

Bohater(ka) o tysiącu twarzy. Mulan w Campbellowskiej koncepcji bohatera mitycznego

MAJA KRYSZTOFIAK
Uniwersytetu Wrocławski
krysztofiak.mk@gmail.com

Wprowadzenie

Autorka rozdziału przedstawia odczytanie disnejowskiego filmu animowanego *Mulan* (Cook & Bancroft 1998) w świetle koncepcji bohatera mitycznego, zaproponowanej przez czołowego amerykańskiego mitoznawcę, religioznawcę i myśliciela, Josepha Campbella w dziele *Bohater o tysiącu twarzy*. To pochodzące z lat pięćdziesiątych opracowanie, obok *Potęgi mitu czy Masek Boga*, zrewolucjonizowało tradycyjne sposoby postrzegania mitologii we współczesnych naukach społecznych oraz wywarło przemożny wpływ nie tylko na badania nad mitami i religiami świata, lecz także na duchowość oraz artystyczną twórczość ludzi Zachodu drugiej połowy dwudziestego wieku. Osią książki jest utrzymane w Jungowskim duchu twierdzenie, że wszystkie mity z całego świata łączy jedna wspólna, fundamentalna struktura – monomit – ukazana przez autora w formie wyprawy archetypowego bohatera, dzielącej się na poszczególne fazy jego rozwoju. Choć obliczona na ukazanie struktury mitów, legend, przypowieści oraz innych historii o charakterze symbolicznym i alegorycznym, teoria Campbella z powodzeniem może również zostać zastosowana wobec innych tekstów kultury, nawet tym i popkultury, których twórcy (często nieświadomie) odwołują się do tych z uniwersalnych prawideł. Celem autorki rozdziału

będzie zatem wykazanie, w jaki sposób fabuła *Mulan* wpisuje się w schemat mitycznej podróży bohatera zaproponowany przez Campbella.

Joseph Campbell – prekursor nowej duchowości

Josepha Campbella zwykło się uważać za badacza, który dokonał rehabilitacji mitu, przypisując mu na nowo doniosłe znaczenia nie tylko dla najgłębszych pokładów ludzkiej psychiki, lecz także dla praktyki codziennego życia. Campbell stworzył nieledwie nową religijność, nowy sposób rozumienia duchowego życia człowieka, w którego centrum znajduje się mit właśnie. *Bohater o tysiącu twarzy*, w którym konstruuje on teorię monomitu, ukazał się w roku 1949 i był pierwszą ważną i samodzielną pracą Campbella, która odniosła wielki sukces i zapewniła mu rozpoznawalność poza środowiskiem akademickim. Nagrodzona przez American Academy of Arts and Letters (Ciesielski 2006: 22), wielokrotnie wznawiana, przetłumaczona na ponad dwadzieścia języków, sprzedana w ponad milionie egzemplarzy wciąż, także i obecnie, pozostaje pozycją nad wyraz wpływową.

Wśród inspiracji Campbella wymienia się najczęściej prace sir Jamesa George'a Frazera (*Złota gałąź*), Otto Ranka (*Mit narodzin bohatera*) i Adolpha Bastiona, a także Leo Froebeniusa i Oswalda Spendlera (Campbell przyznawał, że najważniejszą książką dla jego intelektualnego rozwoju było dzieło *Zmierzch Zachodu*; Newlove 1977: 100). Równie duży wpływ na myślenie badacza o mitach i ich związkach z ludzką psychiką miały prace Carla Gustava Junga – koncepcja mitu Campbella jest ściśle związana z Jungowską interpretacją snów, która w znacznej mierze polega na objaśnianiu symboli (choć warto nadmienić, iż w niektórych kwestiach Campbell nie zgadzał się z Jungiem i szedł własną ścieżką)¹.

Z kolei do inspirowania się dziełem Campbella przyznawał się między innymi George Lucas, twórca kultowej sagi *Gwiezdne wojny*. O przemożnym wpływie idei Campbella na konstrukcję przygód Luke'a Skywalkerera pisał w biografii, a w 1999 roku opowiadał o nim podczas filmowanej rozmowy z Billem Moyersem (który przed dwunastu laty przeprowadził słynny wywiad-

¹ Szczegółowo o inspiracjach Campbella pisze Remigiusz T. Ciesielski w opracowaniu *Metamorfozy maski. Koncepcja Josepha Campbella*, poświęcając temu tematowi osobny rozdział: *Poszukując sensu. Inspiracje Campbellowskiej teorii mitu* (2006: 15-62).

-rzekę z samym Campbellem²) pod tytułem *The Mythology of Star Wars with George Lucas & Bill Moyers*, w której szczegółowo opisywał konstrukcję sagi pod kątem idei monomitu i mitycznej podróży bohatera. Nie tylko *Gwiezdne wojny* nie powstałyby (przynajmniej nie w takim kształcie, w jakim znane są dzisiaj), gdyby nie Campbellowski *Bohater o tysiącu twarzy*. Christopher Vogler, specjalista rozwoju projektów i wykładowca struktur narracji, pracujący dla wytwórni Walt Disney Studios, napisał instrukcję dla scenarzystów zatytułowaną *A Practical Guide to The Hero with a Thousand Faces*, w której wyjaśnił, jak adaptować struktury zaproponowane przez Campbella do tworzenia filmów (Buchen 2002)³. Na tej podstawie powstał między innymi słynny *Król Lew* (Minkoff & Allers 1994). Inne teksty kultury bazujące na przedstawionej tam koncepcji to na przykład *Matrix* (Wachowski & Wachowski 1999) czy filmy o Indianie Jonesie (Spielberg 1981; Spielberg 1984; Spielberg 1989; Spielberg 2008; Grossman 1991).

Campbell i świat mitu

Według Campbella mit jest szczególną formą świadomości, która posiada swoją społeczną funkcję o charakterze ponadczasowym i ponadformacyjnym, a także manifestacją wszystkich rodzajów ludzkiej wyobraźni oraz ich wspólnej psychologicznej, archetypowej podstawy (Burszta 2013: X). Za Heinrichem Zimmerem, swoim przyjacielem ze środowiska akademickiego i zarazem przewodnikiem duchowym, twierdził, że „mit może pełnić rolę osobistego mentora, gdyż opowiadania mityczne dostarczają psychologicznych drogowskazów pozwalających odnaleźć się w labiryncie, jaki tworzy złożoność współczesnego świata” (Burszta 2013: XI). W serii wywiadów z Billem Moyersem, emitowanych przez PBS w roku 1988, badacz wielokrotnie podkreślał wyjątkową rolę mitów w życiu człowieka:

² Chodzi o cykl rozmów nagranych dla stacji PBS, emitowanych w roku 1988 (rok po śmierci Campbella). Ich zapis został wydany w formie publikacji książkowej, która na język polski została przełożona jako *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem* i wydana w roku 1994 w przekładzie Ireneusza Kani.

³ Został on później rozwinięty i wydany jako książka pod tytułem *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers* (na język polski przetłumaczona jako *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, 2009).

Powiada się, że tym, czego poszukujemy, jest sens życia. Otóż nie sądzę, żebyśmy szukali właśnie tego. Myślę, że tym, o co nam chodzi, jest doświadczenie życia jako takiego, tak by nasze realne przeżycia na płaszczyźnie czysto fizycznej wywoływały rezonans w głębi naszej najbardziej wewnętrznej istoty i rzeczywistości, byśmy naprawdę doznali upojenia faktem życia. Ostatecznie o to właśnie chodzi w mitach i to właśnie owe klucze pomagają nam odnaleźć się w nas samych. [...] Mity pomagają ci wejść w bezpośredni kontakt z życiem jako takim. Mówią, czym naprawdę jest to doświadczenie (Campbell, Moyers & Flowers 1994: 23-24).

Campbell poświęcił pracy mitoznawczej większość swojego życia. Przez trzydzieści osiem lat wykładał literaturę na Sarah Lawrence College, jednak zrezygnował z kariery akademickiej na rzecz badania mitów. Jak wskazuje Wojciech Józef Burszta, Campbell ograniczył się do „czytania, czytania i jeszcze raz czytania po to, aby udowodnić, że istnieją tematy ponadczasowe, których ujęcie jest wprawdzie zależne od kultury, ale mimo to dające się zrekonstruować jako jedna wielka opowieść mitologiczna (monomit)” (Burszta 2013: X), oraz że mity – niezależnie od kultury, z której się wywodzą, zakątka świata, w którym się narodziły, okresu historycznego, podczas którego się wykształciły – opowiadają zawsze o jednym, a więc o głębokiej potrzebie zrozumienia świata w wymiarze symbolicznym. Campbell uważał, że wszelka duchowość człowieka – niezależnie od tego, czy pierwotnego, czy współczesnego, muzułmanina, czy chrześcijanina, Hindusa, czy Maorysa – jest poszukiwaniem tej samej, nieznannej siły, z której wszystko wzięło swój początek i do której wszystko powróci (Burszta 2013: XI). Ów bezimienny, uniwersalny Absolut jest niepoznawalny zmysłami człowieka, jednak do prawdy o nim można się przybliżyć za pomocą opowieści o charakterze symbolicznym, czyli przypowieści, legend i mitów. Konstrukcje wszystkich postaci religijno-mitycznych, bóstw i obiektów duchowości, które w nich występują, są jedynie różnymi próbami przekazania tej samej, uniwersalnej prawdy i jako takie są one w jej świetle równoważne.

Jeżeli przyjrzeć się mitom z całego świata, nawet tym będącym podstawą największych religii, dostrzeże się, że są one w swym wydźwięku tożsame, a przynajmniej bardzo zbliżone. Analiza mitologii chrześcijańskiej, muzułmańskiej, hinduskiej, egipskiej, babilońskiej, chińskiej, greckiej, celtyckiej, nordyckiej i innych przeprowadzona przez Campbella wykazała, iż każda z nich ujawnia te same psychologiczne funkcje i archetypy. Nie świadczy to jednak o tym, że fundamenty wielkich religii są fałszywe. Badacz twierdził jedynie, iż oznacza

to, że historii tych nie należy rozumieć na gruncie dosłownym, lecz symbolicznym, gdyż wszystkie one są jedynie maskami tych samych transcendentnych reguł (Campbell 1997: 9). Jako takie, istotnie przekazują podstawowe prawdy o życiu, ponieważ, zgodnie z założeniami psychologii Jungowskiej, na której w dużej mierze opierał się Campbell, cała życiowa prawda może być zrozumiana przez człowieka na poziomie podświadomości, w której archetypy i wzorce są wspólne dla wszystkich. Mity mogą być więc duchowymi drogowskazami o tyle, o ile przekazują uniwersalne prawdy o świecie i ludzkiej egzystencji, nie należy ich zaś traktować jako informacji o konkretnych wydarzeniach historycznych.

Monomit i podróż bohatera mitycznego

Fundamentalną strukturę, która łączy mity z tak rozbieżnych kultur i epok historycznych, Campbell nazywa właśnie monomitem⁴. Zarówno archetypowy bohater – pojawiający się w mitach całego świata – jak i jego podróż, jeden z najczęstszych mitologicznych motywów, są według Campbella uniwersalnym tematem kultury, który można zrekonstruować w zuniwersalizowanej formie. To właśnie czyni w *Bohaterze o tysiącu twarzy*, rozpisując wędrówkę bohatera na trzy fazy: odejścia, inicjacji i powrotu oraz wydzielając wewnątrz nich poszczególne, pomniejsze etapy⁵. Etapy te, wraz z całą ich bogatą sferą symboliki, Campbell wyjaśnia za pomocą psychologii analitycznej. W strukturę monomitu wpisują się między innymi historie życia Buddy, Chrystusa, Mojżesza, Ozyrysa czy Prometeusza (Burszta 2013: XIV).

Wędrówka bohatera mitu (czy innej opowieści o charakterze symbolicznym, jak na przykład baśni) ma zazwyczaj charakter inicjacyjny. Podróży fizycznej towarzyszy podróż metafizyczna, podróż w głąb własnego „ja”. W zawiązaniu akcji bohater często zostaje zmuszony do opuszczenia domu (przestrzeni znanej i bezpiecznej) i wyruszenia w świat (na terytoria nieznane i niebezpieczne). Campbell nazywa ten etap „wezwaniami do wyprawy” (2013: 43). Pokonując przeszkody piętrzące się na jego drodze – mające charakter symboliczny –

⁴ Samo określenie zaczerpnięte jest z powieści Jamesa Joyce’a *Finneganów tren*.

⁵ Elezar Mielietinski zwraca uwagę na podobieństwo między Campbellowską mityczną biografią bohatera a czarodziejską bajką w interpretacji Władimira Proppa.

bohater przechodzi kolejne etapy podróży, które są jednocześnie kolejnymi fazami jego wewnętrznego rozwoju. Wszystko po to, aby w zakończeniu opowieści wrócić do tego samego punktu, z którego wyruszył, jednak będąc już innym człowiekiem, dojrzałym i mądrzejszym o liczne życiowe doświadczenia. W tym wymiarze uprawnione jest rozpatrywanie mitycznej wędrówki w kategoriach rytów przejścia.

Ryty przejścia (*rites de passage*) po raz pierwszy opisał antropolog Arnold van Gennep w odniesieniu do rytuałów odprawianych przez ludy pierwotne i plemienne. Dotyczą one wszystkich aspektów życia człowieka, w których następuje zmiana, czy to w ujęciu biologicznym (taka jak osiągnięcie dojrzałości, macierzyństwo lub ojcostwo), czy społecznym (na przykład zawarcie małżeństwa, uzyskanie awansu społecznego). Van Gennep wyróżnił trzy fazy rytów przejścia: separację, marginalizację i agregację. Separacja oznacza odłączenie się od wyjściowego stanu (grupy społecznej, znanej przestrzeni lub utartych wzorców). W opowieściach mitycznych w tej fazie bohater opuszcza dom i wyrusza w świat. Marginalizacja, zwana też fazą liminalną lub progową (łaciński: *limen*, czyli próg), to stan przejściowy – bohater opuścił już znaną przestrzeń, a tym samym utracił swój dotychczasowy status, jednak wciąż jeszcze nie uzyskał nowego. Jego nowy status usankcjonują dopiero czekające go przygody i kolejne osiąganie wyższych etapów swojego rozwoju. Ostat-

Podróż bohatera według Campbella

I. ODEJŚCIE	II. INICJACJA	III. POWRÓT
1. Odejście z domu → wezwanie do wyprawy → sprzeciwienie się wyprawie	1. Droga prób	1. Odmowa powrotu
2. Pomoc sił nadprzyrodzonych	2. Spotkanie z boginią	2. Magiczna ucieczka
3. Przekroczenie pierwszego progu	3. Pojednanie z ojcem	3. Pomoc z zewnątrz
4. Brzuch wieloryba	4. Apoteoza	4. Przejście przez ostatni próg
	5. Ostateczna nagroda	5. Mistrz dwóch światów
		6. Wolność życia

Tabela 1: Schemat mitycznej podróży bohatera według Josepha Campbella.

Źródło: opracowanie własne

nia faza, faza agregacji, oznacza ponowne włączenie w stare struktury, lecz w nowej formie. Te trzy fazy *rites de passage* odpowiadają dokładnie fazom monomitu wyznaczonym przez Campbella: odejściu, inicjacji i powrotowi.

Oczywiście niewiele jest mitów, które realizują powyższy schemat bez żadnych odstępstw. Niektóre zawierają tylko wybrane jego etapy, inne zmieniają ich kolejność, jeszcze inne skupiają się na jednym, konkretnym etapie lub fazie. Wyjątkowość *Mulan* polega właśnie na tym, iż realizuje ona Campbellowski schemat monomitu niemal całkowicie, z nielicznymi jedynie zmianami.

Legenda o Mulan a animacja Disneya

Disnejowski film *Mulan* oparty jest na chińskiej legendzie o Hua Mulan. Najwcześniejsze spisane jej wersje pochodzą z antologii *Collected Works of the Buremu (Yuefu shiji)* opracowanej przez Guo Maoquian w dwunastym wieku, choć uznaje się, że sama legenda pochodzi z wieku szóstego. Antologia zawiera dwie wersje legendy: *Poem of Mulan* anonimowego autora oraz późniejszą *Song of Mulan*, spisaną przez Wei Yuanfu w połowie ósmego wieku (Kwa & Idema 2010: xiii). Znamienne jest to, że animacja realizuje schemat pełniej niż sama legenda, co może dziwić o tyle, że koncepcja monomitu powstała właśnie z myślą o opowieściach legendarnych i mitycznych. Jednak, jak zostało już wspomniane, rzadkością są legendy, które wpisują się w niego całkowicie. *Mulan* tymczasem jest dziełem poniekąd autorskim, bazującym na tekście pierwowzoru, jednak posiadającym odpowiednio zmodyfikowaną przez scenarzystów fabułę – prawdopodobnie świadomie wpisana w schemat monomitu, jeżeli opierali się oni na przywołanym już dziele Voglera, *A Practical Guide to the Hero with a Thousand Faces*. Być może swoją rolę odegrały także prawa rynku – dzięki skondensowaniu i udramatycznieniu akcji, czego wymagała konwencja animowanego filmu przygodowego, Campbellowskie fazy są wyraźniej zaznaczone. „Skondensowanie” rozumie się jako przyspieszenie akcji: w legendzie historia rozgrywa się na przestrzeni dwunastu lat, w filmie – kilku miesięcy. „Udramatycznienie” z kolei rozgrywa się na kilku poziomach. W legendzie Mulan od dzieciństwa uczona jest przez ojca sztuk walki. W filmie autorzy zrezygnowali z tego wątku na rzecz atrakcyjnej dla widza formuły „od zera do bohatera” – Mulan w pocie czoła szkoli się na wojowniczkę i zmusznie wypracowuje sobie

szacunek oraz pozycję wśród towarzyszy broni, początkowo odnoszących się do niej z niechęcią (co zresztą jest wymierną ilustracją Campbellowskiej „drogi prób”, o czym będzie jeszcze mowa). W legendzie rodzina wie o jej postanowieniu i próbuje je⁶, w filmie – odejście Mulan z domu odbywa się w dramatycznych okolicznościach, pod osłoną burzowej nocy, wbrew woli rodziców i bez ich wiedzy. W filmie ujawnienie prawdziwej tożsamości Mulan rozgrywa się w równie dramatycznej scenerii: bohaterka odniosła rany w bitwie z wrogiem i podczas udzielania pierwszej pomocy medyk odkrył jej płeć, a gdy prawda została zdradzona przed kapitanem jej oddziału, protagonistka miała być ukarana śmiercią. Kapitan Shang jednak darował jej życie, gdyż ona dawniej ocaliła jego. Towarzysze broni odwrócili się od niej, zostawiając ją samą pośrodku śnieżnej równiny. W *Poem of Mulan* odnaleźć zaś można pozbawiony dramatyzmu, bardzo spokojny opis tego, jak Mulan wychodzi na powitanie swoich żołnierzy, którzy odwiedzili ją w rodzinnym domu po skończonej wojnie:

Wyszła na zewnątrz i ujrzała swych towarzyszy broni.

Jej towarzysze broni byli oszołomieni:

„Wędrowaliśmy razem przez dwanaście długich lat,

a nie mieliśmy pojęcia, że Mulan jest dziewczyną!” (Kwa & Idema 2010: 3)⁷.

Tak samo ubarwiona i hollywoodzka w swym wydźwięku jest filmowa scena, w której Mulan odbiera honory od cesarza i jego ludu. W legendzie Mulan również zostaje wynagrodzona przez cesarza, jednak podczas prywatnej audiencji i jedynym, czego sobie życzy, jest rączy koń, aby mogła wrócić do rodzinnego domu.

⁶ W chińskiej kulturze postać Mulan jest stawiana za wzór absolutnego posłuszeństwa i nabożności synowskiej, podczas gdy amerykańska adaptacja akcentuje (i afirmuje) zupełnie inne cechy, takie jak niezależność, indywidualizm czy wykazywanie się inicjatywą nawet za cenę złamania zasad. Cechy te są w chińskiej kulturze niepożądane, mamy tym samym do czynienia z pełnym odwróceniem wymowy pierwowzoru.

⁷ Przekład własny za: „She went outside and saw her army buddies— /Her army buddies were all flabbergasted:/ “We marched together for these twelve long years/And absolutely had no clue that Mulan was a girl!”.

Porównanie fabuły animacji do Campbellowskiego schematu

Jak pisze Campbell, historia podróży mitycznego bohatera zaczyna się w momencie otrzymania przez niego wezwania, na które ów wcale nie musi zareagować entuzjastycznie. Przeciwnie, najczęściej spotykany jest opór bohatera przed podjęciem brzemienia wyprawy. Motyw wybrańca mimo woli jest bardzo powszechny w literaturze, zwłaszcza fantastycznej, by wymienić choćby Bilba i Froda Bagginsa z *Hobbita* i *Władcy Pierścieni* czy Harry'ego Pottera z cyklu autorstwa J.K. Rowling. W wypadku *Mulan* **wezwanie do wyprawy** rozgrywa się w scenie, w której posłaniec przynosi cesarskie wezwanie do wojska dla wszystkich mężczyzn we wsi, wśród nich dla ojca bohaterki. Mulan, wiedząc, iż jest on już w podeszłym wieku i niezbyt sprawny, a zatem najpewniej polegnie podczas wojny, wyrywa się z rozpaczliwym błaganiem, aby go ze służby zwolnić (czym zresztą, w jego własnym mniemaniu, okrywa go hańbą). Nieuchronność śmierci ojca i związany z tym konflikt stają się przyczynkiem do dramatycznej decyzji, która dopiero dojrzeje w Mulan, a zatem aby wyruszyć na wojnę zamiast niego. Jest to z jej strony decyzja świadoma i suwerenna – nie następuje więc wyraźny etap sprzeciwienia się wyprawie – a jednak determinowana krańcowymi okolicznościami i w pełni uprawnione jest domniemanie, że gdyby stawką nie było życie jej ojca, Mulan wcale nie byłaby chętna do tego, aby wdziać męskie przebranie i zaznać trudów wojaczki.

Faza, którą Campbell enigmatycznie nazywa **brzuchem wieloryba**, rozumiana jest przez niego jako okres wycofania się do własnej głębi, dojrzewania, inkubacji. Brzuch wieloryba jest oczywistą analogią do łona matki, w którym człowiek musi się rozwinąć, aby móc dopiero się narodzić. Opuszczenie brzucha wieloryba jest interpretowane jako symboliczne ponowne narodziny – narodziny nowego człowieka, jakim ów się staje, dojrzawszy do swego przeznaczenia. Jonasz, w biblijnej przypowieści połknięty przez wieloryba, gdy wydostaje się w końcu na brzeg, jest gotowy podjąć misję od Boga, przed którą wcześniej się wzdragał. Symboliczny regres do stadium płodowego i okres inkubacji był mu potrzebny, aby do niej dojrzeć. Podobny motyw występuje również między innymi w eskimoskiej legendzie o kruk (co potwierdza tezę Campbella o uniwersalności i symboliczności mitycznych motywów występujących w różnych kulturach i religiach). Nawet Czerwony Kapturek pożarty przez wilka jest symbolem dojrzewania i ponownych narodzin do życia, gdyż wychodząc z jego brzucha, Kapturek nie jest już tą samą naiwną dziewczynką, która wyruszała do chatki babci (Bettelheim 2010: 264–288).

Namyśliwszy się więc (scena medytacji na posągu i w świątyni przodków), Mulan odchodzi z domu, czemu towarzyszy w filmie cała efektowna oprawa – nocą bohaterka modli się do opiekuńczych duchów, wykrada list powołujący ojca do wojska, zostawiając w zamian swój grzebień jako znak poświęcenia, wdziewa zbroję, ścina ojcowskim mieczem swe długie włosy i przy dźwiękach grzmotów rozlegających się podczas nocnej burzy, opuszcza rodzinny dom.

Według Campbella bohaterowi w podjęciu decyzji tudzież w dalszej wyprawie towarzyszą przyjaźnie do niego usposobione nadnaturalne moce, dzięki którym zdobywa on wiedzę niedostępną innym, lub magiczne artefakty, co pozwala mu wychodzić cało z różnych opresji. W *Mulan* ten element również występuje (choć nie ma go w poetyckim pierwowzorze). Pojawiają się tutaj duchy przodków, które w ślad za dziewczyną wysyłają potężnego opiekuna rodziny Fa, Wielkiego Smoka – a raczej wysłaliby, gdyby wszystkiego nie popsuł mały, zdyskredytowany w ich oczach smok Mushu. Aby ukryć i jednocześnie naprawić swój błąd, Mushu zastępuje Wielkiego Smoka w roli opiekuna Mulan i spełnia rolę **pomocy sił nadprzyrodzonych**. Konwencja animacji dla dzieci sprawiła, że Mushu jest postacią komiczną i – zamiast być doniosłym nośnikiem numinotycznych sił – staje się katalizatorem humorystycznych sytuacji, niemniej jednak warunek występowania pomocy sił nadprzyrodzonych został spełniony.

Przekroczenie pierwszego progu jest momentem wyjątkowo doniosłym. Jeden zaledwie krok pozwala na przejście magicznej granicy między starym światem, który bohater porzuca, a nowym, w który symbolicznie wchodzi. W rytach przejścia jest to wkroczenie w fazę liminalną – bohater opuszcza znaną mu *orbis interior* i zapuszcza się w tajemniczą *orbis exterior*, a przy tym nie jest już tym samym człowiekiem, który wyruszył z domu, lecz wciąż jeszcze czekają go próby i inicjacje, które dopiero usankcjonują jego nową tożsamość. W *Mulan* zostało to ukazane w bardzo sugestywny sposób. To scena, w której bohaterka przybywa do obozowiska żołnierzy i wkracza w ów nowy, zatrważający, zupełnie nieznaną sobie, męski świat. Przedtem jednak obserwuje obozowisko z daleka, przygotowując się mentalnie do tego wielkiego – mogącego przesądzić o całej jej przyszłości – momentu. Mushu, jako jej mentor, udziela jej licznych rad (przynoszących, jak zwykle, więcej szkody niż pożytku), po czym następuje – w założeniu triumfalne, a w praktyce komiczne – przekroczenie pierwszego progu, spoza którego nie ma już powrotu; oto Mulan wchodzi do wojennego obozowiska w przebraniu mężczyzny.

Wyraźnie zarysowaną **drogą prób** jest dla Mulan szkolenie wojskowe w obozowisku kapitana Shanga. Zgodnie ze schematem typowej tak zwanej „underdog story”⁸ (wykorzystującej wspomniany motyw „od zera do bohatera”), Mulan początkowo zupełnie nie radzi sobie w nowej sytuacji, jest wyśmiewana, wyszydzana, wątpią w nią inni i wątpi sama w siebie. Czekają ją liczne upadki, lecz ani jeden wzlot. Jest tak aż do momentu, w którym za sprawą sprytu i wytrwałości udowadnia własną wartość, wykonując zadanie, któremu żaden z innych kadetów nie potrafił sprostać (wdrapanie się na szczyt wysokiego słupa i zdobycie białej weń strzały). Zyskuje tym samym szacunek zarówno towarzyszy broni, jak i swego kapitana. Jest to pierwsza próba inicjacyjna Mulan, lecz nie ostatnia. Dalszą Campbellową drogą prób jest jej styczność z realiami wojny (widok spalonej wioski i zachowanie w obliczu koszmarnego obrazu), pierwsza stoczona bitwa (kolejne wykazanie się bystrością i myśleniem taktycznym), a nade wszystko – rehabilitacja swojego imienia i ponowne udowodnienie własnej wartości już po tym, gdy odkryto jej prawdziwą tożsamość. Skompromitowana, upodlona i opuszczona przez swych towarzyszy Mulan zamierza wrócić do domu, by w goryczy samotności kontemplować swoją porażkę i hańbę. Po raz kolejny jednak rzutkość w podejmowaniu decyzji okazuje się kluczem do sukcesu, tym razem większego niż wygrana w obozowym sprawdzianie sprytu: chodzi bowiem o uratowanie całych Chin przed najazdem Hunów. Mulan nie poddaje się i mimo wielu przeciwności (wyraźny zakaz powrotu do kompanii pod groźbą śmierci, własne poczucie wstydu lub urażonej dumy po upokarzającym potraktowaniu przez kapitana, złość i opór Shanga już po tym, jak go odnalazła), udaje jej się przekonać towarzyszy, że odkryła zasadzkę Hunów i wie, jak ocalić życie cesarza.

Ostateczną próbą dla Mulan jest walka z budzącym postrach wodzem Hunów, Shan-Yu, z której dziewczyna również wychodzi zwycięsko. To zapewnia jej finalny triumf, który umożliwi dostąpienie dwóch **ostatecznych nagród**: apoteozy i pojednania z ojcem. Momentem **apoteozy** (wywyższe-

⁸ To historia wykorzystująca uniwersalny i znany w wielu kulturach motyw bohatera słabego i/lub ubogiego, często lekceważonego, który dzięki własnej ciężkiej pracy i zaangażowaniu osiąga wymarzony i pozornie nieiszczalny cel, pokonując przeciwnika, który był niekwestionowanym faworytem. Archetyp ten pojawia się już w *Biblii* w walce Dawida z Goliatem. Znajduje on swój wyraz również w tak zwanym *american dream*. Do dzisiaj jest on często wykorzystywany w kulturze popularnej (na gruncie filmowym klasycznym przykładem mogą być filmy z serii *Karate Kid* lub *Rocky*).

nia, uświęcenia) jest scena, w której sam cesarz składa Mulan dziękczynny pokłon, a za nim cały naród chiński pada przed nią na kolana. W istocie jest to ogromne i z pewnością nieoczekiwane wywyższenie dla prostej dziewczyny pochodzącej z prowincji. Po powrocie do domu Mulan składa przed ojcem miecz zdobyty na Shan-Yu oraz cesarski herb, wyrażając nadzieję, że swymi dokonaniem zmyła hańbę, jaką go wcześniej okryła. On jednak nie dba o ujmy na honorze ani o wyrazy szacunku od samego cesarza; najważniejsza jest jego jedynaczka, która powróciła do domu z wojny. Obdarza Mulan ojcowskim uściskiem, mówiąc, że największym zaszczytem jest posiadanie córki takiej, jak ona. W tej wzruszającej scenie znajduje swój wyraz etap, który Campbell nazwał **pojednaniem z ojcem**.

Ostatnią pracą bohatera w teorii Campbella jest powrót. Jeśli otrzymał on błogosławieństwo potęg krainy, do której wiodła jego wyprawa, to znajduje się teraz pod ich ochroną (jest ich emisariuszem), jeśli nie, ucieka przed pogonią, przeżywając kolejne fazy swej przygody. Mulan ma błogosławieństwo samego cesarza, więc jej powrót do domu jest spokojny. Nie poświęca mu się w filmie wiele uwagi. W końcowych scenach widzimy Mulan w momencie, w którym przekroczyła już **ostatni próg**, ten rodzinnego domu (zgodnie z teorią wędrówki bohatera mitycznego lub baśniowego, który w zakończeniu akcji powraca do punktu wyjścia). Teraz – uzyskawszy wdzięczność i szacunek samego cesarza Chin, pogodziwszy się z ojcem i zyskawszy, w domyśle, uczucie kapitana Shanga – może ona zostać **mistrzynią dwóch światów** i cieszyć się prawdziwą **wolnością życia**.

Podsumowanie

Pomimo wielu lat od wydania *Bohatera o tysiącu twarzy*, koncepcja monomitu, jaką zaproponował Joseph Campbell, wciąż pozostaje aktualna. W istocie nie stworzył on żadnej autorskiej teorii – jego zasługą jest raczej odkrycie uniwersalnych prawideł rządzących tak ludzką psychiką i jej wytworami, jak i – w szerszym rozumieniu – kulturą, w której funkcjonujemy. Odkrycie to przyczyniło się jednak bezsprzecznie do lepszego poznania własnej psyche przez człowieka współczesnego, a każde tego typu poznanie prowadzi do podwyższenia komfortu i jakości życia. Zasługa Campbella jest więc nieoceniona. Znany utwór poetycki mówi o tym, że „wędrówką jedną życie jest człowieka” (Stachura 1982: 262-263). W tym wymiarze

może przypominać ono, przynajmniej do pewnego stopnia, podróż bohatera mitycznego – bowiem biografie owych można odczytywać jako zuniwersalizowaną opowieść o tym, co spotyka lub spotkać może każdego z nas. Jeżeli więc podejmie się trud świadomej pracy nad jak najlepszym przeżyciem tej największej i najważniejszej podróży, do czego zachęca Campbell, można osiągnąć – na wzór owych herosów, pobudzających od wieków wyobraźnię ludzkości – prawdziwą pełnię życia i mistrzostwo własnego wewnętrznego rozwoju.

Źródła cytowań

- BUCHEN, RICHARD (2002), 'Joseph Campbell and the Skywalker: Meetings with George Lucas', online: <https://web.archive.org/web/20021018061639/http://online.pacifica.edu/cgl/lucas> [dostęp: 15.05.2018].
- BURSZTA, WOJCIECH J. (2013), 'Joseph Campbell i potrzeba mitu. Wprowadzenie do wydania polskiego', w: Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. Andrzej Jankowski, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, ss. IX – XX.
- CAMPBELL, JOSEPH (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. Andrzej Jankowski, Poznań: Zysk i S-ka.
- CAMPBELL, JOSEPH, BILL D. MOYERS, BETTY S. FLOWERS (1994), *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków: Signum.
- CIESIELSKI, REMIGIUSZ T. (2006), *Metamorfozy maski. Koncepcja Josepha Campbella*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- COOK, BARRY, reż. (1996), *Mulan*, USA [DVD].
- GROSSMAN, JAMES B. (1991), 'The Hero With Two Faces', *Brown Classical Journal*: 7, online: <https://archive.li/ZyW49> [dostęp: 15.05.2018].
- JOYCE, JAMES (2012), *Finneganów tren*, przeł. Krzysztof Bartnicki, Kraków: HAIART,
- KWA, SHIAMIN, WILT L. IDEMA (2010), *Mulan: Five Versions of a Classic Chinese Legend, with Related Texts*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- NEWLOVE, DONALD (1977), 'The Professor with a Thousand Faces', *Esquire*: 88, ss. 99-103.
- STACHURA, EDWARD (1982), *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, Warszawa: Czytelnik.

VOGLER, CHRISTOPHER (1992), *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City: Michael Wiese Productions.

VOGLER, CHRISTOPHER (2010), *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przekł. Karolina Kosińska, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.