

Kamila Żukowska

ORCID: 0000-0003-2319-8040

Uniwersytet Łódzki

Baśń i romans w ujęciu antropologii literatury. Życzeniowe myślenie o rzeczywistości jako źródło podobieństw między gatunkami

Słowa kluczowe: baśń, romans, Northrop Frye, antropologia literatury, teoria literatury

Keywords: tale, romance, Northrop Frye, literary anthropology, theory of literature

Wprowadzenie. Fikcja jako *mimesis* świata natury

Zdolność tworzenia fikcji, będąca konsekwencją abstrakcyjnego myślenia, jest jedną z podstawowych ludzkich umiejętności. Jak pisał Ernst Cassirer, myślenie symboliczne leżące u podstaw tworzenia literatury jest z kolei nierozzerwalnie związane z myśleniem mitycznym, które samo w sobie stanowi nieświadomą fikcję¹. Antropologia literatury w kilkadziesiąt lat po tezach Cassirera, traktując za neokantystami jednostkę przede wszystkim jako *animal symbolicum*, wypracowała paradygmat badań pozwalający na porównanie romansu i baśni czy też baśni i romansu — zagadnienia, które stanowi przedmiot tego artykułu. Forma narracyjna obu gatunków, jak zostanie dowiedzione w toku analizy, zawiera wiele wspólnych elementów, co wynika ze specyficznej odmiany fikcji, u której podstaw leży chęć idealizacji ogólnoludzkiej rzeczywistości. Problem fikcji w badaniach antropologicznych nad literaturą jest centralnym i zarazem najważniejszym problemem analitycznym, obejmującym wszystkie utwory literackie: począwszy od dawnych, przekazywanych ustnie mitów, a skończywszy na eksperymentalnej

¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 162.

powieści współczesnej. Rozumienie fikcji, która w teorii literatury jest głównym wyznacznikiem literackości², w antropologii literatury jest jednak pojmowane nieco inaczej. Dlatego też zanim przejdziemy do formalnych charakterystyk interesujących nas tu gatunków (baśni i romansu), należy przybliżyć kontekst, w którym będą one rozpatrywane, gdyż pozwoli nam to na wyjście z utartych kolein myślenia o gatunkach czy nawet poszczególnych tekstach, kierując naszą uwagę w stronę samych rudymentów tworzenia tekstu, w których jej poszczególne przejawy budują ludzki świat sensu — świat zhumanizowanej rzeczywistości.

Wolfgang Iser, autor tekstu *Czym jest antropologia literatury*, w którym wyznacza główne założenia metodologiczne dyscypliny, podąża śladami Cassirera, nazywając człowieka „niedokończonym zwierzęciem”, które w świecie symboli szuka swego dookreślenia³. Sama literatura jest przez niego pojmowana jako część uniwersum symbolicznego stanowiącego element kultury będącej „ukoronowaniem antropogenezy”⁴. Tworzenie fikcji literackiej, będące jednym z elementów symbolicznej działalności jednostki, pozwala jej na przekroczenie własnej kondycji, przy czym ta transgresja nie gwarantuje jednostce połączenia z jakąś transcendencją⁵ (należy zauważyć, że zdanie Isera jest odmienne choćby od opinii Bachelarda, według którego marzenie poetyckie leżące u podstaw świata fikcji gwarantowało twórcy doświadczenie transcendencji⁶). Zgodnie z tezą Isera fikcja zaspokaja jedno z podstawowych pragnień człowieka: chęć wpływu jednostki na otaczającą ją rzeczywistość i na rzeczywistości się koncentruje — nawet jeśli pragnienie kształtowania świata kieruje nasze myśli ku wyobraźni. Jak z kolei pisał Ryszard Nycz, podkreślając funkcję działania fikcji w paradygmacie antropologii: „fikcji literatury nie tworzy się dla pojmowania rzeczywistości, lecz dla uprawomocnienia racji jej bytu w zaspokajaniu czy podsycaniu potrzeb człowieka”⁷. Fikcja jest więc pojęciem szerszym od tego, które pojawia się w podręcznikach teorii literatury⁸, jest bowiem efektem nieustannej pracy umysłu i obejmuje swym zasięgiem nie tylko teksty pisane, ale też opowieści, mity czy baśnie przekazywane ustnie, które swą genezę mają w dawnej kulturze ludowej. Jako element kulturotwórczy utwory fikcyjne nie są wolne od obciążeń aksjologicznych czy światow-

² Zob. K. Rosner, *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 134–135; H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość*, [w:] *idem*, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 118–147.

³ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury. Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 12, 19.

⁴ *Ibidem*, s. 23.

⁵ *Ibidem*, s. 33.

⁶ Zob. G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 115–116.

⁷ R. Nycz, *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 37.

⁸ Na temat rozumienia terminu „fikcja” w najnowszych ujęciach literaturoznawczych zob. A. Łebkowska, *Okoliczności sprzyjające czy narzędzia przymusu. Rekonesans*, [w:] *eadem*, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

poglądowych — przeciwnie, jak wiadomo, wszelka literatura jest wytworem nie tylko konkretnego autora, lecz także danej epoki czy grupy społecznej, zwykle ogniskując w sobie główne cechy dwóch ostatnich.

Objęcie ramami literatury wszelkich językowych działań budujących fikcję pozwala nam na zestawienie i porównanie gatunków z dwóch różnych porządków (pierwszy to anonimowe opowieści ludowe, drugi zaś dotyczy autorskich tekstów pisanych), to jest baśni i romansu; romansu rozumianego jednak w teorii gatunków dwojako: jako klasyczny utwór bohaterski, który największą popularność osiągnął w wiekach średnich i wczesnej nowożytności (na przykład *Pieśń o Rolandzie*, *Tristan i Izolda* czy romanse Marie de France), oraz pojmowanego jako współczesny romans obyczajowy, powielany między innymi w sformalizowanej przez wydawnictwo Harlequin monotematycznej i skonwencjonalizowanej treści. Przekonamy się bowiem, że w antropologicznym badaniu literatury to nie gatunek rozumiany zgodnie z zasadami genologii wyznacza nasze myślenie o utworach, ale treść danego dzieła w odniesieniu do wykorzystanych w nim struktur archetypowych, na które składają się podstawowe doświadczenia człowieka w zetknięciu z otaczającym go światem natury. Komedia, romans czy baśń w toku dalszej analizy nie będą pojmowane jako konkretne gatunki, lecz — zgodnie z teorią Northropa Frye'a — jako pewne schematy mogące wystąpić w dowolnym tekście literackim⁹, co zresztą potwierdza tylko codzienną praktykę — pojęć komedii, tragedii, romansu czy baśni nie używamy jedynie w kontekście mówienia o kanonicznych gatunkach, ale wykorzystujemy je do określania zjawisk poza owe gatunki wykraczających.

Dzieje się tak dlatego, że głównym sposobem działania fikcji w badaniach antropologicznych jest symbolizacja rzeczywistości oparta na ogólnoludzkim postrzeganiu świata dostępnego zmysłom; fikcja jest efektem ludzkiej imaginacji i symboliczną *mimesis* świata przyrody, której główną cechą staje się dla człowieka cykliczność: wzrastanie, rodzenie, umieranie i odrodzenie. Etapy te, postrzegane ludzkimi oczami, stają się wzorem do symbolicznego schematu podstawowych mitów i archetypów. Poszczególne fazy cyklu natury wraz z kognitywnym pojmowaniem przez jednostkę przestrzeni, w której zawsze — jak dowodzili George Lakoff i Mark Johnson¹⁰ — ego stanowi główny punkt odniesienia w świecie, dają nam narzędzia do badania cech wspólnych wybranych gatunków i tekstów literackich, opierających się na podstawowych doświadczeniach odczuwania świata na wzór ramy konceptualnej, którą stworzyła natura. Intuicja kognitywna pojawiła się w antropologii i etnologii także w teorii Josepha Campbella, który pisał, że istnieje mitologiczny sposób istnienia jednostki, w którym jej jaźń zawsze tworzy *axis mundi*¹¹. Należy zauważyć, że istnienie jakiegoś wyobrażonego

⁹ N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokinić, Gdańsk 2012, s. 273–382.

¹⁰ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 183.

¹¹ J. Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 147.

centrum świata uzależnione jest od umysłów jednostek — każda z nich ma własną perspektywę będącą jakimś centrum, choć mimo to struktura jednostkowych wyobrażeń dotyczących świata i transcendencji u swych podstaw ma charakter podobny. Ta widoczna powtarzalność pewnych stałych motywów pojawia się przede wszystkim w baśniach i romansach cieszących się nieustannym powodzeniem i popularnością. Ta powtarzalność, jak pisał Northrop Frye, tworzy część myślenia życzeniowego o świecie, a samo powielanie schematu zawiera w sobie coś z rytuału, który — w zmiennych warunkach społeczno-historycznych — zachowuje jednak swój charakter¹².

Literatura popularna, która dziś jest częścią literatury masowej ze względu na swój komunikatywny dla większości ludzi sposób prezentacji świata przedstawionego, daje najlepszą możliwość wglądu w mechanizmy tworzenia fikcji — w niej również najłatwiej badać archetypy¹³. Teksty dawnej kultury ludowej, której reprezentacją są baśnie, czy też kultury masowej, odpowiadającej za sukces współczesnych romansów, najłatwiej poddać analizie antropologicznej, ponieważ reprezentują one wspólny, optymistyczny sposób myślenia o świecie przyjaznym jednostce, w którym protagoniści — z perspektywy aksjologii, w której dany tekst powstał — są postrzegani jako dobrzy i bohaterscy. Należy jeszcze zaznaczyć, że ze względu na cel artykułu, którym jest próba nakreślenia pewnej linii myślenia leżącej u podstaw konstrukcji świata baśni i romansu, konieczne będą uogólnienia mające na celu ukazanie pewnej tendencji światopoglądowej i będące jedynie wstępem do dalszych, szczegółowych badań.

Romans i baśń jako część *modi* komediowego

Jak pisał Frye, którego *Anatomia krytyki*, zbiór czterech esejów o metodzie badania tekstu, została uznana w świecie anglosaskim za najwybitniejszą teorię literatury „od czasów Arystotelesa”¹⁴, główną ramę conceptualną w antropologicznym badaniu tekstów wyznaczyła kosmologia z podziałem na cykle natury, żywioły oraz przestrzeń (na przykład centrum i peryferie) wraz z ludowym waloryzowaniem poszczególnych elementów świata obecnym w myśleniu o rzeczywistości od czasów archaicznych¹⁵. Przejęcie przez antropologię ludowych kategorii oceny rzeczywistości pozwoliło Frye’owi na zbudowanie systemu mitokrytycznego, w którym podstawową jednostką fikcji jest mit — najmniejsza jednostka literaturotwórcza, będąca abstrakcyjnym ujęciem wybranych zjawisk natury i stanowiąca jej symboliczno-językową *mimesis*¹⁶ (jak pamiętamy, dla Cassirera, któ-

¹² N. Frye, *op. cit.*, s. 120.

¹³ *Ibidem*, s. 123–124.

¹⁴ D. Duff, *Modern Genre Theory*, London-New York 2014, s. 98.

¹⁵ N. Frye, *op. cit.*, s. 182.

¹⁶ Zob. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283–302.

rego teorii wpłynęły na badaczy z nurtu antropologii literatury, mit był także nieświadomą fikcją). Teoria mitokrytyczna Frye'a wraz z ustaleniami Isera na temat głównych funkcji literatury pozwoli nam na prześledzenie różnic i podobieństw w strukturze baśni i romansu, które są częścią jednego modusu literackiego — to jest określonego sposobu myślenia o rzeczywistości, odbijającego się w poszczególnych tekstach, które reprezentując ten sam sposób postrzegania świata, mogą należeć do różnych gatunków literackich¹⁷.

Modus ten autor *Anatomii krytyki* określa mianem komedii, której główną cechą jest sukces bohatera osiągnięty przez jego agregację do danej społeczności¹⁸. Tak rozumiana komedia nie wymaga od bohatera — w przeciwieństwie do baśni czy romansu — przyjęcia określonej etyki, którą społeczeństwo uznaje za pożądaną; przeciwnie, już bohaterowie komedii antycznych często posługiwali się aksjologią uważaną za szkodliwą z perspektywy trwania społeczeństwa¹⁹. Za pośrednictwem modusu komediowego zarówno baśń, jak i romans (w obu wskazanych tu znaczeniach — rozumiany jako średniowieczna opowieść o bohaterach oraz współczesna historia o miłości) uczą się optymistycznego sposobu patrzenia na świat, który przystosowuje się do pragnień bohaterów. Niezależnie od konkretnej treści i baśń, i romans mają pewne cechy wspólne, wynikające z owej przynależności, które postaramy się teraz wyodrębnić.

Najważniejszą z tych cech jest stypizowanie bohaterów, których charaktery zwykle nie są rozwinięte psychologicznie: analizując zarówno baśń, jak i romans rycerski czy też romans współczesny, łatwo zauważyć, że bohaterowie, którzy się w nich pojawiają, zwykle zestawieni są w pary na zasadzie opozycji: pozytywnemu protagoniście przeciwstawiony jest antagonist, który, jak zauważył Frye, zwykle ma cechy paternalistyczne, to znaczy reprezentuje porządek będący dla bohatera nie do przyjęcia, który chce on świadomie zdekonstruować lub który nieświadomie niszczy²⁰. W wypadku baśni czy romansów konflikt z antagonistą jest koniecznym elementem przemiany bohatera, a z nim całej jego rzeczywistości, i odgrywa rolę inicjacyjną, dzięki której możliwe jest ustanowienie nowego porządku w świecie danej opowieści (w baśni bohater najczęściej poślubia księżniczkę, zostaje królem czy zdobywa bogactwo; *mutatis mutandis* to samo dzieje się we współczesnych romansach, a w romansie rycerskim za sprawą swych czynów protagonista zostaje symbolem męstwa czy sprawiedliwości, jego żywot zaś — zwykle krótki, acz chwalebny — przekształca się w kulturowy wzór parenetyczny). Bohaterowie baśni są stereotypowi i niepogłębieni psychologicznie podobnie jak bohaterowie romansów. Jak pisała Ann Snitow, analizując współczesne romanse dla kobiet, w których zarówno żeńscy, jak i męscy bohaterowie

¹⁷ Teoria modusu literackiego została tu zaczerpnięta z teorii N. Frye'a; zob. *idem*, *Anatomia krytyki*, s. 54.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Na przykład w *Ptakach* czy *Chmurach* Arystofanesa.

²⁰ N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 186.

są płascy, a wrażenie to uwypukla się odnośnie do postaci kobiecych, których jedynym celem jest bycie kochaną przez bohatera męskiego²¹. Wydaje się, co paradoksalne, że im bardziej bohaterka jest nijaka, tym większe uczucie, którym darzy ją mężczyzna. Romanse bohaterskie, dążące do alegorii poszczególnych cnót reprezentowanych przez bohatera, również nie sprzyjają weryzmowi psychologicznemu. Postaci z romansów bohaterskich są bowiem szablonowe, tak jak bohaterowie tekstów hagiograficznych, które dzielą z romansami bohaterskimi ich główną funkcję, jaką jest transmisja pożądanych w danej kulturze postaw.

Nietrudno zauważyć, że tym, co odróżnia baśń od romansu bohaterskiego, jest często zakończenie dzieła. Baśń, jak zauważył Bruno Bettelheim, jest optymistyczna i jednoznaczna w swej wymowie, co raczej wyklucza śmierć głównych bohaterów²². Podobnie, jak wiemy, rzecz traktowana jest w harlequinach, czyli wersjach współczesnego romansu poświęconego miłości. Wynikające z modusu komediowego zakończenie utworów przynależnych do obu gatunków staje się zarazem dla czytelnika apoteozą wolności — bohater, zgodnie z wymową baśni i romansów, może bowiem zmodyfikować prawa rządzące światem stosownie do swoich planów i pragnień. Z kolei w romansie bohaterskim, choć jego treść za sprawą działania bohatera w znacznej mierze staje się alegorią cnoty, bardzo często ten rodzaj fikcji kończy się śmiercią głównych protagonistów (*Pieśń o Rolandzie, Opowieści Kanterberyjskie czy Tristan i Izolda*). Jak zostanie to dowiedzione w dalszej części tekstu, patetyczne zakończenie dawnego romansu w swej wymowie nie różni się jednak od baśni czy skonwencjonalizowanej *love story*. Rzeczywistość romansowo-baśniowa jest bowiem sferą oczywistości, w której nie ma miejsca na psychologiczne subtelnosci, bohaterowie mogą być jedynie dobrzy lub źli, a zakończenie opowieści zawsze musi mieć charakter pozytywny.

Dlaczego śmierć bohatera dawnego romansu bohaterskiego ma charakter pozytywny? Zgodnie z paradygmatem antropologii literatury fikcja jest elementem kultury, którą częściowo tworzy i która zarazem nieustannie na nią wpływa, co oznacza, że treść poszczególnego utworu również podlega określonej, zdeterminowanej przez miejsce i czas interpretacji: modelowy czytelnik ocenia bieg zdarzeń zgodnie z systemem wartości, w którym wyrasta. Dziś to twierdzenie jest truizmem, ale jak wykazała Eva Illouz, podejście do poświęcania się jednostki w imię wyższego dobra (co czynią dawni romansowi bohaterowie) jest związane z kulturą sprzed rozwoju masowego konsumeryzmu (czyli kulturą, której atrofia rozpoczęła się już w romantyzmie, podkreślającym nieprzystawalność tego, co indywidualne, do tego, co społeczne, a która zanikła wraz z *belle époque*)²³. Kultura ta — zgodnie z etyką pracy i podporządkowania jednostki grupie społecznej

²¹ A. Snitow, *Romans masowy. Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kurtyka, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 166.

²² B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, przeł. D. Danek, Warszawa 2010, s. 74.

²³ E. Illouz, *Kiedy rynek spotkał miłość*, przeł. K. Iszkowski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 137–149.

— etykietowała poświęcenie życia w imię wartości danej grupy jako działanie z gruntu pozytywne. Nie jest zatem przypadkiem, że „powodzenie” romansów bohaterskich związane jest z kulturą feudalną i przednowożytną — jednostka była w niej elementem szerszego systemu, którego nie mogła i nie była w stanie rozsadzić (przyniosła to dopiero epoka romantyzmu, a uprawdopodobniły społeczne konsekwencje pierwszej wojny światowej). Inaczej niż odnośnie do baśni i romansów współczesnych w romansach bohaterskich to nie wolność jednostki odgrywała największą rolę, ale prawo będące istotną częścią ówczesnych systemów społecznych²⁴. Prawo to, nieograniczające się jedynie do jurydycznych zapisów, określało miejsce jednostki w świecie i jej zobowiązania wobec grupy.

Na początku XX wieku, po przeniesieniu punktu ciężkości z grupy na jednostkę, na rynku wydawniczym pojawiają się nowe formy romansu, nazywane w Polsce „powieściami dla kucharek”²⁵, jak określano między innymi *Trędowatą* Heleny Mniszkówny²⁶, czyli romanse będące opowieściami o miłości. Z biegiem czasu — i zamiłowania współczesnej kultury masowej do happy endu — przekształciły się one w produkowane seryjnie produkty gwarantujące czytelnikom, podobnie jak dzieciom baśni, satysfakcję z pozytywnego zakończenia literackiej historii, czyli takiego finału, w którym bohater „nagina” rzeczywistość do swoich pragnień²⁷. Tak rozumiany romans pełni podobną funkcję jak baśń w kulturze ludowej: parafrazując Freuda, można powiedzieć, że zasada przyjemności przeważa tu nad zasadą rzeczywistości, a — jak pisała Illouz — opowieści o powodzeniu jednostki wbrew okolicznościom zewnętrznym są przejawem buntu wobec hegemonii grupy i dominacji określonego porządku, co dziś w kulturze konsumpcji jest wysoko cenioną wartością, podobnie jak wcześniej umiowanie w imię określonej, wspólnotowej ideologii.

²⁴ Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 204.

²⁵ T. Walas, *Zagadka „Trędowatej”*, [w:] *Lektury polonistyczne: od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, t. 2, Kraków 2001, s. 232.

²⁶ Należy zauważyć, że powieść H. Mniszkówny, pełna językowego modernistycznego patosu, korzysta jeszcze z dawnego schematu romansowego: główna bohaterka, nie mogąc przekroczyć społecznej pozycji, skazana jest na zagładę. W ten sposób autorka częściowo wykorzystuje wzorzec romansowy, który w przyszłości okaże się podstawowy: powieść o miłości zwykłej dziewczyny do mężczyzny z wyższej klasy społecznej. Choć jak łatwo zauważyć, Mniszkówna nie rozwija w pełni jego anarchizującego potencjału: bohaterka umiera, zapewniając sobie miejsce w pamięci kochanka (schemat romantyczny), ale jej śmierć chroni dawny, mieszczański porządek, w którym to grupa dominuje nad jednostką. Sukces powieści, moim zdaniem, wynika ze skonfrontowania w nim infantylnego pragnienia zmiany ograniczającego jednostkę systemu zgodnie z jej pragnieniem i chęci zachowania bezpiecznego *status quo*, w którym role społeczne są trwale wyznaczone przez ów system. *Trędowata* w tym ujęciu nie będzie romansem, lecz tragedią wykorzystującą romansowy schemat — jej bohaterka wzięła się bowiem w konflikt oparty na aksjologii mieszczańskiej, który w czasach powstania powieści nie dawał się w żaden sposób rozwiązać. Na temat powieści *Trędowata* zob. K. Żukowska, *Amor młodopolski. O wyjątkowości „Trędowatej” Heleny Mniszek*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2017, nr 16, s. 41–52.

²⁷ B. Bettelheim, *op. cit.*, s. 25.

Podsumowując wątek romansu bohaterskiego, należy zauważyć, że czytelnik dawnych romansów, żyjący w odmiennym systemie wartości, w którym nadrzędną wartością było prawo, odczuwał satysfakcję z zakończenia historii podobną do tej, przeżywanej przez dziecko poznające baśń, i do tej towarzyszącej odbiorcy współczesnych romansów poświęconych miłości. Tak rozumiane, pozytywne zakończenie baśni i romansu, po niepogłębionym psychologicznie charakterze bohaterów, jest ich drugą istotną cechą.

Romansowość jako określony wzorzec myślenia o świecie

Uproszczony obraz świata omawianych tu gatunków wynika ze specyficznego ujęcia rzeczywistości, które odzwierciedla literacka fikcja. Świat romansowo-baśniowy jest światem życzeniowym, w którym jednostka zawsze osiąga pierwotny cel, niezależnie od swojej sytuacji wyjściowej. W baśniach bohater najczęściej jest najgłupszy, najmniejszy czy najsłabszy, w romansach współczesnych bohaterka zazwyczaj jest biedna, a w romansach bohaterskich protagonista mimo swej godnej pożałowania pozycji zawsze staje się moralnym wygranym: jak Roland otoczony Saracenami czy kochankowie, którzy wolą umrzeć, aniżeli złamać społeczny zakaz. Jak pisał Frye, wzorzec romansowy w literaturze odzwierciedla jeden z podstawowych sposobów widzenia świata i stanowi drugi po micie, rozumianym jako opowieść o bogach i początkach ludzkości, punkt w rozwoju literatury przejawiający się w różnorodnych gatunkach i formach literackich²⁸. Cechy romansowości sprawiają, że przynależy ona w teorii mitokrytycznej Frye'a do wspomnianego już modusu komediowego. Komedia, jak zauważyliśmy, w antropologii literatury również wykracza poza gatunek dramatyczny — jest sposobem prezentacji świata, w którym bohater zawsze osiąga zwycięstwo, niezależnie od tego, co robi²⁹. Finalny sukces bohatera jest istotną cechą baśni i romansów, podobnie jak idealizacja rzeczywistości, do której protagonista przez większą część utworu aspiruje, gdyż ostatni etap opowieści — agregacja bohatera do nowego porządku — sugeruje nam zawsze jego późniejszą idyllę. Będący ostatecznym celem człowieka stan szczęścia, owa arystotelesowska eudajmonia, w romansach i baśniach objawia się swoistym infantylizmem³⁰. Niezależnie bowiem od celu,

²⁸ Frye jest autorem teorii zakładającej, że u podstaw literatury jako takiej leży mit będący symboliczną reprezentacją podstawowych ludzkich doświadczeń, który wraz z rozwojem kultury musiał zaadaptować się do zmieniających się warunków społecznych. Modyfikacje mitu są główną przyczyną rozwoju literatury: zarówno na płaszczyźnie semantycznej, jak i formalnej. Na temat mitycznych fundamentów powstawania literatury zob. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie...*; *idem, Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1970, s. 303–321.

²⁹ N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 186–189.

³⁰ *Ibidem*, s. 210.

któremu podporządkowane jest zachowanie interesujących nas bohaterów, wymowa zakończenia zawiera w sobie coś z utopii (zwłaszcza romanse współczesne), dziecięcego marzenia (baśń) czy mitu (romans bohaterski). Nierealność, będąca cechą zarówno baśni, jak i romansu, istotnie wskazuje na ich bliskie sąsiedztwo z mitem pojmowanym jako opowieść o początkach świata: w interesujących nas gatunkach nie pojawiają się co prawda bogowie, ale przyroda, i w baśniach, i w dawnych romansach, ma charakter animistyczny: w baśniach przedmioty mają swoją wolę, a zwierzęta czy rośliny mówią, w romansach średniowiecznych zaś operuje się przestrzenią zgodnie z teorią *axis mundi*, wywodzącą się wprost z myślenia mityczno-magicznego (środkiem świata w romansie bohaterskim najczęściej jest zamek, miasto lub góra)³¹. Mityzacja jest także elementem współczesnych romansów, w których bohaterowie (najczęściej mężczyźni) mają cechy boskie — są wszechwładni (zwykle za sprawą pieniędzy), wyglądają lepiej niż przeciętni ludzie i cechują się niewiarygodną charyzmą niczym mityczni herosi³².

Symbolizacja rzeczywistości przejawiającej się w fikcji, jak zostało to wyjaśnione, opiera się na mimetycznym naśladowaniu natury za pomocą symboli. Romansowe ujęcie świata, z którego wyrastają poszczególne gatunki, opiera się na konceptualizacji pierwszych faz cyklu przyrody: jednostka poprzez swoje działanie dojrzeźwa i ukazuje się odbiorcy w optymalnym momencie, gdy jej wysiłki, niezależnie od wcześniejszej wyjściowej sytuacji, przynoszą oczekiwany (lub nieoczekiwany, jak we współczesnych romansach) sukces. Bohaterowie romansowo-baśniowi dzięki swej quasi-magicznej sile naginają rzeczywistość do własnej woli lub też — w przypadku romansu bohaterskiego — niczym mityczni herosi przekraczają ziemski porządek i odnajdują swe miejsce w określonym przez ówczesną hagiografię panteonie. Konceptualne ujęcie rzeczywistości poza naśladowaniem cykliczności przyrody wykorzystuje także ludową waloryzację przestrzeni zgodnie ze wspomnianymi teoriami kognitywnymi, które upatrują w owej aksjologizacji głównej podstawy do tworzenia metafor: kierunek ku górze jest zwykle związany z dobrem, a ruch zstępujący często oznacza upadek lub degradację. Podobnie wartościowana w myśleniu ludowym jest płaszczyzna horyzontalna: centrum postrzegane jest jako pozytywne, w przeciwieństwie do niebezpiecznych peryferii. Świadectwami tego waloryzowania są oczywiście niezliczone teksty kultury, z *Boską komedią* Dantego na czele (której tytuł, zgodnie z teorią frye'owskiego modusu, nie ma nic wspólnego z klasycznym pojmowaniem gatunku komediowego), wykorzystującą wertykalny schemat przestrzeni

³¹ *Ibidem*, s. 172–173.

³² Przykładem mitycznej stylizacji postaci jest protagonista powieści E.L. James *Pięćdziesiąt twarzy Greya* (*Fifty Shades of Grey*, 2011), w której bohaterka postrzega Christiana jako herosa i zarazem bohatera romansu rycerskiego: „[Christian] [t]roszczy się o mnie na tyle, aby się zjawić i uratować przed jakimś mylnie pojętym niebezpieczeństwem. To nie mroczny rycerz, ale biały rycerz w lśniącej zbroi, klasyczny bohater romantyczny, sir Gawain lub Lancelot” — *eadem*, *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, przeł. M. Wiśniewska, Katowice 2012, s. 98.

jako konstrukcję budowy zaświatów. Metaforyczne wznoszenie się czy wspinięcie jest istotą modusu komediowego (a więc takiego sposobu myślenia o świecie, w którym bohater zawsze osiąga sukces) obejmującego swym zasięgiem wszystkie romanse i baśnie³³. Zatrzymanie koła fortuny w szczytowym dla bohatera momencie sprawia, że wszystkie gatunki mające swe źródła w modusie komediowym będą cechowały podobieństwa w obrazie świata przedstawionego, niezależnie od przynależności genologicznej danego tekstu.

Literatura popularna jako źródło wiedzy o człowieku. Podsumowanie

Archetypiczność baśni i romansu wynikająca z bliskiego sąsiedztwa mitów i wykorzystania modusu komediowego odpowiada za brak psychologicznego weryzmu postaci, a pozytywne zakończenie utworów, będące w gruncie rzeczy afirmacją ludzkiej aktywności, zwróciło uwagę psychoanalizy zarówno na baśń, jak i romans współczesny, upatrując w popularności tego drugiego zwykle elementów kompensujących życiowe niepowodzenia jednostki³⁴. Z kolei baśń, będąca elementem zainteresowań pierwszej i drugiej generacji psychoanalityków, była traktowana jako narracja uzewnętrzniająca konflikty nieświadomości — zarówno tej indywidualnej, jak i społecznej³⁵. Bruno Bettelheim, opierając się na teoriach psychologii analitycznej, dowodził, że baśń wnosi istotny wkład w rozwój dziecka — jej główną funkcją jest ukazywanie, że życie nie jest pozbawione sensu, działanie zaś zawsze jest lepsze od życiowej bierności³⁶. Przeszkody, które napotykał bohater baśni, są jedynie zantropomorfizowanymi elementami niezintegrowanej (jeszcze) psychiki dziecka, a ich pokonanie — koniecznym elementem dojrzałości i wiary we własną sprawczość. Baśnie o miłości, które są najbardziej zbliżone w swej strukturze do literackich romansów współczesnych, w teorii psychoanalitycznej miały także ukazywać prawdę o różnicy płci, stąd teorie wikłające w literaturę popularną między innymi konflikt edypalny³⁷. Prawdą jest, że badacze literatury romansowej, nie tylko spod znaku psychoanalizy, zwracają uwagę, że różnica płci ma w romansach charakter patologiczny — bohaterki i bohaterowie romansów egzystują w innych światach, a porozumienie między płciami nie jest nigdy w pełni możliwe — można tu co najwyżej wypracować pewną praktykę porozumiewania przy uwzględnieniu nieredukowalnych różnic między kobietą a mężczyzną³⁸.

³³ N. Frye, *Anatomia krytyki*, s. 183.

³⁴ Zob. np. tekst o *Śpiącej Królownie* Stefanii Bornstein, *Baśń o Śpiącej Królownie w ujęciu psychoanalitycznym*, [w:] *Psychoanaliza w Polsce w latach 1909–1946*, red. L. Magnone, t. 2, Warszawa 2016; oraz A. Snitow, *op. cit.*, s. 160–175.

³⁵ B. Bettelheim, *op. cit.*, s. 51.

³⁶ *Ibidem*, s. 28.

³⁷ Zob. A. Snitow, *op. cit.*, s. 162–164.

³⁸ *Ibidem*, s. 162.

Baśnie i romanse, niezależnie od tego, czy ich przedmiotem jest wyobrażenie o miłości idealnej, czy też konflikt z antagonistą, odzwierciedlają przede wszystkim odwieczne marzenie człowieka o szczęściu i docenieniu ze strony otoczenia. Anarchizujący potencjał opowieści, w których jednostka za sprawą swojej woli (czasem także przypadku) pnie się po szczeblach drabiny społecznej, w czasach rozwoju kultury masowej jest znacznie bardziej eksploatowany niż kiedyś. Kapitalizm sprzyja ekspansji ego, wykorzystując odwieczny archetyp — pragnienie uczynienia jedyne go świata, jaki zna jednostka, całkowicie jej przyjaznym. Fikcja baśni czy romansu ze względu na swą komunikacyjną przejrzystość i łatwość w rozpowszechnianiu archetypu staje się jednym z rozpoznawalnych elementów tej nowej, świeckiej religii ego, która dziś, wraz ze swymi utopiami i odmienną od dawnej definicją szczęśliwości, uzależnionej od poczucia wolności jednostki, wysunęła się na pierwszy plan.

Bibliografia

- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne*, przeł. D. Danek, W.A.B., Warszawa 2010.
- Bornstein S., *Baśń o Śpiącej Królownie w ujęciu psychoanalitycznym*, [w:] *Psychoanaliza w Polsce w latach 1909–1946*, red. L. Magnone, t. 2, Fundacja Hr. Augusta Cieszkowskiego, Warszawa 2016.
- Campbell J., *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 1994.
- Cassirer E., *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Duff D., *Modern Genre Theory*, Routledge, London-New York 2014.
- Frye N., *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2012.
- Frye N., *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 303–321.
- Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 283–302.
- Illouz E., *Kiedy rynek spotkał miłość*, przeł. K. Iszkowski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 137–149.
- Iser W., *Czym jest antropologia literatury. Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 11–35.
- James E.L., *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, przeł. M. Wiśniewska, Sonia Draga, Katowice 2012.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2010.
- Łebkowska A., *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Nycz R., *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–49.
- Rosner K., *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.
- Snitow A., *Romans masowy. Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kurtyka, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 160–175.
- Walas T., *Zagadka „Trędowatej”*, [w:] *Lektury polonistyczne: od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, t. 2, Universitas, Kraków 2001, s. 421–436.
- Żukowska K., *Amor młodopolski. O wyjątkowości „Trędowatej” Heleny Mniszek*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2017, nr 16, s. 41–52.

Tale and romance as analysed by literary anthropology: Wishful thinking about reality as a reason for similarities between literary genres

Summary

The aim of the paper is to analyse, within the paradigm of literary anthropology, the similarities between two literary genres: romance and tale. According to the assumptions provided by Wolfgang Iser and Northrop Frye the article considers fiction — taken as a building block of literature — the linguistic reflection of the natural world, and at the same time, the conceptual framework for the archetypes appearing in the literary work. What, in Frye's view, both genres have in common is that they present the described world in the mode of comedy, essential to which is that an individual prevails by creating the new reality around him. The comparative analysis of both tale and romance allows one to discover the internal mechanisms of archetypes, which form the intrinsic "logic" of the world given in the literary work.