

MARTA ZBAŃSKA

„NIE ODWRACAJ SIĘ” ESEJ O GEŚCIE MITOLOGICZNYM

W niniejszym artykule chciałabym przedstawić, na przykładzie kilku krótkich opowieści, antropologiczne spojrzenie na mit i archetypiczne znaczenie gestu jako wyrazu naturalnej ekspresji. Chciałabym zwrócić uwagę na istnienie przenikających się nawzajem tematów, symboli, postaci i wydarzeń mitologicznych, tworzących wątki, toposy i archetypy (czasem nawet wśród – zdawać by się mogło – dokładnie poznanych obszarów mitologii). Dotyczy to szczególnie powiązań między drobnymi elementami w strukturze i treści mitów, które w pewnym momencie dają się poznać jako zaskakujące skrzyżowania zróżnicowanych kulturowo i czasowo opowieści. Powiązania te, które sprawiają, że forma mitu powraca wciąż na nowo, są rezultatem myślenia symbolicznego, uniwersalnego w każdej kulturze i w każdym czasie. Jeden z wielkich badaczy mitu, Mircea Eliade, pisał: „Myślenie symboliczne [...] jest nieodłącznie związane z ludzkim istnieniem, poprzedza mowę i myśl dyskursywną. Symbol odsłania pewne aspekty rzeczywistości – te najgłębsze – które wymykają się wszelkim innym sposobom poznania”¹.

Mit i związany z nim symbol są w języku duchowo-mentalnym tym, czym wyraz twarzy lub gest w komunikacji niewerbalnej – stanowią uniwersalne, widzialne znaki, kryjące za sobą to „coś więcej”, podświadomie używane i rozumiane bez względu na realia czasowe, geograficzne czy kulturowe. Dawniej w znaczeniu „wyraz twarzy”, „grymas”, „mimika” używano bardzo poetyckiego określenia „wejrzenie” – to, co widoczne na twarzy daje wejrze-

Mgr MARTA ZBAŃSKA – Pracownia Chrześcijańskiej Ikonografii Porównawczej, Instytut Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: e-mail: tuszka@kul.pl

¹ M. E l i a d e, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998, s. 14-15.

nie „w głąb”, dokładny wgląd w to, co niewidzialne – w sens i znaczenie. Na podstawie ekspresji zewnętrznych rysów² człowiek odczytuje uniwersalne – podstawowe i pierwotne – emocje; jest także w stanie odróżnić prawdę od kłamstwa. Podobnie symbol jako pojedynczy gest oraz mit jako cała „gestykulowana” opowieść odsyłają nas w głąb, pozwalają wejrzeć, uchwycić znaczenie, zrozumieć. Myślenie symboliczne poprzedza mowę, jak zauważył Eliade; gest oraz mimiczny wyraz również ją poprzedzają. Bardzo wiele gestów ma znaczenie symboliczne i odwrotnie – wiele symboli to gest, ruch części ciała, czy wyraz twarzy. Pomiędzy gestem – głęboko intuicyjnym aktem ciała a słowem – świadomym aktem mowy istnieje ścisła analogia. Współczesny badacz kultury i filozof, Sanford Krolick, w eseju inspirowanym myślą Merleau-Ponty’ego, stwierdza: „In the same way in which a gesture is meaningful, embodying meaning in the act, so too is there meaning in a word”³. Krolick wskazuje także na ścisłą relację, jaka łączy ciało wykonujące ruch i świat. Píše między innymi, że to właśnie „przed-refleksyjne gesty ujawniają ciało jako punkt wyjścia na świat” oraz że „istnieje wzajemność pomiędzy mną a światem”⁴. Ruch definiuje przestrzeń, a ciało i świat nawzajem określają siebie poprzez ruch. Gesty są reakcją na zewnętrzną rzeczywistość, miejsce, sytuację – „Meaning resides in the postures and gestures of the body in its intentional relation to the world in which it lives”⁵. Gest zatem jest również rodzajem „wejrzenia” w otoczenie, sytuację, w świat zewnętrzny, jest pierwotnym środkiem komunikacji pomiędzy cielesnym istnieniem, a jego otoczeniem⁶.

Mity pełne są symbolicznych gestów (co więcej, według teorii Krolicka mity same w sobie są gestami kultury, „wyrażeniem naszego istnienia w świecie”). Te same, lub bardzo podobne gesty pojawiają się w opowieściach, różniących się miejscem i czasem powstania, kontekstem kulturowym i językiem, ale wykazujących niezwykle, mitologiczne pokrewieństwo, dla którego granice czasowe i geograficzne nie mają znaczenia, a które jest wyni-

² Np. układu mięśni na czole, wokół oczu i ust, wielkości źrenic itd.

³ *Gesture and myth: a phenomenological reflection on myth and traditional culture*, [w:] „Man and World” 2(1981), vol. 14, s. 205. Krolick jako motto swojego eseju użył powiedzenia Merleau-Ponty’ego: „The spoken word is gesture, and its meaning, a world”.

⁴ Tamże, s. 203.

⁵ Tamże, s. 204.

⁶ Wiele do powiedzenia na ten temat mieliby na pewno psychologowie, socjologowie i badacze zajmujący się takimi chociażby zjawiskami, jak życie prenatalne człowieka i wszystko to, co z tego okresu pozostaje w ludzkiej psychice i ma wpływ na życie społeczne.

kiem uniwersalnego „myślenia symbolicznego”. W ten sposób ukazują się szczególnego rodzaju szlaki, zwane toposami, które wskazują na pierwotne wzory myślenia człowieka. Niniejszy tekst stanowi próbę podążenia mitologicznym szlakiem, w ślad za pojedynczym, symbolicznym gestem – odwróceniem się bohatera, jego spojrzeniem za siebie, najczęściej wbrew zakazowi, którego złamanie powoduje negatywne i nieodwracalne skutki⁷.

*

Motyw bohatera, który ogląda się wstecz w krytycznym, kulminacyjnym dla opowieści momencie, kojarzy się nam przede wszystkim z Orfeuszem odwracającym się na końcu drogi przez Podziemie, rzucającym fatalne, ostatnie spojrzenie na idącą za nim Eurydykę⁸. Ten moment stał się ikoniczną ilustracją orfickiego mitu⁹. Jest to kulminacyjny punkt opowieści o trackim

⁷ Odrębnym zagadnieniem jest samo mitologiczne tabu, którego – z uwagi na obszerność tematu – nie będę rozwijać.

⁸ Po śmierci małżonki, Eurydyki, Orfeusz z miłości i tęsknoty zdecydował się na podróż do Podziemia, by odszukać ją w krainie zmarłych. Tam, po niełatwej wędrówce, dotarłszy do Hadesa i Persefony błaga parę władców, aby pozwolili mu zabrać ją z powrotem, do świata żywych. Orfeusz gra przy tym na lutni i śpiewa, oczarowując całe Podziemie. Bogowie otchłani godzą się zwrócić poecie ukochaną żonę – ale pod warunkiem, że idąc drogą powrotną Orfeusz nie obejrzy się na Eurydykę, która będzie postępować za nim. Finał mitu to oczywiście klęska Orfeusza, który przy samym wyjściu z Podziemi, na granicy światów, ogląda się za siebie, a Eurydyka nieodwracalnie i na zawsze przepada w krainie zmarłych. Bohater samotnie wraca do świata żywych i śpiewa o swojej tragedii. Ginie w końcu, rozszarpany z zazdrości przez kobiety trackie, które wrzucają wciąż śpiewającą głowę Orfeusza i jego harfę do rzeki.

⁹ Odwracający się Orfeusz został uwieczniony w wielu, bardzo różnych, dziełach sztuki, m.in. na płaskorzeźbie z V wieku p.n.e. (której kopia znajduje się obecnie w Narodowym Muzeum Neapolitańskim), na ilustracji Antonia Tempesty do *Metamorfoz* Owidiusza, obrazie Giovanniego Antonia Burriniego, w dwupostaciowej rzeźbiarskiej grupie Antonia Canovy (lata 70. XVIII wieku), w pracach George’a Fredericka Watta, Dantego Gabriela Rossettiego, w malarstwie Eduarda Kasparidesa, C.-G. Kratzenstein-Stuba (1806), Luc-Olivera Mersona (1889), w rzeźbach Charles’a de Sousy Ricketts’a (1907) i Nathaniela Choate (1952), płaskorzeźbie niemieckiego rzeźbiarza Arno Brekera (1944), współczesnych dziełach Loni Kreuder, Nathali Sabah i innych. Na podstawie mitu orfickiego powstała także pokaźna liczba większych i mniejszych utworów muzycznych i scenicznych, m.in.: opera Monteverdiego *L’Orfeo* (1607); *La Descente d’Orphee aux Enfers*, opera Marca-Antoine’a Charpentiera z ok. 1686; opera *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Wilibalda Glucka z 1762, czy też sławna operetka Jacques’a Offenbacha *Orfeusz w Piekle*. W 1927 Jean Cocteau napisał dramat *Orfeusz*, a w 1947 r. Igor Fiodorowicz Strawiński balet o takim samym tytule. Kinematografia także prezentuje pewne inspiracje mitem o Orfeuszu. Wspomnę tylko wymienionego wyżej Jeana Cocteau, który zrealizował również dwa filmy oparte na tematyce orfickiej (*Orfeusz* z 1950 i *Testament Orfeusza* z 1960 r.), podobnie też Marcela Camusa (*Czarny Orfeusz* z 1959 r.) czy Baza Luhrmanna w postmoder-

śpiewaku, dramatyczny i dynamiczny, punkt, który w wędrówce bohatera (tak, jak rozumiał ją Joseph Campbell w *Bohaterze o tysiącu twarzy*) wyznacza „ostatnią próbę”. Gest Orfeusza, podyktowany impulsem silniejszym, niż świadomość zakazu jego wykonania, pojawia się w newralgicznych okolicznościach: na granicy dwóch światów, dwóch rzeczywistości będących swoimi przeciwieństwami, w pewnego rodzaju chwili dramatycznego zawieszenia czasu, a jednocześnie dynamicznego rozszczepienia. Bohater, który się odwraca, znajduje się jakby „pomiędzy”: między tym, co jest przed nim i za nim, od czego i do czego się odwraca. Wergiliusz, za sprawą którego w epoce aleksandryjskiej rozpowszechniła się literacka wersja mitu orfickiego, kładzie fatalny gest Orfeusza na karb tęsknoty, „szaleństwa godnego przebaczenia”; Owidiusz widzi w czynie bohatera niepewność, zdradziecką chwilę zwątpienia. Według starożytnych poetów Orfeusz nie był pewien, czy Eurydyka idzie za nim przez Podziemie, choć – w przeciwieństwie do świata żywych – była tam w jakiś sposób obecna. Jednakże dla Orfeusza, człowieka wciąż przecież żywego, obcego w królestwie Hadesa, obecność Eurydyki byłaby niewyczuwalna. Odnalazłszy, mimo wszystko, Eurydykę w Podziemiu, Orfeusz nie ma poczucia odzyskania tego, co stracił. W Podziemiu, królestwie nieobecności i nieistnienia, znajdowało się to, co na ziemi było już nieobecne, przestało istnieć (imię „Hades” oznacza „Niewidzialny”¹⁰; również Atena, chcąc stać się niewidzialną założyła szyszak Hadesa, który takim właśnie czynił¹¹). Tak więc można przypuszczać, że również dla Orfeusza, przemierzającego powrotną drogę przez Podziemie, Eurydyka nadal pozostawała nieobecna. Być może to właśnie niewypełnione, tkwiące w nim nadal poczucie straty i tęsknota (bo czy w królestwie nicości mógł czuć coś innego poza pustką i osamotnieniem?) stały się przyczyną nieszczęsnego spojrzenia za siebie.

Zstąpienie Orfeusza do Piekieł może być także interpretowane jako wejście w sferę „zakazaną”, w podświadomość. W tym wypadku Orfeusz mógłby reprezentować świadomość i rozum, a jego wędrówka proces odradzania się (według teorii orfizmu), próbę, w której należy trwać, aby dojść do pomyślnego dla siebie celu. Orfeusz wyszedł z Podziemi sam, sam przeżył od-

nistycznym musicalu *Moulin Rouge!* (2001). W literaturze historia Orfeusza pojawia się m.in. w twórczości Williama Shakespeare’a, Reinerja Marii Rilkego czy też Czesława Miłosza.

¹⁰ P. G r i m a l, *Hades*, [w:] *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1990², s. 166b.

¹¹ W. K o p a l i ń s k i, *Hades*, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1989¹⁷, s. 202.

rodzenie, ale tylko dlatego, że na drogę odrodzenia (czyli wędrówkę przez krainę zmarłych) wstąpił jako żywy. Jednak najcięższą próbą okazała się nie sama droga przez Podziemie, ale zakaz, by się nie odwracać. Odwrócenie się było momentem zawahania, w którym Orfeusz uległ nagłej niepewności i zwątpieniu. Tak więc chodzi nie o samo posiadanie wątpliwości i o wahanie, ale o uleganie temu, co może powodować zatrzymanie w wędrówce, w procesie samoodradzania.

Znana w naszej kulturze historia Orfeusza nie jest bynajmniej jedyną taką mitologiczną opowieścią. Jak podaje Eliade, analogiczne mity o zstępowaniu do Piekieł w celu uratowania czyjejsz duszy występują również w kulturze polinezyjskiej, północnoamerykańskiej i środkowoazjatyckiej – co wiąże się przede wszystkim ze specyfiką kultur szamańskich¹². Wszystkie te opowieści mają ten sam szkielet fabularny, co znany nam mit orficki. Mitologia rdzennych Amerykanów jest pełna podań o mężach wyruszających za zmarłymi żonami (tudzież innymi bliskimi sobie osobami) do świata duchów. O tym, jak bardzo popularny wśród Indian Północnoamerykańskich jest ten motyw, świadczą badania Anny Hadwick Gayton, opisane w artykule *The Orpheus Myth in North America*¹³. Gayton wymienia kilkadziesiąt mitów

¹² „Jak wiadomo, szaman zstępuje do Piekieł, by odszukać i przyprowadzić z powrotem duszę chorego, która została porwana przez demony. [...] Orfeusz, śpiewak poskramiający dzikie zwierzęta, lekarz, poeta i cywilizator, spełnia – najkrócej ujmując – dokładnie wszystkie funkcje przypadające w «społecznościach prymitywnych» szamanowi” (zob.: E l i a d e, *Obrazy i symbole*, s. 193). Motyw zstępowania do Podziemi jest wręcz ogólnoswiatowy, najpowszechniej zaznacza się oczywiście w chrześcijańskiej historii zbawienia, w której Jezus zstępuje do Piekieł, by uwolnić Adama i całą poddaną śmierci ludzkość. Jest to tylko jeden z elementów, na podstawie których nastąpiło przejście Orfeusza przez chrześcijaństwo i uczynienie z niego alter-ego Jezusa. Historia Orfeusza była obecna także poza kulturą śródziemnomorską, również na Wyspach Brytyjskich. Brytyjskim odpowiednikiem Orfeusza jest Orfeo, który w szkockim podaniu wyrusza do Podziemi w poszukiwaniu królowej Isabel i dzięki grze na kobzie (bądź harfie) udaje mu się ją szczęśliwie stamtąd wydostać. W tekście średnioangielskim Orfeo poszukuje swojej małżonki Herodis (zob.: K. R. R. G r o s L o u i s, *The significance of sir Orfeo's self-exile*, „The Review of English Studies”, New Series 1967, vol. 18, nr 71, s. 245-252; J. i C. M a t t h e w s, *Orfeo*, [w:] *Mitologia Wysp Brytyjskich*, przeł. Z. Ziółkowska, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1997, s. 166; M. M o r a w s k i, *Dźwięk harfy, czyli Orfeusz i Eurydyka*, www.wiw.pl/kultura/antyczna/eseje/orfeusz_01.asp). Te podania różnią się od pierwowzoru greckiego, kończąc się szczęśliwym powrotem Orfeo i jego wybranki na ziemię. Potwierdzeniem popularności postaci Orfeusza na Wyspach mogą być także pochodzące z IV w. przykłady krypto-chrześcijańskich mozaik z motywem Orfeusza między dzikimi zwierzętami. Dwie najlepiej zachowane pochodzą z Barton Farm niedaleko Cirencester oraz z Woodchester w pobliżu Stroud. Zob.: M. W. B a r l e y, R. P. C. H a n s o n, *Christianity in Britain. 300-700*, Leicester: Leicester University Press 1968, s. 188-189.

¹³ „The Journal of American Folklore” 1935, vol. 48, nr 189, s. 263-293.

różnych plemion¹⁴, które opierają się na motywie podróży bohatera do świata zmarłych w celu wydostania czyjejś duszy i które w mniejszym lub większym stopniu wykazują paralelę z mitem orfickim. Pomimo różnic w strukturze fabuły czy szczegółach opowieści, jej zasadniczy zrąb jest wspólny wszystkim wersjom¹⁵. Pojawia się w nich także motyw zakazu – tabu, choć gesty, tudzież czynności, których on dotyczy, bywają różne. W mitach poszczególnych plemion Ameryki Północnej pojawia się np. tabu „nie dotykaj”, „pozostań w oddaleniu”, „nie patrz”, „nie zasypiaj” czy też „nie otwieraj pojemnika z duszą”. Przykładem takiej północnoamerykańskiej wersji orfickiego mitu może być opowieść *Kojot i Ludzie Cienia* plemienia Nez Perce¹⁶ z Oregonu, której niezwykle podobieństwo do mitu orfickiego zostało zauważone przez badaczy¹⁷, czy też bardzo do niej podobne legendy plemie-

¹⁴ M.in. Yokutów, Navaho, plemienia Gabrielino z południowej Kalifornii, plemienia Zuni Indian Pueblo, Pawnisów; tamże.

¹⁵ Według analizy Gayton zrąb ten przedstawia się następująco (wymieniam elementy najistotniejsze z punktu widzenia niniejszego artykułu; oryginalny podział Gayton jest bardziej szczegółowy (dz. cyt., s. 263-264): 1. podążanie za zmarłym; 2. bohater posiada lub otrzymuje nadprzyrodzoną rzecz (np. talizman); 3. napotkanie i pokonanie przeszkód (przejście mostem lub przepłynięcie canoe przez wodę, np. rzekę; przeszkody fizyczne lub pokusy); 4. obecność strażnika lub wodza świata zmarłych; 5. odzyskanie zmarłego, uwarunkowane tabu (np. pozostawanie w oddaleniu, nieotwieranie pojemnika z duszą, niepatrzenie/odwracanie się w kierunku duszy zmarłego); 5. niespełnienie warunków; 6. ceremonia powrotu.

¹⁶ Opowieść tutaj zaprezentowaną znalazłam w podanych w dalszych przypisach źródłach, tj. w informacjach na stronie Northern Arizona Univeristy oraz w książce Karla Kroebera (*Retelling/rereading: the fate of storytelling in modern times*, New Brunswick–New York: Rutgers University Press 1992), który przytacza ją jako opowieść plemienia Nez Perce. Jednakże wspomniana już Anna H. Gayton odnotowuje, powołując się na inne źródła pisane, że nie znalazła odniesień do mitu orfickiego wśród plemion rejonów północnego Płaskowyżu i Mackenzie, m.in. u plemienia Nez Perce. Nie przywołuje także tej konkretnej, umieszczonej w niniejszym artykule wersji, jednakże w jej tekście znaleźć można kilka innych, bardzo podobnych w szczegółach fabuły (być może rozbieżność ta wynika z różnicy w latach publikacji obu tekstów: Gayton, lata 30. XX w., Kroeber, lata 90. XX w.). Najbliższa jest opowieść plemienia Okanagon, w której Kojot jako „ficki” bohater nie może w drodze powrotnej zbliżyć się do swojej żony, dopóki nie dotrą do domu; Kojot łamie tabu piątej nocy i kobieta znika. We wspomnianych przez Gayton wersjach tego mitu u plemion Gabrielino z południowej Kalifornii oraz Zuni z Pueblo pojawia się motyw zmarłej żony, stopniowo przybierającej widzialną formę w drodze powrotnej, jak również motyw zakazu dotykania jej przez męża, aż do momentu powrotu do świata żywych.

¹⁷ Zob.: J. R a m s e y, *Reading the fire: Essays in the Traditional Indian Literature of the Far West*, Lincoln: University of Nebraska Press 1983. Jeszcze jedną wersję „Orfeusza”, tym razem plemion Nutka z terenów dzisiejszego Vancouver, podaje Mauricio Swadesh w książce *El Lenguaje y La Vida Humana*, Meksyk: Fondo de Cultura Económica 1966. Informacje pochodzą z umieszczonej w internecie na stronach Northern Arizona University publikacji *Tea-*

nia Komanczów¹⁸ z Wielkich Równin, plemienia Okanagon czy Gabrielino z południowej Kalifornii¹⁹.

Mit o Kojocie i Ludziach Cienia opowiada o tym, jak po śmierci żony osamotniony i nieszczęśliwy Kojot wyrusza w podróż do Krainy Zmarłych, prowadzony i pouczany przez ducha-przewodnika, który obiecuje mu spotkanie ze zmarłą żoną i przywrócenie jej do życia. Kojot musi jednak wykonywać polecenia ducha-przewodnika i naśladować go we wszystkim (m.in. kopiować każdy gest wykonany przez ducha-przewodnika). Gdy docierają na miejsce, Kojot nie widzi swojej żony, a jedynie wyczuwa cień jej obecności, podobnie jak innych zmarłych (dopiero, gdy w Krainie Zmarłych nastawała noc mógł zobaczyć wszystkie cienie). Po kilku dniach, przed powrotem (skądinąd niechętnym) duch-przewodnik nakazuje Kojotowi wyruszyć o świcie z żoną w drogę powrotną przez pięć gór. Poucza go przy tym, aby pod żadnym pozorem nie starał się dotknąć cienia swojej żony. Z każdym przebytym wzniesieniem cień żony Kojota staje się coraz wyraźniejszy, aż w końcu za czwartą górą przybiera on swoją w pełni widoczną postać. W tym momencie uradowany Kojot zapomina o zakazie i podbiega do niej, a gdy tylko jej dotyka, kobieta rozplywa się w nicłość, powracając na zawsze do krainy cieni²⁰.

W opowieści innego północnoamerykańskiego plemienia, Klikatat, Kojot chce przywrócić zmarłych z ich krainy, ale ponosi porażkę odwracając się, by na nich spojrzeć. W legendzie Navaho mężczyzna uczestniczący w ceremonii w świecie zmarłych, ma zabronione patrzeć na żonę, a także łamać tabu²¹.

Mitologia amerykańska stanowi fascynujące i bogate pole badań orfickiego wątku – jednak nie jedyne. „Orfickie” historie pojawiają się w hinduskiej *Mahabharacie*, mitologii nowozelandzkiej, hawajskiej i malenezyjskiej, mito-

ching Indigenous Languages, red. J. Reyhner, Northern Arizona University 1997, pod adresem http://jan.ucc.nau.edu/~jar/TIL_6.html

¹⁸ Zob.: D. E. B a s t i a n, J. K. M i t c h e l l, *Handbook of Native American mythology*, Santa Barbara, California: wyd. ABC-CLIO, 2004, s. 43-46. Autorki podają także bibliograficzne źródło analizy motywu „indiańskiego Orfeusza”: A. H u l t k r a n t z, *The North American Indian Orpheus Tradition: A Contribution to Comparative Religion*, Stockholm: Ethnographical Museum of Sweden 1957, Monograph Series, publ. no. 2.

¹⁹ Zob. przyp. 15.

²⁰ Legenda przytoczona za: K. K r o e b e r, *Retelling/rereading: the fate of storytelling in modern times*, Rutgers University Press 1992, s. 195-199.

²¹ G a y t o n, dz. cyt., s. 278.

logii wysp Samoa i Nowych Hebrydów²². W mitologii japońskiej znana jest również opowieść zbliżona do historii Orfeusza, *nota bene* należąca do mitu kracjonistycznego – jej bohaterem jest Izanagi, jeden z głównych bogów japońskiego panteonu, twórca japońskich wysp, który do Krainy Zmarłych – Yomi – trafił za swoją siostrą-mażonką Izanami; gdy odnalazł ją w mrocznej otchłani, obiecała postarać się u bogów Podziemia o uwolnienie, ale zakazała Izanagiemu patrzeć na nią; jednakże ten podniósł pochodnię i w jej świetle spojrzął na Izanami, która okazała się rozkładającym się ciałem²³; tym samym zaprzepaścił szansę wydostania jej z Podziemi i sprowadził na siebie jej śmiertelny gniew²⁴.

Powróćmy jednak do tych mitów i opowieści, w których jeden z bohaterów ulega pokusie spojrzenia wstecz. Adam Krokiewicz, autor książki o orfizmie wspomina, że motyw zakazu odwracania się w czasie drogi powrotnej do domu jest motywem baśni ludowej (choć nie precyzuje, jakie konkretnie podania ma na myśli)²⁵. Istnieje słowiańska legenda o poszukiwaczach końca świata, którzy w pewnym momencie swojej wędrówki obejrzeni się za siebie i stali się głazami. Zakaz odwracania się stawiany jest także w ludowych przesądach, wedle których w pewnych sytuacjach, związanych z magią i rytuałem, nie należy oglądać się, patrzeć za siebie ani na boki. Ma to miejsce np. w tradycji brytyjskiej (przy okazji obrzędów czynionych niegdyś przez panny w wigilię św. Agnieszki) czy polskiej (w podobnym kontekście, podczas poszukiwania kwiatu paproci w noc świętojańską).

W mitologii polinezyjskiej można spotkać opowieść o próbie zjednoczenia wysp archipelagu hawajskiego. Chcąc scalić wyspy w jeden ląd, heros Maui wypłynął łódką w morze i zarzucił w głębiny swój magiczny hak. Następnie wezwał swoich braci, by pomogli w ciągnięciu liny; zabronił im przy

²² Gros Louis, dz. cyt., s. 245.

²³ Zob.: R. B o r g e n, M. U r y, *Readable japanese mythology: selections from Nihon shoki and Kojiki*, „The Journal of Association of Teachers of Japanese” 1990, vol. 24, nr 1, s. 67; także: <http://www.mythencyclopedia.com/Iz-Le/Izanagi-and-Izanami.html>. *Nota bene* ten mit japoński wykazuje także podobieństwo do mitu o Persefonie uwięzionej w Podziemiu – Izanami nie mogła opuścić krainy zmarłych, gdyż skosztowała tamtejszego jedzenia (zob. tamże).

²⁴ Izanami pozostała w Podziemiu i według mitologii japońskiej miała się stać „panią śmierci”, sprowadzając każdego dnia śmierć na 1000 osób. Izanagi, „pan życia”, zobowiązał się w zamian do tego, by każdego dnia rodziło się 1500 dzieci – zob. B o r g e n, U r y, dz. cyt., s. 68.

²⁵ A. K r o k i e w i c z, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa: Wydawnictwo Alatheia 2000, s. 7.

tym odwracać się i spoglądać do tyłu, w przeciwnym razie cała wyprawa zakończyłaby się niepowodzeniem. Po chwili grzbiety wysp za łódką zaczęły powoli zbliżać się do siebie. Niespodziewanie fale przyniosły w pobliże łódki czerpak, który Maui bezmyślnie chwycił i wrzucił na tył łodzi. Gdy w miejscu czerpaka pojawiła się nagle piękna bogini, bracia (lub jeden z nich) spojrzeli za siebie, by się jej przyjrzeć; w tym samym momencie ciągnięta przezeń lina pękła, bogini zniknęła, a wyspy pozostały rozproszone²⁶. Pozostając jeszcze w „dalekich krajach” orientalnej opowieści przytoczę komentarz, pochodzący z chińskiej Księgi Przemian, I-Cing, stanowiącej zbiór heksagramów o charakterze wróżbiarsko-filozoficznym. Znajdziemy w niej takie oto wyjaśnienie ostatniego, sześćdziesiątego czwartego heksagramu, zwanego *Przed dokonaniem*: „Gdy się przeszło już przez wodę, tylko wtedy można zanurzyć się z głową, jeżeli się lekkomyślnie zawróci. Póki ktoś kroczy naprzód i nie ogląda się za siebie, unika niebezpieczeństwa. Ale jest coś nęcącego w tym, by stanąć w miejscu i popatrzeć do tyłu, na przewyżnione niebezpieczeństwo, i jeżeli kogoś nie stać na to, by bez zatrzymania kroczyć naprzód, to padnie ofiarą tych niebezpieczeństw”²⁷. Jak wspomniałam, jest to komentarz do ostatniego heksagramu (*nota bene* poprzedzający nazywany jest *Po dokonaniu*) i stanowi finałowe ostrzeżenie przed ostatnią próbą, która – jak w przypadku Orfeusza i jego indiańskich „wcielen”, Izanagiego, czy też Maui’ego i jego braci – bardzo często nie jest niebezpieczeństwem wprost, nie jest przeszkodą zewnętrzną, wobec której można stanąć twarzą w twarz, ale przeszkodą wewnętrzną, ową nęcącą myślą, aby „stanąć w miejscu i popatrzeć do tyłu” (dosłownie lub w przenośni), bez względu na to, czy pokusę wywołuje strach, niepewność, tęsknota, czy też ciekawość. Tę samą mądrość, którą przekazuje mitologia i filozofia wschodu, zawiera także Pismo Święte, w którym zanotowano historię Lota i jego żony, uciekających z płonącej Sodomy:

Gdy już zaczynało świtać, aniołowie przynaglali Lota, mówiąc: „Prędeż, weź żonę i córki, które są przy tobie, abyś nie zginął z winy tego miasta”. Kiedy zaś on zwlekał, mężowie ci chwycili go, jego żonę i dwie córki za ręce – Pan bowiem litował się nad nim – i wyciągnęli ich, i wyprowadzili poza miasto. A gdy ich już wyprowadzili z miasta, rzekł jeden z nich: „Uchodź, abyś ocalił swe życie. Nie oglądaj się za siebie i nie zatrzymuj się nigdzie w tej okolicy, ale szukaj schronienia w górach, bo inaczej zginiesz!” [...] A wtedy

²⁶ M. B e c k w i t h, *Hawaiian Mythology*, Honolulu: Hawaiian University Press 1970, s. 232-233; także: [http://en.wikipedia.org/wiki/Maui_\(Hawaiian_mythology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Maui_(Hawaiian_mythology))

²⁷ R. W i l h e l m, *I-Cing. Księga Przemian*, Warszawa: Wydawnictwo Latawiec 1994, s. 221.

Pan spuścił na Sodomę i Gomorę deszcz siarki i ognia od Pana z nieba. I tak zniszczył te miasta oraz całą okolicę wraz ze wszystkimi mieszkańcami miast, a także roślinność. Żona Lota, która szła za nim, obejrzała się i stała się słupem soli (Rdz 19, 15-17; 24-26)²⁸.

Po raz kolejny odwrócenie się przynosi nieszczęście – w tym wypadku symboliczną śmierć przez zamianę w słup soli. W języku Pisma Świętego sól jest, między innymi, symbolem cierpienia i nieszczęścia. Motyw ten znajduje ciekawe wyjaśnienie w Księdze Mądrości, która podaje, że „sterczący słup soli” to „pomnik duszy, co nie dowierzała” (Mdr 10, 7). Na kartach Pisma Świętego wielokrotnie zapisano zwrot „nie odwracaj się”. Występuje on przede wszystkim w modlitwach, prośbach i błaganiach skierowanych do Boga, o to, by Jahwe nie odwracał Swego oblicza od człowieka bądź całego narodu – co byłoby równoznaczne z utratą Jego łaski. W tym wypadku odwrócenie się Boga od człowieka – lub człowieka od Boga – staje się przyczyną jakiegoś dramatu. Odwrócenie się ma zatem – podobnie, jak we wcześniejszych przykładach – charakter pejoratywny, ponieważ jest zakłóceniem jakiejś stałości i niezmienności. Św. Łukasz Ewangelista zapisał bardzo wymowne zdanie Jezusa: „Ktokolwiek przykładą rękę do pług, a wstecz się ogląda, nie nadaje się do królestwa Bożego (Łk 9, 62)”. Wszystko, co ma przynieść spełnienie, cały rozpoczęty proces odnawiania, „wzrastania” i transformacji, nie może być zakłócony przez powracanie do tego, co stało się przeszłością, co nie jest lub przestało być udziałem człowieka, co mogłoby przerwać trwanie w tym, co jest.

Jako ostatni przykład toposu odwracania się, trwającego w świadomości kulturowej, przytoczę opowieść o Lady z Shalott, bohaterce XIX-wiecznego angielskiego poematu pióra Alfreda Lorda Tennysona²⁹. Opowiada on historię kobiety uwięzionej pod wpływem klątwy w wieży na wyspie pośrodku

²⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum 1990. Odwracająca się żona Lota została pokazana np. na grafice Gustava Dore'a oraz na obrazie Jean-Baptiste-Camille-Corota.

²⁹ Tennyson napisał poemat *Lady z Shalott* w 1833 r., korzystając z włoskiego poematu *Qui conta come la Damigella di Scalot mori per amore di Lancialotto*, z końca XIII wieku, oraz z nieukończonego poematu *The Faerie Queene* Edmunda Spensera, opublikowanego po raz pierwszy w latach 90. XVI wieku. Włoski pierwowzór stał się tylko podstawą do wiersza Tennysona. Wiadomo, że poeta dodał do wcześniej istniejącej postaci bohaterki ciężącą na niej klątwę, motyw zwierciadła i tkania nici, dom na wyspie oraz całe Arturiańskie podłoże. Jest wielce prawdopodobne, że motyw z magicznym zwierciadłem i z pojawieniem się Lancelota zaczerpnął Tennyson z dzieła Spensera (konkretnie z części poświęconej Britomart, dziewczynie-rycerzu). Zob.: R. P a t t i s o n, *Tennyson & Tradition*, London: Harvard University Press 1979, s. 47-48.

rzeki. Lady z Shalott całe dnie i noce spędza w komnacie z magicznym zwierciadłem. Siedząc przed nim tka magiczną nić i wyszywa na płótnie obrazy świata, które pojawiają się w zwierciadle. Lustro jako jedyne dostępne Lady z Shalott medium pokazuje odbicia świata rzeczywistego, znajdującego się za oknem usytuowanym za (lub obok) Lady z Shalott. Klątwa ciążyąca na kobiecie polega na tym, iż nie może ona odwrócić się od lustra i przerwać tkania, by spojrzeć przez okno na świat³⁰. Lady z Shalott śpiewa o swym losie i tylko z tego śpiewu znają ją okoliczni mieszkańcy. Nikt nigdy jej nie widział, nikt nie zna jej imienia. Ona zaś widzi wszystko odbijające się w lustrze: ludzi, przyrodę, zmieniające się pory roku. Gdy w lustrzanym odbiciu Lady z Shalott dostrzega sir Lancelota, odwraca się od lustra i po raz pierwszy spogląda przez okno na prawdziwy świat. W tym samym momencie magiczne zwierciadło pęka, a nić się zrywa, obwieszczając spełnienie się klątwy³¹. Lady z Shalott wychodzi ze swojej wieży – po raz pierwszy w życiu – i wsiada do znalezionej na brzegu łodzi, która zanoszą ją do Kamelotu. Śpiwając, Lady z Shalott umiera, dotarłszy w łodzi pod zamek króla Artura i Rycerzy Okrągłego Stołu.

W wierszu Tennysona nie ma wprawdzie użytego dosłownie zakazu „nie odwracaj się”, jednakże wydaje się oczywiste, że, by spojrzeć na realny świat, którego odbicia bohaterka wiersza widziała przed sobą w lustrze³²,

³⁰ „[...] There she weaves by night and day
A magic web with colours gay.
She has heard a whisper say,
A curse is on her if she stay
 To look down to Camelot.
[...] And moving thro' a mirrior clear
That hangs before her all the year,
Shadows of the world appear.

³¹ [...] She left the web, she left the loom,
She made three paces thro' the room,
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
 She look'd down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
'The curse is come upon me', cried
 The Lady of Shalott. [...]"

³² Motyw lustra i lustrzanego odbicia występuje jeszcze w dwóch innych wierszach Tennysona, które są poniekąd kontynuacjami rozpoczętego w wierszu *The Lady of Shalott* tematu: są to *Mariana in the South* oraz *The Millers Daughter* (zob.: P a t t i s o n, dz. cyt., s. 55-58). Niektórzy dostrzegają w motywie obserwowania świata jako odbicia w zwierciadle pewne ana-

musiała się odwrócić³³. Ponadto postać Lady z Shalott i poszczególne elementy opowieści o niej wykazują – w moim odczuciu – pewne paralele z mitem orfickim: Lady z Shalott żyła złudzeniami świata, które pojawiają się przed nią w lustrze; jej życie przebiegało na nieustannym tkaniu i obserwowaniu „cieni” świata, analogicznie do Orfeusza, który wśród duchów zmarłych – i z „duchami” własnych wspomnień – wędrował przez świat Podziemi i „łudził się”, że może odzyskać zmarłą żonę. Kiedy przychodzi moment krytyczny, wewnętrzny impuls sprawia, że Lady z Shalott odwraca się, by wyjrzeć przez okno i spojrzeć – po raz pierwszy w życiu – na prawdziwy świat. Symbolicznym przerwaniem ciągłości „trwania” jest w legendzie przerwanie nici (być może mającej związek z nicią życia, tkaną przez moiry) oraz pęknięcie zwierciadła (które również ma charakter symboliczny). Obie historie łączy także motyw śpiewu (Orfeusz, po wyjściu z Podziemi, śpiewa o swojej stracie; Lady z Shalott, po opuszczeniu wieży, śpiewa płynąc łodzią) oraz rola wody (głowa Orfeusza zostaje wrzucona do rzeki bądź morza; Lady z Shalott umiera w dryfującej łodzi)³⁴.

*

Jak wspomniałam na początku, gest odwrócenia się stanowi zaledwie jeden z wielu symbolicznych gestów w mitologii; wydaje mi się także, że jest on jednym z wielu na ogół niedostrzeganych, ale bardzo interesujących i w is-

logie do Platońskiej jaskini, w której ludzie widzą świat w postaci poruszających się przed nimi cieni. Odkrywanie świata idei – w tym wypadku świata realnego – polegało więc na odwróceniu się od złudzeń i wydostaniu z jaskini (zob.: <http://www.pathguy.com/shalott.htm>). Celowo nie podejmuję się szerszego omówienia symboliki zwierciadła i odbicia, jak również symboliki nici i tkania – są to zbyt obszerne zagadnienia, by poruszać je „przy okazji”.

³³ Ten moment pokazuje kilka dzieł malarskich pędzla zafascynowanych Tennysonem prerafaelitów. Na obrazie Johna Williama Waterhousa Lady z Shalott pokazana jest frontalnie, lekko skrzyżcona, pochylona nieco do przodu, z niemi zaplątanymi wokół jej nóg. Za jej plecami znajduje się duże owalne lustro – z wyraźną rysą pęknięcia. W lustrze widoczne jest odbicie przejeżdżającego Lancelota.

³⁴ Trudno byłoby stwierdzić, że Tennyson świadomie inspirował się mitem orfickim, nawet biorąc pod uwagę fakt, iż w XIX wieku Orfeusz był postacią niezwykle popularną. Jednakże, tu po raz kolejny odwołam się do słów Mircea Eliadego, „Jeśli chodzi o [...] powstające pod wpływem natchnienia utwory poetyckie [...] to interpretując ich symbolizm, nie mamy wręcz prawa poprzestać na tym, co autorzy sądzili o swych utworach. Faktem jest, że najczęściej autor nie obejmuje w pełni znaczenia swego dzieła. Archaiczne symbolizmy pojawiają się spontanicznie nawet w dziełach «realistów», którzy nic o nich nie wiedzą”. Zob: E l i a d e, *Obrazy i symbole*, s. 29.

tocie wszechobecnych w kulturze – żeby wspomnieć tylko o uniwersalnej metaforze funkcjonującej w potocznej mowie, czy szeroko rozumianej sztuce, która w obrazie odwracającej się postaci znajduje coś frapującego, zarówno ze względów czysto estetycznych i kompozycyjnych, jak i z uwagi na specyfikę trudnego do uchwycenia i opisanie „stanu duszy” w tym konkretnym momencie³⁵.

Przytoczone mity, legendy i opowieści stanowią, w moim przekonaniu, dowód na istnienie w zbiorowej wyobraźni ludzkiej archetypowego, symbolicznego obrazu odwracającej się wbrew zakazowi postaci. Motyw ten pojawia się w nich nieprzypadkowo, tak jak i same opowieści – choć kulturowo odmienne – wykazują wyraźne podobieństwo. Gdybyśmy poddali je pewnej schematyzacji, otrzymalibyśmy ogólny „wzór” fabuły: 1. Bohater, który trwa w jakimś działaniu lub stanie (wędrówka, tkanie, ucieczka, wyciąganie liny z morza itd.), bohater zmierzający do celu (wyjście z Podziemi, wyszycie scen na płótnie, opuszczenie Sodomy, zespolenie wysp itd.); 2. Zakaz lub klątwa „nie odwracaj się” oraz ich złamanie (punkt kulminacyjny); 3. Fatalny skutek odwrócenia się i spojrzenia wstecz (niepowodzenie, utrata, śmierć itd.).

Biorąc pod uwagę gest odwrócenia się jako symboliczny przejaw relacji ciało-świat, można powiedzieć, że w pewnym sensie jest to „zakłócenie” rzeczywistości, diametralna zmiana perspektywy, która wprowadza niepokojącą dynamikę. „Póki ktoś kroczy naprzód i nie ogląda się za siebie, unika niebezpieczeństwa”, ponieważ kroczyć – zarówno dosłownie, jak i metaforycznie – można tylko przed siebie, a każde zakłócenie tego naturalnego porządku staje się niebezpieczeństwem stracenia z oczu obranego celu. Nie

³⁵ Dotyczy to zarówno przedstawień znanych „odwracających się”, które wymieniłam we wcześniejszych przypisach, jak i – jeśli pozwolimy sobie na swobodną interpretację – przedstawień, które nie nawiązują wprost do tego mitycznego toposu, ale kryją w sobie tajemnicę dyskretnego „spoglądania przez ramię” ku widzowi. Motyw odwracania się znajduje także swoje odbicie w teorii sztuki, szczególnie zaś odwrócenie się Orfeusza – np. w eseju Jacka Trznadla *Spojrzenie na Eurydykę*, poświęconemu książce Rolanda Barthesa *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Mit o Orfeuszu został wykorzystany do opisanie roli fotografii – szczególnie zaś moment odwrócenia się, ostatniego spojrzenia na Eurydykę i zatrzymania jej obrazu w pamięci poety. W metaforyczny sposób do odwrócenia się Orfeusza została porównana również sztuka w ogóle, jako „unieruchamiające spojrzenie na Eurydykę”: „Fotografia byłaby więc [...] jedynym możliwym obrazem Eurydyki jeszcze żywej i już martwej, skoro spojrzało na nią oko Orfeusza. Fotografia taka jest tu jakby przedziwną pamięcią Orfeusza, pamięcią o Eurydyce już prawie wyprowadzonej z ciemności na światło, ale w tym momencie zatrzymanej i umarłej”. Zob.: *Spojrzenie na Eurydykę. Szkice literackie*, Kraków: Wydawnictwo Arcana 2003. Cytat według strony internetowej: http://www.jacektrznadel.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=31

chciałabym zbyt śmiało wchodzić w psychologiczną analizę gestu odwrócenia się, niemniej jednak z przytoczonych źródeł literacko-mitologicznych można wysnuć interpretację, że odwrócenie się bohatera spowodowane jest wewnętrznym impulsem, instynktem, pragnieniem, nie zawsze zrozumiałą i dającą się nazwać siłą, sprzeciwiającą się racjonalności i rozumowi – a ciało staje się tego przejawem. Jest to moment „wejrzania”, głębokiej, ale mrocznej refleksji, obraz wewnętrzznego „rozproszenia” i niepokoju, ale także próba „ogarnięcia wzrokiem”, sprawdzenia i zrozumienia sytuacji, zwrócenia się w kierunku niewiadomego.

BIBLIOGRAFIA

- B a s t i a n D. E., M i t c h e l l J. K., Handbook of Native American mythology, wyd. ABC-CLIO 2004.
- B o r g e n R., U r y M., Readable japanese mythology: selections from Nihon shoki and Kojiki, „The Journal of Association of Teachers of Japanese” 1990, vol. 24, nr 1.
- E l i a d e M., Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym, przeł. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, 1998.
- G a y t o n A. H., The Orpheus Myth in North America „The Journal of American Folklore” 1935, vol. 48, nr 189, s. 263-293.
- G r i m a l P., Hades, [w:] Słownik mitologii greckiej i rzymskiej, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1990².
- G r o s L o u i s K. R. R., *The significance of sir Orfeo's self-exile*, „The Review of English Studies”, New Series 1967, vol. 18, nr 71, s. 245-252.
- H u l t k r a n t z A., The North American Indian Orpheus Tradition: A Contribution to Comparative Religion, Monograph Series, publ. no. 2, Ethnographical Museum of Sweden, Stockholm 1957.
- K o p a l i ń s k i W., Hades, [w:] Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, Warszawa: Wiedza Powszechna 1989¹⁷.
- K r o e b e r K., Retelling/rereading: the fate of storytelling in modern times, Rutgers University Press 1992.
- K r o k i e w i c z A., Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda, Warszawa: Wydawnictwo Alatheia 2000.
- K r o l i c k S. W., Gesture and myth: a phenomenological reflection on myth and traditional culture, „Man and World” 1981, vol. 14, nr 2.
- M a t t h e w s J. i C., Orfeo, [w:] Mitologia Wysp Brytyjskich, przeł. Z. Ziółkowska, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1997.
- M o r a w s k i M., Dźwięk harfy, czyli Orfeusz i Eurydyka, www.wiw.pl/kultura/antyczna/eseje/orfeusz_01.asp).

- P a t t i s o n R., *Tennyson & Tradition*, London: Harvard University Press 1979.
- R a m s e y J., *Reading the fire: Essays in the Traditional Indian Literature of the Far West*, Lincoln: University of Nebraska Press 1983.
- S w a d e s h M., *El Lenguaje y La Vida Humana*, Meksyk: wyd. Fondo de Cultura Económica 1966.
- W i l h e l m R., *I-Cing. Księga Przemian*, Warszawa: Wydawnictwo Latawiec 1994.

SPIS ILUSTRACJI

1. Antonio Canova, *Orfeusz i Eurydyka*, 1775-1776, Museo Correr, Wenecja.
2. George Frederick Watts, *Orfeusz i Eurydyka*, 1870-1872, ostatnia znana lokalizacja: The Leicester Galleries (UK).
3. William „Hamo“ Thornycroft, *Żona Lota*, 1878, Victoria & Albert Museum.
4. Elizabeth Siddal, *Lady z Shalott*, 1853, Maas Gallery, Londyn.
5. John William Waterhouse, *Lady z Shalott* (studium), Falmouth Art Gallery, Falmouth (UK).

“DON’T TURN BACK”.

AN ESSAY ON A MYTHOLOGICAL GESTURE

S u m m a r y

Throughout history, cultures of diverse peoples often develop similar, virtually identical myths and legends. Although they are created independently in disparate communities, in different times and places, they reveal unbelievable similarities and analogies. This holds good for both fully-fledged stories and for individual elements of the plot, which become universal-like symbols in human imagination over generations. This state of affairs testifies to the universal nature of “symbolic thinking,” and to the existence of common archetypal roots of all cultures, storing images of people, things and events that are symbolic in nature.

Gestures are one of the archetypal elements. In the analysed case, gestures are understood as signs of natural expression, dictated by a more or less conscious impulse. These signs are manifestations of somatic and spiritual transforming experiences that a person goes through. They are also a means of communication between the person and the reality s/he experiences. In this sense, they give insight into this person’s reality. One of the most intriguing gestures is that of turning back, looking back on one’s past. It is known first of all from the Orphean myth and the biblical story about Lot’s wife. Nevertheless, it is also to be found in other stories all over the world.

When he was about to leave the underworld – where he attempted to retrieve his wife Eurydice – Orpheus turned back despite the evident ban on doing so. Orpheus’ turning back

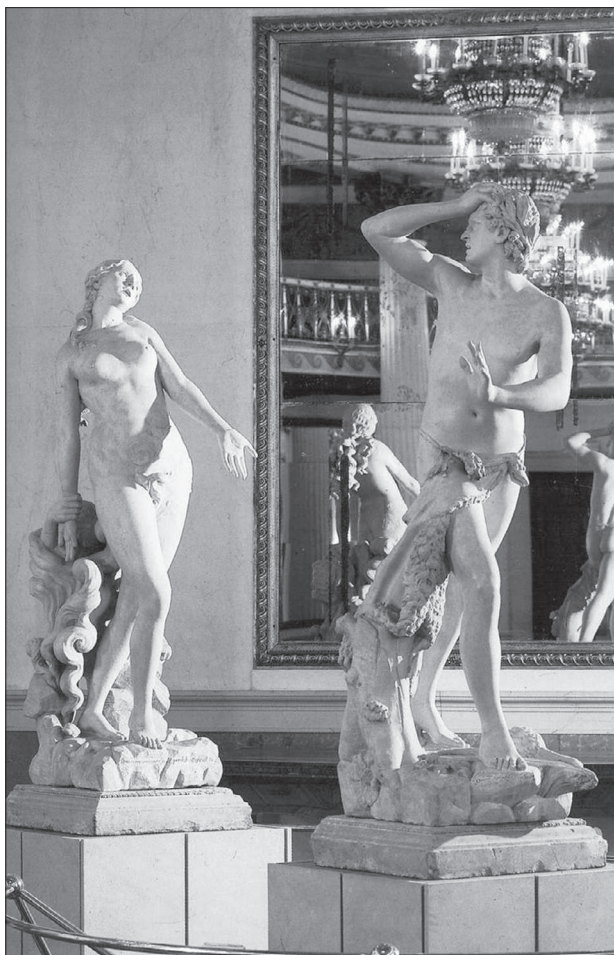
doomed Eurydice to eternal imprisonment captivity in the world of the dead. Her despaired husband went back alone to the realm of the living. In a similar story, Coyote – a protagonist of a myth popular in a North American Indian tribe – followed his deceased wife to the world of the shadows. He failed to take his beloved back as he succumbed to the temptation of running to her and trying to touch her. Izanagi, a god in the Japanese mythology, ignored the warnings and when he went to the underworld, he took a torch and looked into the face of his deceased sister-wife Izanami. Brothers of a Hawaiian hero Maui also experienced the grave consequences of turning back, when they lost a chance of consolidating all the Hawaii islands into an archipelago. A warning against turning back is also included in the Chinese Book of Changes (I Ching). A commentary to its last hexagram warns men against stopping on their way, encourages them to move forward and resist the temptation to stop and look back on the danger they have survived. The Bible also repeats a similar word of warning. The best known instance is the gesture of Lot's wife, who turned back on her escape from Sodom. She was changed into a salt pillar. Also, the words of Jesus, who warns people against looking back when they start plough work. The last example comes from Tennyson's story of Lady of Shalott, who turned back from the magical mirror.

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: mit, gest, symbol, archetyp, odwrócić się, spojrzeć za siebie, Orfeusz, Lady z Shalott, żona Lota.

Key words: myth, gesture, symbol, archetype, turning back, looking back, Orpheus, The Lady of Shallott, Lot's wife.

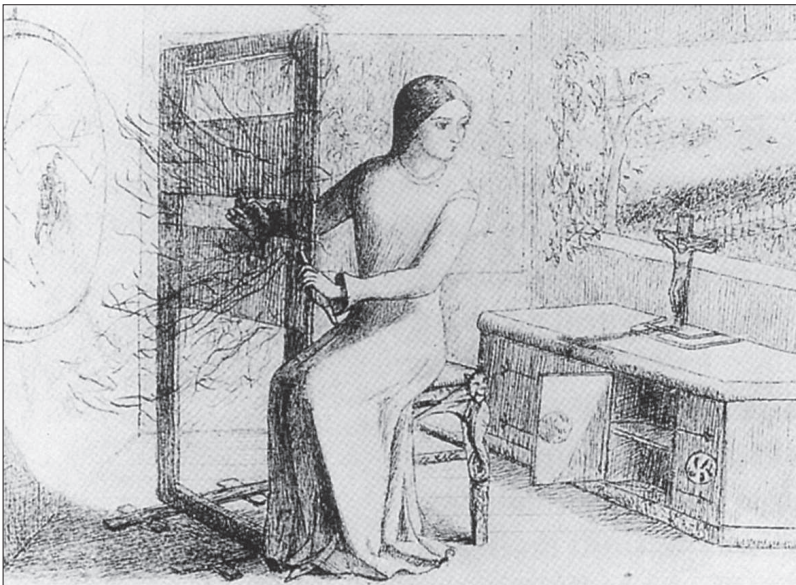
1. Antonio Canova, *Orfeusz i Eurydyka*, 1775-1776, Museo Correr, Wenecja.



2. Georg F. Watts, *Orfeusz i Eurydyka*, 1870-1872, The Leicester Galleries (UK).



3. William „Hamo” Thornycroft, *Zona Lota*, 1878, Victoria & Albert Museum, Londyn.



4. Elizabeth Siddal, *Lady z Shalott*, 1853, Maas Gallery, Londyn.



5. John William Waterhouse, *Lady of Shalott* (studium),
Falmouth Art Gallery, Falmouth (UK).