

## MIT, SZTUKA, INTERPRETACJA

Niejednokrotnie zwracano uwagę na obecność mitu w sztuce współczesnej, podejmowano próby rozpoznania jej mitycznych jakości. Czym jest ów mit i jak się w sztuce przejawia? Interesującą odpowiedzi w tej kwestii udziela radziecki badacz myśli symbolicznej Sergiej Awierincew, w swej krytycznej analizie psychologii Junga i jej zastosowań do badań nad wyobraźnią twórczą.<sup>1</sup> Wychodzi on od porządkującego rozróżnienia „pierwotnego mitu totalnego”, z jakim mamy do czynienia w przypadku kultur archaicznych, plemiennych, ludowych, gdzie wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności, również sztuka, są zrelatywizowane do mitu podstawowego i w jego kontekście dają się rozumieć oraz „zróżnicowanej twórczości artystycznej”, terminu odnoszącego się do sytuacji kulturowej, w której sztuka stała się jednym z obszarów kultury, organizmu zróżnicowanego, powstałego z destrukcji niepodzielnego świata mitu pierwotnego. Emancypacja sztuki dokonana się w rezultacie śmierci mitu. W historii sztuki europejskiej zauważa Awierincew dwie postawy wobec materii mitycznej: klasyczną i romantyczną; nie używa tych terminów zgodnie z ich historyczno-literackim rozumieniem, ale widzi w nich dwa najogólniejsze wzory reakcji w odniesieniu do dziedzictwa mitycznego. Wzór klasycystyczny odznacza się formalistycznym traktowaniem symbolicznych topoi, estetyzacja wartości mitycznych bierze się z posługiwania się nimi w sposób instrumentalny. Odniesienie do mitu ma tu charakter świadomy, racjonalny. Koncepcyjność eliminuje emocjonalne zaangażowanie. Wzór romantyczny ukształtował się w wersji modelowej w wieku XIX, chociaż wcześniej ustawnie przejawiał się w sztuce europejskiej w jej nieoficjalnym, niekanonicznym nurcie. Cechuje go żywy, emocjonalny stosunek do mitu, aplikowanie jego mowy symbolicznej do wyrażenia złożonych treści egzystencjalnych danej epoki, które — jak wierzy się — wykracają poza jej horyzont historyczny. Z tej racji postawa ta obejmuje zarówno świadomy zwrot w stronę mitologii, jak i nieświadome dzianie się mitu w wyobraźni twórczej. Co ważne: sztukę XX wieku uważa Awierincew za kontynuację wzorca romantycznego. W rezultacie zadaniem badacza kultury współczesnej jest ujawnianie roli mitu, który definiuje autor jako „pierwotne schematy przedstawień”. One to organizują podstawowe struktury kreacji artystycznych.

Mircea Eliade wiele razy dawał wyraz zainteresowaniu dla badań zorientowanych na odkrywanie archetypicznych, mitologicznych pokładów sztuki współczesnej, głównie literatury, w mniejszym stopniu plastyki i filmu.<sup>2</sup> Tekst o rzeźbiarskich dziełach Brancusiego jest tyleż osobistym wspomnieniem pokrewnego mu duchem artysty, co pewną propozycją interpretacyjną, sposobem czytania „tekstu” dzieła artystycznego, podążającego tropem, o którym mówił Awierincew. Warto zatrzymać się nad strategią takiego podejścia, opisać główne jego rysy.

Brancusi był rumuńskim chłopem, czerpał obficie z folkloru swojego kraju, jego dzieła zakorzenione są w rodzimej tradycji mitologicznej — to zestaw obiegowych banalów związanych z twórczością rzeźbiarza. Eliade nie dyskredytuje ich i nie odrzuca, ale traktuje jako punkt wyjścia swojej hermeneutyki, zmierzając krok po kroku do przekroczenia tego stereotypowego ujęcia. Warto przy tym zwrócić uwagę na dwutorowość tej interpretacji. Szukając elementów trwałych, niezmiennych, nie lekceważy Eliade historycznego kontekstu dzieła. Podkreśla, że poszukiwania Brancusiego, owo „zstępowanie do głębi”, miało swój odpowiednik w badaniach psychologów odkrywających nieświadome warstwy psychiki, etnologów zmierzających

do wyodrębnienia stadium prelogicznego w ludzkim myśleniu, a nawet w badaniach przedstawicieli nauk przyrodniczych. Wszystkie te fakty odzwierciedlają dominującą tendencję duchową konkretnego czasu historycznego — początku obecnego wieku. Brancusi w swym pragnieniu odkrycia archaicznych poziomów sztuki zwrócił się ku ludowym korzeniom. Jednakże jego twórczość, co akcentuje Eliade, nie była prostym przeniesieniem ludowych wzorców, nie była ich repliką. Jeśli coś powtarzało się w niej, to uniwersalne doświadczenie egzystencjalne, które było jej podstawą i warunkiem. Wykorzystując fenomenologiczną zasadę rozumienia przez symbol, odsłania Eliade mitologiczne uniwersalia tematów opracowywanych przez Brancusiego. *Niekończącą się kolumnę* rozważa początkowo na tle motywu „kolumny niebios” obecnego w mitologii rumuńskiej, by przejść do szerszych ogólnościowych odniesień mitologicznych, dostrzegając w rzeźbie przetworzenie archetypicznego motywu *axis mundi* z jego wielowartościowymi konotacjami symbolicznymi. Ujmując dzieło Brancusiego w powiązaniu z symboliką lotu, wstępowania, transcendowania doczesności. Podobnie w opracowywanym wielokrotnie przezeń temacie *Ptaki* widzi Eliade rozwinięcie popularnego motywu folkloru rumuńskiego. Równocześnie pokazuje, jak to samo doświadczenie absolutnej wolności, odrzucenia ziemskich ograniczeń, przekroczenia kondycji ludzkiej, które stało u źródeł całego cyklu, realizowane było przez wyobraźnię mityczną przy użyciu obrazów skrzydeł, lotu, ptaków. Uwydatnia rolę wyobraźni twórczej Brancusiego, który sięgając po folklorystyczny konkret, w obydwu omawianych przypadkach transformuje go i w drodze długotrwałej pracy dochodzi do wyrażenia znaczeń uniwersalnych. Trzeba zaznaczyć, że zauważone pokrewieństwo świata archaicznej mitologii i wyobraźni artystycznej nie ma charakteru genetycznego, ale strukturalny. Dzieło Brancusiego ze względu na wyraźne koneksje ze sztuką ludową, może wydać się przykładem nieomal laboratoryjnym, szczególnie podatnym na odczytanie, które proponuje Eliade.

Sięgnijmy zatem po inny, już nie tak czytelny przykład, lecz zawierający podobną, uwrażliwioną na symboliczne podteksty interpretację. W swoim esej *Portret artysty jako lino-skoczek* historyk literatury Jean Starobinski śledzi bogate i złożone kompleksy symboliczne w jakie uwikłane są postaci błazna, kłowna, lino-skoczek, arlekina w twórczości artystycznej.<sup>3</sup> Analizowany materiał pochodzi z poezji Baudelaire'a, Rilkego, Banville'a, Jacoba, Apollinaire'a oraz malarstwa Picassa,<sup>4</sup> Rouaulta, Toulouse-Lautreca. Nie sposób streścić tego niezwykle gęstego, antropologicznego w istocie tekstu, odwołującego się w analizie do tradycji pogańskiej i ludowej, ze szczególnym miejscem jakie zajmował w niej „folkfool” (głupek wiejski), misteriiów średniowiecznych z demoniczną postacią Arlekina, utrzymującego wizualnie i znaczeniowo więź ze światem zwierzęcym i podziemiami, bajki i legendy ludowej, dzieł Szekspira, jak też do filmu, rekreującego archaiczne znaczenia błazna w bohaterze komedii Chaplina i braciach Marx. Przywołajmy jedynie w tym miejscu dla ukazania postępowania autora portrety kłowny Georges'a Rouaulta. Jak oświadcza artysta w liście do przyjaciela, jego fascynacją tym tematem była rezultatem spotkania. Został poruszony któregoś dnia widokiem wędrownego wozu mieszkalnego, starego, wychudzonego konia skubiącego trawę i dopelniającego ten obraz, starego kłowna naprawiającego swój różnobarwny strój. Rouault pojął postać kłowna jako metaforę swojego losu, później jako figurę kondycji ludzkiej, wizerunek każdego z nas. Objawiła mu się z całą mocą sprzecz-

ność pomiędzy bogatym, błyszczącym strojem a nędzą istnienia, które skrywa. Nawiązuje w tym rozpoznaniu do słynnego poetyckiego obrazu „Starego linoskoczka” Baudelaire’a, odsłaniającego całą dwuznaczność tej postaci: jej zawieszeniu między wzlotem i upadkiem, zrzeczością i oporem jaki stawia ciału, życiodajną sławą i nieustanną bliskością śmierci. W swych autoportretach odkrywa Rouault istotne podobieństwo między kondycją artysty i kondycją błazna. Nakrycie głowy malarza i czapka błazńska traktowane są przezeń wymiennie. Ta biegunowość znaczeń zawarta w postaci clowna, rozdziew pomiędzy pierwiastkiem duchowym i koniecznością jego wezlenia, prowadzi Starobinskiego do odkrywczej refleksji ujawniającej głęboką grę symbolicznych podtekstów *Pierrota* Rouaulta: „Zmaganie się duszy z nędzą jej wezlenia najgłębszy wyraz znajduje w twarzy Chrystusa. Tragiczny — i niewinny — kłown złożony w ofierze stanowi nieznacznie parodystyczny odpowiednik Pasji. Kłown jest tym, którego poliezkują, i w ten sposób staje się symbolicznym odpowiednikiem znieważanego Chrystusa. Podobnie jak w autoportrecie artysty można się dopatrywać ustalonego typu kłowna, tak też podlega on wpływowi tego modelu, jakim jest święte oblicze. Wytwarza się zamknięty obieg podtekstów znaczeniowych: kłown uzyskuje aureolę świętości, Chrystus zaś otrzymuje blade policzki kłowna. Nic popadając w paradoks można stwierdzić, że religijność Rouaulta jest widoczna w jego obrazach o tematyce cyrkowej jak w scenach, do których natchnieniem była historia święta. Wartości okazują się wymienne: Pasja wedle Rouaulta rozgrywa się na tle nędzy przedmieścia, zaś areną scen cyrkowych zdają się być wyżyny Golgoty. A wtedy, gdy tragiczny kłown przyjmuje rolę złożonej dla odkupienia ofiary, czyż nie wracamy do jednego z najważniejszych znaczeń pojęcia kłowna i szaleńca? (...) W twórczości Rouaulta jesteśmy może zatem świadkami procesu odżywiania i chrystianizacji elementu ofiary i zbawienia obecnego początkowo w postaci błazna. Ta pogańska pozostałość, nieświadomie i niejako niewinnie trwająca w ludowej tradycji, odzyskuje teraz oto jedno ze swoich pierwotnych znaczeń, oświetlone jednak blaskiem namiętnego i zafascynowanego cierpieniem chrystianizmu”.<sup>5</sup>

Blyskotliwie wychwytuje Starobinski istotną właściwość wyobraźni, o której wspominał również Eliade: fakt, że długo-trwałe opracowywanie, przetwarzanie pewnych motywów, obrazów, szukanie dla nich coraz to adekwatniejszych form wyrazu, prowadzi do ujawnienia wartości archetypicznych, odsłonięcia matrycy mitologicznej, praobrazu ożywiającego i wzbogacającego sens przedstawienia plastycznego.

Ze tego rodzaju interpretacja może być zasadna i odkrywczą w zastosowaniu do twórczości zdawać by się mogło modelowo realistycznej, przekonuje podjęta przez Mieczysława Porębskiego analiza malarstwa Piotra Michałowskiego. Brak miejsca pozwala jedynie wydobyc najistotniejszą cechę tego semiotycznego podejścia z antropologicznej perspektywy: precyzyjnego określeniu pojęcia „romantyzmu”, potraktowaniu go jako systemu wyobraźni zbiorowej, odczytaniu determinant historycznych w świadomości twórczej, towarzyszy w fazie finalnej rekonstrukcja elementarnych schematów, które reaktualizuje w swoich obrazach Michałowski.<sup>6</sup> Mowa jest o rozwijanej przezeń topografii Drogi i Domu, motywów Walki i Dziedzictwa, przywoływanych na wpol świadomości postaci Błędnego Rycerza, Mędrca, odnawianiu archetypicznego chrześcijańskiego obrazu *Ecce Homo*. Ponieważ termin „archetyp” wciąż wywołuje reakcje alergiczne, przypomnijmy jeszcze uwagę zawartą w tym ogromnie instruktynym dla badacza kultury tekście M. Porębskiego: „Czy archetypy mają charakter dziedziczny i wrodzony, czy stanowią „osad” obrazowych doświadczeń wszystkich dzielących nas od prapoczątków gatunku pokoleń, czy raczej pochodzą z naszego naturalnego i kulturowego otoczenia i za każdym razem od początku przyswajane są przez pojawiających się w tym otoczeniu osobników — to sprawa dalsza, o której tu rozstrzygnąć nie musimy. Wrodzone czy nabyte, pozostaną archetypy wyznacznikiem pewnego najogólniejszego układu odniesień polaryzującego nasze wyobrażenia i czyniącego z nich całość, która pomaga nam rozpoznać się w świecie i określić swój do niego stosunek.”<sup>7</sup>

Nad sztuką cięży nieuchronnie przekleństwo interpretacji. Z racji nadmiaru sensów, które przynosi, esencjalnej niedookreśloności znaczeniowej, poddawana jest rozmaitym próbom odczytania. Być może droga interpretacji symbolicznej, którą obrali wspomniani tu przykładowo historyk religii, historyk literatury, historyk sztuki, najbliższa jest przedmiotowi, który próbuje zrozumieć i opisać. Szanując każdorazowo swoistość dzieła artystycznego, wpisując je w horyzont mentalny epoki, dostrzegając przy tym jego oporność na dyskursywny przekład, wreszcie wprowadzając w nieoczekiwane konteksty, interpretacja ta nie tylko nie dokonuje redukcji treści dzieła ale przeciwnie ukazuje ich wielwartościowość i głębię. Ujawnia się tym samym podobieństwo symbolu i kreacji twórczej: obecny w nich splot pierwiastków koncepcyjnego i emocjonalnego, świadomego i nieświadomego, realnego i nierealnego, historycznego i transhistorycznego. Istotę symbolicznego spojrzenia na dzieło sztuki trafnie oddaje piękna sentencja Bachtina: „Każdy sens przeżyje święto swojego odrodzenia.”<sup>8</sup>

#### PRZYPISY:

<sup>1</sup> *Analityczeskaja psichologija K.-G. Junga i zakonomiernosti tvorczeskoi fantazii*. Streszczeniem tego artykułu jest tekst L. Kolankiewicza, *Rozumienie i dialog (Psychologia dualityczna w oczach badacza radzieckiego)*, „Literatura na świecie” nr 3(83): 1978, ss. 221—233

<sup>2</sup> Por. liczne na ten temat uwagi rozsiane w *Ordeal by Labyrinth. Conversations with Claude-Henri Rocquet*, jak również drobniejsze prace: *Sur la permanence du sacre dans l'art contemporain*, „XX<sup>e</sup> siecle”, 1964, 26, ss. 3—10; *The Sacred and the Modern Artist*, „Criterion”, 1965, 4, ss. 22—24; *Art and the Divine*, [w:] *Encyclopaedia of World Art*, vol. 4, ss. 382—387

<sup>3</sup> J. Starobiński, *Portret artysty jako linoskoczka*, „Literatura na świecie” nr 9(65): 1976, ss. 308—323

<sup>4</sup> Psychologizującą interpretację motywu kłowna, linoskoczka w twórczości Picassa daje Jung. Zob. C. G. Jung, *Picasso*, [w:] *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, ss. 489—496

<sup>5</sup> Starobiński, *Portret artysty...*, s. 312—313

<sup>6</sup> M. Porębski, *Romantyzm i archetypy*, [w:] *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, ss. 67—128

<sup>7</sup> Tamże, ss. 126—127

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 525