

CEZARY ZALEWSKI
(Uniwersytet Jagielloński)

MIT A POWIEŚĆ

PREZENTACJA STANOWISK TEORETYCZNYCH

Ponieważ najważniejsze cele tego artykułu stanowią zarazem jego ograniczenia, konieczne są pewne uwagi wstępne, wyjaśniające podtytuł. Skoncentrowałem się na przedstawieniu poglądów tych badaczy, którzy poświęcili uwagę relacji między mitem a powieścią. Tryb referujący wynika głównie z charakteru ich prac, które zazwyczaj w niewielkim stopniu podlegają dyskusji. Trudno zresztą, aby było inaczej, skoro niemal wszyscy autorzy podejmujący to zagadnienie zastrzegają się, że ich analizy nie wykraczają poza refleksje dotyczące jednostkowych powieści. Z tego względu moja próba może wydawać się karkołomna, gdyż zasadniczo interesuje mnie aspekt teoretyczny tych prac. Dlatego też wspomniana prezentacja nabiera charakteru eksplikacji tam, gdzie perspektywa historycznoliteracka zbyt przesłania ważny dla mnie materiał. Ryzyko było zatem duże, gdyż niniejszy dyskurs został stworzony – momentami – sztucznie; sądzę jednak, iż warto je podjąć, zwłaszcza iż sami teoretycy literatury rzadko sięgają po ten temat albo nie czynią tego zbyt systematycznie. Zależało mi, aby zaprezentować całość – lub niemal całość – panoramę istniejących ujęć. Z konieczności musiałem usunąć przykłady, co spowodowało, iż artykuł ma charakter dość abstrakcyjny. Brak ten starałem się zrekomensować operując podstawową terminologią i dzieląc tok wywodów tak, aby wyodrębnione grupy stanowisk nie zachodziły na siebie.

Powiązania mitu i powieści są ujmowane na tak wielu poziomach, że ich przedstawienie wymaga wstępnego uporządkowania. Bazą dla wprowadzenia systematyki jest typologia opisująca relacje mitu i literatury, która została wypracowana przez krytykę mitograficzną. Do najbardziej precyzyjnych należy klasyfikacja, którą zaproponował John Vickery¹, dlatego posłuży ona jako naczelna zasada organizująca.

Pierwsza strategia wyprowadza podobieństwo mitu i literatury ze wspólnych początków, można ją zatem nazwać *g e n e t y c z n ą*. W jej ramach mieszczą się dwie opcje; zgodnie z pierwszą mit jest pierwotny, a literatura to zjawisko późniejsze, które z niego wyrasta i korzysta, dobierając odpowiednie dla siebie elementy; zgodnie z drugą mit i literatura (oralna) od początku istniały równolegle, dlatego

¹ J. B. Vickery, *Literature and Myth*. W zb.: *Interrelations of Literature*. Ed. J.-P. Barriecielli, J. Gibaldi. New York 1982.

różnią się jedynie funkcjonalnie (mit jest związany z religią, literatura z ludycznym wymiarem kultury, obie te funkcje występują zaś symultanicznie w rytuale).

Drugi typ analizy polega na odnalezieniu podobieństw w zakresie treści, czyli na wykazaniu, w jaki sposób – i w jakim celu – literatura posługuje się tworzywem mitycznym (dlatego strategię tę określa się jako *m a t e r i a ł o w ą*). Te dwie perspektywy najczęściej się nakładają, zatem przedstawia się zarówno stopień nasycenia tekstu wątkami mitycznymi (od zjawisk marginalnych, jak np. aluzja – do pełniących funkcję dominantnej tematycznej), jak też intencje takich zabiegów (od „ikonografii” do „ikonoklazmu”).

Trzeci – najczęściej podejmowany, ale i najbardziej kontrowersyjny – punkt wyjścia zakłada jedynie pewien rodzaj *f o r m a l n e j* zbieżności; podkreśla się, iż mogą istnieć sygnały tekstowe (cechy bohaterów, formowanie czasu i przestrzeni, sposób funkcjonowania języka), które pozwalają dostrzec analogie do mitu (albo przynajmniej do tzw. myślenia mitycznego). Funkcjonuje on na zasadzie matrycy czy ukrytej struktury, z której – świadomie bądź nie – korzysta pisarz, znacznie ją uzupełniając i rozwijając.

Czwarty rodzaj strategii badacz określa jako ujęcie *p s y c h o l o g i c z n e*; podobieństwa między mitem a literaturą opierają się bowiem na założeniach antropologicznych i są tak ogólne, iż prowadzą do zatracenia różnic, czyli do przyznania statusu mitycznego każdemu (zwłaszcza współczesnemu) dziełu literackiemu. Podkreśla się zatem, że oba zjawiska wynikają z potrzeby tworzenia fikcji, w którą można by wierzyć; łączy je także narracyjny charakter, który stanowi podstawową formę reagowania umysłu na zdarzenia otaczającego świata. Literatura jest tu zatem „nowym mitem” wyrażającym sytuację egzystencjalną człowieka.

Adaptacja tego schematu wymaga dwóch uwag, a w zasadzie: zastrzeżeń. Pierwsze dotyczy terminu „powieść”, którego – jeśli wyraźnie nie zaznaczę, że jest inaczej – będę używał w jego najbardziej ogólnym sensie, przyjmując, iż jest to dłuższa narracja, kreująca pewien świat przedstawiony. Drugie zastrzeżenie polega tym, iż stale posługuję się tu standardową definicją mitu². Charakter jego związków jest wszechstronny, ale także niejednorodny; w przypadku pierwszej strategii badawczej staram się zarysować te stanowiska, które ujmują ogólne własności powieści, biorąc pod uwagę fakt, iż wywodzi się ona – lub nie – z mitu. Równie odległą analogią posługuje się czwarta z prezentowanych tu metod; zakłada ona, iż:

we współczesnych społeczeństwach proza narracyjna, zwłaszcza powieść, zajęła miejsce zarezerwowane w społecznościach tradycyjnych dla recytacji mitów i legend³.

Tutaj jest zatem podobnie: analiza polega na wykazaniu pewnych cech powieści, jakie mogą wynikać z tego, iż dziś pełni ona rolę podobną do tej, która dawniej należała do mitu. Najbliższe zaś i najbardziej wymierne zależności między tymi zjawiskami dotyczą drugiej i trzeciej strategii badawczej, gdzie – tradycyjnie – następuje koncentracja refleksji wokół różnych nawiązań i przywołań występujących w tekście powieściowym.

² Mam tu na myśli określenie proponowane przez współczesne religioznawstwo: „Mit jest wyrażeniem tego, co święte, za pomocą słów: przekazuje sytuacje i wydarzenia z początku świata, które pozostają ważne dla podstawy i celu wszystkiego, co istnieje” (K. W. B o l l e, *Myth: An Overview*. W zb.: *Encyclopedia of Religion*. Ed. M. E l i a d e. T. 5. New York–London 1987, s. 26).

³ M. E l i a d e, *Aspekty mitu*. Przeł. P. M r ó w c z y ń s k i. Warszawa 1998, s. 187–188.

Te cztery ujęcia mogą się wydać na tyle odległe, iż nieporównywalne; sądzę jednak, iż łączy je odpowiedź na pytanie: co – i czy w ogóle – powieść może zawdzięczać tak czy inaczej ujmowanej relacji z mitem?

Mit a powieść: problemy genezy

Kwestia genetycznych zależności między mitem a powieścią ma znaczącą tradycję (nie tylko zresztą w literaturoznawstwie), niemniej jednak stanowiska – zwyczajowo – rozkładają się opozycyjnie: część autorów uważa, iż nie istnieją tu żadne ważne pokrewieństwa, inni – przeciwnie – twierdzą, iż bez mitu nie doszłoby ani do narodzin, ani do rozwoju powieści. Zwolennicy pierwszej opcji kładą nacisk na okoliczności powstania gatunku oraz podkreślają jego autonomię. Zatem proces historycznoliteracki składa się tu z serii następujących po sobie odrębnych (i odróżnialnych) form. Autorzy, którym z kolei taka wizja wydaje się ograniczona, twierdzą, iż związki między mitem a powieścią można dostrzec dopiero wtedy, gdy literatura zostanie ujęta jako niepodzielne uniwersum, gdzie dokonują się nieustanne przekształcenia. Aby je uchwycić, należy jednak zrezygnować z perspektywy ściśle gatunkowej i wprowadzić inne, bardziej elastyczne pojęcia.

Teorie rozłączne

Autorzy przeciwstawiający te zjawiska skupiają się na wykazaniu odmiennych wizji świata, które warunkują ich powstanie. Najpełniejszy – chociaż najbardziej zwięzły – katalog różnic sporządził Frank Kermode:

Mit funkcjonuje wewnątrz schematów rytuału, który zakłada całkowite i adekwatne wyjaśnienia rzeczy, takimi, jakie one są i były; jest sekwencją zasadniczo niezmiennych gestów. Powieści istnieją, aby odkrywać rzeczy, i zmieniają się, ponieważ zmieniają się potrzeby nadawania sensu. Mity są przedstawicielami stałości, powieści – zmiany. Mity wymagają absolutnej akceptacji, powieści – warunkowej. Mit nadaje sens w kategoriach utraconego porządku czasu, *illud tempus*, jak nazywa go Eliade; powieść, jeżeli jej się to udaje, obdarza sensem to, co tu i teraz, *hoc tempus*⁴.

Zatem rozbieżności występują w stylu odbioru i w charakterze referencji; mechanizm ten jest zresztą w pewien sposób skorelowany. Znamienne, że mit i powieść pełnią w stosunku do rzeczywistości funkcję eksplikującą; wszelkie między nimi różnice wynikają natomiast z przynależności do krańcowo odmiennych światów. Po pierwsze, mit zakłada, że sens istnieje uprzednio, trzeba tylko go odkryć. Powieść natomiast stanowi wysiłek nadawania czy wręcz narzucania znaczeń, które dodatkowo mają charakter mniej lub bardziej subiektywny, gdy tymczasem mit zawsze domaga się obiektywności. Po drugie, mit odsyła do zdarzeń, które są wzorcowe, paradygmatyczne, dlatego można je tylko wiernie naśladować; powieść tymczasem jest skierowana ku zjawiskom nowym i niepowtarzalnym.

Pierwszy z tych argumentów jest uwikłany w kontekst funkcjonalny – oddzielający *sacrum* i *profanum* – dlatego raczej nie pojawia się u pozostałych autorów. Wielokrotnie powtarzana i rozwijana jest natomiast druga opozycja. Powieść odrzuca zatem fabułę mityczną, gdyż nie tylko nie odzwierciedla ona aktualnej rze-

⁴ F. Kermode, *The Sense of an Ending*. London 1967, s. 39.

czywistości, ale jest sprzeczna z prawdopodobieństwem⁵. Jednak najważniejsza różnica dotyczy aspektu temporalnego:

współczesna powieść – gatunek zindywidualizowanego społeczeństwa – wraz ze swoją wizją cierpienia i upadku tożsamości człowieka XX wieku ma obsesję na punkcie czasu historycznego. Czas, który Thomas Mann nazywa „medium narracji, ponieważ jest medium życia”, staje się często jednym z głównych tematów powieści [...]. Strukturalne zasady wykorzystywane przez autora są często tymi, które niszczą cykliczną i chrześcijańską koncepcję czasu jako stałego trwania lub jako linearnej sekwencji; podlegamy bowiem obsesji na punkcie nowej subiektywności odzwierciedlonej w wydarzeniach historycznych [...]⁶.

Nawet jeżeli sąd ten powstał jedynie w oparciu o powieść XX-wieczną, to można go uogólnić w następujący sposób: ponieważ mit nie przedstawia świata historycznego, zatem jego narracja jest tylko prostym następstwem, które trwa w wiecznym „teraz”, bez podziału na strefy temporalne. Powieść ukazuje sekwencję, która pod tym względem przypomina historię, iż zakłada nieodwracalny bieg zdarzeń oraz nieuchronny ruch od terażniejszości do przyszłości.

Oba zjawiska prezentują też przeciwstawne rozłożenie akcentów w kwestii społecznej. Dla Georges’a Dumézila przejście od mitu do powieści

[polega na] zamianie scenariusza, który pierwotnie i całkowicie składał się z gestów rządowych nieśmiertelnymi obyczajami społeczeństwa, na opowieść skoncentrowaną na losach jednostki, która kieruje się typowo ludzkimi uczuciami⁷.

Nie jest to, jak zaznacza autor, problem obecności czy reprezentacji grup społecznych; jest to różnica dotycząca sposobu przedstawienia bohatera: mit operuje perspektywą zewnętrzną, która jest czytelna dzięki kontekstowi religijnemu. Powieść natomiast dociera do motywacji psychologicznych, nawet jeżeli te wynikają – pośrednio – z okoliczności zewnętrznych.

Spośród innych cech formalnych Kermode wskazuje na odmienny typ zakończenia⁸. Finał mitu jest przewidywalny, gdyż wynika z nieuniknionego przeznaczenia; powieść wszakże nie podlega podobnej determinacji; posługuje się perypetią prowadzącą do takiego zakończenia, które stanowi wyzwanie dla tradycyjnych oczekiwań.

Według Claude’a Lévi-Straussa powieść pochodzi bezpośrednio z osłabionego i zdegradowanego mitu. Jego pełnowartościowa forma składa się z paradygmatycznych powtórzeń (mitemów), które dzięki analizie strukturalnej zostają wydobyte i ustawione tak, iż tworzą serię opozycji znaczących. Właściwy mit zanika – albo przekształca się w powieść – kiedy nad porządkiem paradygmatycznym zaczyna dominować syntagmatyczny. Polega to na dodawaniu kolejnych epizodów

⁵ Zob. R. Marichal, *Naissance du roman*. W: *Entretiens sur la renaissance du XII siècle*. Paris 1968. – I. Watt, *Narodziny powieści*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1973. – J. P. Stern, *On Realism*. Boston 1973.

⁶ C. Rosenfield, *Paradise of Snakes*. Chicago 1967, s. 34. Ten typ argumentacji pojawia się przy wskazywaniu na różnicę między poezją epicką a powieścią. Zob. M. Bachtin, *Epos i powieść*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982. – J. Ortega y Gasset, *Meditations on Quixote*. University of Illinois Press 2000, s. 188.

⁷ G. Dumézil, *Du mythe au roman*. Paris 1970, s. 121. Zob. Ortega y Gasset, *op. cit.*, s. 138.

⁸ Kermode, *op. cit.*, s. 18.

(najczęściej motywów przygodowych), które są jedynie podobne do oryginalnych, ale nie tworzą już wewnętrznie uporządkowanego ciągu opozycji.

Geneza decyduje o właściwościach powieści, pomimo iż powieść uparcie stara się naśladować zamkniętą strukturę mitu (np. przez wprowadzenie opozycyjnych par bohaterów, jednoznacznego finału). Wciąż jednak najwięcej elementów łączy ją z „formą wyczerpaną”:

opowiadania [te] [...] nie kończą się naprawdę: historia, którą opowiadają, nie jest zamknięta. Zaczyna się ona od wydarzenia przypadkowego i trwa dzięki zniechęcającym i pozbawionym przyszłości przygodom, a kończy się nic nie zaradziwszy początkowemu niedostatkowi, gdyż powrót bohatera niczego nie rozwiązuje [...]⁹.

Lévi-Strauss stwierdza, iż mit jest narracją bardzo zwartą, w której dominują związki paradygmatyczne (czyli struktura głęboka); mit zdegradowany i powieść powstają w wyniku nadmiernego usamodzielnienia się funkcji fabulacyjnej (badacz nazywa to nawet „upadkiem w intrygę”). Kolekcjonowanie epizodów niszczy misterną sieć opozycji, zwłaszcza w przypadku relacji: początek–koniec. Nie są to miejsca bez znaczenia, ale właśnie dzięki temu, iż są układane zgodnie z zasadami kompozycji lub konwencji, ich związek strukturalny (w porównaniu z mitem) pozostaje nikły¹⁰.

Dialektyka mitu według Northrope'a Frye'a

Kłopot z teoriami Frye'a polega nie tylko na tym, iż jest wśród nich i taka, którą można zaklasyfikować do poprzedniej grupy; kiedy bowiem autor przedstawia koncepcję powieści (jako gatunku) – a nawet realizmu (jako konwencji) – zupełnie pomija wypracowane definicje mitu. Jego relacje z literaturą Frye rozpatruje tylko w perspektywie historycznej, co pozwala umieścić te dociekania w części poświęconej problemom genetycznym.

Aby przedstawić owe zależności, badacz rezygnuje z kategorii gatunku, która zostaje zastąpiona pojęciem bardziej elastycznym – „modus [*mode*]”. Termin ten Frye wyprowadził z pojęcia „charakter [*ethos*]”, którym posługuje się Arystoteles w *Poetyce*. W *Anatomy of Criticism* oznacza ono zespół relacji między jednostką a społecznością. Mają one kontekst zewnętrzny i wewnętrzny; w pierwszym przypadku (modus tematyczny) dotyczą więzi łączącej autora i odbiorców; w drugim (modus fikcyjny) – bohatera i otoczenie, w którym działa. Modus tematyczny określa moc perswazyjną: pisarz wykorzystuje elementy utworu, aby kształtować oczekiwania odbiorców oraz przekazywać sens (*dianoia*). Modus fikcyjny odsyła jedynie do działań bohatera, które są ujęte jako funkcja fabuły (*plot*). Jakkolwiek Frye podkreśla, iż każde dzieło ma zarówno tematyczny, jak i fikcyjny aspekt, to jednak istnieją utwory, w których jeden z nich zdecydowanie dominuje. Ponieważ

⁹ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques III. L'orgine des manières de table*. Paris 1968, s. 106.

¹⁰ Warto tu zauważyć, iż podobną myśl o wiele wcześniej sformułowali M. Horkheimer i Th. W. Adorno (*Dialektyka oświecenia*. Przeł. M. Łukasiewicz. Przekład przejrzał, posłowiem opatrzył M. J. Siemek. Warszawa 1994, s. 95), podając jej semantyczne (a nie tylko strukturalne) uzasadnienie: „Transpozycja mitów w powieść, jak się to dokonuje w opowiadaniu o przygodach, nie tyle je [tj. mity] fałszuje, co przede wszystkim umieszcza w czasie, ukazując przepaść, jaka dzieli mit od ojczyzny i pojednania”.

mit i epika (oraz dramat) znajdują miejsce w typologii modusów fikcyjnych, jej poświęcone będą dalsze rozważania.

Rozwój literatury zostaje ujęty jako sekwencja pięciu modusów, a kryterium ich podziału posługuje się skalą mocy bohatera, ujawnioną dzięki jego relacjom z innymi postaciami lub otoczeniem. Kolejność jest zatem następująca:

1. Jeżeli bohater przewyższa pod względem rodzaju zarówno inne postacie, jak i otoczenie złożone z innych ludzi, to jest on bytem boskim, a opowieść o nim będzie *mitem* [*myth*] w przyjętym sensie historii o bogu. [...]

2. Jeżeli bohater przewyższa pod względem stopnia innych ludzi i swoje otoczenie, to jest typowym bohaterem *romansu* [*romance*], którego działania są cudowne, ale który określa sam siebie jako istotę ludzką. Bohater romansu porusza się w świecie, w którym zwyczajne prawa natury są lekceważąco zawieszane: cuda odwagi i wytrzymałości są nienaturalne dla nas, ale naturalne dla niego, a zaczarowana broń, rozmawianie ze zwierzętami, straszenie ogarów i czarownice oraz talizmany cudownej mocy nie naruszają zasady prawdopodobieństwa, skoro założenia romansu zostały już ustanowione. [...]

3. Jeżeli bohater przewyższa pod względem stopnia innych ludzi, ale nie swoje naturalne środowisko, to jest on przywódcą. Ma władzę, namiętności i możliwości ekspresji daleko większe niż inni, ale to, co czyni, jest podporządkowane zarówno krytyce społecznej, jak i porządkowi natury. To bohaterem modusu *wysokomimetycznego* [*high mimetic mode*], występującego najczęściej w epice i tragedii [...].

4. Jeżeli bohater nie przewyższa ani ludzi, ani swojego otoczenia, to jest on jednym z nas: utożsamiamy się z jego zwyczajnym człowieczeństwem i wymagamy od autora tych samych kanonów prawdopodobieństwa, których używamy w naszym własnym doświadczeniu. To czyni go bohaterem modusu *niskomimetycznego* [*low mimetic mode*], który występuje najczęściej w komedii i fikcjach realistycznych. [...]

5. Jeżeli bohater jest niższy pod względem mocy lub inteligencji od nas samych, tak że mamy poczucie spoglądania z góry na widok niewoli, frustracji lub absurdu, wówczas należy on do modusu *ironicznego* [*ironic mode*]. Jest to prawdą nawet wtedy, gdy czytelnik czuje, iż jest – lub mógłby być – w tej samej sytuacji, jako że sytuacja jest oceniana za pomocą norm większej wolności¹¹.

Historia literatury polega na osiąganiu dominacji przez kolejny modus; ponieważ jednak pierwszy i piąty okazują się bardzo zbliżone, można przyjąć, powiada Frye, że rozwój ten zatacza pełny krąg – i w ten sposób literatura XX wieku wraca do swoich korzeni mitycznych.

Sekwencja zostaje jeszcze wzbogacona podwójnym podziałem; każdy modus ma wersję naiwną i wypracowaną oraz – co ważniejsze – tragiczną i komiczną. Ostatnia dystynkcja zależy od relacji bohatera ze społecznością; tam, gdzie jest on izolowany, funkcjonuje tragiczny modus fikcyjny; tam natomiast, gdzie postać integruje się ze wspólnotą – komiczny modus fikcyjny.

Omawianie wszystkich pięciu kategorii nie wydaje się konieczne, dlatego skoncentruję się na pierwszej i czwartej, gdyż one są – z punktu widzenia powieści – najważniejsze.

Lakoniczny charakter prezentacji modusu mitycznego wynika m.in. stąd, iż Frye *implicite* odwołuje się do Nietzscheańskiej opozycji Dionizos–Apollo. Mity tragiczne są dionizyjskie: przedstawiają historię odrzuconego i umierającego boga (Orfeusz, Chrystus). Jego samotność jest zrekompensowana przez reakcję natury, która w obliczu jego cierpienia odczuwa „uroczone współczucie” („*solemn sympathy*”). Mity komiczne są apollinijskie: opowiadają o tym, jak bohater – po przejściu prób – zostaje przyjęty do społeczności bogów.

¹¹ N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 33–34.

Tragedia niskomimetyczna przedstawia bohatera, którego osamotnienie jest spowodowane słabościami lub niepowodzeniami. Los ten dotyczy raczej poszczególnych jednostek, gdyż społeczeństwo, w którym modus funkcjonuje, jest zindywidualizowane. Postać powoduje też u czytelnika silny rezonans (*pathos*), ponieważ odwołuje się do jego poziomu doświadczenia.

W formie wypracowanej tragedia niskomimetyczna:

jest studium oddzielnego umysłu; jest opowieścią o tym, jak ktoś [...] zostaje złamany przez konflikt między wewnętrznym a zewnętrznym światem, między wyobrażoną rzeczywistością a tym rodzajem rzeczywistości, który został ustanowiony za pomocą społecznego konsensusu. Taka tragedia może dotyczyć, jak to jest często u Balzaka, manii albo obsesji na punkcie awansu; jest zatem głównym niskomimetycznym odpowiednikiem utworu o upadku przywódcy. Może też przedstawiać konflikt wewnętrznego i zewnętrznego życia jak w *Pani Bovary* czy *Lordzie Jimie* lub wpływ nieugiętej moralności na doświadczenie jak u Melvilla czy Ibsena¹².

Typem bohatera jest *alzon* – oszust, który stara się być kimś innym, niż jest. Jego zachowanie wynika jednak nie tyle z hipokryzji, ile z braku samowiedzy, dlatego modus ten – zwłaszcza w prozatorskiej realizacji – często przedstawia anatomie obłądu lub pragnień patologicznych. Fabuła niskomimetycznej komedii prowadzi do przywrócenia jedności między bohaterem a wspólnotą. Osiągnięcie wysokiej pozycji społecznej wymaga jednak postępowania moralnie dwuznacznego, którego analiza jest celem pisarzy takich jak Stendhal. Typem bohatera jest tu *picaro* – postać sympatyczna, inteligentna i pozbawiona trwałych zasad etycznych.

Ustalenie relacji między modusem mitycznym a modusem niskomimetycznym jest o tyle ważne, o ile – jak zaznacza Frye – reprezentują one najbardziej przeciwstawne modele. Istota rozwiązania polega na tym, iż następstwo modusów tworzy stopniową ewolucję, jakiej podlega „całkowity porządek słów”, czyli literatura. Perspektywa ta pozwala dostrzec, iż każdy modus zawiera inne obrazy świata; jednakże:

Są to zmiany kontekstu społecznego, a nie formy literackiej, i konstrukcyjne zasady opowiadania pozostają stałe w trakcie tych zmian, chociaż, oczywiście, przystosowują się do nich¹³.

Kontekst tych rozważań wskazuje, iż pojęcie formy zostaje zawężone do układu fabularnego. Zatem niezmiennymi elementami są kolejne perypetie bohatera oraz ich ostateczny wynik w przestrzeni społecznej (fabuły tragiczne bądź komiczne).

Aby opisać akomodację mitu do zmiennych kontekstów historycznych Frye tworzy pojęcie przemieszczenia (*displacement*). Jego zasadą jest takie przystosowanie mitu, które uczyni go zgodnym, po pierwsze, z obowiązującymi kanonami prawdopodobieństwa i wiarygodnej motywacji oraz, po drugie, z akceptowanymi przez kontekst prawami moralnymi. Zarzut, iż termin „przemieszczenie” sam ulega licznym przemieszczeniom (tzn. że jest zbyt wieloznaczny, a zatem niefunkcjonalny¹⁴), jest źle postawiony; należałoby raczej uznać, iż propozycja ta ma status hipotezy, a nie udokumentowanego stwierdzenia.

¹² *Ibidem*, s. 39.

¹³ *Ibidem*, s. 51.

¹⁴ Zob. np. W. K. Wimsatt, *Northop Frye: Criticism as Myth*. W zb.: *Northop Frye in Modern Criticism*. Ed. M. Krieger. New York–London 1966, s. 100–101.

Dialektyka typologiczna Jurija Łotmana i Zary Minc

Założeniem rosyjskich autorów jest przekonanie, iż związek mitologii i literatury wymaga przyjęcia warunków wstępnych, dzięki którym relacja ta będzie możliwa do opisanego. Dlatego rozpoczynają oni od skonstruowania przeciwstawnych typów narracyjnych – mitologicznego i historycznego – aby potraktować literaturę jako teren interferencji między nimi.

Typ mityczny operuje narracją cykliczną, a nie linearną; oznacza to, iż kompozycja mitu nie ukazuje ciągu zdarzeń, które mają wyraźny początek i koniec. Fabuła sprawia więc wrażenie wyrwanej z kontekstu, jednakże jej istota polega na tym, iż przedstawiając dowolne elementy, nieustannie odsyła do całości. Jest to zatem narracja ściśle izomorficzna, w której sekwencja: narodziny – rozkwit – upadek – śmierć – ponowne narodziny, może zostać opowiedziana z dowolnego punktu widzenia, gdyż każdy epizod zakłada aktualizację pozostałych. Teksty mityczne zawsze opowiadają o fundamentalnym porządku świata, zatem o tego typu wydarzeniach, które zaistniały raz i odtąd ulegają nieustannemu powtarzaniu. Ich bohaterami są bogowie lub pierwsi ludzie, założyciele rodów.

Symultanicznie rozwija się inny – przeciwstawny – typ narracji. Zbudowany jest według „zasady łańcuszka”: kolejne zdarzenia łączą się przyczynowo, a początek i koniec tworzą zamkniętą ramę opowieści. Jej tematem są jednorazowe zjawiska życia codziennego, czyli to, co z punktu widzenia mitu stanowi wyjątek, odstępstwo od ustalonego porządku.

Kluczową tezę autorów jest przekonanie, iż oba te typy wywierały na siebie silny wpływ, który doprowadził do ich konwergencji. W zakresie funkcjonalnym proces ten spowodował, z jednej strony, utratę przez mit religijnego statusu, a z drugiej – zacieranie wyłącznie pragmatycznej i komunikacyjnej roli narracji historycznych. O wiele ważniejsze są jednak zmiany strukturalne: wydarzenia jednorazowe uzyskiwały nowy scalający je porządek, który włączał je w obszar mitu.

Z drugiej strony, materiał mitologiczny, przeczytany z pozycji praktycznej świadomości, ulegał gwałtownej transformacji: do niego zaczęto wnosić dyskretność myślenia werbalnego, pojęcia początku i końca, linearność organizacji czasowej. Prowadziło to do tego, iż różne przejawy Jedynej Postaci, ulokowane na różnych poziomach organizacji świata, zaczęły być odbierane jako różne obrazy. W ten sposób pojawili się tragiczni lub boscy bohaterowie oraz ich komiczne lub demoniczne sobowtóry. Destrukcja izomorficznej świadomości sprawiła, że wszelka jednolita postać mitologiczna mogła zostać odebrana jako dwóch lub więcej bohaterów, wrogich wobec siebie. Właśnie w tym momencie bohaterowie mitu (z pozycji mitologicznej w istocie jest tylko Jeden Bohater, który przemienia się w mnogość w trakcie przekodowywania do systemu dyskretnego) znaleźli się w złożonych relacjach kazirodczych lub związanym z zabójstwami¹⁵.

Powstanie powieści jest tylko kolejnym etapem tego procesu; jest dalszym przemieszczeniem (autorzy nie powołują się tu na Frye'a) mitu w sferę narracji historyczno-praktycznej. Niestety, opisując interakcję mitu i powieści zawężają oni pole badań do pierwszych czy – jak sami stwierdzają – przejściowych form tego gatunku (powieść rycerska i łotrzykowska), dlatego nie jest jasne, na ile wnioski

¹⁵ J. Łotman, Z. Minc, *Literatura i mitologia*. Przeł. B. Żyłko. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1, s. 247.

z tych rozważań można ekstrapolować na jego późniejsze realizacje. Pierwszym – i prawdopodobnie najbardziej uniwersalnym – zjawiskiem jest przydzielenie głównemu bohaterowi sobowtóra (jednego lub kilku). Fakt ten jest wynikiem „rozpadu” Jedynej Postaci, występującej w narracji mitologicznej – dzięki temu powstał język fabularny, z którego pomocą można było opowiadać o ludzkich sytuacjach.

Dziedzictwem mitycznym wczesnej powieści jest izomorfizm w planie wyrażania lub treści; w pierwszym przypadku sama struktura jest tak zbudowana, iż całość zawiera się w części (np. u Dantego: tercyna – pieśń – poemat – trylogia); w drugim wszystkie epizody oparte są na tym samym inwariancie:

Za przykład [...] może służyć tekst narracyjny, na zewnątrz ujawniający cechy wręcz przeciwstawne. Powieść łotrzykowska na poziomie zewnętrznej architektониki wywiera wrażenie chaotycznego nagromadzenia przypadkowo połączonych epizodów. Tego rodzaju konstrukcja modeluje chaos życia, który w powieści łotrzykowskiej wygląda jak bezładna walka sprzecznych ludzkich wól, walka, w której rację ma ten, kto zwyciężył, zwycięzcami zaś są przypadek i energia ludzka, uwolniona z pęt sumienia. Tak przeto brak organizacji, oczywiście, wtórny i artystycznie uzasadniony, staje się regułą dla planu wyrażenia takiej powieści. Jest jednak oczywiste, że powieść tworzy się jako łańcuch epizodów – „szachrajstw”, przy czym wszystkie one są zbudowane wedle ściśle inwariantnego modelu: oplakana sytuacja – spotkanie z „głupcem” (= cnotliwym człowiekiem) – oszukanie go – sukces – nieoczekiwane nie umotywowane nieszczęście [...] – powrót do oplakanej sytuacji wyjściowej. Tego rodzaju inwariant upodobnia nie tylko wszystkie epizody do siebie, ale również każdy z nich do całości, fabuła zaś przybiera postać nieskończonego nizania epizodów tego samego typu¹⁶.

Powieść realistyczna też stara się ukryć wszelkie (narracyjne) uporządkowanie, aby stworzyć efekt rzeczywistości. Jakkolwiek fabuła ma bardziej linearny i jednorazowy charakter, to jednak można odnaleźć w niej stałe schematy, które – chociaż tematycznie odmienne – funkcjonują dokładnie tak, jak zostało to tutaj przedstawione. Paradoksalnie, to nie sam temat nadaje powieści charakter mityczny; niezależnie bowiem od typu wydarzenia sama jego powtarzalność powoduje, iż czas linearny zostaje anulowany na rzecz koncepcji cyklicznej, w której wszystkie fakty są wariacjami na temat Jednego Zdarzenia.

Teorie dialektyczne zakładają istnienie ciągłości kulturowej, dzięki której różnica między mitem a literaturą jest kwestią stopnia, a nie rodzaju. Kontrast między nimi jest możliwy do uchwycenia jedynie w konkretnym okresie historycznym lub z punktu widzenia kontekstu funkcjonalnego. Stanowisko to pozwala odrzucić obiekcję, iż występowanie mitu w literaturze jest sprawą arbitralnego przyporządkowania. Vickery pyta:

Czy nie należałoby raczej powiedzieć, że strukturalne formy mitu zostają przeniesione na inne teksty, jednak z nieuchronnymi zmianami w ich naturze, spowodowanymi przez czas, medium, rolę i funkcję, które działają we wszystkich tego rodzaju sytuacjach ludzkich?¹⁷

Zwolennicy teorii rozłącznych z pewnością odpowiedzieliby negatywnie, twierdząc, iż w przypadku mitu i powieści nawet jeżeli istniałby związek genetyczny, to został on do tego stopnia zdeformowany, że wszelkie podobieństwo (na jakimkolwiek poziomie) jest już wykluczone. Argumenty tu przedstawione (Rosenfield,

¹⁶ *Ibidem*, s. 250–251.

¹⁷ J. B. Vickery, *Literary Criticism and Myth: Anglo-American Critics*. W zb.: *Literary Criticism and Myth*. Ed. J. P. Strelka. Pennsylvania 1980, s. 226.

Dumézil, Kermode, Lévi-Strauss) są jednak nie tylko nieprzekonujące, ale też pokazują, jak wiele zależy od przyjętych uprzednio założeń. Przykładowo: dla Lévi-Straussa powtarzanie kolejnych epizodów opartych na tym samym schemacie jest znakiem degeneracji mitu i początkiem nowej formy; tymczasem dla Łotmana i Minc – przeciwnie – to samo zjawisko występujące w powieści łotrzykowskiej jest śladem jej korzeni mitycznych.

Ostatecznie więc funkcja teorii rozłącznych polega na tym, iż zapobiegają utożsamianiu mitu z powieścią. Zadanie to spełniają z powodzeniem, skoro ten rodzaj błędu genetycznego jest tu raczej niespotykany. Teorie dialektyczne przyznają, że podobieństwo zachodzi jedynie na określonych poziomach (bohater u Frye'a i struktura narracji u Łotmana i Minc) i dlatego najbardziej obiecująca jest analiza, która opierając się na tym założeniu, stara się pokazać konkretne sposoby wprowadzenia mitu.

Mit a powieść: kwestia materiału

Badanie bezpośredniego występowania mitu w powieści rozpoczyna się od ustalenia proporcji. John Vickery i John White – autorzy prac zawierających najbardziej wyczerpujący przegląd tego typu propozycji – przyjmują istnienie w tekście powieściowym trzech progów nasycenia. Jeżeli mit nie wypełnia utworu całkowicie, to pojawia się jako równorzędny (pod względem ilościowym) element albo ogranicza się do sporadycznych przejawów. Autorzy przyjmują też, iż każdy z tych poziomów charakteryzuje się własnymi technikami. Założenie to należy, jak sądzę, potraktować jako zabieg heurystyczny, który posługuje się przykładami idealnymi w celu lepszego wyjaśnienia przedstawianego zjawiska. Oczywiście jest bowiem tak skalarny charakter tej klasyfikacji, jak i – wynikająca z niego – możliwość migracji strategii inkorporacyjnych.

Powieść jako totalna renarracja mitu

Stosunkowo niewielkie zainteresowanie tego typu powieściami wynika z ich sporadycznego występowania oraz z faktu, iż nie wywołują one problemów związanych ani z obecnością mitu, ani z jego przemieszczeniem. W takiej sytuacji centralną kwestią jest wykorzystanie technik powieściowych przy odtwarzaniu archaicznej opowieści. Istnieją bowiem – pomijając przykłady celowej stylizacji – widoczne różnice tak w sposobie prowadzenia narracji, jak i w kreowaniu bohaterów. Dysproporcje te nie sprowadzają się jednak do udziału takiej czy innej konwencji, o czym świadczy przypadek prozy postmodernistycznej.

Jeżeli tzw. literatura wyczerpania sięga po mit, to dlatego, iż pośród wielu możliwości pojawia się i ta, aby w ten sposób zmanifestować brak prawdopodobieństwa i fikcyjność, a dzięki temu skoncentrować się na sobie samej, czyli: na akcie narracji i osobie narratora. Jego punkt widzenia oraz fakt, iż za pomocą różnych metod stara się uwieść odbiorcę, jest tu zdecydowanie ważniejszy od samego tematu. Dlatego reaktualizacja mitu tylko w niewielkiej części posługuje się powtórzeniem, raczej tworzy liczne wariacje wykorzystując strategię apokryfu albo ukazuje własną, często sprzeczną z oficjalną, wersję. A zatem:

postacie mityczne posługują się współczesnym slangiem; niektóre z nich nie pojawiają się u antycznych mitografów [...]; innym zostają nadane nieznane rysy, jak homoseksualizm czy radykalny feminizm; jeszcze inne albo chcą wydostać się ze swoich własnych egzystencji i wejść do innych opowieści czy mitów, albo też chcą wydostać się z mitu i wcielić się w inną – fikcyjną czy historyczną – postać¹⁸.

Przykład jest skrajny, gdyż pokazuje, jak bardzo panfikcyjne gry oddalają się od pierwotnej wersji. Zarazem jednak jest to sytuacja w tym sensie modelowa, iż unaocznia zasadę, wedle której wprowadzenie takiego trybu opowiadania niejako automatycznie wymusza pojawienie się elementów – semantycznie – nowych i zupełnie mitowi obcych. Zatem powieść, która opiera się na jego renarracji, nigdy nie jest całkowicie wolna (przynajmniej) od aluzji odsyłającej do innego świata.

Powieść jako fragmentaryczna renarracja mitu

Kiedy powieść składa się z dwóch autonomicznych sfer, wówczas wedle Vickery'ego:

wykorzystuje [...] metodę elizji, w której postacie, zdarzenia i rozmowa prześlizgują się tam i z powrotem od antycznych do współczesnych odniesień¹⁹.

Natomiast opis White'a jest następujący:

Zestawienie [*juxtaposition*] sekcji mitologicznych z narracyjnymi blokami, które dotyczą współczesnego świata, ma coś wspólnego z techniką literackiego *montażu*, nawet jeżeli nie jest z nią identyczne. Ściśle mówiąc, *montaż* wymaga o wiele mniej uporządkowanej prezentacji dwóch lub (zazwyczaj) więcej elementów. Zamiast rozszczepiać mitologię i współczesność na osobne rozdziały lub umieszczać je na osobnych połowach strony, pisarz, pragnący osiągnąć efekt *montażu*, umieściłby je razem wewnątrz tego samego rozdziału lub nawet tego samego akapitu czy zdania – ponieważ siła *montażu* tkwi w jego zdolności do przedstawienia nieoczekiwanego starcia zasadniczo odmiennych elementów²⁰.

Z punktu widzenia konwencji – i nie tylko – kontrast między opowiadaniem mitycznym a realistycznym będzie istniał zawsze, jednak zasada jukstapozycji zmniejsza lub zwiększa ten efekt. W pierwszym przypadku funkcjonuje strategia elizji, która przyjmuje wspólną linię fabularną oraz jednego narratora dla całej powieści. Zatem przejście od jednej sfery do drugiej nie tylko zakłada dokładne przyporządkowanie uczestniczących w nich bohaterów, ale jest także umotywowane rozwojem wydarzeń. Sceny mityczne kontynuują (albo poprzedzają) bieg wypadków lub ewentualnie są jego podwojeniami, wprowadzonymi na zasadzie retardacji. Istnienie wspólnego narratora pozwala też na modelowanie stylu i konwencji partii mitycznych wedle reguł funkcjonujących w narracji realistycznej.

Strategia montażu dąży natomiast do maksymalizacji kontrastu między oboma sferami. Są one niemal całkowicie autonomiczne: linie fabularne się nie krzyżują, między bohaterami zaś nie istnieje analogia bezpośrednia. Obie narracje posługują się odmienną stylistyką, a partie mityczne mogą podlegać subiektywizacji, gdyż w roli ich narratora zwykle występuje postać ze świata rzeczywistego.

¹⁸ J. Vickery, *Myths and Texts. Strategies of Incorporation and Displacement*. Balton Rouge – London 1981, s. 182.

¹⁹ *Ibidem*, s. 160.

²⁰ J. White, *Mythology in the Modern Novel*. Princeton 1971, s. 187–188.

Mit jako prefiguracja powieści

Najczęściej jednak powieść posługuje się różnego rodzaju sygnałami tekstowymi, które – na zasadzie aluzji – odsyłają do mitu. White sporządził szczegółowy katalog „miejsc”, w których odniesienia te mogą się pojawić. Ze względu na kolejność występowania można je uszeregować w następujący sposób: tytuł powieści, motto, tytuły rozdziałów, rama tekstowa (przedmowa, indeks osób), nazwy postaci, cytaty, porównania, metafory pojawiające się w narracji. Wszystkie te sygnały przesyłane są bezpośrednio od autora (ewentualnie od narratora) do czytelnika, dlatego nie mają motywacji wewnątrztekstowej. Istnieją jednak takie aluzje, których występowanie jest uzasadnione przebiegiem samej fabuły. W tym celu wykorzystana zostaje perspektywa bohatera, który styka się z dziełami sztuki o tematyce mitologicznej albo sam jest artystą, tworzącym tego rodzaju przedstawienia.

Aby wyjaśnić sposób funkcjonowania tego typu aluzji, White odwołuje się do pojęcia prefiguracji. Rozumie je w czysto laickim znaczeniu jako zapowiedź rozwoju linii fabularnej i postępowania bohatera, zapowiedź, która w świadomości zaznajomionego z mitologią czytelnika generuje określony horyzont oczekiwań²¹. Kwestia ich spełnienia jest wtórna w tym sensie, iż stanowi podstawę do ustalenia funkcji mitu w konkretnym utworze. Natomiast z technicznego punktu widzenia ważny jest zarówno stopień precyzji owego horyzontu, jak i jego zakres w stosunku do tekstu powieściowego.

Na podstawie tych kryteriów White odróżnia prefigurację dokładną od zniekształconej. W pierwszej ciąg aluzji (niekoniecznie zresztą wykorzystujący wszystkie 9 możliwości) dotyczy jednego, rozpoznawalnego mitu. Jest zatem spójny (sprzeczności nie ma zwłaszcza między tytułem a pozostałymi elementami), konsekwentny i – po drugie – jest równomiernie rozmieszczony w całym dziele. W ten sposób wytwarzają się w nim dwa poziomy – mityczny i realistyczny – a badanie ich relacji stanowi kluczowe zadanie interpretacyjne.

Niewiele tekstów spełnia tak rygorystyczne wymagania, mimo iż występujące w nich sygnały nie dają się sklasyfikować wyłącznie jako inkrustacje. Cechą charakterystyczną prefiguracji zniekształconej jest lokalny zasięg aluzji oraz właściwy im brak konsekwencji, który White przedstawia za pomocą takich pojęć, jak „kondensacja” i „fragmentacja”:

Termin „kondensacja” odsyła do modelu, w którym pewna liczba oddzielnych prefiguracji pozostaje w relacji do jednego współczesnego zdarzenia czy jednego bohatera. Termin „fragmentacja” – przeciwnie – opisuje sytuację, w której jedna prefiguracja zostaje rozszerepiona na pewną liczbę współczesnych postaci. Wyróżniającą cechą tego procesu jest powtórne użycie pojedynczego motywu w różnych kontekstach, porównanie więcej niż jednego bohatera z pojedynczą postacią z mitologii²².

²¹ Zagadnieniu temu J. White (*Mythological Fiction and the Reading Process*. W zb.: *Literary Criticism and Myth*) poświęcił osobny artykuł, w którym dowodził, iż prefiguracja mitologiczna funkcjonuje w procesie lektury na zasadzie hipotezy, która – jeśli okaże się trafna – odsłania aspekty mityczne także innych elementów świata przedstawionego. Nie jest to jednak regułą, dlatego: „W rezultacie czytelnik powieści mitologicznej wchodzi w rolę detektywa, dla którego został ustanowiony trop aluzji, znaków lub wątków” (s. 84).

²² White, *Mythology in the Modern Novel*, s. 194.

Mit a powieść: kwestia formy

Vickery interesuje się przede wszystkim mitem przemieszczonym, który pozostaje niemal niewidoczny w tekście literackim; strategia badawcza polega więc na analizie aspektów powieści stanowiących swoisty rezerwuuar elementów mitycznych. W tym celu autor posługuje się kategoriami tematu i bohatera.

Mit jako temat

Funkcjonowanie mitu na poziomie tematu wynika z autorskiego zamiaru, który koncentruje się wokół ustalenia stopnia pojawiania się i siły oddziaływania mitu – a raczej: myślenia mitycznego – w ramach współczesnej kultury. Narzędzia takiej analizy to sam język powieści, który wykorzystuje niezliczone klisze i pozostałości mityczne, oraz – znacznie częściej – przeżycia bohaterów. Ich reakcje na świat, a zwłaszcza na występujące w nim elementy sakralne (a także przyrodnicze), są wyrazem akceptacji lub odrzucenia mentalności mitycznej. Decyzja ta ma liczne konsekwencje: ustanawia system relacji międzyosobowych, powoduje – lub nie – wewnętrzną integrację bohatera, a przede wszystkim uwidacznia sposób traktowania porządku religijno-magicznego. Ten typ analizy, jak zauważa inny autor:

Ujmuje powieść jako formę sztuki rozwiniętą wewnątrz trybu racjonalno-empirycznego, ale próbuje pokazać, że w obrębie tej formy następuje ucieleśnienie światopoglądu, który utrzymuje znaczącą relację ze światem mitu oraz wyposaża wiele najbardziej złożonych postaci w kształty z tej rzeczywistości, którą najlepiej można wyjaśnić za pomocą epistemologii mitu²³.

Mit i bohater: ukryta paralela

Natomiast nadawanie cech mitycznych bohaterowi dokonuje się dzięki zastosowaniu dwóch metod. Pierwsza zakłada dualizm ontologiczny i prowadzi do stwierdzenia, że postać istnieje symultanicznie na dwóch planach. Wymaga to dokładnej (ale tylko lokalnej) identyfikacji w zakresie pewnych niezmiennych cech z bohaterem mitycznym. Strategia polega na prezentacji odizolowanych, momentalnych przerw (jak np. wewnętrzna iluminacja czy udział w rytuale), w których ukazana zostaje „podwójna” tożsamość bohatera. Przy tej koncepcji wybrany mit nie ingeruje w porządek zdarzeń, ale raczej oba porządki są tak zharmonizowane, iż pierwszy odbija się w drugim – i odwrotnie.

Mit i bohater

Inny sposób polega na przeprowadzeniu homologii pomiędzy rolami, jakie w rozwoju fabuły spełniają zestawiani bohaterowie. Dzięki takiemu założeniu pisarz:

jest zdolny skonstruować i przedstawić postaci o zróżnicowanych cechach, takich jak płeć, wiek, status społeczny, a nawet rola, podczas gdy wciąż zachowana zostaje zgodność ich homologicznej relacji z metamityczną postacią²⁴.

Istota strategii polega na tym, iż analogia zachodzi między działaniami postaci powieściowej a działaniami postaci metamitycznej. Ten ostatni termin („*metamy-*

²³ W. Brylowski, *Faulkner's Olympian Laugh. Myth in the Novel*. Detroit 1968, s. 152.

²⁴ Vickery, *Myths and Texts*, s. 103.

thic figure”) określa bohatera wspólnego całej klasie opowiadań mitycznych. Jego cechy zostają opisane tylko w kategoriach funkcji, dzięki czemu powieść może dokonać niezbędnej konkretyzacji oraz rozbudować fabułę.

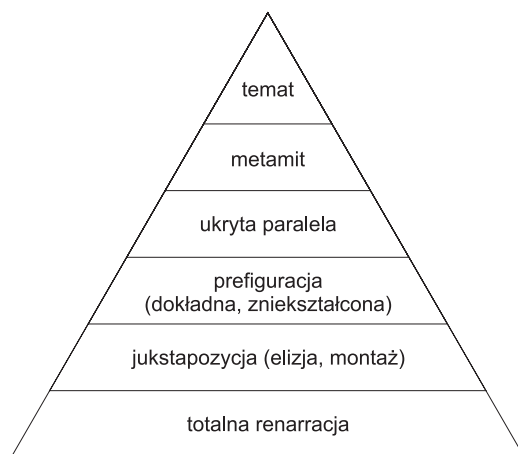
Odejście od konkretnego mitu powoduje, iż główną rolę odgrywają tu: kozioł ofiarny (jako heros, przestępca i szaleniec), poszukujący bohater, umierający i zmartwychwstający bóg lub boska para – a więc postacie na tyle uniwersalne, iż występują w wielu mitach, jak również w rytuale. Nie jest to bez znaczenia, gdyż koncepcja Vickery’ego – przy bliższym oglądzie – opiera się na założeniu, iż niektóre zachowania charakterystyczne dla współczesnych społeczeństw są odległym (choć wyrażnym) echem pierwotnych obrzędów. Dzięki temu samo zestawienie bohatera metamitu i powieści staje się wykonalne, gdyż brane są tu pod uwagę tylko najbardziej ogólne cechy i zachowania.

Metamit jest też ukrytym wzorcem, który organizuje narrację w sekwencję rytualizowanych działań. Próbując opisać tę relację w kategoriach pozytywnych, Vickery zauważa:

To, co zdarza się warunkowo i w sposób przypadkowy w narracyjnym paradygmacie realizmu, staje się konieczne i nieuchronne z punktu widzenia metamitu. Jest to dokładnie to napięcie między niemożliwym do przewidzenia opisem współczesnego świata a sekwencyjną pewnością przemieszczonego rytuału, które nadaje narracji swoją osobliwą, pełną zawieszania, moc²⁵.

Funkcjonowanie metamitu jako matrycy polega zatem na tym, iż w kluczowych punktach fabuły wytwarza się kontrast między jej naturalnym biegiem a pewnym uporządkowaniem naddanym; kontrast, który ujawnia nie całkiem realistyczny – w przeciwieństwie do innych – charakter tych momentów.

Wyszczególnione tu drobiazgowo techniki wprowadzania mitu można uporządkować pod względem ilościowym (zasięg występowania), jakościowym (stopień skonkretyzowania) oraz w zależności od poziomu deformacji powieściowej *mimesis*. Skorelowane i ustawione na wspólnej skali, współczynniki te strukturalizują opisane strategie w następujący sposób:



²⁵ *Ibidem*, s. 51–52.

Schemat ten jest wyłącznie formalny, i to w potrójnym sensie. Po pierwsze: w znaczeniu dystrybucyjnym, gdyż nie jest rozłączny i dopuszcza różnorodną kombinację owych strategii. Jest to szczególnie częste w tych przypadkach, gdy konkretny mit stanowi jednocześnie „lokalną” wersję metamitu; wówczas konkretne prefiguracje (rzadziej jukstapozycje) wiążą się ze schematem metamitycznym. Po drugie: w znaczeniu kauzalnym; zgodnie bowiem z intuicją Frye’a to dzięki podmiotowi mit zostaje wprowadzony. Jednakże ani bohater, ani narrator nie są w tej funkcji uprzywilejowani, a dodatkowo status każdego z nich determinuje zasięg i efektywność zabiegów mityzacyjnych. Po trzecie: w sensie semantycznym; nie określa znaczenia, jakie mit pełni w powieści. Jest ono uzależnione od doboru wymienionych strategii, ich nieuniknionych interakcji z pozostałymi układami oraz od wybranej definicji mitu, którą posługuje się interpretator. Dopiero uwzględnienie tych czynników umożliwia rozszyfrowanie zawartości, którą mit wnosi do powieści²⁶.

Przedstawione tu propozycje zakładają metodę zbliżoną do intertekstualnej, polegającą na odnajdywaniu pewnych śladów jednego tekstu (archaicznego mitu) w drugim (powieść). Nie jest to wszakże jedyna perspektywa wyznaczająca zakres możliwych analogii.

Mit i powieść: problem funkcji

Twierdzenie, iż powieść przejęła dziś funkcję mitu, oznacza wprawdzie, iż nie wykorzystuje ona – a w każdym razie nie musi wykorzystywać – tradycyjnych tematów, wątków czy tylko ogólnych schematów, ale nie wynika z tego, że jakiegokolwiek podobieństwo jest tu wykluczone. Polega ono, ogólnie rzecz ujmując, na neutralizacji – w różnym zresztą stopniu – fikcyjnego charakteru powieści. Jeżeli bowiem w swojej funkcji zbliża się ona do mitu, to przestaje już uchodzić za zwykłe zmyślenie; zatem to, co przekazuje, brane jest jak najbardziej „poważnie”.

Wedle Odonu Marquarda taki właśnie status przysługuje powieści w świecie ponowoczesnym i dlatego gatunek ten jest tak ważny. Jego różnorodność wyklucza bowiem supremację jednej realizacji, co prowadzi do – tak cenionego przez filozofa – pluralizmu, czyli oświeconego politeizmu. Politeizmu – gdyż zakłada się tu istnienie wielu równouprawnionych historii, które mimo iż mają wyłącznie laicki charakter, powodują specyficzny rodzaj iluminacji:

powieści są obecne jako polimity nowoczesnego świata: również to jest oświeconym politeizmem. Momentem oświecenia jest w nich między innymi to, że fikcja i realność różnych

²⁶ Z zagadnieniem tym jest ściśle związany problem tzw. powieści mitycznej. Jej definicje opierają się przede wszystkim na kryterium „ilościowym”: mit powinien występować przynajmniej jako motyw, wprowadzony za pomocą jednej lub – jak proponuje większość autorów – kilku z wymienionych tu strategii. Takie ujęcie wydaje się jednak zbyt powierzchowne. O wiele trafniejszy jest pogląd S. Lema (*Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. T. 2. Kraków 1975, s. 355), który twierdzi, iż silny związek mitu i powieści zachodzi tylko wtedy, gdy usunięcie wzorca mitycznego całkowicie pozbawiłoby ją semantyki i tak bardzo zaburzyłoby strukturę, iż stałaby się ona zupełnie nieprawdopodobna (w sensie probabilistycznym). Powieść mityczna traktuje zatem sam mit w kategoriach pełnej wiarygodności, co dzieje się kosztem świata przedstawionego powieści: „A zatem nie wprowadzenie samo mitu, jako programu zwierzchniego akcji, odbiera jej szansę epickości, lecz umiejscowienie go w jej obrębie literalnym, w jej uprzedmiotowieniu; dystans między takim paradygmatem a sferą obiektywną zająć przywraca tej ostatniej znaczną autonomię”.

gatunków szukają się wzajemnie [...], w fikcjach powieściopisarzy – także i właśnie po nowoczesnym odczarowaniu eposu w „epopeję świata opuszczonego przez bogów” – zawierają się *fundamenta in re*²⁷.

Jak jednak w kategoriach pozytywnych określić naddatek tej „realności”? Marquard sugeruje co najmniej dwie możliwości: powieść – po pierwsze – jest prawdziwa w sensie historycznym (faktograficznym, socjologicznym); dzięki temu jednak może ona – po drugie – przekazywać prawdziwe „podstawy”, czyli zasady, obowiązujące w zlaicyzowanym świecie. Dla tych, którzy traktują powieść jako nowoczesny substytut mitu, te dwa zagadnienia są kluczowe, przy czym ich hierarchia różnie bywa ustanawiana. Michel Zérafra pisał:

Osoba ludzka będzie wyrażona za pomocą powieściowości [*le romanesque*], kiedy uzyska dostęp do statusu historycznego, kiedy ludzie będą zdolni, żeby przedłożyć realność czasową, posuwającą się naprzód (ale śmiertelną) ich czynów nad ponadczasowość tego, co boskie i nadprzyrodzone [...]. Dzięki historii i dzięki powieści kosmogonia mityczna zostanie rozdzielona na boską, nadnaturalną, i ludzką, naturalną, aż do momentu, kiedy drugi element zasłoni ten pierwszy. Jednakże przysłonięcie to będzie tylko pozorne: „życie wartości” [...] będzie tak konieczne w powieści współczesnej, jak porządek mitu był nieodzowny w opowiadaniach mitycznych [...] ²⁸.

Punktem wyjścia jest tu – by przywołać słynną formułę Adorna i Horkheimera – dialektyka oświecenia. Powieść rzeczywiście odrzuca mit, w którego miejsce wprowadza historię, ale to odrzucenie o tyle nie jest całkowite, o ile wymaga stworzenia innego porządku, innego systemu wartości. Tu tkwi ostateczne uzasadnienie kontekstu funkcjonalnego: powieść zastępuje mit, gdyż – tak jak on – zawiera w sobie ideały istniejące w życiu społecznym.

Ale ów zespół norm – i na tym chyba polega polimityczność Marquarda – nie będzie nigdy jedyny i powszechnie obowiązujący. Dlatego Gilbert Bosetti proponuje inny niż Zérafra kanon rzeczy ważnych, które połączą mit i powieść. Ta ostatnia bowiem powinna przekazać zachwyt nad tym, co banalne, i opisać cudowny charakter zwykłej rzeczywistości. Osiągnięcie tego efektu jest możliwe przez wprowadzenie figury dziecka, która funkcjonuje na dwóch zharmonizowanych poziomach. Pierwszy dotyczy inspiracji powieściopisarza; powinien on nieustannie powracać do własnego dzieciństwa, aby nauczyć się patrzeć na rzeczy w sposób pierwotny; aby dotrzeć do tego wydarzenia, które go ukształtowało. W efekcie – na poziomie narracji – powstanie powieść przedstawiająca losy dziecka.

Z drugiej strony, dzieciństwo jest w centrum etyki, ponieważ protagonista lub heros jest dzieckiem, krystalizującym zespół wartości, w którego oczach życie dorosłe jest dyskwalifikowane; powstaje z tego mit-bajka [*mythe-fabula*], który narodził się wraz z romanizmem²⁹.

I jakkolwiek w tym procesie pewna doza mistyfikacji (własnej biografii) jest nieunikniona, to jednak najważniejsze pozostaje stworzenie postaci „innego”.

²⁷ O. Marquard, *Pochwała politeizmu*. W: *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*. Studia filozoficzne. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 116–117.

²⁸ M. Zérafra, *Roman et société*. Paris 1971, s. 98.

²⁹ G. Bosetti, *Mythe et roman*. „Iris” 1993, nr 13, s. 89–90.

Dzięki niemu wszystko, co oficjalne i dorosłe, zostaje zakwestionowane i/lub podane metamorfozom, ujawniającym symboliczny sens świata.

Postawienie tezy, iż tak czy inaczej rozumiana etyka buduje funkcjonalne podobieństwo między mitem a powieścią, niczego jeszcze nie rozstrzyga w kwestiach poetyki. Problem ten jest punktem wyjścia w rozważaniach Francesca Loriggia, który wyróżnia dwa modele powieści mitycznej (*mythical novel*); pierwszy został skonstruowany w oparciu o analogię do znanej już powieści mitologicznej (*mythological novel*), drugi – za pomocą zapożyczonych od strukturalistów dychotomii: *discours / histoire*.

Zastanawiając się nad funkcją mitologicznych aluzji Loriggio stwierdza (za White'em), iż stanowią one prefigurację fabuły oraz są znakami metafikcji: odsyłają do systemu kulturowego i dzięki temu sygnalizują umowny charakter powieści. Jednakże uzyskanie tego typu efektów jest możliwe dzięki innym (niż mitologiczne) środkom. Zatem stosowanie generalizacji, przysłów, zwrotów do czytelnika, bezpośrednich wyznań oraz wprowadzenie *mise en abyme* (zwłaszcza innego tekstu tego samego autora) funkcjonuje bardzo podobnie. W przypadku prefiguracji różnica jest tylko taka, iż metody te nie zawsze powodują wzmocnienie czy zwiększenie spójności fabuły (w skrajnych przypadkach *mise en abyme* prowadzi wręcz do jej eliminacji). Zasadnicza odrębność polega jednak na innym sposobie rozumienia metafikcji: aluzja mitologiczna jest intertekstualna i anonimowa (kulturowa). Tymczasem wspomniane techniki są raczej – jak określa to Loriggio – śródtekstualne (*intratextual*); nie jest to bowiem podwojenie poprzez nawiązanie do mitu, ale wkroczenie innego tekstu w dany tekst, powodujące jego rozdzielanie. Ta niejednorodność zostaje dodatkowo uwydatniona poprzez osobowy czy wręcz autorski charakter tego wkroczenia. Pisarz – albo jego maska – ujawnia się tu jako postać rzeczywista i w ten sposób obnaża fikcyjny status swojego dzieła.

Ten model powieści mitycznej nie jest zadowalający, dlatego autor przechodzi do następnej propozycji, która będzie bardziej jednoznaczna i precyzyjna. Korzystając z rozróżnienia na *discours* i *histoire* Loriggio stawia tezę, iż powieść mitologiczna koncentruje się wyłącznie na drugim poziomie, dzięki czemu (jak u Benveniste'a) wydarzenia wydają się opowiadać same siebie. Dlatego (w kategoriach negatywnych) można stwierdzić:

Zabronione są – krótko mówiąc – te pomysły, za których pomocą wszystko to, co może umniejszać zdarzenia i narrację, zostaje wprowadzone do tekstu. [...] Poetyka redukcji nakłada surowe ograniczenia na *mimesis*³⁰.

Zakazy dotyczą przede wszystkim obecności autorskiego „ja” (nawet pod postacią narratora); w zasadzie tylko bohaterowie mogą mieć skryształizowane osobowości. Bezpośrednie wkroczenie autora w tekst dostarcza bowiem czytelnikowi wskazówek interpretacyjnych albo odsyła do innych źródeł. Oba zjawiska są jednak niepożądane i dlatego ostatecznie ten typ powieści mitologicznej dąży do jednorodności czy raczej – spłaszczenia. Strategia przypomina tu bezpośrednią i bezosobową relację; tekst posługuje się jednym czasoprzestrzennym *continuum*, nar-

³⁰ F. Loriggio, *Myth, Mythology and the Novel: Towards a Reappraisal*. „Canadian Review of Comparative Literature” t. 11 (1984), s. 516, 517.

rator chowa się nawet za bohaterów (mowa pozornie zależna), a czas narracji jest niemal tożsamy z czasem fabuły. Stworzenie narracji, w której zdarzenia wydają się same siebie opowiadać, prowadzi do koncentracji na linii fabularnej i do jednoczesnej minimalizacji elementów retardacyjnych, a zwłaszcza tych opisów, których przedmiot mógłby stać się pretekstem do wyjaśniających komentarzy.

Porównanie obu modeli jest jednak instruktywne. W zakresie strategii różnią się zasadniczo; pierwszy posługuje się metafikcją, drugi – efektem wiarygodności. Tym, co je łączy, jest narracyjność, sam akt przedstawiania sekwencji zdarzeń. Wynika z tego, iż mityczność „funkcjonalna” ma (ostatecznie) podłoże „strukturalne”, mit i (o)powieść – jak zauważył już Arystoteles – wiąże bowiem ta sama, ogólna kategoria fabuły.

Jeszcze „niżej” w szukaniu funkcjonalnych podobieństw zszedł Eric Gould, który zresztą – jak na postmodernistę – wyraża wiele niewzruszonych przekonań. Jedno z nich jest następujące:

przyszłość krytyki mitograficznej leży nie tyle w identyfikacji motywu w literaturze, ile w próbie uchwycenia zjawiska pisania mitu i opowieści, ponieważ każde z nich stara się ukryć pustkę świadomości, niepowodzenie całościowego rozumienia, które zawsze tkwi za narracyjną propozycją i jej zamkniętą fabułą³¹.

Rezygnacja z dociekań tematologicznych prowadzi zatem (jak poprzednio) do koncentracji na ujęciu narratologicznym, tyle że Gould jest bardziej konsekwentny i pokazuje, iż ostateczne źródła zbieżności funkcjonalnej tkwią w języku, którego działanie stwarza wstępne warunki dla każdej – a więc także mitycznej i powieściowej – narracji.

Spośród ogólnych założeń tej pracy kluczowe jest też przekonanie o istnieniu ontologicznej przerwy między zdarzeniem a sensem. Najważniejszą próbą pokonania przepaści jest język; jego zadanie polega bowiem na łączeniu znaczenia i przedmiotu, słowo powinno funkcjonować jak ikona, uobecniająca i wyjaśniająca ten element świata, do którego odsyła. Jednak zbudowanie takiego pomostu jest niemożliwe; pomimo iż język wynajduje skomplikowane figury, tworzą one wyłącznie grę kolejnych, nakładających się odbić, które są raczej symptomem braku i nieobecności. Sytuacja ta oznacza zarówno klęskę pierwotnego zamierzenia, jak i możliwość jego ponowienia: nie istnieją znaczenia zastane, osiągnięcie jakiegokolwiek z nich poprzedzone jest procesem interpretacji.

Dawny mit, jako jeden z pierwszych produktów języka, nie stanowi wyjątku od tej zasady. Jego intencja jest wprawdzie odwrotna: stara się on stworzyć symboliczną reprezentację, która będzie prostą tautologią, ponownym uobecnieniem tego, co stało się *in illo tempore*. Uniwersalny charakter tego mitu – jak przewrotnie przekonuje Gould – nie wynika jednak z osiągnięcia transjęzykowych aspiracji; przeciwnie: jego znaczenie ciągle pozostaje otwarte i jest nieustającym zaproszeniem do kolejnych interpretacji. Fakt, iż jest ono podejmowane, świadczy jedynie o tym, iż człowiek starał się uzasadnić wiedzę o Byciu, a zarazem rozumiał, że ostateczne uzasadnienie jest jednak niemożliwe. Ujęcie lingwistyczne w interpretacji dekonstrukcyjnej pozwala autorowi na przeprowadzenie bliskiej analogii:

Twierdę, że literatura i mit muszą istnieć w *continuum* na mocy ich funkcji językowej: mit dąży do literackiego sensu formy narracyjnej, a opowieść aspiruje do statusu mitu. Kluczo-

³¹ E. Gould, *Mythical Intensions in Modern Literature*. Princeton 1981, s. 180.

wą kwestią nie jest literackie użycie motywów mitologicznych, ale możliwość polegająca na tym, iż opowieści mogą odzyskiwać strukturę myśli i ekspresji mitycznej, a zatem – że naprawdę może istnieć pewien rodzaj ekwiwalencji między mityczną a literacką narracją³².

Kategorią transrodzajową (i transhistoryczną) jest mityczność (*mythic*ity), obejmująca – pierwotnie – te „obszary” języka, które powstały jako wysiłek nadania światu sensu (*mythical intension*), a – wtórnie – dotycząca także interpretacji, indywidualnej próby odczytania (czy nawet: narzucenia) tego znaczenia. Żadna z tych prób powieść się nie może, gdyż żaden dyskurs nie jest w stanie przekroczyć ograniczeń języka. Ważne jest jednak to, iż Gould wyraźnie stwierdza, że niepewność interpretacji polega też na braku prostego przełożenia mityczności na pojęcia strukturalne (a nawet retoryczne) tekstu. Pozostaje jedynie wyjaśnienie pewnych jego elementów za pomocą tej właśnie „myśli i ekspresji” – ale połączenie to ma wartość tylko w odniesieniu do konkretnego utworu. Mimo tych niedogodności to interpretator jest tu najważniejszy; to między nim a pismem (pod nieobecność autora) toczy się gra o ustanowienie mityczności. Kiedy zatem Gould przechodzi do ujęcia mitycznych aspektów powieści – jako gatunku – ogranicza się do ogólnej konstatacji:

Zatem żeby stwierdzić, iż mit jest intencjonalną strukturą w powieści, nie należy sądzić, że powieściopisarz może po prostu zapożyczyć, prze-pisać lub zestawić wielkie opowieści (ponieważ one są warte ponownego opowiedzenia), ale że powieściopisarz – zawsze kiedy stara się nadać sens ludzkiemu materiałowi – pozostaje pod presją transformacyjnych trybów myśli mitycznej oraz stosowności języka i gatunku³³.

Gould nawet w przypadku Joyce’a – jedyne omawianego w tym kontekście autora – przekonuje, iż to nie wykorzystanie wątków mitologicznych jest fundamentalne dla uzyskania tego wymiaru. Kluczowy jest bowiem związek między mityczną myślą a regułami gatunku, czyli rozwojem linii fabularnej (to kryterium jest tu najważniejsze). Porównując powieść XIX-wieczną i tę, którą stworzył Joyce, zauważa Gould, iż fabuła tej pierwszej ma charakter sylogizmu, natomiast w drugim przypadku jest chaotyczna, wręcz absurda. Powodem tej zmiany jest represja, której podlegała myśl mityczna w XIX wieku, kiedy jedynym sposobem jej wyrażania były kategorie społecznie zrozumiałe i akceptowalne. Tymczasem prawdziwą istotą myśli mitycznej jest operowanie sprzecznościami, co w konsekwencji prowadzi (tak w mitach, jak w XX-wiecznej powieści) do „odwrócenia rzeczywistości” i budowania fabuły w oparciu o technikę skojarzeń, a nie mimetycznego odwzorowania. Nie jest to jednak tylko gra wyobraźni; myśl mityczna operuje bowiem inną logiką, która, poprzez chaos lub powtórzenia fabularnych konfiguracji, stara się nadać rzeczywistości sens.

Analizy konkretnych powieści pokazują, iż najczęstszym medium myśli mitycznej jest bohater (*myth-making intelligence*) lub – co jest właściwością mitotwórstwa Joyce’a – że zachodzi szczególna korelacja między świadomością postaci a rozwojem linii fabularnej. Zatem z punktu widzenia techniki propozycja Goulda tym tylko różni się od wcześniejszych, iż nie zawęża mitu do świadomości bohatera, ale także narratorowi przyznaje prawo do tego typu ujęcia. Ten pierwszy może jednak bardziej bezpośrednio objawiać te sposoby widzenia

³² *Ibidem*, s. 11.

³³ *Ibidem*, s. 137.

i myślenia; drugi – raczej pośrednio, np. przez budowanie odpowiednich układów fabularnych.

Nowy jest sposób ujęcia tej kwestii: Gould rezygnuje z analizowania motywów mitologicznych, jak i – w tym przypadku – z prac antropologów badających pierwotną mentalność. Podmiot powieściowy (narrator, bohater) zupełnie inaczej prezentuje ten światopogląd:

Innymi słowy: mityczny sens narracji tkwi dokładnie w tej grze pomiędzy świadomością a ograniczającą obecnością świata zewnętrznego jako znaku [...] ³⁴.

Gra (u Joyce'a) ujawnia się poprzez kalambury, epifanie i powtórzenia fabuły: są to momenty, w których podmiot nazywa, czyli nadaje światu (tj. znakom) sens. Jednakże są to akty zawsze nietrwałe, a w konsekwencji podlegające wymianie, ciągłej transformacji. Narracja staje się mityczna, jeżeli przedstawia – na różnych poziomach – metamorfozę: zakwestionowanie utrwalonego sensu i jego odzyskanie.

Konkluzja

Przed laty Michaił Bachtin pisał:

Jest [powieść] gatunkiem z natury niekanonicznym. Jest zmiennością. To gatunek nieustannie poszukujący, wciąż badający sam siebie i rewidujący własne ukształtowane już formy ³⁵.

Relacja mitu i powieści w tym sensie potwierdza tę diagnozę, iż unaocznia, jak różny jest tu zakres i charakter adaptacji. Przeciwnicy tych wpływów słusznie wskazują, że nigdy nie jest on całkowity, niemniej powieść włącza i funkcjonalizuje rozmaite elementy mitu. Najczęściej proces ten dotyczy wątków tematycznych związanych z konkretną mitologią, jednak analogie występują także dzięki formie narracyjnej lub podobnemu użyciu samego języka. Te trzy klasy analogii mają jedną cechę wspólną: uznają za najbardziej mityczne te powieści, w których „ja” (autora, narratora, bohatera) nie jest na tyle wyeksponowane, aby zasłonić uniwersalny charakter przesłania mitycznego. Każda z tych propozycji inaczej uzasadnia to założenie; pierwsza powołuje się na powtarzalność wzorów mitycznych; druga – na takie bądź inne normy lub wierność faktom; trzecia – na ponadindywidualną pracę pisma w docieraniu do sensu. Na tym jednak podobieństwa się kończą i wydaje się, iż interpretacja wymaga uznania jednej z tych trzech płaszczyzn za dominującą. Gould twierdząc, iż mityczność *Ulisses*a nie ma nic wspólnego z wątkami mitologicznymi, *implicite* ustawia te relacje rozłącznie. Zabieg ów jest sensowny przy założeniu, iż najbardziej efektywne jest posługiwanie się jedną, precyzyjną koncepcją mitu.

Niewątpliwie, kwestia wyboru jest tu podstawowa i dotyczy ona kontekstu, w którego świetle przebiega interpretacja. Tradycyjna mitografia podsuwa zatem starożytną gramatykę tematów (Frye, White, Vickery); orientacje funkcjonalistyczne są zainteresowane raczej wartościami społecznymi (Zéraffa) lub indywidualnymi (Bosetti), a opcja spod znaku dekonstrukcji (Gould) szuka intencji mitycznej, czy-

³⁴ *Ibidem*, s. 162.

³⁵ Bachtin, *op. cit.*, s. 580.

li dążenia do denaturalizacji językowego sensu. Każda z tych propozycji przyjmuje zatem inny kontekst, w jakim umieszcza utwór powieściowy.

Pytanie, na ile wybór pomiędzy nimi jest uzasadniony, trudno jest *a priori* rozstrzygnąć. Niektóre wydają się odpowiedniejsze tylko dlatego, iż zestaw procedur interpretacyjnych jest bardziej skodyfikowany, a zatem o wiele łatwiej są w stanie dostarczyć właściwych argumentów z tekstu. Jednakże nawet to nie zawsze jest atutem: odnajdywanie antycznego mitu w powieści XIX-wiecznej może okazać się zadaniem równie trudnym jak badanie kanonu etycznego w powieściach egzystencjalistów. Wybór spośród tych trzech stanowisk jest zatem rodzajem kompromisu między założeniami badacza a zakresem, w którym mogą one zostać uznane przez samą powieść.

Zawierając taki układ warto jednak pamiętać, że pomimo iż mit i powieść skazane są – mocą samej kultury – na współistnienie, to związek ten zakłada raczej napięcie, a nie harmonię, rywalizację – a nie dopełnienie. Dlatego też sądzę, iż interpretacja szuka mitu tam, gdzie jest on ukryty, nieoczywisty i – pozornie – pozbawiony dominującej pozycji.

MYTH AND NOVEL. A PRESENTATION OF THEORETICAL STANCES

The article presents a panorama of theoretical stances referring to the mutual relationships between a myth and a novel. The conceptions were divided into four classes. The first (made up of papers by Juri Lotman and Northrop Frye) concentrates on the genetic kinship and points out at the divergent influences that a myth gave on a novel (mostly at its birth). The second and the third group (represented by papers by John Vickery and John White) point at the presence of plots, quotations and mythical allusions or at some other (purely formal) loans in the novelistic narration. The fourth group of scholars (e.g. Mircea Eliade, Odo Marquard, Eric Gould) eliminates intertextual relations and replaces them with functional ones. The old purposes of myth were temporarily taken over by literature and thus the novel – both in its form and its contents – is subject to mythologisation.