

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

Oryginalność koncepcji kanadyjskiego badacza Northropa Frye'a<sup>1</sup>, któremu przypisywane jest autorstwo strukturalnej teorii mitokrytycznej, poza matematyczno-systematyzującym podejściem do badań z zakresu literatury zasadza się na antropologicznych fundamentach<sup>2</sup>, 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

---

<sup>1</sup> 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. Bokinić, Gdańsk 2012.

<sup>2</sup> 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 formalistów<sup>3</sup>, 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 pozaliteracką<sup>4</sup>.

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*<sup>5</sup> 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

---

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 aktywność<sup>6</sup>. Tym samym bohater dla Frye’a staje się, tak jak kilka lat później stanie się dla Greimasa i Barthes’a<sup>7</sup>, 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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 przedstawionego<sup>8</sup>. 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 literackich<sup>9</sup>. 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 Junga<sup>10</sup> oraz Mircei Eliadego, w pewien sposób się uzupełniają, trzecia zaś – teoria Lévi-Straussa – stanowi przykład zastosowania strukturalnego myślenia o micie na płaszczyźnie klasycznej etnologii.

---

<sup>8</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 41–42.

<sup>9</sup> *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).

<sup>10</sup> 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 zbiorowej<sup>11</sup>. Choć, co warto podkreślić, także Jung twierdził, że podstawą archetypu (egzystencjalnej matrycy będącej elementem składowym mitu) jest wzorzec formalny, dzięki któremu może powstać jakakolwiek narracja<sup>12</sup>. 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 przestrzeni<sup>13</sup>. 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 fenomenologicznym<sup>14</sup>, 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

---

<sup>11</sup> 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.

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

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> 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 Eliade<sup>15</sup>. 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 hierofanii<sup>16</sup>. Badacz w swej analizie, systematycznie trzymając się własnej metodologii, nie zatrzymuje się przy genezie mitu, która zajmowała teoretyków z kręgu psychologii analitycznej i krytyki tematycznej<sup>17</sup>. 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 samowystarczalnym<sup>18</sup>,

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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* komedii<sup>19</sup>. 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)<sup>20</sup> 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 antycznego<sup>21</sup>, który świat postrzega jako całkowicie zdeterminowany ciąg zdarzeń: przyczyna, której bohater dramatu nie musiał bezpośrednio wywołać, powoduje fatalny dlań skutek (*Król Edyp*, *Antyгона*)<sup>22</sup>. Dzięki tak skonstruowanemu porządkowi dramatu

---

<sup>19</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 44–63.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>21</sup> „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.

<sup>22</sup> 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 niskomimetycznymi<sup>23</sup> (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 klęskę<sup>24</sup>. Przykładem tak skonstruowanego utworu staje się *Makbet*, gdzie tytułowy bohater, powodowany chorobliwymi aspiracjami politycznymi, usiłuje zająć miejsce dla niego zakazane<sup>25</sup>. Oczywiście można się spierać,

<sup>23</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 48.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>25</sup> 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) protagonistę<sup>26</sup>. 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 utworu<sup>27</sup>. Antycypując Frye'owski schemat: rudymmentarną 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 dramatycznej<sup>28</sup> (np. niezwykle surowa zima poprzedzająca skandynawski Zmierzch Bogów, zaćmienie

---

<sup>26</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 51.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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*<sup>29</sup>, w której natura swoją postacią jednoznacznie antycypuje tragiczne wydarzenia<sup>30</sup>. 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*<sup>31</sup>. 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* (zmały) 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* pochodzi<sup>32</sup>. Prowadzi to w konsekwencji do egzystencjalnego paradoksu, którego Frye nie zauważa, jako że z jednej strony protagonista, usytuowany ponad

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

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

<sup>31</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, *op. cit.*, s. 50–51.

<sup>32</sup> 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 egzystencji<sup>33</sup>. 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)<sup>34</sup>. 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*).

<sup>33</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 52.

<sup>34</sup> *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 jednostki<sup>35</sup>.

Trzecim typem bohatera, spopularyzowanym głównie za sprawą René Girarda, jest *pharmakos*, figura kozła ofiarnego (przez samego Girarda utożsamiana z Chrystusem)<sup>36</sup>. 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 bóstwa<sup>37</sup>.

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 społecznej<sup>38</sup>. 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

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 50.

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

<sup>37</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, *op. cit.*, s. 52.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 53.



stanie się uzyskanie przez protagonistę nowego statusu społecznego czy ontologicznego, który zawsze jest przez niego postrzegany jako lepszy od punktu wyjścia<sup>39</sup>.

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 everymana<sup>40</sup>. 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

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>40</sup> *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.