

Mity. *Kilka tropów*

Andrzej Kostołowski

Mity jako opowieści silnie bazujące na wyobraźni i mieszczące się „w polu myślenia symbolicznego”¹ w sensie „klasycznym” odnoszą się do bogów/bogin i legendarnych bohaterów/bohatek. Można też zwrócić uwagę na „żywe mity” stwarzane w różnych miejscach i w różnych czasach (także i nam współczesnych). W ich powstawaniu niebagatelny jest wkład sztuki. Ponieważ właściwą ocenę „nowych” mitów utrudnia brak dystansu, tu biorę pod uwagę mity „klasyczne”, tylko do pewnego stopnia zwracając uwagę na inne wątki. Przez wieki najczęściej ważne jest w mitach to, że poza nadprzyrodzonymi czy fantasmagoryjnymi sekwencjami wydarzeń ich protagoniści/protagonistki stwarzali/stwarzały jakby modele wyjaśniania zjawisk przyrody oraz relacji przyczynowo-skutkowych w świecie. I ten niebagatelny racjonalny oraz w gruncie rzeczy „objaśniający” składnik mitu często bywa lekceważony (patrz – popularne i czasem deprecjujące użycia słowa „mit”). Na szczęście mity zajmują też swe uprzywilejowane miejsce w rozważaniach niektórych najważniejszych reprezentantów/reprezentantek antropologii, psychologii czy filozofii, a także w sposób bezpośredni lub pośredni przebijają przez dzieła wybitnych artystów/artystek i dzisiaj przeżywają swą odnowę.

Ciekawym paradoksem jest to, że „przeçołganie” mitu przez sferę pop dokonuje się wobec bardzo uogólniającego rozumienia tego pojęcia. Mało tego, na zasadzie stereotypu bazuje się tu jakby na tym, co w słowniku wyrazów obcych (np. tym z lat osiemdziesiątych) poza rzeczową definicją mitu jest na jego temat dopowiedziane: że obejmuje też fałszywe przekonanie czy równie nieprawdziwy wymysł². Można dodać tu i ówdzie pokutujący stereotyp „pogańskości” mitu. Czasem w popularnych publikacjach i różnych medialnych pop-tekstach pojawiają się

m.in. takie określenia: „to tylko mit, ale niech trwa”, „to nie tylko mit”, „runął pomnik, runął mit”, „fakty i mity”, „medialny mit”, „mit, czarna legenda i teoria spiskowa”, „szkodliwy mit”, „mit internetowy vs. rzeczywistość” itd. itd. Natomiast w wybitnych i dogłębnie analizujących ten temat tekstach i dziełach wizualnych były i są uwzględniane bardzo określone opowieści mityczne, z wzorami ze starożytnej Grecji (także często z greckiego teatru czy kręgu dyskusji filozoficznych Attyki). Ostatnio dołączają się coraz to nowsze przykłady, np. z tradycji judeochrześcijańskiej czy globalnego bogactwa opowieści od Grenlandii po Tahiti, od Amazonii po supermarkety Europy itd. itd.

Bronisław Malinowski (niejako paralelnie do ideowych rajdów ekspresjonistów i awangardy w sztuce) w latach dwudziestych „kładał nacisk na funkcję uzasadniającą mit. [Zwracał uwagę], że dzięki mitowi sytuacje, instytucje wyznaczały normy postępowania”³. W bardzo dużo zawdzięczającej Sigmundowi Freudowi i psychoanalizie sztuce surrealizmu, od lat dwudziestych po pięćdziesiąte, było wiele przykładów wykorzystywania elementów mitycznych (głównie ze starożytnej Grecji). Zarysowując twórcze zainteresowanie mitami, surrealizm dał niejako podwaliny pod aktualne dziś podejście do tych opowieści. Szczególnym zainteresowaniem otaczane są wciąż bezpośrednio traktowane motywy: Androgyne, Edypa, Pigmaliona. Pośrednio trwa wielkie znaczenie Hermesa, Erosa, a także Tanatosa⁴. W niniejszym tekście chciałbym wybiórczo omówić kilka dwudziestowiecznych tropów niektórych „klasycznych” mitów.

Edyp to jedna z najbardziej dramatycznych i ewokujących interpretacje postać z mitów starożytnej Grecji. Ten bohater, uprzedzony przepowiednią, stał się nieświadomym zabójcą ojca i poślubił w niewiedzy własną matkę. Droga Edypa, poddanego sile Fatum i nieumiejącego od niej uciec, ukazuje porażkę wywołaną niedostatecznym zrozumieniem przepowiedni i w efekcie wejście w toksyczny związek. Jako symbolizacja poczucia winy ze względu na tzw. „złe”

pożądania i konsekwencje z tym związane, mit ten ożył pod koniec XIX wieku w inscenizacjach arcydzieł dramaturgii, tj. *Królu Edypie* Sofoklesa oraz pośrednio w *Hamlecie* Szekspira. Jak dowodzi analiza Richarda Armstronga⁵, teatralizacje owego mitu znalazły wyjątkowy oddźwięk w nowatorskim ustaleniu przez Freuda „kompleksu Edypa” w 1899 roku.

Dużo miejsca zajął Edyp mocną obecnością w kolażach, obrazach i rzeźbach Maksa Ernsta. Artysta ten bardzo zainteresował się pionierską książką historyka sztuki i psychiatry Hansa Prinzhorna⁶ o sztuce umysłowo chorych. Prinzhorn zgromadził olbrzymią kolekcję ponad 5.000 dzieł pacjentów i przedstawił w swym opracowaniu wybrane reprodukcje prac. Ernst pochłaniał je, niejednokrotnie zauważając wśród nich zadziwiająco oryginalne kompozycje. Odegrały one szczególną rolę, wpływając na ikoniczne dziś prace surrealisty. W kręgu zainteresowań mitycznych Ernst stworzył m.in. ważny obraz *Król Edyp* (1922) oraz kolaż *Edyp i Sfinks* (1931, 1935), w których nastąpiło niezwykle skondensowanie figuralnych fragmentów w przeskokach skali. *Król Edyp* jest jak rejestracja koszmarnego snu⁷ z głowami byka i ptaka skierowanymi ku oknu, z którego wychylają się trzymające wielki orzech olbrzymie palce przebite metalowym prętem. Jeśli palce czytać fallicznie, a orzech z wielką bruzdą waginalnie, to komasacja elementów wiedzie nas ku myśli o fatum Edypa. W *Edypie i Sfinksie* jest zbitka wyobrażeń z dużym ciałem siedzącego mężczyzny o małej głowie kobiecej i motywem ryczącego pyska lwa na kolanach. Jest to enigma nawiązująca do halucynacyjnego i pionierskiego obrazu Augusta Natterera *Cudowny Pasterz* (1911–13). Tamten wybitnie uzdolniony artysta i pacjent szpitala psychiatrycznego był szczególnie przez Ernsta ceniony. Zamiast ewentualnej unii kobiety z mężczyzną u tego surrealisty jest bolesne uzależnienie od potwora, który trzyma przyszłość w swych rękach.

Działalność Ernsta i innych surrealistów/surrealistek stała się w latach trzydziestych niemal modelowa co do psychologicznych problemów europejskiej inteligencji. Gdy jednak na skutek inwazji nazizmu czołowi jej przedstawiciele/przedstawicielki (głównie artyści) wyemigrowali pod koniec lat trzydziestych do USA, ze zdziwieniem mogli zauważać, że nowatorskie idee psychoanalizy i te np. odnoszące się do kazirodztwa Edypa w ogóle nie interesowały ich amerykańskich kolegów. Przytaczana jest pewna nowojorska rozmowa „papieża surrealizmu”, André Bretona, z malarzem Williamem Baziotem. Mocno freudowski Breton, chcąc inicjacyjnie zaagitować młodego artystę dla idei swej grupy, zmartwił się, usłyszawszy od amerykańskiego malarza entuzjastyczną odpowiedź na pytanie „co myśli o własnym ojcu?”. Zamiast zadeklarować swój „kompleks Edypa” i niechęć do rodzica konkurującego o matkę, Baziotes oświadczył, iż „kocha tatusia”. Francuz miał wtedy na dłuższy czas zaprzestać prób włączania Amerykanów w kręgi surrealizmu.

Dla Ericha Fromma w latach pięćdziesiątych trylogia dziejów Edypa była kluczowa w jego idei ukazania walki między matriarchalnym a patriarchalnym systemem organizacji społecznej. Według niego postać Edypa „jest zawsze związana z kultem bogini-ziemi, reprezentantki sfery matriarchalnej”. W polskiej sztuce powojennej – u Andrzeja Wróblewskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora czy niektórych reprezentantów „nowych dzikich” z lat osiemdziesiątych – zjawiają się silne „pigmalionowe” i „edypowe” wątki. Kobiety Nowosielskiego ożywają się poprzez schemat (czytaj: zagadkę). Podobnie jest u Mikulskiego z jego „fryzjerskimi” i „stripteasowymi” lalami, sztucznymi, ale zarazem erotycznie atrakcyjnymi. Wróblewskiego „kompleks Edypa” wynika z silnej osobowości jego matki; łączy się on przy tym z mrocznymi potęgami niszczycielskiej wojny.

„Wyjęty” z Edypowego mitu Sfinks wielokrotnie zaistniał w surrealizmie, łącząc się z symboliką ambiwalentnej kobiecości. U Bretona,

w eseju *Le chateau étoilé* (1936), Sfinks strzeże bramy do zamku (świata surrealistycznego) i zmusza wszystkich chcących doń wejść do odpowiedzi na pytanie o przyszłość miłości⁸. U Salvatore Dalego w obrazie *Shirley Temple – najmłodsza święta bestia kina* (1939), buzia niewinnej dziewczynki jest głową pożerającego ludzi sfinksa-lwa. Jak pisała o tym Whitney Chadwick, jest tu spiętrzona symbolika męskulinistycznego stosunku do kobiety i dziecka w dwudziestowiecznym modernizmie. Zupełnie inaczej widać Sfinksa po wielokroć malowanego przez profeministyczną Leonor Fini. Jej obrazy z lwami o głowach młodych kobiet dają autorską interpretację zagadki tej postaci. Artystka odchodzi od dominujących u malarzy-mężczyzn wizerunków Sfinksa pełnych negatywnej grozy. Temat traktuje autobiograficznie, a jej enigmatyczne stwory, pełne uwodzicielskiego uroku, przekraczają surrealistyczną mitologię scenariuszy typu mistrz-muza (dominujących przy relacjach mężczyzn i kobiet w sferze sztuki) oraz patriarchalność opowieści o Edypie⁹. Traktując w swej twórczości mit Sfinksa jako metatekst, Fini nasycza swe wyobrażenia zagadkowością i ewokowaniem nastrojowości z charakterystycznymi zaciemnieniami całych scen. W pięknie formowanych torsach kobiecych i w symbolice przedmiotów odwołuje się głównie do „twórczej roli Sfinksa” i „zdolności do powrotu ku pierwotnej naturze”¹⁰.

Androgyne, czyli mit szczęśliwego połączenia (a problematyka ta odżywa znów w początku XXI wieku, nie bez wiedzy o *gender*), to próby wciąż nowych spojrzeń na równowagę dwóch płci. Grecy cenili duchowy koncept połączenia w jednej postaci cech męczyzny i kobiety, a choć w rzeczywistości fizycznej uznawali je za monstrum, czynili aluzje do par żywych ludzi. U dekadentów w XIX wieku fizyczna biseksualność i hermafrodytyzm były traktowane z właściwą tamtym latom perwersją. Przy szczególnej roli paradoksalnie scalającej bipolarność postaci hermafrodyty, interpretowano ją jako dążenie do jedności. W psychoanalizie nacisk położony jest na to, że

aby powstała prawdziwa unia, punktem wyjścia może być separacja. To dlatego tak zwracano uwagę np. na niezliczone mity płodności wykorzystujące (tak jak w Mezoameryce) gwałtowną śmierć przez podzielenie czy wręcz poćwiartowanie jako zasadniczą funkcję osiągnięcia odnowionej jedności. Do tego nawiązują znane nam ofiary w rytuałach. Na rok przed śmiercią w 1940 Paul Klee malował „wybuchy strachu”, dzieła ukazujące ciało porozcinane i rozczłonkowane. Dramat mieszkańców Guerniki potraktował Pablo Picasso w 1937 jak twórczy rytuał. Henry Moore pisał wręcz o jednym ze swych rozczłonkowanych dzieł, że mała kolistą formą między rozwalonymi częściami ciała zawiera „regenerację narodzin”. Wielokrotnie taka forma kulista czy jajowata stawała się w sztuce kosmogonicznym jajem (od wielu wyobrażeń indyjskiej Tantry po Constantina Brancusiego). Sama idea androgynicznej jedności była w XX wieku co najmniej dwójako prezentowana. Dla jednej linii ważna była podwójna jedność. W tej drugiej dominowałoby fizyczne zespolenie.

Podwójna jedność występuje w obrazach Marca Chagalla. W *Hommage à Apollinaire* (1913) dwie osoby reprezentujące obie płci łączą się, wpisane w kolistą formę. W wielu innych obrazach tego malarza wspólnej lewitacji postaci męskiej i żeńskiej towarzyszą różne zabiegi deformacyjne i kolorystyczne, wzmacniające poczucie współuczestnictwa dwóch płci. Gdy unifikacja ulega rozbiciu poprzez oddzielenie kobiety i mężczyzny, otwiera się dążenie do ponownego scalenia. W tym rozumieniu mieści się wypowiedź ideologa surrealizmu Bretona, który od lat dwudziestych postulował „konieczność restytucji pierwotnej Androgyne”¹¹.

Po licznych odniesieniach w surrealizmie do postaci hermafrodyty w latach trzydziestych i czterdziestych nastąpiła kulminacja zainteresowań nią w 1959 roku. Podkreślono wówczas, że jest ona skondensowanym celem seksualności¹². U przewrotnego i enigmatycznego René Magritte’a obraz *Sen Androgyne* z 1924 roku pokazuje

leżącą syrenę, a nad nią równolegle poziomą postać do pasa będącą kobietą a od pasa rybą. Mistrzowskie przetworzenie i zadanie kilku pytań. Takie pytania odnieść można też do twórczości kilku kobiet surrealistek, głównie do świetnej czeskiej malarki transgenderowej, która urodzona jako Marie Čermínová przyjęła pseudonim Toyen (w czeskim „to je on” czyli „to jest on”). Malując ambiwalentne dzieła (np. w obrazach czy rysunkach waginalnych lub tych z pocałunkiem dwóch dziewczyn) zwykła ubierać się i zachowywać jak mężczyzna.

Symptomatyczne odniesienia do hermafrodyty pojawiają się np. także w rzeźbach Magdaleny Abakanowicz (*Androgyne III* z 1985). Artystka, która w przestrzennych tkaninach w latach sześćdziesiątych wydobywała wyolbrzymione aspekty waginalne, w nowatorskich figuracjach z seryjnymi, anonimowymi ludźmi bez głów, wykorzystywała od lat siedemdziesiątych programowo pozbawione cech płciowych postacie, określane przez krytykę jako androgyniczne. Od roku 1969 w performansach transgresyjnej brytyjskiej grupy *COUM Transmissions*, prezentowanych w powiązaniu z oryginalną muzyką, pojawiają się m.in. takie androgyniczne osobowości, jak Cosey Fanni Tutti (Christine Newby) czy Genesis P-Orridge (dawniej Neil Andrew Megson). Znacząca była wystawa dokumentacji tego zespołu, przedstawiona w 1976 roku w poznańskiej galerii Akumulatory 2. W swej ulotce grupa zaznaczała: „ujawniamy nasze intymności, przedstawiamy je, lubimy je, rozpoznajemy każdego odwracającego wzrok. Coum są cieniami nas wszystkich”¹³. W latach siedemdziesiątych wielokrotnie odnosił się w fotografiach do transformacji własnej, androgynicznej osobowości Urs Lüthi. A w roku 1998 chiński performer i fotograf o hybrydowej osobowości – Ma Liuming – prezentował się na tle chińskiego Wielkiego Muru.

Przepełnienie *Androgyne* zdaje się skazywać niezależne połówki na łańcuchy pożądań, które mogłyby w efekcie prowadzić do nowych scaleń. Nic w sztuce lepiej nie demonstruje takiego przepełnienia,

jak akty, dzieła ukazujące nie tyle psychikę, co raczej *physis*, wręcz genitalia. Jednym z kluczowych tzw. „męskich” (tzn. odwołujących się do męskiego oglądactwa) dzieł w takim łańcuchu erotyczności ciała jest obraz Gustave Courbета z 1866 roku *Pochodzenie świata*, z kobietą odsłaniającą swe łono. Odślonięcie może być ekshibicją, a jako neurotyczne przepołowienie na planie literatury porównać je można do „przejęzyczenia”. Oto u Tadeusza Różewicza w *Białym małżeństwie* występuje spowiedź podświadomości w charakterystycznym potknięciu dziadka: „СИОТКА: То pewnie prezent ślubny dla młodej pary. ДЗИАДЕК: Щучё Боже мłodej szparze... tfy! Co to chciałem powiedzieć, nie wiem czy pan Feliks naprawił już sieczkarnię”.

Rozliczne wyobrażenia nagości i genitaliów przenikają sztukę. I choć są to czasem obrazy lub rzeźby sfeminizowane (patrz – Zofia Kulik i jej akty modela Zbigniewa Libery), to jednak głównym wielkim *genre'm* sztuki świata Zachodu stał się akt kobiecy. W setkach tysięcy wariantów artyści ukazują na przestrzeni wieków mniej lub bardziej godne pożądania (głównie przez mężczyzn) ciała kobiet jako dość urzeczowionych obiektów seksualnych apetytów. Dla feministek akt jest jak więzienie. Lynda Nead¹⁴ pisała, że wobec aktu kobiecego można znaleźć miejsce nie tylko wewnątrz definicji sztuki, ale także na jej obrzeżach. Kobiecy akt, posługując się terminem Derridy, jest parergonem, gdzie stykają się sztuka i obscena. Kobiece ciało – naturalne, bez poddania go stereotypowi aktu – reprezentuje coś, co jest poza właściwym terytorium sztuki, jednak artystyczny styl oraz obrazowa czy rzeźbiarska forma ogarniają i ujmują ciało w kleszczach konwencji i zamieniają je w przedmiot. Kenneth Clark przy opisie artystycznego wyrazu Kapitołińskiej Wenus odwoływał się do pojęcia „obejmowania” i porównał pozę bogini do futerału, co według Nead wyraźnie wskazuje na falliczne konotacje owego opisu. Tak rozumiany akt mieściłby w sobie kwintesencję jednostronności interpretacji postaci nagiej kobiety przez oglądającego mężczyznę.

Reprezentanci płci, która wybrała sobie w nowożytności akt płci drugiej jako obiekt wizualnej manipulacji, w XIX wieku dokonywali dalszych transgresyjnych interpretacji postaci kobiety. Rozwijały się takie obrazy, które drugą płęć ukazywały jako wcielenie zła, jako coś, co jednocześnie potępia się i ubóstwia. Baudelaire określił to dobitnie, pisząc, że „kobiety to dziewice, diabły, potwory, męczennice”. Piękna, choć groźna *Lilith* u Dante Gabriela Rossettiego stała się symbolem rozpusty, a *Venus Verticordia* tegoż artysty była wielką nierządnicą. Tajemnicza *Salome* Gustava Moreau ukazywała perwersyjną siłę kobiety, a jednocześnie, tak jak i inne ambiwalentne reprezentantki swej płci z tamtego czasu, demonstrowała dramatyczne przepołożenie i całkowicie nieudaną próbę powrotu do jedności Androgyne.

Nic dziwnego, że po tak długotrwałym okresie separacji i przepołożenia, zanim nastąpią kiedyś pełne próby powrotu do jedności (nowej Androgyne XXI wieku) od lat sześćdziesiątych trwa odreagowywanie. Oto kobiety artystki rozwijają najpierw „body art” jako „ożywienie aktu” i nadanie mu charakteru „ciała ocnego”, jak Carolee Schneeman (1962). Potem ciało to może być widomie maltretowane, kaleczone czy poddawane różnym innym manipulacjom (od Giny Pane po Ewę Partum i Marinę Abramović) dla zobrazowania tego, czym ono może stać się, gdy potraktuje się je jako tworzywo sztuki. Niektóre artystki prezentują dość rozbudowane formy waginalne (Judy Chicago, Maria Pinińska-Bereś, Catharine de Monchaux). Nead uważa, że kształty maciczne i waginalne są przyrodzonym i naturalnym językiem kobiecej ekspresji i wyrażają postulat wizualizacji obszarów wypartych przez kulturę tradycyjną. A Lisa Tichner pisała o „body art” i formach waginalnych, wykonywanych przez artystki, że stanowią one odreagowywanie sposobów przedstawiania ciała kobiety tak jak w „Playboy’u”. Ta sama autorka zwraca uwagę na to, że „co innego oznacza żyć w ciele kobiecym, a co innego oglądać je, będąc mężczyzną”.

Inna jedność, ale już w zupełnym zespoleniu, przebija przez różne formy tego, co byłoby sztuką erotyczną *sensu stricto*, tj. przez dzieła ukazujące miłosne pary w ich fizycznym połączeniu. Dla okresu przed I wojną światową wśród dzieł pokazujących pocałunki zwracały szczególną uwagę mozaikowe arcydzieła Augusta Klimta z dekoracyjnym wtopieniem i współogarnięciem. Wielki innowator rzeźby, Brancusi, w 1912 roku w *Pocałunku* też dał wyraz szczególnej unifikacji. U Ernsta w obrazie z 1922 roku zatytułowanym *O tym mężczyźnie nie wie się nic* występuje połączenie postaci kobiety i mężczyzny, które w nawiązaniu do hermetycznego motywu *coincidentia oppositorum* pokazane są ze słońcem i księżycem w tle. Ernst, jak wiadomo, czynił „alchemiczne” aluzje do tych i innych ciał niebieskich w wielu dziełach.

W energetycznych pracach po II wojnie światowej pojawiają się raczej wybuchy i katastrofy, tak ukierunkowane, że nurt separacyjny wydaje się w nich dominować. Androgyne ulega rozbiciu w pracowni artystów/artystek. Dlatego też wyjątkowe są pary czy nawet większe grupy, które w tychże pracowniach łączą się dosłownie i z owej unii czynią ważne artystycznie deklaracje. Swoją homoseksualny związek ukazują od 1968 roku Gilbert i George, para „żywych rzeźb” gentelmanów znanych z performansów, fotografii oraz wielkoformatowych odbitek uzupełnianych malarsko. Duet Zofii Kulik i Przemysława Kwieka jako KwieKulik był aktywny w latach 1970–88 w wielu mediach. W latach 1975–1988 nierozzerwalną Androgyne („ciałem z dwoma głowami” jak mówili o sobie) byli tworzący performanse Marina Abramović i Ulay (Frank Uwe Laysiepen). Po rozwodzie są już dawno Jeff Koons i Cicciolina (Ilona Staller), którzy przez upojny rok 1991/92 demonstrowali skrajnie postmodernistyczny super-kamp w wydrukach i rzeźbach, eksponując samych siebie (choć w dziełach autorsko przynależnych Koonsowi), rajskie orgazmy wśród kwiatów, pastelowych pejzaży i w cukrowej słodyczy. Od 2000 roku funkcjonuje trio Raqs Media Collective – znane z interesujących instalacji

i wielu multimedialnych prezentacji. To są tylko wybrane spośród wielu przykłady działań ponadindywidualnych. Mając twórczy „nadatek” w formie tego, co jest czymś więcej niż zwykła suma dokonanych pojedynczych osób, mogą być traktowane jako znaczące rozwinięcia androgynizmu.

Innego typu myślenie o unii (tym razem z ożywieniem nieożywionego) niesie przypomnienie Pigmaliona, króla Cypru, który zapalał pożądaniem do wykonanej przez siebie rzeźby nagiej kobiety, zakochał się w niej i wyblagał Afrodytę, aby ją ożywiła. Bogini spełniła prośbę i Pigmalion poślubił kobietę znaną w mitach jako Galatea. Dla surrealistów/surrealistek mit Pigmaliona był metaforą procesu przemiany, która zestawiała stany spolaryzowane: to, co uprzedmiotowione i to, co żywe, sen i czuwanie, świadomość i podświadomość, życie i śmierć. Ten kierunek jest mocno reprezentowany przez rzeźbę (czy sztuki w ogóle) operujące iluzją, weryzmem czy ideą *tromp l'oeil*. Dla malarza Dalego mit Pigmaliona był osobistą wskazówką: będąc wdzięcznym swej żonie Gali za wyleczenie z histerycznych napadów śmiechu, uznał ją za ubóstwianą Galateę. U Massona mit Pigmaliona połączony jest z regeneracyjną potęgą ludzkiej seksualności. W obrazie Paula Delvaux z 1939 roku sytuacja zmienia się co do roli płci: to kobieta zakochuje się w rzeźbie nagiego młodzieńca i swą mocą intuicji i ożywia jego posąg. Jest to znaczące zwrócenie uwagi na nie-paternalistyczne spojrzenie na mit. Istotną nowością u współczesnych autorów/autorek stało się zastąpienie postaci Afrodyty aktami już nie mitologicznych, a konkretnych, żyjących kobiet.

Choć w surrealizmie występuje specyficzna dominacja artystów-mężczyzn, narasta jednak znaczenie kobiet-malarek, takich jak Leonor Fini, Dorothea Tanning, Leonora Carrington czy Toyen, niejednokrotnie odkrywających rewelacyjne pigmalionowe niuanse iluzji i weryzmu, pełne aluzji erotycznych. Kobiety surrealistki wykazały się tu szczególnie wrażliwością. Granice Ich wyobrażeń ukazują właściwe

dla lat trzydziestych i czterdziestych ruchome granice w przedstawianiu scen intymnych.

Jeśli spojrzeć na całokształt sztuk wizualnych na przestrzeni dziejów, to biorąc pod uwagę ich związek z witalnością, siłą życia i ukazywaniem jego ciągłości, mimo wszystko można mówić o sygnalizowaniu wszechpotężnego erotyzmu. Czasem dzieje się to wprost i bez ogródek, a często pośrednio, w sposób ukryty. Stale obecny w sztuce impuls czy nerw erotyczny Franciszek Starowieyski wyraził onegdaj nieco anegdotycznie i obscenicznie, deklarując, że gdy widzi dobry obraz, „to mu staje”. Takie pozornie głupie powiązanie postaci artysty/artystki czy odbiorców z energią Erosa płynącą od sztuki, nawet jeśli nie zawiera ona bezpośrednio wyobrażeń związanych z seksem, jest zastanawiające. W sensie osobowym całą sztukę przenika rywalizacja płci, raz po raz dająca możliwość androgynicznej jedności połączonej pary. Ale na ogół jest to skomplikowana rozdzielność i walka o dominację, wyrażona sugestywnie już w micie o Edypie.

W paleolicie i neolicie nieprzeniknione łono Ziemi było Matką, która, oddając swe dzieci ludziom, brała je ponownie po ich śmierci, aby rodzić znowu w rytmie wahadła. Układ matriarchalny znajduje wówczas wyraz w dziełach związanych z kultem płodności. Niektóre artystki-ceramiczki właśnie jako kobiety babrające się w glinie rozumieją siłę ziemi jako Magna Mater. Wystarczy sięgnąć do twórczości Krystyny Cybińskiej. Jeśli dominacja patriarchalna doprowadza do wielorakich manipulacji postacią kobiety, jako mizogynicznego, pigmalionowego obiektu pożądania, to przekształca pierwotny ton rywalizacji w bardziej bezwzględny, z omnipotencją jednej płci. Obecnie sytuacja wydaje się zmieniać. Wielka aktywność drugiej płci: wyzwolonych rzeczniczek sztuki ciała i instalacji, od Schneeman po Katarzynę Kozyrę, w nowym polu rywalizacji pozwala widzieć inne pozycje mężczyzn i kobiet w sztuce. Nawet z przewagą tych ostatnich.

Claude Levi-Strauss (nie bez fundamentów wytyczanych wcześniej przez surrealizm) koncentrując się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych m.in. na mitach takich jak ten o indiańskim Asdiwalu czy greckim Edypie, twórczo zdekodował owe opowieści jako debaty o „niepewności ludzkiego pochodzenia czy autochtoniczności z ziemi lub rodzinnych więzów krwi”¹⁵. Bardzo wpływając na różne dokonania w sztuce, dostrzegł jednoczącą linię struktur myślowych wszystkich ludzi, a ich pozorną często odmienność uznał „jedynie za efekt przekształceń tych struktur”¹⁶.

W innych tekstach (głównie filozoficznych), odnajdujemy wielokrotne odniesienia do mitów. W większości przypadków z jednej strony są to konotacje związane z bardzo konkretnymi starożytnymi źródłami greckimi, często charakterystycznie poszerzonymi o postacie i figury z filozofii czy literatury. Z drugiej strony, za wieloma ujęciami myślicieli/myślicielek współczesnych wyczuwa się odniesienia do sztuki współczesnej. Na przykład, sztandarowe i wspaniałe w formie teksty z lat pięćdziesiątych o współczesnym micie i mitologii autorstwa Rolanda Barthesa powstały w tym samym czasie, w którym rodził się pop art. Wszechstronnie wykształcony Michel Serres jest w stanie wytyczać wspólny plan swego myślowego *patchworku* dla tak odległych obszarów jak mozaika tonów w malarstwie Pierre Bonnarda i relacja hałasu z muzyką w micie Orfeusza¹⁷. Francuski filozof nie nawiązuje, co prawda, do Johna Cage’a, ale przypominają się zarówno eksperymenty tego innowatora, jak i cały obszar „muzyki hałasu”.¹⁸ Piotr Dehnel, interpretując fundamentalną *Krytykę cynicznego rozumu* Petera Sloterdijka, podkreśla za tym autorem podstawową różnicę między starożytnym kynizmem (reprezentowanym przez Diogenesa) a współcześnie osaczającym nas cynizmem¹⁹. Ponieważ Diogenes jako „filozof z beczki” dla wielu jest protoplastą niektórych zjawisk sztuki współczesnej, pośrednio mamy przywołany wpływ doświadczeń sztuki *body art* czy performansu.

Przenikanie się sztuki z różnymi XX i XXI-wiecznymi ideami wyrażanymi w tekstach filozoficznych czy antropologicznych zwraca naszą uwagę na „żywe mity” uruchamiane m.in. przez sztukę. W powyżej przedstawionych tropach starałem się pokazać ewoluowanie w sztuce niektórych „klasycznych” wątków mitycznej świadomości. Poza nimi, w ciągłym procesie kreacji wypełniającym sferę sztuki, jest też miejsce na zmiany mitów. Tu mamy przykład Barthesa, który jako mitolog wykonał ni mniej ni więcej, tylko próbę zamiany starych mitów na nowe, „pobrane” ze współczesności. A tworzenie nowych mitów, właśnie w żywym procesie, w dużej mierze otwiera się dzięki sztuce.

Ponieważ „ślepa wiara” jest w ogóle dla mitów zabójcza, warto zwrócić uwagę na to, że sztuka dysponuje mechanizmami pozwalającymi na podważanie schematyczności i bałwochwalstwa. Na przykład, do tych „bezpieczników” sztuki należy stale ruchome wahadło przeważających w danym czasie odchyień w skali akcji i reakcji wartościowania. Znudzenie klasycyzmem uwidocznili romantyzm, na zalew płytkości formy zareagował dadaizm, po ostatkach modernizmu nastał postmodernizm itd. itd. Jak pisała Virve Sarapić, żywy mit jest zjawiskiem prosemiotycznym, tj. tworzy się bez werbalizacji²⁰. I jest on przy tym w ogóle bazą dla funkcjonowania społeczeństwa. Jakąś część żywego mitu daje się uchwycić nie lekceważąc powyżej przedstawionych tropów klasycznych.

SŁOWA KLUCZOWE: **EDYP, ANDROGYNE, PIGMALION, ŻYWY MIT, DUETY ARTYSTYCZNE**

- 1 M. Czerwiński, *Sztuka w pejzażu kultury*, Warszawa 1997, s. 43.
- 2 Tamże, s. 43.
- 3 Tamże, s. 49.
- 4 Mój wcześniejszy tekst o mitach jako *Eros i Tanatos w uścisku* ukazał się w: *MEMENTO. Śmiertelnie poważna wystawa*, [kat. wyst.], red. P. Kempisty i Ł. Huculak, Wrocław–Lublin 2016. Publikacja ta jest dostępna też w Internecie: http://www.huculak.pl/EN/katalogi/wspolne/the_end.pdf. W niniejszym tekście wykorzystuję z niej kilka fragmentów.
- 5 http://psyartjournal.com/article/show/armstrong-oedipus_as_evidence_the_theatrical_backg [dostęp: 09.03.2019]
- 6 H. Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestaltung*, Berlin 1922.
- 7 R. Krauss, *Max Ernst. Speculations Provoked by an Exhibition*, "Artforum", maj 1973.
- 8 Cyt. za: Whitney Chadwick, *Eros or Thanatos – the Surrealist Love Reexamined*, "Artforum", listopad 1975.
- 9 A. Mahon, *La Féminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx*, <https://ir.uiowa.edu/dadasur/vol19/iss1/10/>, [dostęp: 10.03.2019].
- 10 Tamże.
- 11 Cyt. za: R. Knott, *The Myth of the Androgyne*, "Artforum", listopad 1975.
- 12 G.L. [Gérard Legrand], *ANDROGYNE*, [w:] *Exposition Internationale du Surrealisme 1959–1960*, [kat. wyst.], Paris 1959, s. 121.
- 13 *Nieprzekupne oko. Galeria Akumulatory 2. 1972–1990*, red. B. Czubak i J. Kozłowski, Galeria Narodowa Zachęta, Warszawa 2012, s. 24.
- 14 L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus, Poznań 1998.
- 15 H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge Mass. 2006, s. 262.
- 16 A. Szabelska, *Claude Lévi-Strauss: strukturalna analiza mitu a przyczynę do badań kognitywnych*, „Via Mentis”, Nr 1, 1962, s. 99.
- 17 M. Sankey, P. Cowley; *Sense and Sensibility: Translating the Bodily Experience*, [w:] M. Serres, *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*, tłum. z francuskiego na angielski M. Sankey, P. Cowley, London 2008, s. vii.
- 18 <https://globalgraffmag.wordpress.com/2011/10/19/the-legacy-of-orpheus-in-twentieth-century-art-forms/>
- 19 P. Dehnel, *Powrót Diogenesa?*, [wstęp w:] P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przełożył P. Dehnel, Wrocław 2008.
- 20 Virve Sarapik, *Artist and Myth*, https://www.researchgate.net/publication/26428153_Artist_and_Myth, [dostęp: 05.03.2019].

Andrzej Kostołowski
Myths. A Few Tropes

The text is mainly about some references to myth in the 20-21st century art. A rift in treatment of myth during this period is interesting. On the one hand, in popular literature and media a generic term “myth” is often used. But it is often understood as something substantially irrational and used with a certain disdain, as well as on the boundary of being pejorative. Whereas in serious anthropological and philosophical texts and in art, “myth” may be on the one hand specified (in the case of “classical” mythical stories there are references by names to mythical characters in sequences of events), and on the other fully rational elements are excavated from it within its context, which significantly explain natural phenomena and cause and effect aspects of the surrounding world. Taking more rational way of describing myth into consideration, I chose examples of myths: Oedipus, Androgyne and Pygmalion’s. Oedipus is burdened with interpretations and omnipresent in the surrealist art (for example especially strongly in Max Ernst’s works). Also, as an “out-take” of the myth, part about Sphinx, carries interesting proto-feminist threads (in Leonor Fini’s paintings). A hermaphroditic Androgyne seems to draw out a new actuality and is interpreted in twofold unity, or completely entangled. In twofold unity (as in Marc Chagall’s works or Magdalena Abankowicz’s) they are associated but separated presence of personas. In the sense of negative rifting we may analyze genres of womanly act, which hides objectification of broken Androgyne. However, entanglement is on the one hand a connection (as in lovers’ embrace) and on the other over-individualistic duos or bigger groups of artists, especially those who have been also performance artists since the 60s of the 20th century. Pygmalion myth profusely used in art hides within, among others, a metaphor of illusion.

KEYWORDS: **OEDIPUS, ANDROGYNE, PYGMALION, A LIVING MYTH, ARTISTIC DUOS**