jest mityczny pierwowzór. Najczęstszym sposobem wykorzystania mitu jest kulturowa transpozycja tematyczna w rozumieniu Stanisława Balbusa. Polega ona na opracowaniu dawnego lub obcego, dającego się jednak wyodrębnić i zlokalizować historycznie tematu za pomocą aktualnego języka autora – pierwotna treść zostaje oderwana od jej systemu semiotycznego i wyrażona w innym. Znaczenie wytwarza się zaś na przecięciu obu tych poziomów⁷. Herbert w ramach transpozycji reinterpretuje mity w dwojaki sposób: tworząc ich apokryficzne, demaskatorskie wersje (jak w utworach *Apollo i Marsjasz*, *Achilles i Pentezylea* czy *Historia Minotaura*) lub wyabstrahowując pewne ich elementy, na przykład zarys fabuły lub postacie, i umieszczając je w nowym, często współczesnym kontekście. Przykładem drugiego podejścia są utwory takie jak *Hermes, pies i gwiazda*, *Brak węzła* i *Rozwiązanie mitologii*.

Efektem tych zabiegów, nacechowanych przy tym zwykle ironią, jest odheroizowanie mitycznych bohaterów. Jak pisze w książce o Herbercie Stanisław Barańczak: „Mit przeniesiony we współczesność traci wymiary tragedii”⁸. To, co źródłowo wzniosłe i tragiczne, zostaje strywializowane. Magdalena Przybylska strategię Herberta wobec mitów nazywa tworzeniem „niemitologii”: Herbert „sprowadza mity na Ziemię”⁹, demitologizuje je,

⁶ Herbert do tematu Japonii powrócił raz jeszcze w tomiku *Elegia na odejście* w utworze poświęconym cesarzowi Hirohito. Istnieje także wspomnienie Adriany Szymańskiej dotyczące podarowanej jej przez Herberta japońskiej miniatury. Zob. A. Szymańska, *Herbert i japońska miniatura*, „Galicja” 2000, nr 2, s. 125–127.

⁷ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 343–344.

⁸ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 132.

⁹ M. Przybylska, *Od Mitologii konieczności do nie mitologii wyboru. O „Królu mrówek” Zbigniewa Herberta*, [w:] *Cóż wiesz o pięknie*, Poznań 2007, s. 246.



sekularyzując uświęconą dotąd przemoc i opowiadając się po stronie ofiar. Przemysław Czapliński natomiast mówi o jednoczesnej demitologizacji i remitologizacji, która odnawia mit poprzez „odszukanie przegranych i wykorzystanie ich biografii jako budulca nowych opowieści”¹⁰.

Tymczasem w *Bajce japońskiej* mitologia potraktowana zostaje zgoła inaczej. Herbert wyraźnie odcina się od mityczności już w tytule. Odcięcie się od mitycznego źródła z jednej strony oznacza pewną deprecjację mitów, z drugiej jednak nie odziera pierwowzorów z ich tragicznego wydźwięku, nie ma tu także mowy o demaskującym podważeniu pierwotnego znaczenia mitu czy apokryficzności. W przypadku *Bajki japońskiej* trudno mówić także o kulturowej transpozycji tematycznej w jej podstawowym, przytoczonym tu znaczeniu, i to nie tylko ze względu na wymieszanie wątków i zmiany w imionach bohaterów, które właściwie uniemożliwiają jednoznaczne zlokalizowanie pierwowzoru, co stanowi warunek transpozycji. Nie ma tu zatem mowy o demitologizacji czy nawet remitologizacji, ponieważ gra z mitycznym oryginałem jest właściwie nieczytelna dla odbiorcy. Mity, choć stanowią inspirację i fundament pojęciowy utworu, nie są jednak jego tematem. Mit zostaje nie tyle zreinterpretowany, co stworzony na nowo, pozszywany z rozrzuconych, pochodzących z różnych miejsc mitycznych elementów. Elementy te zostały wyrwane z kontekstu i miejsca, jakie pierwotnie zajmowały w micie, i – jak w dadaistycznym eksperymencie – pomieszane oraz na powrót złożone, znalazły się w nowych miejscach, zachowawszy przy tym, co ciekawe i, jak sądzę, istotne, swoją pierwotną funkcję fabularną. Smok pozostaje zagrożeniem dla księżniczki, pioruny – symbolem niebezpieczeństwa i potworności, grzebień – przedmiotem, który służyć ma ratunkowi przed zagrożeniem (zarówno w micie o Izanagim i Izanami, jak

¹⁰ P. Czapliński, *Ironia mniejsza: apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004, s. 182.



i w micie o Susanoo i Kushinadzie). Szczególnie wreszcie potraktowany zostaje grzebień jako jeden z najsilniejszych mitycznych symboli: w tym krótkim przecież utworze ukazane zostaje wielopoziomowe znaczenie, jakie grzebieniowi oraz włosom przypisywane jest w shintoistycznych wierzeniach japońskich.

Niejasny jest także sam status podmiotu opowiadającego historię królowny Idzanaki oraz języka, jakim się posługuje. Kim wobec opowiadanej historii jest jej narrator? Czy przynależy do świata *Bajki japońskiej*, czy też jest usytuowany na zewnątrz? Stwierdzenie „Ja widziałem” każe nam podejrzewać pierwszą możliwość. Także zdanie ostatnie, wyodrębnione nowym akapitem, wskazuje na związek podmiotu ze światem *Bajki japońskiej*: „Działo się to w dzień drzewa i żrebca”. Dzień drzewa to japońska nazwa czwartku, dzień żrebca jest natomiast sformułowaniem niejasnym – nazwa taka nie funkcjonuje w Japonii. Nawet jeśli zbieżność dnia drzewa z faktycznym japońskim określeniem jest przypadkowa, to sam fakt posłużenia się takim – pozornie precyzyjnym – określeniem czasu akcji musi mieć swoje interpretacyjne konsekwencje. Po pierwsze, fragment ten, niejasny dla czytelnika zachodniego, wskazuje na posługiwanie się przez narratora językiem obcej, *quasi-japońskiej* kultury, wytworzonej na potrzeby samego utworu. Sztuczność tego sformułowania, jego skonstruowanie „na wzór” stylu japońskiego nie zmienia faktu, że nie jest to język, który mielibyśmy prawo przypisywać samemu poecie czy język współczesnych mu czasów.

Po drugie zaś, konkretność tego sformułowania wskazuje na osadzenie opowiadanej historii w oznaczonym, choć nieuchwytnym dla czytelników z innego rejonu świata czasie. Nie ma tu tradycyjnie stosowanego w bajkach „dawno, dawno temu” czy też nieokreślonego czasu mitycznego. Tak wyraźne oznaczenie czasu akcji w ostatnim zdaniu utworu, wyodrębnionym w dodatku oddzielnym akapitem, wskazuje w moim przekonaniu na chęć podkreślenia



przynależności narratora do świata lub przynajmniej kręgu kulturowego opowiadanej historii.

Świadczy o tym zresztą jeszcze jeden fakt: jedynie narrator nie dziwi się grobowcowi grzebienia. Jego „ja widziałem” jest jak wyzwanie rzucone czytelnikowi, który nie dowierza opowieści. Jeśli szukać w *Bajce japońskiej* charakterystycznej dla Herberta ironii, to można ją dostrzec w tym właśnie fragmencie. Przy czym ironia ta, inaczej niż w sąsiadującej z *Bajką japońską – Bajce ruskiej*, której stylizacja językowa jest zdecydowanie wyraźniejsza, nie jest wymierzona w samego narratora (Stanisław Barańczak określa ją mianem „ironii zdrady na samym sobie”), ale w czytelnika. „Kto widział, aby dla grzebienia budować grobowiec?” pyta, pozornie retorycznie narrator, czytelnik zaś potakuje, rzeczywiście, kto to widział. „Ja widziałem”, odpowiada narrator skonsternowanemu czytelnikowi, którego horyzonty myślowe okazały się nagle nieco wąskie.

Pozostaje pytanie: dlaczego w przypadku mitologii japońskiej Herbert odchodzi od stosowanych zwykle środków poetyckich. Odpowiedź leżeć może w samej definicji transpozycji tematycznej. Wymaga ona przede wszystkim doskonałej znajomości i zrozumienia przepisywanego na nowo pierwowzoru. Sens transpozycji leży w zderzeniu wersji oryginalnej z wersją nową, uwspółcześnioną językowo. To, co obce naszej kulturze, a przez to niejasne i niezrozumiałe, nie poddaje się reinterpretacji, próbom nadania nowego znaczenia. Obcą kulturę można zatem przedstawiać, bawić się jej obrazami, a nawet tworzyć z ich fragmentów nowe całości, tchnące swoistą egzotyką, nie można natomiast wymierzyć w nią ostrza ironii. Nie da się podawać w wątpliwość czy wyśmiewać idei grobowca dla grzebienia. Fraza „Ja widziałem” staje się w tym kontekście gestem obrony przed zbyt pochopnymi ocenami tego, co w obcej kulturze wydaje się niepojęte lub dziwne.

Stanisław Balbus wskazuje na szczególny przypadek transpozycji, którą dostrzega w rozliczeniowych utworach Jerzego



Andrzejewskiego. Transpozycja ta nie wykorzystuje konkretnego utworu jako wyraźnego pierwowzoru, ale odwołuje się do zespołu wyobrażeń, uruchamianego przez pewne hasło, trwale obecne w kulturze¹¹. W przypadku Andrzejewskiego będzie to na przykład Inkwizycja lub krucjata. W wierszu Herberta hasłem takim będzie użyte w tytule słowo „japońska”, które uruchamia w czytelniku zestaw pewnych kulturowych skojarzeń i odczuć. Jednak *Bajka japońska*, czytana w kontekście mitów, okazuje się nie zaledwie odwołaniem do pewnego kulturowego słownika pojęć, ale przemyślaną całością, misternym splotem zarówno rekwizytów, jak i mitycznych wątków. Na przestrzeni kilku zaledwie linijek wiersza pojawiają się nawiązania do trzech ważnych mitów. Zwornikiem zaś całej konstrukcji, zwornikiem, dodajmy, działającym na dwóch poziomach: samej narracji oraz przywoływanych treści mitologicznych, jest element wspólny wszystkich przytoczonych tu historii – japoński grzebień.

Bibliografia

- Adamiec M., „...Pomnik trochę niezupełny...” *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Brzozowski J., *Antyk Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, red. A. Franaszek, Kraków 2000.
- Czapliński P., *Ironia mniejsza: apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004.
- Ebersole G.L., *Long Black Hair Like a Seat Cushin: Hair Symbolism in Japanese Popular Religion*, [w:] *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, red. A. Hildebeitel, Albany 1998.
- Fiut A., *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, red. A. Franaszek, Kraków 2000.
- Herbert Z., *Bajka japońska*, [w:] *idem, Wiersze wybrane*, Kraków 2004.
- Kotański W., *Dziedzictwo japońskich bogów: uranokracja*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.

¹¹ S. Balbus, *op. cit.*



Kotański W., *Dziesięć tysięcy liści*, Warszawa 2012.

Kozyra A., *Mitologia japońska*, Warszawa 2011.

Przybylska M., *Od Mitologii konieczności do nie mitologii wyboru. O „Królu mrówek” Zbigniewa Herberta*, [w:] *Cóż wiesz o pięknie*, Poznań 2007.

Szymańska A., *Herbert i japońska miniatura*, „Galicja” 2000, nr 2, s. 125–127.

Tubielewicz J., *Mitologia Japonii*, Warszawa 1977.

Transpozycja struktur mitycznych w *Bocianie i Loli* Mirośława Nahacza

Bocian i Lola Mirośława Nahacza funkcjonuje w świadomości części krytyki¹ jako „bełkot”², „materiał do badań literaturoznawczych dla niemodnie ekscentrycznych post-witkacologów”³, „odgrzewany [Nagi – przyp. H.H.] lunch”⁴. Inaczej podsumował

¹ Ze szczytowej literatury przedmiotu jako przydatną badawczo wyróżnić należy pracę Magdaleny Bisz *W poszukiwaniu transcendencji. Sacrum według Mirośława Nahacza* („Fraza” 2012, nr 1–2, s. 197–206), w której krytyczka zinterpretowała powieści Nahacza pod kątem dążności ich bohaterów do uświęcenia. Podjęła ona kwestię związku narkotycznego upojenia z metafizyczną kontemplacją; ciągle poczucie lęku i nieprzynależności do otoczenia, cechujące bohaterów, odczytywała jako kondycję człowieka ponowoczesnego, który błądzi w świecie odartym z metafizycznych punktów odniesienia; postacie Bociana i Loli zinterpretowała jako figury nowej religijności, łączące uświęcenie z potępieniem. Z kolei Karolina Sidowska w artykule *Oko w oko z rzeczywistością – o prozie Mirośława Nahacza* ([w:] *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008, s. 271–284) podkreślała opresyjny charakter świata przedstawionego powieści, niemożność wyjścia poza złudzenia i błędne koło narkotycznego eskapizmu – zauważyła ona, że za niepokój metafizyczny, paranoje i psychozy (*bad trip*) „odpowiedzialne są środki odurzające, które w zamierzeniu powinny służyć tłumieniu strachu, pozbyciu się go dzięki ucieczce w światy sztucznie wykreowane w wyobraźni” (s. 282). Ta sama autorka w recenzji *Postmodernizm i dekonstrukcja* („Fraza” 2005, nr 4, s. 299–302) zwróciła uwagę na obecność w kompozycji powieści elementów postmodernistycznych, dekonstrukcyjnych i intertekstualnych, które miałyby powodować fragmentaryczność i chaos narracyjny *Bociana i Loli*. Żaden z krytyków nie przeanalizował obecnych w powieści Nahacza reminiscencji mitycznych.

² Zob. *Co to znaczy, że było naprawdę?*, rozm. J. Paliwoda, „Lampa” 2007, nr 7–8, s. IV.

³ Autor artykułu ironizuje tymi słowami na temat lekceważenia pisarstwa Nahacza przez badaczy literatury. M. Pawlikowski, *Świat w krzyku*. „Osiem cztery” Mirośława Nahacza i reaktywacja opowiadania, „FA-art” 2011, nr 3–4, s. 62.

⁴ K. Sidowska, *Dekonstrukcja i postmodernizm*, „Fraza” 2005, nr 4, s. 299.

powieść Kazimierz Bolesław Malinowski na tylnej okładce książki – wedle niego *Bocian i Lola* to opis „metafizycznej pogoni za umykającą, rozplywającą się i rozpadającą rzeczywistością”⁵. Choć zdanie to ma charakter pochlebnie uogólniający, sugeruje obecność w narracji scenariusza mitycznego. Chodzi o określenie „pogoni” czy też wędrówki bohatera mającej na celu powrót do rzeczywistości kosmicznego ładu. Tu treść *Bociana i Loli* odradza się jako nowoczesny mit o poszukiwaniu *logosu* w świecie – wedle Maxa Webera⁶ – odczarowanym, który pomimo skrajnej racjonalizacji nie może za pomocą metod naukowych nadać sensu egzystencji i szturmowany jest przez ludzką potrzebę wyjaśnienia rzeczywistości jako całości teleologicznej.

Nelinearność i wielopiętrowość struktury fabularnej są celowe⁷, mają naśladować niekoherentność dwóch rzeczywistości (realnej i narkotycznej), w których bywa główny bohater. Zdarzenia generowane są przez fikcyjne narkotyki, zwane „zmieniaczami czasu”. Użytki te powstają z roztworu substancji psychoaktywnej i rozpuszczonych w niej powieści. Fabułę „wrzuconych do garnka” książek przeżywa się na własnej skórze w trakcie *tripu*. A zatem jakość świata przedstawionego jest wypadkową intertekstualnych właściwości narkotyku. Wyodrębniona z tej „postmodernistycznej zupy” oś kompozycyjna *Bociana i Loli* odtwarza mityczny scenariusz rytuału przejścia, którego celem jest powrót do rzeczywistości obiektywnej, gwarantowanej przez Lole, nigdy niepojawiającą się w psychodelicznym świecie. Na obecność scenariusza inicjacyjnego wskazują przynajmniej trzy tropy: zażycie substancji psychoaktywnych, Bachelardowski kompleks Jonasza i symboliczna śmierć.

⁵ K.B. Malinowski, [brak tytułu], [w:] M. Nahacz, *Bocian i Lola*, Wołowiec 2005, okładka.

⁶ Zob. M. Weber, *Nauka jako zawód i powołanie*, [w:] *idem, Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki, P. Dybel, Kraków 1998, s. 122.

⁷ Zob. *Co to znaczy...*, *op. cit.*, s. IV.



Środki halucynogenne wykorzystywane były w celach rytualnych powszechnie wśród kultur pierwotnych⁸; ze względu na swe właściwości służyły szamanom przy obrzędach inicjacyjnych, których celem było wprowadzenie dorastających osobników w podstawowe dla danej kultury założenia, symbolicznie transformowane przez rytuał. Ceremoniał zażywania narkotyków był także:

odtworzeniem mitycznych sytuacji, (...) stwarzał dogodne warunki do „uwiarygodnienia” tego, co kryło się w na co dzień niedostępnej dla człowieka sferze rzeczywistości nadnaturalnej⁹.

Podróż psychodeliczna powinna prowadzić do odczucia „jedności w wielości”, czyli zniesienia przeciwieństw wywołanych rozłamem doskonałej prajedni, której figurą jest *coincidentia oppositorum*¹⁰. W *Bocianie i Loli* dążność do osiągnięcia takiego stanu paradoksalnego znajduje swój odpowiednik w micie androgyne. *Trip* prowadzi w świadomości bohatera do rozdwojenia osobowości Bociana-szamana na aspekt męski (umożliwia wstęp do „zaświatu”) i żeński (jest wyjściem z labiryntu, powrotem do rzeczywistości – choć tylko pozornie, o czym mowa będzie pod koniec). Postaci Bociana i Loli symbolizują więc fazy: separacji i agregacji rytuału przejścia.

Na nieco inny kontekst wskazuje trop kompleksu Jonasza, którym to syndromem odznacza się według Gastona Bachelarda człowiek dokonujący introspekcji. Zstępując w głąb własnej psychiki, schodzi się jednocześnie do czeluści własnego ciała, bo dla Bachelarda organizm ludzki – tak jak dom oniryczny – odzwierciedla jednostkowy mikrokosmos¹¹. Człowiek tonący w sobie staje się

⁸ G. Dąbrowski, *Rytuały przejścia a użycie substancji psychoaktywnych*, Wrocław 2006, s. 24.

⁹ *Ibidem*, s. 141.

¹⁰ M. Eliade, *Mefisto i androgin, czyli tajemnica pełni*, [w:] *idem, Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 249.

¹¹ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] *idem, Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 327.



Jonaszem we własnym wnętrzu. Lecz kompleks ten ma znaczenie także w rytuale przejścia, ponieważ, jak pisał Eleazar Mielecinski:

bezpośrednie odbicie obrzędów inicjacji stanowi motyw połykania bohatera przez potwora i późniejsze uwolnienie go z brzucha monstrum¹².

W *Bocianie i Loli* koncepcja potwora i introspekcji jednoczą się w rozdziale *Bunkier w środku*. Do byłego schronu bojowego bohater i jego towarzysze chowają się po zażyciu narkotyków, które wywołują u nich wizje katastroficzne. Aby do niego dotrzeć, przedzierają się przez zamieć śnieżną przedstawioną jako nieskończona biel, która wymazała cały świat, wszystkie szczegóły i wszystkie punkty odniesienia, pogrążając bohaterów w próżni. Gdy dostają się do środka, ogarnia ich zupełna czerń. Bunkier, do którego dążyli, by znaleźć schronienie w czasie zagłady, zaczyna pełnić funkcję symboliczną, stając się reprezentacją jednego z pokładów psychiki bohatera, odpowiednikiem Bachelardowskiej piwnicy-podświadomości domu onirycznego.

Dostanie się do bunkra, w którym panuje nieprzejrzały mrok, to jakby opuszczenie powiek¹³. W *Bocianie i Loli* zamknięte oczy występują jako figura życia wewnętrznego, onirycznej introspekcji (ale za ich pomocą manipuluje się także obrazami wizji psychodelicznej). Przebywanie za zaciśniętymi powiekami, zarazem w klaustrofobicznej przestrzeni bunkra, budzi w bohaterze grozę – nie jest to środowisko cudownych fantazmatów, a raczej przytułek wszelkich traum i kompleksów. W sposób charakterystyczny dla Bachelardowskiego kompleksu Jonasza nieświadomość bohatera utożsamia się z wnętrznościami, nabierając cech organicznych.

¹² E. Mielecinski, *Mity bohaterskie i „obrzędy przejścia”*, [w:] *idem, Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 282.

¹³ Opozycja biel-czerń odpowiada przeciwnym parom przestrzeni otwartej-przestrzeni zamkniętej oraz świat rzeczywisty-swiat psychiczny. Paradoksalnie to świat zewnętrzny ma wątpliwy status ontologiczny – biel w świetle „bytów obserwowanych” jest po prostu *tabula rasa* (bez przedmiotów poznania nie ma poznania), podczas gdy czerń świata wewnętrznego tętni potencjalnym życiem.



Gdy bohater dotyka w mroku Ampera, trafia „na coś lepkiego i mokrego”, coś, co nie jest „skórą ani twarzą, raczej czymś innym, jakimś syfem nasączonym kleistą czernią”, od którego „dłoń nie chciała się (...) odczepić, jego [Ampera – przyp. H.H.] osoba o mało jej nie wchłonęła, nie zassała” (BL 40)¹⁴. Można odnieść wrażenie, że w głębi jaźni bohatera-Jonasa zaczyna materializować się treść wyparta, człowiek staje się organiczną stertą nieczystości, „jelitstwem”; wszelkie rzeczywiste elementy tam zepchnięte ulegają deformacji w amorficzne, oślizgłe i spotworniałe obrazy. Sam bunkier jest niepokojącą klatką chimery:

Nie ma już nikogo dookoła, a ja już zupełnie nie wiem, czy tu jestem. Pomieszczenie, wyraźnie czuć, to ma ściany, bez drzwi, wjazdu. Można iść kilka godzin, potem zawsze natrafi się na tę samą zimną, chropowatą ścianę. I oczywiście płacz dziecka. Nie wiadomo skąd (BL 41).

A może raczej bunkier jest chimerą, potworem z mitów bohaterskich typowym dla rytuału inicjacyjnego: „Bunkier żył i był jak roślina, która zwabia na swoje liście owady, mami czymś słodkim, a potem powoli je zjada” (BL 45). Przynętą bunkra była jego pozorna konkretność i namacalność w świecie wymazanym przez śnieg, ale jako niezgłębiona podświadomość, okazał się animizowanym zagrożeniem. Schron łączy w sobie cechy przestrzeni materialnej i psychicznej; w ten sposób podkreśla psychosomatyczny aspekt kompleksu Jonasa i jako pierwszy z obiektów świata przedstawionego sugeruje, że wędrówka w poszukiwaniu Loli wiedzie przez labirynt zgoła nierzeczywisty, bo wykreowany w umyśle bohatera przez „zmieniacze czasu”.

Fundamentalny element w scenariuszu rytuału przejścia stanowi śmierć. Symboliczny koniec to nieodzowny element wszelkich inicjacji, dopiero po nim może nastąpić odrodzenie lub zmartwychwstanie. Musimy – pisze Mircea Eliade:

¹⁴ Numery stron, na których znajdują się cytowane fragmenty powieści Mirosława Nahacza, podaję po skrócie BL – *Bocian i Lola*, Wołowiec 2005.



umrzeć w naszym bycie poprzednim, aby odrodzić się w nowym, wyższym stanie. (...) Podczas inicjacji nowicjusze uważani są za zmarłych i zachowują się jak duchy. Stwierdzamy w tym przypadku dość dokładną antycypację śmierci, tzn. antycypację sposobu istnienia ducha¹⁵.

Bohater pierwszoosobowy umiera w powieści Nahacza kilka razy – zawsze po otrzymaniu jakiejś wskazówki związanej z Lolą, a następnie w tajemniczy sposób znajduje się w innym miejscu. Kolejne śmierci otwierają portale do kolejnych płaszczyzn labiryntu, zbliżają go do Loli i pozornej deziluzji.

Dlatego też schemat czasu przypomina typowy dla mitycznych struktur temporalnych, stale odnawiający się cykl wyrażony w formie spirali. Już w pierwszym rozdziale motyw ten zawarty został *explicite*:

Schody były dziwnym miejscem, pełnym pozostałości po fazach innych ludzi, ściany wytapetowane schizami, można się było odurzyć samą obecnością, samym kontaktem z tym miejscem; schody zakręcały w dół, jak spirala (BL 18).

W koncepcji domu onirycznego Bachelarda zstępowanie po schodach jest schodzeniem w głąb samego siebie. Nahacz zaś w psychicznych trzewiach swojego bohatera umieścił rzeźnię. Zdaje się, że to punkt położony najniżej w stosunku do pozostałych meandrów opisywanego labiryntu, znajduje się na ostatnim „minusowym” poziomie galerii handlowej, która ukształtowana została analogicznie do najniższego kręgu piekielnego w *Boskiej komedii*¹⁶. To tam rozgrywa się scena uboju rytualnego, daleka reminiscencja rytuału dionizyjskiego: w ramach promocji nowo otwartej rzeźni na oczach klienteli ubity i przerobiony na barbecue zostaje złoto-rogoci cielak. Ta sterylna i komercyjna ceremonia ledwo przypomina formą misteria ku czci Dionizosa, pozbawiona jest także aspektu

¹⁵ M. Eliade, *Wprowadzenie do mitologii śmierci*, [w:] idem, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 46.

¹⁶ Zob. *Co to znaczy...*, op. cit., s. III.



sakralnego i obrzędowego¹⁷. Ofiara zamienia się w mięso na grill. Trans związany z rytualnym spożyciem symbolicznego ciała boga zostaje zastąpiony przez trans obserwacji uboju¹⁸ i konsumpcji. Zamiast symbolu pojawia się symulakr, pozorujący obecność czegoś, czym nie jest¹⁹.

Nahacz dokonuje reinterpretacji mitycznej symboliki dołu i upadku, przestrzeń galerii handlowej jest bowiem izotropowa, wykazuje te same właściwości we wszystkich kierunkach – nie ma znaczenia, gdzie znajduje się rzeźnia: na prawo, na lewo, na górze czy na dole, bo nowoczesna sfera utraciła *axis mundi*, w odniesieniu do którego można by orientować wartości. Potrzeba nadawania sensu światu została zdystansowana przez nowoczesne nienasycenie.

Nie znaczy to, że w powieści nie ma centrum, otwierającego porządek ziemski na transcendencję – jego funkcję pełni pokój, w którym bohaterowie zażywają narkotyk. To stamtąd rozchodzą się koncentrycznie wszelkie terytoria i zdarzenia. Czworoboczna przestrzeń stanowi transpozycję ludzkiego wariantu modelu kosmicznego, pokój to wyobrażenie wnętrza ludzkiej głowy. Rzeczywistość może zaistnieć tylko w jaźni, umysł ma moc stwarzającą, dlatego u Nahacza cała historia rodzi się w głowie głównego bohatera pod wpływem narkotyku. Na skutek ciągłego zażywania „zmienniczki czasu” narrator-bohater ztraca jednak poczucie realności:

zamykasz oczy, otwierasz, a fragmenty historii są dookoła. Albo ty jesteś w historii, a fragmenty zwykłości są w niej. (...) w domach pojawiali się ludzie z historii, w historiach pojawiali się ludzie ze zwykłości, jedno

¹⁷ Por. M. Eliade, *Eurypides a dionizyjski kult orgiastyczny*, [w:] *idem, Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, t. 1, Warszawa 2012, s. 234.

¹⁸ „Gapili się tylko na scenę, powiększyły się im oczy, słyszałem, wyraźnie słyszałem przyspieszone oddechy, które złączyły się w jeden rytm” (BL 105).

¹⁹ Według teorii symulacji Jeana Baudrillarda „ta nowa rzeczywistość nie skrywa już żadnej podszewki, drugiego dna, spodniej warstwy. Powierzchnia świata jest jego głębią – jest wszystkim, co istnieje”. P. Czapliński, *Symulakry i symulacja, Baudrillard, Jean*, <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html> (data dostępu: 10.03.2015).



mieszało się z drugim, nie było wskaźnika, żadnego wzorca, wedle którego można sprawdzić, co jest, a co nie jest (BL 166–167).

Narrator pierwszoosobowy nie panuje nad opowieścią, podporządkowuje się optyce bohatera. Ich utożsamienie ma miejsce po „walce” z potworem-bunkrem. Wydaje się bowiem, że właśnie rytuał inicjacyjny stworzył bohatera zdarzeń²⁰, które projektuje umysł narratora. Spotykają się na stacji, która *notabene* nazywa się POCZA-TEK. Według wszelkich mitologii zacząć jakąś rzecz znaczy w istocie stworzyć ją²¹ i tak narrator, czyli umysł będący pod wpływem „zmieniaczy czasu”, stwarza historię oraz bohatera, własnego *doppelgänger*, który będzie jego emanacją w rzeczywistości *tripu*. Następuje wyraźne rozdwojenie: „Na kogoś patrzyłem, a on patrzył przed siebie. Potem patrzyłem na niego i widziałem to, co widzi on. (...) byłem nim” (BL 58). Konstrukcja narratora okazuje się tak zagmatwana i szkatułkowa jak kompozycja: jest bohater pierwszoosobowy, projektowany przez narratora pierwszoosobowego, który nie jest jednak jednoznaczny z narratorem świadomym działania „zmieniaczy czasu”.

Transpozycja struktur mitycznych w powieści Nahacza wiąże się ściśle z zagadnieniem anagnoryzmu, dotyczącym kluczowych postaci Bociana i Loli. Bocian to diler, który dostarcza bohaterom tajemnicze narkotyki – „zmieniacze czasu”. Jest to postać świetlista, zdradzająca cechy demiurgiczne, sterująca w nieuchwytny sposób zdarzeniami rozgrywającymi się w narkotycznym labiryncie. Cechy te podkreślane są w konstrukcji postaci:

Stanął przed nami w taki sposób, jakby zapłonęła pochodnia (...), był cesarzem w tej okolicy, sam był jasnością, ale też przynosił ją nam jak jakiś Lucyfer, pakowaną zawsze za mało, zawsze za drogo (BL 17)²².

²⁰ Na zasadzie mitycznego dublowania. Zob. H. Sachs, *Znaczenie psychoanalizy dla nauk humanistycznych*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Kraków 1974, s. 531–532.

²¹ M. Eliade, *Mefisto i androgyn...*, s. 240.

²² Podobną światłość rozciąga Lola: „Często na nią patrzyłem, kiedy spała. Nie musiałem zapalać światła w pokoju, było od niej jasno” (BL 177).



Bocian wydaje się należeć do rzeczywistości obiektywnej, a jednak jego groteskowy wygląd sugeruje związek ze światem doświadczenia psychodelicznego; Bocian był nieproporcjonalny: „prawą stopę miał mniejszą od lewej, lewe ucho większe od prawego, w ogóle był leworęczny (...), prawa dłoń niemal zupełnie mu zanikła, skarłowaciała od nieużywania”, co więcej „zamiast oczu miał same źrenice” (BL 162), a twarz krył w mroku kaptura. W rzeczywistości odgrywa rolę mefistofeliczną – ma wdzięk czarnego charakteru kina *noir*, nosi w sobie cząstkę dobra i czyni zło, bo zmuszają go do tego okoliczności. Jego niejednoznaczne moralnie postępowanie wiąże się z tym, że daje bohaterowi dostęp do zgubnego świata *tripu* narkotycznego, a zarazem przewrotnie zaszczenia w nim pragnienie odnalezienia Loli, czyli autentyzmu, wyjścia z labiryntu złudy (to on jest autorem kartek ze wskazówkami, które przekazują bohaterowi przyjaciele). W tym drugim sensie symbolicznego znaczenia nabiera jego pseudonim, bowiem bocian to jedno z wcieleń psychopompa – przewodnika po zaświatach i pośrednika między świadomością a nieświadomością.

Lola równie ma nieokreślony status ontologiczny – niektóre opisy sugerują jej rzeczywiste istnienie, jednak bardziej przekonująca wydaje się teza, że jej postać została stworzona na wzór archetypu przewodniczki w rodzaju dantejskiej Beatrycze i to właśnie przez Bociana. Jak zauważyła Magdalena Bisz, Lola jawi się jako „świecka świętość”, „fizyczny byt, niepozbawiony cech trywialności i wulgarności”²³, ale też idealny:

są długie włosy. Ale mogą być też krótkie. Mogą równie dobrze być czarne jak białe. I w każdym wypadku będą to te prawdziwe (...). Tak samo z każdą częścią ciała (BL 91).

Imię Loli powtarzane jest przez głównego bohatera jak mantra – i w pewnym sensie postać ta sprowadza się tylko do słowa. Zdradza to spotkanie na stadionie, w trakcie którego okazuje się,

²³ M. Bisz, W *poszukiwaniu transcendencji. Sacrum według Mirosława Naha-cza*, „Fraza” 2012, nr 1–2, s. 204.



że wyłowiona z tłumy dziewczyna to „nie Lola, tylko Mariola” (BL 155). Demaskatorski sens ma też surrealistyczna scena, w której ciało Loli puchnie i „pęka od znaczeń”:

Lola zaczęła się zmieniać (...). Cała jej skóra zaczęła puchnąć, a ja stałem obok i zupełnie nic z tego nie kumałem. (...) Liczyłem, że Lola zmienia się tylko w mojej głowie, że tylko tam jej ciało pęcznieje (...). Jej kręgosłup wydawał mi się wygięty nie w tę stronę co trzeba, a na skórze (...) pojawiły się pęknięcia (...) Lola walczy, żeby jej ciało nie otworzyło się zupełnie. (...) Jest już tylko L obok O obok L obok... (BL 186–188).

Lola mogła kiedyś istnieć, należeć do prawdziwej przeszłości głównego bohatera, ale w czasoprzestrzeni powieści już jej nie ma, są tylko litery tworzące to imię i mgliste wyobrażenie jej formy. W finale powieści bohater częściowo powraca świadomością do rzeczywistości – budzi się w pustym pokoju, do którego niebawem wchodzi Lola. Jej nadejście jest pełne patosu – „drzwi się otwierają, wieje wiatr, firany szaleją, muzyka wydobywa się spod ziemi” (BL 191). Bohater jest przekonany, że pojawienie się Loli jest gwarancją deziluzji, powrotu do rzeczywistości obiektywnej i odczuwa wreszcie spokój. Akapit jednak kończy się w ten sposób:

zauważam, że dookoła robi się kolorowo, a Lola, Lola, która zamiast twarzy ma czarne miejsce z dwoma bielmami oczu i głowę nakrytą kapturem, podaje mi szklankę z wodą, mówi, żebym wypił, a ja to rozumiem, wypijam i ze spokojem zamykam oczy. Bo nic już nie może się wydarzyć, kiedy patrzę na Lolę i wiem, że ona też mnie widzi. I kiedy zamknę oczy, to nic się nie stanie. Bo ktoś będzie patrzył (BL 194).

Bocian i Lola to aspekty jednej istoty androginicznej²⁴, wprowadzającej do powieści łańcuch zniesionych przeciwieństw, odtwarzającej

²⁴ Bocian i Lola odpowiadają Bachelardowskim kategoriom *animusa* i *animy*. Pierwsze z nich to w przybliżeniu postać dominującej, „srogiej siły”, drugie wciela ideę samoregeneracji psychicznej, choć te role nie są stałe. Negatywny rys *animy* zaznacza się w jej metaforycznie rozumianej zdradliwości – Lola rzekomo nigdy nie śni się i nie pojawia się w wizjach bohatera, a jednak nie istnieje naprawdę, więc jej obecność nie może – wbrew przekonaniu bohatera – gwarantować rzeczywistości obiektywnej. Por. I. Błocian, *Jung i Bachelard. Problem wyobraźni i mitu*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1, s. 111–112.



stan mitologicznej harmonii. W końcu Bocian wprowadza bohatera do dezorientującego, psychodelicznego świata właśnie po to, by ostatecznie odnalazł on *sacrum*²⁵ reprezentowane przez jego androginiczne dopełnienie – Lolę. Ich symboliczna pełnia mogłaby zorganizować ład w świecie głównego bohatera na poziomie jego nieświadomości. Gdyby i ona nie okazała się złudzeniem, płytszą warstwą trwającego jednak nadal *tripu*. Anagnoryzm nie jest końcem powieści Nahacza, zamknięta jest ona przez scenę ostatecznej – zdawałoby się – deziluzji. Bohater budzi się w swoim pokoju. Nie ma Bociana ani Loli, po doświadczeniu psychodelicznym w umyśle bohatera nie zostało nic, jednak wciąż nie wiadomo, czy to, co się dzieje – choć prozaiczne – dzieje się naprawdę. Dlatego powieść Nahacza i jej interpretację zamknąć może zdanie Samuela Becketta: „Złudzeniem świt rozpraszający złudzenia i co nazywa się zmrokiem”²⁶.

Bibliografia

- Bachelard G., *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] *idem*, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Beckett S., *Bez*, przeł. A. Libera, [w:] A. Libera, *Godot i jego cień*, Kraków 2009.
- Bisz M., *W poszukiwaniu transcendencji. Sacrum według Mirostawa Nahacza*, „Fraza” 2012, nr 1–2.
- Błocian I., *Jung i Bachelard. Problem wyobraźni i mitu*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1.
- Co to znaczy, że było naprawdę?*, rozm. J. Paliwoda, „Lampa” 2007, nr 7–8.
- Czapliński P., *Symulakry i symulacja, Baudrillard, Jean*, dostępny <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html>. (data dostępu: 10.03.2015).
- Dąbrowski G., *Rytuały przejścia a użycie substancji psychoaktywnych*, Wrocław 2006.
- Eliade M., *Eurypides a dionizyjski kult orgiastyczny*, [w:] *idem*, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, t. 1, Warszawa 2012.
- Eliade M., *Mefisto i androgyn, czyli tajemnica pełni*, [w:] *idem*, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.

²⁵ M. Bisz, *op. cit.*, s. 205.

²⁶ S. Beckett, *Bez*, przeł. A. Libera, [w:] A. Libera, *Godot i jego cień*, Kraków 2009, s. 403.



- Eliade M., *Wprowadzenie do mitologii śmierci*, [w:] *idem, Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Malinowski K.B., [brak tytułu], [w:] M. Nahacz, *Bocian i Lola*, Wołowiec 2005, okładka.
- Mieletinski E., *Mity bohaterskie i „obrzędy przejścia”*, [w:] *idem, Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Nahacz M., *Bocian i Lola*, Wołowiec 2005.
- Pawlikowski M., *Świat w krzyku*. „Osiem cztery” Mirosława Nahacza i reaktywacja opowiadania, „FA-art” 2011, nr 3–4.
- Sachs H., *Znaczenie psychoanalizy dla nauk humanistycznych*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. II, cz. 1, Kraków 1974.
- Sidowska K., *Dekonstrukcja i postmodernizm*, „Fraza” 2005, nr 4.
- Weber M., *Nauka jako zawód i powołanie*, [w:] *idem, Polityka jako zawód i powołanie*, przeł. A. Kopacki, P. Dybel, Kraków 1998.

Mity odkryte na nowo – współczesny przekład mitów na przykładzie twórczości Olgi Tokarczuk i Margaret Atwood

Kwestia aktualności mitów, jak i próby ich reinterpretacji stanowią kluczowe zagadnienie w kulturze lubującej się w przepisywaniu historii na nowo. Współczesne teksty medialne¹ coraz częściej powstają w wyniku „channelingowych inspiracji, poplątanych mitologii i widowiskowych terapii”², czego przykładem są hiperteksty³, takie jak seria o przygodach Percy Jacksona, hollywoodzkie produkcje (najnowszy *Herkules* z Dwayne’em Johnsonem w roli głównej, *Immortals. Bogowie i herosi*, *Starcie Tytanów*) czy nawet gry komputerowe *Age of Mythology*, *Loki* i *Titan Quest*. Niemniej wśród tych, jak i wielu innych tytułów można zaobserwować jedną zgodność dotyczącą natury przedstawianych mitów. Mianowicie we współczesnych przekładach coraz mocniej akcentowane są elementy „nieboskości” bohaterów, ich słabości i przeszkody uniemożliwiające realizację wyznaczonych im zadań. Celem niniejszego rozdziału jest scharakteryzowanie tego procesu oraz próba redefinicji mitu w literaturze współczesnej. Analiza

¹ Termin wprowadzony przez Stuarta Halla. Dla niego każdy tekst medialny to dyskurs znaczący zakodowany i odcodowany w pewien sposób. Zob. S. Hall, *Encoding/Decoding*, [w:] *Media and Culture Studies: KeyWorks*, red. M.G. Durham, D.M. Kellner, Oxford 2001, s. 163–173 [tłum. własne]; D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 88–90.

² N. Drury, *Psychologia transpersonalna. Ludzki potencjał*, przeł. H. Smagacz, Poznań 1995, s. 128.

³ Posługując się terminologią Gerarda Genette’a, hipertekst jest utworem inspirowanym innym tekstem zwanym przez niego hipotekstem. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 322.

tych zagadnień zostanie zilustrowana na przykładzie dwóch przekładów autorstwa Margaret Atwood i Olgi Tokarczuk.

Współczesne przededefiniowanie słowa „mit” wiąże się z deprecjonowaniem jego sakralnego wymiaru i przekształceniem w opowieść o codzienności. Stąd słownikowa definicja mitu jako „fantastycznej opowieści o bogach, demonach, legendarnych bohaterach oraz o nadnaturalnych wydarzeniach z udziałem tych postaci”⁴ nabiera innego charakteru, gdyż mit postrzega się coraz częściej jako „zgeneralizowaną, usymbolizowaną i uniwersalizowaną opowieść o ludzkim życiu, o tym, co zwyczajne, banalne, powszechne”⁵. Nowoczesny mit nie będzie zatem skupiać się na tym, co boskie, ale na tym, co ludzkie, nadając „nieboskiemu” elementowi niebywałe znaczenie. I tak w jednej z powieści Margaret Atwood główna bohaterka to śmiertelniczka, żona wielkiego herosa – Penelopa. Zostaje przedstawiona przede wszystkim jako zwyczajna kobieta, która ma swoje kompleksy i obawy. Będąc żoną słynnego Odyseusza, bohaterka odkrywa sekrety swego męża. Sekrety, które obalają mit Odysa i przekonanie o jego wspaniałości. W *Penelopiadzie* to właśnie banalne rzeczy, takie jak docinki pięknej Heleny, krótkie nogi Odyseusza czy przejmujący los służek są na pierwszym planie, a opowieść snuje ta mniej ważna, czyli żona (kobieta, która w systemie patriarchalnym jest wyłącznie dodatkiem do mężczyzny).

Powieść Atwood powstała w oparciu o *Mity greckie* Roberta Gravesa i *Odyseję* Homera. Stanowią one jednak tylko podłoże do uwspółcześnionej wersji mitu o Penelopie, która ma dosyć bycia postrzeganą wyłącznie jako wzór dobrej żony. Główna bohaterka, a raczej jej dusza (gdyż opowiada swoją historię pośmiertnie z czełości Hadesu), chce się ukazać w innym świetle – jako kobieta inteligenta, zwykły człowiek z wadami i zaletami, który jak „każdy lubi

⁴ Mit, [w:] *Słownik PWN*, <<http://sjp.pwn.pl/slownik/2568108/mit>> (data dostępu: 10.06.2015).

⁵ O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006, s. 216.



słuchać pieśni pochwalnych na swój temat, nawet jeśli nie daje im wiary”⁶. Opowieść Penelopy jest bardzo dokładna – przedstawia jej niezbyt szczęśliwe dzieciństwo, kompromitujące (dla niej) wesele i wcześniejszy (także mało przyjemny) turniej o jej rękę, małżeństwo z Odyseuszem, samotność podczas dwudziestu lat rozłąki z mężem, okres zwalczania zalotników, powrót Odysa i jej niekończącą się wędrówkę po Hadesie. Częstym odniesieniem są jej relacja z Heleną Trojańską (za życia i po śmierci) oraz złośliwe uwagi kuzynki, nazywającej Penelopę „kaczusią”.

Obok próby „ucodziennienia” tematyki mitycznej, która stanowi popularne (aczkolwiek nie tak całkiem nowe) rozwiązanie we współczesnej literaturze, intertekstualność i połączenie różnych motywów literackich są charakterystycznymi elementami dla nowo opracowanych mitów. Przykładowo w *Penelopiadzie* mamy do czynienia z połączeniem różnych gatunków. Główna oś powieści to historia tytułowej bohaterki, która nie prezentuje wydarzeń w prosty sposób, ale ucieka się do wielu dygresji i skojarzeń. Jej opowieść jest przerywana przez historię dwunastu służek Penelopy, które Odyseusz po powrocie uznał za nielojalne, a jego syn – Telemach – powiesił. Z relacji głównej bohaterki wiemy, że dziewczęta zginęły niesłusznie, ponieważ wypełniały wyłącznie jej polecenia. Ich czyny zostały źle zinterpretowane przez herosa, a Penelopa nie wyznała mu prawdy:

cóż miałam robić? Lamenty nie przywrócą życia moim słodkim dziewczętom. (...) Śmierć to śmierć, mówiłam sobie. Odmówię modlitwy, złożę ofiary za dusze tych biedaczek. W tajemnicy...⁷.

Służki opisują własny punkt widzenia, stosując różne gatunki literackie przy każdym nowym pojawieniu się w powieści. Ów eklektyzm nadaje powieści postmodernistyczny wymiar, czyniąc z opowieści niezwykle atrakcyjny i barwny kolaż. Tak więc by

⁶ M. Atwood, *Penelopiada*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2005, s. 93.

⁷ *Ibidem*, s. 132.



wyrazić poczucie niesprawiedliwości i przedstawić swój zapomniany przez wszystkich los, chór służek snuje swoją opowieść za pomocą rymowanej wyliczanki, lamentu, piosenki podwórkowej, sielanki, szanty, ballady, dramatu, wykładu z antropologii, procesu sądowego nagranego na wideo czy pieśni miłosnej. Na ostatnich kartach powieści Penelopa wyjawia, że służki dokuczają Odysowi w Hadesie oraz nie pozwalają mu się zbliżyć do niej – to jest jej kara i sprawiedliwość wymierzona przez dziewczęta.

Poza łączeniem gatunków w powieści Atwood można spotkać wiele nawiązań do kultury współczesnej. Penelopa zdradza, że największą dla niej rozrywką jest uczestnictwo w seansach spirytystycznych, do których podchodzi jednak z dużą rezerwą – „nadziwić się nie mogę, jak uparcie żywi prześladowają umarłych”⁸. Zdradza, że duchy mogą się ponownie odrodzić po wypiciu wody Zapomnienia. Są też takie duchy, jak jej kuzynka Helena, które zamiast wody z rzeki Lete piją wodę Pamięci, tak by powracać do Hadesu z nowymi wspomnieniami. To właśnie dzięki Helenie i jej małym wycieczkom Penelopa dowiaduje się o „muszkach na policzki, parasolkach od słońca, turniurach, wysokich obcasach, gorsetach, kostiumach bikini, aerobiku, piercingu, liposukcji”⁹. Przyznaje również, że nie rozumie współczesnego świata i zachowania żyjących na nim ludzi – „Kto to jest ta cała *Marilyn* i czemu wszyscy tak za nią szaleją? Kto to jest ten *Adolf*?”. Można tutaj zaobserwować dwie różne postawy wobec kultury. Są one uosobione w postaci Heleny i Penelopy. Ta pierwsza akceptuje świat taki, jaki jest, jest ciekawa nowinek i potrafi się dostosować do zmieniających warunków, co charakteryzuje przedstawiciela konformizmu. Z kolei Penelopa jest odporna na współczesną kulturę, nie chce w niej uczestniczyć („szkoda energii na seanse z taką hałastrą”¹⁰) i jej nie rozumie, co przypomina postawę kontestacji.

⁸ *Ibidem*, s. 152.

⁹ *Ibidem*, s. 153.

¹⁰ *Ibidem*.



Dodatkowo obecność terminów oraz imion znanych współczesnemu człowiekowi i zestawienie ich z mitologicznymi postaciami są wynikiem procesu familiaryzacji i synkretyzmu kulturowego, który polega na łączeniu różnych elementów kultur historycznie od siebie oddalonych. Czytelnik nie będzie miał żadnych problemów ze skojarzeniem osób wspomnianych przez Penelopę, mimo iż podaje ona tylko ich imiona. Wiąże się to z modną w dzisiejszych czasach generalizacją i nadawaniem wszystkiemu etykietek.

Co więcej, zabieg ten służy postawieniu znaku równości pomiędzy postaciami mitycznymi a historycznymi. Bo zarówno Helena, Penelopa czy Marilyn należą już do przeszłości. To duchy, które snują się po krainie zmarłych. Taki sposób zestawienia wydarzeń fikcyjnych z prawdziwymi zaciera granicę pomiędzy nimi, co ma nadać historii Penelopy autentyzmu. Jest to cecha niezwykle istotna przy omawianiu współczesnego pojęcia mitu. Pamiętajmy, że mit nie będzie tylko:

pierwotnym rezerwuarem wiedzy o świecie ukrytej w nierealistycznej, baśniowej narracji, opowieścią o relacjach międzyludzkich, o ludzkich mechanizmach psychologicznych i społecznych¹¹,

ale również będziemy go traktować „jako opowieść wewnątrzpsychiczną, narrację o naszej własnej psychice, ukazującą mechanizmy jej działania”¹². Jak pisze przecież znana polska pisarka Olga Tokarczuk, „zinterpretować mit to zrozumieć samego siebie”¹³. Z tego powodu autentyczność mitu ma niebagatelną wartość i nie oznacza to, że ma być on prawdziwy. Ma tylko wydawać się prawdziwy, czyli pod warstewką baśniowej opowieści ma znajdować się głębszy przekaz mitu, który pomoże odbiorcy rozszyfrować samego siebie.

Dzieje się tak przede wszystkim, gdy czytelnik może utożsamiać się z bohaterami mitów. Ciężko się jednak utożsamiać

¹¹ O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 216.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 217.



z idealnym bogiem czy półbogiem, dlatego też w unowocześnionej wersji mitów postaci posiadają więcej pierwiastka ludzkiego niż boskiego. Ulegają po prostu procesowi uczłowieczenia. Powieść Atwood jest tego doskonałym przykładem, gdyż głównym jej tematem jest właśnie różnica w postrzeganiu. W zależności od perspektywy, jaką obierze sobie dana osoba, pewne wydarzenia można inaczej interpretować. Dobrze to ilustruje mit o Penelopie, która przez jednych jest uważana za wzór żony, a przez drugih za matkę bożka Pana, który został splodzony przez jednego z jej zalotników podczas nieobecności Odyseusza. Penelopa po to opowiada swoją historię, by obalić oba mity – nie spała z żadnym z zalotników, a wszystkie jej decyzje były podjęte wyłącznie po to, by przetrwać w okrutnym (jej zdaniem) świecie. Bohaterka nie widzi siebie jako ideału i wszystko, co przedstawia, jest dalekie od perfekcji. Tak więc bogowie mają „w sobie coś z podłego dziecka”¹⁴ i delektują się naszą męką, Odyseusz to wyśmieniony gawędziarz, który ma tendencję do zmyślania i podkolorowywania faktów, Helena (kuzynka, która zrujnowała jej życie) jest narcystyczną egoistką, która wykorzystuje mężczyzn z premedytacją. Łatwiej jest bez wątpienia znaleźć podobieństwa do takich portretów, aniżeli do wzorów cnót, kobiecego piękna czy rozsądku i sprytu.

Podobnie jest z *Anną In w grobowcach świata* – dziełem Olgi Tokarczuk. Głównym narratorem także jest tu (zdawałoby się) ta mniej ważna, czyli Nina Szubur, towarzyszka bogini Inanny (w powieści określanej Anną In), która często podkreśla swoją nieistotność – „ja, która opowiadam, ja każda”¹⁵. Uwypuklenie tej cechy jest celowe, by czytelnik mógł się utożsamiać z tą bohaterką, jako że wydarzenia są prezentowane z jej perspektywy. Nina, w przeciwieństwie do swojej wspaniałej kompanki o niebywałej urodzie, jest przeciętna, blada, sięga jej do ramienia. Sama pokornie przyznaje

¹⁴ M. Atwood, *op. cit.*, s. 33.

¹⁵ O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 14.



– „przy niej jestem mała i drobna, jej krok to moje dwa”¹⁶. Takie porównanie można traktować dosłownie, może być to też metaforyczne stwierdzenie, że Nina zdaje sobie sprawę ze swojej bezradności jako istoty śmiertelnej. Dobrze potwierdzają to przemyślenia narratorki – „Kiedy będę już starą kobietą, ona się nie zmieni. Gdy wreszcie umrę, ona weźmie sobie jakąś inną przyjaciółkę, jakąś inną mnie”¹⁷. Mimo że jest tą mniej ważną, Ninszubur stoi przed wielkim zadaniem uratowania swojej bogini – Anny In, która zeszała do podziemnego świata w celu konfrontacji z jego władczynią, a zarazem własną siostrą bliźniaczką. Okrutna Pani podziemia uśmierciła swoją siostrę, której powierniczka musi szukać pomocy u ojców i przyjaciół Anny In, by przywrócić boginię do życia.

Sama droga do znalezienia sprzymierzeńców jest niezwykle trudna. Nikt bowiem nie chce pomóc Ninie ze strachu przed śmiercią. Nawet ojcowie-bogowie umywają ręce, „twierdząc, że to wina Anny In i że są pewne granice, które ta już dawno przekroczyła. Mąż bogini, piękny Ogrodnik, też nie ma takiej potęgi, by pomóc jej w powrocie na powierzchnię. Gdy sytuacja wydaje się beznadziejna, Ninszubur udaje się do Matki bogini i twórczyni wszystkiego, która pod wpływem groźby nakłania trzech wielkich ojców do uratowania córki. Dzięki temu Anna In wraca do świata żywych, a zamiast niej do podziemia ma zejść ktoś, kogo sama wybierze. Bogini w asyście demonów plądrujących powierzchnię miasta odwiedza swoich przyjaciół, by wybrać godne następstwo. Ma jednak ograniczony czas i ostatni gość, któremu składa wizytę, zostaje zabrany do królestwa. Jest nim Ogrodnik – i jego siostra, która prosi Panią ciemności o litość nad jej bratem. Ta, nieubłagana, zgadza się, podając jeden warunek. Ogrodnik musi przebywać w podziemiach przez pół roku, a przez kolejne pół siostra Ogródnika – Anna Geszti (Geszianna) ma zajmować jego miejsce.

¹⁶ *Ibidem*, s. 14.

¹⁷ *Ibidem*, s. 43.



Podstawą do stworzenia tej opowieści jest *Zejsście Inanny do świata podziemnego*, przedstawiającej historię sumeryjskiej bogini, która zeszła do świata zmarłych i wróciła do świata żywych. Jak sama Tokarczuk pisze, historia ta „stanowi pramit, z którego wypączkowały potem wszystkie młodsze mity o zstąpieniu do świata zmarłych”¹⁸. Dodatkowo włączone zostały tu mit o stworzeniu świata, mit o Demeter i Korze/Persefonie, opowieść o „oddaniu Innanie mocy przez boga Enki”¹⁹. Ponadto tekst Tokarczuk jest bogaty w wiele nawiązań do poematów autorstwa sumeryjskiej księżniczki Enheduanny.

W przeciwieństwie do *Penelopiady* powieść Tokarczuk nie jest aż tak rewolucyjna w treści, gdyż perspektywa w micie o Innanie nie zostaje zmieniona na inną, sprzeczną z mitem, co ma miejsce w dziele Atwood. W tym ostatnim niekiedy nawet patriarchalny punkt widzenia zostaje zestawiony z matriarchalnym (jak w przypadku wykładu antropologicznego wygłoszonego przez chór służek). W *Annie In w grobowcach świata* wydarzenia też są przedstawione przez inne postacie (poza główną narratorką Niną Szubur). Mamy więc Netiego – odźwiernego, który jest najwierniejszym sługą Pani podziemnego świata, Dumuziego – pięknego Ogrodnika czy jego siostrę Gesztianę. Jak zaznacza autorka, „istotą mitu jest to, że opowiada go każdy i nikt; jest wspólną wartością i właściwie nie ma autora”²⁰. Dlatego też decyduje się ona na kilku narratorów, którzy opowieść „podchwytują i prowadzą dalej niczym wielogłosową pieśń”²¹. Jest to przejaw wcześniej wspomnianego autentyzmu, jak i wprowadzenia indywidualizmu postaci. Postacie te jednak opisują inne wydarzenia, a nie portretują dane wydarzenie w inny sposób, jak to ma miejsce w powieści Atwood.

Dla Tokarczuk sprzeczność nie ma znaczenia. Ona buduje swoją uwspółcześnioną wersję mitu na podstawie wiarygodności

¹⁸ *Ibidem*, s. 206.

¹⁹ *Ibidem*, s. 207.

²⁰ *Ibidem*, s. 206.

²¹ *Ibidem*.



i stara się wiernie przedstawić opowieści o Inannie z nowoczesną otoczką. To tak, jakby wyciągnąć starą, zakurzoną księgę i zdmuchnąć z niej cały pył. Jak przyznaje sama pisarka:

podjęłam się czegoś w rodzaju literackiej archeologii – ułożenia całej powieści z ocalałych fragmentów, a ponadto przeniesienia jej w możliwie największą bliskość współczesnego człowieka²².

Nowoczesnym zabiegiem w powieści jest specyficzny podział długich sumeryjskich imion bohaterów na imiona i nazwiska, tak by je urzeczywistnić i nadać im współczesnego wymiaru. Zamiast Inanny jest Anna In, zamiast Ninszubur – Nina Szubur, zamiast Gesztianny – Anna Geszti i tak dalej.

Nie mamy też określonego czasu akcji, a ten przyjęty to „pradawny czas istnienia, *illo tempore*, jako *wtedy, teraz i zawsze*”²³. To nadaje tej opowieści uniwersalnego przesłania. Obraz miasta, w którym mają miejsce opisywane wydarzenia, jest również nowoczesny. Znajdują się w nim olbrzymie budynki ciągnące się w nieskończoność, w których z jednego poziomu na drugi mieszkańcy przemieszczają się windami. Gdy Anna Inn umiera, miasto tego nie odczuwa. Jak relacjonuje Nina, „Miasto jest takie, jakie było – suche, pełne hałasu. (...) Pisk wind i szelest obrotowych drzwi. Ruch i gwar”²⁴. Miasto tętni własnym życiem i nie zwraca uwagi na to, czy ktoś odchodzi, czy przychodzi. Tak samo jak współczesna aglomeracja nie zasypia i nie reaguje na tragedię jednostki.

Nie da się ukryć, że omawiane powieści stanowią również przykład literatury feministycznej. Już w tytule dzieła Atwood zostaje zaakcentowane, że główna bohaterka nie miała prawa głosu. *Penelopiada* jest opowieścią tej mniej ważnej, co prawda królowej, która z racji stanowiska powinna być ważna, ale nie jest. Jest to

²² *Ibidem*, s. 196.

²³ *Ibidem*, s. 207.

²⁴ *Ibidem*, s. 145.



zatem przede wszystkim historia kobiety. Kobieta ta całe życie musiała podporządkowywać się innym – ojcu, mężowi, tradycji, sytuacji na dworze królewskim męża, gdyż tego od niej oczekiwano (a nawet wymagano). Również przejmująca historia młodych służek, które zostały zgwałcone przez zalotników Penelopy i które mimo to musiały dalej im służyć i ich zabawiać, ukazuje wielką niesprawiedliwość wobec kobiet nisko urodzonych oraz ich przedmiotowe traktowanie. Można też powiedzieć, że ciężko jest dostrzec w całej powieści jakieś pochwalne słowa pod adresem mężczyzn. Odyseusz jest podstępny, Telemach narwany i rozpieszczony, a zalotnicy są trafnie porównani do sępów:

przypominali sępy, wówczas gdy spostrzegą martwą krowę: jeden przyfruwa, drugi, aż wreszcie wszystkie sępy w okolicy szarpia padlinę²⁵.

Anna In w grobowcach świata przedstawia losy bogini, a są one ukazane (w przeważającej części) przez jej powierniczkę. Co ciekawe, początkowo przy opisach tytułowej bohaterki i jej pojawieniu się nie pada słowo „bogini”. Można zatem pomyśleć, że to współczesna kobieta, niezależna, uparta, inteligentna, charakteryzująca się wielkim sprytem. Niestraszne jej nawet zejście do świata grobowców, jest żadną przygodą i wydaje się, że wszystko ma pod kontrolą. Na podstawie pierwszego zetknięcia z tą bohaterką odbiorca będzie ją szufladkować, przypisując ją do kategorii postaci w rodzaju Lary Croft czy Kiry Salak. Co więcej, w powieści Tokarczuk wszystkie znaczące role przypadają kobietom. Anna In schodzi do świata podziemi i potem z niego wychodzi, łamiąc tym samym prawa natury, jak i zasady krainy. Pomoc niesie jej Nina, która przekonuje inną wpływową kobietę – Matkę bogini – do uratowania Inanny. Nie można tu zapominać o osobie, która odebrała Annie In życie – to też kobieta, jej siostra bliźniaczka władająca królestwem podziemia. Powieść jest zdominowana przez kobiety, a dokładniej kobiety czynu.

²⁵ M. Atwood, *op. cit.*, s. 92.



Feministyczne akcenty w obu powieściach są niezwykle potrzebne, by ukazać wybrane przez pisarki mity we współczesnym świetle i podkreślić zmianę roli kobiet w dzisiejszym świecie. Oczywiście należy pamiętać o tym, że mit został odkryty na nowo, a nie utworzony na nowo. Oznacza to, że historie mityczne wybrane przez współczesnych pisarzy opierają się w dużym stopniu na opowieściach starożytnych. Dodaje się do nich inne perspektywy, poboczne wątki, aktualne nazwy oraz słownictwo, osadza się je w znanej scenerii, a postacie uzupełnia się o bogatszą i barwniejszą charakterystykę. To, co na pierwszy rzut oka jest nowe, tak naprawdę zawiera w sobie uniwersalną i dobrze znaną historię. Na tym polega fenomen współczesnego mitu – na odkryciu i rozszyfrowaniu samego siebie, jako że „snujemy te opowieści, bo one wyznaczają granice nas samych i naszego świata”²⁶.

Bibliografia

- Atwood M., *Penelopiada*, przeł. M. Konikowska, Kraków 2005.
- Drury N., *Psychologia transpersonalna. Ludzki potencjał*, przeł. H. Smagacz, Poznań 1995.
- Hall S., *Encoding/Decoding*, [w:] *Media and Culture Studies: KeyWorks*, red. G.D. Meenakshi, D.M. Kellner, Oxford 2001 [tłum. własne].
- McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007.
- Tokarczuk O., *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006.
- Wielek M., *O Bogu, który kocha opowieści i człowieku, który lubi opowiadać*, <http://www.list.media.pl/nr-2-2009-o-bogu-ktry-kocha-opowieci/o-bogu-ktry-kocha-opowieci-i-czowieku-ktry-lubi-opowiada/> (data dostępu: 10.06.2015).

²⁶ M. Wielek, *O Bogu, który kocha opowieści i człowieku, który lubi opowiadać*, <http://www.list.media.pl/nr-2-2009-o-bogu-ktry-kocha-opowieci/o-bogu-ktry-kocha-opowieci-i-czowieku-ktry-lubi-opowiada/> (data dostępu: 10.06.2015). *op. cit.*

**„Rytuał bez boga, misterium bez kultu”¹
– o mitach chrześcijańskich w Teatrze Laboratorium
Jerzego Grotowskiego**

Spektakle Jerzego Grotowskiego były postrzegane w bardzo różny sposób. Kardynał Wyszyński uważał je, a przynajmniej *Apocalypsis cum figuris*, za obrzydliwość², Jacek Woźniakowski tę samą sztukę nazywał „czarną mszą dla ubogich”³ i zlepkiem bluźnierstw. Obok tych niepochlebnych opinii pojawiały się i inne. Helmut Kajzar twierdził, że „Grotowski zmusza do postawy wierzącego”⁴, Jan Błoński natomiast pisał: „Nie bluźniłbyś, gdybyś nie wierzył...”⁵. Sam twórca *Apocalypsis*, mówiąc o swoich spektaklach, niejako godził obie postawy, stosując najczęściej sformułowanie zapożyczone z jednej z recenzji teatralnych – „dialektyka ośmieszenia i apoteozy”⁶. Mimo że wielu może uważać twórczość Grotowskiego za gorszącą i obrazoburczą, nie można zaprzeczyć temu, że przesycona jest ona elementami tradycji chrześcijańskiej, biblijnej czy liturgicznej, które oscylują „od gwałtu do uwielbienia i adoracji”⁷.

¹ J. Kłossowicz, *Podróż do źródeł teatru*, [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 249.

² Zob. Z. Osiński, *Pamięć Reduty*, Gdańsk 2003, s. 456.

³ Cyt. za: idem, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 229.

⁴ H. Kajzar, *O cudach teatru Grotowskiego*, [w:] *Misterium zgrozy...*, s. 252.

⁵ J. Błoński, *Teatr Laboratorium*, [w:] *Misterium zgrozy...*, s. 271.

⁶ Określenie to pochodzi z recenzji *Dziadów* Tadeusza Kudlińskiego. Zob. T. Kudliński, „*Dziady*” w 13 Rzędach, [w:] *Misterium zgrozy...*, s. 140.

⁷ Z. Osiński, „*Księżę Niezłomny*” Jerzego Grotowskiego, [w:] *Misterium zgrozy...*, s. 398.

Jerzy Grotowski mówił o sobie jako produkcie polskiej tradycji⁸, co trzeba również rozumieć w odniesieniu do tradycji katolickiej. Rzeczywiście odegrała ona chyba niezwykle ważną rolę w jego twórczości⁹. W jego tekstach można znaleźć szereg odwołań i inspiracji nauką Ojców Kościoła i teologów, jak choćby św. Jana od Krzyża, Mistra Eckharta, Pseudo-Dionizego Areopagity czy św. Teofila z Antiochii. Szczególne znaczenie miała jednak Biblia. Aby lepiej zrozumieć stosunek Grotowskiego do tej księgi i treści w niej zawartych, warto przywołać opowieść o sytuacji z dzieciństwa reżysera, kiedy to pomimo zakazu samodzielnego czytania Ewangelii, w tajemnicy przed wszystkimi, zgłębiał egzemplarz otrzymany od młodego wikarego:

Przystawiłem drabinę i wszedłem na stryszek nad małym drewnianym chlewem dla świń. Zamknąłem się tam i czytałem. Cały czas słyszałem pod sobą chrząkanie świń. Światło wpadało przez szpary w cienkiej drewnianej ścianie. To, co docierało do mnie, kiedy czytałem, to wcale nie były dzieje Boskiego Bohatera. To była raczej opowieść o Przyjacielu. Dla mnie był on przyjacielem jednookiego konia z sąsiedztwa, nad którym znęcał się właściciel. Był on także moim przyjacielem i przyjacielem każdego we wsi, kto znalazł się w potrzebie. Przez owe szpary widziałem pagórek porośnięty kilkoma drzewami – dla mnie było to wzgórze ukrzyżowania. Cały krajobraz wsi stał się dla mnie krajobrazem ewangelicznej opowieści¹⁰.

Biblia i Ewangelie miały zapewne szczególny wpływ na ukształtowanie poglądów Grotowskiego i to nie tylko w dziedzinie

⁸ J. Grotowski, *Co było (Kolumbia – lato 1970 – Festiwal Ameryki Łacińskiej)*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, Warszawa 2012, s. 500.

⁹ Ważniejsze pozycje podejmujące problem stosunku Grotowskiego do wiary i religii katolickiej oraz ich wpływu na twórczość teatralną to: Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, *op. cit.*, tu zwłaszcza część II: *Światopogląd Grotowskiego i Laboratorium. Rekonesans*; *idem, Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, wyd. 2, Gdańsk 2009, głównie w rozdziale szóstym: *Grotowski wobec gnozy*; T. Kornaś, *Aniołom i światu widowisko*, Kraków 2009. Natomiast problematyka błuźnierstwa w twórczości Grotowskiego doskonale została ukazana w najnowszej książce D. Kosińskiego, *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015.

¹⁰ J. Grotowski, *Teatr Źródeł*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 749–750.



teatru. Należy jednak zaznaczyć, że reżyser tekst Pisma Świętego odrywał od aspektu religijnego i przenosił na grunt świecki. Poszukiwał w nim prawdy nie o Bogu, ale o człowieku, o ludzkiej naturze oraz teatrze. W spektaklach Grotowskiego można odnaleźć wiele nawiązań do wątków staro- i nowotestamentowych, jednak najważniejszy i najczęstszy jest motyw Chrystusa-Zbawiciela, który pojawia się w wielu jego realizacjach.

Należy wyraźnie zaznaczyć, że biblijne opowieści, a zwłaszcza postać Jezusa, były przez Grotowskiego taktowane w kategorii **mitu**. Ów mit również był przez twórcę *Apocalypsis* swoicie rozumiany, w znaczeniu zbliżonym do pojęcia archetypu, a więc jako zbiorowy kompleks, „który żyje w psychice zbiorowości już niezależnie i w sposób dla nas nieświadomy inspiruje zbiorowe zachowania się i reakcje”¹¹. Grotowski uważał, że tradycyjne mity religijne są w stanie zanikania i identyfikacja z nimi jest dziś niemożliwa. Zamiast tego proponował konfrontację, zderzenie, podważenie mitu¹². W jednej ze swoich wypowiedzi tak to tłumaczył:

Są mity martwe, na przykład mit Orfeusza, które nie wzbudają już w nas żadnego wewnętrznego poruszenia. Są już tylko metaforą. Natomiast mitologia chrześcijańska jest żywa i postać Chrystusa dla mnie, pomimo całej mojej filozofii, ma znaczenie żywe. Chrystus to ktoś, kto był w sytuacji presji, kto był atakowany, wystawiony na ostateczną próbę i pozostał wierny temu, co uznawał za słuszne. Jest znakiem sytuacji męczennika. Być może dla pokolenia, które przyjdzie po nas, mit ten nie będzie już funkcjonował, lecz dla nas wciąż funkcjonuje. Nie chcemy tworzyć na nowo sytuacji religijnej, lecz analizować jakości ludzkie tego mitu. Dlaczego on pozostał żywy? Ponieważ na przestrzeni wieków było wiele sytuacji ludzkich, które powtarzały się i które znalazły na nowo swoje wcielenie w niektórych postaciach mitycznych. Nawet dla człowieka religijnego mit funkcjonuje jak znak sytuacji ludzkiej. Lecz, oczywiście, mit pozostaje również w relacji z elementami czysto religijnymi, dogmatycznymi. Aby przekroczyć ową dogmatyczną funkcję mitu, zawsze posługujemy się bluźnierstwem¹³.

¹¹ *Idem, Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, op. cit., s. 251.

¹² *Ibidem*, s. 251–252.

¹³ *Grotowski a estetyka teatralna* [rozmawiali René Gaudy i Michel Bataillon], [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 302–303.



Wydaje się, że Grotowskiego fascynowała tematyka poświęcenia i męczeństwa. Te jakości odnajdywał w micie Chrystusa jako ciągle żywe. Akt całkowity był przez aktora osiągany poprzez ofiarowanie siebie, czego najdoskonalszym wzorem była przecież ofiara Chrystusa. Nie chodziło jednak o odtwarzanie ewangelicznej historii Zbawiciela, o tworzenie teatru religijnego. Aby przenieść to na grunt świecki, pozbawić sakralnego charakteru, stosowano bluźnierstwo, jednak nie w celu ośmieszenia czy pohańbienia tego, co święte, ale aby odkryć nowy sens.

Motyw Chrystusa szczególnie wyraźnie zarysowany został w inscenizacji *Dziadów*. Scenę, w której Gustaw-Konrad wygłasza tekst Wielkiej Improwizacji, zbudowano na wzór drogi krzyżowej. Bohater przechodzi niby przez kolejne stacje męki, dźwigając ciężar krzyża. Nie byłoby w tym niczego gorszącego, gdyby nie fakt, że niesie on na ramionach zwykłą miotłę. W tle kobiety zawodzą na melodię *Godzinek*, a Gustaw-Konrad w końcu pada, wygłaszając bluźniercze słowa. Grotowski tak wyjaśniał tę scenę:

Wielka Improwizacja. Traktowana zazwyczaj jako pełen patosu bunt metafizyczny, pasowanie się jednostki z Bogiem, wydała nam się materialem do zademonstrowania tragizmu i naiwności Zbawicielstwa, jego „donkiszoterii”¹⁴.

Świetnie widać tu ową „dialektykę ośmieszenia i apoteozy”. Z jednej strony Gustaw-Konrad przedstawiony jest jako Chrystus, z silnym poczuciem swojej misji Zbawiciela, z drugiej zostaje to zdyskredytowane. Zderza się tu patos z groteską, Jezus z Don Kichotem, modlitwa z bluźnierstwem¹⁵. Podobny, wzniosło-ironiczny

¹⁴ „Dziady” jako model teatru nowoczesnego. Rozmowa z dyrektorem Teatru 13 Rzędów w Opolu Jerzym Grotowskim [rozmawiał Jerzy Falkowski], [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 204.

¹⁵ Dokładniejsze informacje na temat realizacji *Dziadów* można znaleźć w następujących pozycjach: A. Wójtowicz, *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”*. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964), Wrocław 2004, s. 55–68 oraz *Misterium zgrozy...* („Dziady” jako model..., s. 203–205; L. Flaszen, „Dziady”. Komentarz



charakter miała finałowa scena w *Akropolis*. Grotowski w tym spektaklu dokonał swoistego odwrócenia. Akcję, która u Wyspiańskiego działa się w Zamku Królewskim na Wawelu, przeniesiono do obozu koncentracyjnego. Wszystkie mity i wartości kultury polskiej i europejskiej zostały niejako uśmiercone, skazane na zagładę, sugerując upadek cywilizacji. Szczególnie wymowny jest tu motyw zmartwychwstałego Chrystusa, będącego szmacianą, zniszczoną kukłą, przypominającą więźnia obozu, a nawet trupa. Pieśniarz wnosi go, niby monstrancję bądź kielich w trakcie przeistoczenia, aby na koniec zginąć razem z nim w piecu krematoryjnym. Znowu dominuje poetyka bluźnierstwa i apoteozy – z jednej strony procesja i ekstatyczne pieśni na cześć Zbawiciela, z drugiej, jego śmieszność i słabość. Nie można pokładać wiary, nadziei i ufności w nędznej, żalostnej kukle. „Zwycięzca śmierci, piekła i szatana” umiera i nie powstaje z grobu, jedynie „dymów snują się obręcze”¹⁶.

Mit Chrystusa w bardzo ciekawy sposób wpisany został do kolejnego spektaklu Teatru Laboratorium – *Książę Niezłomny*¹⁷. Tekst przedstawienia to utwór Calderona, ale w transkrypcji Juliusza Słowackiego¹⁸, opowiadający o wojnie między Maurami a Portugalczkami. Tytułowy książę Fernand, chcąc wyswobodzić swego

do inscenizacji J. Grotowskiego, s. 41–42; idem, „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów*, s. 53–57, T. Kudliński, „Dziady” w *13 Rzędach*, op. cit., s. 139–140; Z. Majchrowski, *Wielka Improwizacja i „teatr ubogi”*, s. 291–299).

¹⁶ Wypowiedzi Grotowskiego na temat *Akropolis* można znaleźć w następujących pozycjach: Grotowski *a estetyka...*, s. 301; Wywiad z Grotowskim [rozmawiał Richard Schechner i Theodore Hoffman], [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, op. cit., s. 340–342. Ponadto dokładniejszy opis spektaklu i jego interpretacja znajdują się w: A. Wójtowicz, op. cit., s. 87–92 oraz *Misterium zgrozy...* (L. Flaszen, „Akropolis”. *Komentarz do przedstawienia*, s. 51–52; idem, „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis”..., s. 62–69; J.P. Gawlik, „Akropolis” 1962, s. 167–170; Z. Osiński, „Akropolis” w *Teatrze Laboratorium*, s. 300–334).

¹⁷ Dokładniejsze informacje na temat spektaklu *Książę niezłomny* znajdują się w: S. Ouaknine, „*Książę Niezłomny*”. *Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, przeł. J. Tyszka, Wrocław 2011.

¹⁸ L. Flaszen, „*Książę Niezłomny*”. *Przypisy do przedstawienia*, [w:] *Misterium zgrozy...*, s. 83.



brata, zostaje jeńcem i nie godząc się na uwolnienie w zamian za wyspę Ceutę, poddany licznym torturom, w finale sztuki umiera¹⁹. O tej inscenizacji mówiono, że stanowi ona „studium fenomenu niezłomności”²⁰. Grotowski opowiada tu o cierpieniu, męczeństwie i ofierze, zderzając to ze współczesnością, poniekąd pyta o te wartości dziś. Postać Księcia Niezłomnego, którego grał Ryszard Cieślak, była utożsamiana z Chrystusem, na co wskazywały choćby symbolika stroju – biała przepaska na biodrach, a także nawiązania ikonograficzne – obraz sugerujący *Pietę*²¹. Zatem znów Zbawiciel ożywa na scenie i to w sposób niemalże zupełny. Zbigniew Osiński tak to opisuje:

Koncepcja Grotowskiego oparta jest na typowym dla postępowania symbolicznego paralelizmie, w którym następuje akt jednoczesnego skonfrontowania i zarazem utożsamienia dwóch wartości, czyli – w interesującej nas sytuacji: Chrystusa i aktora, który po prostu jest – na czas trwania przedstawienia – Chrystusem. Ryszard Cieślak ani nie przeżywa w spektaklu Chrystusa, ani też nie gra go; on po prostu utożsamia się z Chrystusem. Książę Niezłomny – podobnie jak Chrystus i podobnie jak jego otoczenie – to nie jest martwy twór, lecz ciągle żyjący symbol; to w jakimś sensie także – „Každy” z nas²².

Cieślak osiągnął w tym spektaklu akt całkowity. W finałowym monologu, po którym Książę Niezłomny umiera, zastosowano tak zwaną technikę montażu, którą Grotowski tak wyjaśniał:

Tekst mówi o torturach, o bólu, o agonii. Tekst mówi o męczenniku odmawiającym poddania się prawom, których nie akceptuje. W ten sposób tekst, a z nim inscenizacja zdają się służyć czemuś mrocznemu, czemuś, co – w domniemaniu – smutne. Ale w pracy reżysera z Cieślakiem nigdy nie dotknęliśmy czegokolwiek, co można by nazwać mrocznym. Cała jego rola powstała w oparciu o wspomnienie, o bardzo precyzyjny

¹⁹ *Idem*, „Książę Niezłomny”. *Przebieg scen*, [w:] *Misterium zgrozy...*, s. 85.

²⁰ *Idem*, „Książę Niezłomny”. *Przypisy...*, s. 83.

²¹ J. Grotowski, *Montaż w pracy reżysera*, [w:] *idem*, *Teksty zebrane*, *op. cit.*, s. 819.

²² Z. Osiński, „Książę Niezłomny”..., s. 397.



moment z życia Ryszarda (...), powstała na gruncie jego osobistej pamięci z okresu wczesnej młodości, kiedy dostąpił swego pierwszego, wielkiego, bardzo wielkiego doświadczenia w miłości²³.

Zatem nastąpiło tu swoiste połączenie dwóch skrajnie różnych sytuacji. Widzowie oglądają męczennika, cierpiącego i umierającego człowieka, którego utożsamiają z Chrystusem, podczas gdy aktor, odgrywając tę scenę, powraca do wspomnienia aktu seksualnego. Zachodzi tu niesamowite zespolenie *Eros* i *Thanatos*, ludzkiej miłości i śmierci Jezusa w jedną całość.

Być może *Księżę Niezłomny* nie miał tak wyraźnie bluźnierczego charakteru jak wcześniej omówione sztuki Grotowskiego. Natomiast kulminacja mitu Chrystusa miała miejsce w ostatnim spektaklu Teatru Laboratorium z okresu przedstawień – *Apocalypsis cum figuris*, inscenizacji uważanej za najbardziej kontrowersyjną i obrazoburczą. Wiele już o niej napisano²⁴, próbowano interpretować na różne sposoby, ale nie ma jednego wyjaśnienia jej sensu, bowiem jest to sztuka niejasna i wieloznaczna. Spektakl, pomimo tytułu, nie jest teatralną realizacją *Apokalipsy św. Jana*, choć poniekąd wykorzystuje prorocką wizję powtórnego przyjścia Chrystusa na ziemię. Tekst to rodzaj collage'u fragmentów Biblii, *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, poematów T.S. Eliota oraz prozy Simone Weil²⁵. W spektaklu pojawiają się

²³ J. Grotowski, *Księżę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, op. cit., s. 855.

²⁴ Najważniejsze prace dotyczące *Apocalypsis cum figuris* to: *Misterium zgrozy...* (L. Flaszen, „*Apocalypsis cum figuris*”. Kilka uwag wstępnych, s. 94–97; K. Puzyna, *Powrót Chrystusa*, s. 189–200; *idem*, *Załącznik do „Apocalypsis”*, s. 201–204; J. Kott, „*Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze...*” (O Grotowskim), s. 208–214; S. Wysłouch, *Grotowski – destruktor znaków*, s. 481–488; M. Kanabrodzki, *Apocalypsis cum ludis infantium*, s. 489–526; I. Guszpit, „*Apocalypsis*” bez Chrystusa, s. 527–537), a także J. Grotowski, *Wokół powstania „Apocalypsis”*, [w:] *idem, Teksty zebrane*, op. cit., s. 449–463. Dokładny opis spektaklu oraz jego interpretację można znaleźć w: M. Dzieduszycka, „*Apocalypsis cum figuris*”. *Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Kraków 1974.

²⁵ L. Flaszen, „*Apocalypsis cum figuris*”..., s. 94.



sceny zaczerpnięte z Ewangelii i życia Jezusa, jednak wszystko to dzieje się dziś, współcześnie, *hic et nunc*. Jak twierdzi Konstanty Puzyna, „mit Chrystusa poddaje Grotowski próbie bluźnierstwa, próbie cynizmu”²⁶. I rzeczywiście, już sam początek spektaklu jest bardzo kontrowersyjny. Zaczyna się on bowiem od gwałcenia chleba, który w naszej kulturze ma przecież szczególną wartość symboliczną. Przede wszystkim bywa utożsamiany z ciałem Chrystusa. Ów chleb w przedstawieniu będzie traktowany niezwykle okrutnie – łapczywie pożerany, rozrywany, dżgany nożem. Nad wyraz wymowna jest również scena, w której Ciemny – Chrystus będzie niejako kamienowany chlebem.

Trudno jednoznacznie opisać, kim tak naprawdę są postaci pojawiające się w *Apocalypsis*, Grotowski bowiem raczej stawia tu pytania, niż daje jakiegokolwiek odpowiedzi. Ich imiona pochodzą z Ewangelii – Szymon Piotr, Maria Magdalena, Judasz, Łazarz, Jan, ale są zwykłymi ludźmi, żyjącymi współcześnie. Oni to, dla hecy czy zabawy, wyłaniają spomiędzy siebie Chrystusa. Wybór pada na Ciemnego. Odtąd będzie on utożsamiany z Chrystusem, ale czy jest nim istotnie? Małgorzata Dzieduszycka stwierdziła chyba nadzwyczaj trafnie, że „Ciemny to człowiek wcielony w Boga, a nie Bóg wcielony w człowieka”²⁷. Będzie on żył trochę życiem Jezusa, cały czas będzie jednak wyśmiewany i odrzucany. Wybór akurat takiej postaci na nowego Zbawiciela nie był przypadkowy. Jak podaje wspomniana badaczka:

Ale właśnie Ciemnego świadomie powołano na Zbawcę. Zbawca to ktoś, kto zgadza się na poświęcenie dla innych, ktoś, z kogo się drwi, kogo się wyśmiewa, oderwany od rzeczywistości, tzn. od zbiorowej świadomości, może wariat nawet, szaleniec godzący się na bicie, wykorzystywanie, wystawiony na pośmiewisko. A także ktoś ułomny i różniący się znacząco od innych. Słaby, bo nie potrafi się bronić, półgłówek – bo bronić się w ogóle nie chce. Ułomność Ciemnego to ślepotą (zresztą „ciemny” to potocznie ślepy, niewidomy). Ale to ludzie go tak określili, nie on sam

²⁶ K. Puzyna, *Powrót Chrystusa*, [w:] *Misterium zgrozy...*, s. 191.

²⁷ M. Dzieduszycka, „*Apocalypsis cum figuris*”..., s. 55.



– oznaczyli go białą laską ślepcy. Pograżony w ciemnościach, żyje w świetle, do którego ci, którzy żyją, nie mają dostępu²⁸.

Już samo przedstawienie Chrystusa jako ułomnego człowieka było dość kontrowersyjne. W *Apocalypsis* co chwila będą pojawiały się sceny o charakterze obraźliwym, uwłaczającym, bluźnierczym, jak choćby picie krwi z rany Ciemnego, w którym „gorzała siedzi, a nie krew”²⁹, czy scena miłosna między nim a Marią Magdaleną. Grotowski jak zwykle miesza, tym razem chyba do granic możliwości, *sacrum* i *profanum*, świętość z brutalnością, seksualnością i świętokradztwem. Seweryna Wysłouch zauważa, że w spektaklu występują dwa rodzaje znaków – liturgiczne i falliczne³⁰. Zakończenie przedstawienia można rozumieć jako ostateczne odrzucenie Chrystusa. Padają słowa z Dostojewskiego: „Idź i nie przychodź więcej”³¹. Czy Grotowski miał na celu pohańbienie i sprofanowanie najważniejszych mitów chrześcijańskich? Można spróbować odpowiedzieć na to pytanie, cytując Dzieduszycką:

Apocalypsis cum figuris jest spektaklem o człowieku, nie o Bogu. Jest spektaklem o tym, jak człowiek kreuje swojego Boga i jak sam go obala, a także o tym, że potrzebuje, pragnie kreować Boga, stwarzać świętość, by ją niweczyć, ośmieszać, kompromitować, żeby z niej drwić i poniżać ją. Wszystkie pytania, jakie stawia spektakl, dotyczą człowieka i tylko człowieka, tego, co w nim świadome i nieświadome. Nie powinny więc być podstawą do rozważań metafizycznych lub rozstrzygnięć dotyczących wiary czy niewiary. Krążą one wokół odwiecznego dążenia człowieka do samookreślenia się – samookreślenia się zarówno przed sobą, jak i przed innymi, co nie jest równoznaczne z określeniem przez innych³².

Podsumowując rozważania na temat związków teatru Grotowskiego z religią chrześcijańską, warto przytoczyć wypowiedź, która chyba najdokładniej wyjaśnia jego stosunek do tej tradycji:

²⁸ *Ibidem*, s. 54.

²⁹ *Ibidem*, s. 14.

³⁰ S. Wysłouch, *Grotowski – destruktor znaków...*, s. 485.

³¹ M. Dzieduszycka, „*Apocalypsis cum figuris*”..., s. 37.

³² *Ibidem*, s. 61–62.



Profan to ktoś, kto nie ma prawdziwego związku ze świętością, z boskością, ktoś, kto robi głupstwa, niszczy, wyśmiewa lub kto używa tego w zupełnie niskich celach. Natomiast bluźnierstwo – to moment drżenia: drżymy, ponieważ dotknęliśmy czegoś świętego. Być może ta świętość jest już podeptana przez innych ludzi, być może podlega ona już ziemskiej administracji, jest wykrzywiona, zdeformowana, ale mimo wszystko pozostaje świętością. I tu bluźnierstwo jest sposobem odpowiedzi, aby odtworzyć utracone więzi, przywrócić coś żywego. (...) Jest coś bardzo typowego w tym, że w krajach o silnej tradycji religijnej, sakralnej, czy jak chcecie to nazywać, na przykład w Hiszpanii, bluźnierstwo było niezwykle silnie rozwinięte... Nie ma bluźnierstwa, jeśli nie ma żywego związku ze świętością. (...) Natomiast profanacja to coś zupełnie innego, to brak poczucia świętości³³.

Jak widać, mit Chrystusa jest niezwykle ważny w twórczości Teatru Laboratorium. Wydawać by się mogło, że Grotowski poczytna sobie z nim, jak chce. Z jednej strony go gloryfikuje, a z drugiej bluźni i profanuje. Mimo że reżyser z pewnością nie był praktykującym katolikiem, ta tradycja w jakiś sposób w nim żyła. Wydaje się, że Chrystus był dla niego jednak kimś ważnym, nie jako Bóg, ale jako człowiek. Znajdował w nim zapewne to sedno człowieczeństwa, którego poszukiwał także w teatrze i w pracy z aktorem. Poprzez bluźnierstwo odzierał mity chrześcijańskie ze swoistego skostnienia, wydobywał dzięki temu ukryte w nich prawdy o ludziach i ich najgłębszych przeżyciach. Grotowski był bluźniercą, bo poniekąd musiał nim być. Trzeba było ogałać *sacrum* ze świętości, aby osiągać „świętość laicką”.

Bibliografia

- Dzieduszycka M., „*Apocalypsis cum figuris*”. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego, Kraków 1974.
Grotowski J., *Teksty zebrane*, Warszawa 2012.
Kornaś T., *Aniołom i światu widowisko*, Kraków 2009.
Kosiński D., *Grotowski. Profanacje*, Wrocław 2015.

³³ Cyt. za: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła ...*, s. 318.



- Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006.
- Osiński Z., *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980.
- Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, wyd. 2, Gdańsk 2009.
- Osiński Z., *Pamięć Reduty*, Gdańsk 2003.
- Ouaknine S., „Księżę Niezłomny”. *Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, przeł. J. Tyszka, Wrocław 2011.
- Wójtowicz A., *Od „Orfeusza” do „Studium o Hamlecie”. Teatr 13 Rzędzów w Opolu (1959–1964)*, Wrocław 2004.

Noty o autorach

Katarzyna Deja

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, ul. Gołębia 16, Kraków

Doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską pod kierunkiem profesor Teresy Walas, dotyczącą dalekowschodnich inspiracji w polskiej literaturze modernistycznej. Interesuje się zjawiskiem transkulturowości, w tym zwłaszcza projektem transkulturowej historii literatury oraz kulturą i literaturą japońską.

Dominika Gruntkowska

Wydział Filologiczny, Zakład Literatury i Kultury Polskiej XIX w., Uniwersytet Szczeciński, al. Piastów 40 B

Studiowała filologię polską i filozofię na Uniwersytecie Szczecińskim, doktorantka, zajmuje się historią literatury, w szczególności okresu romantyzmu, ale także epok dawnych. Stara się łączyć zainteresowania filozoficzne i historycznoliterackie. Główne zainteresowania badawcze: czarny romantyzm, kwestia *sacrum* w romantyzmie, problematyka władzy i filozofii polityki, cielesność i historia ciała, sposoby egzystencji romantycznej, wykluczenie i obcość, długie trwanie romantyzmu.

Helena Hejman

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 51, Gdańsk

Studiowała filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim, licencjat poświęciła analizie *bad tripu* w prozie Mirosława Nahacza. Obecnie studiuje na Uniwersytecie Gdańskim.

Marzena Karwowska

Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, Łódź

Doktor habilitowany nauk humanistycznych, literaturoznawca. Prowadzi badania z zakresu antropologii wyobraźni twórczej i mitokrytyki, zrealizowała staże naukowe z tej dziedziny na uniwersytetach we Francji (Uniwersytet Stendhala w Grenoble, Paris IV Sorbonne). Członek towarzystwa naukowego Association des Amis du Centre de Recherche sur l'Imaginaire (Francja). Redaktor naczelny „Prac Polonistycznych”. Autorka książek: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008; *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011; *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015. Opiekun naukowy studentko-doktoranckiego Koła Naukowego Mitokrytyków Uniwersytetu Łódzkiego.

Anna Kolak

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Rzeszowski, Zakład Literatury Polskiej XX wieku, Al. mjr. W. Kopisto 2 B, Rzeszów

Studentka studiów III stopnia z literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2014 roku ukończyła filologię polską z kulturą społeczną i medialną w Rzeszowie. W latach 2013–2014, w ramach programu MOST, studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim, poszerzając swoją wiedzę w dziedzinie teatrologii i antropologii kulturowej. Jej zainteresowania



naukowe koncentrują się na teatrze i dramacie współczesnym oraz ich związkach z religią chrześcijańską. W 2014 roku była członkiem jury podczas Festiwalu Nowego Teatru, organizowanego przez Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. Publikowała na łamach pisma literacko-artystycznego „Fraza”. Jest również autorką artykułu w tomie *Wanda Siemaszkowa i jej teatr*.

Dominika Kozera

Wydział Humanistyczny, Zakład Literatury Angielskiej, UMCS, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4A, Lublin

Magister filologii angielskiej, magister DKiS, obecnie doktorantka studiów neofilologicznych w zakresie literaturoznawstwa i kulturoznawstwa na UMCS. Autorka interesuje się fantastyką postapokaliptyczną, filmoznawstwem oraz tematyką baśni i mitów w postmodernistycznym ujęciu, a także pojęciem opowieści transmedialnej.

Marcin Leszczyński

Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego, Katedra Historii Filozofii, ul. Kopcińskiego 16/18, Łódź

Absolwent filozofii UŁ. Interesuje się fenomenologią i ontologią, bo wierzy, że trzeba mieć porządną punkt wyjścia. Oprócz tego zajmuje się w szczególności epistemologią historyczną, szeroko pojętą filozofią polityki i prawa. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą czasu w historii nauki. Wygrał ogólnopolski konkurs na najlepszy artykuł odpowiadający na pytanie „Czy potrzebujemy filozofów?” organizowany przez PAP i Wiadomości 24.

Marta Justyna Nowicka

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, Katedra Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej, ul. Jana Bażyńskiego 1A, 80-952 Gdańsk



Słuchaczka studiów doktoranckich, ukończyła filologię polską, specjalność wiedza o mediach, doktoryzuje się u prof. dr hab. Ewy Graczyk z romantyzmu interpretowanego za pomocą dyskursów współczesnych (psychoanaliza, dyskurs mniejszościowy i feministyczny, *emotional studies*). Członek Interdyscyplinarnego Koła Naukowego Doktorantów Filologicznych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego. Poza romantycznymi tekstami wrażliwymi na genderowe odczytania interesuje się także twórczością bliższą XX i XXI wiekowi – nowym brutalizmem oraz sztuką kampową.

Emmanuella Robak

Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Filologii Polskiej, ul. Świętokrzyska 15, Kielce

Ukończyła studia magisterskie z filologii polskiej oraz studia licencjackie z filologii angielskiej na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jej zainteresowania literackie to przede wszystkim estetyka modernizmu w literaturze polskiej, a także angielska literatura oddająca ducha ery wiktoriańskiej. Obecnie jest na trzecim roku studiów doktoranckich na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Przygotowuje rozprawę doktorską, która będzie dotyczyć interpretacji podróżopisarstwa Jerzego Żuławskiego w aspekcie najnowszych badań literaturoznawczych: geopoetyki, (auto)biografizmu oraz historyzmu.

Katarzyna Smyczek

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI w., ul. Pomorska 171/173, Łódź

Słuchaczka Studium Doktoranckiego Języka, Literatury i Kultury przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół twórczości spod znaku frywolnej muzy. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą cenzurowania polskiego powojennego kabaretu literackiego.



Katarzyna Szkaradnik

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Historii Literatury, Pl. Sejmu Śląskiego 1, Katowice

Absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka na Wydziale Filologicznym UŚ w Katowicach. Publikowała m.in. w czasopismach „Hybris”, „Anthropos?”, „FA-art”, „Kultura i Historia”, systematycznie współpracuje jako recenzentka z dwutygodnikiem kulturalnym „artPAPIER”. Współredaktorka *Dzienników z lat 1935–1945* prof. Jana Szczepańskiego, uhonorowanych Nagrodą Historyczną „Polityki” w 2010 roku. Do jej zainteresowań należą m.in. antropologia literatury, problematyka tożsamości, historia idei, filozofia hermeneutyczna i egzystencjalna.

Paulina Urbańska

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, Warszawa

Doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: poezja i proza dwudziestolecia międzywojennego oraz literatura niemieckojęzyczna XX wieku. Autorka artykułów poświęconych twórczości Franza Kafki, między innymi: *W pułapce języka. Władysław Sebyły i Franza Kafki rozważania o literaturze*, „Przegląd Humanistyczny” 2012, nr 5; *(Nie)dokończony dialog w wierszu. Tadeusz Różewicz – Franz Kafka*, „Czytanie Literatury” 2013, nr 2; *Podwójna narracja. Fanz Kafka wobec I wojny światowej*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 4; *Na skraju historii i rzeczywistości. Praga Kafki, Praga Rilkego*, tom zbiorowy *Literatura i „faktury” historii XX i XXI wieku*, Warszawa 2014; *Kategoria wstrętu i obrzydzenia w twórczości Franza Kafki. Przykład „Przemiany”*, tom zbiorowy *Wstręt i obrzydzenie*, Gdańsk 2015.



Kamila Żukowska

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, Katedra Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych, ul. Pomorska 171/173, Łódź

Absolwentka filologii polskiej i etnologii Uniwersytetu Łódzkiego. Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, wyróżniona w konkursie Studencki Nobel 2015. Jest autorką publikacji z zakresu filozofii kultury i antropologii literackiej. Publikowała m.in. w „Hybris”, „Nowej Krytyce”, „Kulturze i Edukacji”. Interesuje się mitokrytyką, filozofią antyczną i średniowieczną. Przewodnicząca studencko-doktoranckiego Koła Naukowego Mitokrytyków Uniwersytetu Łódzkiego.

Indeks

A

Abraham (postać biblijna) 58, 59
Ajschylos (właśc. Aischylos z Eleusis, Eschyl) 100
Albouy Pierre 12
Angot Christine 79
Anonim tzw. Gall 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64
Arystoteles 15, 24, 25, 48
Atwood Margaret 161, 162, 164, 166, 168, 169

B

Bachelard Gaston 11, 15, 28, 151, 154
Ballestra-Puech Sylvie 14
Banaszkiewicz Jacek 60
Barańczak Stanisław 129, 143, 146
Barthes Roland 25, 74
Bataille Georges 68
Baudrillard Jean 155
Beckett Samuel 77, 159
Bibrowski Mieczysław 95
Bisz Magdalena 149, 157
Błoński Jan 173
Bocheński Jacek 128, 135
Bolesław Chrobry 63
Bolesław III Krzywousty 61, 62, 63
Brandstaetter Roman 134
Brunel Pierre 12, 13, 14
Bryll Ernest 129, 131

Brzozowski Jacek 128
Butrymowicz Bogusław 70

C

Calderon de la Barca Pedro 177
Caputo John 135
Cassirer Ernst 128
Chauvin Danièle 13, 14
Cieślak Ryszard 178
Czapliński Przemysław 144
Czerniawski Adam 131

D

Dalewski Zbigniew 55, 64
Dawid (postać biblijna) 57
Demeter (postać mitologiczna) 68, 168
Dobrowolski Stanisław Ryszard 95
Dostojewski Fiodor 179, 181
Durand Gilbert 11, 12, 15, 16, 18, 40
Dybizbański Marek 19
Dzieduszycka Małgorzata 180

E

Eckhart Mistrz 174
Eliade Mircea 11, 26, 27, 28, 36, 56, 128, 153
Eliot Thomas Stearns 179
Enheduanna, księżniczka 168
Enki (postać mitologiczna) 168

Enquist Per Olov 75, 76, 79
Eurypides 69, 70, 72, 78, 79

F

Falicka Krystyna 19
Flukowski Stefan 95
Fluks Piotr 129
Frye Northrop 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 32, 34

G

Gałczyński Konstanty Ildefons 95, 96,
97, 99, 100, 101, 102, 106
Gély Véronique 11, 14
Genette Gérard 161
Girarda 34
Gomułka Władysław 119
Graves Robert 162
Greimas Algirdas 25
Groński Ryszard Marek 109
Grotowski Jerzy 173, 174, 175, 176,
177, 178, 179, 180, 181, 182

H

Hagar (postać biblijna) 59
Hall Stuart 161
Heidegger Martin 131
Helena Trojańska (postać mitologicz-
na) 164, 165, 166
Herbert Zbigniew 127, 128, 129, 130,
133, 137, 138, 139, 141, 142,
143, 144, 146, 147
Homer 99, 106, 162

I

Ibsen Henrik 31
Idzi, św. 61

Inanna (postać mitologiczna) 166,
168, 169, 170
Izaak (postać biblijna) 59
Izmael (postać biblijna) 59

J

Jahwe (postać biblijna) 56
Jan od Krzyża, św. 174
Jasionowicz Stanisław 19
Jesse (postać biblijna) 57
Jezus (postać biblijna) 57, 71, 175,
176, 179, 180
Johnson Dwayne 161
Jung Carl Gustav 26, 27, 28, 36

K

Kajzar Helmut 173
Kane Sarah 75, 76, 77, 78, 79
Kierkegaard Søren 135
Klik Marcin 19
Kora/Persefona (postać mitologiczna)
105, 168
Kowalczyk-Heyman Elżbieta (Elżbieta
Kowalczyk) 58

L

Lévi-Strauss Claude 11, 24, 26, 28, 29,
67, 92
Lukrecjusz (właśc. Titus Lucretius
Carus) 97

Ł

Łukasiewicz Jacek 127, 133

M

Malinowski Kazimierz Bolesław 150
Maliszewski Aleksander 95



Mieletinski Eleazar 15, 152
Mikołajczak Małgorzata 130
Monneyron Frédéric 12
Mozart Wolfgang Amadeus 101

N

Nahacz Mirosław 149, 154, 155, 156,
159
Nin Anaïs 79

O

Odyseusz (postać mitologiczna) 97,
106, 134, 162, 163, 166
Osiński Zbigniew 178
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius
Naso) 100

P

Platon 24
Przyboś Julian 128
Przybylski Ryszard 132, 134
Pseudo-Dionizy Areopagita 174
Puzyna Konstanty 180

R

Racine Jean 74, 75, 79
Rilke Rainer Maria 132

S

Sebyła Władysław 95, 102, 103
Seneka 73, 79
Sidowska Karolina 149
Siganos André 12
Skibiński Edward 55, 58
Słowacki Juliusz 177
Sofokles 99

Sosień Barbara 19
Stabryła Stanisław 97
Stacjusz (właśc. Publiusz Papinusz
Stacjusz) 100
Szenwald Lucjan 95, 96, 104, 105, 106
Szturc Włodzimierz 19
Szymański Edward 97

Ś

Ślósarska Joanna 19

T

Telemach (postać mitologiczna) 163,
170
Teofil z Antiochii, św. 174
Thomas Joël 12
Tokarczuk Olga 161, 162, 165, 166,
168, 170
Trzeźniowski Dariusz 84

V

Vattimo Gianni 126, 129, 130, 131,
134
Vierne Simone 16

W

Walter Philippe 13
Wat Aleksander 129
Weber Max 150
Weil Simone 179
Wierzyński Kazimierz 133
Władysław Herman (postać historycz-
na) 61
Wolica Andrzej 95
Woźniakowski Jacek 173
Wunenburger Jean-Jacques 15
Wyka Marta 99



Wyślouch Seweryna 181

Wyszyński Stefan 173

Z

Załucki Marian 109, 110, 111, 112,

114, 116, 118, 121, 122, 123

Zbigniew, książę 55, 56, 58, 59, 62, 63,
64, 65

Zieliński Tadeusz 106

Ż

Żeleński Tadeusz 81, 83, 84, 86, 87,
90, 92