

LIDIA WIŚNIEWSKA

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszcy)

METODA MITYCZNO-PARADYGMATYCZNA A SYMETRIE (HISTORII) LITERATURY



WPROWADZENIE

KONIECZNA ODPOWIEDŹ na pytanie dotyczące uprawomocnienia faktu, iż mity miałyby stanowić podstawę pewnego typu komparatystyki (mianowicie mitograficznej, tj. opartej na micie jako swoistym *tertium comparationis* odnoszonym do literatury równie jak do innych dziedzin kultury) przedstawiona zostaje szerzej w innym miejscu¹. Tutaj muszę jednak przynajmniej przywołać zasadnicze założenia metody mityczno-paradygmaticznej, którą traktuję jako konsekwencję przyjęcia określonego stanowiska filozoficznego,

- 1 Omawiam tę kwestię w przygotowywanej do druku pracy zbiorowej (powstającej pod auspicjami Komisji Komparatystycznej Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza) zatytułowanej *W stronę komparatystyki mitograficznej. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym IV* (Bydgoszcz 2015), gdzie konkluzja artykułu *Metoda mityczno-paradygmaticzna w komparatystyce mitograficznej* brzmi: „Odpowiedź na pytanie, dlaczego mianowicie mity i paradygmaty miałyby stanowić podstawę komparatystyki wydaje się w tej perspektywie jasna: ponieważ stanowią one zasadniczy ze względu na używane kategorie (czas i przestrzeń), a zarazem kompleksowy (warianty obu kategorii) system podstawowych ujęć różnych zasadniczych aspektów rzeczywistości i umożliwiają ich rozpoznawanie we wszystkich innych narracjach, historiach, tekstach kultury, które posługują się tymi kategoriami, a jednocześnie posługują się nimi w różnych możliwych do opisanego konfiguracjach”. Por. także wcześniejsze przybliżenia tej problematyki, np. L. Wiśniewska: *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Bydgoszcz 2009; *Mity i paradygmaty wobec dziedzin kultury i epok*, w: *Mity i motywy w perspektywie komparatystycznej. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym III*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2013.

nastawionego nie tyle na „rzecz samą w sobie” (ontologia, metafizyka), ile na poznawcze (epistemologia) obrazy czy ujęcia tej rzeczy za pomocą fundamentalnych kategorii czasu i przestrzeni, stanowiące, jak to sformułowano skrótowo przy innej okazji, przejaw Kantowskiego „schematyzmu naszego rozumu”, co sprawia, że obraz staje się produktem empirycznej zdolności naszej twórczej siły wyobraźni².

Otóż tu przyjmuję, że istnieje kilka możliwości wykorzystania antynomicznych kategorii czasu i przestrzeni w pewnych wzorcowych ich połączeniach realizowanych w trybie sakralnym (mity sakralne; w skrócie będę jednak zazwyczaj mówić: mity) lub zdesakralizowanym (paradygmaty). W przypadku mitów (gdzie kategorie czasu i przestrzeni mogą uzyskiwać figuralne odpowiedniki w postaci czy to reprezentującego wybór Jednego Boga³, czy to reprezentującej zbiór Natury, rozumianej jako wielość sił-bogów⁴) będą to połączenia absolutyzujące jedną z kategorii kosztem drugiej, potraktowanej jako swego rodzaju negatywność (przestrzeń jako Pustka, gdy czas osiąga wieczność Formy w micie Boga, zwanym tu mitem nowoczesnym) lub destrukcyjność (Chaos w czasie, gdy przestrzeń osiąga nieograniczoną Pełnię w micie Natury, zwanym tu też mitem archaicznym). W przypadku paradygmatów połączenia te aktualizują obie wyjściowe kategorie, wprowadzając jednak przewagę jednej z nich, a tym samym zniekształcając w jakimś sensie tę drugą, a mianowicie w jakimś sensie „skrzywiając” to, co proste (linearny czas aktualizowany jako cyrkularny w paradygmacie kołowym) lub upraszczając to, co złożone (wielowymiarowa przestrzeń hierarchizowana w paradygmacie linearnym).

Jeśli zatem o charakterze dwu wspomnianych kategorii przesądza ich zdolność kierowania bądź to jedno-, bądź to wielowymiarowością poznania rzeczy-

- 2 Mit zostaje tu potraktowany jako zasób podstawowych obrazów, których rolę odbija stwierdzenie: „This echoes Kant’s «Schematismus unseres Verstandes» which states «das Bild ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft» (*Kritik der reinen Vernunft*, B 181, 1787)”. Zob. M. Beller, *Perception, Image, Imagology*, w: *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, ed. by M. Beller and J. Leerssen, Amsterdam, New York, 2007, s. 3. W tłumaczeniu na język polski (I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, przekł., wstęp, oprac. R. Ingarden, Warszawa 1986, s. 292) przytoczone fragmenty wpisują się w szersze stwierdzenie: „Ten schematyzm naszego intelektu w odniesieniu do zjawisk i samej ich formy jest sztuką ukrytą w głębiach duszy ludzkiej, której prawdziwych chwytów nigdy chyba nie odgadniemy w przyrodzie i nie postawimy ich [sobie] niezakrytych przed oczyma. Tyle tylko możemy powiedzieć: obraz jest wytworem empirycznej zdolności wyobraźni wytwórczej [...]”.
- 3 Dla określeń mitycznych (jak Bóg, Natura, Forma, Chaos) przyjmuję pisownię wielką literą w przeciwieństwie do zapisu pojęć o charakterze paradygmatycznym.
- 4 J.P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*, przeł. K. Środa, Warszawa 1998.

wistości, to z kolei o charakterze mitycznych lub paradygmatycznych wzorców poznawania przesądza zdolność do – pociągającego za sobą wariantowość – określonego łączenia obu kategorii. W przypadku poznania czasowego, będącego wyrazem jednowymiarowości (tj. wyboru jednego aspektu rzeczywistości, jak Jeden Bóg w micie, a w paradygmacie – jedno Prawo na różnych poziomach, od kosmicznego po moralne, jedna religia, jeden naród wybrany, jedna historia, jedna Księga, jedno święte miasto, jedno małżeństwo, jedna tożsamość, jedno imię itd.) już z powodu samego połączenia (z przestrzennością) oznacza to przyjęcie przez czas różnych postaci jako następstwa zmiany ról w poszczególnych wzorcach. W micie Boga zatem czas to wieczność-stałość Formy, ale z kolei Chaos – w micie Natury (zabsolutyzowanej przestrzeni); to prostoliniość w paradygmacie linearnym, będącym odpowiednikiem mitu Boga, ale kołowość w paradygmacie cyrkularnym, będącym odpowiednikiem mitu Natury. Podobnie w przypadku poznawania przestrzennego, będącego wyrazem wielowymiarowości poznania (tj. postrzegania rzeczywistości jako zbioru współistniejących elementów, jak w micie – wielość dzielących między siebie różne obszary rzeczywistości bogów, w dodatku bogów wewnętrznie niejednorodnych, np. odpowiedzialnych zarówno za chorobę, jak leczenie, z czego wyłaniają się analogiczne właściwości poznania paradygmatycznego) oznacza to już z powodu samego połączenia (z czasem) wykazywanie się tego poznania różnymi właściwościami w następstwie zmiany roli w poszczególnych wzorcach. W micie Natury zatem przestrzeń to nieskończona zmienność Pełni (czy Prajedni), ale z kolei Pustka w micie Boga (zabsolutyzowanym czasie); to przestrzeń oparta na zasadzie *coincidentia oppositorum* (jedność wielości) w paradygmacie kołowym, będącym zdesakralizowanym odpowiednikiem mitu Natury, ale – oparta na hierarchiczności w paradygmacie linearnym, będącym odpowiednikiem mitu Boga.

Tak więc punktem wyjścia w metodzie mityczno-paradygmatycznej stają się (dwie) kategorie czasu lub przestrzeni – traktowane jako samoistne, samowystarczalne, poniekąd obiektywne reprezentacje odpowiednio bądź to linearności, a więc jednowymiarowości, bądź to wielowymiarowości w poznaniu, ale podstawowy model *tertium comparationis* obejmuje cztery rodzaje związków między nimi, jakie opisują czy przedstawiają mity (sakralne), nowoczesny i archaiczny, oraz odpowiadające im paradygmaty – linearny i kołowy. Mity wnoszą jako podstawę poznawania świata w różnych tekstach kultury zabsolutyzowane, poniekąd roszcujące sobie pretensje do wyłączności, figury/kategorie: Boga/czasu (nastawionego na poznawcze wydobywanie prostej – poprzez wyodrębnienie „jednego” – ale ogólnej i abstrakcyjnej istoty rzeczy) lub Natury/przestrzeni (nastawionej na wydobywanie złożonej – z powodu ambicji

objęcie „wszystkiego” – ale cząstkowej i konkretnej natury rzeczy). Dzieje się to przy jednoczesnym zdewaluowaniu ich przeciwieństw, to jest w pierwszym przypadku – przestrzeni potraktowanej jako wyłączona, pozostająca poza jednowymiarowym postrzeganiem Pustka, w drugim – czasu, postrzeganego jako Chaos, ponieważ włączony w wielowymiarowość (czas) przestrzeni traci on swoje możliwości jednoznacznego wyboru (Jednego). Z drugiej strony podstawę porównywania stanowią odpowiadające tym mitom paradygmaty posługujące się powiązanymi ze sobą kategoriami czasu i przestrzeni, naznaczonymi jednak bądź to dominantą zamkniętej Formy czasu – jak w przypadku paradygmatu linearnego wprowadzającego czas prostoliniowy (horyzontalność eliminująca poprzez *principium individuationis* różnice na rzecz typowości całości zawartej między początkiem a końcem) i przestrzeń hierarchiczną (wertikalność poprzez *principium divisionis* wytwarzająca różnice między jednostkami), bądź to naznaczonego specyfiką otwartej Pełni – jak w przypadku paradygmatu kołowego wprowadzającego czas cyrkularny (odśrodkowy, wytwarzający różnice w ramach tego samego) i przestrzeń zdeterminowaną przez zasadę *coincidentia oppositorum* (dośrodkową, niwelującą różnice między tym, co odmienne).

Wszystkie te przypadki (izolowane kategorie czasu i przestrzeni oraz ich dwójakiego typu połączenie) stwarzają podstawowy i regularny zestaw możliwości poznawczych oparty na zasadzie zwierciadlanych odbić tego, co pozytywne i negatywne (mity) oraz całościowości i jednostkowości (paradygmaty). Kategorie czasu i przestrzeni mogą być bowiem jasne, precyzyjne i bezapelacyjnie antynomiczne tylko wtedy, gdy pozostają izolowane. Łącząc się – ulegają ściśle określonym modyfikacjom. W mitach kategorie czasu lub przestrzeni absolutyzując własny sposób poznawczego porządkowania świata, unieważniają przeciwny – przez jego pominięcie (podważenie perspektywy zbioru) lub wchłonięcie (tj. zaprzeczenie perspektywy wyboru). W paradygmatach natomiast odwracają one relację między całością a jednostkowością: w paradygmacie linearnym całościowy czas, zawarty między początkiem a końcem, powiązany zostaje z różnicującą jednostki przestrzenią hierarchiczną, gdy tymczasem w paradygmacie kołowym całościowość przestrzeni oparta na zasadzie *coincidentia oppositorum* wiąże się z czasem wydzielającym jednostki kołowego nawrotu.

Wyżej przedstawiony model przynosi zatem zasób sytuacji poznawczych tyleż ograniczony, ile poddający się dalszym nieskończonym kombinacjom i tyleż fundamentalny, ile wystarczająco złożony, by stanowić podstawę do porównywania, w jaki sposób kategorie te i wzorce mityczno-paradygmatyczne realizowane są w różnych tekstach kultury, stanowiącej w istocie, jak tu przyjmuję, zasób i laboratorium różnych możliwości poznania w różny sposób dostosowanych do ujmowania takich lub innych aspektów rzeczywistości.

Samą kulturę zresztą również należałoby rozpatrywać pod kątem dwu podstawowych kategorii: czasu lub przestrzeni. W przedstawianym tu przybliżeniu problematyki pominąć muszę ten drugi aspekt pokazujący na przykład, w jaki sposób różne dziedziny kultury analogicznie realizują antynomiczne sposoby poznania, tym samym, paradoksalnie, upodabiając się do siebie. Skupić się tu natomiast zamierzam na wymiarze czasowym i na jednej dziedzinie, mianowicie na literaturze. Nie mogę jednak zapewnić, że historia literatury utrzyma tutaj swój tradycyjny charakter. Przedstawiana metoda bowiem nie próbuje odpowiedzieć na pytanie, jakie związki przyczynowo-skutkowe lub celowościowe ujawniają się między rzeczywistością a przywoływanymi utworami, lecz raczej wydobywa to, jak dokonują się nieustanne kontynuacje i przekształcenia obrazu świata obecnego w literaturze – i jak dokonują się one ze względu na określone wzorce mitycznego lub paradygmatycznego postrzegania. A więc – ze względu na „schematyzmy naszego myślenia”.

MITY I PARADYMATY WOBEC WYMIARU CZASU,
CZYLI LITERATURA MIĘDZY ZDANIEM A EPOKAMI

Oto prosty (zaledwie dwuelementowy), a zarazem złożony (z przeciwstawnych punktów odniesienia w postaci mitów bądź paradygmatów) ciąg zmian zachodzących w czasie w zdaniu zaczerpniętym z didaskaliów *Don Juana* Tadeusza Rittnera, ujawniających swoistą narrację-komentarz autora do jednej z postaci: „Bliska płaczu, ale ze względu na profesora, który się jej uważnie przygląda, mówi ze sztucznym spokojem, godnie, przeciągle”⁵. Bohaterka, Zuzanna, ujawnia poprzez spontaniczną emocję („bliska płaczu”) najpierw swoją przynależność do mitu Natury jako obszaru autentyzmu płynącego z wewnętrznych impulsów – w tym przypadku właściwie z poczucia skrzywdzenia i oszukanie obecnego w niej dziecka (tj. tej wewnętrznej składowej jej psychiki, która jest bliższa Naturze niż „urobiona” już przez jakieś zasady osoba dorosła), wobec którego nie zostały spełnione obietnice i poczuło się ono odsunięte na bok, zlekceważone i dotknięte w swej godności. Następnie zaś do głosu dochodzi przynależność do (determinowanej przez mit Boga i jego stałe zewnętrzne Prawo) obowiązującej w społeczeństwie moralności czy też narzucającej rygor i hierarchiczny porządek konwencji (chodzi o hierarchiczną podległość kobiety mężczyźnie, w tym przypadku – żony mężowi, co uniemożliwia bohaterce bunt przeciw dotyczącym ją zachowaniom). Mit nowoczesny, a dokładniej rzecz biorąc odpowiadający mu paradygmat⁶, jest tutaj reprezentowany przez profesora, a więc

5 T. Rittner, *Don Juan, dramat w trzech aktach*, Stanisławów 1916, s. 13

6 Gianni Vattimo już koncepcje oświeceniowe uznaje za pogłos tego mitu, ale też wskazuje na dawne przejście od (właściwej dla mitu Boga) „wiary w historię zbawienia do

przedstawiciela w pozytywizmie wyniesionej na piedestał postępu, w dodatku jeszcze z powodu swej specjalizacji (lekarza ginekologa) przekonanego, że dzięki temu posiada pełną i pewną, to jest obiektywną, wiedzę o kobietach i ich zachowaniach. Szczególnie zaś jest on reprezentowany przez zewnętrzne, uważne, badawczo-kontrolujące spojrzenie tego racjonalnego męskiego Boga kultury mieszczańskiej⁷, zakładającej, że rozum (jakby wsparty Prawem Boga) powinien panować nad emocjami. Pod tym spojrzeniem patriarchalnego autorytetu (wzmacnianego dodatkowo przez męża, który wprost zwraca się do żony jak do dziecka, przyjmując pozycję nadrzędną jako *pater familias* w małżeńskim mikroświecie) bohaterka negatywną reakcją „skokowego”, żywiołowego (a nawet rewolucyjnego) buntu przygasza sztucznym, lecz pozytywnie przez osoby patrzące z zewnątrz ocenianym spokojem. Pierwotną, naturalną, emocjonalną reakcją pokrywa, przeciwnie, przeciągłą, akcentującą liniowość, powolnością, mającą udokumentować posiadanie sztuki opanowania się, to jest osiągnięcia wypracowanej stabilności i stałości dzięki rozumowi. Pretensję związaną z poczuciem poniżenia czy zmarginalizowania przez zajętego pracą, a jeszcze bardziej erotycznymi przygodami swego pracodawcy, zaniedbującego ją męża, zaciera pełnym godności tonem, który stanowić ma zamierzony (lecz przecież sztuczny, jak to zostaje podkreślone) sygnał – kierowany przy tym bardziej pod adresem zewnętrznego badacza-observatora niż uczestnika sporu – jednak poczucia własnej wartości, wynikającej w tym przypadku z posiadania odpowiedniego statusu, choćby małżonki w mieszczańskim związku, którego nic nie może podważyć (a w każdym razie nie taki drobiazg, jak małe zaniebdanie przez męża).

Włączmy jednak to następstwo wpisanych w przedstawione zdanie mitów – mówiące wyraźnie o mającym miejsce na tym krótkim odcinku zwycięstwie paradygmatycznego pogłosu mitu Boga nad mitem Natury – w szerszy kontekst szeregu zdań z didaskaliów (w przytoczeniach pomijam kursywę i nawiasy zaznaczające, że mamy do czynienia z komentarzem, a wprowadzam nawiasy sygnalizujące opuszczenie bezpośrednio wypowiedzianych przez postacie kwestii) opisujących szerzej zachowanie tej samej postaci:

świeckiej ideologii postępu” (zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006, s. 96.

7 Wyrazem związku z mitem nowoczesnym jest w przypadku mieszczaństwa paradygmatyczne poszanowanie hierarchii społecznej (zob. M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985, s. 36 i n.). Związek ten znajduje też odbicie w koncepcjach teoretycznych, np. pojmowaniu przez Volneya (Constantin François Chasseboeuf) praw naturalnych jako pochodzących bezpośrednio od Boga, stąd niepodważalnych i nieomylnych, stanowiących też z tego powodu podstawę wszelkich rozwiązań prawnych – uniwersalnych i niezmiennych – posiadających przy tym wykładnię moralną, co pozwala na stworzenie, na ich podstawie, katechizmu regulującego ludzkie postępowanie (tamże, s. 287–288).

Przerywa [...] kłania się godnie głową [...] poprawia się z wielkim zakłopotaniem [...] ceremonialnie [...] szybko [...] Zmieszana, tonem naiwnie oburzonym do męża [...] Blińska płaczu, ale ze względu na profesora, który się jej uważnie przygląda, mówi ze sztucznym spokojem, godnie, przeciągle [...] prędko z pasją [...] Zupełnie szczerze, naturalnie [...] zapominając się [...] Ignorując zupełnie uwagi profesora i sekretarza [...] z nagłą złością [...] z naiwnie raptowną czułością w głosie [...] Znowu tonem zirytowanym [...] Zawstydzona [...] Rozgląda się bojaźliwie [...] swym ceremonialnym tonem [...] naturalnie, przymilając się do męża. [...] Żywo [...] Nie bez zachwytu [...] Zuzanna trzęsie głową i rozgląda się na wszystkie strony [...] żywo [...] Z nieuświadomioną, naiwną przymieszka admiracji. [...] Wahając się, nieszczerze [...] Prawie wyniośle [...] Naraz naiwnie.⁸

Nie sposób pozbyć się wrażenia, że nie tylko w tym jednym, wcześniej przytoczonym, zdaniu, ale permanentnie trwa tu w całym szeregu zdań przechodzenie między biegunami Natury i kultury (zdominowanej przez określone prawo, regularność i porządek, jakich żąda mit Boga).

Pierwszy z tych biegunów (mit Natury) pojawia się tam, gdzie bohaterka „przerywa” (destruując potencjalnie zamkniętą ciągłość wypowiedzi swego męża), reaguje „szybko”, co odzwierciedla narastającą dynamikę jej emocji, wkrótce potwierdzoną słowami: „prędko z pasją”, a pozwalającą się odzywać „zupełnie szczerze, naturalnie”, wyrażać bunt, „zapominając się” (tzn. niegrzecznie czy niestosownie wymykające się towarzyskim regułom, ignorując zarówno mitygowanie przez męża, jak i aprobatę profesora), ujawniać nagłą złość, podobnie jak czułość, potem znowu irytację, by po chwilowej kontrreakcji w postaci opanowania się znowu wrócić do naturalnego (dalekiego od ceremonialności) przymilania do męża, zachowań „żywych” (związanych tyleż z dynamiką, ile z samym życiem jako podstawowym wyznacznikiem mitu Natury), z nieuświadomioną (do głosu dopuszczona zostaje więc sfera psychiki związana z Freudowskim *id*, zakotwiczonym w pierwotnej naturze⁹) admiracją (podziwem, zachwytem, uwielbieniem) skierowaną (cóż to za zaskoczenie!) ku – jeszcze osobiście niespotkanemu, ale już widywanemu zza szyby i znanemu z opowieści męża – uwodzicielowi. Pieczętuje to wszystko naiwność, a więc znowu: naturalność, szczerłość, brak sztuczności.

Drugi z tych biegunów (mit Boga) przejawia się jednak właśnie w sztuczności (która ma wymiar sztuki zachowania się w towarzystwie¹⁰), kiedy bo-

8 Tamże, s. 13–17.

9 Przypomnieć trzeba, że Rittner tworzył w Wiedniu, gdzie działał Freud. Na przykład w styczniu 1913 podpisał manifest „wolnej grupy”, postulujący wystawianie sztuk wbrew cenzurze i komercyjnym teatrom. Współzałożycielami tej formacji byli Hugo von Hofmannsthal i – Sigmund Freud (zob. Z. Raszewski, *Życie Rittnera*, w: T. Rittner, *Dramaty*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1966, t. 1, s. 42–43).

10 Ta sztuczność uważana jest w społeczeństwie za pewną sztukę, a jak to interpretuje Pierre Bourdieu: „Miłość do sztuki uchodzi za zsekularyzowaną formę «intelektualnej

haterka „kłania się godnie głową”, demonstracyjnie wręcz zaznaczając świadomość swego i cudzego miejsca w hierarchii. Robi to nawet „ceremonialnie”, zatem z pewną przesadą akcentując usytuowanie się po stronie oficjalnej formy i jej zewnętrzności. Powraca też do ceremonialnego tonu, a po demaskującym (przynajmniej przed odbiorcą) jej prawdziwe emocje wybuchu admiracji dla Hrabiego pojawia się w zachowaniu bohaterki „prawie wyniosłość” sugerująca pozostawanie w wysokich hierarchicznie wymiarach, ponad przyziemnymi sprawami, takimi jak zmysłowość. Potwierdza to także dalsza rozmowa, wskazująca, że, przynajmniej teoretycznie, a właściwie deklaratywnie, mieszczańskie wartości – na przykład praca – reprezentowane przez Zuzannę (i jej otoczenie), stoją w absolutnej sprzeczności z nastawionym na zatarcie granicy między sztuką a (pozbawionym książek) życiem i (niemoralnym) postępowaniem próżniaka zresztą, to jest pracodawcy jej męża.

Do wymienionych jednak typów rozpoznania świata u bohaterki trzeba by dodać sytuacje pośrednie. Trzecią możliwość ilustrują momenty, w których, dostosowując się do zewnętrznych reguł, bohaterka „poprawia się z wielkim zakłopotaniem”, to jest doprowadza się do porządku, utraciwszy pewność siebie, co w istocie zdradza, że uzmysłowiła sobie właśnie, iż wyraziła się o nieobecnym uwodzicielu w sposób, który może wskazywać na jego traktowanie „wewnątrz” (perspektywa Natury) bardziej poufałe niż na „zewnątrz” (perspektywa Boga). Zmieszana jest też, gdy idąc za impulsem, potępiająco wypowiada się o jego życiu, nie zachowuje jednak przy tym wystarczająco oficjalnych form. Podobne „zmieszanie” – wywołane napomknięciem profesora (dzieli się on tu wiedzą skądinąd dobrze jej znaną) o niebezpieczeństwie tkwiącym w postępowaniu mogącego właśnie nadejść brata-uwodziciela – towarzyszy tonowi „nawnie oburzonego”, to jest łączącemu w sobie brak wiedzy, naturalność, szczerłość i negatywną reakcję emocjonalną wobec zaniedbującego ją męża-autorytetu. „Zmieszanie” pojawia się też w momencie uświadomienia sobie „zapomnienia się” (tzn. zapomnienia o Prawie). Bohaterka ujawnia też zawstydylenie, a więc reakcję (powodowaną przez Freudowskie *superego* jako sferę uwewnętrzniczonych nakazów i zakazów) spowodowaną nagle uświadomioną sobie „bezwstydną” emocjonalnością, a nawet rozgląda się z bojaźnią (jeśli nie Bożą, to w każdym razie podszytą podporządkowaniem się społecznemu prawu), sugerującą chęć ucieczki przed czymś groźnym dla jej stałości (tu: możliwym nieoczekiwanym spotkaniem z reprezentującym mit Natury gospodarzem). Można by powiedzieć, że we wszystkich tych przypadkach pojawia się mniej lub bardziej wyekspo-

miłości do Boga», miłości «tym szczęśliwszej, jak uważa Spinoza, im więcej ludzi się nią raduje»” (*Dystynkja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 282).

nowana współobecność (istotnie: pełne „zmieszanie”) dwu odmiennych kategorii postrzegania świata, a zarazem pewien chaos poznawczy.

Warto też uzmysłwić sobie istnienie czwartej możliwości: wahania się (połączonego z nieszczerością, a więc zamaskowaną chęcią uniemożliwienia dostępu do prawdziwej wiedzy o własnych przekonaniach, w tym przypadku dotyczących uwodziciela). Wahanie się wyznacza usytuowanie nie po stronie jednego lub drugiego mitu i nie w „zmieszaniu”, ale stan zawieszenia w pustce, który, oczywiście, może ulec zmianie na skutek określonego wyboru – lecz na razie ten wybór jeszcze nie nastąpił.

Jednak nastąpi. Wspomniane cztery możliwości (mit Boga, mit Natury, pełnia-zmieszanie i wahanie się w pustce) ujawniające się w przedstawionej przez Rittnera sytuacji, gdy żona przychodzi nocą do ciągle niewracającego do domu męża – rozmawiającego z profesorem, a naprawdę oczekującego powrotu jego brata, Hrabiego, z nocnej eskapady miłosnej, by wysłuchać relacji wyraźnie bardziej istotnej niż zobowiązania wobec własnej żony – musimy jednak wpisać w jeszcze szerszy kontekst przejścia tej postaci między biegunami mitów. Zuzanna, której imię nawiązuje do mitu nowoczesnego (z jego orientacją etyczną w przeciwieństwie do mitu Natury pozostającego „poza dobrem i złem”), wprowadzającego określonego typu figurę, mianowicie cnotliwą młodą kobietę (w Starym Testamencie niepoddającą się zakusom ani presji starców nastających na reprezentowaną przez nią czystość i wierność Prawu), na początku stoi wyraźnie stronie tego mitu. Świadczy o tym nawet ubiór bohaterki (biała, szeroka suknia, sprawiająca wrażenie muru obronnego niezdobytej fortecy), nie wspominając o znakach potwierdzających wierność Prawu (jak kwiatek w butonierce ubrania prawowitego posiadacza twierdzy). Jednak moment, w którym po przypadkowym (spowodowanym kolejnym poszukiwaniem małżonka) spotkaniu z Hrabią, wrzuci ona do pomieszczenia, gdzie ów na to czeka, kwitnącą gałązkę, przesądza o tym, że „cnotliwa” Zuzanna przejdzie na stronę namiętności (Natury) i zostanie kochanką uwodziciela. Uwodziciela jednak, który tymczasem dokonuje przejścia w dokładnie przeciwnym kierunku.

O ile bowiem podległy dynamice Natury Don Juan Mozarta, podobnie jak Moliere, nieustannie szukał kolejnej podniety, to Rittnerowski – wszystkie odmiany podniet nagle odnajdzie w Zuzannie (poniekąd zresztą dziedziczącej zmienną naturę po Szekspirowskiej Kleopatrze¹¹, choć realizuje ją jednak w mniej niebezpiecznym, bo nie królewskim, a mieszczańskim wydaniu). O ile natomiast Don Juan Prospera Merimégo nawrócił się po swoim nader bujnym, występnyim życiu i wstąpił do klasztoru, o tyle Rittnerowski, co prawda, nie doko-

11 L. Wiśniewska, *Cleopatra – a Queen, a Lover, a Mother: Transformations of the Image*, „Argument. Biannual Philosophical Journal” 2012, nr 2.

nuje tak radykalnego przejścia na stronę mitu Boga, ale z pewnością dokonuje przejścia w stronę paradygmatu będącego jego odpowiednikiem: zamysła mianowicie małżeństwo (będące wszakże sakramentem w Kościele katolickim i oznaczające jeden, wieczny – czy też dożgonny – związek) z Zuzanną. Nawet „teatralnie” odgrywa przy pomocy innej dziewczyny potencjalne zaręczyny. Oczywiście istnieje jeden drobny szkopuł: jej mąż, a Hrabiego – więcej niż sekretarz, bo i powiernik, pomocnik, przyjaciel, a nawet wielbiciel. Niemniej sama decyzja zostaje podjęta. Don Juan Rittnera, wcielający zrazu wszystkie podstawowe wyznaczniki mitu Natury i poprzez pamięć różnych poprzednich donżuańskich „wcielen” aktywizujący zasadę *coincidentia oppositorum*, a zarazem poprzez jakąś specyficzną formę reinkarnacji (zważywszy, że w wymienionych przypadkach mówimy o „reinkarnacji” w postaci literackiej) zakreślający zewnętrzne kołowe nawroty¹² w czasie, uzupełniane zresztą cyrkularnością wewnętrzną w ramach aktualnego życia (jako że każda kolejna kobieta przed Zuzanną pozwala mu odsunąć od siebie pokusę samobójstwa, do której ciągle wraca) – dokonuje zwrotu w przeciwną stronę. Razem z Zuzanną zaś stworzy równowagę zarazem zaprzeczenia przez każde z nich swego wyjściowego mitu, jak i potwierdzenia konkurencyjnego, ku któremu każde z nich zmierza, co wszelako w konsekwencji oba wyjściowe mity, jako takie, umacnia. Jednak przede wszystkim umacnia je ten paradoks, że Zuzanna ostatecznie zostanie skonfrontowana z martwym kochankiem (co uzmysławia siłę prawa Boga, które przypomniał karzący cudzołożnika mąż), ale z kolei za naprawdę martwego uzna go tylko scjentyista-profesor, bowiem (czujące) kobiety twierdzą, że ów żyje (co uzmysławia siłę mitu Natury, pokonującego śmierć poprzez kolejną metamorfozę).

Wróćmy jednak do faktu, że w istocie dramat Rittnera, zakładający swoistą, niekończącą się syntezę postaci różnych Don Juanów¹³, staje się zwierciadłanie powtarzającym i zarazem odwracającym odbiciem postaci stworzonej wcześniej przez wspomnianego tu Meriméego, co powoduje, że znowu zwiększamy odległość – tym razem zastanawiając się nie tylko nad przejściem między mitami w ramach jednego utworu, ale i między utworami. Merimée wszakże przywołał na pamięć wszystkich innych Don Juanów (zresztą jako reprezentujących mit archaiczny spadkobierców – właśnie w liczbie mnogiej – Zeusów

12 Niewątpliwie działa tutaj wpływ Nietzschego, który Zaratustrze każe deklorować: „Powtórzę się [...] powracać będę wiecznie do zawsze jednakiego i zawsze tego samego życia [...]” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa 1913, s. 312).

13 Por. też O. Pronkiewicz, *Obraz Don Juana i poszukiwanie hiszpańskiej tożsamości narodowej między XIX wiekiem a pierwszym trzydziestolecie XX wieku*, przeł. L. Wiśniewska, w: *Mity i motywy w perspektywie komparatystycznej. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym III*, s. 225–254.

i Jowiszów!), po to, by im, a szczególnie Tenoriowi, zaprzeczyć, gdy Rittner wcielił ich w nową realizację, aby ich wszystkich potwierdzić. Gdy więc Don Juan u Rittnera zaczął od mitu Natury i, z lekką przymierzwszy się do mitu Boga, do tego pierwszego wrócił, u jego poprzednika bohater zaczął swą drogę od mitu Boga i wrócił do niego – co prawda, po nieporównanie więcej niż tylko epizodzie związku z mitem Natury.

Don Juanowi w *Czyśćcowych duszach* Meriméego mianowicie od dzieciństwa ojciec zaszczenia rycerskie ideały, co pośrednio oznacza dziedziczenie tradycji chrześcijańskiej (jakkolwiek praktycznie handel dziećmi-niewolnikami, podobnie jak łupy przywiezione z wojny z niewiernymi, podważają czysto duchowy wymiar wojny o sprawę Boga), a matka wychowuje go niemal na mnicha (choć jej religijność zatracza o bigoterię, nie mówiąc o wątpliwej motywacji zaszczipianej dziecku wiary: strachu przed karą za błahe nawet przewinienie). Drugi etap, to pobyt z dala od domu, na uniwersytecie w Salamance i dostanie się pod wpływ młodego, ale zaprawionego już w bojach z prawem religijnym i społecznym, libertyna Garcii (wedle niektórych naznaczonego szatańskim piętnem), który uczy go życia tak doskonale, że młodzieniec niemal z aureolą świętości nad głową wkrótce prześcignie swego mentora w nieprawości, a gdy ów zginie w czasie wojny (strzał zresztą pada z okopów własnych, nie wroga), sam stanie się libertyńskim mistrzem dla innych młodych. Do czasu. Do czasu mianowicie, gdy – przygotowując świętokradcze w zamyśle uwiedzenie Bogu jego małżonki-zakonnicy, a zarazem, jak się okaże, swej pierwszej porzuconej kochanki – zawita do dawnego pokoju matki i zobaczy dobrze sobie znany stary obraz z potępieńczymi scenami czyśćca, który wydobędzie ukryte w jego sercu pokłady strachu, przeobrażone wkrótce potem w paniczny lęk przed karą. Tu pojawia się trzeci etap. Wizja własnej śmierci spowoduje zakwestionowanie dotychczasowego życia, rozdanie ubogim bogactwa, pełne samozaparcia zajęcie się chorymi, wybór ascetycznego i pełnego umartwień życia, a wreszcie, po latach od otrzymania dziecięcej do tego zaprawy – zostanie mnichem, którego zachowanie zdaje się świadczyć wręcz o świętości. Co prawda, w pojedynku zdoła on – już jako brat Ambrożego – zabić jeszcze ostatniego członka rodziny wspomnianej kochanki, mianowicie jej brata (bowiem ona już wcześniej umarła ze zgrzyoty, gdy nie pojawił się zgodnie z obietnicą, by zabrać ją z klasztoru, sam podjąwszy decyzję o życiu zakonnym). Jego przełożony wszakże nie dopuści do ujawnienia tej żenującej sprawy, rujnującej cały moralizm tej wersji historii syna marnotrawnego wracającego na łono Kościoła. Świętość Don Juana, pominąwszy drobne wątpliwości narratora, nie zostanie więc podważona. Tym samym pojawia się Don Juan nawrócony, stający po stronie mitu nowoczesnego.

W historii mitu Don Juana jest jednak także miejsce na sytuację odwracającą wyżej zarysowane kontrastowe przypadki restytucji dwu odmiennych mitycznych wzorców po odejściu od nich w przeciwnym kierunku. Odwrotność taką kreuje sytuacja zawieszenia w swoistej pustce między drogowskazami mitów, jaką przynosi pochodzący z początku XXI wieku *Don Juan raz jeszcze* Andrzeja Barta, gdzie pojawia się bohater postarzały i w końcu – na sposób właściwie dekadentki – niezdolny zaakceptować już żadnej drogi. I on stanowi przy tym w pewnej mierze nawiązanie do nawróconego Don Juana Meriméego. Bohater Barta jednak, jako szczerze nawrócony syn marnotrawny, zostanie następnie instrumentalnie wykorzystany przez marnotrawnego ojca (jakim okaże się instytucja Kościoła) do utylityrnych celów wymagających reaktywowania tych samych uwodzicielskich zdolności, które stały się powodem – pomijając już samonegację – jego potępienia przez rodzinę, społeczeństwo, a także sam Kościół. Wykonawszy z niechęcią narzucone mu zadanie – którego nie można by było wykonać, nie przywołując na nowo do życia zepchniętych w niepamięć, upokarzająco „brudnych”, warstw psychiki – staje on przed wyborem, co czynić dalej. Nie jest już zdolny ani do powrotu na reprezentujące oficjalnie mit Boga „łono Kościoła”, który okazał się instytucją bardziej polityczną i nastawioną na cele doczesne niż religijną i nastawioną na życie wieczne. Nie może także powrócić do (opierającej się na micie Natury) postawy libertyna, której skrajne konsekwencje pokazał mu jego nieustający wielbiciel i kontynuator, Le Ferron, egoistycznie gotów poświęcić życie innego człowieka, by w imię skrajnie pojmowanego hedonizmu uzyskać dzięki temu eliksir młodości pozwalający nieustannie czerpać (zmysłową) przyjemność z własnego życia. Nie jest też zdolny, choć kolejne postaci nie tylko chcą go zatrzymać, jak Le Ferron lub przedstawiciel kościoła, Herrera, ale wręcz podążają za nim, przyjąc (wpisującej go znowu w mit Natury) miłości Marii, młodej, nietuzinkowej, by tak rzec: wyzwolonej (w szesnastowiecznej Hiszpanii okresu inkwizycji!) kobiety, która może stanowić obietnicę życia i przyszłości, ponieważ zbyt jest świadom swojej własnej, kontrastującej z jej młodością starości i zmierzania ku śmierci, a więc – braku przyszłości. Nie jest też skłonny przyjąc towarzystwa służącego z czasów swojej młodości, a więc z przeszłości, który nauczył się (wiedza wpisuje tę możliwość w odpowiednik mitu nowoczesnego, paradygmat linearny w jego wersji poznawczej) wiele od swego pana o ludziach – i wykorzystał tę wiedzę niekoniecznie w dobrej wierze – ale ciągle wiele chciałby się nauczyć. I taki właśnie Don Juan – odrzucający miłość i wiedzę, mit Natury i mit Boga – zostanie porzucony na drodze przez swego stwórcę-autora, który przedstawia siebie jako przejeżdżającego obok jadących na koniach bohaterów terenowym samochodem z wieku XXI, czym uzmysławia zarówno fikcyjność samego Don Juana, jak i całego jego świata.

Przedstawione wyżej przykłady niesakralnego mitu Don Juana¹⁴ z późniejszej jego fazy uzmysławiają posługiwanie się wcześniejszymi wersjami – czy to w celu skumulowania postaci zdeterminowanych przez mit Natury (Rittner), czy to w celu zakwestionowania mitu Natury w imię mitu Boga (Merimée), czy to w celu usytuowania bohatera poza obydwoma wcześniejszymi propozycjami (Bart). Oczywiście warto przy okazji zwrócić uwagę na powstawanie w kulturze mitów niesakralnych, które jednak na różne sposoby operują wzorcami mitów sakralnych i odpowiadających im paradygmatów. Takie operowanie zaczyna się jednak już w mitach chronologicznie wcześniejszych niż wyżej przedstawione, i do nich trzeba się jeszcze odwołać.

W wieku XVII ten zdesakralizowany mit zaczynał się od dość jednoznacznego osadzenia Don Juana w micie archaicznym. W *Zwodzicielu z Sewilli* Tirsa de Moliny wykrystalizował się, jak bym to określiła, nurt „poznawczy” konstytuujący zdesakralizowane wcielenie trickstera, czyli boga-oszusta, do czego w pewien sposób wrócił w połowie XIX wieku w swym *Dzienniku uwodziciela* Søren Kierkegaard. Zwodniczo działającego (zresztą dzięki obu mitom – nowoczesnemu, kiedy zaklina się, żeby Bóg go pokarał, jeśli nie dotrzyma, równoznacznego jakoby z czynem, słowa i archaicznemu, kiedy przekonuje, w duchu *coincidentia oppositorum*, że miłość zrównuje sukno z jedwabiem) inteligentnego improwizatora hiszpańskiego twórcy duński myśliciel zmienił w „uwodziciela estetycznego”, budującego planowo za pomocą mitów swój zamknięty w ściśle określonych ramach czasowych „utwór życia”. Ten drugi dzięki wyrafinowanej sztuce uwodzenia, opierającej się na „odwracaniu drogowskazów” w życiu wewnętrznym uprzedmiotowionej ofiary (bardziej niż kochanki), ukonstytuował tym samym coś w rodzaju mitu anty-Pigmaliona, tzn. artysty, który to, co żywe, przekształca w martwe (nawet jeśli miałyby to być dzieła sztuki). Odmienny nurt „archaiczny”, bardziej wyraziście związany z założeniami ontologicznymi, pozwala z jednej strony wyłonić podbijającego kobiety niczym Aleksander Wielki ziemie (między kobietą a Ziemią zostaje tu postawiony znak równości) filozofa i libertyna, Don Juana Moliera, który jednak zarazem przyznaje, że zdobywając, sam z kolei jest zależny, pozostając lennikiem Natury.

14 Por. to określenie np. J. Rousset, *Le Myth de Don Juan*, Paris 1978 (tłumaczenie fragm.: J. Rousset, *Geneza mitu Don Juana*, przeł. T. Stróżyński, w: *Szkoła genewska w krytyce. Antologia*, wyb. H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski, przedm. M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 227–243); *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männliches Konzepts*, hrsg. B.Müller-Kampel, Leipzig 1999. Używane są też, co prawda, inne określenia, np. legenda (G. Gendarme de Béville, *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Genève 1993) czy temat imienny lub mityczny (zob. J. Abramowska, *Serie tematyczne*, w: tejsze, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 37). W naszym przypadku jednak pojęcie mitu ma znaczenie podstawowe ze względu na operowanie mitami sakralnymi.

Z tego też powodu zresztą reprezentuje zarówno jej destrukcyjne (zwierzęca drapieżność gotowa posunąć się do gwałtu), jak i konstrukcyjne strony (jak uznanie racji stojącego po stronie mitu Boga Żebrała czy bezinteresowny ratunek przyniesiony napadniętemu podróżnemu, którym okazuje się ścigający go brat uwiedzionej Elwiry). Z drugiej strony w tym nurcie, jak wydobył to z niej jaką przesadą człowieka uwiedzonego Kierkegaard w swoich *Stadiach erotyki bezpośredniej*¹⁵, w przypadku Mozarta mamy do czynienia z amoralnym wcieleniem czystej, nieopanowanej dynamiki, demonicznej (zwracam uwagę na to charakterystyczne określenie stanowiące pomost do diabelskości) siły Natury, przeciwstawiającej się jakimkolwiek ograniczeniom, a jednak budzącej miłość. Pominąwszy Kierkegaardowskiego Johanna, naznaczonego, co prawda, przez samą naturę, czerniejącym zębem, ale w istocie poddanego jedynie moralnej (a więc paradygmatycznej) dyskredytującej ocenie ze strony „znalazcy” i komentatora *Dziennika* – we wspomnianych przypadkach mit nowoczesny spełnia (dochodząc do głosu za pośrednictwem nagrobnego kamiennego posągu) funkcję symbolu zewnętrznej metafizycznej tamy, o którą ostatecznie rozbija się fala nieprawości – i niepoprawności – bohaterów reprezentujących złożoną, to jest zwodniczą lub dynamiczną naturę świata.

Najbardziej skrajne punkty tego spektrum różnych realizacji Don Juanów rozbijających się o tamę mitu nowoczesnego znajdziemy, być może, w polskiej literaturze. Na samym początku romantyzmu¹⁶, mianowicie w *Świteziance* Mickiewicza, pojawia się młodzieniec, który przegrywa już w momencie, gdy jego pierwsza przysięga poddana zostanie weryfikacji przez dziewczynę reprezentującą surową, racjonalną moralność domagającą się zachowania stałości, a pozostającą pod wpływem patriarchalnego ostrzeżenia (dziedziczącego rolę Boga) „starego ojca”. Pojawiając się w złudnej postaci zalotnicy będzie się mogła naocznie przekonać, jak mało waży słowo (pogłos Boskiego Słowa, które równoznaczne jest z czynem) młodzieńca i ukarać go wieczną męką. Natomiast w konstatającym zbanalizowanie romantyzmu *Don Juanie poznańskim* Ryszarda Berwińskiego, bezpośrednio nawiązującym do *Świtezianki*, Mickiewiczowski *pater* i jego stałe Prawo zostanie zastąpiony *patrią* (Polską porozbiorową) – której tragiczny los (zawiniony przez „rycerzy podwiązek”¹⁷ lub im podobnych) z kolei

15 S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, przeł. A. Buchner, oprac. J. Iwaszkiewicz, w: tegoż, *Albo-albo*, t. 1, przekł., wstęp J. Iwaszkiewicz, przekł. przejrzał K. Toeplitz, Warszawa 1982, s. 48–154.

16 O Don Juanach romantycznych pisałam w artykule *Don Juanowie, czyli narodziny, śmiertelny rozkwit i upadek miłości romantycznej* (w: *Mity i motywy w perspektywie komparatystycznej...*, s. 199–224).

17 Niewątpliwie za tym określeniem kryje się tu ocena i reakcja dokładnie odwrotna do tej zawartej w okrzyku: „Hańba temu, kto widzi w tym coś złego!” twórcy Orderu Pod-

kompromituje donżuanizm jako postawę materialistyczną, pozbawioną ducha i bezideową, prowadzącą do upadku wartości służących sprawom nadrzędnym (jak los narodu zarówno w jego zewnętrznym, jak wewnętrznym wymiarze), a prawdziwym synom Ojczyzny każe odrzucić zaproszenie „nimfy” (salonowej) jako reprezentantki niewyciężonych sił Natury.

Ale owa tama mitu nowoczesnego powstrzyma jeszcze dziedziczącego Mozartowską „demoniczność” romantycznego bohatera takiego, jak Don Juan Aleksandra Puszkina z *Kamiennego gościa*. „Diabelski” hiszpański grand to w tym przypadku poeta (a i kobieta, która go przyciąga z wygnania do Madrytu, to właściwie jego *alter ego* jako „mały szatanek”, choć zarazem – porywająca artystka). Jednak on, sięgając po kochankę, bardziej występuje przeciwko mężczyznom i ich bezwzględnemu prawu, zamieniającemu się w przemoc, niż przeciw kobietom, którym raczej przywraca ich wolność uczuć, podobną do wolności artysty. Jego miłość (gdyż nie ulega wątpliwości, iż nie chodzi tu o zwykłe uwodzenie, ale o uczucie podbudowane wyobraźnią poety – któremu za bodziec wystarczy kawałek bucika wystającego spod czarnej sukni zakwefionej wdowy) służąc wyzwoleniu, nieustannie splata się jednak i igra ze śmiercią: pierwsza wspomniana kochanka sama umarła, z drugą, Laurą, kocha się on przy trupie właśnie zabitego rywala (który proponował jej uporządkowane życie), będącego zarazem bratem innego zabitego przez Don Juana w pojedynku, zaś trzecia, spotkana przy... grobie zabitego przez niego męża, zobaczy w końcu śmierć jego samego, którą pociągnie za sobą jego bluźniercze zaproszenie do asystowania kamiennego nagrobnego posągu w miłosnej schadzce z wdową.

Tak więc spostonowany Bóg (*pater noster*) a także pochodne od niego Słowo, ojczyzna (*patria*), a czasem reprezentant hierarchicznych wartości, Komandor (ten, kto dominuje i rozkazuje), ojciec (*pater familias*), wreszcie mąż (ten Bóg w małżeństwie) – ktoś lub coś, kto lub co pełni funkcję nadrzędną, uzasadnioną mitem sakralnym lub zdesakralizowanym paradygmatem, i znajduje symboliczne wcielenie w trwałości i twardości kamienia – nie dopuszcza do bezkarności Don Juana, deprecjonuje lub ostatecznie doprowadza do potępienia go na płaszczyźnie metafizycznej, społecznej, rodzinnej, małżeńskiej, psychologicznej. W tym przypadku (zewnętrzny) mit Boga (czy też jego odpowiednik paradygmacyjny), mimo wszystko, ma ostatnie słowo i wygrywa.

„Mimo wszystko”, ponieważ warto zauważyć, że chociaż polskie przykłady przynoszą dość proste (przesądzone poniekąd konwencją ludową lub niezbyt

wiązki (ok. 1349 roku), Edwarda III, podnoszącego w czasie balu podwiązkę z wężowej skóry, która zsunęła się z nogi tańczącej z nim (być może mistycznej partnerki z kryptopogańskiego kultu) Joanny, hrabiny Salisbry. Opis tego faktu zob. J. Prokopiuk, *Powrót Bogini*, w: R. Graves, *Biała Bogini*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000, s. 26.

wysokim lotem poetyckim) oceny Don Juana, to w pozostałych przypadkach sytuacja nie przedstawia się już w sposób tak oczywisty. Nawet u Tirsa de Moliny można zauważyć niejednoznaczność działania owej tamy: tak wielu ludzi wszak przyczynia się do tego, by działalność uwodziciela kwitła (król wysyła występного syna swego najbliższego doradcy do Włoch, by mógł uniknąć kary; ojciec wydaje się ślepy na poczynania jedynaka, choć jest najwyższym sędzią w państwie; wuj świadomie przerzuca winę krewnego na niewinnego księcia Oktawia, a do tego poniekąd nie budzi też aplauzu zbytnia nieostrożność kobiet i łatwowierność związanych z nimi mężczyzn). Tym wyraźniej tę niejednoznaczność widać u Moliера (gdzie społeczeństwo „świętoszków” budzi większą grozę niż uwodziciel-demaskator) czy Puszkina (gdzie przemoc rodzinna usprawiedliwia wyzwalamie kobiety z jej więzów). Jednowymiarowe poznanie, dające zwycięstwo mitowi Boga nad mitem Natury dokonuje się zatem za cenę pominiętej negatywności kontekstu, a więc innych wymiarów.

W perspektywie tej niejednoznaczności – tego wyrzucenia poza linię prostą „danych”, które się w niej nie mieszczą – czytelne staje się z kolei takie odwrócenie sytuacji, że to mit nowoczesny ujawnia swoją destrukcyjną, pustoszącą siłę wobec, w istocie znacznie bardziej wartościowego, mitu Natury. Tak dzieje się w przypadku obserwowanego od dzieciństwa Don Juanka Byrona – „małego szatanka” symbolicznie wylewającego nieczystości na głowę samego narratora (wydającego się zresztą piszącym Don Juanem, gdy jego bohater przekuwa jego poglądy w działanie). To z tradycyjnym „jednym” małżeństwem zdradzających się małżonków, z pozorną etycznością fałszywie pobożnej matki, z zakorzenionym w obyczajowości zaprzęciem za majątek młodej kobiety staremu mężowi, a także z nader zwodniczym filozoficznym ideałem „miłości platonicznej” zaszczipionym w kulturze europejskiej zderzone zostanie pierwsze, dalekie od wyrachowania, uczucie i doświadczenie erotyczne dojrzewającego chłopca. W dalszej kolejności zaś ponad to, co oferuje cywilizacja, wybija się związana z Naturą miłość romantyczna, która ociera się o sakralizację kobiety-dziecka Natury (w tym przypadku: dzięki greckiej wyspy). Natura usprawiedliwi nawet przygodę miłosną z Gruzinką (znowu dzieckiem Natury), ale, jak się zdaje, niewiele usprawiedliwia stopniową degradację uczuć: zastąpienia miłości pozycją bądź pieniądzem czy to na dworze carycy, czy to na salonach angielskich – gdzie, zamiast na (kanoniczny) karzący kamień wcześniejszych wersji, natyka się bohater na symbolicznie i przewrotnie ukryte pod habitem (mit nowoczesny jest tu tylko przykrywką) ciało lubieżnej księżnej Fitz-Fulke, reprezentującej materializm cywilizowanego społeczeństwa angielskiego doby uprzemysłowienia i rozwoju handlu (w tym matrymonialnych transakcji kupna-sprzedaży, niekoniecznie zresztą uczciwych). Natura więc

zostaje nasycona duchowością, a nawet świętością, zaś spod pozornej duchowości (habit) wydobyta zostanie rzeczywista czysta materialność. Natura zaszczenia w człowieku pozytywne wartości związane z emocjami i nie chodzi tu tylko o miłość, ale także o humanitarność zachowań (mała Arabka uratowana z rąk kozaków walczących po tej samej stronie, co Don Juanek), o męstwo w obliczu zagrożenia (odmowa uczestnictwa w kanibalistycznej uczcie rozbitków) i szlachetność w walce, które ulegają dewastacji w zetknięciu z krystalizującym się nowoczesnym społeczeństwem, deklaratywnie tylko opartym na micie Boga. Dzięki Don Juanowi dokonuje się zatem u Byrona (idealizująca) gloryfikacja Natury i (karykaturalna chwilami) demaskacja przeciwnego mitu jako źródła zepsucia.

W zdesakralizowanym micie Don Juana zatem mity sakralne Boga i Natury (oraz odpowiednie paradygmaty) wchodzi we wzajemne relacje, podobnie jak i w nich od samego początku w takie relacje wchodziły kategorie czasu i przestrzeni, których właściwości – acz w przypadku jednej z nich modyfikowane oba mity (i paradygmaty) w dalszym ciągu pielęgnują (mit Natury dominantą czyniąc przestrzeń, mit Boga – czas). Jednak warto przypomnieć, że nawet absolutyzując swoją kategorię, każdy z mitów pociąga za sobą (zdevaluowany) cień przeciwnej kategorii. Nawet zatem w sytuacji, gdy w micie Don Juana zwycięża mit Boga (np. u Tirsy de Moliny) – zwycięstwo nad oskarżonym podszyte jest niejednoznacznością oskarżycieli dających (przez pamięć własnych zachowań, ryzykowne decyzje, zwykłą głupotę czy nieświadomość) przyzwolenie na istnienie i działanie przeciwnego mitu. Co więcej: kara uderza nie tylko w negatywne, ale i w pozytywne strony mitu Natury (jak u Moliera, Mozarta, Puszkina). I odwrotnie: nawet w momencie, gdy mit Natury podlega apoteozie – ulega on korumpowaniu przez negatywny cień mitu Boga (jak u Byrona). Więcej: wciąga on w swoją orbitę nie tylko pozytywne elementy mitu Boga (dusza u Don Juana Moliera), ale i negatywne (np. zewnętrżność, stająca się przesłanką fałszu, jak u Byrona). Kwestia ta z pewnością wymaga znacznie głębszego podejścia i szerszego omówienia, na razie zatem poprzestańmy na jej zasygnalizowaniu.

Warto jednak od razu zwrócić uwagę na to, że można w relacjach między poszczególnymi utworami realizującymi mit Don Juana odnaleźć sytuacje podobne, jak w przypadku zdania/zdań rejestrujących zachowania jednej bohaterki: przejście na stronę mitu Boga lub Natury czy też usytuowanie się bohaterów w ramach ich mitycznych antynomii (Pełni czy Pustki) powodują, że na różnych poziomach śledzić możemy analogiczne rozwiązania. Jeśli jednak zejść możemy poniżej rozpatrywanego właśnie poziomu, jaki wyznaczył (zdesakralizowany) mit Don Juana, to i pokazać można wyższe poziomy organizacji mitycznych czy paradygmatycznych wzorców mającej miejsce także między (niesakralnymi) mitami.

Mit Don Juana zamierzam bowiem tutaj z kolei włączyć w zwierciadlane odbicie, jakie tworzy z nim (powstały również na początku XVII wieku) mit Don Kichota¹⁸. Przy tym, o ile w przypadku reprezentującego mit Natury Don Juana, chronologicznie rzecz biorąc, zaczynać trzeba od gromadzenia kolejnych wersji, stopniowo prowadzących do wyzwolenia bohatera z presji zewnętrznego mitu Boga, pozwalając ten mit włączyć w synkretyczne (pozytywne lub negatywne) związki z mitem Natury, o tyle w przypadku mitu Don Kichota można wskazać raczej na odwrotne przemiany. Krystalizuje się on bowiem jako synkretyczny układ dwu złożonych postaci, którą to złożoność oddają nawet ich imiona. Tutaj postać deklaratywnie (zewnętrznie) reprezentująca mit Boga – hierarchicznie wysoko postawiony, duchowy „Don” („Pan”) – jednocześnie ujawnia parodystyczne skrzywienie zawarte w realizacji ideału poprzez drugą część tej nazwy własnej, która odwołuje się do trywialnego krzyża końskiego (bynajmniej nie Pańskiego, tj. Chrystusowego), do nagolennika, czyli dolnej części zbroi rycerskiej (bynajmniej nie do przyłbicy, sygnalizującej raczej „duchową górę” Michała Bachtina¹⁹), a wreszcie przywołuje ponuractwo (nie zaś powagę, w istocie charakterystyczną dla kultury oficjalnej). Przy tym dopełniona ona zostaje postacią Sancho Pansy, który, odwrotnie, deklaruje swoją przynależność do mitu Natury zarówno poprzez ciało (zawarte w nazwisku znaczenie „kałdun”, symbolizujące „węzeł gordyjski” jedności przeciwieństw w centrum ciała²⁰), jak poprzez znaczenie „zakrzywienia” czy „zaokrąglenia” (temporalnej kołowości, linii krzywej jako linii Natury). Choć przecież przyjdzie czas, że oddana mu zostanie sprawiedliwość poprzez nazwanie go Salomonem, a więc poprzez przydanie mu imienia bezpośrednio łączącego jego mądrość (życiową raczej, niż teoretyczną) z mitem nowoczesnym.

Można więc powiedzieć²¹, że już w samych nazwach własnych (potwierdzonych postępowaniem czy zachowaniem) została zawarta dwoistość mitów kształtujących każdego z bohaterów, aczkolwiek w sposób odwrotny są one eksponowane (mit Boga u Don Kichota, a Natury u Sancho Pansy) lub margi-

18 W pewnym sensie ułatwia to wpisanie zarówno Don Juana, jak i Don Kichota w szerszy mit „nowoczesnego indywidualizmu”. Zob. I. Watt, *Mythes of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 1997.

19 M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, komentarz i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975.

20 Bachtin mówi o centrum cielesnej topografii, gdzie jak w węzeł (tworzący zarazem labirynt) zostają ściągnięte w jedno – poród, życie i śmierć, defekacja i jedzenie (tamże, s. 252).

21 Zob. L. Wiśniewska, *Don Kichot Cervantesa jako zdesakralizowana synteza mitów Boga i Natury*, w: *Don Kichot i inni. Postacie mityczne w perspektywie komparatystycznej*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2012.

nalizowane (mit Natury u Don Kichota, a Boga u Pansy). Jednak później, choćby w wieku XX w literaturze polskiej, obserwujemy swoiste „rozklejanie” tych różnych warstw: Antoni Słonimski w swoim *Sądzie nad Don Kichotem* (idąc śladami Cypriana Kamila Norwida) nobilituje czysto duchowego Don Kichota (absolutyzując mit Boga), a deprecjonuje materialistę Sancho Pansę (jako wcielenie mitu Natury), pozbywającego się swego pana z rządzonego przez siebie (z zewnętrznego nadania) państwa. Stanisław Grochowiak w swoim *Don Kiszocie* pokazuje natomiast duchową i cielesną bezpłodność rycerza, a zarazem nobilituje (prymitywnego, bezmyślnego, czysto biologicznego) Sancho Pansę (reprezentującego mit Natury), z którego wszakże rodzi się i materialność, i duchowość ucieleśniona w potomkach, w tym – w samym poecie. Bolesław Leśmian stwarza czysto duchowego Don Kichota, który jednak w zaświatach tęskni za materialnością (współlistnieniem obu mitów bez ich gradacji), gdy tymczasem Zbigniew Herbert z punktu widzenia Pana Cogito (bliższego z natury rzeczy Don Kichotowi niż Sancho Pansie, dla którego w wierszu miarę stanowi ten pierwszy) ocenia właśnie współlistnienie w człowieku obu mitów reprezentowanych przez jego „nogi”, Sancho Pansę i Don Kichota, z daleko idącym politowaniem²².

Można by zatem powiedzieć, że o ile pierwszy przytaczany tu mit, mnożący wersje Don Juana, ostatecznie kumuluje się w zabiegach syntetyzujących, o tyle synkretyczna, skupiająca zwierciadlane odbicia wyjściowa wersja mitu Don Kichota ulega w trakcie przemian rozbiciu na pojedyncze możliwości. Czy można z tego wyciągnąć jakieś szersze wnioski dotyczące przemian kulturowych – pozostaje kwestią otwartą. Niemniej można by twierdzić, że przemiany te stwarzają podobną równowagę, jak te zachodzące w przypadku dwu postaci (Zuzanny i Don Juana) podlegających ewolucji w przeciwnych kierunkach w pierwszym wspominanym tu utworze. Natomiast tym, co w dalszym ciągu nas tu interesuje, pozostaje pytanie o możliwość włączenia tej swoistej koegzystencji dwu (zdesakralizowanych) mitów w jeszcze szerszą całość.

Zaproponowałabym znalezienie takiej możliwości w wieku XX. Otóż *Czekając na Godota* Samuela Becketta²³ umieszcza cztery wcielenia (cztery postaci) jednej Postaci między sytuowanymi poza nimi biegunami Natury, którą reprezentują (zbiorowi) „oni” (posługujący się siłą fizyczną), a (pojedynczym) Godotem, możliwym do zinterpretowania (dzięki aluzjom starotestamentowym) jako Bóg lub – jako paradygmaticzny „pan”. Niezależnie od tego, jak potrak-

22 Zob. L. Wiśniewska, *Polskie wiersze o Don Kichocie i Sancho Pansie jako zapośredniczone odwołania do mitów Boga i Natury*, w: *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, t. 3, pod red. P. Bilińskiego i P. Plichty, Kraków 2012.

23 Zob. L. Wiśniewska, *Między Bogiem...*

tujemy tę drugą sytuację – jako mityczną czy paradygmatyczną, a zapewne należałoby raczej nie rozdzielać tych możliwości – w obu przypadkach zasadniczą rolę odgrywa przekazywane przez posłańca (zawsze wyznaczającego układ hierarchiczny), tak charakterystyczne dla mitu nowoczesnego, rozkazodawcze czy „sensodawcze” duchowe słowo, mające wyznaczyć kierunek działania. W pierwszej parze nadrzędny hierarchicznie Vladimir to przedstawiciel tyleż mitu nowoczesnego, co odpowiadającego mu paradygmatu: racjonalista analizujący nowotestamentowy problem zbawienia lub niezabawienia łotrów ukrzyżowanych obok Chrystusa i czekający na Godota, a więc na wskazówki z zewnątrz – czy też z góry. Natomiast podporządkowany mu Estragon to przedstawiciel mitu Natury: sensualista, reprezentant (niestety w tym przypadku poddanego ascezie) ciała, a poprzez sen chętnie pogrążający się w nieświadomości. W drugiej parze usurpujący sobie rolę pana Pozzo to hedonistyczny reprezentant ciała, które jednak zmierza do uzyskania zdolności i pozycji, jakie daje duchowość, zaś podporządkowany mu Lucky to ongisiejsza (kulturowo uprawniona przez naukę, filozofię i sztuki) duchowość, która degraduje się pod władzą ciała, spychana do pozycji rozkładającej się materii. Dodać przy tym warto, że pary te ewoluują w czasie: Vladimir zyskuje w II akcie bardziej ludzkie oblicze i stara się utrzymać przy życiu (biologicznym) Estragona, gdy Pozzo i Lucky coraz bardziej zbliżają się do śmierci (śmierci ciała – więc zarazem czystej duchowości). Pierwsza para zatem w I akcie statyczna, hierarchiczna, nastawiona na przyczynowo-skutkowe bądź celowościowe działanie i podporządkowana słowu – reprezentuje mit Boga, lecz w II akcie przechodzi ku mitowi Natury, gdy druga para w I akcie dynamiczna, oparta na zasadzie *coincidentia oppositorum* i kołowym nawrocie w czasie, reprezentująca zatem mit Natury, w II akcie przechodzi nieodwołalnie ku końcowi, sygnującemu zwycięstwo mitu Boga. Przyjmuję zatem, że w tym utworze Becketta odnajdziemy ten typ kompleksowej równowagi odwrotnych symetrii, która zarazem zestawia ze sobą mity oraz pokazuje ich ewolucję w przeciwnych kierunkach, podobnie jak działo się to w przywoływanych mitach Don Juana i Don Kichota.

Jednak zaczątkowej realizacji takiego połączenia mitów szukałabym – symetrycznie – u samego zarania literatury europejskiej, spinając w ten sposób najstarsze i najnowsze²⁴. Przypomnieć tu można jej kamień milowy, na jaki zwrócił uwagę Ernst Robert Curtius²⁵, a którym jest *Gilgamesz* – w istocie zresztą stanowiący połączenie dwu tekstów: jednego o Gilgameszu (który zaczął

24 Poniżej zob. tamże, s. 34–67.

25 E.R. Curtius, *Literatura europejska*, przeł. J. Błoński, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 2, s. 186; por. tenże, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 15.

się kształtować na przełomie IV i III tysiąclecia p.n.e.) i drugiego (kształtującego się od III tysiąclecia, z najstarszą wersją z XVII stulecia p.n.e. w postaci poematu zatytułowanego *Atrahasis* od słów „niezwykle mądry”), którego bohaterem jest Utnapisztim (i towarzysząca mu potem w boskim świecie żona). Choć przedstawiciele obu par zetkną się (tu poszukujący nieśmiertelności Gilgamesz zawita do boskiego świata, gdzie znalazł się Utnapisztim), ich drogi pozostaną odmienne.

Gilgamesz, syn półboga i dawnej bogini słońca Ninsun, oraz jego towarzysz Enkidu, stworzony z gliny przez, co ważne, matkę bogów Aruru, wyraźnie reprezentujący Naturę i sam początkowo zwierzęcy – tworzą parę sobowtórów. Niejednorodni wewnątrz (coincidentia oppositorum), zataczają też koła, wracając ostatecznie do punktów wyjścia (Enkidu do ziemi, Gilgamesz do swojej kulturowej nieśmiertelności). Jednorodny Utnapisztim natomiast z poziomu czysto ludzkiego przechodzi – w nagrodę za uratowanie życia z potopu – na poziom boski, wyznaczający hierarchię. Poprzez parę niejednorodnych bohaterów i jednorodnego bohatera (z jego żoną) mniej lub bardziej wyraziście dochodzą do głosu zarysy mitów Boga i Natury (w przypadku historii Utnapisztima widać, jak zasadniczą rolę odgrywa Ellil, a w przypadku pary sobowtórów – boginie). Z Mezopotamii zaś udokumentowane drogi wiodą zarówno do Kanaanu i Egiptu²⁶, jak i, już od neolitu, ku Krecie i Grecji²⁷. Może to być także uzasadnienie istnienia interesujących nas, jakkolwiek już znacznie bardziej wykrystalizowanych, mitów Boga i Natury w czerpiącej z tych źródeł kulturze europejskiej.

Odwołanie zaś tak do judeochrześcijaństwa, jak i do kultur pogańskich, można znaleźć z kolei w również mających charakter synkretyczny średnio-wiecznych *Opowieściach Okrągłego Stołu*²⁸. Wprost ujawniają się w nich bowiem co najmniej trzy tradycje. Z jednej strony z Merlinem wiąże się opowieść o powstaniu celtyckiego Stonehenge, które zresztą zaadaptowane tu zostanie na cmentarz rycerzy chrześcijańskich, ale co jeszcze bardziej znaczące, poznajemy go jako niejednorodnego pod względem mitycznego zakorzenienia syna cnotliwej panienki i diabła (którego ikonografia wywodzona jest z Pana, jako

26 A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1996, s. 33.

27 Można tu przytoczyć stwierdzenie Henryka Podbielskiego, że romantyczne przekonanie o całkowitej oryginalności kultury greckiej należy do przeszłości, bo odkrycia archeologiczne prowadzą ku konkluzji wyrażonej przez Franza Dornseiffa: „Kosmogonie i teogonie Egipcjan, Babilończyków, Fenicjan, Pięcioksiągu, Orfeusza i Hezjoda jawią się obecnie jako ciąg jednej i tej samej tradycji literackiej” (cyt. za: H. Podbielski, *Mit kosmogoniczny w „Teogonii” Hezjoda*, Lublin 1978, s. 35).

28 *Opowieści Okrągłego Stołu [Merlin Czarodziej. Lancelot z Jeziora. Poszukiwanie świętego Graala, Śmierć Artura]*, oprac. J. Boulenger, przeł. K. Dolatowska, T. Komendant, wstęp i przypisy E.D. Żółkiewska, Warszawa 1987.

boga Natury). O ile bowiem cnotliwość jego matki-panienki (nieświadomej, w jaki sposób poczęła dziecko) stanowi swoiste odwrócenie sytuacji Matki Boskiej, niemniej nie pozostawia wątpliwości co do jej prawdziwej pobożności (związku z mitem Boga). Jednak stając się synem diabła, Merlin staje się synem sprawcy zamętu (Chaosu w czasie, czyli odwrotnej strony przestrzennej Pełni mitu archaicznego), jako wąż będącego „organem przemiany”, jak go charakteryzuje, przy okazji odniesienia się Nietzschego, Hans Blumenberg²⁹. Jednak, co najważniejsze, Merlin opuszczając ostatecznie rycerzy Okrągłego Stołu, przechodzi ku mitowi Natury, godząc się na uwięzienie w przezroczystych ścianach miłości erotycznej, reprezentowanej przez Vivienę.

Jednocześnie Chrystus – poprzez słowa „Pan Nasz” wykreowany na pana feudalnego – pozwala na inne pożądane odwrócenie: to panowie feudalni i rycerze czują się spadkobiercami – a nawet strażnikami – tradycji „Pana Naszego”, zresztą szeroko pojętej: nie tylko (z pochodzenia celtycki) Graal staje się tu kielichem, do którego zebrana została krew Chrystusa wiszącego na krzyżu, ale i dążenie rycerzy koncentrować się będzie na symbolizowanej przezeń duchowości (choć tylko Bohor z Ganu, Galaad i najważniejszy z nich, Perceval, przybliżą się do tego celu, a ten ostatni szczególnie poprzez wyraziste zanegowanie cielesności reprezentowanej przez kobietę, zgodnie z zaleceniem pozostawionym na „nawie Salomona” obok miecza i kawałka rajskiego drzewa). Także Okrągły Stół staje się tu nawiązaniem do stołu z Ostatniej wieczerzy: miejsce Chrystusa i jego uczniów zajmuje teraz król Artur i jego rycerze.

Natomiast uwięziony w zamku przez Morganą, siostrę Artura, Lancelot – chorujący od proszku, który odtrącona przez niego kobieta wdmuchnęła „zda się aż do mózgu rycerza”³⁰, odzyskując zdrowie, postanawia namalować swoje przygody tak, jak zobaczył wymalowane przygody Eneasza. Analogia do Eneasza nie do końca jest uprawniona: poprzednik odrzucił pokusę, jaką stanowiła Dydona, by kontynuować (linearne) zadanie postawione przez bogów, a Lancelot nieustannie waha się pomiędzy Graalem a Ginewrą, żoną jego pana. Niemniej znaczące to wprowadzenie tego odwołania mitycznego – mniej

29 H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer i Z. Zwoliński, Warszawa 2009, s. 169. I dalej: „Dogmatyka chrześcijańska przeciwstawiała Boga ucieleśnionego, który miał się definitywnie utożsamić z naturą i losem człowieka, epizodyczności metamorfoz. [...] O mitycznych bogach, którym poeta każe się tylko śmiać ze słów [dotyczących] czasu, życia i śmierci, powiada się w końcu: «Tylko jednego słowa słuchają z powagą: / to przemiana»” (tamże, s. 169). Można by uznać jednak, że diabeł jest w micie Boga tak samo antynomicznym lecz nieuniknionym elementem (sygnalizującym istnienie zmiany), jak w micie archaicznym – bóg henoteistyczny (wprowadzający powoli stałość).

30 *Opowieści Okrągłego Stołu...*, s. 279.

radykałnego niż celtyckie, mającego pewne punkty styczne z chrześcijaństwem (Pola Elizejskie, wyznaczenie historii przez bogów), a jednak ciągle sygnującego mit antyczny. W tej perspektywie nie dziwi, że Lancelot zajmie miejsce pomiędzy dwoma poprzednio wskazanymi mitami, wielokrotnie przechodząc od jednego do drugiego: zbliżywszy się bardzo na drodze do duchowego celu, nigdy nie wyrzeknie się ostatecznie Ginewry.

Wypada teraz jeszcze zapełnić, choćby bardzo skrótowo³¹, puste miejsce między dwoma wskazanymi ostatnio ujęciami synkretycznymi, tu wybierając szlak wiodący do europejskiego średniowiecza od mezopotamskiego zarysu przez grecko-rzymską krystalizację.

Otóż w ramach *Teogonii* Hezjoda dokonuje się przejście od rytmu Natury (sygnowanego wspieranym przez samorodną kobiecą boginię Gaję buntem syna przeciwko boskiemu ojcu) do zwycięstwa jednego boga, Zeusa, który pochłania Metis (Mądrość), w zamian „rodząc” z własnej głowy Atenę, zaś dzięki przejściu prerogatyw Themis (Prawo Boskie) łączy porządek przyrody ze społecznym i kulturowym, co pozwala mu stanąć także ponad trzema Mojrami, henoteistycznie sytuując się jeszcze pośród wielości bogów, ale już podporządkowanych „ojcu”. Natomiast w ramach *Odysei* Homera, przeciwnie, punktem wyjścia przygód na drodze tytułowego bohatera staje się związana ze zdradzeniem swego imienia pokonanemu Polifemowi sława, której „wieczność” mogłaby sytuować bohatera w pobliżu Nieśmiertelnych (jak Achillesa w *Iliadzie*, przedkładającego wieczność sławy nad życie doczesne), a tym samym – w bliskości wyznaczników mitu nowoczesnego. Jednak dalszy los Odyseusza wskaże na incydentalność tego podyktowanego pychą wyboru i związany zostanie raczej z walką z zagrożeniami życia, a także z odrzucaniem pokus życia duchowego, świadomego lub nie (Syreny zachwalające wyłącznie kulturowe wartości duchowe piękna i mądrości; „narkotyczne” szczęście możliwe dzięki nieświadomości, a osiągnane dzięki lotosom) oraz samej nieśmiertelności (Kalipso) aż do momentu powrotu do Itaki. Tu czeka na niego symbolicznie łożo zbudowane na pozostawionym w Matce Ziemi korzeniu pozbawionego górnego wymiaru oliwnego drzewa – stanowiącego zmodyfikowaną oś świata (*axis mundi*) Odyseusza – wokół którego zbudował on sypialnię, a następnie dom. Noc w końcu spędzona z żoną na tym łożu przynosi steranemu drogą wędrowcowi odmłodzenie (czy odrodzenie), które również wpisuje go w mit Natury. Ten moment to ostateczne zatwierdzenie jego mitycznej orientacji. O ile zatem Hezjod przechodzi od mitu Natury, reprezentowanego przez boginię, do mitu – jeśli nie jednego, to już jednego w sensie: najwyższego w hierarchii boga, który pochłonie ich moc, przekształcając ją w swoją siłę (zastępując symbolicznie rodzenie

31 Szerzej: L. Wiśniewska, *Między Bogiem...*, s. 36–67.

brzuchem – rodzeniem głową), o tyle Homer w *Odysei* od kluczowego, a jednak zaprzeczanego potem przypadku, gdy główny bohater przedłoży wieczną sławę nad życie, dokonuje zwrotu wyraźnie w stronę mitu Natury. Co prawda, należałoby zaznaczyć, że w ramach twórczości Homera najpierw nastąpiło odwrócenie relacji między dwoma mitami przy przejściu od *Iliady* do *Odysei* (w pierwszej Achilles przedkłada wieczną sławę nad życie, tak chronione zresztą przez jego boską matkę, by w drugiej tego pożałować i pragnąć zamienić swą wysoką pozycję w świecie podziemnym na najluchszą – byle wśród żywych, a zarazem całą swoją uwagę koncentrując na synu jako realizującym kołowy nawrót pokoleń, właściwy dla mitu Natury).

Przywołane utwory zarysowują dwa konkurencyjne kierunki przejścia między mitami w ramach tej samej całości kulturowej: Grecji w okresie archaicznym. Jednak bezpośrednie tropy prowadzące dalej do Rzymu czasów augustowskich wskazują na symptomatyczne przekierowanie mające miejsce w obu nawiązaniach. Od przejścia Odyseusza Homera między postawą bliską hierarchiczności a kołowym powrotem dokonuje się zasadniczy zwrot u – odwołującego się do Homera – Wergiliusza w jego *Eneidzie*. Rzymski poeta odwraca przede wszystkim relację następstwa między *Iliadą* a *Odyseją*. Po spaleniu Troi każe bohaterom, zanim staną do walki, najpierw odbyć wędrówkę. Akt ten w sposób wyraźny wzmacnia dokonujące się przejście między podskórnie obecnym, lecz już zupełnie dla nich nierozpoznawalnym czy nieczytelnym kołowym powrotem do miejsca pochodzenia ich przodków, Jazjusza i Dardanusa (wynikiem tej niewiedzy są kolejne pytania o właściwe miejsce zatrzymania się, co powoduje pozostawianie za sobą kolonii, zanim dotrą do celu), a wyeksponowaną, wyznaczoną przez bogów jako naprawdę istotną, linearną, opartą o wyraźny cel polityczny drogą ku Lacjum. To przejście dokonuje się na przykład dzięki – stanowiącemu swoistą wersję wchłonięcia mocy kobiecych bogiń przez Zeusa – wyeliminowaniu łączących z mitem Natury kobiet, towarzyszących Trojańczykom, już wcześniej pozbawionym zakorzenienia. Pozwoli to mężczyznom w nowym miejscu na zawarcie nowych związków z kobietami, i to na nowych warunkach, mianowicie patriarchalnych, a więc hierarchicznych. Ich symbolem będzie małżeństwo „ojca” Eneasza z młodziutką królewną Lawinią, lokującą swoje uczucie (Natura) raczej w młodym Turnusie, który jednak przegra walkę z uzurpatorami. Uzurpatorzy mają bowiem za sobą, co prawda, mętne przesłanie powrotu do źródeł, ale przed sobą – jasny i zdecydowany cel budowy imperium, które zdobędzie nadrzędną hierarchicznie pozycję w ówczesnym świecie.

Zarazem to odwrócenie relacji mitów, dokonujące się między Homerem a Wergiliuszem w tym samym okresie historycznym znajdzie z kolei swoją

odwrotność w opozycji kierunków przemian w dziejach ludzkości zarysowanych w *Pracach i dniach* Hezjoda oraz w *Metamorfozach* Owidiusza. W pierwszym przypadku przejście między mitem Natury (reprezentowanym przez Gaję wspierającą synów) a mitem boga/ Boga (jeszcze nie jedyne, ale już najwyższe) dopełnione zostaje przez Hezjoda hierarchicznym układem epok w dziejach ludzkości. Hierarchia prowadzi od współistnienia pozytywnie ocenianych życia i śmierci w złotym wieku, poprzez stadia pośrednie (złego życia – dobrej śmierci w srebrnym, złego życia – złej śmierci w brązowym, połowicznie dobrego tak życia, jak i śmierci, w pokoleniu herosów i złego życia oraz śmierci zakończonej nieodwołalnie nicością w wieku żelaznym). Przez Owidiusza z kolei ta hierarchiczna degradacja (odchodzenie od boskiego prawa) zastąpiona zostanie inną, raczej o charakterze poznawczym niż ontologicznym, związaną z wypieraniem nieświadomości właściwej Naturze przez świadomość obejmującą kolejne obszary ludzkiego działania: od pracy przez walkę po różnorodnie rozumianą eksplorację, co powoduje rozwój cywilizacyjny, lecz degradację samego człowieka. Ciąg ten zaczyna się przy tym nie od związku zgody (piękne życie, piękna śmierć u Hezjoda), ale od wewnętrznej sprzeczności, gdy z marnego materiału (gliny) powstaje szlachetny wytwór – człowiek, a kończy się (zamiast w jednorodnie negatywnym punkcie, gdzie złemu życiu odpowiada już tylko nicość po śmierci), podobnie jak się zaczynał, w punkcie wewnętrznie sprzecznym, w którym ze szlachetnym z kolei złotem powiązane zostają skutki działania morderczego żelaza. Jednak gdy u Hezjoda w tym najniższym punkcie (degradacji boskiego porządku) wszystko się kończy, u Owidiusza powołującego się na Pitagorasa (w istocie zaś sięgającego bardziej po przedsokratejską filozofię przyrody czy epikureizm) świat może pójść w odwrotnym kierunku od antynomicznego końca-początku do wyjściowego początku-końca (więc w obu przypadkach właściwie środka) dzięki powtórzeniu wspomnianych wcześniej etapów w odwrotnej kolejności. A więc epoki ludzkości u Owidiusza, przeciwnie niż u Hezjoda, wpisane zostają w mit Natury.

W ten sposób dwa mity zarysowane w *Gilgameszu* nieustannie wymieniają się rolami w Grecji (w ramach jednej twórczości Homera; między dziełami Homera i Hezjoda), a potem między Grecją a Rzymem (między Homerem a Wergiliuszem przeciwnie niż między Hezjodem a Owidiuszem). Rezultat jednak tych odwróceń jest w istocie niezmienny: to nieustanny powrót do dwu mitów.

Oczywiście, istnieje też drugi szlak między wspomnianymi węzłowymi punktami literatury, mianowicie związany z przemianami mitu Boga. Bo przecież i on ulega przemianom, z których największą jest powstanie kontrpropozycji wobec Starego Testamentu. Sygnalizując jedynie problemy z tym związane, musimy wszakże dostrzec i tę wielką równowagę odwrotności przemian przebiegających tak w micie archaicznym, jak nowoczesnym.

Paradoksalnie przy tym musimy uznać, że mity (sakralne) stanowiące wzorce określonych sposobów wykorzystania kategorii czasu i przestrzeni – same podlegają prawidłowościom, które ustalają.

KONSEKWENCJE METODY MITYCZNO-PARADYGMATYCZNEJ
DLA ROZUMIENIA WYMIARU CZASOWEGO LITERATURY

Przedstawienie konsekwencji zastosowanej tu metody mityczno-paradygmatycznej dla rozumienia literatury i jej opisu może być na razie jedynie dość szkicowe, niemniej jasne jest, że ujawniają się one zarówno w wymiarach tradycyjnie pojmowanych jako teoretyczno-, jak i historycznoliterackie. Tutaj, powtórzę, koncentrujemy się na tym drugim wymiarze.

Na pierwszy rzut oka przedstawiony tu wywód obejmujący literaturę tak powszechną, jak i polską, do tego zawartą między niemal maksymalnie oddalonymi od siebie punktami: *Gilgameszem* a dramatem Becketta *Czekając na Godota*, wydawać się może meandryczny i podyktowany kaprysem, a w dodatku – zaburzać (historycznoliteracką) ciągłość w sposobie przedstawiania utworów. Być może jednak zamiast patrzeć na przedstawioną perspektywę jako zaburzenie, warto spojrzeć na nią jako na propozycję fakultatywną. Obok (z pewnością nie zamiast) tradycyjnego uogólnienia dokonywanego pod jednym kątem – przedstawia ona relacje konkretnych składowych utworów, konkretnych utworów oraz ich z kolei grup (tu: jednoczonych przez mit zdesakralizowany) itd. – rozpatrywane na wielu poziomach w perspektywie podwójnego, lecz powtarzalnego, odniesienia.

Aby zdać sobie sprawę z tej odmienności, raz jeszcze przyjrzymy się przedstawionej propozycji nieco zmieniając kolejność odwołań.

Punkt wyjścia stanowi tu założenie, że czas i przestrzeń traktowane jako podstawowe kategorie naszego poznania działają ponadhistorycznie (ponad węższymi lub szerszymi granicami przedziałów czasowych – co oznacza pomijanie pozatekstowych uwikłań, które z powodzeniem bada tradycyjna historia literatury) oraz ponad granicami w przestrzeni wyznaczanymi przez języki werbalne (stąd odwołania tutaj do tłumaczeń z różnych języków, co z pewnością postrzegane z przeciwnego punktu widzenia stanowi problem, tu jednak przykład traktowany jest jako rodzaj tak czy inaczej nieuniknionej interpretacji), jak i języki poszczególnych dziedzin kultury (co sytuuje to ujęcie ponad problemem intersemiotyczności). Ujmujące rzeczywistość pod określonym kątem: jedno- lub wielowymiarowości, w istocie wspomniane kategorie są tu traktowane jako niezdolne do dania kompleksowego obrazu rzeczywistości. Nieprzyjmowanie perspektywy wyłącznie jednej kategorii oznacza, że zamiast efektu zobiektywizowanego otrzymujemy zrelatywizowany dla każdej z nich, lecz

w przybliżeniu całościowy – dzięki obu. Toteż nawet jeśli w mitach absolutyzowana jest jedna z kategorii, to zarazem ta druga musi zostać uwzględniona jako aspekt wyeliminowany (Pustka) lub zaanektowany jako jeden z własnych wymiarów (Chaos). Tym bardziej ujawnia się ten wyjściowy, nieunikniony związek – będący sygnałem zarówno cząstkowości perspektywy każdej z tych kategorii, jak i konieczności użycia ich obu dla uzyskiwania kompleksowego obrazu – w paradygmatach. W paradygmacie linearnym mianowicie jednowymiarowość narzucana jest („prostowanej”) przestrzeni poprzez (wertikalną) hierarchię, a w paradygmacie kołowym wielowymiarowość narzucana jest czasowi poprzez („zakrzywiającą”) cyrkularność (ponawialność powrotów do środka, zamiast zamknięcia między początkiem a końcem).

Najstarszy przywołany tu utwór, *Gilgamesz*, stanowi pierwszy przykład zarysowania (dzięki połączeniu dwu odmiennych tekstów) owej dwuaspektowości ludzkiego poznania. Gilgamesz i Utnapisztim – wewnętrznie niejednorodni a zewnętrznie stanowiący parę sobowtórową – realizują przestrzenność opartą na zasadzie *coincidentia oppositorum* oraz najprostszy nawrót kołowy do „środka”, jaki dla jednego stanowi zawieszenie między wymiarem boskim a ludzkim, a dla drugiego a dla drugiego – między ludzkim a zwierzęcym. Za obydwoma aspektami paradygmatycznymi stoi mit Natury z boginiami (matką Gilgamesza i „stworzycielką” Enkidu). Utnapisztim z kolei, reprezentując „czysty” stan człowieczeństwa (całość w czasie), dzięki swemu czynowi ratującemu życie z potopu, uzmysłowi hierarchiczność przestrzeni, w której zajmie pozycję boską, przy czym warto pamiętać, że stoi za tym ingerencja wyłamującego się ze zmywy bogów jednego boga, zaś ostatecznie zgoda na wspomniane rozwiązanie innego – pełniącego w „zmowie” rolę zasadniczą. Natomiast pochodzące z innego kluczowego momentu, mianowicie średniowiecza (początku nowożytności), *Opowieści Okrągłego Stołu* należałoby uznać już raczej za wynik połączenia dwu odmiennych tradycji kulturowych (archaicznej, szczególnie grecko-rzymskiej i judeochrześcijańskiej, to jest staro- i nowotestamentowej) – tradycji przy tym wytwarzających w czasie podobną wewnętrzną dychotomię i zarazem łączność jak owa zaznaczona w punkcie wyjścia. Wreszcie w trzecim punkcie kluczowym (oczywiście „względnie kluczowym”, tj. kluczowym dla przedstawianego tu obrazu literatury), to jest u Becketta w dwu aktach jego sztuki postrzeżałabym zarówno takie wytwarzanie wewnętrznej różnicy, jakie zachodzi w czasie w tradycji judeochrześcijańskiej lub grecko-rzymskiej, jak w każdym z aktów – takie usytuowanie obok siebie (przestrzenne) przeciwnych wzorców mitycznych, jakie ma miejsce w *Gilgameszu*.

Między pierwszym a drugim z wymienionych tu punktów kluczowych mogę tu jedynie zasygnalizować wewnętrzną dwoistość Starego Testamentu

(stałe Prawo Jednego Boga a jednak obecność elementów wydobywających stare pokłady związane z Boginią czy mitem Natury) i zewnętrzną – Starego i Nowego Testamentu (w tym drugim zarys opozycyjnego wobec henoteizmu – wydzielenia trzech postaci w Jed(y)nym Bogu czy Orygenesowa interpretacja czasu jako kołowego itd.). Koncentruję się natomiast na przejściach między mitami Boga (tu, co prawda, jeszcze nie w pełni Boga Jedyne, ale już henoteistycznego, tj. najwyższego hierarchicznie boga) i Natury. To, co rysuje się w przypadku pierwszych „kodyfikatorów” pozbawionej „jednej Księgi” kultury greckiej, to właściwie antynomiczne przejścia między mitem Boga (w jego henoteistycznym wydaniu) a mitem Natury obecne nawet w jednej twórczości Homera (oczywiście jeśli pominąć zasadniczą obiekcję choryzontalistów), a tym bardziej między Homerem a Hezjodem. Co więcej, ta antynomiczność podtrzymana zostanie na przykład między Grecją archaiczną a Rzymem Oktawiana Augusta (Wergiliusz i Owidiusz). Tego rodzaju zjawisko każe nam z jednej strony wydobyć pewną równowagę mitów (w więc oprzeć się w tym przypadku na zasadzie *coincidentia oppositorum*), jakby nieustannie zapewniającą kulturze przynajmniej możliwość wykorzystania jednego lub drugiego, czy też obu wzorów mitycznych (bądź usytuowania się poza obydwoma) dla opisanie (bądź projektowania) wieloaspektowej rzeczywistości, a z drugiej strony – potraktować czas, w jakim są one przywoływane jako czas kołowego nawrotu (jak się mają do siebie minima i maksima owych powrotów i co wynika z wzajemnych powiązań tych powrotów – to kwestia do dalszego przedyskutowania).

Między drugim a trzecim z przywołanych tu „punktów progowych” obserwuję natomiast kulturowe mity niesakralne Don Juana i Don Kichota. I one opierają się na wzorcach mitów Boga i Natury, przy czym można rzec, że podejmują ich nastawienie, podobnie jak wzorcowe mity maksymalizowały udział podstawowych kategorii – bądź to czasu, bądź przestrzeni. Jednak poszczególne utwory w ich ramach realizują różne opcje zależności między podstawowymi wzorcami. Mit Don Juana od bohatera realizującego mit Natury a rozbijającego się o „zaporę” mitu Boga ewoluuje ku postaci tylko połowicznie oskarżanej lub wręcz – ku apoteozowanej, nie mówiąc już o przypadku bohatera nawróconego, przechodzącego ku mitowi Boga. Możemy tu także wskazać na utwory odwołujące się (aprobatywnie lub negująco) do wszystkich poprzednich realizacji i takie, w których bohater pozostaje w pustce między równie skompromitowanymi wzorcami. Ten typ zastosowania wzorców mitycznych przechodzi od badania pojedynczych relacji między mitami do bardziej kompleksowych ujęć. Mit Don Kichota, przeciwnie, od kompleksowego układu (u Cervantesa), w którym postacie przechodząc między mitami, stają się niejednoznaczne, zarazem zewnętrznie prezentując się jako jednoznaczne, zdaje się prowokować z kolei po-

wstawanie poszczególnych „studiów przypadków”. W obydwu sytuacjach jednak relacja między wzorcowymi mitami ulega znaczącej komplikacji.

Związane jest to przede wszystkim z tym, że także inne (prócz tytułowych) postacie w ramach utworów należących do mitów niesakralnych tak lub inaczej sytuują się wobec wzorcowych mitów. Przedstawiam to na przykładzie utworu Rittnera – w którym pochodna od mitu Boga historia cnotliwej Zuzanny zostaje wykorzystana do pokazania przejścia bohaterki w kierunku mitu Natury, reprezentowanego przez uwodziciela – który z kolei przesuwają się w stronę mitu Boga, a co najmniej odpowiadającego mu paradygmatu linearnego. Co więcej: także zachowania pojedynczej postaci można pokazać jako oscylujące między wspomnianymi wzorcami.

W ten sposób wzorcowe ujęcia kategorii czasu i przestrzeni obecne w mitach Boga i Natury ujawniają swoją „operacyjność” nie tylko w opisie coraz większych konstrukcji poznawczych, ale także w schodzeniu na coraz niższe ich poziomy.

Wykorzystanie jedynie dwu typów wzorców (jako pochodnych dwu kategorii) pozwala uzyskać pewną prostotę obrazów rzeczywistości – podobnych na różnych poziomach (makro- i mikroskopowym bądź na szeregu poziomów pośrednich), jednak nieskończona ilość kombinacji i permutacji powstających z nich większych całości uświadamia bogactwo różnorodnych konkretnych koncepcji poznawczych obecnych dzięki nim w kulturze, w tym w literaturze. Jest to inny rodzaj prostoty i komplikacji niż uzyskiwany w tradycyjnych podejściach, ale można go uznać za komplementarny wobec nich.



ABSTRACT

MYTHICAL-PARADIGMATIC METHOD
AND THE SYMMETRIES OF (HISTORY OF) LITERATURE

The article presents the assumptions of the method, according to which the basic Kant's categories of cognition, combined in myths lead to the absolutisation of one of them, and in (desacralized) paradigms – the modification of the other. In the (archaic) myth of Nature, absorbing time, the space-Plenitude realizes it as Chaos, in (contemporary) myth of (one) God, time-Form (infinity), rejecting space, turns it into the Void. In linear paradigm, the lineal time reduces space through its hierarchization; in circular paradigm, space based on the *coincidentia oppositorum* principle curves time. The application of mythic-paradigmatic *tertium comparationis* allows us to draw a seemingly complete (beyond the eras' division lines) image of literature as an indication of the changeable perception of the world through the prism of concrete applications of constant (two-categorical) schemes. This image is constructed here,

based on symmetrical transformations taking place between the myth of nature and the myth of God (or corresponding paradigms) and *v.v.*, beginning with the reference to a sentence and complexes of sentences, to a literary work, in which the transformations of characters take place; then through blending different literary works thanks to (oppositional) desacralized myths within the framework of modernity, such as: Don Juan or Don Quixote; finally due to Homer, Hesiod, Virgil and Ovid's writings, illustrating the symmetry of transitions between Greek and Roman realization of the antiquity. Furthermore, the boundary points are pointed out in the form of time and space creations, which become an expression of one- or many-sided human cognition, that does not disunite epochs, being in its essence the synthesis of opposite extremes.

KEYWORDS

temporal dimension of literature, symmetries,
mythical-paradigmatic method, comparative studies