

Interpretacje literackie



Marzena Karwowska

# Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich

Świat wyobrażony Brunona Schulza



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

**Antropologia wyobraźni twórczej  
w badaniach literackich**

**Świat wyobrażony Brunona Schulza**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO



Marzena Karwowska

# Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich

Świat wyobrażony Brunona Schulza

Marzena Karwowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Katedra Oświecenia i Literatury Stosowanej  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173  
e-mail: marzenakarwowska@poczta.onet.pl

RECENZENT  
*Wojciech Gutowski*

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ  
*Dorota Stępień*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*Oficyna Wydawnicza Edytor.org*  
*Lidia Ciecierska*

PROJEKT OKŁADKI  
*czartart.com: Magdalena Muszyńska, Izabela Surdykowska-Jurek*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/AnnMei

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.06753.14.0.M

ISBN 978-83-7969-546-1 (wersja papierowa)  
ISBN 978-83-7969-547-8 (wersja elektroniczna)

<https://doi.org/10.18778/7969-546-1>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

# Spis treści

Wprowadzenie.....	9
-------------------	---

## CZĘŚĆ I. ANTROPOLOGIA WYOBRAŹNI TWÓRCZEJ Z ZAGADNIENÍ METODOLOGII

Rozdział I. Świadomość Rodząca Obrazy. Pisma antropologiczne Gastona Bachelarda.....	15
Doświadczenie infantylné.....	15
Epistemologia szczęśliwa.....	19
Filozofia obrazu.....	23
Imperializm żywiołów.....	26
Rozdział II. Postbachelardyzm – antropologia wyobraźni twórczej Gilberta Duranda.....	37
Chreod wyobraźniowy.....	38
Teoria obrazu poetyckiego.....	41
Ścieżka antropologiczna.....	46
Antropologiczne struktury wyobraźni. Izotopiczna klasyfikacja obrazów.....	47
<i>Sermo mythicus</i> .....	50
Rozdział III. Współczesne tendencje w postdurandowskim nurcie badań literackich.....	55
Mit etno-religijny a mit literacki.....	55
Szkółka z Grenoble.....	57
Szkółka paryska.....	59
Interdyscyplinarne badania nad wyobraźniem.....	61
Szkółka polska.....	71
Rozdział IV. Mit w postdurandowskim nurcie badań literackich.....	83
Teoria mitu André Jolles'a. Literacki proces aktualizowania się mitów.....	83
Mit w badaniach literaturoznawczych – konfuzja terminologiczna. Mit jako engram narracyjny.....	85
Mit wobec struktury tekstu literackiego.....	90

Mit jako kreacja ciągła w koncepcji Jean-Jacques'a Wunenburgera.....	93
Typologia mitu według Jean-Pierre'a Girauda. Zjawisko mitopoetyzacji.....	100
Synergia mitobiograficzna.....	102
Hermeneutyka mitokrytyczna. Transmisja literacka mitemów.....	103
Epistemologiczne aspekty mitu.....	111

## CZĘŚĆ II. ŚWIAT WYOBRAŻONY BRUNONA SCHULZA STUDIA Z ANTROPOLOGII LITERATURY

„Taniec interpretatorów”.....	117
Rozdział V. Mitologia nieba.....	123
Obrazy wznoszenia.....	123
Obrazy upadku.....	127
Poetyka skrzydeł.....	131
Schemat katamorficzny.....	138
Rozdział VI. Deformacja wyobrażeniowa.....	149
Imaginacyjny schemat gigantyzacji.....	149
Liliputyzacja.....	155
Hiperboliczne wzmocnienie obrazu.....	158
Rozdział VII. „Przesmyki sprzeczności”. „Uszczęśliwiający antynomie”.....	165
Obrazowanie antytetyczne.....	165
Przedstawienia heterogenizujące.....	175
Świat wyobrażeń wobec aksjologii płci. Konteksty.....	177
Rozdział VIII. Pomiedzy „orgią światła” i „gilotyną nocy”.....	185
Symbolizm nyktomorficzny.....	185
Uraniczny schemat wyobrażeniowy.....	199
Rozdział IX. Wyobrażeniowe oblicza czasu.....	213
Paradygmaty czasu mitycznego.....	213
Czas zbiegły z kierunku zdarzeń.....	215
Hierofanizacja czasu.....	224
Teriomorficzny schemat temporalny.....	228
Rozdział X. <i>Homo patiens</i> .....	237
Wyobrażeniowe figury cierpienia.....	239
Obrazowanie morbudyczne.....	243
Rozdział XI. Transpozycja mityczna.....	249
Palingeneza mitycznej figury matki.....	250
Intymność udomowiona.....	255
Reinterpretacja mitematyczna.....	258



Rozdział XII. „Spacer sceptyka przez rumowiska kultury”. O przechodzeniu do potomności – niepatetycznie.....	263
Od parenezy do hedonizmu estetycznego.....	263
Brunona Schulza filozofia kultury.....	266
Rozdział XIII. Wyobraźnia uskrzydłona.....	275
W kręgu estetyki żywiołów.....	275
Powietrze i Cogito Marzyciela.....	282
„Oddech szerokiej przestrzeni”.....	287
Rozdział XIV. <i>Ens amans</i> . Brunona Schulza filozofia Drugiego.....	301
„Bruno mnie wielbił...”.....	301
„To co nagromadziłem z zachwyty, wyegzaltowałem w atakach podziwu...”.....	309
<i>Ordo amoris</i> jako indywidualne przeznaczenie człowieka.....	313
Zakończenie. Pomiędzy schizomorfia wyobraźni a „światem zamkniętym na klucz”.....	317
Bibliografia.....	325
Indeks osób.....	343
Aneks. Ośrodki badań nad wyobrażeniem (wyobraźnią twórczą).....	349
Od Redakcji.....	351







## Wprowadzenie

Książka pt. *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza* składa się z dwóch wzajemnie dopełniających się płaszczyzn. Pierwsza z nich, teoretyczno-metodologiczna, uwzględniająca aktualny stan badań nad antropologią wyobraźni twórczej i mitokrytyką, ma przybliżyć polskiemu Czytelnikowi Durandowski nurt badań literackich, silnie obecny we współczesnym dyskursie humanistycznym. Zaprezentowane zostały: koncepcje antropologiczne prekursora badań nad wyobraźnią twórczą w XX w., Gastona Bachelarda (świadomość rodząca obrazy, fenomenologia obrazu poetyckiego), Nowa Antropologia Gilberta Duranda (teoria antropologicznych struktur wyobraźni, pojęcie chreodu) oraz postdurandowskie współczesne kierunki w badaniach literackich. Część druga książki ma charakter analityczno-interpretacyjny – opisany w niej świat wyobrażeń Brunona Schulza stanowi przykład literaturoznawczej aplikacji badań nad antropologią wyobraźni twórczej. Zgodnie z przyjętą perspektywą badawczą, rozwijającą Durandowską koncepcję ponadkulturowej jedności wyobraźni, podjęta została w niej próba analizy prozy Schulza, zmierzająca do opisu podstawowych chreodów wyobrażeniowych obecnych w twórczości artysty. Drugim ważnym elementem hermeneutyki tekstu jest obserwacja, w jaki sposób wyodrębnione mitemy i figury wyobrażeniowe funkcjonują w dziele literackim i jakiemu przetworzeniu podlegają w wyobraźni autora *Sklepow cynamonych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*.

Dającą się zaobserwować frankocentryczna orientacja oddanej do rąk Czytelnika książki jest zabiegiem celowym, prezentowana metodologia wywodzi się bowiem z francuskiego kręgu kulturowego, nadając ton światowym badaniom nad wyobrażeniem. Intencją autorki jest wypełnienie istotnej luki badawczej w zakresie antropologii literatury, dającej się zaobserwować w polskim literaturoznawstwie, przedstawienie jak najpełniejszego obrazu Durandowskiego i postdurandowskiego nurtu badań literackich.

Gilbert Durand, najwybitniejszy uczeń Gastona Bachelarda, zakładając w roku 1966 w Grenoble Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem (*Centre de Recherche sur l'Imaginaire*<sup>1</sup> – CRI)<sup>2</sup>, stworzył dynamicznie rozwijającą się szkołę antropologicznej hermeneutyki tekstów kultury (zwaną „Szkołą z Grenoble”), koordynującą i inspirowującą prace naukowców skupionych aktualnie w kilkudziesięciu ośrodkach badawczych na czterech kontynentach<sup>3</sup>. Durandowski Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem od ponad czterdziestu lat realizuje interdyscyplinarne projekty badawcze, łączące środowiska literaturoznawców, antropologów, filozofów. Przedmiot zainteresowania naukowców stanowi wyobraźnia symboliczna, a teoretyczne podstawy omawianej postawy badawczej stworzyły prace fenomenologiczne Gastona Bachelarda, filozoficzne Ernsta Cassirera, religioznawcze i kulturoznawcze Mircea Eliadego, antropologiczne Claude’a Levi-Straussa, hermeneutyczne Paula Ricoeura. Zwolennicy „Szkoły z Grenoble” prowadzą badania nad aspektami, ewolucją i hermeneutyką obrazów symbolicznych i figur mitycznych o charakterze archetypowym, determinujących kreacje artystyczne danej epoki lub określonego twórcy.

---

<sup>1</sup> Francuskie słowo *imaginaire* w piśmiennictwie polskojęzycznym bywa tłumaczone jako: ‘wyobrażenie’ lub ‘wyobraźnia’ toteż w książce terminy te będą używane wymiennie.

<sup>2</sup> Współzałożycielami *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* w Grenoble byli P. Deschamps i L. Cellier.

<sup>3</sup> Szerzej na ten temat: *Aneks. Ośrodki badań nad wyobrażeniem (wyobraźnią twórczą)*.



W książce przyjęta została Durandowska koncepcja symbolu jako figury mitycznej (*figure mythique*), nierozzerwalnie związanej z mitem i rytuałem, dającego się wyrazić na poziomie *langage* obrazu archetypowego (*image archétype*)<sup>4</sup>. Wyobraźnia (*mundus imaginalis*) będzie dalej rozumiana jako Świadomość Rodząca Obrazy, struktura dynamiczna, zdolna do przekształceń, umożliwiająca dekompozycję i transformacje obrazów<sup>5</sup> w tekstach kultury oraz ich literacką palingenezę.

---

<sup>4</sup> Por. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979, s. 17–36. Ujęcie diachroniczne i synchroniczne zagadnienia symbolu, por. G. Durand, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris 1964. Zbliżone do Durandowskiego rozumienie symbolu prezentują Paul Ricoeur, Mircea Eliade, Rudolf Otto, Frédéric Monneyron, Jean-Jacques Wunenburger i Laurent Mattiussi, por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 123–155; M. Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris 1952; idem, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993; R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1978; F. Monneyron, *Le Mythe et le mythique: bilan et perspective d'une hérmeneutique*, „Cahiers de l'Imaginaire” 1992, s. 123–138; L. Mattiussi, *Schème, type, archétype*, [w:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005, s. 307–317.

<sup>5</sup> Por. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957; idem, *La Poétique de la rêverie*, PUF, Paris 1960. Na temat Bachelardowskiej teorii symbolu, por. G. Durand, *Science objective et conscience symbolique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 4/1963, s. 47; J. Libis, *Bachelard et la mélancolie: l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris 2001.





# Część I

## **Antropologia wyobraźni twórczej Z zagadnień metodologii**



# Rozdział I

## Świadomość Rodząca Obrazy Pisma antropologiczne Gastona Bachelarda

### Doświadczenie infantylnie

Urodziłem się w kraju strumieni i rzek<sup>1</sup> [...]. Najbardziej lubiłem posiedzieć w cieniu wierzby i wikliny w zagłębieniu doliny, nad brzegiem rwącej wody. [...] Snując marzenia nad brzegiem rzeki, zanurzałem całą moją wyobraźnię w wodzie, wodzie zielonej i przejrzystej, w wodzie zabarwiającej na zielono łąki. Nie zdarzyło mi się nigdy usiąść koło strumienia, aby zaraz nie popaść w głębokie marzenia, marzenia o szczęściu<sup>2</sup>.

Gaston Bachelard, inicjator badań nad wyobraźnią tworzącą w dwudziestowiecznej humanistyce europejskiej, w swoich pismach antropologicznych dokonuje palingenezy mitologemu dzieciństwa<sup>3</sup>. Dom wyobrażony, dom powracający w marzeniach

---

<sup>1</sup> Gaston Louis Pierre Bachelard urodził się 27 czerwca 1884 r. w Bar-sur-Aube, miasteczku w Szampanii, w którym jego rodzice prowadzili sklepik z gazetami przy rue Nationale.

<sup>2</sup> A. Parinaud, *Gaston Bachelard*, Flammarion, Paris 1996, s. 14 [przeł. M.K.].

<sup>3</sup> Spośród badaczy pism Gastona Bachelarda zagadnienie to szczegółowo podejmuje Georges Jean w książce pt. *Bachelard. L'enfance et pédagogie*, Éditions du Scarabée, Paris 1983. Wśród omawianych tematów Georges Jean umieszcza analizę Bachelardowskiego kompleksu Jonasza, który odczytuje na poziomie antropologicznym jako symboliczne wejście w życie; mitologem dzieciństwa poddaje analizom



pamięci<sup>4</sup>, stanie się synonimem przestrzeni magicznej i powróci w późniejszych koncepcjach antropologicznych filozofa jako „dom oniryczny” – symbol praschronienia<sup>5</sup>, „streszczający tajemnicę szczęścia”, „siedziba, do której tęsknią nasze marzenia”<sup>6</sup>:

Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności. [...] Sny moje nie dzieją się w mieszkaniu paryskim<sup>7</sup>, w tej geometrycznej bryle, komórce z cementu, pokoju o żelaznych żaluzjach, tak wrogich światu nocy. Jeśli sny są mi życzliwe, odchodzą hen daleko, do domu w Szampanii. [...] Zagłębiając się w oniryczne dale odnajdujemy w nich wrażenia kosmiczne. Dom to schronienie, azyl, ośrodek. Dochodzi tu do skojarzenia różnych symboli. Z tej perspektywy można zrozumieć, dlaczego dom wielkomiński zawiera jedynie symbole społeczne. Inne swe role odgrywać może jedynie dzięki temu, iż składa się z wielu pomieszczeń, wskutek czego myślą nam się drzwi [...] gotowe na przyjęcie byle kogo, kto by szedł korytarzem. Wszystko to przynależy do dziedziny „małych marzeń” i nie ma nic wspólnego z głębokim oniryzmem domu w całej jego pełni, domu dysponującego mocami kosmicznymi. [...] Dom oniryczny to obraz, który w marzeniach staje się siłą opiekuńczą<sup>8</sup>.

Archetypowe, waloryzowane pozytywnie, izotopiczne obrazy domu i dzieciństwa powracać będą w większości prac Gastona

---

w odniesieniu do obrazów strychu i piwnicy, które wpisuje w wertykalny schemat ludzkiej wyobraźni.

<sup>4</sup> W antropologii Bachelarda z archetypowym obrazem domu związana jest postać ojca. Ojciec filozofa kultywował codziennie tradycję osobistego rozpalania ognia w całym domu, toteż dla syna pozostanie na zawsze Prometeuszem, magiem płomieni, por. A. Parinaud, *Gaston Bachelard*, s. 15.

<sup>5</sup> G. Bachelard, *La Maison natale et la maison onirique*, [in:] idem, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, 1948), s. 95–129.

<sup>6</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 301, 330.

<sup>7</sup> Przyjaciół Bachelarda, poeta Jean Lescure, wspomina rozmowę, w której Bachelard zapytany o to, czego nauczył się, żyjąc w Paryżu, do którego przeprowadził się z Szampanii, odpowiedział ironicznie – „tylko nazw ulic”, por. J. Lescure, *Un été avec Bachelard*, Luneau-Ascot, Paris 1983.

<sup>8</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 301, 308, 322.



Bachelarda, a „doświadczenie infantylnie”<sup>9</sup> stanie się fundamentem jego teorii antropologicznych – celem badacza wyobraźni ma być ustanowienie metafizyki wyobraźni<sup>10</sup> poprzez tropienie śladów doświadczenia infantylnego w doświadczeniu naukowym:

Obraz w swej prostocie nie wymaga wiedzy. Przynależy on do świadomości naiwnej. Poeta nowością swoich obrazów ustanawia zawsze początek mowy<sup>11</sup>. [...] Trzeba koniecznie znaleźć sposób na dotarcie do punktu, w którym pierwotny impuls dzieli się, podniecany bez wątpienia własną anarchią, a jednocześnie nieustannie zmuszany do przywoływania innych obrazów<sup>12</sup>.

Dzięki „marzeniu ku dzieciństwu”<sup>13</sup>, Cogito Marzyciela – Świadomość Rodząca Obrazy, „zaznaje szczęścia”, odkrywając w sobie archetyp dzieciństwa – „studnię bytu” – Marzyciel (podstawowa kategoria antropologii bachelardowskiej) przezwycięża smutek przemijania, jaki wywołują linearność czasu i *terror historii*:

Pamięć jest polem psychologicznych ruin, rupieciarnią wspomnień. Trzeba na nowo rozbudzić w wyobraźni całe nasze dzieciństwo. Rozbudzając je, mamy szansę odnaleźć je w samym życiu naszych marzeń. [...] Dlatego tezy, których chcę bronić [...] sprowadzają się do uznania w duszy ludzkiej trwałego ośrodka dzieciństwa, dzieciństwa poza historią, ukrytego przed innymi, [...] którego realny byt ogranicza się do momentów iluminacji – to znaczy do momentów istnienia poetyckiego. [...] Dziecko jest bytem zadziwiającym, który realizuje z d z i w i e n i e bytem. I tak właśnie odkrywamy w sobie pewne z n i e r u c h o m i a ł e dzieciństwo, dzieciństwo poza stawaniem się, uwolnione z trybów kalendarza. [...] Ujęte w perspektywie archetypowych wartości, przemieszczone

<sup>9</sup> G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1976 (wyd. 1, 1938), s. 23.

<sup>10</sup> Szerzej na temat Bachelardowskiej metafizyki wyobraźni, por. C.J.S. Picart, *Metaphysics in Gaston Bachelard's „Reverie”*, „Human Studies”, 20/1997, s. 59–73.

<sup>11</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/PUF, Paris 2004 (wyd. 1, 1957), cyt. za: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 363.

<sup>12</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 59.

<sup>13</sup> Por. G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] idem, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 113–163.



w kosmos wielkich, znajdujących się u podstaw ludzkiej duszy archetypów, dzieciństwo jest czymś więcej niż tylko sumą naszych wspomnień. Aby zrozumieć nasze przywiązanie do świata, trzeba do każdego archetypu dorzucić dzieciństwo – nasze dzieciństwo. Nie moglibyśmy kochać wody ani ognia, ani drzewa, nie nasycając ich miłością i przyjaźnią, które zaczynają się w naszym dzieciństwie. [...] Bez dzieciństwa nie ma prawdziwej kosmiczności. [...] Dzieciństwo ma własne znaczenie fenomenologiczne, znaczenie fenomenologicznie czyste, ponieważ wywodzi się spod znaku zachwycenia<sup>14</sup>.

Mitologem dzieciństwa, stanowiący zdaniem Bachelarda jeden z fundamentów europejskiej kultury, jako symbol „pierworodnego kosmosu” otwiera perspektywę ontologiczną. Jest „archetypem zamieszkującym głębie ludzkiej duszy”, zaproszeniem do najpotężniejszych marzeń:

W każdym marzycielu żyje dziecko; marzenie sławi je i utrwała. Wyrywa je historii, umieszcza poza czasem, jako obce czasowi. [...] Kierkegaard zrozumiał, jak metafizycznie wspaniałe byłby człowiek, gdyby jego mistrzem było dziecko. W medytacji zatytułowanej *Lilie pól i ptaki nieba* pisze: „Kiedy zmyślona lub realna potrzeba pogrąża nas w trosce lub zniechęceniu, czyni posepnym i przybitym, przyjemnie jest nam odczuć dobroczynny wpływ dziecka, poddać się jego duchowi i gdy ukoi duszę, nazwać go z uznaniem naszym mistrzem”<sup>15</sup>.

Badacz pisma antropologicznych Gastona Bachelarda, Georges Jean, zwraca uwagę na wprowadzony przez Bachelarda do badań nad wyobraźnią poetycką termin „naddzieciństwo” rozumiany jako stan, w którym Marzyciel, przywołując i reinterpretując mitologem dzieciństwa, posiada już jako człowiek dojrzały samoświadomość. Dzieciństwo funkcjonuje wówczas na dwóch planach: realnym, zanurzonym w czasie linearnym oraz wyobrażeniowym, w którym dzieciństwo przeżyte powraca, aby odrodzić się na poziomie Świadomości Rodzącej Obrazy<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 115, 134, 146–147.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 155, 152–153.

<sup>16</sup> G. Jean, *Bachelard. L'Enfance et pédagogie*, s. 100.



## Epistemologia szczęśliwa<sup>17</sup>

Bachelard „skupiony na szczęśliwych marzeniach”<sup>18</sup>, poddając analizie Cogito Marzyciela, przedmiotem zainteresowania czyni przede wszystkim obrazy waloryzowane pozytywnie. Deklarując wyraźny dystans wobec filozofii „spojrzenia złym okiem”<sup>19</sup>, wpisuje się w nurt europejskiej tradycji felicytologicznej<sup>20</sup>.

W filozofii antycznej pojęcie szczęścia, często w zestawieniu z kategorią przyjemności, pojawia się jako: *eudajmonia* („pomyślny los”), *chara* (stan przyjemności nacechowany trwałością), *eufrosyne* (pogodne usposobienie)<sup>21</sup>, *olbos* (poczucie pełni i radości życia)<sup>22</sup>. Aretologia Demokryta zbudowana została na twierdzeniu, iż najwyższym dobrem człowieka jest zadowolenie (*euthymia*, stan harmonii i spokoju, przedstawiany za pomocą metafory ciszy morskiej)<sup>23</sup>, które osiąga się poprzez praktykowanie cnót: wielkoduszności, mądrości, powściągliwości, odwagi, prawości. Źródło nieszczęścia człowieka widzi Demokryt w zazdrości, nienawiści, samozakłamaniu, próżności i chciwości. Szczęście jest powinnością człowieka, a środkiem do jego osiągnięcia pozostaje rozum (w traktatach *O pogodzie ducha* i *O dobrym samopoczuciu*

<sup>17</sup> Roger Martin, na podstawie analizy książki Bachelarda pt. *La Poétique de la rêverie*, gdzie słowo „dobre” pojawia się 219 razy, „szczęście” – 31 razy, zaś „niepokój” tylko 10 razy, stawia tezę, iż metodologia Bachelarda to „epistemologia szczęśliwa” (*épistémologie heureuse*), por. R. Martin, *Dialectique et esprit scientifique chez Gaston Bachelard*, „Etudes Philosophiques”, X–XII/1963.

<sup>18</sup> G. Bachelard, *Marzenie i kosmos*, [w:] idem, *Poetyka marzenia*, s. 211.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Por. A. Żywczok, *Filozoficzne korzenie pedagogiki radości*, Kraków 2000.

<sup>21</sup> Biografowie Bachelarda mocno akcentują tę właściwość osobowości filozofa, którą zachował do końca mimo traumatycznych doświadczeń w życiu osobistym. Żona Bachelarda, Jeanne Rossi, w dwa lata po ślubie zaczyna ciężko chorować, umiera w kilka miesięcy po urodzeniu córki Zuzanny. Bachelard ma wtedy trzydzieści sześć lat, por. A. Parinaud, *Gaston Bachelard*.

<sup>22</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1990.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 60–61; A. Krokiewicz, *Etyka Demokryta i hedonizm Arystypa*, Warszawa 1960.



dowodzi, że umysł rozumny sam z siebie czerpie radosne przeżycia). Z zachowanych przekazów wynika, że Demokryt miał modlić się o to, aby trafiały do niego obrazy szczęśliwe, a smutek duszy przepędzał rozumowaniem<sup>24</sup>. Hedonistyczne koncepcje felicytologiczne Arystypa z Cyreny (traktat *O szczęściu*) opierają się na pojęciu przyjemności, do której dążą zdaniem cyrenaików wszystkie istoty – zarówno rozumne, jak i nierozumne:

Nie jest prawdą, jakoby każdy mędrzec miał życie szczęśliwe, a każdy głupiec nieszczęśliwe. [...] Wystarczy umieć zadowalać się przyjemnością, która się właśnie nadarza. [...] Przyjemności cielesne są o wiele cenniejsze od duchowych. Cierpienie jest raczej trudne do zniesienia, doznawanie przyjemności natomiast jest czymś bardziej dla nas naturalnym<sup>25</sup>.

Platon, w przeciwieństwie do subiektywnej koncepcji szczęścia Demokryta, wprowadza pojęcie szczęścia najwyższego jako kategorii obiektywnej<sup>26</sup>, w *Fajdosie* za naturalną uznaje skłonność człowieka do radowania się pięknem przyrody. W eudajmonistycznych koncepcjach Arystotelesa szczęście jest wynikiem własnej aktywności podmiotu – od samego człowieka zależy, czy będzie wiódł żywot szczęśliwy czy mu przeciwny, stan błogości osiąga się przez działanie (*praxis*)<sup>27</sup>. Stoicy istotę swojej felicytologii zawarli w pytaniu: „Czemu poza sobą szukacie szczęścia, które jest w was?”<sup>28</sup>. Epikur, wprowadzając pojęcia: *chara* (stan przyjemności nacechowany trwałością) oraz *ataraksja* (niezmacony radosny spokój), twierdzi, iż panując nad zmysłami i wyobrażeniami, możemy usuwać te, które są bolesne, zatrzymując tylko przyjemne.

---

<sup>24</sup> J. Legowicz, *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1986, s. 107.

<sup>25</sup> D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, oprac. I. Krońska, Warszawa 1984, s. 127. Filozofowie ze szkoły Hegezjusza, wychodząc od pojęcia przyjemności, dochodzą do stwierdzenia, iż szczęście jest całkowicie niemożliwe do osiągnięcia – „albowiem ciało nasze jest trapione rozlicznymi cierpieniami, dusza cierpi wraz z ciałem i sama jest też narażona na rozterki i niepokoje”, ibidem, s. 128–129.

<sup>26</sup> W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, s. 62.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 64–65.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 64.



Mędrzec to ten, kto posiada wolę życia rozumnie szczęśliwego<sup>29</sup>. W europejskiej filozofii nowożytnej na szczególną uwagę zasługuje, ze względu na jej kompleksowość, teoria felicytologiczna Jere-miasza Benthama. Wychodząc od pojęcia użyteczności, rozumianej jako wytwarzanie korzyści i zapobieganie niepowodzeniu, angielski utylitarysta formułuje zasadę najwyższej szczęśliwości, tj. maksymalizacji szczęścia i minimalizacji cierpień ludzkich. Wbrew tendencjom przyporządkowującym cierpieniu walory perfekcjonistyczne tworzy teorię panhedonistyczną, w której zadaniem człowieka – *homo patiens*<sup>30</sup> – jest multiplikacja szczęścia – „każdy człowiek wie czym jest szczęście, bo każdy wie czym jest przyjemność i cierpienie”<sup>31</sup>. Bentham wylicza czternaście podstawowych rodzajów przyjemności (od przyjemności zmysłowych po altruizm) i dwanaście przykrości. Celem prawodawców i deontologów powinny być działania eudajmonistyczne zmierzające do realizacji celu, jakim jest zadowolenie powszechne – „najlepszym środkiem do zabezpieczenia naszego szczęścia jest szczęście innych”<sup>32</sup>. Wychodząc od hedonizmu egoistycznego, Bentham nigdy nie postulował konieczności poświęcenia własnego szczęścia dla dobra ogółu (hedonizm nieegoistyczny), przekonany, iż zachodzi między nimi koincydencja. Działania w kierunku pomnażania szczęścia, zarówno własnego, jak i cudzego, utożsamia z cnotą, szczególne walory eudajmonistyczne przypisując roztropności (zdolności pomnażania przyjemności i minimalizacji cierpienia) oraz życzliwości (pozytywnej – sprawianie przyjemności innym; negatywnej – powstrzymanie się od sprawiania im przykrości). Fryderyk Nietzsche ideał człowieka odnajduje w osobowości zdolnej radośnie afirmować siebie samą – radość sprzymierzona z mądrością posiada moc rozświetlania nowych gwiazdnych światów (radosny wysiłek woli i wyobraźni

<sup>29</sup> Por. J. Legowicz, *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, s. 320–325.

<sup>30</sup> *Patientia* (łac.) – wytrwałość w znoszeniu cierpienia, ale również oddawanie się rozkoszy.

<sup>31</sup> H. Maślińska, *Bentham i jego system etyczny*, Warszawa 1964, s. 33.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 80.



potrafi z najgłębszej rozpaczyny uczynić niezwycięzoną nadzieję), a zwolennikom filozofii ponurej zarzuca brak autentyczności<sup>33</sup>. Max Scheler odpowiedzialnością za uśmiercenie radości w filozofii i kulturze europejskiej, najpełniej uzewnętrznioną w pesymizmie Schopenhauera, obarcza Kanta, który eudajmonizmowi epoki oświecenia przeciwstawił cierpki ideał obowiązku i heroizmu<sup>34</sup>.

Demokrytejska *euthymia*, arystotelesowska *eudajmonia*, epikurejska *ataraksja*, *panhedonizm* Bentham'a i filozofia radosna Nietzschego utorowały drogę Bachelardowskiej „antropologii szczęśliwej”, opartej na tezie: „w szczęśliwej ludzkiej piersi oddycha sobie świat, oddycha sobie czas”<sup>35</sup>. *Cogito Marzyciela* – Świadomość Rodząca Obrazy, pozbawione „splendoru apokaliptycznych światów”<sup>36</sup>, „odnajduje łagodność”<sup>37</sup>, marzenie poetyckie jest „triumfem spokoju, szczytem zaufania do świata”<sup>38</sup>. Bachelard, poszukując „ontologicznej wartości wszystkich wyobrażonych *ja*”, „*ja* panującego nad całością naszego bytu, *ja* transcendentalnego”<sup>39</sup>, dochodzi do kategorii „*ja* marzenia” („życiem kierują marzenia”<sup>40</sup>), które utrzymywane w stanie permanentnej „czujności wyobrażeniowej” („kosmos jest Argusem, sumą piękna, sumą zawsze otwartych oczu”<sup>41</sup>), „samo sobie potrafi zapewnić szczęście”<sup>42</sup>.

Zdaniem André Parinaud, autora rozległej monografii poświęconej Bachelardowi, to właśnie „nowej filozofii” Bachelarda kultura zachodnioeuropejska zawdzięcza swoje przebudzenie („nie umiając już marzyć, człowiek myślał”<sup>43</sup>). Wychodząc od „kategorii

<sup>33</sup> Por. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, Warszawa 1990.

<sup>34</sup> Por. M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994.

<sup>35</sup> G. Bachelard, *Marzenie i kosmos*, s. 206.

<sup>36</sup> G. Bachelard, *Cogito Marzyciela*, [w:] idem, *Poetyka marzenia*, s. 193.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> G. Bachelard, *Marzenie i kosmos*, s. 208.

<sup>39</sup> G. Bachelard, *Cogito marzyciela*, s. 194.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 195.

<sup>41</sup> G. Bachelard, *Marzenie i kosmos*, s. 213.

<sup>42</sup> G. Bachelard, *Cogito marzyciela*, s. 193.

<sup>43</sup> G. Bachelard, *Marzenie i kosmos*, s. 202.



rozumu”, francuski antropolog wyobraźni „podał nauce filozofię, na jaką zasługuje”<sup>44</sup>, zmierzając do ukazania „sekretnych mechanizmów, poprzez które obrazy przekształcają się w idole, a później w idee, [...] a nauka staje się magią”<sup>45</sup>:

Bachelard pokazuje, że korzeniami wszelkich sił pobudzających są wyobrażenia, wyobrażenia i marzenia i że irracjonalność jest fundamentem racjonalności. Zaprasza nas do współuczestnictwa w poruszeniach „ekspansywnego ducha poetyckiego”, przypatrując się na nowo elementom rzeczywistości, ziemi, powietrzu, wodzie i ogniovi. [...] Są to metody i obrazy, prezentujące system *Realności kompleksowej*, która jest nową formułą dla naszego uniwersum. [Bachelard] zaprasza nas do reorganizacji naszej dotychczasowej wiedzy i czyni możliwym dialektykę „ciągłego przekraczania rozumu przez niego samego” w celu zbliżenia się do nowej nauki<sup>46</sup>.

## Filozofia obrazu

Szukając fundamentalnych determinantów obrazów poetyckich, Gaston Bachelard wprowadza pojęcie dubletu fenomenologicznego rezonansu i oddźwięku, mającego stanowić pomost pomiędzy wyobraźnią rodzącą obrazy (Marzyciel-poeta) a wyobraźnią obrazu percypującą (Marzyciel-czytelnik). Podejmuje w ten sposób próby przewyciężenia rozczłonkowania ludzkiego istnienia na podmiot i przedmiot poznania:

Rezonanse rozpraszają się na różnych płaszczyznach naszego życia w świecie, oddźwięk natomiast wzywa nas do pogłębienia naszej własnej egzystencji. [...] Oddźwięk na przekór swej złożonej formie językowej w dziedzinie wyobraźni poetyckiej, w której chcemy go badać, ma charakter

<sup>44</sup> A. Parinaud, *Gaston Bachelard*, s. 20 [przeł. M.K.].

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 21 [przeł. M.K.].

<sup>46</sup> *Ibidem*. M. Dufrenne stawia tezę, iż Bachelard we wszystkich swoich pracach poświęconych wyobraźni bardzo mocno akcentuje nieinteligibilny, absurdalny i wręcz przeciwny człowiekowi charakter rzeczywistości, por. M. Dufrenne, *Gaston Bachelard et la poésie de l'imagination*, „Etude Philosophiques” 1963, s. 403.





fenomenologicznie prosty. W rzeczy samej idzie o to, aby dzięki oddźwiękowi, wywołanemu przez pojedynczy obraz poetycki, określić prawdziwe przebudzenie twórczości poetyckiej w duszy czytelnika. Dzięki swej nowości obraz poetycki porusza całą aktywność lingwistyczną. Obraz poetycki wiedzie nas do źródeł jaźni mówiącej. [...] Dopiero w następstwie oddźwięku jesteśmy w stanie doznawać rezonansów, ech przeszłości. Obraz najpierw dociera do głębi, by dopiero potem poruszyć powierzchnię [...], staje się naszą własnością, zapuszcza w nas korzenie, budzi w nas jednak uczucie, że mogliśmy go sami stworzyć, że powinniśmy byli go stworzyć. Dzięki niemu stajemy się tym, co obraz wyraża. [...] W tym wypadku obraz stwarza nasze jestestwo. [...] Tak tedy obraz poetycki, wydarzenie z zakresu logosu, działa na nas osobiście w sposób odnowicielski. [...] Wciąż zatem dochodzimy do tego samego wniosku: zasadnicza nowość obrazu poetyckiego stawia problem mocy twórczej bytu mówiącego. Dzięki tej mocy twórczej świadomość rodząca obrazy okazuje się – w sposób bardzo prosty, a zarazem bardzo czysty – prapoczątkiem<sup>47</sup>.

Metoda fenomenologiczna pozwala najpełniej, zdaniem Bachelarda, przeżyć podmiotowi zachwyty obrazem poetyckim, umożliwia wejście w kontakt z tworzącą świadomością poety. Wymaganie fenomenologiczne w stosunku do obrazów, jak pisze, nawiązując do „prezentacji źródłowej” i idei „oczyszczania świadomości” Husserla, polega na położeniu akcentu na przymiotach źródłowych, uchwyceniu obrazu w jego właściwym bycie, w akcie czystego radosnego zachwyty, w oderwaniu od bytu, który go poprzedzał<sup>48</sup>. W swojej teorii wyobraźni francuski antropolog proponuje wprowadzenie wyraźnej dystynkcji pomiędzy „świadomością racjonalną” i „świadomością wyobrażającą”:

Nowy obraz poetycki – zwykły obraz! – staje się, całkiem po prostu, absolutnym źródłem, źródłem świadomości. Świadomość zachwyty tym stworzonym przez poetę światem otwiera się w całej naiwności. [...] „Świadomość racjonalna” ma zaletę stałości, stawiającą przed fenomenologiem trudne zadanie, chodzi o to, aby odpowiedział on, w jaki sposób świadomość wiąże łańcuch powiązanych prawd. Świadomość wyobrażająca natomiast, otwierająca się na pojedynczy obraz, obciążona jest mniejszą odpowiedzialnością. [...] Wydaje się, że wszystko byłoby prostsze, gdyby-

<sup>47</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 364–366.

<sup>48</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, s. 10–11.



śmy stosowali sprawdzone metody psychologa, który opisuje swoje obserwacje, klasyfikuje typy – który widzi jak wyobraźnia rodzi się u dziecka, lecz, prawdę powiedziawszy, nigdy nie bada, jak umiera ona u zwykłego człowieka. [...] W swoich studiach czynnej wyobraźni pójdę więc tropem fenomenologii jako szkoły naiwności. To właśnie ta naiwność, systematycznie rozbudzana powinna pozwolić nam na czyste przyjęcie poezji. [...] Wybrałem fenomenologię, mając nadzieję, że z perspektywy nowego spojrzenia zdołam powtórnie przestudiować obrazy, które wiernie ukochałem, tak silnie osadzone w mojej pamięci, iż nie wiem już nawet, czy je sobie przypominam, czy wyobrażam, gdy odnajduję je w mych marzeniach<sup>49</sup>.

Podstawą metody Bachelardowskiej jest przekonanie o istnieniu „jedności wyobraźni” (*l'unité d'imagination*), co pozwala traktować wyobraźnię jak strukturę, jednak strukturę nie statyczną, lecz dynamiczną, tj. zdolną do przekształceń<sup>50</sup>. Zajmując się filozofią obrazu, Bachelard szuka, przy całej różnorodności i zmienności form (obraz podlega w wyobraźni poetyckiej dekompozycji i transformacji), jego istoty<sup>51</sup>.

Zbyt często uważa się, iż działanie wyobraźni pozbawione jest głębszego sensu i wyczerpuje się doraźnie w obrazach. [...] Istota, przeżywająca swe obrazy w ich pierwotnej sile, czuje, że żaden obraz nie jest przypadkowy, że każdy obraz przywrócony swej rzeczywistości psychicznej ma głębokie korzenie (to percepcja ma charakter przypadkowy). Pod wpływem percepcji wyobraźnia powraca do swych podstawowych obrazów wyposażonych we własną dynamikę<sup>52</sup>.

Metoda badawcza Bachelarda jest procesem dwufazowym: etap pierwszy polega na wyselekcjonowaniu w twórczości danego

<sup>49</sup> Ibidem, s. 8–11.

<sup>50</sup> Por. J. Libis, *Bachelard et la mélancolie: l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris 2001.

<sup>51</sup> Por. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*; idem, *La Poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, Paris 2005 (wyd. 1, 1960). Na ejdetyczne ujęcie teorii symbolu w poetyce Bachelarda zwraca uwagę Gilbert Durand w artykule *Science objective et conscience symbolique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 4/1963, s. 47.

<sup>52</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 230–231.



artysty *imago princeps*, etap drugi to próba dotarcia do pierwotnych fenomenów, głębinowego, kosmicznego życia omawianych obrazów. Należy wyjątkowo mocno podkreślić, że filozof nie zajmuje się psychologią wyobraźni literackiej. Interesują go moce marzycielskie wyobrażającego podmiotu, przy czym hipoteza interpretacyjna dotyczy czystych obrazów literackich, a więc takich, które swoje życie zawdzięczają tekstom kultury. Metoda analizy tekstu, zwana „efektem Bachelarda”, traktuje dzieło literackie jako tekst do ponownego odczytania<sup>53</sup>.

### Imperializm żywiołów<sup>54</sup>

Świadomość Rodząca Obrazy zdaniem Bachelarda ma charakter symboliczny – ambiwalencja i dialektyka symboliki czyni z niej jedną z zasad uniwersalnego wyjaśniania<sup>55</sup>. Porządkując obrazy i archetypy drzemiące w ludzkiej wyobraźni wokół czterech podstawowych żywiołów: ognia<sup>56</sup>, wody<sup>57</sup>, powietrza<sup>58</sup> i ziemi<sup>59</sup> dowodzi, że dla każdego poety lub typu wyobraźni można sporządzić diagram, który określiłby sens i symetrię kombinacji metaforycznych. Bachelardowska antropologia wyobraźni znajduje swoje spełnienie w koncepcji symboli-obrazów wiodących, kompleksów wyobrażeniowych organizujących „Cogito Podziemne Marzyciela”<sup>60</sup>.

<sup>53</sup> J. Libis, *Bachelard et la mélancolie...*, s. 6.

<sup>54</sup> O Bachelardowskim „imperializmie żywiołów” pisze Gilbert Durand, por. G. Durand, *Psychanalyse de la neige*, „Mercure de France” 1953, nr 8, s. 80.

<sup>55</sup> Por. G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Por. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, 1942).

<sup>58</sup> Por. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994 (wyd. 1, 1943).

<sup>59</sup> Por. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1996 (wyd. 1, 1947); idem, *La Terre et les rêveries du repos*.

<sup>60</sup> Bachelard używa wymiennie terminów kompleks – symbol wiodący – fenomen, np. w pracy analizującej typ wyobraźni Lautréamonta kompleks napastliwości



Wyobraźnię zdominowaną przez żywioł ognia porządkuje wokół czterech kompleksów: kompleksu Prometeusza (symbol intelektualnego przekraczania granic, dążenia do perfekcji: „chcemy wiedzieć tyle co nasi ojcowie, więcej niż nasi ojcowie, tyle co nasi mistrzowie, więcej niż nasi mistrzowie”<sup>61</sup>); kompleksu Empedoklesa<sup>62</sup> (wezwanie stosu, metamorfoza w ogniu, dobrowolna śmierć w płomieniach prowadząca do regeneracji: „Unicestwiając się w sercu płomieni, efemeryczność udziela nam lekcji wieczności. Śmierć totalna, nie pozostawiająca śladu, jest gwarancją, że przenikamy w całości w inny świat. [...] Śmierć w płomieniach jest najmniej samotną ze śmierci. Jest naprawdę śmiercią kosmiczną – wraz z człowiekiem unicestwieniu ulega jego świat. Stos jest czynnikiem przemiany”<sup>63</sup>); kompleksu Novalisa (forma ognia wysublimowana w postaci ciepła, „boskie pocieranie” rodzące płomień miłości, ciepło intymne, radosne, przenikające i dzielone z innymi, obraz ognia o silnym potencjale erotycznym) i kompleksu Hoffmana (typowy zdaniem Bachelarda dla literatury fantasmagorycznej, fenomen alkoholu jako *aqua vitae*, komunია ognia i wody: „Szaleństwo i upojenie, rozum i rozkosz, nieustannie przedstawiane są we wzajemnych interferencjach. [...] Bachus jest dobrym bogiem, który pozwalając rozumowi bredzić, zapobiega skostnieniu logiki”<sup>64</sup>).

Śledząc ciąg metafor ożywiających wyobraźnię akwaticzną, Bachelard wyodrębnia i poddaje omówieniu kompleks łąbiedzia, występujący też pod nazwą kompleksu Ledy. Ta, oparta na izomorfizmie obrazu kobiety i łąbiedzia, silnie nacechowana erotycznie figura pożądania, typowa dla poezji Gabriela d’Annunzio, analizowana jest przez Bachelarda nie tylko na płaszczyźnie antropologicznej.

---

nazywa fenomenologią napastliwości lub napastliwością czystą, por. G. Bachelard, *Lautréamont*, Corti, Paris 1939.

<sup>61</sup> G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, s. 26 [przeł. M.K.].

<sup>62</sup> Cykl wyobrażeń dominujący, zdaniem Bachelarda, w twórczości George Sand.

<sup>63</sup> Cyt. za: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 35, 37.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 50, 52.



Filozof dostrzega w niej izomorfizm bieli, światła oraz blasku i odczytuje jako symbol umierającego słońca (obecny w utworach Alberta Thibaudeta) lub księżyca (dominujący w twórczości Laforgue'a). Pozostałe wyróżnione przez Bachelarda sekwencje wyobrazeniowe przyjęły w jego antropologii nazwę: kompleksu Charona (woda jako akceptowany element śmierci, skojarzonej z toposem *homo viator*); kompleksu Ofelii (obraz śmierci pożądaney, samobójczej, skojarzonej z estetyczną kategorią smutku)<sup>65</sup>; kompleksu Nauzykai<sup>66</sup> (wody czyste, przejrzyste, wiosenne i radosne, współwystępujące z obrazami nimf, nereid i najad); kompleksu Swinburne'a<sup>67</sup> (wody gniewne, gwałtowne, wzburzone, morze wyobrazone jako przeciwnik, którego należy pokonać w walce, topos żeglugi interpretowanej jako manifestacja siły człowieka w zmaganiach z żywiołem); kompleksu Narcyza<sup>68</sup> (obraz wody jako zwierciadła, współwystępujący z techniką podwojenia wyobrażonego pejzażu lub z wprowadzeniem do świata przedstawionego figury sobowtóra). Przedmiot zainteresowania Bachelarda stanowią również obrazy wód samotnych i zamarłych – „mroczne potoki”, „jeziora wzbierające od kosmicznych łez”, „woda-macierz ludzkiej troski, materia melancholii”, „podłoże śmierci”<sup>69</sup> (typowe dla twórczości Edgara Poe) oraz wody macierzyństwa – życiodajne, ciepłe, słodkie i płodne oparte na izomorfizmie fal morskich i mleka (dominujące w poezji morza Micheleta).

Powietrze to lot oniryczny, poetyka skrzydeł („materia powietrzna oraz swobodny ruch to wątki twórcze obrazu ptaka”<sup>70</sup>), przejaw wiecznej młodości – obraz ptaka „pozwala nam zapomnieć o cza-

---

<sup>65</sup> Obrazy przemijania stanowią ważne miejsce w filozofii Bachelarda; autor monografii poświęconej Bachelardowi, Michel Vadée, określa nawet całą jego twórczość mianem metafizyki czasu; por. M. Vadée, *Bachelard ou le nouvel idéalisme épistémologique*, Editions Sociales, Paris 1975.

<sup>66</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, s. 48.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 31–40.

<sup>69</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 139–140.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 186.



się, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi, aby nas wciągnąć w podróż statyczną, kiedy to zegar przestaje wybijać godziny, a lata już nam nie ciążyą. [...] Ptaki z marzeń nie znają śmierci”<sup>71</sup>. Zdaniem Bachelarda wyobrażenia związane z żywiołem powietrza, reprezentowane przez obrazy ptaków, aniołów lub sylfid, występują w wyobraźni rzadziej niż symboliczne manifestacje związane z pozostałymi trzema żywiołami, nie można ich jednak ignorować – wyobraźnia powołuje do życia te obrazy, aby eufemizować lęki tanatyczne Marzyciela. Lot oniryczny – przejaw uśpionego szczęścia, skierowany jest zawsze wertykalnie ku górze (w odróżnieniu od waloryzowanych negatywnie, związanych z ciemnością obrazów katamorficznych), pozwala transcendować ograniczenia ludzkiej kondycji, radośnie, bez lęku, w kierunku wieczności. Oniryzm uraniczny reprezentowany przez gwiazdozbiory (konstelacje) – światło przepełnione łagodnością i blaskiem – pomaga Marzycielowi znosić trudy życia doczesnego, udzielając swoich mocy kosmicznych izoluje go od tego, co ziemskie, na mocy swego rodzaju aerosolidarności. Generując obrazy astralne, Marzyciel uczestniczy w komunii Nieba i Ziemi<sup>72</sup>. Tworząc wyobrażenia chmur (oraz ich orientalne warianty w postaci latających dywanów), wyobraźnia zaprasza nas do wzniesienia się aż do zenitu nieba, do wniebowstąpienia, absolutnej sublimacji, podróży ostatecznej – do kresu<sup>73</sup>. Wiatr w swoim negatywnym aspekcie w formie huraganu, najbardziej dynamiczna figura wyobraźni związanej z żywiołem powietrza (typowa dla twórczości Josepha Conrada) to „czysty obraz kosmicznego gniewu”, „furia elementarna”, w której uczestniczy Cogito Marzyciela<sup>74</sup>.

Ziemia jest w refleksji naukowej Bachelarda przedmiotem szczególnego zainteresowania, poświęcił jej aż dwie obszernie publikacje: *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière* z 1947 r. oraz *La Terre et les rêveries du repos*.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>72</sup> Por. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 202–211.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 220.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 256.



*Essai sur les images de l'intimité* z roku 1948<sup>75</sup>. W tomie pierwszym przedstawił Bachelard dynamiczny aspekt *matière terrestre* – obrazy generowane przez wyobraźnię materialną, wyobraźnię aktywną – figury woli, która marzy. Podstawową właściwością omawianej substancji jest zdolność zachowania własnej formy, toteż praca wyobraźni polega na przełamaniu oporu, niechęci, a nawet wrogości tellurycznego tworzywa. Dzięki wyobraźni aktywnej, materialnej, *homo faber* staje się kowalem, modelatorem materii. Bachelard wyodrębnia figury wiodące, prezentujące w wyobraźni poetyckiej energetyzm wyobrażeń świata stałego: materię twardą, materię miękką, materię lepłą, kuźnię, skałę (kamień), metale i minerały, kryształy, rosę, perłę, obrazy ciężkości. Analizując metafory twardości, przedmiotem swojego zainteresowania czyni filozof wegetalizm twardy symbolizowany przez dąb, przeciwstawiony wegetalizmowi miękkiemu, reprezentowanemu przez kwiat. Twardość materii i jej trwałość skontrastowane z kruchością ludzkiego życia, stają się znakiem sytuacji egzystencjalnej człowieka. Kwiat to penetracja wertykalna świata – aby poznać to, co na górze, trzeba zejść aż do samego dołu. Reprezentacje twardości to również wszelkie obrazy nacinania: ręka uzbrojona w ostre narzędzia stanowi symbol człowieczej mocy, ale też agresji wobec świata, agresji wiodącej do destrukcji; obraz ręki pustej potęguje z jednej strony samotność i bezradność człowieka, z drugiej wzmaga siłę materii. Generowane przez wyobraźnię Marzyciela figury twardości substancji to obrazy przebudzenia, prowokujące do działania. Miękość materii skonkretyzowana w glinie jest silnie nacechowana erotycznie – poprzez dotyk Marzyciel wyraża swój miłosny stosunek do ziemi. Ziemia jawi się tu jako materia plastyczna, dająca się przekształcać, ale nie pasywna, bowiem jej wewnętrzny dynamizm i głębinowe życie zmuszają mięśnie do eksploracji. Lepkość to dialektyczna właściwość substancji. Bywa waloryzowana

---

<sup>75</sup> Por. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*; idem, *La Terre et les rêveries du repos*.



negatywnie – błoto należy interpretować jako obraz ziemi budzący wstępną, odrazę<sup>76</sup>. Typowy dla eposów rycerskich obraz kuźni oraz towarzyszące mu figury kowala, młota, kleszczy, miecha – symbole ludzkiego heroicznego wysiłku – transformują przemoc w siłę kreacyjną. Skała (kamień, skamielina), wszystko co gęste lub zwarte to według Bachelarda „prehistoria naszej wyobraźni”<sup>77</sup>, wyobrażenie tęsknoty za tym, co realne, solidne, które nosi też w sobie estetyczną kategorię smutku, wyobrażoną w figurze kamienia nagrobnego. Omfalos to „kamień przerażenia”<sup>78</sup>, obraz wiodący dla tzw. „literatury strachu”<sup>79</sup>. Sfinks jest nie tylko reprezentacją bezczynnej kontemplacji, lecz także opisem smutku pejzażu strzeżonego przez kamiennego potwora. Marzenia petryfikacyjne realizują obrazy: fontanny – inkrustacja mocy wody w kamieniu, Meduzy – materia niegdyś wolna, uwięziona w skamielinie oraz statui – byt człowieczy unieruchomiony przez śmierć, kamień, który pragnie odrodzić się w formie ludzkiej. Obrazy metali i minerałów, element „geologii wyobraźni”<sup>80</sup>, dawne byty roślinne lub zwierzęce, a więc materia niegdyś żywa, to egzystencja skamieniała, zamarła, uspioła. Marzenia krystaliczne są przejawem materializmu czystości i jako takie wpisują się w krąg wyobraźni moralnej. Jednocześnie wyobraźnia zdominowana przez obrazy telluryczne w ich aspekcie krystalicznym wydobywa blask ziemi<sup>81</sup>, ujawniając drzemiącą w Cogito Podziemnym Marzyciela żądzę błyszczczenia. Kryształ<sup>82</sup> jest obrazem synkretycznym: diament stanowi koniunkcję ziemi

<sup>76</sup> Bachelard analizuje ten obraz na przykładzie *Mdłości* J.P. Sartre’a.

<sup>77</sup> G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, s. 184. Według badacza kamień to *imago princeps* wyobraźni Novalisa.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>79</sup> „Kamień przerażenia” to, zdaniem Bachelarda, figura wyobrażeniowa typowa dla twórczości George Sand.

<sup>80</sup> G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, s. 282.

<sup>81</sup> W marzeniach właściwych wyobraźni tellurycznej ziemia jest, zdaniem Bachelarda, posępna i czarna, szara i matowa, „ziemia jest ziemista”.

<sup>82</sup> W krąg wyobrażeń krystalicznych Bachelard wpisuje też takie obrazy, jak: klejnoty i lód.





i ognia, szafir to figura, w której dokonuje się wymiana wartości wyobraźniowych ziemi i nieba<sup>83</sup>. Równie synkretyczne są dwa następne obrazy ziemi wyselekcjonowane przez Bachelarda: rosa i perła. Rosa jest na gruncie „poetyki żywiołów” definiowana jako kryształ wody łączący trzy sfery kosmiczne: niebo, ziemię i świat chtoniczny. Podobną moc mediacyjną posiada wyobrażenie perły. Schodząc w głąb banalnej interpretacji tego obrazu jako metafory piękna, Bachelard analizuje przekazy literackie, będące wariantami legendy o perle zrodzonej z uranicznej rosy, która spadając z nieba, uwięziona w muszlach, dojrzewa w głębi morza. Ostatni przejaw wyobraźni materialnej, dynamicznej, przejaw woli ziemi stanowią obrazy ciężkości. W opozycji do figury lotu, typowej dla żywiołu powietrza, ciężkość ewokuje pełne lęku obrazy upadku i zawrotu głowy, wyrażając silny związek Marzyciela z realnością. Bachelard wyróżnia tu trzy zasadnicze kompleksy: Atlasa, Anteusza i Plutona-Prozerpiny. Kompleks Atlasa to mikrokosmos muskularny. Symbolizująca go góra, komunია nieba i ziemi, jawi się jako obraz majestatyczny, obraz potęgi i siły materii. Kompleks Anteusza wyobraża lęk przed utratą stałego punktu oparcia, obsesyjną tęsknotę za kontaktem z ziemią<sup>84</sup>. Kompleks Plutona-Prozerpiny, infernalny i chtoniczny, reprezentują wszelkie obrazy zejścia w głąb. Bachelard podkreśla bardzo silnie androgyniczność tego obrazu – droga do *sacrum* wiedzie przez hierogamię. Kompleks Plutona-Prozerpiny należy do zespołu wyobrażeń wertykalnych – każde zejście w dół jest w rzeczywistości wędrówką ku światu wysokiemu<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Z analiz Bachelarda wynika, że autorzy „krystaliczni” to: Artur Rimbaud (*Illuminacje*), Victor Hugo i George Sand („uderzony palcem diament literacki George Sand wyrzuca z siebie deszcz iskier, snop płomieni”, G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, s. 315 [przeł. M.K.]).

<sup>84</sup> Gigant Anteusz, mityczny syn Posejdona i Gai, był tak długo nieśmiertelny, jak długo dotykał stopami Matki-Ziemi. Pokonał go dopiero Herkules, uniósłszy w górę.

<sup>85</sup> Potwierdza to zaproponowany przez G. Bachelarda schemat wyobrażeń wertykalnych:



W drugim tomie rozważań poświęconych figurom ziemi, pt. *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Bachelard próbuje dotrzeć do tajemnicy *matière terrestre*. Analizując izomorficzne obrazy zamknięcia ziemi pozostającej w stanie spoczynku, wiodące w głąb materii, w obszary jej intymności, podziemnej, ukrytej mocy, przedmiotem omówienia czyni: intymność skłóconą, wyobrażenia jakości substancji, dom oniryczny, kompleks Jonasza, obrazy grotu, labiryntu, węża, wyobrażenie korzeni, obrazy wina i winorośli. Analizując walkę substancji w marzeniach alchemików, Bachelard stawia tezę, iż dialektyczność, którą nazywa intymnością skłóconą, jest podstawowym wyznacznikiem każdego obrazu poetyckiego. Wyobrażenia jakości substancji (barwa, smak, woń, kształt) przynależą do sfery wiedzy Marzyciela, otwierają pokłady pamięci, przywołują to, co zostało przeżyte<sup>86</sup>. Intymność materii, będąca intymnością zrytmizowaną, porządkuje jakości zmysłowe obecne w obrazach literackich poszczególnych twórców w kosmos, nadając im indywidualny ton i rytm, apolloński lub dianyjski. Dom oniryczny, wycofanie, spoczynek i schronienie dla marzących mocy to dom naszej prapamięci<sup>87</sup>. Bachelard utożsamia archetyp domu, tak jak wszystkie pozostałe obrazy spoczynku, z archetypem matki, dowodzi, że literatura wykorzystująca symbolikę domu reanimuje wielkie obrazy bezpieczeństwa. Wyobrażenie domu onirycznego wiąże Bachelard z tzw. „instynktem posiadacza”, który uznaje za jeden z podstawowych kompleksów ludzkiej wyobraźni – zamieszkiwać, znaczy budować obrazy zakorzenienia w bycie, przewyciężyć poczucie przemijania<sup>88</sup>. Kompleks Jonasza,

- 
5. Obrazy mistyczne nieba,
  4. Mitologiczne obrazy świata wysokiego,
  3. Obrazy nieświadomości indywidualnej,
  2. Mitologiczne obrazy infernalne,
  1. Mistyczne obrazy infernalne.

<sup>86</sup> Bachelard powołuje się tu na świat wyobrażeń M. Prousta.

<sup>87</sup> G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, s. 98.

<sup>88</sup> Bachelard przywołuje praktyki C.G. Junga, który osobom dotkniętym silnym poczuciem przemijania i wyobcowania („exil sur terre”) radził kupić kawałek



skonkretyzowany przez takie chtoniczne figury mityczne, jak: brzuch wieloryba, koń trojański Ulissesa czy gardziel Gargantui, symbolizuje *regressus ad uterum*. Te trzy obrazy, pozornie niemające ze sobą nic wspólnego, w planie symbolicznym posiadają to samo znaczenie – są podróżą do samopoznania. Bohater wchodzący do tych miejsc obdarzony jest niewiedzą, tutaj tę wiedzę zdobywa i opuszcza dane miejsce nią obdarzony – sam powrót do symbolicznego łona matki nie jest kresem wędrówki, ale jej etapem, elementem koniecznym, wiodącym Marzyciela do odrodzenia (które jest istotą tego kompleksu), stanowi wyjście Jonasza z brzucha wieloryba i powrót do światła<sup>89</sup>. Grota, jeden z podstawowych obrazów mediacji między światem chtonicznym i światem ziemskim, jest naturalnym grobem i kołyską *Tellus Mater*, tu według mitów rodzi się słońce i tu zasypia. Jest rezygnacją z aktywności, realizuje nasze marzenia o odpoczynku. Mimo pozornej izomorficzności z kompleksem Jonasza, wyobrażenie grotty posiada bardzo ważny, dodatkowy aspekt semantyczny – chcemy być chronieni, ale nie chcemy być zamknięci. Labirynt otwiera w planie wyobrażeniowym perspektywę zagubienia i wahania<sup>90</sup>. Labirynt twardy (kamienny), będący przejawem pesymizmu materialnego, to wejście w koszmar – może poranić Marzyciela<sup>91</sup>. Labirynt miękki, wyobrażony przez rozdroża otwartej przestrzeni, jest wyjściem z kosmaru, infernalną podróżą w kierunku światła. W analizie obrazu węża, jednego z podstawowych archetypów duszy ludzkiej, Bachelard silnie akcentuje jego związki z symboliką regeneracyjną i mediacyjną. Zwraca jednak również

---

pola, lasu lub maleńki dom z ogrodem, co pozwoliłoby im w planie psychicznym zbudować obrazy osadzenia w bycie (ibidem, s. 119).

<sup>89</sup> Kompleks Jonasza jako emblemat odrodzenia jest symbolem wiodącym *Nędzników (Nędzarzy)* V. Hugo (por. ibidem, s. 160).

<sup>90</sup> Perspektywę zagubienia analizuje Bachelard na przykładzie obrazów korytarzy w prozie F. Kafki.

<sup>91</sup> Labirynt twardy jest obrazem wiodącym twórczości Huysmansa.



uwagę na pomijane w analizach aspekty tej figury, wyrażające się w symbolice alienacji<sup>92</sup> i kompleksie Laokoona (wyobrażenia zawieszona między odrazą a zachwytem). Korzeń, chtoniczna część rośliny, jeden z ważniejszych symboli wyobraźni wegetatywnej, to znak zadomowienia w bycie. Jako niedostępny dla oczu, jest dla Marzyciela zawsze odkryciem, niespodzianką<sup>93</sup>. Przeznaczenie winorośli, mimo jej zanurzenia, za sprawą korzeni, w świecie podziemnym, odnajduje Bachelard w nieustannej wspinaczce ku niebu. Wino, krew świata wegetatywnego, jest archetypem substancjalnym materii, którego istotę stanowi czystość, klarowność – nosząc w sobie pierwiastek boski, dionizyjski, ma moc odnawiania serca człowieka<sup>94</sup>.

Każdy Marzyciel, ożywiając obrazy archetypowe, personalizuje je, a więc przystosowuje do swojej osobistej sytuacji<sup>95</sup>. Przedstawiona powyżej bachelardowska egzemplifikacja mocy marzycielskich (nazywanych też „imaginacją demiurgiczną”<sup>96</sup>) pozwala postawić tezę, iż przedstawienia żywiołów mają dla ludzkiej wyobraźni charakter archetypowy, toteż ich symbolikę należy badać w perspektywie antropologicznej i w kontekście uniwersalności kulturowej.

Bachelard, „magister alchimiste”<sup>97</sup>, próbując dokonać poetyckiej transmutacji czterech żywiołów, wkracza w dziedzinę refleksji,

---

<sup>92</sup> Wąż jest symbolem absolutnej samotności, ponieważ budzi odrazę. W takiej funkcji występuje w twórczości Rudolfa Kassnera (por. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, s. 282).

<sup>93</sup> Korzenie drzew dominują w wyobraźni Wirginii Woolf, obraz cierpienia korzeni, które utraciły drzewo, odnajduje Bachelard w twórczości J.P. Sartre’a.

<sup>94</sup> Wino, zdaniem Bachelarda, to *imago princeps* w twórczości poetów litewskich.

<sup>95</sup> Por. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, s. 227.

<sup>96</sup> J.-C. Margolin, *Bachelard*, Seuil, Paris 1974, s. 121.

<sup>97</sup> Autorem tego terminu („magister alchimiste”) w odniesieniu do Gastona Bachelarda jest Pierre Quillet. Bachelard z pierwotnego wykształcenia był chemikiem. Zanim objął katedrę profesora filozofii na Sorbonie, pracował jako nauczyciel



kóra, otwierając się na „kreacyjne poruszenia Uniwersum”<sup>98</sup>, w obszarze badań nad wyobraźnią dokonuje przewrotu, który dzięki uczniowi Bachelarda, Gilbertowi Durandowi, wszedł do historii humanistyki pod nazwą „Wielkiej Zmiany” lub „Postbachelardyzmu”<sup>99</sup>, kierunku w humanistyce podejmującego próbę stworzenia mapy symbolicznego uniwersum człowieka. Jean-Claude Margolin, zauważa, że Bachelard wypracował w swoich pismach antropologicznych specyficzną metodę polegającą na wprowadzaniu podwójnej perspektywy: noetycznej i poetyckiej, lingwistycznej i ontologicznej, dzięki czemu badania nad wyobraźnią mogą uzyskać status naukowy<sup>100</sup>. Kontynuatorzy Bachelardowskiej antropologii wyobraźni, wpisując się w nurt badań, który za Durandem nazwany bywa Nowym Duchem Antropologicznym, zmierzają w kierunku wiedzy na temat fenomenu człowieka postrzeganego na sposób Cassirerowski, jako *animal symbolicum*, zgodnie z tezą: poznaj swoje uniwersum kulturowe, a poznasz sam siebie<sup>101</sup>.

---

fizyki i chemii w gimnazjum w Bar-sur-Aube. W pracach biograficznych poświęconych Bachelardowi nazywa się go często kontynuatorem tradycji alchemicznej, por. P. Quillet, *Bachelard*, Editions Seghers, Paris 1964; P. Ginestier, *Pour connaître Bachelard*, Bordas, Paris 1987.

<sup>98</sup> F. Dagognet, *Nouveau regard sur la philosophie bachelardienne*, [in:] *Bachelard dans le monde*, dir. J. Gayon, J.-J. Wunenburger, PUF, Paris 2000, s. 21.

<sup>99</sup> Por. G. Durand, *Le Grand changement ou l'après-Bachelard*, „Cahiers de l'Imaginaire”, 1/1987. Aktualnie na świecie działa kilkadziesiąt ośrodków naukowych specjalizujących się w antropologii wyobraźni twórczej, głównie we Francji (należy wymienić wiodące w tej dziedzinie centra badawcze: na Sorbonie, na uniwersytecie w Dijon oraz, założone przez G. Duranda, na uniwersytecie w Grenoble), ale też w Hiszpanii, Portugalii, Kanadzie, Brazylii, Japonii. Szerzej na ten temat: *Aneks. Ośrodki badań nad wyobrażeniem (wyobraźnią twórczą)*.

<sup>100</sup> J.-C. Margolin, *Bachelard*, s. 93.

<sup>101</sup> Szerzej na ten temat, por. G. Durand, *Science de l'homme et tradition. Le „Nouvel Esprit Anthropologique”*, Berg International, Paris 1980.



## Rozdział II

### Postbachelardyzm – antropologia wyobraźni twórczej Gilberta Duranda

Gaston Bachelard (1884–1966), inicjator badań nad antropologią wyobraźni twórczej w dwudziestowiecznej humanistyce europejskiej, w swoich analizach obrazów kreowanych przez Moce Marzycielskie Podmiotu (Cogito Marzyciela) dowodzi, iż mają one dla ludzkiej wyobraźni charakter archetypowy, toteż ich symbolikę należy badać w perspektywie uniwersalności kulturowej<sup>1</sup>. Próbując dokonać poetyckiej transmutacji czterech żywiołów, Bachelard wkracza w dziedzinę refleksji, która otwierając się na „kreacyjne poruszenia Uniwersum”<sup>2</sup>, dokonuje w naukach humanistycznych przewrotu, który dzięki najwybitniejszemu uczniowi Bachelarda, Gilbertowi Durandowi (ur. 1921) wszedł do historii pod nazwą „Wielkiej Zmiany” lub „Postbachelardyzmu”<sup>3</sup> – kierunku w humanistyce, podejmującego próbę stworzenia mapy symbolicznego

---

<sup>1</sup> Por. G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1976 (wyd. 1, 1938); idem, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, 1942); idem, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994 (wyd. 1, 1943); idem, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1996 (wyd. 1, 1947); idem, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, 1948).

<sup>2</sup> F. Dagognet, *Nouveau regard sur la philosophie bachelardienne*, [in:] *Bachelard dans le monde*, dir. J. Gayon, J.-J. Wunenburger, PUF, Paris 2000, s. 21.

<sup>3</sup> Por. G. Durand, *Le Grand changement ou l'après-Bachelard*, „Cahiers de l'Imaginaire”, 1/1987.

uniwersum człowieka. Kontynuatorzy bachelardowskiej antropologii wyobraźni, wpisując się w nurt badań, który za Durandem nazwany bywa Nowym Duchem Antropologicznym, zmierzają w kierunku wiedzy na temat fenomenu człowieka postrzeganego na sposób Cassirerowski, jako *animal symbolicum*, zgodnie z tezą, według której poznając uniwersum kulturowe, poznasz sam siebie<sup>4</sup>.

## Chreod wyobraźniowy

Gilbert Durand, filozof, antropolog kultury i literaturoznawca, znany przede wszystkim jako autor wznawianej wielokrotnie i tłumaczonej na wiele języków pracy z roku 1960 pt. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (*Antropologiczne struktury wyobraźni*)<sup>5</sup> jest twórcą pierwszego na świecie Ośrodka Badań nad Wyobraźnią (Centre de Recherche sur l'Imaginaire – CRI) na Uniwersytecie w Grenoble, który założył w roku 1966 (współorganizatorami centrum byli Léon Cellier i Paul Deschamps). Idee antropologiczne rozwinął Durand w późniejszej publika-

---

<sup>4</sup> Por. G. Durand, *Science de l'homme et tradition. Le „Nouvel Esprit Anthropologique”*, Berg International, Paris 1980.

<sup>5</sup> Durandowski termin *imaginaire* jest w polskojęzycznych publikacjach naukowych tłumaczony jako: 'wyobraźnia' (por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006), 'wyobraźniowość' (por. *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003), 'antropologia wyobraźni' (por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008; eadem, *Symbola Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011) lub, zgodnie ze źródłosłowem francuskim, jako 'wyobrażenie'. Tytuł książki Duranda *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* na język polski bywa tłumaczony dwojako: *Antropologiczne struktury świata wyobrażeń* (por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002) lub *Antropologiczne struktury wyobraźni* (por. S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999). W niniejszej książce zastosowany został termin 'antropologia wyobraźni twórczej', jako że fundament koncepcji antropologicznych G. Duranda stanowi hermeneutyka figur wyobraźniowych skonkretyzowanych w tekstach kultury.



cji, z roku 1979, zatytułowanej *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*<sup>6</sup>. Metoda Duranda polega na wyodrębnieniu, analizie i interpretacji u danego autora (w danej epoce) figur wyobrażeniowych o charakterze archetypowym (symboli, figur mitycznych, mitemów) składających się na *zlewiska semantyczne – chreody*<sup>7</sup>. Celem metody, nazywanej „fenomenologią wyobrażeniowości”<sup>8</sup>, jest stworzenie *atlasu wyobrażeniowego twórcy*.

W książce *Introduction á la mythodologie*<sup>9</sup> Durand przyznaje, iż sam termin *zlewisko semantyczne (bassin sémantique)* jest znacznie starszy niż Ośrodek Badań nad Wyobraźnią, a pojęcie *chreodu* zostało zaczerpnięte z prac embriologa Conrada Waddingtona, gdzie występuje jako ścieżka antropologiczna, wymuszona przez ewolucję w procesie formowania się indywiduum, wykazuje ponadto duże zbieżności z pojęciem „porządku implikowanego” fizyka Davida Bohma<sup>10</sup> oraz z teorią hologramu neurologa Karla Pribrama<sup>11</sup>. Przeniesiona przez Duranda na teren kultury teoria *chreodu (zlewiska semantycznego)* opiera się na

---

<sup>6</sup> Por. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979.

<sup>7</sup> W jednej z ostatnich publikacji Gilbert Durand bada m.in. obsesyjne obrazy w twórczości Szekspira oraz transformacje figury Hermesa od wyobrażeń staroegipskich po wiek XVI; por. G. Durand, Ch. Sun, *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000. Danièle Chauvin interesuje transfiguracja obrazów mitycznych w wyobraźni Ph. Jaccotteta i W. Blake’a, por. D. Chauvin, *Viatique. Essais sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, PUG, Grenoble 2003; eadem, *L'Oeuvre de William Blake, apocalypse et transfiguration*, Ellug, Grenoble 1992. Philippe Walter śledzi przetworzenie motywów mitycznych w kulturze średniowiecza, por. Ph. Walter, *Arthur, l'ours et le roi*, Imago, Paris 2002; idem, *Merlin ou le savoir du monde*, Imago, Paris 2000.

<sup>8</sup> *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 260.

<sup>9</sup> G. Durand, *Introduction á la mythodologie*, Albin Michel, Paris 1996.

<sup>10</sup> Por. D. Bohm, *Wholeness and the implicate order*, London 1980.

<sup>11</sup> Durand powołuje się na publikację K. Pribrama, *La Synchronicité et le fonctionnement du cerveau*, por. G. Durand, *Introduction á la mythodologie*, s. 87.





pojęciach „koherencji semantycznej” i *ricorso* (Durand używa, zaczerpniętego z koncepcji Vico, terminu *ricorso* jako synonimu „powrotu”), korzeniami zanurzonych w pamięci, odradzających się w reminiscencjach. Wprowadzenie kategorii antropologicznej opartej na mitycznym pojęciu „powrotu” zbliża działania kulturotwórcze człowieka do pojęcia *sermo mythicus*, którego sens określają układy mitemów konstytuujące się w „wiązki redundantnych wariacji”<sup>12</sup>. Arsenał wyobrazeniowy człowieka, oparty na powrocie do mitu, jest przez Duranda postrzegany jako rodzaj antropologicznego determinizmu<sup>13</sup>.

Podając próbę zdefiniowania pojęcia *zlewiska semantycznego*, Durand pozostaje konsekwentnie w kręgu semantyki potamologicznej<sup>14</sup>, wyróżniając w jego strukturze sześć faz:

1. Spływanie (*ruissellements*) – dotyczy rodzących się „potoków semantycznych” formujących się pod wpływem danego środowiska kulturowego, kontekstu historycznego (wojna, inwazja), wydarzeń społecznych, odkryć naukowych;

2. Podział wód (*partage des eaux*) – spływające „potoki semantyczne” łączą się w grupy, tworząc fenomeny, z których każdy wytwarza zaporę (granice) dla zorientowanego inaczej „potoku semantycznego”. Jest to faza klótni i konfrontacji poszczególnych porządków obrazowania;

3. Połączenie wód (*confluences*) – każda rzeka jest formowana i wzmacniana przez dopływy, które wyznaczają jej prawidłowy bieg;

4. Nadanie imienia (*au nom du fleuve*) – jest to procedura nadania poszczególnym „zlewiskom semantycznym” nazwy pochodzącej od postaci mitycznej, historycznej lub legendarnej w celu ułatwienia typologii świata wyobrażeń;

---

<sup>12</sup> G. Durand, *Introduction à la mythologie*, s. 88.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 89.

<sup>14</sup> W swoich tekstach Durand bardzo często odwołuje się do symboliki akwaticznej, gdyż metafora rzeki najlepiej zdaniem badacza wyraża ciągłość, „płynność” przemian kultury i ludzkiego świata wyobrażeń.



5. Uporządkowanie rzek (*aménagement des rives*) – procedura teoretyczna polegająca na wyodrębnieniu i typologii poszczególnych porządków obrazowania;

6. Osłabienie i wyczerpanie delt (*épuisement des deltas*) – meandry i odpływy rzeki osłabiają ją, czyniąc bardziej bezbronną wobec napływu wód sąsiednich *zlewisk semantycznych*<sup>15</sup>.

Zadaniem antropologa wyobraźni, poddającego hermeneutyce teksty kultury, jest wyodrębnienie i interpretacja poszczególnych faz generowania obrazów tworzących dane *zlewisko semantyczne* oraz dotarcie do warstwy archetypowej, „pierwotnego oceanu mitycznego”, w którym zanurzony jest *chreod*<sup>16</sup>.

## Teoria obrazu poetyckiego

Antropologia wyobraźni, sytuująca się zdaniem Duranda w najbardziej współczesnym nurcie epistemologii i filozofii kultury, jest metodą interdyscyplinarną<sup>17</sup>, wykorzystującą narzędzia badawcze literaturoznawstwa, antropologii kultury, filozofii, historii sztuki, socjologii. Durand czuje się intelektualnym spadkobiercą takich badaczy, jak: G. Bachelard, E. Cassirer, C.G. Jung, M. Eliade, C. Lévi-Strauss, H. Corbin<sup>18</sup>. Mircea Eliade jako pierwszy sformułował

---

<sup>15</sup> G. Durand, *Introduction á la mythodologie*, s. 89–90. Egzemplifikację swojej metody sześciostopniowej analizy *chreodu* (*zlewiska semantycznego*) prezentuje Durand szczegółowo na przykładzie *zlewiska semantycznego* mitu franciszkańskiego, determinującego w znacznym stopniu, jego zdaniem, kulturę zachodnioeuropejską, *ibidem*, s. 93–136.

<sup>16</sup> Według Duranda każde społeczeństwo ma własny „pierwotny ocean mityczny” zbudowany na fundamentach „zbiorowej nieświadomości kulturowej”, z których wywodzi się typowa dla danego społeczeństwa i kultury topika socjokulturowa, *por. ibidem*, s. 139–162.

<sup>17</sup> Współcześni badacze z kręgu mitokrytyki nazywają antropologię Duranda, rozwijaną przez „Szkołę z Grenoble”, metodą transhistoryczną i transdyscyplinarną; *por. F. Monneyron, J. Thomas, Mythes et littérature*, PUF, Paris 2002.

<sup>18</sup> Centrum zainteresowania H. Corbiana stanowi kultura islamu, *por. H. Corbin, L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Flammarion, Paris 1958.



tezę, że współczesna kultura ma swoje korzenie w myśleniu mitycznym. C.G. Jung zauważył, że pewne konfiguracje symboliczne i figury mityczne wywodzą się z uniwersalnych obrazów archetypowych. Obie hipotezy, zmieniając perspektywę epistemologiczną, demistyfikują współczesną kulturę i naukę o kulturze, a zwłaszcza jej historyczną perspektywę – „z perspektywy struktur myślenia mitycznego to historia jest zanurzona w człowieku, nie odwrotnie”<sup>19</sup>. Zdaniem Duranda, powszechna w XX w. degradacja uniwersalnych obrazów mitycznych wymaga zmiany postawy badawczej. Nowa Antropologia winna dokonać rewindykacji archetypu, mitu i symbolu, stanowiących fundament kultury.

Termin archetyp<sup>20</sup> pojawia się w tekstach średniowiecznego filozofa i teologa Klemensa z Aleksandrii, który używa go w kontekście religijnym i ezoterycznym dla określenia sekretnego, zakodowanego pisma skrybów w starożytnym Egipcie. W późniejszych tekstach słowo archetyp jest pojmowane jako: początek początków, forma bez granic (*Corpus Hermeneuticum*), *primitivae formae* (Dionizy Areopagita), *ideae principales* (św. Augustyn). Bliskie konotacje z pojęciem archetypu odnajdujemy w platońskiej koncepcji *eidos* oraz kantowskiej koncepcji apriorycznych form świadomości<sup>21</sup>. Upowszechnienie terminu archetyp w dwudziestowiecznej kulturze europejskiej przypisuje się C.G. Jungowi, jednak narodziny hipotezy archetypu w kontekście psychologicznym związane są z teorią nieświadomości Zygmunta Freuda. Materiał empiryczny zebrany przez Junga w czasie jego lekarskiej praktyki w szpitalu psychiatrycznym w zakresie neuroz, obsesji, fantazji, wzbogacony o metodę asocjacyjną, introspekcję i analizę snów pozwolił temu uczniowi i bliskiemu współpracownikowi Freuda<sup>22</sup> wysunąć hipo-

<sup>19</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 17 [przeł. M.K.].

<sup>20</sup> Archetyp (gr.) – *arkhe* – ‘początek’, *tupos* – ‘model’.

<sup>21</sup> Szerzej na temat pojęcia archetypu w ujęciu diachronicznym, por. S. Jasionowicz, *Archétype*, [in:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005, s. 27–40.

<sup>22</sup> Na temat współpracy naukowej pomiędzy Freudem i Jungiem, por. M. Freud, *Freud – mój ojciec*, przeł. R. Gałkowski, Warszawa 1993.



tezę na temat istnienia nieświadomych kompleksów na poziomie ponadindywidualnym. Zaobserwował, że pacjenci w stanach silnego napięcia psychicznego generują w snach i fantazjach obrazy stanowiące repetycję zakorzenionych głęboko w kulturze figur symbolicznych. Badania te doprowadziły do powstania teorii archetypu zanurzonego w nieświadomości zbiorowej, zatem teorii odmiennej od, bazującej na nieświadomości indywidualnej, koncepcji Freuda. Jungowski archetyp (obraz pierwotny) jest czynnikiem organizującym strukturę ludzkiej psychiki, pozwalającym reagować człowiekowi, w sposób psychologicznie adekwatny, na problemy egzystencji<sup>23</sup>.

Durand modyfikuje Jungowską definicję archetypu, przenosząc go z płaszczyzny psychologii na płaszczyznę antropologii kultury, bazując na pojęciu Platońskiej anamnezy, Cassirerowskiej koncepcji *homo symbolicus* i Eliadowskiej wizji człowieka określającego swą tożsamość w relacji do *sacrum* (*homo religiosus*). Archetyp jest tu pojmowany jako prototyp, fundamentalny model wiedzy o człowieku i świecie<sup>24</sup>, budujący strukturę „folkloru uniwersalnego”<sup>25</sup>. Istotę swojej „filozofii archetypu”<sup>26</sup> Durand streszcza w formule *semper et ubique et ab omnibus*<sup>27</sup>.

W czerwcu 1985 r. Międzynarodowe Centrum Kultury Cerisy zorganizowało we wnętrzach zamku La Salle sesję naukową poświęconą problematyce myślenia mitycznego. W przedmowie do tomu pokonferencyjnego Gilbert Durand, z perspektywy dwudziestoletniej praktyki mitokrytycznej, składając hołd swemu mistrzowi

---

<sup>23</sup> Szerzej na ten temat, por. C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

<sup>24</sup> Por. A. Verjat, *De l'archétype et du mythe. Une approche nouvelle*, [in:] *Mythe et modernité. Théories et méthodes*, dir. D. Chauvin, „Iris” 1993, nr 13, s. 7–22;

<sup>25</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992 (wyd. 1, PUF, Paris 1960), s. 285–286.

<sup>26</sup> G. Durand, *Beaux-arts et archetypes*, PUF, Paris 1989, s. 7.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 14.



– Gastonowi Bachelardowi, nazywa mit „siłą, która kiedyś marzyła, w zamierzonych czasach i która powraca, aby ponownie ożyć w wolnej wyobraźni”<sup>28</sup>. Bardziej precyzyjną definicję mitu znajdujemy w pracy *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, gdzie rozwijając za C. Lévi-Straussem koncepcję mitu jako metajęzyka<sup>29</sup>, pojmując go jako fabułę symboliczną, diachroniczne rozproszenie<sup>30</sup> podstawowych sekwencji mitycznych (mitemów) i symboli, które pozwalają uzyskać jedność synchroniczną dyskursu mitycznego, stającego się ścieżką antropologiczną<sup>31</sup>. Ścieżka antropologiczna wiedzie do odkrycia zanurzonych w człowieku praobrazów (archetypów), które jednak nie są niezmiennie, ale na poziomie wyobraźni, w perspektywie diachronicznej, rozwijają się w sposób dynamiczny, podlegając transfiguracjom. Owa dynamika, zastępując gest rytualny czy święte korzenie przywoływanej metahistorii *in illo tempore*, nadaje jej sens optymalny<sup>32</sup>.

Teorię symbolu najpełniej wyłożył G. Durand w książce pt. *Wyobraźnia symboliczna (L'Imagination symbolique)*<sup>33</sup>. Symbol, w ujęciu Durandowskim, to figura mityczna (*figure mythique*), dający się wyrazić na poziomie *langage* obraz archetypowy (*image archétype*)<sup>34</sup>, którego cechą podstawową jest, otwierająca się

---

<sup>28</sup> *Le Mythe et le Mythique. Colloque de Cerisy*, dir. A. Faivre, F. Tristan, Cahiers de l'Hermétisme, Albin Michel, Paris 1987, s. 15 [przeł. M.K.]. Sam Bachelard definiuje mit jako pierwszą ekspresję sztuki wyrażoną na płaszczyźnie języka, por. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994 (wyd. 1, 1943).

<sup>29</sup> Por. C. Lévi-Strauss, *L'Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1953 (wydanie polskie: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970).

<sup>30</sup> Durand używa słowa *dissemination*, co znaczy nie tylko ‘rozproszenie’, lecz także ‘samoistny rozsiew’.

<sup>31</sup> Durand używa terminu *trajet anthropologique*.

<sup>32</sup> D. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 17–36.

<sup>33</sup> Por. G. Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 1964 (przekład polski: G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986).

<sup>34</sup> Przykłady archetypowej analizy tekstów kultury w ujęciu Durandowskim, por. G. Durand, *Beaux-arts et archétypes*.



na konteksty interpretacyjne, redundacja<sup>35</sup>. Durand precyzyjnie objaśnia zależność pomiędzy członem znaczącym (wyobrażeniem) i znaczonym w antropologicznej teorii symbolu. Symbol prowadzi od tego, co wyobrażone, znaczące do oznaczonego, w taki sposób, że obraz symboliczny staje się przeistoczeniem konkretnego wyobrażenia w epifanii tajemnicy:

Widzialna połowa symbolu, „znacząca”, zawsze będzie przeładowana do maksimum konkretnością, [...] każdy autentyczny symbol posiada trzy konkretne wymiary: jest zarazem „kosmiczny” (to znaczy, czerpie pełnymi rękoma elementy swego ukształtowania ze świata widzialnego, który nas otacza), „oniryczny” (to znaczy, jest zakorzeniony we wspomnieniach w gestach, które wyłaniają się w naszych snach i tworzą, jak to wykażał Freud, konkretny miąższ naszej najintymniejszej biografii), wreszcie „poetycki”, to znaczy, że symbol odwołuje się do języka, i to języka tryskającego z samych źródeł, a zatem najbardziej konkretnego. Ale również druga połowa symbolu, ta część niewidzialna i niewysłowiona, która dotyczy świata wyobrażeń pośrednich, tworzy pewien całkowicie osobny gatunek logiczny. [...] Oba człony *Sumbolonu*<sup>36</sup> są nieskończenie otwarte. [...] Ten podwójny imperializm – jednocześnie znaczącego i oznaczonego – w wyobraźni symbolicznej specyficznie uwydatnia znak symboliczny i tworzy „giętkość symbolu”. Imperializm znaczącego, który powtarzając się dochodzi do zintegrowania w jednym tylko kształcie najbardziej sprzecznych właściwości, jak i imperializm oznaczonego, który rozlewa się na wszystkie zmysłowe światy, ażeby zmanifestować się, powtarzając nieustannie akt „epifanii”, posiadają wspólną cechę *redundancji*<sup>37</sup>.

Pojmowanie symbolu w Durandowskiej teorii antropologicznej bliskie jest definicjom symbolu zaproponowanym przez takich badaczy, jak: Paul Ricoeur, Mircea Eliade, Rudolf Otto, Frédéric Monneyron czy Jean-Jacques Wunenburger. Cechą wspólną tych koncepcji jest postrzeganie symbolu jako przejawu obecności

<sup>35</sup> Por. D. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 17–36.

<sup>36</sup> Na temat etymologii słowa *sumbolon*, por. R. Alleau, *De la nature des symboles*, Paris 1958, s. 14, 19. Po grecku (*sumbolon*), tak jak po hebrajsku (*mashal*) lub po niemiecku (*Sinnbild*), wyraz, który znaczy symbol, implikuje zawsze scalenie dwóch połów: znaku i tego, co oznaczone.

<sup>37</sup> G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, s. 24–26.



*sacrum*, nierozzerwalnie związanego z mitem i rytuałem, a także przekonanie, że symbolu nie można zredukować wyłącznie do poziomu językowego<sup>38</sup>. Badając symbol, przekraczamy próg doświadczenia, które nie pozwala się w pełni wpisać w kategorie logosu czy interpretacji. Doświadczenie symboliczne to doświadczenie prewerbalne, w którym przemianie ulega czasoprzestrzeń, stając się świętą przestrzenią i świętym czasem, doświadczenie wpisane poniżej poziomu językowego, na poziomie doświadczenia estetycznego<sup>39</sup>. Jednocześnie jednak ekspresja symboliczna wyrastająca z podłoża mitycznego, myślenie obrazem, jako forma intelligibilna, upoważnia do podejmowania działań badawczych z wykorzystaniem narzędzi właściwych *ratio*, na poziomie rozumienia i wyjaśniania<sup>40</sup>.

## Ścieżka antropologiczna

Pojęcie ścieżki antropologicznej (*trajet anthropologique*), jednego z fundamentalnych terminów koncepcji Duranda, pojawia się już w książce pt. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, oznaczając dynamizm ludzkiego świata wyobrażeń, dzięki któremu dzieło kultury jawi się jako nieustanna wymiana między tym co indywidualne, subiektywne, a tym co wspólne, obiektywne. Warunkiem koniecznym jej powstania jest, zdaniem Duranda,

---

<sup>38</sup> Na temat relacji między myśleniem mitycznym i naukowym w kontekście lingwistycznym, por. J. Lavédrine, *Mythe, langage et science*, [in:] *Mythe et modernité. Théories et méthodes*, s. 23–43.

<sup>39</sup> Por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 123–155; M. Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris 1952; idem, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993; R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1978; F. Monneyron, *Le Mythe et le mythique: bilan et perspective d'une hérmeneutique*, „Cahiers de l'Imaginaire” 1992, s. 123–138.

<sup>40</sup> Por. J.-J. Wunenburger, *La Vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1995. Rozważając kwestię myślenia za pomocą obrazu, autor używa terminu „inteligencja wyobraźni”, ibidem, s. 79–80.



tw. „brzemienność symboliczna” (*prégnance symbolique*)<sup>41</sup>. „Brzemienność symboliczna”, zrodzona na gruncie mentalnym jako rodzaj wiary, pozwala przeżywać rzeczywistość symboliczną i mityczną w pełnym zaufaniu, bo tylko wtedy figury wyobrażeniowe mogą odegrać swoją rolę terapeutyczną, jaką jest doznanie uczucia przezwyciężenia Czasu i Śmierci – „symbol musi wywołać wiarę w jego całkowitą trafność”<sup>42</sup> (mit i symbol są przez badacza traktowane jak „figura pragnienia”, obdarzona „energią pragnienia więzi”). Ten egzystencjalny wątek teorii Gilberta Duranda silnie akcentuje związki z praświadomością, która jest poddawana nieustannej pracy ponownego odczytywania przez pryzmat indywidualnej egzystencji. Natura ludzka podlega uniwersalizmowi wielkich Form Wyobraźni, które poddawane są aktualizacji w każdym akcie twórczym. „Brzemienność symboliczna” powoduje, że rzeczywistość mityczna staje się drogą prowadzącą do zanegowania niepokojów i lęków człowieka skonfrontowanego z własną śmiertelnością.

## **Antropologiczne struktury wyobraźni Izotopiczna klasyfikacja obrazów**

Gilbert Durand swoją teorię antropologiczną, zwaną często archetypologią, rozwijaną i egzemplifikowaną w późniejszych publikacjach, przedstawił najpełniej w fundamentalnej pracy *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960)<sup>43</sup>. Jego koncepcja antropologicznych struktur wyobraźni proponuje porównawcze zestawienie tekstów kultury (tekstów literackich, filozoficznych i malarskich) reprezentujących różne języki i konwencje. Autor podejmuje próbę objęcia całości symbolicznego uniwersum człowieka

---

<sup>41</sup> D. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 34.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>43</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.





poprzez wyodrębnienie powszechnych i ponadczasowych form symbolicznych<sup>44</sup>. Szukając źródła wytwarzania sensu w różnorodnych mutacjach wyobrażeń, próbuje dotrzeć do filarów wyobraźni twórczej, elementów jednolitych, nieredukowalnych, wiecznie powracających poprzez różnice czasów, okoliczności historycznych i tendencji kulturowych. Powołując się na koncepcje antropologiczne Ernsta Cassirera, Durand twierdzi, że wszelka działalność człowieka, cały geniusz ludzki jest zespołem form symbolicznych. Stawia tezę, że Świat Symboliczny to cały Świat Ludzki<sup>45</sup>. Bada *mundus imaginalis* człowieka, poszukując *zlewisk semantycznych* (*chreodów*), konstelacji obrazów, pól morfogenetycznych gromadzonych wokół wspólnego znaczenia.

Interdyscyplinarne teorie Duranda odwołują się do zbiorowej pamięci kultury. *Zlewiska semantyczne*, układy wyobrażeniowe o charakterze archetypowym i podobnej strukturze, skupione wokół dominującego mitu, nigdy nie zanikają – zanim trafią do zbiorowej pamięci kultury, stworzą nowe zlewisko, są przechowywane przez wyobraźnię w tzw. „zaspach zaświadczających”<sup>46</sup>.

Rdzeń Durandowskiej antropologii wyobraźni (terminologię wykorzystywaną w klasyfikacji struktur wyobrażeniowych zaczerpnął Durand z teorii fizyka Stefana Lupasco<sup>47</sup>) zasadza się na

---

<sup>44</sup> Metoda badawcza zaproponowana przez Gilberta Duranda stała się przedmiotem eksperymentu przeprowadzonego przez francuskiego psychologa Yves’a Duranda. Y. Durand poddał analizie rysunki kilku tysięcy osób różnych płci, ras, kultur, w różnym wieku i posiadających różny stopień wykształcenia. Wynik eksperymentu potwierdził trwałe i uniwersalne charakter podstawowych struktur wyobrażeniowych zaproponowanych przez Gilberta Duranda, por. Y. Durand, *Structures de l’imaginaire et comportement*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme”, 4/1963, s. 61–79.

<sup>45</sup> Por. G. Durand, *L’Univers du symbole*, [in:] *Champs de l’imaginaire*, dir. D. Chauvin, Ellug, Grenoble 1996, s. 261.

<sup>46</sup> Por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 11.

<sup>47</sup> Por. S. Lupasco, *Logique et contradiction*, PUF, Paris 1947; idem, *Le Principe de l’antagonisme et la logique de l’énergie*, Hermann, Paris 1951; idem, *L’Énergie et la matière vivante*, Julliard, 1962. Na temat inspirującego wpływu koncepcji Stefana



wyodrębnieniu dwóch potężnych porządków obrazowania (*régimes*): nocnego (*nocturne*) i dziennego (*diurne*), będących odpowiedzią wyobraźni na fundamentalny problem ludzkiej egzystencji, jakim jest przemijanie. W obrębie tej dychotomicznej klasyfikacji izotopicznych obrazów wydzielił Durand trzy „symboliczne kontynenty”: *struktury schizomorficzne* (heroiczne), skupione wokół archetypu dnia (*régime diurne*) oraz, zorganizowane wokół archetypu nocy (*régime nocturne*): *struktury syntetyczne* zwane wymiennie *dramatycznymi* i *struktury mistyczne*, zwane też *antyfrastycznymi*. Dla każdego typu wyobrażeń wyodrębnia Durand schematy czasownikowe, archetypy epitetowe i rzeczownikowe, symbole i syntemy<sup>48</sup>.

*Struktury schizomorficzne* (*heroiczne*) koncentrują się wokół wyobrażeniowego archetypu dnia (*régime diurne*). Tworzą je obrazy antytetyczne (światło – ciemność, góra – dół, rycerz – smok, w kulturze zachodnioeuropejskiej najpełniej wyrażone przez topos *Drachenkampf*) uporządkowane zgodnie z zasadą, którą Gilbert Durand nazywa *diaïresis*<sup>49</sup> (*Spaltung*<sup>50</sup>). Strukturom schizomorficznym przyporządkował Durand, oparte na zasadzie odróżniania, archetypy: czasownikowe (dzielić ≠ łączyć, wejść ≠ spaść), epitetowe (czysty ≠ zbrukany, wysoki ≠ niski), rzeczownikowe (światło ≠ ciemność, powietrze ≠ miazmat, chrzest ≠ skaza). Wśród symboli i syntemów tworzących schizomorficzny porządek obrazowania szczególną uwagę zwrócił Durand na figury wyobrażeniowe silnie

---

Lupasco na teorię antropologicznych struktur wyobraźni pisze Durand szerzej w artykule: G. Durand, *L'Anthropologie et les structures du complexe*, „Sociétés”, 2007/4, nr 98, s. 7–13.

<sup>48</sup> Por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 506–507. W dalszym omówieniu pominięte zostaną, wyodrębnione przez Duranda w jego izotopicznej klasyfikacji obrazów, zaczerpnięte z refleksologii, „dominanty odruchów” (*réflexes dominants*) jako zagadnienie stanowiące przedmiot zainteresowania psychologii.

<sup>49</sup> *Diaïresis* (gr.) – ‘rozdział’; *dia* (gr.) – ‘na dwa’.

<sup>50</sup> *Spaltung* (niem.) – ‘rozszczerzenie, rozłam’.



zakorzenione w tekstach kultury: miecz, słońce, ojca, tonsurę, zikkurat, betyl, orła.

*Struktury syntetyczne (dramatyczne)*, skupione wokół archetypu nocy (*régime nocturne*), organizują zasady: łączenia (*coincidentia oppositorum*), przyczynowości lub celowości. Strukturom syntetycznym przyporządkował Durand archetypy: czasownikowe (łączyć, dojrzewać, wracać, wzrastać), epitetowe (przedni, tylny) i rzeczownikowe (drzewo, kiełek, płomień, syn, krzyż, koło, księżyc). Wśród symboli i syntemów przynależnych do syntetycznego porządku obrazowania, szczególnie często transponowanych, zdaniem Duranda, w tekstach kultury znalazły się: buława, wtajemniczenie, orgia, ofiara, spirala, jagnię. Struktury syntetyczne Durand nazywa przedstawieniami diachronicznymi, które przy udziale czasu scalają sprzeczności.

*Struktury mistyczne (antyfrastyczne)*, reprezentujące również nocny porządek obrazowania (*régime nocturne*), organizują zasady: perseweracji i analogii. Strukturom mistycznym zostały przyporządkowane schematy: czasownikowe (zejść, zgłębić, osiąść), epitetowe (głęboki, spokojny, intymny, ciepły, ukryty) i rzeczownikowe (dziecko, matka, noc, naczynie, kwiat, kobieta, pokarm, połykanie) oraz symbole i syntemy: kielich, kocioł, brzuch, grób, kołyska, poczwarka, jajo, mleko, miód, wino, kosz, łódź, grota, kamienie szlachetne, Koboldy, Daktylosi, Meluzyna).

Antropologiczne struktury wyobraźni są, zdaniem Duranda, wrodzoną cechą *homo sapiens*. Myśleć znaczy generować obrazy.

### *Sermo mythicus*<sup>51</sup>

Centralnym zagadnieniem Durandowskiej refleksji jest pytanie o zasadę organizowania się obrazów jako form symbolicznych. Konsekwencją tak postawionego problemu jest pytanie kolejne

<sup>51</sup> Termin użyty przez Gilberta Duranda w książce: *Introduction á la mythologie*, s. 88.



– w jaki sposób obraz postrzegany przez podmiot staje się obrazem symbolicznym. Już Gaston Bachelard zauważył, że obraz postrzeżeniowy i obraz stworzony to dwie całkowicie różne sfery w sensie antropologicznym. Aby obraz postrzeżony mógł zaistnieć jako forma symboliczna, musi zostać przetworzony przez umysł – ludzkiej świadomości nic nie „prezentuje”, wszystko jest natomiast przez nią „reprezentowane”<sup>52</sup>. Obraz symboliczny oparty jest na obrazach analogicznych do wyobrażeń zmysłowych, co powoduje, że niekiedy traktuje się je jako znaki tożsame. Wiele ludzkich wyobrażeń nie wykracza poza dosłowną rzeczywistość czasoprzestrzenną. Tymczasem obraz symboliczny posiada odmienny status ontologiczny. Głosząc teorię semantyzmu obrazów symbolicznych, Durand podkreśla ich aspekt figuratywny, redundantny.

Źródłem generującym symbole, ale też strukturą antropologiczną zdolną ową redundancję odczytać, jest wyobraźnia, definiowana przez badacza jako organizujący dynamizm, będący czynnikiem jednorodności wyobrażeń, siła deformująca – według własnych reguł – dane dostarczane jej przez zmysły<sup>53</sup>.

Gilbert Durand mocno podkreśla naturalną zdolność człowieka do skutecznego przewyciężania antagonistycznych sił jego psychicznego potencjału oraz zdolność porządkowania mnogich, często sprzecznych ze sobą bodźców docierających z otoczenia<sup>54</sup>. Symbole i archetypy są mediatorami najbardziej fundamentalnych przeciwieństw, związkiem wiecznej energii duszy i czasowych uobecnień, jakie wyobraźnia gromadzi przez percepcję, wspomnienie doświadczeń i kulturę. Za pośrednictwem symbolu dokonuje się indywidualizacja, a więc spotkanie wiecznej energii, niezróżnicowanego fundamentu podświadomości, w jej refrakcji w zróżnicowanych i uwarunkowanych czasowo sytuacjach<sup>55</sup>. Moment uchwycenia

<sup>52</sup> Por. G. Durand, *La Foi du cordonnier*, Denoël, Paris 1984, s. 37.

<sup>53</sup> Por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 26.

<sup>54</sup> Szerzej na ten temat, por. G. Durand, *L'Âme tigrée*, Denoël/Gonthier, Paris 1980.

<sup>55</sup> Por. G. Durand, *La Foi du cordonnier*, s. 33.



sensu w łonie sprzeczności stanowi istotę recepcji dzieła kultury i istotę „prawdy antropologicznej”<sup>56</sup>.

W Durandowskim świecie wyobrażeń, *ego cogito* zostaje zastąpione przez *sermo mythicus*<sup>57</sup>. Mityczne i symboliczne figury wyobrazeniowe, zdaniem badacza kategorie wiodące w historii rozwoju kultury europejskiej i jeden z podstawowych wytworów ludzkiej wyobraźni, swoją uniwersalność zawdzięczają zdolności neutralizowania tragicznych opozycji, a wśród nich najważniejszej – pomiędzy upływającym czasem a wiecznością.

Świadectwem ciągłej atrakcyjności intelektualnej koncepcji antropologicznych Duranda wydaje się internacjonalizacja zainicjowanych przez niego badań. Biorąc pod uwagę coraz szersze grono kontynuatorów teorii francuskiego antropologa, rozwijanej aktualnie przez liczne, współpracujące ze sobą, interdyscyplinarne zespoły naukowe na świecie w zakresie antropologii wyobraźni, archetypologii, mitokrytyki i metodologii, można by zaryzykować stwierdzenie, iż mamy do czynienia z nowym zjawiskiem, które można by nazwać „postdurandyzmem”<sup>58</sup>.

W wywiadzie udzielonym przez Gilberta Duranda w roku 1980 dla „Nouvelles Littéraires” opublikowane zostały treści mogące stanowić cenne uzupełnienie teorii wyłożonej w sposób dyskursywny w *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* i rozwijanej w późniejszych publikacjach. Durand dokonuje tu bowiem podsumowania swoich wieloletnich badań nad wyobraźnią:

G.D. – Moim mistrzem był Gaston Bachelard, natychmiast zakochałem się w swoim uniwersyteckim nauczycielu – była to miłość od pierwszego wejrzenia. Bachelard zainicjował wielką rewolucję naukową naszego wieku, która powiodła nas na obszary nazwane później „wyobraźnią

<sup>56</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>57</sup> Szerzej na ten temat, por. G. Durand, *La Sortie du XX siècle*, [in:] idem, *Pensée hors du Rond*, Hachette, Paris 1986.

<sup>58</sup> Na temat ośrodków naukowych specjalizujących się w antropologii wyobraźni twórczej por. *Aneks. Ośrodki badań nad wyobrażeniem (wyobraźnią twórczą)*.



poetycką”. Bachelard, Eliade i Corbin – to moi mistrzowie. Oni pozwolili mi uciec od intelektualnego paryskiego światka, duszącego się w nie-szczęsnym neomarksizmie, ograniczonym strukturalizmie czy nieco już zniedołężniałym freudyzmie. Ale trzeba było dopiero międzynarodowe rozgłosu, który towarzyszył tworzonemu przeze mnie Centrum Badań nad Wyobraźnią, żeby moi francuscy koledzy zaczęli traktować mnie poważnie. I – pomimo dużej liczby kontynuujących moje badania młodych naukowców – nie mam złudzeń, instytucje uniwersyteckie ciągle pozostają formacjami skostniałymi i pozytywistycznymi.

G.A. – W swoich pracach stawia Pan ciągle to samo pytanie – o granice obszaru swoich badań. Gdzie zaczyna się i gdzie kończy „wyobraźnia”? Jakie są procedury dochodzenia do prawdy w Pańskiej dyscyplinie naukowej?

G.D. – Na pewno stanowczo nie zgadzam się na zamykanie mnie w getcie irracjonalizmu. [...] Natomiast obszar moich badań nad wyobraźnią jest ograniczony przez rozsądek, który uważam za kategorię fundamentalną. Moja praca polegała początkowo na nowym zracjonalizowaniu badań nad wyobraźnią, jeszcze bardzo intuicyjnych i nieostrych, podejmowanych przez poetów XIX wieku, psychoanalizę, psychologię głębi i mistykę. Mój atak skierowałem na mgławicę symboli po to, aby ściągnąć ją z chmur. Pokusiłem się więc o stworzenie schematu wszystkich fenomenów wyobraźniowych i symbolicznych. Człowiek, odkąd tylko otworzy oczy, zaczyna swoją lekturę świata. Ta lektura to właśnie świat wyobrażeń. W tym statycznym schemacie starałem się następnie odnaleźć dynamikę wyobraźni. Jung pokazał bardzo wyraźnie, że archetyp realizuje się w wyobrażeniach i symbolach zanurzonych w czasie i historii. Ten pierwszy obszar poszukiwań badawczych obejmuje ów statyczny świat wyobrażeń. Studiując dynamikę wyobrażeń i symboli starałem się natomiast zrozumieć, w jaki sposób symbol rozwija się i przeobraża. [...] Prawdziwa głębia antropologii, gdzie drzeźnią archetypy i mity, jest w swojej esencji antyhistoryczna. Moja filozofia historii nie jest ani mesjaniczna, ani linearna, jest odrodzeniem myślenia mitycznego. I właśnie dlatego jestem zakochany w tradycji, bo ona nigdy nie mija, jest żywą pamięcią kultury.

G.A. – W dającym się obecnie zaobserwować rozkwicie pluralizmu dyscyplin badawczych Pan mówi nie o naukach humanistycznych, ale o „nauce o człowieku”. Skąd ta zamiana liczby mnogiej na pojedynczą?

G.D. – Wszyscy są zgodni co do tego, że nauki humanistyczne przeżywają kryzys. A kryzys ten był nieunikniony, ponieważ nauki humanistyczne straciły perspektywę antropologiczną. [...] Znaleźliśmy się więc w fatalnej sytuacji konfrontacji z pluralizmem interpretacji sprzecznych i w dodatku zaledwie częściowych.



G.A. – Kryzys nauk humanistycznych wskazuje, Pańskim zdaniem, na porażkę interdyscyplinarnych wysiłków badawczych. Zamiast tworzyć pomosty pomiędzy poszczególnymi dziedzinami wiedzy, tworzymy getta.

G.D. – Jak najbardziej. Bardzo często naukowcy zamykają się w hermetycznych słojach. Należy natomiast wrócić do prawdziwej antropologii, która będzie interdyscyplinarna<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> G. Anquetil, *Gilbert Durand – anthropologue de l'imaginaire*, „Nouvelles Littéraires” 1980, nr 2724, s. 20–21 [przeł. M.K.].

## Rozdział III

### Współczesne tendencje w postdurandowskim nurcie badań literackich

#### Mit etno-religijny a mit literacki

Zapoczątkowany przez Gilberta Duranda nurt antropologicznych badań nad wyobraźnią, w literaturoznawstwie musiał zmierzyć się z przeszkodą, jaką był dystans środowisk naukowych do, leżącej u podstaw tych badań, Eliadowskiej koncepcji mitu i symbolu. W ujęciu Eliadego mit i symbol to struktury ponadhistoryczne wywodzące się z tradycji oralnej o charakterze sakralnym, literaturoznawstwo zwykło zajmować się tekstami pisanymi, profanicznymi, wpisanymi w historię<sup>1</sup>. Ten hiatus między *logosem* i mitem zniosły już w antropologii strukturalnej badania Claude'a Lévi-Straussa, który zaproponował rodzaj powszechnej gramatyki mitu i wpisanego w mit symbolu, traktując je jako formy uniwersalne, transcendujące czas i różnice kulturowe<sup>2</sup>. Takie rozumienie mitu i symbolu zaanektowane zostało przez badaczy z kręgu postdurandowskiego. Sully Bernadine definiuje antropologiczne badania

---

<sup>1</sup> Zwraca na to uwagę Véronique Gély, kontynuująca Durandowski nurt badań na Uniwersytecie Paris X-Nanterre, w artykule pt. *Mythes et littérature. Bilan critique*, [in:] *Mythes et littérature*, dir. S. Parizet, Lucie éditions pour la SFLGC, Paris 2008, s. 179–195.

<sup>2</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.



nad wyobraźnią jako badania nad sekretną architekturą ludzkiego świata wyobrażeń, które powracają w historii kultury w sposób periodyczny<sup>3</sup>. Socjolog wyobraźni, Jean Duvignaud, dowodzi, że w historii rozwoju społeczeństw daje się zaobserwować silną obecność ekspresji świata wyobrażeń za pomocą figuratywnych reprezentacji, po które chętnie sięga sztuka. Zjawisko to badacz odczytuje jako przejaw laicyzacji kultury społeczeństw, które obrazem (literackim, malarskim, scenicznym) posiadającym korzenie mityczne, a więc sakralne, próbują zapełnić obszary przez kulturę zdesakralizowane<sup>4</sup>. Podobny problem podejmuje inny socjolog wyobraźni, Pierre Francastel, który zjawisko obecności w kulturze figuratywnych reprezentacji ludzkiej wyobraźni, próbujących znieść na poziomie zlaicyzowanego życia społecznego antynomię między tym, co święte i tym, co profaniczne, nazywa „sklepieniem intelligibilnym”<sup>5</sup>. Niektórzy literaturoznawcy reprezentujący postdurandowski nurt badań, np. Pierre Albouy<sup>6</sup> czy Philippe Sellier<sup>7</sup>, wprowadzają w tym celu wyraźne rozróżnienie pomiędzy mitem etno-religijnym i mitem literackim. André Siganos, profesor literatury porównawczej z Uniwersytetu w Grenoble, zwolennik Durandowskiej mitokrytyki, twierdzi natomiast, że mit etno-religijny może stać się mitem literackim, jeśli zacznie funkcjonować w tekście literackim<sup>8</sup>. Pierre Brunel, propagator postdurandowskich badań nad literaturą na Uniwersytecie Paris IV Sorbonne, użyteczność teorii Gilberta Duranda do badań literackich uzasadnia faktem, iż element mityczny

<sup>3</sup> S. Bernadie, *L'Espace imaginaire*, „Recherches et Travaux” 1977, nr 15 (*L'imaginaire*), s. 108.

<sup>4</sup> Por. J. Duvignaud, *Spectacle et société*, Denoël-Gonthier, Paris 1970.

<sup>5</sup> P. Francastel, *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Denoël-Gonthier, Paris 1976, s. 12.

<sup>6</sup> P. Albouy, *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*, [in:] idem, *Mythographies*, José Corti, Paris 1976, s. 267–272.

<sup>7</sup> Ph. Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, „Littérature”, 1984/55, s. 112–126.

<sup>8</sup> A. Siganos, *Définitions du mythe*, [in:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005, s. 85–100.



i symboliczny są strukturami dominującymi we wszystkich utworach literackich, w procesie rozwoju literatury bowiem nastąpił proces przejścia od literatury mitologicznej (przechowującej obrazy o korzeniach mitycznych) do literatury kreującej mity<sup>9</sup>. Frédéric Monneyron i Joël Thomas stawiają radykalną tezę – cała literatura to nowoczesna forma mitu<sup>10</sup>.

Pierre Brunel w 1983 r. wyraził jednak obawę, że ze względu na budzącą tak duże kontrowersje eliadowsko-durandowską koncepcję mitu i symbolu, badania te mogą zostać ograniczone terytorialnie wyłącznie do Francji<sup>11</sup>. W roku 1992 stwierdził, że propagowana szeroko przez „Szkołę z Grenoble” postawa badawcza wśród komparatystów poza granicami Francji jest ciągle jeszcze rzadkością<sup>12</sup>.

## Szkoła z Grenoble

Istotnie najważniejszym terenem badań nad wyobraźnią w duchu Durandowskim pozostaje do dziś Francja. Tutaj działa najstarszy w świecie (założony w 1966 r.) Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble, prowadzący interdyscyplinarne badania nad obrazem, symbolem, mitem i archetypem, utrzymane w duchu bachelardowsko-eliadowsko-durandowskim. Obszar zainteresowań badawczych ośrodka grenoblijskiego obrazuje najpełniej jego wyjątkowo prężna działalność wydawnicza. CRI wydaje regularnie francuskojęzyczne

---

<sup>9</sup> *Mythes et littérature*, dir. P. Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1994, s. 10.

<sup>10</sup> Szerzej na ten temat, por. F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et littérature*, PUF, Paris 2002.

<sup>11</sup> P. Brunel, *Mythes*, [in:] *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France*, S.F.L.G.C., Paris 1983, s. 51–70.

<sup>12</sup> P. Brunel, *L'Étude des mythes en littérature comparée*, [in:] idem, *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, Paris 1992, s. 27.



czasopismo „IRIS” propagujące postdurandowski nurt badań – wśród serii tematycznych pisma znalazły się zagadnienia: *Mityczne figury kobiecości* (nr 1), *Dwadzieścia lat badań nad wyobrażeniem* (nr 2), *Historia, geografia, mit* (nr 5), *Biblia i wyobrażenie* (nr 11), *Biblia i mity* (nr 12), *Mit i nowoczesność* (nr 13), *Jules Verne – między nauką i mitem* (nr 28). Kilka numerów serii wychodzi nie tylko poza granice Francji, ale nawet Europy: *Dziecko mityczne – Europa i Japonia* (nr 23), *Diabły i demony Eurazji* (nr 25). Od roku 1996 CRI publikuje cyklicznie (kierowaną przez Danièle Chauvin) serię wydawniczą pod nazwą „Atelier de l’Imaginaire”, w której ukazują się tomy poświęcone wybranym figurom mitycznym – np. Sfinksowi (Lise Revol, *Sphinx romantiques et énigmes romanesques*, 2008) bądź światu wyobrażeń konkretnego twórcy (Ivanne Riolland, *L’Imaginaire de George Limbour*, 2009). Organizując lub współorganizując konferencje poświęcone antropologii wyobraźni, badacze z Grenoble chętnie sięgają po tematy wywodzące się z estetyki żywołów Gastona Bachelarda, np.: *Literatura i jeziora* (Chambéry 2004), *Wyobrażenie czterech stron świata* (Grenoble 2004) lub też, zgodnie z Durandowskim postulatem interdyscyplinarnego otwarcia badań literackich, zapraszają do współpracy specjalistów spoza kręgów literaturoznawczych. W latach 2006–2008 realizowali projekt badawczy poświęcony wyobrażeniom ciała w kulturze, który zaowocował międzynarodową interdyscyplinarną konferencją, pt. *Du corps enchanté au corps en chantier* oraz publikacją<sup>13</sup>. W projekt zaangażowani zostali antropologowie, literaturoznawcy, socjologowie, psychologowie, ale też nanotechnologowie i cybernetycy<sup>14</sup>. W roku 2009 CRI było współorganizatorem

<sup>13</sup> C. Finz, *Les Imaginaires du Corps en Mutation: du corps enchanté au corps en chantier*, L’Harmattan, Paris 2008.

<sup>14</sup> Referaty wychodzące poza paradygmat nauk humanistycznych zaprezentowali m.in. M. Maestrutti, *Corps et (nano)technologies – (nano)technologies dans le corps. Modèle du corps dans les techno-utopies contemporaines*; D. Cerqui, K. Warwick, *Une anthropologue chez les cybernéticiens: esquisse de dialogue entre imaginaires concurrents*; H. Fanet, *Les Interfaces neurones-électronique*.



konferencji interdyscyplinarnej pt. *La Fabrique du corps humain*, podejmującej zagadnienie inżynierii ciała i kulturowych wyobrażeń ciała ludzkiego jako maszyny (automatu). Najnowszy projekt badawczy kontynuatorów badań Gilberta Duranda zaowocował zorganizowaną w Grenoble w czerwcu 2011 r. międzynarodową konferencją, zatytułowaną *La contamination: lieux symboliques et espaces imaginaires*, podczas której zagadnieniem obecności symboliki malady i wyobrażeń choroby w kulturze zajmowali się archeolodzy, literaturoznawcy, filozofowie i socjologowie.

Członkowie CRI podejmują próby jednoczenia środowisk badaczy z kręgu antropologii wyobraźni, zapraszając do współpracy przy organizacji konferencji i sesji tematycznych naukowców z innych uniwersytetów, nie tylko francuskich (sesja naukowa poświęcona wyobrażeniom ciała w kulturze z roku 2006, pt. *Corps, conte et imaginaire*, przygotowana we współpracy z socjologami z Uniwersytetu Pierre Mendès-France), lecz także spoza Europy (międzynarodowa konferencja dotycząca symboliki błędzenia w literaturze, pt. *Errance et déambulation*, Grenoble 2004, której współorganizatorem był Uniwersytet w Montrealu). Propagują postdurandowski nurt badań poprzez uczestniczenie w konferencjach na innych kontynentach, czego przykładem może być konferencja poświęcona mitologii porównawczej w Japonii (Nara, 2004 r.), pt. *Podróż ku śmierci albo latający kufer*, podczas której wyniki swoich prac badawczych prezentowali naukowcy z CRI – Philippe Walter, Michel Viegnes i Hamid Nedjat.

## Szkoła paryska

Na Uniwersytecie Paris-Sorbonne od roku 1981 działa, powołany do życia z inicjatywy Pierre'a Brunela, zespół komparatystów, zajmujący się zagadnieniem mitów literackich. Jest to drugi we Francji, pod względem chronologii, ośrodek badań nad wyobrażeniem



utrzymanych w duchu Durandowskim, znaczeniem i mnogością inicjatyw badawczych dorównujący ośrodkowi z Grenoble. Profesorowie Sorbony – Danièle Chauvin<sup>15</sup> i Pierre Brunel, należący do najwybitniejszych znawców metodologii Gilberta Duranda – są jednocześnie propagatorami badań postdurandowskich w świecie. Oprócz refleksji teoretycznej, działalności hermeneutycznej i dydaktycznej (seminaria magisterskie i przewody doktorskie, cykl wykładów poświęcony mitowi Syren) w ośrodku paryskim podejmowane są liczne inicjatywy naukowe, mające na celu jednocześnie międzynarodowego środowiska badaczy wyobraźni<sup>16</sup> oraz edytorskie (seria wydawnicza *Figury i Mity*, publikowana przez Wydawnictwo Rocher<sup>17</sup>). Od roku 2005 jest tu realizowany nowy projekt badawczy zatytułowany *Mitologia w wyobrażeniach współczesnych*.

Od roku 2004 na Uniwersytecie Paris X grupa naukowców pod kierunkiem Véronique Gély dynamicznie prowadzi badania z zakresu mitopoetyki. Rezultatem tych działań są liczne publikacje poświęcone m.in. zagadnieniom mitów w literaturze od czasów antycznych do literatury XXI w.<sup>18</sup> Przedmiot zainteresowania stanowią tu m.in.: literackie transformacje symboliki wieży Babel, mityczna figura Fausta, mity europejskie okresu baroku, reinterpretacja mi-

---

<sup>15</sup> Danièle Chauvin była w latach 1989–1998 dyrektorem Ośrodka Badań nad Wyobrażeniem (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble.

<sup>16</sup> W marcu 2004 r. Uniwersytet Paris IV Sorbonne zorganizował międzynarodową konferencję poświęconą mitycznym figurom ziemi, zatytułowaną *Figures de la Terre dans la littérature et l'art européens*. Materiały z tej konferencji, której współorganizatorem był Ośrodek Kultury Polskiej na Sorbonie, ukazały się w publikacji: *Les Représentations de la Terre dans la littérature et l'art européens. Imaginaire et Idéologie. Actes du colloque des 18-19-20 mars 2004 en Sorbonne*, dir. D. Chauvin, D. Knysz-Tomaszewska, „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais” 2005, nr 4.

<sup>17</sup> W serii tej ukazały się m.in. książki: Æ. Bastian, P. Brunel, *Sisiphe et son rocher*, Éditions du Rocher, Monaco 2004; F. Toudoire-Surlapierre, *Hamlet, l'ombre et la mémoire*, Éditions du Rocher, Monaco 2004; S. Détoç, *La Gorgone Méduse*, Éditions du Rocher, Monaco 2006.

<sup>18</sup> *Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*, dir. C. Dumoulié, Y. Chevrel, PUF, Paris 2000.



tów grecko-rzymskich w literaturze zachodniej. Inicjatywy podejmowane na Uniwersytecie Paris X wskazują na ciekawe tendencje zaznaczające się we współczesnych badaniach postdurandowskich, polegające na znacznym rozszerzeniu obszaru zainteresowań. Sylvie Parizet nie tylko faworyzuje w swoich badaniach mity biblijne, co było też często udziałem innych hermeneutów, np. D. Chauvin<sup>19</sup>, lecz także śledzi związki między mitologią, filozofią i polityką oraz mitem i gatunkami literackimi<sup>20</sup>. Véronique Gély bada związki między mitem i alegorią<sup>21</sup> oraz między mitem a formami podawczymi monologu i dialogu<sup>22</sup>, Sylvie Ballestra-Puech zajmuje się związkiem między strukturami mitycznymi i metaforą. Termin mitopoetyka stworzył Pierre Brunel, który w książce zatytułowanej *Mitopoetyka rodzajów literackich*<sup>23</sup> zaproponował odejście od klasycznej trychotomicznej teorii genologicznej, postulując wprowadzenie, obok epiki, liryki i dramatu, mitytu jako czwartego rodzaju literackiego – najstarszego, fundamentalnego, z którego wyłoniły się wszystkie pozostałe<sup>24</sup>.

## Interdyscyplinarne badania nad wyobrażeniem

W ostatnich latach interdyscyplinarne badania nad mitem i symbolem wywodzące się z tradycji bachelardowsko-eliadowsko-durandowskiej zaczynają być coraz częściej obecne w działaniach naukowych poza granicami Francji. Na Uniwersytecie Libre

---

<sup>19</sup> D. Chauvin, *La Bible, images, mythes et traditions*, Albin Michel, Paris 1994.

<sup>20</sup> *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, dir. S. Parizet, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris 2009.

<sup>21</sup> V. Gély, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Champion, Paris 2006.

<sup>22</sup> V. Gély, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, PUF, Paris 2000.

<sup>23</sup> P. Brunel, *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris 2003.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 182–183.



w Brukseli tego typu projekt, zatytułowany *Metody lektury mitu*, prowadziła grupa naukowców pod kierunkiem Lambrosa Coulobaritsis<sup>25</sup>. W Lozannie Ute Heidmann<sup>26</sup> poświęcił znaczną część swoich prac badawczych reinterpretacjom mitu. W grudniu 2006 r. rosyjscy naukowcy zorganizowali w Moskwie międzynarodową konferencję zatytułowaną *Poetyka mitu dzisiaj*, poświęconą recepcji słynnej książki Eleazara Mioletinskiego<sup>27</sup>.

Postdurandowskie antropologiczne badania nad wyobrażeniem i mitem w dziedzinie literatury we Francji prowadzone są przez specjalistów z różnych dziedzin humanistyki: najczęściej komparatystów (Danièle Chauvin<sup>28</sup> i Pierre Brunel<sup>29</sup> z Centrum Badań nad Literaturą Porównawczą na Sorbonie<sup>30</sup> czy André Siganos z Uniwersytetu w Grenoble), ale też mediewistów (Philippe Walter<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> Belgijscy naukowcy wyniki swoich prac badawczych opublikowali w tomach: S. Klimis, *Le Statut du mythe dans la poésie d'Aristote. Les fondements philosophique de la tragédie*, Ousia, Bruxelles 1997; *Antigone et la résistance civile*, dir. L. Coulobaritsis, J.F. Ost, Ousia, Bruxelles 2004.

<sup>26</sup> U. Heidmann, *Poétique compare des mythes. De l'antiquité à la modernité*, Payot, Lausanne-Nadir 2004.

<sup>27</sup> *Poetyka mitu* E. Mioletinskiego została wydrukowana w języku rosyjskim w roku 1976.

<sup>28</sup> Por. D. Chauvin, *Viatiques. Essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, PUG, Grenoble 2003; *La Bible, images, mythes et traditions*, dir. D. Chauvin, Albin Michel, Paris 1994; eadem, *L'Oeuvre de William Blake, apocalypse et transfiguration*, Ellug, Grenoble 1992. Cenną publikacją dla kontynuatorów badań Durandowskich stanowi słownik mitokrytyki: *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005.

<sup>29</sup> Por. P. Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Ellug, Grenoble 1998; idem, *Mythes et littérature*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 1994; idem, *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, Paris 1992; idem, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Monaco 1988; idem, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers*, Sedes, Paris 1974; idem, *Le Mythe de la métamorphose*, Armand Collin, Paris 1974.

<sup>30</sup> We Francji badania w duchu postdurandowskim prowadzą również naukowe ośrodki komparatystyczne w Marsylii, Tuluzie, Rouen, Limoges, Nancy, por. V. Gély, *Mythes et littérature*, [in:] *La Recherche en Littérature Générale et comparée*, dir. A. Tomiche, K. Zieger, Presses U. de Valenciennes, Valenciennes 2007, s. 37–46.

<sup>31</sup> Por. Ph. Walter, *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Imago, Paris 2004; idem, *La Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Age*, Imago, Paris 2003;



z Ośrodka Badań nad Wyobrażeniem na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble) czy specjalistów z zakresu literatury antycznej (Joël Thomas, kierujący Zespołem Badań nad Wyobrażeniem w Literaturze Łacińskiej na Uniwersytecie w Perpignan<sup>32</sup>).

Obszar zainteresowań badawczych Danièle Chauvin koncentruje się wokół zagadnienia literackich transformacji figur mitycznych, najczęściej proveniencji biblijnej. Za punkt wyjścia swoich rozważań Danièle Chauvin przyjmuje polemiczny potencjał tkwiący w tezie, iż „Stary i Nowy Testament stanowią Wielki Kod Sztuki”<sup>33</sup>. Wydana w roku 1992, opatrzona przedmową Gilberta Duranda, książka zatytułowana *L'Oeuvre de William Blake, apocalypse et transfiguration*, stanowi jedną z najważniejszych publikacji mitokrytycznych współczesnego nurtu badań nad wyobraźnią twórczą. Według słów samego Duranda jest to książka mogąca stanowić wzorzec metodologiczny dla antropologów literatury, pragnących dołączyć do grona zwolenników i kontynuatorów Szkoły z Grenoble<sup>34</sup>. Przedmiotem omówienia autorka czyni świat wyobrażeń Williama Blake’a, biorąc pod rozwagę zarówno twórczość literacką, jak i dzieła plastyczne angielskiego artysty, który Biblię „czytał jako dzieło żywe, ciągle podatne na nowe interpretacje”<sup>35</sup>. Atlas wyobraźniowy Blake’a Danièle Chauvin uporządkowała wokół czterech centrów tematycznych: 1. Obrazy apokaliptyczne, 2. Okrąg i struktury zamknięte, 3. Spirala i struktury progresywne,

---

idem, *Arthur, l'ours et le roi*, Imago, Paris 2002; idem, *Merlin ou le savoir du monde*, Imago, Paris 2000.

<sup>32</sup> Por. J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Les Belles Lettres, Paris 1981.

<sup>33</sup> D. Chauvin, *L'Oeuvre de William Blake, apocalypse et transfiguration*, s. 16, 21 [przeł. M.K.]. Autorka wielokrotnie powołuje się w swoich analizach na prace N. Frye’a, w tym na klasyczne opracowanie *The Great Code. The Bible and Literature*, ale również na *Anatomie de la critique* przetłumaczoną w roku 1968 na język francuski przez Gilberta Duranda.

<sup>34</sup> Por. D. Chauvin, *L'Oeuvre de William Blake, apocalypse et transfiguration*, s. 14.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 17 [przeł. M.K.].





4. Tęcza i struktury profetyczne. W części pierwszej omówione zostały apokaliptyczne figury wyobrazeniowe stanowiące główne źródło inspiracji dla twórczości Blake'a: trąby, archanioły, wino-branie, żniwo, bestiariusz (wąż, ośmiornica, pająk), martwe słońce, zmiany kosmiczne, Nierządnicza-Babilon, miód, rzeka i drzewo życia, baranek i motyl. Transformacje, jakim ulegają poszczególne obrazy apokaliptyczne w wyobraźni angielskiego artysty, wskazują, zdaniem autorki, że Blake wykorzystał motywy biblijne do zbudowania swojej wypowiedzi na tematy polityczne (problem rewolucji) i eschatologiczne, oscylując między mitem, historią i metafizyką. W części drugiej Danièle Chauvin koncentruje się na symbolice okręgu i zamknięcia, omawiając kolejno obrazy globu ziemskiego, skorupy, koła, cykle oparte na symbolice cyfry siedem i dziewięć, symbolikę oka i łańcucha, które wiąże w wyobraźni Blake'a z problemem cykliczności historii i tematem tyranii (figury tyrana, ofiary i syna). Część trzecia została skoncentrowana na wymiarze symbolicznym spirali, w której to formie autorka upatruje istotny element struktury wyobraźni Blake'a. Francuska badaczka śledzi, w jaki sposób w wizjach omawianego artysty następuje metamorfoza i rozwinięcie formy koła do formy spirali (przejście od cykliczności historii i świata do spirali kontemplacji, wąż jako spirala katamorficzna czasu, spirala jako sposób wizualizacji teofanii), aby w części czwartej, zamykającej analizy świata wyobrażeń, dojść do jej pełnego otwarcia w figurze tęczy (łuk jako symbol otwarcia centrum w kierunku transcendencji – doświadczenie „chwili wieczności”, tęcza jako figura wyobrazeniowa przynależna do porządku obrazowania profetycznego). Interpretacja wyodrębnionych w wizjach Williama Blake'a figur wyobrazeniowych oraz poszukiwanie ich znaczenia w twórczości literackiej i plastycznej artysty prowadzą autorkę do postawienia w zakończeniu książki pytania, czy autor *Jeruzalem* rozszerzył sens spirytualnego przesłania Biblii jako nowy profeta, daleki sukcesor Mojżesza i św. Jana? Odpowiedź, która następuje tuż po zadaniu pytania, sprowadza czytelnika z obszarów



metafizycznych w rejony antropologiczne i estetyczne – według Danièle Chauvin Blake nie kreuje się na profetę, osobowość mediomiczną, przez którą przemawia bóstwo. Poeta, w przeciwieństwie do profety, opisuje tylko to, co może odnaleźć w samym sobie („Bóg jest w nas, wieczność w każdej rzeczy”<sup>36</sup>, poezja jest „osobistą odpowiedzią na potrzebę całkowicie wewnętrzzną”<sup>37</sup>). Blake jest, zdaniem autorki, raczej interpretatorem obrazów biblijnych (jego twórczość można określić, stosując termin *bricolage*), a wykorzystane przez twórcę i poddane transformacji obrazy biblijne służą zbudowaniu wizjonerskiej koncepcji sztuki.

Druga mitokrytyczna książka Danièle Chauvin, z roku 2003, zatytułowana *Viatiques. Essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, została poświęcona omówieniu świata wyobrażeń współczesnego prowansalskiego poety. Cztery centra tematyczne stanowią tutaj cztery żywioły elementarne, wokół których autorka uporządkowała atlas wyobrazeniowy twórcy. Chreod wyobraźni Philippe’a Jaccotteta budują: obrazy telluryczne (kwiat jako figura wniebowstąpienia ziemi, góry jako obraz ziemi śniącej o wniebowzięciu); figury akwaticzne (potok, strumień), będące synonimem podróży w czasie, przywołujące reminiscencje dzieciństwa, często połączone z obrazami światła; obrazy śniegu (związane zarówno z żywiołem ziemi – wizja ośnieżonych wzgórz, jak i z żywiołem powietrza – płatki śniegu unoszone przez wiatr); figury niewidzialnych ptaków, „pejzaże z figurami nieobecnymi”<sup>38</sup>. Z tak zrekonstruowanego atlasu wyobrazeniowego Jaccotteta, który układa się w pejzaż, wyłania się poetycka wizja świata jako bytu wędrownego: „Wszystkie pejzaże Jaccotteta są pejzażami wewnętrzno-zewnętrzными, pejzażami przejścia, pozostającymi w ciągłym ruchu niepewnymi spotkaniami *Ja ze światem*”<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 266 [przeł. M.K.].

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> D. Chauvin, *Viatiques. Essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, s. 119 [przeł. M.K.].

<sup>39</sup> Ibidem, s. 140 [przeł. M.K.].



Wśród publikacji Pierre'a Brunela, z inicjatywy którego w Centrum Badań nad Literaturą Porównawczą na Sorbonie zostały zrealizowane liczne projekty badawcze z zakresu antropologii wyobraźni, na szczególną uwagę zasługują publikacje poświęcone mitokrytyce. W roku 1988 ukazuje się wydany pod jego redakcją rezultat jednego z takich projektów – monumentalny *Słownik mitów literackich (Dictionnaire des mythes littéraires)*<sup>40</sup>, oparty na synkretycznej koncepcji mitu, powstałej z połączenia funkcjonalnej teorii mitu wywodzącej się z badań Eliadego nad morfologią *sacrum* oraz antropologicznej teorii mitu w ujęciu Gilberta Duranda („mit jako dynamiczny system symboli i archetypów”<sup>41</sup>). Autorzy słownika, komparatyści z Uniwersytetu Paris IV Sorbonne, na podstawie konkretnych figur mitycznych śledzą, w jaki sposób mit etno-religijny (anonimowy i kolektywny) staje się mitem literackim i zaczyna funkcjonować w przestrzeni artystycznej oraz w jaki sposób mity literackie (np. Tristan i Izolda, Faust, Don Juan), dzięki transformacjom, jakim podlegają w wyobraźni konkretnych twórców, stają się „mitami nowonarodzonymi”<sup>42</sup>. Ważną książką dla zwolenników badań mitokrytycznych pozostaje książka Pierre'a Brunela z roku 1992, zatytułowana *Mythocritique, théorie et parcours*, w której znajdziemy zarówno teoretyczne omówienie Durandowskiej krytyki tekstu, jak i przykłady zastosowania mitokrytyki do analizy oraz interpretacji konkretnych utworów literackich. Przedmiotem swojego zainteresowania autor czyni kolejno: literackie realizacje mitycznej figury Diany w sonetach Szekspira i Petrarcki, mitologię jeziora w twórczości Goethe'go i Stendhala, mit Orfeusza przetworzony przez wyobraźnię Gérarda de Nerval, znaczenie symbolicznej figury Syzyfa w *Kwiatach zła* Baudelaire'a, babiloński mit herosa Izdubara w twórczości Paula Claudela, motywy mityczne wykorzystane w *Odach* przez Pindara,

<sup>40</sup> P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 8 [przeł. M.K.].

<sup>42</sup> Ibidem, s. 13 [przeł. M.K.].



przetworzone przez twórców epok następnych (Pierre'a Ronsarda, Pierre'a Jouve'a), transformacje obrazów mitologicznych w twórczości André Bretona oraz Michela Tourniera. We wprowadzeniu do swojej publikacji Pierre Brunel pisze, że w chwili, kiedy Gilbert Durand obwieścił światu powołanie do życia mitokrytyki jako nowego rodzaju krytyki tekstu, zdawało się, że termin ten wydłuży tylko listę neologizmów, które zaczęły pojawiać się w naukach humanistycznych po roku 1970, kiedy zaczynał już dogasać blask „nowej krytyki”. Tymczasem oddana do rąk czytelnika w latach dziewięćdziesiątych książka *Mythocritique, théorie et parcours*, zawierająca studia i szkice z dwudziestoletniej praktyki mitokrytycznej Pierre'a Brunela, a także jego wieloletnie kontakty naukowe z badaczami skupionymi wokół Ośrodka Badań nad Wyobrażeniem (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble oraz uczestnictwo w konferencjach mitokrytycznych zorganizowanych dla uczczenia Duranda w Grenoble i Chambéry, zdają się zaświadczać o niesłabnącej atrakcyjności Durandowskiej metody hermeneutyki dzieła sztuki, stały się też okazją do uzmysłowienia sobie faktu, że „literatura porównawcza nie mogłaby istnieć, gdyby odciąć jej korzenie antyczne”<sup>43</sup>, w szczególności mityczne. W następnej publikacji, z roku 1999, noszącej tytuł *Dix mythes au féminin*<sup>44</sup>, Brunel zaprezentował inne oblicze badań mitokrytycznych, porządkując omawiany materiał literacki wokół dziesięciu figur wyobrażeniowych, będących reprezentacjami potencjału kobiecości w kulturze: Matki-Ziemi, Europy, Sfinksa, Andromachy, Elektry, Diotymy, Olimpji, Gradiwy, Antynei, Diwy.

Mediewista Philippe Walter, kierujący od roku 1998 Ośrodkiem Badań nad Wyobrażeniem (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble, aplikuje Durandowską metodę hermeneutyki tekstu do badań nad literaturą wieków średnich. W paryskim wydawnictwie

<sup>43</sup> P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, s. 11 [przeł. M.K.].

<sup>44</sup> P. Brunel, *Dix mythes au féminin*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris 1999.



Imago ukazała się seria książek tego autora, poświęconych figurom mitycznym trwale wpisanym w kulturę średniowiecza: Merlinowi (*Merlin ou le savoir du monde*, 2000), królowi Arturowi (*Arthur, l'ours et le roi*, 2002), Parsifalowi (*Perceval, le pêcheur et le Graal*, 2004), Galahadwi (*Galaad, le pommier et le Graal*, 2004). Zdaniem Philippe'a Waltera najistotniejszym dla kultury europejskiej mitem średniowiecza był mit Graala. Badacz śledzi zatem różne wersje oraz transformacje tego mitu w tekstach literackich (autorstwa Chrétiena de Troyes, w średniowiecznej literaturze pedagogicznej, w tekstach celtyckich), ale też w obrzędowości i rytuałach (obrzędy inicjacyjne średniowiecza, symboliczny wymiar mitycznej figury rybaka, wieczerzy sakralnej, rytualna symbolika krwawiącego drzewa, jabłka, mleka i miodu). W książce poświęconej mitologii chrześcijańskiej (*La Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Age*, 2003) daje się zaobserwować rozszerzenie obszaru literaturoznawczych zainteresowań o tematykę z pogranicza antropologii kultury, religioznawstwa i etnologii: znajdziemy tu omówienie symboliki mitologicznego kalendarza średniowiecza (świąt Bożego Narodzenia, św. Sylwestra, św. Walentego, świąt Wielkanocnych, obrzędów mikołajkowych i świętojańskich).

Publikacją ważną dla badaczy z kręgu mitokrytyki jest bez wątpienia wydany w roku 2005, również przez paryskie wydawnictwo Imago, francuskojęzyczny *Słownik mitokrytyki* (*Questions de mythocritique. Dictionnaire*). Redaktorzy tomu: Danièle Chauvin, André Siganos i Philippe Walter, zgromadzili tu teksty poświęcone tak podstawowym pojęciom i zagadnieniom z dziedziny antropologii wyobraźni, jak: archetyp (oprac. Stanisław Jasionowicz, Laurent Mattiussi), bajka, legenda, mit (oprac. Philippe Walter), definicja mitu (oprac. André Siganos), Biblia i mitokrytyka (oprac. Danièle Chauvin), obraz pierwotny (oprac. Jean-Jacques Wunenburger), pamięć i mit (oprac. Danièle Chauvin), marzenie i mit (oprac. Zoé Samaras), symbol i mit (oprac. Claude-Gilbert Dubois),



typologia mitów (oprac. Jean-Pierre Giraud), antyk grecko-łaciński i mitokrytyka (oprac. Sylvie Ballestra-Puech), ale też obecności mitologii afrykańskiej w literaturze (oprac. Jean Derive) czy transformacji mitów w literaturze Dalekiego Wschodu – Japonii, Chin, Korei (oprac. Muriel Détrie).

Lekturą obowiązkową dla antropologów wyobraźni powinna być również, wydana w roku 1998, książka pt. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, pod redakcją naukową Joëla Thomasa<sup>45</sup>, kierującego Zespołem Badań nad Wyobrażeniem w Literaturze Łacińskiej na Uniwersytecie w Perpignan. Jest to książkowa wersja interdyscyplinarnego, międzynarodowego projektu, do którego zaproszeni zostali naukowcy, wykorzystujący w swojej wieloletniej praktyce akademickiej teorie antropologiczne Gilberta Duranda, zasłużeni w propagowaniu postdurandowskiego nurtu badań. Pierwszy z nich, Claude-Gilbert Dubois, profesor literatury francuskiej na uniwersytecie w Bordeaux, specjalizujący się w literaturze okresu baroku i renesansu, założył w roku 1974 na Uniwersytecie Bordeaux III Interdyscyplinarne Laboratorium Badań nad Wyobrażeniem (LAPRIL – Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées á la Littérature), był też redaktorem naczelnym czasopisma propagującego Durandowski nurt w humanistyce – „Eidolon”. Jest autorem licznych publikacji książkowych z zakresu *imaginaire*: *Celtes et Gaulois, un mythe nationaliste* (1973), *L'Imaginaire de la Renaissance* (1985), *Mots et règles jeux et délires: études sur l'imaginaire verbal au XVI siècle* (1992, z przedmową Gilberta Duranda), w książce *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* zamieścił artykuły poświęcone zagadnieniom obrazu, znaku i symbolu, sposobom klasyfikacji mitów oraz transformacji świata wyobrażeń w kulturze europejskiej XVI i XVII w. Jacques Boulogne, profesor literatury greckiej na uniwersytecie

---

<sup>45</sup> *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, dir. J. Thomas, Ellipses, Paris 1998.



w Lille, bada wpływ mitologii antycznej na literaturę zachodnio-europejskiego kręgu europejskiego, w roku 1990 powołał do życia Ośrodek Badań Interdyscyplinarnych *Mity i Literatura* (Centre de Recherches Interdisciplinaire *Mythes et Littérature*), a na potrzeby publikacji pod redakcją Joëla Thomasa przygotował tekst dotyczący roli obrazu w antycznej myśli greckiej (koncepcja materialistyczna, substancjalna i idealistyczna obrazu). Philippe Walter z Centre de Recherche sur l'Imaginaire na Uniwersytecie w Grenoble opracował zagadnienie średniowiecznego świata wyobrażeń. Jean-Jacques Wunenburger, profesor filozofii, dyrektor Centrum Gastona Bachelarda (Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité) na uniwersytecie w Dijon, specjalizuje się w badaniach nad strukturą oraz funkcją obrazów, symboli i mitów, jak również ich związkami z *ratio* (rezultatem tych zainteresowań są dwie istotne dla antropologów wyobraźni książki: *La Vie des images*, 1995 oraz *Philosophie des images*, 1997), w ramach omawianego projektu przygotował tekst poświęcony historii obrazu od XVIII do XIX w. (poruszone tu zostały m.in. zagadnienia wrażliwości estetycznej wyobraźni wizjonerskiej, metafizyki wyobraźni, wyobrażeń utopii). Redaktor tomu, Joël Thomas, zaprezentował dwudziestowieczne teorie obrazu (koncepcje Freuda, Junga oraz Eliadego i Corbina), jest też autorem artykułu poświęconego wyobraźni Wergiliusza. Michel Maffesoli, profesor socjologii na Sorbonie, prowadzący badania nad wyobrażeniami i symbolami (głównie przemocy) funkcjonującymi w przestrzeni codziennego życia społecznego, dyrektor Ośrodka Studiów nad Współczesnością i Życiem Codziennym – CEAQ (Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien), autor takich publikacji, jak *L'Ombre de Dionysos. Contribution á une sociologie de l'orgie* (1982) czy *La Contemplation du monde. Figures du style communautaire* (1993), w książce *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* zaprezentował związki między socjologią i badaniami nad antropologią wyobraźni.



Helder Godinho, profesor literatury romańskiej na uniwersytecie w Lizbonie, badacz mitów i wyobrażeń portugalskich, tłumacz na język portugalski fundamentalnej książki Gilberta Duranda *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (przekład ukazał się w Lizbonie w roku 1989), opracował krótką syntezę Durandowskiej teorii antropologicznych struktur wyobraźni. Alberto Filipe Araújo, profesor portugalskiego uniwersytetu w Bradze, zajmujący się filozofią edukacji i historią myśli pedagogicznej, w swojej pracy naukowej bada obecność mitów, symboli i utopii w myśli pedagogicznej okresu renesansu i oświecenia. W omawianej książce Araújo jest autorem rozdziału pt. *Mitologem „Nowego Człowieka” w portugalskiej myśli pedagogicznej*. W projekcie wzięli też udział, wspomniani wcześniej profesorowie Sorbony: Pierre Brunel (tekst zatytułowany *Literatura porównawcza: teorie wyobrażenia i egzegeza mitów literackich*) oraz Danièle Chauvin, autorka rozdziału poświęconego mitom biblijnym.

## Szkoła polska

W Polsce Durandowska metodologia oraz postdurandowska hermeneutyka tekstów literackich stała się przedmiotem zainteresowania: romanistów (Barbara Sosień<sup>46</sup>, Stanisław Jasionowicz<sup>47</sup>, Krystyna Falicka<sup>48</sup>, Marcin Klik<sup>49</sup>), teoretyków literatury (Joanna

---

<sup>46</sup> Por. *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003; B. Sosień, *Imaginer le jardin*, Kraków 2003; eadem, *Images, symboles, mythes et poétique de l'ascension*, Kraków 2007.

<sup>47</sup> Por. S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999.

<sup>48</sup> Por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.

<sup>49</sup> Koordynator projektu, pt. *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, realizowanego w latach 2013–2014 w Instytucie Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Efektem projektu jest publikacja książkowa pt. *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Klik, J. Zych, Warszawa 2014.





Ślósarska<sup>50</sup>) oraz polonistów (Włodzimierz Szturc<sup>51</sup>, Marek Dybizbański<sup>52</sup>)<sup>53</sup>. Z inicjatywy Barbary Sosień w roku 1995 powstał w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego interdyscyplinarny Zespół do Badań Wyobraźniowości Symbolicznej<sup>54</sup> (E.R.I.S. – Equipe de Recherche sur l’Imaginaire Symbolique), prowadzący badania inspirowane metodologią Durandowską, skupiający historyków literatury francuskiej, belgijskiej, hiszpańskiej, portugalskiej i włoskiej. Wśród inicjatyw naukowych zespołu E.R.I.S. znalazły się m.in. międzynarodowe sesje poświęcone takim tematom, jak: wyobraźnia przestrzeni, wyobraźniowość i teatralność, związki między wyobraźniowością i intertekstualnością, symbolika i obrazowanie ogrodów. Tomy pokonferencyjne zostały opublikowane w językach romańskich<sup>55</sup>. W języku polskim ukazał

<sup>50</sup> Por. J. Ślósarska, *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*, Łódź 2009; eadem, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004; eadem, *Mityczne i archetypiczne obrazy kosmosu*, Warszawa 1994; eadem, *W świetle symboli*, Łódź 1994.

<sup>51</sup> Por. W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001; idem, „Faust” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.

<sup>52</sup> Por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.

<sup>53</sup> W roku 2011 z inicjatywy neofilologów z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego odbyła się w Krakowie interdyscyplinarna konferencja pt. *Horyzonty wyobraźni*. Wśród poruszanych podczas obrad zagadnień znalazły się m.in.: intertekstualność wyobraźni, wyobraźnia a filozofia, przestrzenie wyobraźni, figury wyobrażone. Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego w 2010 r. zorganizowała konferencję naukową poświęconą tematyce zogniskowanej wokół problematyki: Mit – Literatura. Do udziału w konferencji zaproszeni zostali filologowie, filozofowie, religioznawcy, etnologowie, kulturoznawcy oraz psychologowie, którzy w swoich badaniach podejmują kwestie obecności mitu w świecie refleksji współczesnego człowieka. Przedmiot zainteresowania stanowiła mediacyjna funkcja mitu w tekstach współczesnej kultury. Zakres tematyczny konferencji stanowiły takie zagadnienia, jak: formalne sposoby uobecniania się mitu w literaturze pięknej, mit jako nośnik znaczeń irracjonalnych w literaturze, mit jako symbol rozwinięty, mit jako element dyskursu.

<sup>54</sup> Barbara Sosień francuski termin *imaginaire* na język polski tłumaczy jako ‘wyobraźniowość’, por. *Intertekstualność i wyobraźniowość*, s. 5.

<sup>55</sup> Por. *L’Espace, la théâtralité et l’imaginaire*, red. B. Sosień, Kraków 1998. Metoda Durandowska stała się tu inspiracją do analizy i interpretacji tekstów



się, nakładem wydawnictwa Universitas, zbiór studiów zatytułowany *Intertekstualność i wyobraźniowość*. W artykule otwierającym tom: *Hipoteksty, teksty, mity, czyli o współistnieniu metod* Barbara Sosień, podejmując polemikę z wyłożoną przez Gerarda Genette'a w książce *Palimpsestes*<sup>56</sup> krytyką hermeneutyki hipertekstualnej, postuluje otwarcie się w badaniach literackich na metodologiczny dialog:

Badania struktur i badania mechanizmów intertekstualności lub, jak woli Genette, transtekstualności nie muszą pozostawać w konflikcie z hermeneutyką, jak to skądinąd przekonywająco komentuje w swoich studiach Ricoeur. Sądźmy, że odpowiedź na propozycje Ricoeura przynosi Durandowska koncepcja *imaginaire*, rozumianego jako wyobraźniowość. Traktując struktury (*sic!*) wyobraźniowości symbolicznej w aspekcie antropologicznym, metoda Duranda, nierzadko pomawiana o eklektyzm, umożliwia efektywne posługiwanie się w literaturoznawstwie mitokrytyką i mitoanalizą, a więc docieranie do wieloznacznego i symbolicznego języka mitu. [...] Badanie struktur wyobraźniowości pozwala czytelnikowi przybliżyć się do [...] najgłębszych warstw sensu, niesionego przez tekst, lecz zawartego w mitologemii. Wówczas niezaprzeczalnej przyjemności obcowania z tekstem poddanym oglądowi formalnemu, przyjemności, którą Roland Barthes nazywa *plaisir du texte*, towarzyszy przyjemność obcowania z mitem, *plaisir du mythe*, bliska mitokrytyce Durandowskiej i postdurandowskiej<sup>57</sup>.

Publikacja przygotowana przez krakowski zespół badaczy, oprócz rozważań teoretycznych i metodologicznych (Stanisława Jasionowicz, *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, Wacław Rapak, *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*) prezentuje konkretne analizy tekstów literackich z romańskiego

---

takich twórców, jak m.in.: Baudelaire (Stanisław Jasionowicz), Jaccottet (Danièle Chauvin), Gautier (Barbara Sosień), Anouilh (Ewa Andruszko), Maupassant (Maria Gubińska), Lope de Vega (Katarzyna Mroczkowska-Brand), Pirandello (Daniela Quarta), Ionesco (Maria Vodă-Căpușan), Hugo (Jerzy Brzozowski), Michaux (Wacław Rapak), Cocteau (Michel Braud).

<sup>56</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

<sup>57</sup> *Intertekstualność i wyobraźniowość*, s. 10, 17.



kręgu kulturowego, utrzymane w duchu postdurandowskim. Jadwiga Miszalska bada romans barokowy; Piotr Fornelski analizuje *Żywo*t autorstwa osiemnastowiecznego profesora matematyki – Diego de Torres Villarroela; Jerzego Brzozowskiego interesuje twórczość Juliusza Verne’a; Monika Gorgul śledzi motywy mityczne w dwudziestowiecznym teatrze buffo; Maria Maślanka-Soro dokonuje hermeneutyki dramatu Anouilha pt. *Medea*; Ewa Andruszko omawia temat reinterpretacji mitów w dramatach O’Neilla i Giraudoux; Ewę Łukaszyk interesuje przetworzenie obrazu kobiecości fatalnej w twórczości Fernanda Pessoa; Monika Woźniak przedmiotem swoich analiz uczyniła twórczość dwudziestowiecznego włoskiego pisarza Tommaso Landolfiego. Tom zamyka artykuł Katarzyny Mroczkowskiej-Brand podejmujący zagadnienie intertekstualności w służbie wyobraźni, rozpatrywane w kontekście prozy Borgesa. Stanisław Jasionowicz jest też autorem odrębnej publikacji polskojęzycznej, wydanej w Krakowie w roku 1999 pod tytułem *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, w której poszukuje miejsc wspólnych w koncepcjach dwóch istotnych dla humanistyki drugiej połowy XX w. teoretyków kultury, prezentujących pozornie odmienne style myślenia. W części pierwszej książki, która poświęcona została konfrontacji postaw badawczych Barthes’a i Duranda, w centrum swojego zainteresowania autor usytuował fenomen znaczenia, któremu przypisana została funkcja mediacyjna pomiędzy człowiekiem-podmiotem, dziełem kultury i światem realnym. Omawiając Durandowską koncepcję pluralizmu kultury, Stanisław Jasionowicz podejmuje takie kwestie, jak: intencjonalność i semantyzm obrazów, dynamizm wyobraźni, antropologiczna koncepcja *homo imaginalis*, Figura Człowieka Tradycyjnego, nowoczesność i tradycja, remitologizacja historii, zdolność wyrażenia sensu powszechnego, opartego na poczuciu wspólnoty znaczeń. Część druga publikacji, zatytułowana *Oblicza mnogości*, została poświęcona „omówieniu praktyki krytycznoliterackiej obydwu badaczy z perspektywy (i przez pryzmat)



współczesnych poszukiwań możliwości przewyciężenia impasu zrodzonego z konieczności wyboru między intra- i ekstratekstualnymi metodami refleksji nad dziełem oraz w związku z próbami przekraczania klasycznych opozycji formy i sensu”<sup>58</sup>. Znajdziemy tu m.in. refleksje na temat literatury zawieszanej między Nicością i Pełnią, poszukiwania Adamowego „świata sprzed sensu” (Barthes) i Adamowego świata sensu potencjalnego (Durand), Durandowskiej koncepcji literatury jako „Świata Pośredniego”, zagadnienia mnogości (sensu, wyobraźni, literatury). Część trzecia, nosząca tytuł *Dwie drogi ku „nowemu humanizmowi”*, sytuująca Barthes’a i Duranda w szerokiej perspektywie zjawisk kulturowych ostatnich dekad XX w., kończy się konkluzją, iż pluralizm, rozumiany jako współistnienie różnic, otwarcie i mnogość stanowią podstawowe zasady funkcjonowania współczesnej zachodniej kultury, zaś „pragnienie sensu, nostalgia za sensem przetrwają i ożywiać będą następne pokolenia twórców kultury, każąc tak jednostkom, jak i społecznościom wyrażać się poprzez symboliczne formy właściwe ich czasom”<sup>59</sup>.

W roku 2002 Wydawnictwo UMCS w Lublinie oddaje do rąk czytelników książkę zatytułowaną *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*. Jest to publikacja niezwykle cenna, stanowi bowiem zbiór tłumaczeń na język polski wybranych tekstów francuskiego antropologa<sup>60</sup>, dokonanych przez zespół naukowy pod kierunkiem Krystyny Falickiej – znalazły się tu fragmenty najważniejszej, monumentalnej, niepublikowanej dotąd w Polsce książki Duranda pt. *Antropologiczne struktury wyobraźni*

---

<sup>58</sup> S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, s. 7.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 125.

<sup>60</sup> W Polsce opublikowano wcześniej tylko jeden tekst Gilberta Duranda z roku 1964, pt. *Wyobraźnia symboliczna*, por. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986. Książeczka ta, według zamysłu autora, miała mieć charakter popularnonaukowy i stanowić zwięzłe wprowadzenie w problematykę współczesnej symbolologii.



w tłumaczeniu: Czesława Grzesiaka (*Dzienny porządek obrazu, Oblicza czasu, Symbole nyktomorficzne, Symbole związane ze światłem i barwami*), Anny Szeligi-Ossowskiej (*Symbole katarficzne, Berło i miecz*), Joanny Mazur-Pień (*Porządek Dzienny a struktury schizomorficzne świata wyobrażeń*), Krystyny Falickiej (*Nocny porządek obrazu, Zstępowanie i puchar*), Macieja Abramowicza (*Symbole intymności*), Jolanty Rachwalskiej von Rejchwald (*Od denara do buławy*) oraz cztery studia Durandowskie, dopełniające w sposób istotny obraz antropologicznych struktur wyobraźni: *Kirke, czyli kobieta fatalna* (w tłumaczeniu Krystyny Falickiej), *Od psychokrytyki do mitokrytyki* (w tłumaczeniu Jerzego Falickiego), *O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka* (w tłumaczeniu Tomasza Stróżyńskiego), *Wielka Zmiana lub postbachelardyzm* (w tłumaczeniu Macieja Abramowicza). W książce znalazła się również tabela prezentująca schemat Durandowskiej izotopicznej klasyfikacji obrazów w przekładzie Jolanty Rachwalskiej von Rejchwald. W artykule Krystyny Falickiej, otwierającym tom, czytamy:

Publikacja wyboru tekstów Gilberta Duranda podyktowana jest pragnieniem zaprezentowania polskiemu czytelnikowi oryginalnej wizji człowieka i tworzonej przezeń kultury. [...] Wyraźnie interdyscyplinarne badania i teorie Duranda oraz jego licznych współpracowników, wskazujące wspólne korzenie niezwykle różnorodnych działań *homo sapiens*, nawiązują do najlepszych tradycji nauk humanistycznych, dla których ambicją było zawsze integrowanie różnych gałęzi wiedzy o człowieku<sup>61</sup>.

W roku 2006 na polskim rynku wydawniczym pojawia się kolejna ważna publikacja popularyzująca postdurandowski nurt badań w literaturoznawstwie – nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego ukazuje się książka Marka Dybizbańskiego i Włodzimierza Szturca, *Mitoznawstwo porównawcze*. Przez autorów zo-

---

<sup>61</sup> *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 5, 11.



stała pomyślana jako „systematyczny wykład z historii badań nad mitologią i mitami od czasów antycznych do aż do naszych dni, a także jako praca z komparatystyki mitoznawczej”<sup>62</sup>. Na materiał treściowy książki powstałej w krakowskim środowisku naukowym składają się dwie, komplementarne względem siebie, płaszczyzny. Pierwsza z nich, teoretyczna, autorstwa Włodzimierza Szturca, prezentuje historię mitoznawstwa od czasów Hekatajosa z Miletu do czasów Giambattisty Vico oraz kierunki badań we współczesnym mitoznawstwie porównawczym od Jakuba Bachofena poczynając, na Gilbertcie Durandzie kończąc – część tę dopełnia syntetyczny obraz mitoznawstwa romantycznego opracowany przez Marka Dybizbańskiego. Płaszczyzna druga stanowi przykład hermeneutyki konkretnych tekstów kultury: znajdziemy tu artykuły poświęcone m.in. przekształceniom mitu Syren w literaturze i sztuce, reparytjom mitu Apollina i Marsjasza, transformacjom mitu Babilonii w kulturze europejskiej, redundancji mitematycznej w wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego (autorstwa Włodzimierza Szturca) oraz studia i szkice podejmujące temat romantycznego mitu utopii cywilizacyjnej czy mitologii na scenie teatru drugiej połowy XIX w. (autorstwa Marka Dybizbańskiego).

Włodzimierz Szturc już w roku 1995 opublikował, utrzymany w postdurandowskim duchu badań literackich, zbiór szkiców, pt. „*Faust*” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*. Książka, śledząca przeobrażenia mitu faustycznego w kulturze, jest dopełnieniem i rozwinięciem tematyki wykładów, które autor prowadził w latach 1994–1995 w Ośrodku Badań nad Wyobraźnią (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble. Dramat Goethego jest traktowany, zgodnie z Durandowską koncepcją antropologicznych struktur wyobraźni, jako „rejestr struktur obrazowych (wyobrażeniowych) układających szlak antropologiczny (*trajet anthropologique*)”<sup>63</sup>. W roku 2001 Universitas wydaje kolejną ważną dla antropologów

<sup>62</sup> M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, s. 9.

<sup>63</sup> W. Szturc, „*Faust*” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*, s. 45.



wyobraźni publikację Włodzimierza Szturca, zatytułowaną *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*<sup>64</sup>, w której autor przygląda się metamorfozom mitemów antycznych odrodzonych w wyobraźni polskich poetów XIX w. Omówieniu poddane zostały m.in.: reinterpretacja figur mitycznych Amfitryty, Diany i Plutona w *Samuelu Zborowskim* Juliusza Słowackiego, transpozycja elementów mitu Dejaniry i Heraklesa w *Fantazym*, symbolika postaci Helois zrodzonej przez wyobraźnię Słowackiego, Norwidowska interpretacja figury Epimenidesa, półmitycznego kreteńskiego poety, filozofa i proroka z VI w. p.n.e., którego matką miała być nimfa Balta.

Joanna Ślósarska, kierująca Pracownią Antropologii Literatury na Uniwersytecie Łódzkim, swoje badania literaturoznawcze sytuje w rozległym kontekście kulturoznawczym i filozoficznym. Publikacja z roku 1994, *W świetle symboli*, poświęcona została znakom symbolicznym funkcjonującym w kulturze od kilku tysięcy lat, obecnym w zachowanych przekazach ikonograficznych i językowych – omówieniu poddane zostały takie symbole, jak: punkt, *crux commissa*, *crux immissa*, *crux gammata*, węzeł Izdydy, krzyż róż, gwiazda płonąca, mandala, labirynt, pajęczyna, mandorla, traktys, Tara, Ganeśa, Nagaradża, Wadżet<sup>65</sup>. W książce *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*<sup>66</sup> symbol archetypowy jest interpretowany jako sposób przedstawiania treści mistycznych:

Znaki odsyłające ku światu transcendentnemu to zawieszane w przestrzeni obrazów linie, punkty, barwne plamy nie ustanawiające jakości rzeczy, ani też nie naśladowące w formie atrybutów świata nadnaturalne-

---

<sup>64</sup> W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*.

<sup>65</sup> J. Ślósarska, *W świetle symboli*.

<sup>66</sup> J. Ślósarska, *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*. Przedmiot omówienia stanowią m.in.: pejzaż chiński, interpretowany jako tao nieba, ziemi i człowieka; obrazy symboliczne w miniaturach perskich; symbolizowanie zasad religijnych w sztuce indyjskiej; obrazy aniołów w sztuce europejskiej (malarstwo W.F.M. Grünewalda, D.G. Rossettiego, poezja R.M. Rilkego); przestrzeń symboliczna w obrazie W. Blake'a *Słońce przy wschodniej bramie* oraz uduchowiony kosmos w malarstwie J. Miró.



go, ukształtowanych w przekazach kulturowych. Konteksty transcendentne przenikają zazwyczaj w przestrzeni reprezentacji świat pararealny, włączając w akt powtórzenia obecności pierwiastek niezwiązany genetycznie z żadnym, dającym się wcześniej ustalić źródłem – przedmiotowym lub mentalnym – pomieszczonym w środowisku życia. Ujawnienie się transcendentu jest jednak ściśle związane z kierunkiem poszukiwań i rodzajem ekspresji artystycznej<sup>67</sup>.

Zagadnieniem łączącym teksty zamieszczone w *Studiach z poetyki antropologicznej*<sup>68</sup> jest, istotny dla współczesnej antropologii kulturowej, problem konceptualizacji „sytuacji doświadczającego” w tekstach poetyckich. Analizie i interpretacji poddane zostały wiersze Janusza Pasierba (*Tkaniny; Avila, klasztor wcielienia*), Jerzego Lieberta (*Pan Bóg i bąki; Muzyka poranna*), Antoniego Langego (*Wybudowałem most...; W morzu ciemności...*), Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (*Dzieci na mrozie; Drzewa*), Zbigniewa Herberta (*Drwal; Świt*), Haliny Poświatowskiej (*Czym jest śmierć...; Powiedziała mojej duszy zostań...*), Rafała Wojaczka (*Ekloga*), a metodologiczny aparat antropologiczny poszerzony został o idee lingwistyki kognitywnej. Książka *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*<sup>69</sup> stanowi zbiór artykułów o charakterze interdyscyplinarnym i komparatystycznym (m.in.: obraz Narcyza w poemacie José Lezamy Limy *Muerte de Narciso*; recepcja mitu orfickiego w poezji Czesława Miłosza; reinterpretacja fabuły biblijnej w *Tryptyku rzymskim* Jana Pawła II; postać św. Franciszka w malarstwie El Greca; literacka i filmowa kosmologia Jacka Dukaja i Tomasza Bagińskiego). Joanna Ślósarska, we wstępie do publikacji, przywołuje Bachelardowsko-Durandowską tradycję hermeneutyki dzieła sztuki:

Fraza Limy – *bądź szybszy od śmierci* – oddaje w metaforyczny sposób jeden z podstawowych tematów, łączących kolejne rozdziały prezentowanych

<sup>67</sup> Ibidem, s. 17–18.

<sup>68</sup> J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*.

<sup>69</sup> J. Ślósarska, *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*.





rozważań. Tematem tym jest idea totalnej egzystencji podmiotu, spajającego w wyobraźni heterotopiczną rzeczywistość, obejmującą życie i śmierć jako dokonującą się w nieograniczonym, nieliniowym czasie projekcją *cogito marzyciela*. Zasada *bądź szybszy od śmierci* oznacza w konsekwencji pragnienie upodmiotowienia wszelkich, dostępnych kreacyjnej wyobraźni reprezentacji bytu, pojmowalnego jako *świat zadany człowiekowi*, by nie tylko rozpoznawał *dane* sobie, ograniczające *miejsce*, ale *miejsce* to otwierał, dokonując nieskończenie zróżnicowanych gestów transcendencji i transgresji. Pragnienie to, wyrażane w formie konkretnych *światoobrazów*, może mieć źródło w tradycji kulturowej, w wymarłych religiach, mitach, symbolach archetypowych czy antycznej filozofii<sup>70</sup>.

Przegląd współczesnych badań wykorzystujących metodę Gilberta Duranda do hermeneutyki tekstu literackiego wskazuje, że jest to dziedzina nauki rozwijająca się w ostatnich latach coraz dynamiczniej, również w Polsce<sup>71</sup>. Badacze związani z nurtem

---

<sup>70</sup> Ibidem, s. 5–6. Publikacja antropologiczna Joanny Ślósarskiej, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, wykraczająca już znacznie poza dziedzinę badań literaturoznawczych, podejmuje problem spójności obrazów, wywodzących się z archaicznych mitów i religii, w kulturze ponowoczesnej. Znacznemu rozszerzeniu ulega również zastosowana w badaniach rama metodologiczna, którą w książce wyznaczają: m.in. koncepcja pola literackiego P. Bourdieu, scenariusza komunikacyjnego M. Fleischera, pola społecznego i gier społecznych E. Gellnera i V. Turnera, wzbogacone o konteksty filozofii języka i podmiotu M. Foucaulta, G. Deleuze'a i M. Blanchota, por. J. Ślósarska, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Kraków 2012.

<sup>71</sup> W postdurandowski mitokrytyczny nurt badań w literaturoznawstwie polskim wpisują się monografie: M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011; eadem, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008. Książka pierwsza proponuje hermeneutykę *Apokalipsy św. Jana* zgodnie z Durandowską koncepcją pluralizmu kultury i Bachelardowską teorią centrów wyobraźniowych. Przyjmując perspektywę komparatystyczną jako kontekst porównawczy *Apokalipsy*, przywołane zostały teksty literackie wykazujące analogiczny do występującego w *Księdze Objawienia* semantyzm wyobraźniowych figur ognia, stanowiące przykłady artystycznie przetworzonych archaicznych opowieści mitycznych. Zgodnie z przyjętą metodologią *Apokalipsa św. Jana* została usytuowana w ponadkulturowym uniwersum figur mitycznych, zaś hermeneutyka tekstu literackiego poszerzona została o opis homologów semantycznych przechowywanych w tekstach kultury (por. G. Durand, Ch. Sun, *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000). Inne oblicze mitokrytyki



postdurandowskim w humanistyce stosują metodę, zaproponowaną przez francuskiego antropologa, do analizy dzieł różnych epok (od antyku po wiek XXI) i kręgów kulturowych (literatura europejska, azjatycka, afrykańska), swoją praktyką metodologiczną zdając się potwierdzać słuszność tezy Duranda o istnieniu ponadkulturowej jedności wyobraźni.

---

zaprezentowane zostało w książce *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, gdzie została podjęta mitokrytyczna próba rekonstrukcji atlasu wyobrażeniowego konkretnego twórcy (traktowanego jako fenomen wyobrażeniowy) w odwołaniu do Durandowskiej teorii antropologicznych struktur wyobraźni.



## Rozdział IV

### Mit w postdurandowskim nurcie badań literackich

#### Teoria mitu André Jolles'a Literacki proces aktualizowania się mitów

W celu doprecyzowania definicji mitu w badaniach antropologicznych należy odwołać się do teorii mitu André Jolles'a (1874–1946)<sup>1</sup>. Jolles zaproponował sposób krytyki tekstu polegający na wyeliminowaniu w procesie hermeneutycznym tego, co indywidualne, na rzecz tego, co stałe. Postulat ten posiada zatem silne piętno strukturalizmu<sup>2</sup>, nie jest to jednak strukturalizm lingwistyczny.

---

<sup>1</sup> Na istotną rolę koncepcji André Jolles'a w kształtowaniu się teorii mitokrytycznej wskazuje Pierre Brunel, por. P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, Paris 1992, s. 13.

<sup>2</sup> Strukturalno-semiotyczne teorie mitu omawia Maciej Czeremski, przywołując metody analizowania mitów zaproponowane przez Władimira Proppa, Claude'a Levi-Straussa, Algirdasa Greimasa i Jamesa Liszkę. Wychodząc od teorii Jakobsona, autor dowodzi, że metafora i metonimia stanowią zasady organizacji systemu mitologicznego, por. M. Czeremski, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009. W książce pojawia się również typologia kierunków badań mitoznawczych zaproponowana przez Józefa Niżnika, który wyróżnia cztery podstawowe sposoby rozumienia mitu: 1) publicystyczny (potoczny, pejoratywny – tutaj termin „mit” jest synonimem fałszu); 2) tradycyjny (w takim ujęciu mitologia stanowi właściwy danej kulturze zbiór literackich form mitów); 3) filologiczny (mit ujmowany na poziomie *parole*, zdeterminowany przez sposób, w jaki jest wypowiedziany, zgodnie z tezą Barthesa „mit jest słowem”); 4) filozoficzno-antropologiczny (mit jako ekspresja

Jolles domaga się bowiem, w procesie krytyki tekstu literackiego, odstąpienia od analizy wyłącznie form językowych na rzecz tzw. mentalnych form prostych (*formes simples*)<sup>3</sup>. Formy te uporządkował triadycznie ze względu na ich społeczną funkcję, wyróżniając: nominację, fabrykację i interpretację. Według Jolles'a każde społeczeństwo spełnia trzy funkcje: kultywuje (tj. wykonuje pracę, która łączy rzeczy w określonym porządku), fabrykuje (tj. wykonuje pracę, która zmienia istniejący porządek rzeczy), interpretuje (tj. wykonuje pracę, która wskazuje lub wręcz zaleca określony porządek rzeczy). Podobnie funkcje ma do spełnienia język (*langage*), którego zadaniem jest: 1) wyprodukowanie elementów składających się na *langage* (nominacja); 2) zaistnienie w akcie poetyckim, uobecnienie figur mitycznych w dziele literackim i zadomowienie się tych form w życiu człowieka w sposób nieburzący naturalnego biegu tego życia (fabrykacja); 3) objaśnienie znaku (interpretacja)<sup>4</sup>.

Każda z wyróżnionych przez Jolles'a form prostych – mit (*Mythe*), legenda (*Légende*), zgadywanka (*Devinette*), baśń (*Conte*) – stanowi rodzaj pierwotnej dyspozycji mentalnej aktualizującej się w postaci formy literackiej. Proces formowania się mentalnych form prostych wiąże się nierozdzielnie z procesem powstawania dzieła literackiego, wówczas język konsoliduje się z formą literacką, aktywność ducha krystalizuje się, przybierając formę prostą. Mit zatem, w teorii Jolles'a, to forma prosta ludzkiego umysłu, uobecniająca się za pomocą języka pod postacią konkretnej figury wyobrazeniowej na poziomie ekspresji artystycznej (forma zaktualizowana). Jolles

---

specyficznej struktury świadomości), ibidem, s. 15; J. Niżnik, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 22, s. 163–174.

<sup>3</sup> Podstawę omówienia stanowią będzie publikacja: A. Jolles, *Formes simples*, przeł. A.M. Buguet, Ed. du Seuil, Paris 1972.

<sup>4</sup> Pierre Brunel pokazuje zastosowanie teorii Jolles'a do analizy tekstu literackiego na przykładzie utworu pt. *Chanson d'Eve* Ch. van Lerberghe'a: tytułowa Ewa nazywa różę, deszcz (nominacja), następnie tworzy poemat opisujący otaczającą ją przyrodę (fabrykacja), wreszcie dokonuje interpretacji – woda w poemacie Ewy jest „wodą żywą, wodą przejrzystą”, dzięki czemu cała przyroda jest przesycona obecnością Boga, por. P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, s. 14–15.



szuka etiologii mitu w archaicznych misteriach, których integralnym elementem był składnik tekstowy (teksty sakralne). Teksty te formowały się w momencie, kiedy człowiek zaczął sobie stawiać pierwsze pytania dotyczące Universum, pochodzenia świata i człowieka. Odpowiedzi na tak postawione pytania przybrały z czasem postać opowieści mitycznych, a *mythos* funkcjonować zaczął w relacji do *logosu*. Według teorii Jolles'a mit posiada zazwyczaj swoją kontr-formę. Kontr-mit, mit-destruktor istnieje zawsze w parze z mitem-konstrukтором, np. mit apokaliptyczny i mit genezyjski. Proces racjonalizacji zjawisk kosmicznych, dokonywany na poziomie mitu, ewoluował w kulturze w kierunku tworzenia nowych form (*mity migrujące*), przybierających postać mitów literackich (Jolles nazywa ten proces aktualizowaniem się mitów). Erupcja wulkanu dla człowieka archaicznego, jako zjawisko tajemnicze, przynależała do sfery *sacrum*, w micie pindarycznym odpowiedzialność za erupcje wulkanów zostaje przeniesiona na mityczną figurę Tyfona (jego pogrzebane przez bogów gigantyczne ciało budzi się periodycznie, a Etna wymiotuje wówczas lawą i płomieniami), w poezji Rimbauda mit ulega transpozycji – wulkan to wiedźma, która zapala rozżarzone węgle wewnątrz ciała ziemi.

### **Mit w badaniach literaturoznawczych – konfuzja terminologiczna. Mit jako engram narracyjny**

Pierre Brunel postuluje wprowadzenie badań nad mitem w krąg literaturoznawczych studiów komparatystycznych<sup>5</sup>, podobne stanowisko zajmują Claude Pichois i André-Michel Rousseau, twierdząc, że komparatysta, podejmując badania nad mitem, „czuje się jak u siebie”<sup>6</sup>. W publikacjach komparatystycznych (Charles

<sup>5</sup> Por. ibidem, s. 27, 36.

<sup>6</sup> Por. C. Pichois, A.M. Rousseau, *La Littérature comparée*, Armand Colin, Paris 1967, s. 147.



Dédéyan, Raymond Trousson) daje się jednak zaobserwować pewien chaos terminologiczny, słowo mit często zastępowane jest tu bowiem terminem „temat” (*Temat Fausta w literaturze europejskiej*<sup>7</sup>, *Temat Prometeusza w literaturze europejskiej*<sup>8</sup>) lub „motyw”. Raymond Trousson definiuje temat jako „szczególną ekspresję motywu, polegającą na jego indywidualizacji”<sup>9</sup>, motyw zaś jako „tło, sytuację wyjściową, bezosobową, w której aktorzy nie zostali jeszcze zindywidualizowani”<sup>10</sup>, czasem używa terminów „mit” i „temat” wymiennie: „w literaturze lub religii można zauważyć, że mity czy tematy są reprezentacjami symbolicznymi egzemplifikującymi sytuację człowieka”<sup>11</sup>. Simon Jeune posługuje się terminem „typ” w odniesieniu do postaci „herosów legendarnych lub stworzonych przez wyobraźnię artysty”<sup>12</sup>, zatem synonimicznie do funkcjonującego w badaniach Durandowskich pojęcia figury mitycznej, używa też często słów „mit” oraz „typ” w sposób indyferentny: „znamy niezwykłą karierę typu czy mitu Tristana symbolizującego miłość fatalną, która przewycięża wszystkie przeciwności moralne i społeczne i która okazuje się silniejsza od śmierci”<sup>13</sup>.

Pierre Albouy postuluje wprowadzenie silnej dystynkcji między terminami mit i mit literacki, rezerwując słowo „mit” dla obszaru badań religioznawczych, zaś drugi termin wyłącznie dla badań literaturoznawczych<sup>14</sup>. Philippe Sellier odróżnia mit litera-

---

<sup>7</sup> Por. Ch. Dédéyan, *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, Lettres Modernes, Paris 1961.

<sup>8</sup> Por. R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 1964.

<sup>9</sup> Por. R. Trousson, *Un problème de la littérature comparée: les études et thèmes*, Minard 1965, s. 13.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>12</sup> S. Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, Minard 1967, s. 63.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>14</sup> P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris 1969, s. 9.



cki od mitu etno-religijnego<sup>15</sup>, podobną dystynkcję terminologiczną wprowadza Sylvie Ballestra-Puech<sup>16</sup>.

André Siganos wyróżnia: mit etno-religijny (wywodzący się z tradycji ustnej, typowy dla kultur pierwotnych), mit filozoficzny (np. mity platońskie), mit socjo-historyczny (tworzony przez socjologów lub filozofów historii, popularny w danym społeczeństwie w określonym momencie historycznym, np. mit postępu) oraz mit rozumiany jako *engram narracyjny*. Ten ostatni wyróżniony przez Siganosa rodzaj mitu wydaje się szczególnie interesujący dla badań literaturoznawczych. Engram narracyjny w mitokrytyce jest rozumiany jako przynależna do sfery działań literackich człowieka struktura narracyjna przechowująca podstawowe obrazy o charakterze archetypowym, wypływająca z dwóch rodzajów pamięci: kolektywnej i indywidualnej. Cechą charakterystyczną tej struktury jest jej trwałość (gr. *engram* – ‘wewnętrzny zapis’, ‘trwały ślad’ oraz dwoistość – jako całość powstaje ze złożenia dwóch wzajemnie się dopełniających części: mitemów i obrazów archetypowych przechowywanych przez konkretną zbiorowość i typowych dla danej kultury, dziedziczonych przez kolejne pokolenia reprezentantów danej społeczności lub kultury (pamięć kolektywna) oraz pamięci własnej pisarza wyrosłego w danej kulturze i społeczności, na którą składają się wspomnienia indywiduum, będące wynikiem osobniczych doświadczeń (anamneza indywidualna)<sup>17</sup>.

Pierre Brunel, zastanawiając się, czy figury wyobrażeniowe, wyrażane w językowej formie za pomocą epitetów stałych („Nieśmiertelna Astarte”, „Piękny Endymion”, „Biała Selene”), są

<sup>15</sup> P. Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, „Littérature”, 1984/55, s. 112–126.

<sup>16</sup> S. Ballestra-Puech, *Longue Durée et Grands Espaces: le champ mythocritique*, [in:] *Le Comparatisme aujourd'hui*, dir. S. Ballestra-Puech, J.M. Maura, Université Charles-de Gaulle-Lille III, Villeneuve d'Ascq, 1999, s. 23–33.

<sup>17</sup> A. Siganos, *Définitions du mythe*, [in:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005, s. 85–100.





„mitami” czy też „elementami mitologii”, dochodzi do konkluzji, że mit, będący w swej istocie strukturą dynamiczną, zdolną do przekształceń, może stać się mitologią w dwojaki sposób: albo w wyniku procesu kodyfikacji, albo w wyniku skostnienia<sup>18</sup> (co pozostaje w bezpośrednim związku z Durandowską definicją mitu rozumianego jako dynamiczny system symboli i archetypów, wyłożoną w książce *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*). Dla Rudolfa Otto mit i symbol to reprezentacje *Numinosum*, a mit autentyczny angażuje całą egzystencję człowieka, czyniąc go uczestnikiem zdarzenia, które Otto nazywa *mysterium tremendum*<sup>19</sup>. Według Eliadego mit opowiada historię świętą, odnosząc się do wydarzeń, które miały miejsce na początku czasu<sup>20</sup>, Roland Barthes widzi w micie „reprezentacje zbiorowe będące systemem znaków”<sup>21</sup>.

Gilbert Durand swoją definicję mitu, którą nazywa definicją operacyjną, zamieszcza w książce pt. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse (Figury mityczne i oblicza dzieła. Od mitokrytyki do mitoanalizy)*<sup>22</sup>. Definicja ta wyrosła, jak pisze Durand, z teoretycznego podłoża prac podejmujących epistemologiczną rewaloryzację mitu w naukach humanistycznych (socjologia Maxa Webera, estetyka Fryderyka Nietzschego, filozofia form symbolicznych Ernsta Cassirera, psychoanaliza Zygmunta Freuda i Ottona Ranka, psychologia głębi Karola Gustawa Junga, prace antropologiczne Georgesa Dumézila, Mircei Eliadego, Claude'a Lévi-Straussa) i powstała w opozycji

<sup>18</sup> Por. P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, s. 57–58.

<sup>19</sup> Szerzej na ten temat, por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1978.

<sup>20</sup> Szerzej na ten temat, por. M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris 1957, s. 7.

<sup>22</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979, s. 307–322.



do teorii deprecjonujących znaczenie mitu (August Comte, André Lalande). Durandowska koncepcja mitu sytuuje go w centrum współczesnej antropologii i pojmuje jako opowiadanie (dyskurs mityczny) obciążone brzemieniem symbolicznym, dające się podzielić na mniejsze jednostki semantyczne (mitemy). Mit to dyskurs, w którym wyraża się antagonistyczne napięcie, warunkujące rozwój sensu (świat ludzkich wyobrażeń kształtują siły antagonistyczne, na które składają się wielkie archetypowe obrazy, stanowiące źródło, z którego mit czerpie swój arsenał symboli). Kombinatoryczną, synchroniczną spójność dyskursowi mitycznemu zapewnia paradoksalnie diachroniczne rozproszenie mitemów.

Jacques Desautels twierdzi, że mit zaczyna istnieć dopiero dzięki procesowi interpretacji, który to proces, jako forma intelligibilna, nadaje dopiero mitowi sens<sup>23</sup>. Alain Deremetz zajmuje się zagadnieniem statusu ontologicznego mitu<sup>24</sup>, co kwestionuje Claude Calame, dla którego nie istnieje ani ontologia mitu, ani mit jako gatunek<sup>25</sup>.

Pierre Brunel ów panujący w literaturoznawstwie terminologiczny chaos nazywa „konfuzją terminologiczną”<sup>26</sup>, znajduje jednak sposób na jego opanowanie, zalecając mitokrytykom indywidualne, precyzyjne dookreślanie pojęć, którymi posługiwać się będą w hermeneutyce tekstu: „Badacz, zanim rozpocznie swoje naukowe śledztwo w kurzu bibliotek, musi zdefiniować obiekt swoich badań, terminy, których będzie używać, musi zdefiniować sam siebie”<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Szerzej na ten temat, por. J. Desautels, *Mythe et politique: un voyage au pays de l'ambigu*, „Actes du Colloque de Liège”, Liège 1990.

<sup>24</sup> Por. A. Deremetz, *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?*, [in:] *Mythe et création*, dir. P. Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, s. 19.

<sup>25</sup> C. Calame, *Ilusion de la mythologie*, „Nouveaux actes sémiotiques”, 12/1990.

<sup>26</sup> Por. P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, s. 37.

<sup>27</sup> Ibidem [przeł. M.K.].



## Mit wobec struktury tekstu literackiego

Georges Dumézil, rozważając związki łączące mit i literaturę, wprowadza pojęcie „tekstów mitologicznych”<sup>28</sup>, które są w jego ocenie przed-tekstami i poza-tekstami (usytuowanie mitu poza tekstem wiąże się z Eliadowskim rozumieniem mitu jako struktury będącej przejawem obecności *sacrum*, funkcjonującej przede wszystkim w formie oralnej). Pozostanie przy takiej koncepcji mitu wyłączałyby go jednak z kręgu zainteresowań literaturoznawczych. Niektórzy reprezentanci postdurandowskiego nurtu badań literackich (np. André Siganos) swoje refleksje nad mitem wiążą zatem z poszukiwaniami tzw. „tekstu założycielskiego” (*texte fondateur*)<sup>29</sup>, który zawierałby w formie możliwie jak najmniej przetworzonej podstawowe mitemy składające się na badany tekst mityczny. W tym celu badaniu poddawane są utwory najbardziej archaiczne (np. zachowane eposy, teksty liturgiczne, dramaty rytualne traktowane jako transmitery treści mitycznych<sup>30</sup>), w których poszukuje się „matryc narracyjnych”<sup>31</sup> oraz w których śledzi się „lingwistyczne artykulacje mitemów”<sup>32</sup>.

André Siganos wprowadza do badań mitokrytycznych pojęcie „literaryzacji”<sup>33</sup> mitu<sup>34</sup>. Neologizm ten ma wyrażać zjawisko kulturowe, będące wynikiem przekształcania się mitu jako formy oralnej, przed-tekstowej, w formę literacką, przynależną twórczości pisanej. Nie jest to jednak prosty zabieg „tekstualizacji mitu”<sup>35</sup> (termin André Siganosa), polegający na zapisie przekazu

<sup>28</sup> G. Dumézil, *Mythe et épopée*, t. 1, Gallimard, Paris 1968, s. 10.

<sup>29</sup> A. Siganos, *Définitions du mythe*, s. 90–92.

<sup>30</sup> Por. D. Madelénat, *Épopée et mythe*, [in:] *Questions de mythocritique*, s. 135.

<sup>31</sup> A. Siganos, *Définitions du mythe*, s. 91.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> *Littéraire* (fr.) – ‘literacki’.

<sup>34</sup> A. Siganos, *Définitions du mythe*, s. 93 [przeł. M.K.].

<sup>35</sup> Ibidem [przeł. M.K.].



mitycznego w formie tekstu, ale proces tworzenia nowej jakości artystycznej i kulturowej, w której mit jako forma oralna zostaje przeformułowany przez literaturę, na wyższym poziomie skomplikowania, a jednocześnie uporządkowania struktury:

Jeśli zrewindykujemy wyrażenie „mit zliteraryzowany” – którego brzydota usprawiedliwiona być może jedynie przez jego precyzję – zliteraryzowane jest to, co przechodzi w stan literatury lub, mówiąc dokładniej, zaczyna zawierać w sobie całą różnorodność potencjalności kulturowych typową dla literatury pisanej<sup>36</sup>.

Ważnym pojęciem w mitokrytyce jest termin **mit literacki** (który należy odróżnić od mitu zliteraryzowanego), rozumiany jako literacka transpozycja mitemów dokonująca się w wyobraźni artysty:

Mit literacki nie jest owocem świadomości prymitywnej, jeszcze mniej jest rezultatem wyartykułowanego myślenia zbiorowego, nie jest też wynikiem repetycji rozkładanych w określonym porządku w czasie, które doprowadzić mają do zliteraryzowania mitu. Tworzy się przez indywidualne wznowienia tekstów założycielskich, indywidualnie pojmowanych i odczytywanych<sup>37</sup>.

Proces przenikania mitu do literatury przebiega zatem od mitu etno-religijnego (oralnego) przez mit literacki aż do stworzenia nowej jakości kulturowej, jaką jest mit zliteraryzowany.

Według *Słownika mitokrytyki* (*Questions de mythocritique. Dictionnaire*) pod redakcją Danièle Chauvin, André Siganos'a i Philippe'a Waltera w praktyce metodologicznej zarysowały się współcześnie dwa odrębne sposoby uprawiania mitokrytyki: Durandowski (bardziej rygorystyczny, tekst literacki traktuje się jako strukturę, wyodrębnione mitemy porządkowane są w odniesieniu do izotopicznej klasyfikacji obrazów, badacz poszukuje

<sup>36</sup> Ibidem [przeł. M.K.].

<sup>37</sup> Ibidem, s. 96 [przeł. M.K.].



scalającej je zasady) i Brunelowski (badacz odnajduje w tekście aluzje mityczne sformułowane *explicite*, następnie poszukuje w dziele elementów *implicite*, które te aluzje mogłyby rozświetlić i dookreślić, obserwuje modulację i ewaluację mitemów w utworze literackim, dając sobie większą swobodę asocjacji, przy zachowaniu dbałości o wyodrębnienie podstawowych prawidłowości organizujących obrazy, tzw. „syntagma minimalna”<sup>38</sup>). Stosując metodę mitokrytyczną do analizy i interpretacji utworu Gérarda de Nerval’a pt. *Aurelia*, Pierre Brunel szuka najpierw aluzji *explicite* dotyczących mitu orfickiego, znajdując je w drugiej części utworu w epigrafie „Eurydyko! Eurydyko!”<sup>39</sup>. Drugi etap, poszukiwanie elementów *implicite*, prowadzi badacza do następującego wniosku: tak jak w micie orfickim Eurydyka, tak dwukrotnie w utworze Nerval’a zostaje utracona dla ukochanego Aurelia (pierwszy raz w rozdziale siódmym części pierwszej, drugi raz w rozdziale pierwszym części drugiej), struktura dzieła została zatem świadomie podporządkowana strukturze mitu. W ostatniej części swojego wywodu Brunel zestawia literacką transpozycję mitu orfickiego z pieśnią chóru z opery pt. *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Willibalda Glucka, śledząc kulturowe transformacje symboliki miłości utraconej. W analizach poświęconych interpretacji mitu jeziora, zgodnie z zasadą swobody asocjacji, przywołany zostaje motyw jeziora Wallenstadt z utworów muzycznych Liszta, obraz jeziora Thun utrwalony w pracach malarskich Caspara Wolfa, poetyckie medytacje akwaticzne w twórczości Lamartine’a, Thomasa Quinceya i Goethego, omówieniu poddana zostaje ponadto rola opisu jeziora w strukturze przestrzeni *Pustelni parmeńskiej* Stendhala<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>39</sup> Por. P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, s. 113.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 98–111.



## Mit jako kreacja ciągła w koncepcji Jean-Jacques'a Wunenburgera

W postdurandowskim nurcie badań literackich wyjątkowo ważny przedmiot zainteresowania stanowi związek łączący kreację artystyczną i strukturę mityczną. Jean-Jacques Wunenburger, francuski filozof obrazu, mitokrytyk i antropolog wyobraźni, wywodzący się ze szkoły Gastona Bachelarda, zauważa, że historia literatury wykształciła dwie antagonistyczne wersje pojmowania kreacji artystycznej: pierwsza (neoplatońska, romantyczna) wiąże ją z ekstazą, natchnieniem (gr. *mania*), widząc w niej przejaw działania geniuszu artysty (łac. *ingenium*) obdarzonego nadzwyczajną dyspozycją pozwalającą transfigurować zadaną człowiekowi rzeczywistość; druga (klasyczna) widzi w kreacji artystycznej przejaw woli, rozumu i świadomej pracy artysty. Neoplatońska koncepcja aktu twórczego ma, zdaniem Wunenburgera, swoje źródła w micie. Świat wyobrażeń mitycznych zawiera matryce, generujące symbole i mitemy odradzające się w wyobraźni twórczej artysty, rezerwuar form stanowiących kod genetyczny kultury: „mit jawi się zatem jako symboliczna struktura obrazów zdolnych do wzbudzania aktu kreacji i zdolnych do kierowania aktem tworzenia”<sup>41</sup>. W filozoficznej refleksji Wunenburgera, poświęconej antropologii wyobraźni twórczej, mity stanowią korzenie wszelkiej działalności artystycznej jako nosiciele prawdy i mediatory, których istotą jest uruchamianie mniej lub bardziej zrytualizowanego procesu przypominania (archetypowej anamnezy), akt twórczy to rememoryzacja wywoływana za pomocą transponowanych przez kulturę mitemów. Mit wywodzi się zazwyczaj z korzeni religijnych, kiedy zaczyna funkcjonować w kulturze jego aspekt religijny poszerzony zostaje o takie kategorie,

<sup>41</sup> J.-J. Wunenburger, *Création artistique et mythique*, [in:] *Questions de mythocritique*, s. 67 [przeł. M.K.].



jak: struktura, funkcja, substancja symboliczna, walor pragmatyczny. Mit dzięki swojej budowie stanowi gotowy, szczegółowy scenariusz przeznaczony do recytowania, opowiadania, powtarzania przez innych *porte-parole*, jest strukturą dynamiczną, stąd może wiecznie się odradzać w transkrypcji literackiej: „Mit jest informacją i medium, korpusem historii przeznaczonych do dekodowania i społeczną praktyką narracyjną, ustną lub spisaną”<sup>42</sup>. Mit według Wunenburgera stanowi tramę<sup>43</sup> dzieła artystycznego, zanim jednak zacznie funkcjonować w przestrzeni dzieła literackiego, musi zaistnieć na poziomie świadomości. Francuski filozof, kontynuator Bachelardowskich badań nad *Cogito Marzyciela*, stawia sobie zatem pytanie, dotyczące związków między świadomością artystyczną i świadomością mityczną, a mianowicie, czy akt kreacji artystycznej i aktywność prowadząca do wytworzenia i recepcji mitu należą do tych samych rejestrów antropologicznych:

Obrazy mityczne indukują u pisarzy i plastyków klimat twórczy, pobudzającą do działania dynamikę, gdyż mity otwierają, same przez siebie, przestrzeń kreacji. Dzieje się tak, ponieważ mit, jak to potwierdzają antropologia i hermeneutyka, zbliżony jest do dyskursu na temat początku (Eliade, 1969) [...]. Historia mityczna każe nam asystować przy procesie wynurzania się porządku, świata, serii wydarzeń, łańcucha faktów. Przez samo to mit jest dyskursem traktującym o powstawaniu, które przebiega od niebytu do bytu, od chaosu do sensu. Mówiąc o tym, co pochodzi od bogów, herosów czy Przodków, mit oznacza deskrypcję genezy. Sprawić, aby mit powrócił, oznacza symbolicznie odtworzyć, współcześnie, pierwszy akt kreacji. Stąd zafascynowanie artysty mitem może być rozumiane jako pociąg w kierunku początku, jako aktywność, poprzez którą może on asystować, jeśli nie uczestniczyć, w narodzinach świata (Renéville, 1938) [...]. Budowanie zatem aktywności twórczej na matrycy opowieści mitycznej oznacza ustawienie się w uprzywilejowanej pozycji.

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 70 [przeł. M.K.].

<sup>43</sup> Wunenburger dostrzega analogię między tkaniem materii narracji mitycznej i materii tekstylnej. Trama jest rodzajem jedwabnej przędzy używanej na osnowę tkanin, francuskie słowo *trame* oznacza ‘element łączący składniki struktury tkaniny’.



Z tego powodu mit stanowi świat wyobrażeń „tranzytowych” dla wszelkiej kreacji<sup>44</sup>.

Poprzez umiejscowienie się, dzięki odwołaniu do korzeni mitycznych, w przestrzeni oddzielającej nicość od bytu, artysta znajduje w micie tekst inicjalny, z którego mogą wyłonić się, dzięki wyobraźni twórczej, nowe światy. Mit stanowi zatem strukturę, którą można by nazwać stanem preegzystencji tekstu literackiego. Ślad, jaki mit jako matryca sensu zostawia w kulturze, jest czasem tak subtelny i efemeryczny, że Wunenburger dla jego nazwania używa marynistycznego terminu *sillage* (fr. ‘kilwater, ślad na wodzie zostawiony przez statek’), jednak jest to ślad hylogeniczny wobec kultury, zawierający silną potencjalność kreowania nowych form, w szczególności tych, które są artystyczną transpozycją wątków mitycznych. Cechą immanentną narracji mitycznej jest pewien rodzaj zdolności generacyjnych, dzięki którym może się ona stać pierwotną matrycą wszelkiej sztuki.

Wunenburger, podejmując problem autopoetyki mitu, bada relacje zachodzące między autorem i odbiorcą opowieści mitycznej. Na tej podstawie filozof buduje teorię mitu jako kreacji ciągłej. Zanim mit zacznie funkcjonować w przestrzeni literatury jako mit literacki czy mit zliteraryzowany, pojawia się w historii kultury jako twór anonimowy, bezosobowy, recytowany, powtarzany, konstytuowany przez akty mentalne opowiadaczy i słuchaczy. Esencja mitu cyrkuluje, przemierzając rozmaite epoki i środowiska społeczne, przekaz mityczny nie jest niczyją własnością, a jednocześnie jego przesłanie symboliczne jest przeznaczone dla wszystkich. Mit jest strukturą dynamiczną, niemożliwe jest zrekonstruowanie mitu pierwotnego, tekstu założycielskiego, „w formie sterylnej”<sup>45</sup>. Nawet w epoce funkcjonowania mitów oralnych nie istniała jedna wersja prototypiczna mitu, która byłaby wiernie przechowywana

<sup>44</sup> J.-J. Wunenburger, *Création artistique et mythique*, s. 70–71 [przeł. M.K.].

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 73.





i powtarzana. Przeciwnie, dawała się zaobserwować modyfikacja wewnętrzna mitu funkcjonującego w danej społeczności, prowadząca do powstawania jego wersji lokalnych, a wraz z rozwojem kultury pojawiały się coraz liczniejsze warianty mitów i innowacje opowieści mitycznych. Zjawisko to nazywa Wunenburger dysseminacją mityczną i wiąże ze stałą właściwością mitu jako struktury wyobrazeniowej, kreacyjnej progresywnej, ciągłej. Mit posiada dwa plany organizacji: inwariantny i probabilistyczny. Twórczość indywidualna, artystyczna, mikrokreacje krążą pomiędzy tymi dwoma planami. Artysta dokonujący transpozycji mitu czy badacz, próbujący przeniknąć do świata wyobrażeń mitycznych, obciążeni zostają całym kulturowym dziedzictwem repetycji i modyfikacji przeplatających się i wymieszanych niekiedy tak bardzo, że wydają się one nie do rozwikłania.

Mit stanowi ciągle żywe źródło, „niewyczerpany resurs”<sup>46</sup> tematów i motywów dla dzieł artystycznych. Transpozycja mityczna i „re-kreacja”<sup>47</sup>, wypływająca z mitycznego źródła, nie jest jednak prostym aktem powtórzenia opowieści mitycznej, bardzo często przybiera postać transformacji dialektycznej, w którą wpisany jest proces demitologizacji. Wunenburger zauważa w kreacjach artystycznych, wykorzystujących korzenie mityczne kultury, obecność dialektyki twórczej, którą buduje triada: mit – demitologizacja – remityfikacja. Mit stanowi matrycę semantyczną, rdzeń symboliczny, który pozwala spłodzić i zrodzić opowieści o zdeterminowanej przez mit strukturze. Continuum mityczne jest ekranem, na który rzutowane są wszystkie repetycje mitu:

Oto dłaczego poszczególne *phylum*<sup>48</sup> mityczne (mit Edypa, Tristana itd.) emanuje wariacje mitemów, rozkrzewienie opowieści, wielką różnorodność wersji (Durand, 1996) [...]. Dzieje się tak, ponieważ mit jest żywą i ciągłą ewolucją, ponieważ jest nie tyle ukonstytuowaną opowieścią,

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> *Phylum* – w naukach biologicznych oznacza ‘typ’.



co schematem recytatywnym, formą archetypową, która domaga się tego, aby ją wypełniły liczne warianty.

Podczas kontaktu z dawnym rdzeniem mitycznym artysta otwiera więc porządek totalny bytów i działań, które oczekują wznowienia. Mit zaopatruje ducha twórczego w *logos spermaticos*<sup>49</sup>, w informacje zawierające potencjalne możliwości. Zamiast być tylko *exemplum* dla inwencji w dziele, mit oferuje strukturę uniwersalną, która może generować każdy rodzaj dzieła. Wyobraźnia twórcza dysponuje więc w mitach gramatyką generatywną historii, pejzaży, które zostały zgromadzone w danym języku. Archetypy, schematy, symbole, które przechowują mity, są gotowe do nowych powiązań, do nowych manifestacji<sup>50</sup>.

Wunenburger zauważa pewien paradoks, polegający na tym, że kreacja, jaką jest mit, sama nie będzie kreatywna, jeśli nie stanie się obiektem demitologizacji. Geneza mitu wiąże go nierozzerwalnie ze sferą religijności, czyni z niego fakt ceremonialny, bezosobowy, ustanawia go strażnikiem pierwotnej sakralności. Artysta, sięgający w swej twórczości do korzeni mitycznych, uruchamia swoją imaginację i siły kreacyjne w momencie, kiedy przestrzeń mityczna przestaje być tylko przestrzenią sakralną, a staje się przestrzenią gry, dokonuje się zatem akt desakralizacji mitu. Mitopoetyka unieważnia nierozzerwalne związki mitu z wiarą za pomocą transformacji obrazów, czyniąc z mitemów struktury dostępne dla dzieła sztuki. Pisarstwo, przenosząc mit z przestrzeni wierzeń religijnych na płaszczyznę tekstu literackiego, dokonuje deformacji mitu i jego defiguracji:

Dzieło domaga się przejścia od świata wyobrażeń do symboliki: tak długo jak byt będzie poruszał się w świecie wyobrażeń, sensem obrazów mitycznych będzie zapełnienie deficytu, braku. Kreacja wymaga, aby pomiędzy pragnieniem i światem umieścić interświat symbolu, mogący umożliwić obrazom wydobyć innego ładunku znaczeń, które będą decydować o nowatorstwie dzieła. Przez sztukę mit uwalnia się od pragnień, fantazmatów czy idoli, dzięki czemu możliwym staje się podjęcie gry<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> *Logos spermaticos* (gr.) – ‘słowo rozsiane’.

<sup>50</sup> J.-J. Wunenburger, *Création artistique et mythique*, s. 73–74 [przeł. M.K.].

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 74 [przeł. M.K.].



Francuski filozof obrazu stawia sobie pytanie, jakie jest przeznaczenie mitu w cywilizacji opartej na tekście pisanym? Przejście mitu od formy oralnej do formy pisanej powodujące, że transkrypcja słowna staje się jednocześnie transkrypcją mityczną, jest dla Wunenburgera techniką reanimacji mitycznej. Transformacja mitu od formy spontanicznej, oralnej do formy pisanej, konfrontacja, dzięki transkrypcji słownej, z *logosem*, wreszcie re-kreacje mitu dokonujące się w przestrzeni kulturowej jako indywidualne mikrokreacje, czynią możliwym powstanie nowej formy artystycznej – mitu jako kreacyjnej formy ciągłej oraz dziedziny wiedzy, którą można nazwać mitopoetyką. Literatura, teatr i sztuki plastyczne stają się zatem przestrzenią, która przechowuje i transformuje i remityfikuje dziedzictwo symboliczne dawnych religii. W europejskim kręgu kulturowym starożytni Grecy na matrycy mitycznej zbudowali swój teatr i literaturę. Fryderyk Nietzsche pokazał precyzyjnie, na przykładzie tragedii, proces literaryzacji i teatralizacji mitu w antyku, zwłaszcza racjonalizację apollińską, która z archaicznego mitu religijnego wydobyła sens egzystencjalny. Narodziny filozofii i literatury, będące procesem przejścia od religii do *logosu*, obrazują proces generalny demityzacji kultury europejskiej. *Muthos* zmienia swoje pierwotne znaczenie, zaczynając funkcjonować poza obszarem wierzeń w przestrzeni kultury zrjonalizowanej. Daje się też zaobserwować zjawisko perpetualizacji opowieści mitycznych, dzięki któremu dokonuje się transmisja kulturowa mitu jako kreacji ciągłej.

Ważnym pojęciem w mitokrytycznej filozofii obrazu poetyckiego jest zjawisko reanimacji hermeneutycznej. Platon był tym filozofem, który w okresie prymatu *logosu* nad mitem zainaugurował w naukach humanistycznych hermeneutykę ustanawiania sensu, przywołującą ponownie opowieści mityczne i myślenie symboliczne. Mit zaczął nabierać nowych sensów poprzez usytuowanie go w nowym kontekście kulturowej recepcji – teologia chrześcijań-



ska, egzegeza neoplatońska i średniowieczna czy sztuka europejska czerpały z mitologicznego dziedzictwa wyobraźniowego, dokonując często daleko idących przetworzeń substancji mitycznej, ale też nadając jej pewien rodzaj nowej witalności<sup>52</sup>. Wunenburger przedstawia proces racjonalizacji mitu, od mitu jako zjawiska religijnego do mitu jako fenomenu kulturowego i estetycznego, posługując się logiką Heglowską. Na proces reanimacji hermeneutycznej mitu (będący jednocześnie procesem racjonalizacji mitu), którym żywi się literatura, składają się trzy fazy: przywołanie mitu etno-religijnego, alienacja mitu (negacja) i reimmersja kulturowa (ponowne zatopienie się w micie). Medium narracyjne, jakim jest literatura, wykorzystuje sekwencje mityczne wywodzące się ze źródeł etno-religijnych, już jako obciążone nową waloryzacją, którą zyskały w procesie rozwoju kultury. Mit staje się substancją wyjściową dla literatury, jej substratem symbolicznym, a jego reimmersja kulturowa polega na umieszczeniu go w nowym obszarze recepcji. Jest to możliwe dzięki immanentnej właściwości mitu jako dynamicznej kreacji ciągłej, którą jest naturalna zdolność do uczestniczenia w nowych kontekstach znaczeniowych, oddalonych często w czasie i przestrzeni.

Tekst literacki (tekst kultury) w koncepcji Wunenburgera jest postrzegany jako *bricolage* mityczny. Mit podlega transformacji przez reorganizację swojej architektury narracyjnej. Podczas reaktualizacji hermeneutycznej mit zostaje ożywiony wraz z wszystkimi referencjami kulturowymi, jakie jego przywołanie uruchamia, a jego odczytanie rozpoczyna się od pracy twórczej, która w tym przypadku jest procesem destrukuryzacji. Analiza wytworów ludzkiej imaginacji (należących do świata wyobrażeń kultury popularnej, folkloru i sztuki) wskazuje, że dokonała się w nich dekompozycja mitemów (scen, osób), które zaczynają funkcjonować

---

<sup>52</sup> Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.



jak elektrony sensu, wchodzące w nowe kombinacje w nowych opowieściach. Fragmenty mitów, po zredukowaniu ich do form kombinatorycznych, dzięki procesowi ich tekstualizacji, tworzą nowy zbiór mitemów (zjawisko hybrydyzacji), który rozsiewa się dalej (fr. *dissemination*) w rozległym obszarze nowych referencji kulturowych. Daje się zatem zaobserwować zjawisko dyslokacji mitemów, będących wcześniej elementami struktury matrycy kultury oralnej oraz *bricolage* mitemów (fr. ‘majsterkowanie’, ‘fabrykowanie nowej całości z drobnych elementów’) na poziomie tekstów kultury.

## Typologia mitu według Jean-Pierre’a Girauda Zjawisko mitopoetyzacji

Jean-Pierre Giraud, współczesny przedstawiciel postdurandowskiego nurtu w naukach humanistycznych, podjął próbę dokonania bilansu badań mitokrytycznych z perspektywy XXI w. Zaproponował typologię, w ramach której wyróżnił pięć zasadniczych typów mitów funkcjonujących w kulturze: mity socjo-historyczne, mity kosmogoniczno-teogoniczne, mity kreacji (początku), mity inicjacyjne, mity eschatologiczne i apokaliptyczne. W obrębie grupy mitów socjo-historycznych (uzależnionych ściśle od epoki oraz społeczeństwa, w którym powstały) wyodrębnił dodatkowo trzy kategorie: opowieści *stricte* oralne (typowe dla kultur prymitywnych, często zaginione, przedmiot badań antropologów kultury), opowieści oralne utrwalone dzięki transkrypcji (np. skrybów), mity literackie, definiowane jako zespół mitów, które uległy procesowi całkowitej mitopoetyzacji, tzn. stworzyły z określonego zbioru mitemów morfologiczną całość (często syntezę rozmaitych korpusów mitologicznych), która przybrała formę literacką (np. mit arturiański funkcjonujący w kulturze dzięki eposom arturiańskim, mit trojański przeobrażony w mit literacki dzięki *Iliadzie* Homera). Symbolizacja na usługach społecznych



daje się, zdaniem badacza, zaobserwować również w mitach kosmogoniczno-teogonicznych, których podstawową funkcją jest eksplikacja, na użytek danej grupy społecznej, pochodzenia energii pierwotnej, uniwersum oraz boskości pojmowanej jako *deus faber*. Mity kreacji (początku) pojawiają się w kulturze chronologicznie po mitach kosmogoniczno-teogonicznych, kiedy kosmos został już symbolicznie i wyobrazeniowo zorganizowany oraz spolaryzowany. Mit kreacji (początku) jest narracyjnym powtórzeniem boskich aktów stwarzania, które będą konsolidować, ale też dynamizować świat wcześniej stworzony. Jean-Pierre Giraud, na podstawie porównawczych badań nad mitem (zestawia mitologię europejską i azjatycką), wyróżnia stałe mitemy i obrazy składające się na arsenał mitologicznych, narracyjnych „technik kreacji”<sup>53</sup>: wynurzanie się minerałów, roślin, form animalnych, bytów nadnaturalnych, człowieka, elementów klimatycznych, ognia, narodziny rolnictwa, koncepcji społecznych, zakazów, tabu, instytucji, rytów, wpisanych często w te same opowieści, które tłumaczą pochodzenie śmierci, chorób, zła i połączonych z techniką prostej enumeracji imion bogów odpowiedzialnych za poszczególne akty kreacji. Mity kreacji składają się na całą niezbędną ludzkiej wyobraźni bazę „infrakosmiczną”<sup>54</sup>, na której człowiek może budować następnie cały swój świat wyobrażeń. Mity inicjacyjne, związane ściśle z rytuałem i sferą magiczno-religijną, oprócz funkcji *stricte* społecznej (inicjacyjne przejście do grupy dorosłych, wojowników, szamanów, ceremonie intronizacyjne) tworzą narracje chętnie transponowane w tekstach literackich, w których ważne miejsce zajmują mitemy, prezentujące inicjacyjną podróż w Zaświaty w poszukiwaniu nieśmiertelności. Na opowieści eschatologiczne i apokaliptyczne składają się wszelkie mity Końca i mity destrukcji. Giraud zestawia komparatystycznie mity indoamerykańskie, azjatyckie i biblijne,

---

<sup>53</sup> J.-P. Giraud, *Typologie des mythes*, [in:] *Questions de mythocritique*, s. 364 [przeł. M.K.].

<sup>54</sup> *Ibidem*.



aby stwierdzić, że wszystkie one, bez względu na krąg kulturowy, z którego się wywodzą, są zdominowane przez symbolikę regeneracyjną. Przepowiadają unicestwienie, ale z nadzieją na nową kreację. Są to zatem opowieści utrwalające cykliczną wizję świata, w której destrukcja jednej ery generuje inicjalizację ery nowej.

## Synergia mitobiograficzna

Ważny dla mitokrytycznej praktyki metodologicznej wydaje się problem związków łączących biografię z mitem. Daniel Madelénat, badając to zagadnienie, zauważa, że w historii kultury biografia często wrośnięta była w świat mityczny (opowieści Ewangelistów, hagiografia średniowieczna). Biografia bywała przez literaturę monumentalizowana albo też literatura stawała się obszarem, w którym dawała się zaobserwować remityzacja danych biograficznych. Zjawisko to dotyczyło najczęściej postaci historycznych, którym przypisywano cechy dawnych mitycznych herosów (Napoleon, Franciszek Józef, Hitler) lub heroin (Maria Antonina jako historyczne wcielenie mitu Heleny trojańskiej, Elżbieta Austriaczka Sissi jako nowoczesna heroina tragiczna, ofiara przeznaczenia). Za pomocą literatury sięgającej po mit dokonuje się proces „aktualizacji i historyzacji biograficznej”<sup>55</sup> („wymiana płodna i korzystna dla obydwu stron”<sup>56</sup>), dzięki któremu zarówno biografia, jak i mit, przenikając się wzajemnie, mogą być stale obecne w kulturze jako fenomeny nieustannie się odnawiające. Daniel Madelénat, na podstawie badań z zakresu historii literatury i kultury, dochodzi do konkluzji, że biografię i mit w dziele sztuki mogą łączyć cztery rodzaje powiązań: *filiacja* (relacja pochodzenia)<sup>57</sup>, *opozycja* (relacja

<sup>55</sup> D. Madelénat, *Biographie et mythe*, [in:] *Questions de mythocritique*, s. 53 [przeł. M.K.].

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Filiacja* (łac. *filiatio* – ‘wywodzenie się syna od ojca’) – wzajemny stosunek osób, zjawisk, instytucji, z których jedna pochodzi od drugiej.



przeciwieństwa), hybrydyzacja (relacja wymieszania)<sup>58</sup> lub synergia (relacja współdziałania)<sup>59</sup>, indywidualnie realizowane w konkretnym akcie twórczym. Ten ostatni rodzaj powiązań, zwany też synergią mitobiograficzną wydaje się najbardziej interesujący dla badań mitokrytycznych. Mit w teorii synergii jest „obsesyjnym prześladowcą biografii” i jej „częstym bywalcem”<sup>60</sup> jako immanentny, niedający się wyeliminować element struktury wyobraźni, łączący pisarza i opisywany obiekt. Mit i biografię łączy bowiem „jednocząca koherencja”<sup>61</sup>. Madelénat, przenosząc na teren antropologii wyobraźni terminologię zaczerpniętą z nauk biologicznych, zależność łączącą biografię i mit porównuje do relacji pomiędzy fenotypem (biografia jako poziom osobniczej, indywidualnej manifestacji symbolicznych treści proveniencji mitycznej) i genotypem (mit jako rezerwuuar treści symbolicznych, żywiących indywidualną wyobraźnię twórcy). Dzięki synergicznej zależności łączącej biografię z mitem możliwe jest zjawisko multiplikacji kulturowej mitycznych struktur wyobrażeniowych (np. herosów), powodujące istotną zmianę ontologiczną – byt abstrakcyjny, potencjalny obecny w opowieści mitycznej (*esse*) staje się dzięki biografii bytem skonkretyzowanym i zindywidualizowanym (*ens*).

## Hermeneutyka mitokrytyczna Transmisja literacka mitemów

Termin „mitokrytyka” zaproponował Gilbert Durand w roku 1970 (wykorzystując matrycę terminologiczną „psychokrytyki” stworzoną w 1949 r. przez Charlesa Maurona)<sup>62</sup> dla nazwania metody

<sup>58</sup> Hybrydyzacja (łac. *hybrida* – ‘mieszaniec’) – mieszanie, krzyżowanie.

<sup>59</sup> Synergia (gr. *synergos* – ‘współtowarzysz’) – współdziałanie kilku elementów prowadzące do uzyskania jednego celu.

<sup>60</sup> D. Madelénat, *Biographie et mythe*, s. 55.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>62</sup> Por. G. Durand, *À propos du vocabulaire de l'imaginaire*, „Recherches et Travaux” 1977, nr 15 (*L'imaginaire*), s. 13.





krytyki tekstu literackiego lub szerzej artystycznego, w której proces rozumienia skupiałby się na fabule mitycznej stanowiącej fundament struktury dzieła. W zamyśle autora nowa metoda, zgodnie z Durandowskim postulatem ciągłości kulturowej, miała posiadać charakter synkretyczny:

Jako metoda krytyczna mitokrytyka chce być konstruktywną syntezą różnych rodzajów krytyki literackiej i artystycznej, starych i nowych, które dotychczas ścierały się ze sobą bezowocnie. Najrozmaitsze „krytyczne” zamysły dają się sprowadzić do czegoś w rodzaju „trójścianu” wiedzy, na który składałyby się: najpierw „dawne” szkoły krytyczne, od pozytywizmu Taine’a do marksizmu Lukacsa, które opierają objaśnianie na triadzie „rasa, środowisko, moment”; potem krytyka psychologiczna i psychoanalityczna (Ch. Baudouin, A. Allendy, Ch. Mauron), a nawet psychoanaliza egzystencjalna (S. Dubrovsky), która sprowadza eksplikacje do mniej lub bardziej oczywistej biografii autora; wreszcie najmłodsza z „nowych krytyk”, doszukująca się objaśnienia w samym tekście, w mniej lub bardziej formalnej grze literackiego języka i jego struktur (R. Jakobson, A.J. Greimas). Tak więc te trzy antagonistyczne bieguny interpretacyjne krytyki skupiają się na „czynnikach dominujących” (G. Gurvitch), odśrodkowych i zawężających dzieło, to znaczy jego odbiór czy „odczytywanie”. Mitokrytyka, uwzględniając postępy każdej ze ścian „trójścianu” krytycznej eksplikacji, stara się je nastawić „dośrodkowo” na owe „formy symboliczne” (E. Cassirer) zorganizowane w symboliczną fabułę lub „mit”, które kształtuje lektura. [...] Każda odczytywana sekwencja stanowi mitem – wraz z jego mityczną scenerią (G. Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1960), zaś „mitemy”, w bardzo ograniczonej liczbie (C. Lévy-Strauss), łączą się według pewnych wielkich mitów, które wykazują pewną niezmiennosc w danej epoce czy w danej kulturze. [...] „Mitokrytyka” będzie zatem od razu szukać samej istoty dzieła w konfrontacji świata mitycznego, który kształtuje u czytelnika „smak” czy sposób rozumienia oraz tego świata mitycznego, który wyłania się z odczytania samego dzieła. Środek ciężkości tej metody, która stara się szanować wszelki wkład rozmaitych orientacji krytycznych tworzących „trójścian” wiedzy krytycznej, sytuuje się właśnie w miejscu, gdzie to, co się czyta, zlewa się z tym, kto czyta<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> G. Durand, *O terminologii świata wyobrażeń*, przeł. T. Stróżyński, [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Fałlicka, Lublin 2002, s. 250–251.



Ideę mitokrytyki wyłożył Durand i rozwinął w publikacji z roku 1979, pt. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse (Figury mityczne i oblicza dzieła. Od mitokrytyki do mitoanalizy)*. Podstawą książki jest piętnaście wykładów poświęconych nowej metodzie analizy i interpretacji dzieła literackiego i świata wyobrażeń twórcy<sup>64</sup>. Badacz, próbując usystematyzować zaproponowaną metodologię, wyróżnia trzy fazy krytyki tekstu:

- wydobywanie tematów, redundantnych, obsesyjnych motywów, które składają się na mityczne układy synchroniczne dzieła;
- obserwację, w jaki sposób wyodrębnione mitemy funkcjonują w danym dziele literackim i jakiemu przetworzeniu podlegają w wyobraźni danego autora;
- tropienie różnych wersji danego mitu w innych tekstach kultury.

Mitokrytyka wyodrębnia u danego autora lub w danej epoce przewodnie mity (oraz skupione wokół nich *zlewiska semantyczne – chreody*) i bada ich znaczące transformacje<sup>65</sup>. Dzieło tworzy struktury i formy harmoniczne lub konfliktotwórcze. Hermeneutyka dzieła literackiego polega na tropieniu dynamiki związków lub napięć strukturalnych<sup>66</sup>. Celem metody – „fenomenologii wyobrażeniowości”<sup>67</sup> poszukującej samej „istoty dzieła”<sup>68</sup>, jest

---

<sup>64</sup> Oprócz teorii mitokrytyki książka zawiera przykłady konkretnego zastosowania metody do analizy tekstów kultury – analizie poddane zostały m.in. utwory Baudelaire’a, Stendhala, Boscha, Rubensa, Rembrandta. Durand rozszerza swoją perspektywę badawczą o pojęcie mitoanalizy, która bada „życie” mitów w ujęciu diachronicznym, uwzględniając zjawisko rozwoju społeczeństw.

<sup>65</sup> W najnowszej mitokrytycznej publikacji Gilbert Durand bada obsesyjne obrazy w twórczości Szekspira, śledzi też transformacje figury Hermesa od wyobrażeń staroegipskich po wiek XVI; por. G. Durand, Ch. Sun, *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000.

<sup>66</sup> Por. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 307–322.

<sup>67</sup> *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 260.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 251.



zrekonstruowanie atlasu wyobraźniowego twórcy. Mitokrytyka, sytuująca się zdaniem Duranda w najbardziej współczesnym nurcie epistemologii, jest metodą interdyscyplinarną<sup>69</sup>, wykorzystującą narzędzia badawcze literaturoznawstwa, antropologii kultury, filozofii, historii sztuki. Do epistemologicznej rewaloryzacji mitu w naukach humanistycznych, których zwieńczeniem jest współczesna mitokrytyka, przyczyniły się przede wszystkim prace Ernsta Cassirera, Karola Gustawa Junga, Mircea Eliadego, Claude'a Lévi-Straussa, Henry Corbina<sup>70</sup> i Gastona Bachelarda. Mitokrytyka demystyfikuje współczesną naukę o kulturze, a zwłaszcza jej historyczną perspektywę („z perspektywy struktur myślenia mitycznego to historia jest zanurzona w człowieku, nie odwrotnie”<sup>71</sup>). Mitokrytyczna definicja mitu rozwija za Lévi-Straussem koncepcję mitu jako metajęzyka<sup>72</sup>, pojmuje mit jako fabułę symboliczną, diachroniczne rozproszenie<sup>73</sup> podstawowych sekwencji mitycznych (mitemów – „najmniejszych jednostek semantycznych” dyskursu mitycznego<sup>74</sup>) i symboli, które pozwalają uzyskać koherencję synchroniczną dyskursu mitycznego<sup>75</sup>.

<sup>69</sup> F. Monneyron i J. Thomas nazywają antropologię Duranda, rozwijaną przez „Szkolę z Grenoble”, metodą transhistoryczną i transdyscyplinarną, por. F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et littérature*, PUF, Paris 2002.

<sup>70</sup> Centrum zainteresowania H. Corbiana stanowi kultura islamu, por. H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Flammarion, Paris 1958.

<sup>71</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 17 [przeł. M.K.].

<sup>72</sup> Por. C. Lévi-Strauss, *L'Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1953 (wydanie polskie: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970).

<sup>73</sup> Durand używa, podobnie jak J. Derrida, na którego się powołuje, słowa *dissemination*, co znaczy nie tylko ‘rozproszenie’, lecz także samoistny rozsiew.

<sup>74</sup> G. Durand, *À propos du vocabulaire de l'imaginaire*, s. 5.

<sup>75</sup> Gilbert Durand tę paradoksalną koherencję sprzeczności w dyskursie mitycznym nazywa „dylematyczną”, por. ibidem, s. 7. Durand wskazuje Nietzschego jako pierwszego badacza mitu, który tę sprzeczność zauważył, wydobywając w mitologii starożytnych Greków antagonistyczne siły stanowiące fundament kultury, egzemplifikowane przez mit apolloński i dionizyjski. Zaslugę przeniesienia i rozwinięcia myśli Nietzschego na poziom synchronii, dzięki czemu możliwy stał się roz-



Dyskurs mityczny staje się ścieżką antropologiczną<sup>76</sup>, wiodącą do odkrycia zanurzonych w człowieku praobrazów (archetypów). Obrazy te nie są niezienne – w ludzkiej wyobraźni, w perspektywie diachronicznej, rozwijają się w sposób dynamiczny (dynamika zastępuje gest rytualny przywoływanej metahistorii *in illo tempore*<sup>77</sup>), podlegając transformacjom.

Zdaniem Duranda nigdy nie nastąpiło zerwanie ciągłości kulturowej pomiędzy nowoczesną literaturą, sztukami pięknymi i scenariuszami antycznych narracji mitycznych, a nowożytna proza jest w mniejszym lub większym stopniu zawoalowaną formą ekspresji archaicznych konfiguracji symbolicznych i uniwersalnych obrazów archetypowych. Opisane zjawisko wynika, zdaniem Duranda, z „waloru kerygmaticznego mitu”<sup>78</sup>. Stawiając taką tezę, Durand zastrzega jednak, iż jego badania, w przeciwieństwie do działań Eliadego i Corbina<sup>79</sup>, nie mają charakteru religioznawczego. Obszarem jego działań naukowych jest kultura, a w niej przedmiot szczególnego zainteresowania stanowią teksty literackie<sup>80</sup> jako teren artystycznej palingenezy mitów<sup>81</sup>.

Według przedstawicieli postdurandowskiego nurtu badań, powszechna, dająca się zaobserwować w XX w., degradacja

---

wój badań nad antropologicznymi strukturami wyobraźni i mitokrytyki, przypisuje Durand C. Lévi-Straussowi, który tę dylematyczność dyskursu mitycznego w swoich pracach podjął, por. *ibidem*, s. 5.

<sup>76</sup> Durand używa terminu *trajet anthropologique*.

<sup>77</sup> D. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 17–36.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>79</sup> H. Corbin prowadził badania na tekstach arabskich i perskich, skoncentrowane na islamie i zoroastryzmie.

<sup>80</sup> D. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, s. 13.

<sup>81</sup> Na temat literackiej palingenezy mitów w frankofońskim obszarze kulturowym pisze szczególnie Pierre Albouy, por. P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Problematyka ta stała się też przedmiotem prac zespołu naukowców z Centre de Recherche en Littérature Comparée na uniwersytecie Paryżu IV Sorbonne, zwieńczeniem badań było wydanie słownika, pt. *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. Brunel, Éditions du Rocher, Monaco 1988.



uniwersalnych obrazów mitycznych, stanowiących fundament kultury, powinna stanowić w naukach humanistycznych impuls do zmiany perspektywy badawczej w kierunku rewindykacji mitu<sup>82</sup>. Zdaniem Pierre'a Brunela, element mityczny w tekście literackim jest tak znaczący, że wokół niego powinna być zorganizowana analiza dzieła<sup>83</sup>. Frédéric Monneyron i Joël Thomas stawiają tezę radykalną: cała literatura to nowoczesna forma mitu<sup>84</sup>. André Siganos postuluje w badaniach humanistycznych nie „powrót mitu”, ale „powrót do mitu”<sup>85</sup>.

Autorzy słownika mitokrytycznego (*Questions de mythocritique*), Danièle Chauvin i Philippe Walter, podjęli ważną próbę bilansu badań mitokrytycznych z perspektywy niemal czterdziestoletniej praktyki metodologicznej. W przedmowie tomu czytamy:

W sensie szerokim, mitokrytyka bada mity w literaturze. Nie jest to nowy obszar studiów, ale odkrywa często wielość metod analizy, które zasługują na rozległe studia. Oto przedmiot zainteresowania niniejszego słownika. [...] Unikając ustalania norm i definiowania koncepcji teoretycznych czy operacyjnych, chcemy zaproponować zamknięty bilans mitokrytyki, pragniemy zaprosić do ponownego przemyślenia teorii, z uwzględnieniem perspektywy różnych metod, do skonfrontowania tego podejścia z innymi sposobami krytyki. W momencie, kiedy rozmaite rodzaje krytyki – literackiej, historycznej, socjologicznej czy filozoficznej – powracają do mitu, aby analizować sztukę i kulturę, historię i ideologię, wydawało nam się interesującym prześledzić, nie roszcząc sobie prawa do wyłączności, jak najszerszy obszar mitokrytyki i zrobić to w formie, która gwarantowałaby otwarcie, dialog oraz konfrontację. Nie ignorujemy w tym momencie postulat mitokrytyki, jakim jest wydobywanie w tekście elementów mitycznych, jako szczególnie znaczących i zorganizowanie wokół nich analizy dzieła, ale pytamy też o specyfikę metody w relacji do innych typów badań (studia nad recepcją, historia myśli, studia inter-

---

<sup>82</sup> Michel Panoff twierdzi natomiast, że słowo „mit” stało się już we współczesnym dyskursie irytujące, posiada coraz więcej rezonansu i coraz mniej sensu, por. *Dictionnaire des mythes littéraires*, s. 8.

<sup>83</sup> Por. P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*.

<sup>84</sup> Por. F. Monneyron, J. Thomas, *Mythes et littérature*, s. 48–56.

<sup>85</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, PUF, Paris 1993, s. 9.



lub hipertekstualne, psychoanaliza...). [...] Z tego powodu zatytułowaliśmy naszą publikację *Pytania mitokrytyki. Słownik*. Chodziło nam o zaproponowanie dynamicznego bilansu refleksji najbardziej współczesnych na temat – i wokół – mitokrytyki, bez zmykania jej w sztywnej obręczy traktatu<sup>86</sup>.

Wpisanie badań mitokrytycznych w szerszą perspektywę metodologiczną zaowocowało wzbogaceniem, w stosunku do propozycji Durandowskiej, zakresu badanych zagadnień. Mitokrytycy postdurandowscy przedmiotem namysłu czynią takie problemy, jak: recepcja dzieła sztuki, epistemologia, genologia, zawartość ideowa dzieła, transfer kulturowy. Problem recepcji w badaniach mitokrytycznych podejmuje Yves Chevrel<sup>87</sup>, zwracając uwagę na fakt, że w naukach humanistycznych wykształciły się dwa zasadnicze nurty pisania o recepcji dzieła literackiego: pierwszy, który można by nazwać estetyką recepcji i drugi, będący historią recepcji<sup>88</sup>. Od początku lat dziewięćdziesiątych, dzięki badaniom Daniela Mortiera, zagadnienie recepcji wkroczyło na teren refleksji mitokrytycznej<sup>89</sup>. Mit w perspektywie antropologicznych badań nad recepcją jest pojmowany jako „o d p o w i e d ź”<sup>90</sup>. Chevrel stawia pod rozwagę fundamentalne zagadnienie, na jakie pytania odpowiedzią może być dany mityczny schemat narracyjny, skoro opowieści mityczne udzielają odpowiedzi na pytania nigdy nie sformułowane wprost ani przez człowieka ani przez cywilizację, bo pytania te są być może nieformułowalne? W tym miejscu badania naukowe

<sup>86</sup> *Questions de mythocritique*, s. 7–8 [przeł. M.K.].

<sup>87</sup> Y. Chevrel, *Réception et mythocritique*, [in:] *Questions de mythocritique*, s. 283–294.

<sup>88</sup> Por. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978; D. Mortier, *Mythe littéraire et esthétique de la réception*, [in:] *Mythes et littérature*, dir. P. Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1994, s. 143–151; Y. Chevrel, *Méthodologie des études de réception: perspectives comparatistes*, „Oeuvres et Critiques” 1986, XI, 2, s. 129–136; idem, *Les Études de réception*, [in:] Y. Chevrel, P. Brunel, *Précis de littérature comparée*, PUF, Paris 1989, s. 171–214.

<sup>89</sup> Por. D. Mortier, *Mythe littéraire et esthétique de la réception*, s. 143–151.

<sup>90</sup> Y. Chevrel, *Réception et mythocritique*, s. 284.



musiały dojść do kresu swoich eksploracji, mitokrytyk pytania te znajdzie jednak w literaturze, poczynając już od V w. p.n.e., pytania takie postawili, jak dowodzą badania Jean-Pierre'a Vernanta, Pindar, Ajschylos i Sofokles<sup>91</sup>. Mit jest też a p e l e m, wołaniem:

Mit jest wezwaniem. Jego siła pochodzi ze zdolności do wzbudzania zainteresowania wśród słuchaczy, widzów lub czytelników i do znalezienia pomiędzy nimi – ponieważ takie wezwanie nie zawsze jest słyszane, a w pewnych epokach ledwie słyszalne – kogoś, kim zawładnie i kto pozwoli mu dalej żyć<sup>92</sup>.

Cechą mitu jest długowieczność (potrafi, jak wskazują mitoznawcze badania nad historią myśli<sup>93</sup>, zaniknąć na pewien czas, błądzić w podziemnych korytarzach danej epoki, przeczekać w ukryciu na nadejście nowej epoki, której mentalność umożliwi jego palingenezę) oraz powtarzalność (repetycje mitu umożliwiają mu przetrwanie, aby mógł dalej istnieć, musi być ciągle na nowo opowiadany). Długowieczność mitu jest zatem warunkowana przez jego powtarzalność. Jest to możliwe dzięki zjawisku transmisji oralnych funkcjonujących w większości społeczeństw. Kulturowa moc takich transmisji jest na tyle duża, że gwarantuje przetrwanie, na przestrzeni stuleci, zasadniczych elementów struktury opowieści mitycznych. Procesem następującym po transmisji oralnej jest transmisja literacka mitemów, powodująca, że elementy dawnych przekazów ustnych zaczynają funkcjonować w przestrzeni estetycznej. Literatura i sztuka europejska czerpią głównie z dwóch rezerwarów treści mitycznych: mitologii grecko-rzymskiej i z Biblii, zatem nierozzerwalnie powiązane są z wiarą (stąd w mitokrytyce uprzywilejowanie teorii symbolu jako przejawu obecności *sacrum* i reprezentacji *Numinosum*).

<sup>91</sup> J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1974.

<sup>92</sup> Y. Chevrel, *Réception et mythocritique*, s. 284.

<sup>93</sup> Por. Y. Chevrel, *Études de réception et histoire des mentalités*, „Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte” 2001, 25 (2/3), s. 247–264.



## Epistemologiczne aspekty mitu

Benoît Vincent stawia pod rozważę fundamentalną dla naukowych badań nad mitem aporię: jak można zrozumieć mit i go zaakceptować, nie rozbijając się jednocześnie o rafę dysfunkcji logicznej, jaką kategoria mitu nieuchronnie do dyskursu naukowego wprowadza?<sup>94</sup> Drugim zagadnieniem jest pytanie, czy mit w ogóle może być obiektem wysiłków epistemologicznych? Jean-Pierre Vernant definiuje mit jako „formę logiczną, którą można nazwać, na zasadzie kontrastu z filozoficzną logiką nie-sprzeczności, logiką niejednoznaczności, niejasności i polaryzacji”<sup>95</sup>. Takie rozumienie mitu otwiera szerokie możliwości interpretacyjne dla badaczy i hermeneutów tekstów kultury, traktujących literaturę jako miejsce palingenezy narracji mitycznych. Logika modelu strukturalnego mitu nie daje się sprowadzić, zdaniem Vernanta, do prostych rozstrzygnięć binarnych prawdy i fałszu, mit rządzi się bowiem epistemologicznie zasadami odmiennymi od *logosu*. Według Paula Veyne’a mit „nie jest elementem transhistorycznym, inwariantnym: rodzaje literackie, poprzez które prezentuje się myślenie mityczne są tak samo liczne, zmienne i nieujarzmione, jak wszystkie inne gatunki literackie, które pojawiały się na przestrzeni wieków”<sup>96</sup>. Marcel Detienne<sup>97</sup> twierdzi, że wszelkie badawcze wysiłki mitokrytyczne zostały uwięzione w zracjonalizowanym dyskursie naukowym. Tymczasem, jak dowodzi Benoît Vincent, mit jest bytem konfl u a t y w n y m<sup>98</sup> i d y c h o t o m i c z n y m, rozpostartym pomiędzy „prawdą i fikcją, genezą i eschatologią,

<sup>94</sup> B. Vincent, *Épistémologie et mythe*, [in:] *Questions de mythocritique*, s. 119-134.

<sup>95</sup> J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, s. 25 [przeł. M.K.].

<sup>96</sup> P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Les Seuil, Paris 1983, s. 169 [przeł. M.K.].

<sup>97</sup> M. Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris 1981.

<sup>98</sup> *Confluent* (fr.) – ‘spływ, zbieg np. dwóch rzek’.





tajemnicą i objawieniem, naturą i kulturą, tradycją oralną i piśmienną, rozumem i rzeczywistością pozarozumową<sup>99</sup>. Aby mówić o kategorii *episteme* w odniesieniu do mitu, należy wyjść poza granice racjonalnej arbitralności, w kierunku logiki niejednoznaczności. „Tektonika warstw poznania”<sup>100</sup> w mitokrytyce sprowadza się do hermeneutyki obrazów symbolicznych, często wieloznacznych lub wręcz wewnętrznie sprzecznych w warstwie znaczeniowej, które przechowuje fabuła mityczna. *Episteme* mitu jest jednocześnie *episteme* pamięci kultury. Na poziomie opowieści mitycznej, przetwarzanej przez teksty kultury, dochodzi do głębokich interferencji i kombinacji mitemów oraz sekwencji obrazów będących nośnikami sensów niekiedy ambiwalentnych. Nie da się mówić naukowo o micie z pominięciem *logosu*, reguł wyrażania narzucanych przez *langage*, nadzorowanych przez rozum, bowiem podstawową strukturą generującą (czy raczej regenerującą) symboliczne obrazy mityczne jest imaginacja utożsamiana z Bachelardowskim Cogito Marzyciela: „Człowiek nie uczy się niczego nowego, on powtarza”<sup>101</sup>. Jednocześnie jednak rozwijana przez Vincenta logika niejednoznaczności, w odniesieniu do relacji *muthos-logos*, prowadzi badacza do kolejnego wniosku dotyczącego *langage* jako mediatora opowieści mitycznej – mit jest faktem językowym, ale język u swoich początków był inkantacją i formułą magiczną. Próbując znaleźć płaszczyznę łączącą, wydawałoby się całkowicie sprzeczne pojęcia – *muthos* i *logos* – Benoît Vincent przywołuje pojęcie *khora*, zaczerpnięte z *Timajosa* Platona i rozpowszechnione we współczesnym dyskursie humanistycznym przez Jacquesa Derridę<sup>102</sup>, dla oznaczenia matrycy myślenia kompleksowego, łączącego sprzeczności, zaproszenia do dialogu pomiędzy tym, co racjonalne

<sup>99</sup> B. Vincent, *Épistémologie et mythe*, s. 120.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>102</sup> J. Derrida, *Khôra*, Galilée, Paris 1993.



i tym, co poza racjonalność wychodzi (*logos–muthos*) i stworzenia „logiki trzeciego rodzaju”, nie hybrydycznej, lecz sumarycznej<sup>103</sup>:

Przez długi czas chciano wierzyć, że mit jest prymitywną iluzją, zrodzoną z naiwnego użytkowania języka. Trzeba przede wszystkim zrozumieć, że mit odkrywa nie tyle przebrzmiałe myślenie archaiczne, ile zawsze żywe Przed-Myślenie. Poprzedza to, co moglibyśmy nazwać Przed-Duchem, w sensie zawartym w terminie *Arche*, co odpowiada formom i siłom początku, zasadniczym, fundamentalnym aktywnościom mózgu i ducha, tam, gdzie te dwa sposoby myślenia nie zostały jeszcze rozdzielone. [...] Odpowiedzią na konieczność takiej integracji jest *khora*<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> B. Vincent, *Épistémologie et mythe*, s. 131.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 131–132 [przeł. M.K.].



## Część II

# Świat wyobrażony Brunona Schulza Studia z antropologii literatury

Czy w gruncie rzeczy nie znamy już z góry wszystkich krajobrazów, które napotykamy w naszym życiu? Czy może w ogóle coś zająć jeszcze całkiem nowego, czego byśmy w najgłębszych naszych rezerwach od dawna nie przeczuli?

B. Schulz, *Wiosna (Sanatorium pod klepsydrą)*



## „Taniec interpretatorów”<sup>1</sup>

Stuletnia niemal tradycja badań nad twórczością Brunona Schulza, rozpoczęta w latach trzydziestych XX w., obciążona jest mnogością opracowań. Terminów: schulzologia, schulzoidzi, używa się dziś już w polskim literaturoznawstwie powszechnie. Jerzy Jarzębski zauważa, że krytycy prozy Schulza praktykowali we wszystkich możliwych szkołach interpretacji (socjologicznej, psychoanalitycznej, lingwistycznej, poststrukturalistycznej, dekonstruktywistycznej)<sup>2</sup>. W literaturoznawstwie polskim daje się zaobserwować ciekawe zjawisko, kiedy to liczba stron poświęconych interpretacjom dzieł Schulza przerosła wielokrotnie liczbę stron ocalałego dorobku literackiego pisarza. Spuścizna literacka Schulza (nie licząc eseistyki), zamknięta w dwóch zaledwie niewielkich cyklach prozy, na które składa się około trzydziestu opowiadań, od momentu ukazania się nakładem Roju *Sklepów cynamonowych* w roku 1933, nieprzerwanie budzi zainteresowanie już kilku pokoleń badaczy literatury<sup>3</sup>. Wydano niemało tomów,

---

<sup>1</sup> Termin użyty przez J. Jarzębskiego w odniesieniu do badań nad twórczością Brunona Schulza w przedmowie do książki: K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 6.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 5–16.

<sup>3</sup> Najpełniejsza dotąd bibliografia prac poświęconych twórczości Brunona Schulza, znajdująca się na stronie [www.brunoschulz.org](http://www.brunoschulz.org), a licząca około stu stron, obejmuje publikacje od roku 1922 (poświęcone grafikom Schulza). Pierwszy artykuł omawiający literackie teksty autora *Sklepów cynamonowych* pochodzi z roku 1934 (T. Breza, *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, „Kurier Poranny” 1934, nr 103; dział „Na froncie literatury”). Spośród powojennych badaczy literatury twórczość Schulza

będących rezultatem krajowych i międzynarodowych szulzologicznych konferencji naukowych<sup>4</sup>, powstał obszerny słownik szulzowski<sup>5</sup>.

W metaliterackim manifeście artystycznym Brunona Schulza pt. *Mityzacja rzeczywistości* oś teoretycznych rozważań stanowią pojęcia kluczowe dla współczesnych badań mitokrytyczno-antro-

---

komentowali m.in.: Jerzy Ficowski (*Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967; wyd. 4, poprawione i poszerzone pt. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002); Jerzy Speina (*Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974), Wojciech Wyskiel (*Inna twarz Hioba: problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980), Jerzy Jarzębski (*Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; Schulz, Wrocław 1999; *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005); Krzysztof Stala (*Na marginesach rzeczywistości*); Włodzimierz Bolecki (*Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, [w:] idem, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982); Władysław Panas (*Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997); Tomasz Olchanowski (*Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001); Anna Czabanowska-Wróbel („Powtórne dzieciństwo” w twórczości Brunona Schulza, *Obraz Króla Olch w prozie Schulza, Fantazmaty dzieciństwa. Glosa do „Wiosny” Schulza*, [w:] eadem, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003); Michał Paweł Markowski (Schulz. *Za kulisami rzeczywistości*, [w:] idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007).

<sup>4</sup> *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1976; *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992; *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993; *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994; *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995; *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003. Z okazji 120. rocznicy urodzin i 70. rocznicy śmierci Brunona Schulza Zakład Filozofii Kultury Uniwersytetu Warszawskiego zorganizował w roku 2012 konferencję interdyscyplinarną pt. *Schulz. Między mitem a filozofią*.

<sup>5</sup> *Słownik szulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.



pologicznych, opisujących symboliczne i mityczne uniwersum człowieka:

Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. [...]

Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. [...]

Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. [...]

Poezja – są to krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów.

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historii, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii. [...]

Duch ludzki niestrudzony jest w glosowaniu życia przy pomocy mitów, w „usensowianiu” rzeczywistości<sup>6</sup>.

Włodzimierz Bolecki, odwołując się do eseju *Mityzacja rzeczywistości*, podejmuje zagadnienie Schulzowskiej poetyki sformułowanej, podkreślając wagę mitu i symbolu jako nośników koncepcji estetycznych, objaśniających zasadę semantyczną istnienia artystycznego utworu słownego<sup>7</sup>. Słowo poetyckie w koncepcjach estetycznych Brunona Schulza stanowi „przekaznik pierwotnego sensu świata – pierwotnych mitów”<sup>8</sup>, pierwotność (w języku Schulza: „mityczność”) to tęsknota do praojczyzny słownej, do matecznika, do stanu „tożsamości znaku i znaczenia, a dokładniej taka sytuacja, kiedy znak i znaczenie nie są jeszcze wyodrębnione”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365–367.

<sup>7</sup> W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, s. 170–244. Na temat Schulzowskiej koncepcji słowa por. Cz. Karkowski, *System kultury Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, s. 31–48.

<sup>8</sup> W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, s. 175.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 174.





Działalność poetycka przypomina wówczas „zabiegi renowacyjne i reanimacyjne, polega bowiem na przywracaniu starym i zużytym elementom pierwotnej energii znaczeniowej i brzmieniowej. Paradoks tego zabiegu [...] polega na tym, że nowatorstwo zostało przez Schulza utożsamione z powrotem do stanu minionego”<sup>10</sup>. Symbolistyczną koncepcję Schulzowskiego języka poetyckiego (przedwerbalne złoża znaczeń, których współczesny język nie jest w stanie wyrazić) Włodzimierz Bolecki rozpatruje dalej w kontekście poetyki immanentnej, dostrzegając jej obecność na różnych poziomach organizacji tekstu. Wyraża się ona w: narracji (narrator w prozie stwierdza wielokrotnie, że nie może czegoś nazwać – Schulz używa terminów: nieartykułowana miazga, rzeczy bez nazwy, rzeczy bez miary, niewypowiedziane), powtórzeniach (*repetitio*), stanowiących podstawowy składnik rytmu prozy Schulza, technice sugestii, peryfrazach i katachrezach – nazywających nie-nazywalne. Stanisław Rosiek podkreśla wagę mitu w twórczości autora *Skłepów cynamonowych*, dowodząc, iż kategoria ta stanowi centralne pojęcie schulzowskiego idearium. Stwierdza jednak, że wszystkie analizy i interpretacje twórczości Schulza muszą mieć charakter tymczasowy, jako że nie znamy całego dzieła Schulza. Wiele tekstów składających się na korpus jego pism czeka jeszcze na swoje wydanie i odczytanie<sup>11</sup>. Jerzy Jarzębski, analizując konstrukcję czasoprzestrzeni w prozie Brunona Schulza, zwraca uwagę na jej potencję symboliczną i paradygmatyzację właściwą narracjom mitycznym („Przestrzeń w dziele Schulza utożsamiać można z przestrzenią mityczną w rozumieniu Cassirera”); „Czas – zamiast grążyć w bezpowrotnej dali przeszłe wydarzenia – układa się w pętle ciągłych powrotów. [...] Podstawą tego rytmu jest

<sup>10</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>11</sup> S. Rosiek, *Urzeczywistnianie mitu*, [w:] *Czytanie Schulza*, s. 164–177. Autor rozpoczyna swoje rozważania od przywołania wypowiedzi Jerzego Jarzębskiego: „Większość [...] spośród krytyków zajmujących się twórczością Schulza sprawie mitu poświęciła uwagę”, ibidem, s. 164.



uniwersalny cykl kosmiczny”<sup>12</sup>), omawia Schulzowskie poszukiwania prapoczątku oraz symboliczną regresję, której doświadczają bohaterowie *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*. Przenikające się wzajemnie sfery obrazowania w prozie Schulza Jerzy Jarzębski porządkuje wokół trzech pór roku (wiosna, lato i jesień), które odtwarzać mają uniwersalny triadyczny cykl narodzin – rozwoju (dojrzałości) – schyłku (śmierci). Badacz formułuje ostatecznie wniosek: „tak opisany świat Schulza wydaje się być światem doskonale uporządkowanym: przestrzeń uhierarhizowana w kolejne „łupiny” intymnych schronień, czas poddany mitycznemu cyklowi”<sup>13</sup>. Zdaniem J. Jarzębskiego paradygmat mityczny wykorzystany został w *Sklepiach cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* jako wzorcowa fabuła, pomagająca jednostce zrozumieć własną sytuację egzystencjalną lub zbudować świat-strukturę ratującą przed przeczuciem śmierci i zagłady świata<sup>14</sup>. Strategię osławiania lęków tanatycznych za pomocą modelowania symboliczno-mitycznego dostrzega w prozie Schulza również Switłana Matwijkenko, wpisując Schulzowską mitologię w rozległy kontekst filozofii Georgesa Bataille’a, Michela Foucault i Jacquesa Derridy. Matwijkenko odnajduje w prozie Schulza tekst feministyczny w sensie Derridiańskim<sup>15</sup>, tj. taki, który odrzuca tradycyjny racjonalizm na rzecz mitu i mityczności<sup>16</sup>, te zaś są zdaniem Derridy

<sup>12</sup> J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, s. 171, 180–181.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 189.

<sup>14</sup> Pisze o tym J. Jarzębski również w eseju: *Szulz i dramat tworzenia*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 15.

<sup>15</sup> Por. J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997.

<sup>16</sup> Małgorzata Kitowska-Łysiak śledzi regenerację mitów archaicznych w twórczości plastycznej Brunona Schulza, w kręgu swojego zainteresowania stawiając mityczne figury Hestii, Circe i Afrodyty. Schulz, zdaniem autorki, łamie utrwalony w kulturze kanon ikonograficzny, podejmuje polemikę z tradycją. Reinterpretacja klasycznych mitów w *Xiędze Bałwochwalczej* polega m.in. na demitologizacji postaci Hestii jako symbolu domu. Rycina *Panna Hestia* (występująca też pod tytułami: *Jej garderobiana* lub *W garderobie Unduli*) przedstawia leniwą służącą, świadomą swej kobiecości i erotycznej władzy nad mężczyznami. Panna Hestia



cechami *stricte* kobiecymi: „Schulz mitologizuje rzeczywistość na własną rękę, wykorzystując odłamki, fragmenty, warianty istniejących „wielkich” mitów. Podaje, z jednej strony, jeszcze jeden wariant Pisma św., z drugiej zaś – jeszcze jedną herezję. Jest ironiczny i poważny jednocześnie, jego wizja ma cechy karnawałowe i katastroficzne”<sup>17</sup>.

Książka *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich*, wpisująca się w postdurandowski nurt badań, jest kontynuacją tego blisko stuletniego tańca interpretatorów.

---

przyjmuje, leżąc na kanapie, hołdy wielbicieli. Atrybutem Hery było złote jabłko, złote jabłka Hesperyd podarowała Herze w prezencie ślubnym Ziemia-Gaja, trzepaczka – atrybut Unduli, trywializuje i desakralizuje symbolikę mitycznej narracji. Circe – nimfa i czarodziejka, córka Heliosa i okeanidy Perse – w Schulzowskiej reinterpretacji zamiast czarodziejskiej różdżki trzyma w dłoni bat, przy pomocy którego ujarzma otaczających ją mężczyzn. Transfiguracja antycznego mitu polega tu na odarciu Circe z jej wyjątkowości – w wyobraźni Schulza staje się postacią z profanicznego porządku rzeczywistości, cyrkówką i treserką egzekwującą (za pomocą uderzeń biczem) wykonanie zadań cyrkowych przez atletów. Transformacja mitu afrodyzyjskiego, dająca się zauważyć w grafice zatytułowanej *Na Cyterze* polega na przetransponowaniu modelu wyobraźniowego greckiej bogini miłości w przeciętną kurtyzanę, przedstawioną w ozdobnym toczku na głowie, w otoczeniu małomiasteczkowej zabudowy. Por. M. Kitowska-Łysiak, „*Bezlik nieskończonych historyj*”. *O reinterpretacji mitologicznych pierwowzorów na kartach „Xięgi Bałwochwalczej”*, [w:] *Mityzacja rzeczywistości Bruno Schulza 1892–1942. Wystawa ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Muzeum Lubelskie w Lublinie listopad–grudzień 2002*, red. R. Bartnik, T. Dunin, H. Kosienkowska, A. Lipa, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 9–21.

<sup>17</sup> S. Matwijkenko, *Dyskurs autobiograficzny. Prywatna mitologia Brunona Schulza*, [w:] *W ułamkach zwierciadła...*, s. 191. Badania nad architekturą Schulzowskiej wyobraźni wywodzące się z również z tradycji Derridiańskiej podjął Krzysztof Stala, poszukując matrycy sensu w odniesieniu do kategorii dekompozycji i dysseminacji, por. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości*, s. 47–144.



## Rozdział V

### Mitologia nieba

A gdy w dole wszystko rozpręgåło się i szło wniwecz w tej cichej zamieszce, w panice prędkiego rozkładu, w górze utrzymywał się i rósł coraz wyżej milczący alarm zorzy, drgający świergotem miliona cichych dzwonekóv, wzbierający wzlotem miliona niewidzialnych skowronkóv, lecących razem w jedną wielką, srebrną nieskończoność.

[*Noc wielkiego sezonu*, BS 96]<sup>1</sup>

### Obrazy wznoszenia

W Durandowskiej, izotopycznej klasyfikacji wyobrazeń wznoszenie oraz obrazy katamorficzne należą do schizomorficznych struktur wyobraźni. W wyobraźni Brunona Schulza daje się wyraźnie zaobserwować współwystępowanie i krzyżowanie się tych dwóch porządkóv obrazowania, opartych na zasadzie sprzeczności. Obrazy wznoszenia i wstępowania w *Sklepiach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* Schulza wiąże często z postacią ojca – jest to cykl wyobrazeń silnie antytetycznych, ponieważ dotyczy

---

<sup>1</sup> W części II wszystkie cytaty z prozy Brunona Schulza podaję za: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejóv i listóv*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, dalej: [BS z numerem strony].

one Jakuba unieruchomionego już i uwięzionego w domu przez chorobę. Podczas gdy „Ja fizykalne” doświadcza starości, choroby, niemocy, upadku sił witalnych reprezentowanych przez figury katamorficzne (kule i łańcuchy lamp wiszących, postawa przykucnięta na drabinie, przykładanie ucha do szpary w podłodze) – „ja symboliczne” w wyobraźni Schulza ten stan równoważy (Świadomość Rodząca Obrazy dokonuje symbolicznej „reparatury”), generując obrazy zorientowane ku górze (drabina, sufit pokoju, karnisze wysokich okien, szczudła, ptaki, niebo, podniesione palce rąk):

Ojciec nie wychodził już domu. [...] Z zamiłowaniem wykonywał w owych dniach wszystkie reparatury w górnych regionach pokoju. O każdej porze dnia można go było widzieć, jak – przykucnięty na szczycie drabiny – majstrował coś przy suficie, przy karniszach wysokich okien, przy kulach i łańcuchach lamp wiszących. Zwyczajem malarzy posługiwał się drabiną, jak ogromnymi szczudłami i czuł się dobrze w tej ptasiej perspektywie, w pobliżu malowanego nieba, arabesek i ptaków sufitu. Od spraw praktycznego życia oddalał się coraz bardziej. Gdy matka, pełna troski i zmartwienia z powodu jego stanu, starała się wciągnąć go w rozmowę o interesach, o płatnościach najbliższego *ultimo*, słuchał jej z roztargnieniem, pełen niepokoju, z drgawkami w nieobecnej twarzy. I bywało, że przerywał jej nagle zaklinającym gestem ręki, ażeby pobiec w kąt pokoju, przyłgnąć uchem do szpary w podłodze i z podniesionymi palcami wskazującymi obu rąk, wyrażającymi najwyższą ważność badania – nasłuchiwać [*Ptaki*, BS 21–22].

Interesujący wydaje się fakt braku obecności, w przywołanych tu wyobrażeniach związanych z Jakubem, symboliki światła, która towarzyszy często w tekstach kultury obrazom wznoszenia. Światło w wyobraźni Schulza staje się paradoksalnie symbolem katamorficznym, zorientowanym wertykalnie ku dołowi – takie odwrócenie semantyczne manifestuje się w wyobrażeniu kul i łańcuchów lamp wiszących.

Gilbert Durand zwraca uwagę na, wiodący w kierunku transcendencji, stały izomorfizm symboliki świetlistości, wznoszenia



i niebiańskości<sup>2</sup>. Tezę taką znajdziemy już w pracach Gastona Bachelarda, który w swoich interpretacjach obrazów światła dowodzi, że „ta sama operacja ludzkiego umysłu kieruje nas ku światłu i ku wysokości”<sup>3</sup>. Wyimaginowane wznoszenie się wiedzy Cogito Marzyciela ku horyzontom olśniewającym, błękitno-złotym: „Kiedy intuicja poetycka rozpościera się po całym universum, nasze życie intymne doznaje stanów największej egzaltacji. Wszystko unosi nas ku górze, ku chmurom, światłu, niebu”<sup>4</sup>. Bachelard nadaje obrazom światła i wznoszenia wymiar etyczny, w symbolice wniebowstąpienia duszy oczyszczonej, otoczonej blaskiem<sup>5</sup>. Wyodrębniony przez Bachelarda i Duranda izomorfizm odnajdziemy w *Apokalipsie św. Jana*, gdzie obrazy wznoszenia i wertykalnego lotu ku górze są zawsze waloryzowane pozytywnie – towarzyszą aniołom i symbolice solarnej („I ujrzałem innego anioła, wstępującego od schodu słońca, mającego pieczęć Boga żywego”, Ap 7, 2), aktom ekstazy religijnej („I wznosił się dym kadzideł, jako modlitwy świętych z ręki anioła przed Bogiem”, Ap 8, 4) i obrazom zmartwychwstania w Nowym Jeruzalem („I przyszedł jeden z siedmiu aniołów [...] i uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosłą, i ukazał mi *Miasto Święte – Jeruzalem*”, Ap 21, 9–10)<sup>6</sup>.

W przytoczonym fragmencie opowiadania *Ptaki* przedstawione przez Schulza obrazy wznoszenia i wstępowania pozbawione zostały blasku, ponieważ są obrazami zamknięcia, a przestrzeń, w której umieszczony został Jakub, ograniczają sufit, ściany i kąty pokoju: ptaki są ptakami sufitu, a niebo jest niebem malowanym arabeskami. Tęsknota za transcendencją może się zatem wyrazić jedynie w metafizyce domu, który staje się domem wyobrażonym.

<sup>2</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 162–178.

<sup>3</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994, s. 55.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 58 [przeł. M.K.].

<sup>5</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>6</sup> Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.



W *Skleпах cynamonowych* opisuje zatem Schulz translokację ojca do dwóch pokoiw na poddaszu, ptasie wesela urzadzane przez Jakuba na strychu, zaš gospode ptasią ojca, arke Noego, do ktorej zlatuja sie „wszelkie skrzydlacze z dalekich stron” [*Ptaki*, BS 24] przedstawia jako przestrzen przykryta ogromnym, dwuspadowym dachem gontowym. Ptaki karmione przez Jakuba, w wyobrazeni Schulza to „ruchome kwiaty, trzepoczace w powietrzu, aby w koncu rozmiescic sie w gornych regionach pokoju” [*Ptaki*, BS 23].

Obrazy iluminacji towarzyszące obrazom wstepowania pojawiaja sie natomiast wielokrotnie w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* w *Skleпах cynamonowych*. Jakub, w kontraście do czerni „plynacej ciżby” [BS 97] kupujacych, zalewajacej sklep blawatny w czasie wyprzedaży, przedstawiony tam zostal jako jasnijaca w ciszy sklepu postac „z blyszczacyimi oczami” [BS 98], a szturmowany sklep polaczony zostal w opisie z estetyką blasku:

Nad ciszą sklepu plonela jasno lampa naftowa, zwisajaca z wielkiego sklepienia, i wypierala najmniejszy slad cienia z wszystkich szpar i zakamarkow. Pusta, wielka podloga trzaskala w ciszy i liczyla w tym swietle wzdluz i wszere swe blyszczace kwadraty [BS 97].

Obrazy wstepowania wiazuja sie tu z zabiegiem stylizacji postaci ojca na proroka. Schulz korzysta synkretycznie z symboliki zwiazanej z biblijnymi postaciami Mojżesza („uderzenie Mojżeszowej laski”, BS 99; Synaj „wyrosly z gniewu ojca”, BS 100) i Jakuba (ojciec wędrujacy po sklepie jak „wśród fałd i dolin Kanaanu”, BS 99):

Mój ojciec wyrastal nagle nad tymi grupami kupczacych, wydłużony gniewem, i gromil z wysoka balwochwalcow potężnym slowem. Potem, ponoszony rozpaczą, wspinal sie na wysokie galerie szaf. [...] Gniew jego ukladal sie i zastygal w pokladach i warstwach krajobrazu. Siedzial teraz na galeriach wysokich pówek i patrzyl w jesienniejacy, rozlegly kraj [BS 100, 102].

Poprzez ten wyobrazony „jesienniejacy” [BS 102] krajobraz, ktory jest pejzazem mentalnym, ojciec Józefa zastygly na naj-



wyższych półkach sklepu, może transcendować jego zamkniętą przestrzeń. Schulz wprowadza w tym miejscu obrazy otwarcia („rozległy kraj”, „połów ryb w dalekich jeziorach”, „grupa wędrowców w oddali zadzierająca głowy ku niebu” [BS 102], która wskazuje coś wzniesionymi rękami). Wzbogaca je dodatkowo o izomorfizm symboliki świetlistości, wznoszenia i niebiańskości, zastosowany przy opisie wyobrażonych ptaków:

Całe niebo wypełniło się ich wzniosłym lotem, łopotem skrzydeł. [...] Niebo stało się podobne do starego fresku, pełnego dziwolągów i fantastycznych zwierząt, które krążyły, wymijały się i znów wracały w kolorowych elipsach.

Mój ojciec podniósł się na bantach, obłany nagłym blaskiem, wyciągnął ręce, przyzywając ptaki starym zaklęciem [BS 103].

## Obrazy upadku

Ten otwarty rozległy krajobraz jest jednak krajobrazem obumierającym, „jesienniejącym”, ulega zatem ponownie zamknięciu – zwinęciu do formy spiralnej w obrazie ptaków „krążących i kołujących w wielkich krzyżujących się spiralach” [BS 102]. Spirala należy do najstarszych symbolicznych znaków kulturowych, wyrażała, w planie kosmicznym nieskończoną przemianę tego, co w dole, pogrążone w ciemności, w to, co na górze i w świetle<sup>7</sup>. W religii chrześcijańskiej ten symbol kosmiczny uzyskał interpretację duchową, stając się znakiem drogi ku Bogu przez cierpienie, który symbolizuje ruch okrężny po spirali, zamiast wertykalnego

---

<sup>7</sup> Joanna Ślósarska, badając kulturowe znaczenie symbolu spirali, pisze: „Ewolucja i inwolucja symbolizowana spiralą łączona była w Indiach z ideą wędrowki karmicznej. [...] Spirala wykonana z czerwonej miedzi to afrykański znak stwórczego słowa i mowy, jako najsilniejszej płaszczyzny działania w świecie. Ze względu na obecność spirali w kształtach natury, formę tę interpretuje się jako żywy znak wpisany w księgę świata, daną ludziom do odczytania i zrozumienia”, J. Ślósarska, *W świetle symboli*, Łódź 1994, s. 49.





wzbiecia się ku niebu. Spirala rozwijająca się, wędrówka od centrum, wyrażała ewolucję i wzrost siły<sup>8</sup>. Dla wędrujących po spirali ku jej centrum (punktowi początkowemu) spirala oznaczała kres i śmierć. Schulz przywołuje tę antytetyczną semantykę obrazu spirali, jako figury cierpienia, w konstrukcji postaci ojca. Schulzowska interpretacja tego symbolu wyraża pragnienie wędrówki chorego Jakuba ku transcendencji i wolności (wzmocnione obrazem ptaków), przekroczenia ograniczeń zamknięcia i uwięzienia nie tylko w murach domu i sklepu, lecz także cielesności, choroby i słabości. Wędrówka po spirali okazuje się jednak wędrówką ku kresowi i śmierci. Wizja Jakuba w *Skleпах cynameonowych* prowadzi bowiem czytelnika przez sekwencję obrazów wznoszenia do obrazów katamorficznych: od wyobrażeń wolnych ptaków kołujących po niebie, przez formę spirali, następnie wizję bocianów „płynących nieruchomo na spokojnie rozpostartych skrzydłach”, obraz ptaków kalekich, kulejących w powietrzu, aż do wyobrażeń ptaków uwięzionych na zawsze w martwocie, przypominających „źle wypchane sępy i kondory, z których wysypują się trociny” [BS 102], „papierowe, ślepe ptaki” – „wewnątrz puste i bez życia” [BS 103]. Zwieńczeniem tej sekwencji wyobrażeń jest figura ptaków spadających:

Nagle zagwizdały kamienie w powietrzu. To wesołki, głupie i bezmyślne plemię, jęły celować pociskami w fantastyczne niebo ptasie.

Na darmo ojciec ostrzegał, na darmo groził zaklinającymi gestami, nie dosłyszano go, nie dostrzeżono. I ptaki spadały. Ugodzone pociskiem, obwisały ciężko i wędły w powietrzu. Nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza [BS 103].

Obecne w tekstach kultury dynamiczne obrazy upadku Gilbert Durand interpretuje jako epifanię strachu, przejaw lęków tanaicznych człowieka, egzystencjalne doświadczenie czasu, symbol

---

<sup>8</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 4, Laffont/Jupiter, Paris 1976.



czasu przeżytego<sup>9</sup>. Według Bachelarda upadek, związany z szybkością ruchu, stanowi dla Cogito Marzyciela dynamiczny składnik świadomości czasu<sup>10</sup>, „czasu piorunującego”<sup>11</sup>, jako przerażającego aspektu Chronosa. Kultura przechowuje liczne świadectwa takiego doświadczenia czasowości, wyobrazonego pod postacią różnorodnych w warstwie przedstawieniowej figur mitycznych, które są nośnikami analogicznych znaczeń symbolicznych. Takimi homologami semantycznymi są np.: figura Faetona, syna słońca, który za przywłaszczenie sobie uprawnień ojcowskich zostaje porażony piorunem przez Zeusa i strącony na ziemię; figura Atlasa walczącego samotnie o wertykalność wszechświata, podejmującego nieustannie heroiczne próby ocalenia ziemskiego globu przed upadkiem. Obraz upadku, jako symbolu kary, jest reprodukowany w różnych tekstach kultury: biblijny upadek Adama powielany jest przez upadek złych aniołów, w apokryficznej *Księdze Henocha* zbuntowani aniołowie, uwiedzeni przez córki śmiertelników, schodzą (pod wodzą Azazela) na ziemię i płodzą olbrzymów. Za karę, z rozkazu Boga, zostają przez Rafaela zmiażdżeni pod ciężarem skał i zrzućeni w ognistą przepaść. Schemat upadku jest, w interpretacji Duranda, synonimem „zgubnego i śmiertelnego czasu, w aspekcie moralnym ukazany pod postacią kary”<sup>12</sup>.

W opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* obrazowanie katamorficzne połączone z palingenezą mitu upadku znajdziemy dodatkowo w opisie subiektów: „Gdzie byli subiekci? Gdzie były te urodziwe cheruby, mające bronić ciemnych, sukiennych szańców? Ojciec podejrzewał bolesną myśl, że oto grzeszą w głębi domu z córami ludzi” [BS 97–98]. Opowiadanie wieńczy rozległy obraz katamorficzny, wyrażający klęskę i symboliczny upadek ojca: obraz ptasiej

<sup>9</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 122–129.

<sup>10</sup> G. Bachelard, *La Terre et les reveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1947, s. 350, 400.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 253.

<sup>12</sup> *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 60–61.



padliny, świetnego niegdyś rodu ptasiego leżącego teraz martwo na skałach, zamienionego w „stare ścierwo”, „śmierdzące wstrętnie”, w części ciała bez „żadnych znamion duszy”, przypominające „garbate, łyse, zdechłe wielbłądy” [BS 104].

Obrazy wstępowania, związane z postacią ojca, pojawiają się w prozie Schulza niejednokrotnie. W *Sanatorium pod klepsydrą* pogrążony w chorobie Jakub pozostaje ciągle „w samotnej służbie wysokiego ideału” [*Martwy sezon*, BS 234], cierpiąc na głód doskonałości poddaje się „ascezie wysokiego mistrzostwa” [*Martwy sezon*, BS 234]. Innym z takich zabiegów konstrukcyjnych jest uwikłanie postaci Jakuba w szereg obrazów związanych z symboliką ptaków, czy też – używając nomenklatury Bachelardowskiej – z poetyką lotu i skrzydeł oraz wpisanie figury ojca w wertykalny, zorientowany ku górze, schemat przestrzeni, jak to ma miejsce np. w opowiadaniu *Ptaki* z tomu *Sklepy cynamonowe*:

Gdy ojciec studiował wielkie ornitologiczne kompendia i wertował kolorowe tablice, zdawały się ulatywać z nich te pierzaste fantazmaty i wypełniać pokój kolorowym trzepotem, płatkami purpury, strzępami szafiru, grynszpanu i srebra. Podczas karmienia tworzyły one na podłodze barwną, falującą grządkę, dywan żywy, który za czyimś niebaczym wejściem rozpadał się, rozlatywał w ruchome kwiaty, trzepocące w powietrzu, aby w końcu rozmieścić się w górnych regionach pokoju [BS 23].

Translokacja Jakuba do ptasiego dominium – dwóch pokoiów na poddaszu, w których ojciec mieszka wśród szumu i gulgotu ptaków – jest literackim przetworzeniem kulturowego izomorfizmu obrazów wstępowania i spirytualizacji, obecnego choćby w *Apokalipsie św. Jana*<sup>13</sup>:

Razem z ptasią gromadą ojciec mój, trzepocząc rękoma, w prerażeniu próbował wznieść się w powietrze. Z wolna przeredzał się tuman skrzydlaty, aż w końcu na pobjowisku została sama Adela, wyczerpa-

---

<sup>13</sup> Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Symbolie Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*.



na i dysząca, oraz mój ojciec z miną zafrasowaną i zawstydzoną, gotów do przyjęcia każdej kapitulacji. W chwilę później schodził mój ojciec ze schodów swojego dominium – człowiek złamany, król banita, który stracił tron i królowanie [BS 25].

Po raz kolejny obrazy wznoszenia równoważy Schulz obrazowaniem katamorficznym (symboliczne schodzenie ze schodów), ewokującym wrażenie porażki w zetknięciu z tym, co nieuchronne i co od duchowych wysiłków człowieka jest potężniejsze.

## Poetyka skrzydeł

Lot oniryczny i poetyka skrzydeł, wyrażone za pomocą obrazu ptaka, symbolizują przewyciężenie śmiertelności. Wyobrażeniowa figura ptaka „pozwała nam zapomnieć o czasie, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi, aby nas wciągnąć w podróż statyczną, kiedy to zegar przestaje wybijać godziny, a lata już nam nie ciążyą. [...] Ptaki z marzeń nie znają śmierci”<sup>14</sup>. Zdaniem Bachelarda wyobrażenia związane z żywiołem powietrza, reprezentowane przez ptaki, powoływane są przez wyobraźnię do życia, aby eufemizować lęki tanatyczne Marzyciela. Lot oniryczny – przejaw uspiętego szczęścia, skierowany jest zawsze wertykalnie ku górze. W odróżnieniu od waloryzowanych negatywnie, związanych z ciemnością obrazów katamorficznych, pozwala transcendować ograniczenia ludzkiej kondycji radośnie, bez lęku, w kierunku wieczności.

Poetyka skrzydeł jest w prozie Schulza czynnikiem organizującym chreod obrazów wznoszenia związany z postacią Józefa. W *Sklepiach cynamonowych* obrazy te reprezentuje symbolika lotu, dająca się zaobserwować w opisie bohatera błądzącego w labiryncie nocnych ulic: „Uskrzydłony pragnieniem zwiedzenia sklepów cynamonowych, skręciłem w wiadomą mi ulicę i leciałem więcej

<sup>14</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 187.



aniżeli szedłem, bacząc, by nie zmylić drogi” [BS 62]. W opowiadaniu *Wiosna* figury wstępowania, reprezentujące potęgę myśli i ducha, związane są z postaciami Józefa i Jakuba, zabieg spirytualizacji bohaterów (estetyka blasku, symbolika świetlistości) służy tu uwypukleniu, charakterystycznej dla Schulza, antytezy *Logos–Bios*.

Ojciec zabierał mnie ze sobą na kolację do małej restauracji ogrodowej, zamkniętej między tylnymi murami ostatnich domów rynku.

Szliśmy w mokrym świetle latarni, brzęczących w podmuchach wiatru, na przełaj przez wielki sklepiony plac rynku, samotni, przywaleni ogromem labiryntów powietrznych, zagubieni i zdezorientowani w pustych przestrzeniach atmosfery. Ojciec podnosił do nieba twarz oblaną nikłą poświatą i patrzył z gorzką troską w ten żwir gwiazdny rozsiany po mieliznach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów. [...] Podnieśliśmy się i my, podczas gdy wyprzedzając ciała myśl nasza już biegła od dawna za gwarным turkotem jej<sup>15</sup> wozów, za dalekim, szeroko rozsypanym turkotem gwiazdnym tych wielkich i jasnych szlaków [BS 135–137].

*Bios* w opowiadaniu *Wiosna* to „ludzka impreza” [BS 137], która dla Schulza jest synonimem „odpływu myśli” [BS 136]. Reprezentują ją: „kufle gorzkiego piwa”, „widelce i noże pobrzękujące nad biało nakrytymi stołami” [BS 136], „pobojowisko porzucanych serwet” [BS 137], chrząkania muzyków przygotowujących się do występu, a użyte w przytoczonym fragmencie semy (gorzki, pobojowisko) wskazują na negatywną waloryzację opisywanych zjawisk. W dalszej części opowiadania, podejmującej problem anamnezy i regresu w podświadomość, Schulz gromadzi wyobrażenia, które ewokują fenomenologiczne Bachelardowskie interpretacje domu onirycznego. „Powrotna droga do korzeni” – „wędrowka do siebie” [BS 158], którą podejmuje bohater zabląkany w głębokiej sennej introwersji, nasycona jest świetlistymi obrazami wznoszenia i nyktomorficznymi obrazami upadku, a analizowane wyobrażenia wyraźnie przeniesione zostają na płaszczyznę antropologiczną: „Bo tylko w górze, w świetle – trzeba to raz powie-

<sup>15</sup> Tj. „świetlistej, nieprzeliczonej nocy” [BS 137].



dzieć – jesteśmy drżącą, artykułowaną wiązką melodii, świetlistym wierzchołkiem skowronkowym – w głębi rozsypujemy się z powrotem w czarne mruczenie” [BS 158].

W *Sanatorium pod klepsydrą* opisuje Schulz podróż Józefa w górę miasta. Konstrukcja przestrzeni zastosowana w opowiadaniu powieliła wertykalny schemat struktury przestrzeni, w którym ruch ku górze waloryzowany jest pozytywnie, zaś ruch ku dołowi otrzymuje waloryzację negatywną. Miasto górne to obszar, po którym bohater porusza się spokojnie, w ciszy, obserwuje tańczący wokół latarni rój chrabąszczy „niesiony lotem wibrujących skrzydeł” [BS 272], miasto dolne pogrążone jest w stanie konfliktu, wojny, terroryzowane przez nieprzyjacielską armię uzbrojoną w karabiny, tłum zastraszonego mieszkańców paraliżuje „groza pochyłonych luf” [BS 271], ciszę rozsadza turkot artylerii.

Podobną konstrukcję przestrzeni znajdziemy w *Sanatorium pod klepsydrą* w opisie przestrzeni domu rodzinnego Józefa, zawartym w opowiadaniu *Edzio*. Dół budynku, który wraz z przylegającym do niego podwórzem pogrążony jest w ciemności, przedstawia Schulz poprzez obrazy putrefakcji – gnicie i rozkład reprezentujący tu opisy śmietnika i podlinożernych mrówek<sup>16</sup>:

W dole nasiąka podwórze szybko ciemnością, fala za falą, ale w górze powietrze nie chce się wyrzec światła i świeci tym jaśniej, im bardziej zwęgła się wszystko w dole i czernieje żałobnie – świeci jasne, drgające i migotliwe, ćmiąc się wyraźnie od niewyraźnych nietoperzych lotów.

<sup>16</sup> Mrówki posiadają w swoim polu semantycznym silne powiązania z symboliką tanatyczną (bytowanie w podziemnych norach, krwiożerczość oraz pedantyzm, z jakim potrafią oczyścić kości zabitych ludzi i zwierząt). Jako istoty związane z Zaświatami stanowią element mitologii słowiańskiej, por. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1967, t. 2, s. 550. Szerzej na temat symboliki mrówek, por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 143–146. W wyobraźni Leśmiana mrówki występują w odmiennej funkcji symbolicznej niż w wyobraźni Brunona Schulza – Leśmianowskiemu bohaterowi towarzyszą w jego zejściu w otchłań chthoniczną w poszukiwaniu nieśmiertelności. W twórczości Leśmiana mrówki pojawiają się wraz z witalnymi obrazami regeneracji.



Ale w dole zaczęła się już prądka i cicha robota zmierzchu, tam mrowi się od tych szybkich, żarłocznych mrówek, które rozbierają, roznoszą na szczątki substancję rzeczy, objadają je aż do białych kości, do szkieletu i żeber fosforyzujących majaczkliwie na tym smutnym pobojuwisku. Te białe papiery, szmaty na śmietniku, te nie strawione piszczele światła ostają się najdłużej w robaczywej ciemności i nie mogą się skończyć [BS 289].

Ruch ku górze natomiast (ruch powietrza unoszącego się z dna podwórza ku wyższym partiom domu) został przez Schulza opisany za pomocą witalnych obrazów płodności (symbolika żaby<sup>17</sup>) i obrazów uranicznych (niebo usiane blaskiem gwiazd):

Wtedy to zaczynają z dna podwórza podnosić się te żyłki powiewów niepewne jeszcze swej egzystencji i już rezygnujące z niej, nim dojdą do naszej twarzy, te smugi świeżości, którymi podbita jest od spodu, jak jedwabną podszewką, fałdzista noc letnia. I podczas gdy na niebie zapalają się pierwsze gwiazdy migotliwe i wciąż zdmuchiwane, rozdziela się bardzo powoli ten duszny welon zmierzchu, utkany z wirowania i majaczeń, i otwiera się z westchnieniem noc letnia głęboka i pełna w swej głębi miała gwiezdne i dalekiego rechotu żab [BS 289].

Oniryzm uraniczny reprezentowany przez gwiazdozbiory – światło przepełnione łagodnością i blaskiem – w Bachelardowskiej fenomenologii wyobraźni pozwala Marzycielowi znosić trudy życia doczesnego, udzielając swoich mocy kosmicznych, izoluje go od tego co ziemskie, doczesne. Generując obrazy astralne, Marzyciel uczestniczy w komunii z Niebem<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> W tekstach kultury żaba jest zwierzęciem lunarnym i akwaticznym, reprezentującym symbolikę płodności związaną z wodą jako hylogenią, potencjalnością wszelkiego życia. Metamorfoza, jakiej podlega żaba w swoim cyklu rozwojowym, czyni z niej, jako figury wyobraźniowej, symbol regeneracji i odrodzenia sił witalnych. W poezji wedyjskiej żaba reprezentuje inkarnację ziemi zapłodnionej pierwszymi kroplami wiosennego deszczu, por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 2, s. 387–389.

<sup>18</sup> Por. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994, s. 202–211.



W opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* przestrzeń sklepu bławatnego Jakuba podzielona zostaje na strefę profaniczną (dolną, domenę subiektów, przyziemności, obrazy zstępowania – karlenia człowieka, wyrażone w przykucniętej postawie handlujących) i sakralną (wysoką, domenę ojca, obrazy gniewu Jakuba jako obrazy wstępowania, wzmocnione symboliką biblijną):

A u dołu, u stóp tego Synaju, wyrosłego z gniewu ojca, gestykułował lud, złorzeczył i czcił Baala, i handlował. [...] Gdy ojciec mój, przerażony ohydą grzechu, wrastał gniewem swych gestów w grozę krajobrazu, w dole beztroski lud Baala oddawał się wyuzdanej wesołości. [...] Głusi na gromy proroczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach małymi kupkami dookoła sfałdowanych gór materii, roztrząsając gadatliwie wśród śmiechu zalety towaru [BS 100].

Poetykę skrzydeł uruchamia wyobraźnia Schulza nie tylko w odniesieniu do postaci Jakuba i Józefa. Odnajdziemy ją w partiach prozy podejmujących problemy estetyczne i kwestie dotyczące sztuki, jak choćby w opowiadaniu *Księga*, w którym stronie tytułowej księgi „wnosiły się ponad sferę spraw codziennych w regiony czystej poezji” [BS 112]. Drugim ważnym kręgiem semantycznym, zbudowanym przez obrazy lotu (białe gołębie), są fragmenty tekstu podejmujące problemy egzystencjalne człowieka jako bytu uwięzionego w przyziemnej banalności, bytu „stwardniałego od prozy i codzienności” [BS 111]:

Były to zapomniane w głębi czasu miasta, gdzie ludzie przywiązani byli do swych małych losów, od których nie odrywali się ani na chwilę. [...] I jeżeli nie bolały ich wrzody, nie łamały kości, puchlina nie kładła na barłóg, byli szczęśliwi bezbarwnym, szarym szczęściem. [...] Czasami pisali listy z listowników, nalepiali troskliwie markę i powierzali je z wahaniami i pełni nieufności skrzynce pocztowej, w którą uderzali pięścią, jak gdyby ją budzili. I przez sny ich przelatowały potem białe gołębie z listami w dzióbkach i znikwały w obłokach [BS 111–112].

Lot oniryczny, przedstawiający w *Sanatorium pod klepsydrą* sny zwykłych ludzi, wyobrażony pod postacią białego gołębia,





emblematu niebiańskiej czystości, duszy i uskrzydłonych dążeń człowieka, w prozie Schulza wyraża pragnienie wyzwolenia się i wzniesienia ponad bylejakość i martwość szarych trosk codzienności, które symbolizują twarze ludzkie o nieruchomych, łzawiących oczach, twarze spękane, wyjałowione, niewyraźne, „wyjedzone przez życie”, „zasnute pajęczyną” [BS 112].

W podobnej funkcji symbolicznej obraz gołębia, wpisany w poetykę skrzydeł, wzmocniony przez obraz otwartego okna i symbolikę blasku, występuje w *Genialnej epoce*, gdzie ptaki skonstrastowane zostały z wyobrażeniem domu jako więzienia – ciemny pokój, w którym mieszka Józef to przestrzeń „zamknięta na głucho, zamurowana ponad swoim sensem” [BS 131], otwarte okno pokoju pozwala wpłynąć „falom powietrza o łagodnych pulsach” [BS 131]:

Przez okno widać było, niby w rurze lunety, gołębie na odwachu polacji, napuszone, spacerujące wzdłuż gzymsu atyki. Czasami zrywały się wszystkie razem i zataczały półkole nad rynkiem. Wtedy pokój rozjaśniał się na chwilę od ich otwartych lotek, rozszerzał się odbłaskiem ich dalekiego trzepotu, a potem gasł, gdy opadając zamykały skrzydła [BS 132].

W przedstawionym tu opisie pojawił się obraz wzniesionej ku niebu lunety, symbol wyjścia poza ograniczenia ziemskiego bytowania, w opowiadaniu *Sanatorium pod klepsydrą* takim homologiem semantycznym będzie obraz refraktora astronomicznego o „wielkiej sile świetlnej” [BS 261] – teleskopu soczewkowego oddającego obraz przez załamanie promieni światła, który przez Schulza nazwany został „miechem dalekowidza” [BS 261] i skojarzony z symboliką wznoszenia przez wyobrażeniową figurę łopocącego motyla. Teleskop-motyl jest jednak u Schulza figurą niemocy, jako że pisarz przyrównuje go do motyla papierowego, który ulega w następnych sekwencjach obrazów metamorfozie w papierowego, pełzającego po ziemi karakona, zaś sekwencja obrazów wznoszenia po raz kolejny zwieńczona zostaje obrazami katamorficznymi (opadaniu, reprezentowanemu przez metamorfozę motyla w karakona, towarzyszą obrazy pustki i ciemności).



Zdaniem Bachelarda wyobraźnia – tworząc wyobrażenia chmur – zaprasza nas do wzniesienia się aż do zenitu nieba, do wniebowstąpienia, absolutnej sublimacji, ostatecznej podróży do kresu<sup>19</sup>. Wyobrażenie chmur w połączeniu z obrazami wznoszenia odnajdziemy w wizji wniebowstąpienia śpiącego doktora Gotarda z *Sanatorium pod klepsydrą*. Schulz wiąże figurę doktora Gotarda z symboliką morbudyczną i tanatyczną (znaczenie czarnej brody w wyobrażeniu naczelnego lekarza sanatorium), zatem jego wniebowstąpienie ma być próbą symbolicznego oswojenia śmierci. Można odnieść jednak wrażenie, że narrator jest przekonany o bezskuteczności tych wysiłków wyobraźni, sięga bowiem w tym miejscu do konwencji groteski – chmury w omawianym fragmencie utworzyły kłęby powietrza, wydychanego przez Gotarda podczas chrapania:

Doktor Gotard śpi w swoim pokoju, a jego czarna broda sterczy zadarta w powietrze. Pokój wypełnia się chrapaniem, jak kłębami chmur, które rosną, piętrzą się, podnoszą na swym skłębieniu Doktora Gotarda wraz z jego łóżkiem coraz wyżej i wyżej – wielkie patetyczne wniebowstąpienie na falach chrapania i wzdętej pościeli [BS 269].

Połączenie symboliki tanatycznej i katamorficznej znajdziemy w *Sanatorium pod klepsydrą* w opisie wiosny. Schulz podejmuje tu grę z kulturową tradycją symbolizmu tej pory roku jako odrodzenia sił witalnych natury, eksplozji życia zorientowanej radośnie ku górze. Wyobrażenie wiosny wpisane zostało bowiem w estetyczną kategorię smutku i wyrażone za pomocą obrazów spadających na ziemię suchych, obumarłych części drzew, zapadającego zmierzchu, spływającego na miejski park oddechu śmierci oraz spadających uranicznych łez:

Ledwo wyczuwalny powiew przyplywa przez wierzchołki drzew, z których osypuje się dreszczem suchy nalot czeremchy – niewysłowiony i gorzki. Przesypuje się wysoko pod zmierzchającym niebem i spływa

<sup>19</sup> Ibidem, s. 220.



bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat, w który pierwsze gwiazdy ronią swe łzy, jak kwiatki bzu uszczknięte z tej nocy bladej i liliowej [BS 155].

## Schemat katamorficzny

O ile obrazy wznoszenia w prozie Schulza towarzyszą najczęściej postaciom mężczyzn (ojca, Józefa, doktora Gotarda) i pojawiają się w kontekście takich zagadnień, jak: sztuka, wyobraźnia, spirytualizacja, sublimacja władz duchowych człowieka, symboliczna próba przewyciężenia ograniczeń cielesności, usiłowanie pokonania choroby i śmierci lub choćby bezbrzeżnej nudy paraliżującej miasto, o tyle obrazy katamorficzne wiążą się najczęściej z postaciami kobiet i domem – domeną ich wpływów. Przy czym to nie kobieta jest postacią upadającą, ale żywiołem sprawczym upadku, którego doświadcza mężczyzna. Ojciec, w *Manekinach* przedstawiony jako „fehmistrz wyobraźni” [BS 26], w *Traktacie o manekinach* nazwany „herezjarchą natchnionym” [BS 37], w *Ptakach* królujący w ptasim dominium na poddaszu, skąd „rzadko schodził do mieszkania” [BS 25], pada na kolana przed Adelą, przyjmując postawę poddanego, a jego rozwichrzone natchnieniem oblicze zamyka się w spokorniałych rysach:

On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczonej oczyma. Panna Poldą podeszła i pochyliła się nad nim. Klepiąc go lekko po plecach, mówiła tonem łagodnej zachęty: – Jakub będzie rozsądny, Jakub posłucha, Jakub nie będzie uparty. No, proszę... Jakub, Jakub...

Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana [BS 37].

Obrazy katamorficzne (spuszczone oczy Jakuba, zapadanie się w sobie, opuszczenie głowy, upadek na kolana) są odpowiedzią na



podniesienie brzegu sukni przez Adelę, stylizowaną tu na wcielenie czasu przemijającego. Aluzję do takiego odczytania postaci Adeli w tej scenie zawiera rekwizyt, którym obdarzyła ją wyobraźnia Schulza – zegarek na bransoletce. Przemijające jest to, co cielesne – zwodniczą potęgę cielesności i uroków doczesności przedstawił Schulz, wykorzystując kulturowy izomorfizm obrazów kobiety i węża, który reprezentuje wysuwająca się spod uniesionej sukni stopa służącej, opięta w czarny jedwab, wyprężona jak pyszczek gada. Adela wywyższona, tronująca, wpisana jako postać w estetykę blasku (błyszczący pantofelek), siedzi nieruchomo przed Jakubem, który pochyla przed nią głowę. Gest ten jest zapowiedzią ostatecznej kapitulacji i klęski ojca-Demiurga, wyrażonych jego symbolicznym upadkiem na kolana i rumieńcem wstydu, który zastąpił obrazy iluminacji wiązane zazwyczaj w prozie Schulza z postacią Jakuba.

Obraz upadku znajdziemy też w wyobrażeniach związanych z żoną Jakuba, matką Józefa. Najpełniej wyrażoną tego typu semantykę upadku znajdziemy w symbolicznej metamorfozie ojca – niegdysiejszego władcy skrzydłatego dominium, patrzącego na świat z ptasiej perspektywy – w pełzającego po ziemi karakona (Schulz stosuje tu wymiennie obrazy raka, kraba i skorpiona) w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca*, kończącym *Sanatorium pod klepsydrą*. W wyobrażeniu ojca-raka Schulz stosuje ciągle jeszcze obrazy wznoszenia. Są to już jednak obrazy bardzo mocno zredukowane do „uniesionych nieco szczypiec i wąsów” [BS 314] i „odwłoka lekko uniesionego nad podłogą” [BS 314]. Żona Jakuba łapie męża-raka na schodach, w momencie kiedy ten próbuje jeszcze podejmować wysiłki wyniesienia się ponad swoją nową ontologię. Wysiłki te wyrażone zostały na poziomie symbolicznym przez skakanie ze stopnia na stopień czy ostatecznie lekkie wbiegnięcie, ale już bez odrywania się od podłoża, po ścianie pionowo ku górze „całą armaturą odnóży” [BS 314]. Matka, nie mogąc utrzymać w dłoniach znalezionego zwierzęcia, kieruje do syna pytanie: „Czy



mam go puścić na podłogę?” [BS 314], następnie kładzie raka na talerzu, a talerz stawia na ziemi, skąd ojciec podejmie nową próbę epistemologiczną, ale już z pozycji horyzontalnej:

Poznawał jakoby na nowo mieszkanie z tej nowej, krabiej perspektywy, recypował przedmioty być może węchem, gdyż mimo dokładnych oględzin nie mogłem wysledzić u niego żadnego organu wzroku. Zdawał się zastanawiać nieco nad przedmiotami spotkanymi na swej drodze [BS 314].

Ojciec, we wcześniejszych partiach prozy, uskrzydłony i wynoszony wertykalnie ku górze w licznych obrazach wstępowania, zamieniwszy perspektywę ptasią na perspektywę kraba, podejmuje teraz nowy rodzaj symbolicznej wędrówki – zamiast wcześniejszych transcendujących wzlotów obserwujemy teraz jego próby przeciskania się przez szpary w obrębie domu, pomiędzy drzwiami i podłogą, nieruchome, ciche leżenie pod stołem lub picie wody z kałuży w kuchni, a ulubionym miejscem jego wypoczynku staje się zagłębienie między szafami i ścianą.

W prozie Brunona Schulza schemat wstępowania oraz schemat katamorficzny, reprezentujące dzienny porządek obrazowania, przyporządkowany przez Duranda wyobraźni schizomorficznej, odgrywają rolę znaczącą. Schemat wstępowania reprezentują w *Skle-pach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą*: symbolika monarchiczna, obrazy wznoszenia i wniebowstąpienia, figury wyobrazeniowe ptaków i wertykalizacja świata wyobrażeń, nazywane przez autora *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* symbolami separacji<sup>20</sup>. Obrazy te separują w prozie Schulza świat męski od świata kobiecego, świat dziecka i świat dorosłych, *sacrum* i *profanum*, sztukę (regiony czystej poezji) i stwardniały

---

<sup>20</sup> Durand wśród symboli realizujących schemat wstępowania, obecnych w tekstach kultury, wymienia też takie obrazy, jak: drabina, góra, betyl, anioły, strzelec, strzała, łuk, por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 138–178.



od codzienności banalny kierat ludzkich zdarzeń, wzniosłość i popolitość, *Logos* i *Bios*. Symbolizm wstępowania w antropologii wyobraźni interpretowany jest jako ponowne zdobycie (odzyskanie) utraconej mocy. Nieprzypadkowo zatem Schulzowska Świadomość Rodząca Obrazy wiąże te figury wyobrazeniowe najczęściej z postacią złamanego przez chorobę ojca, koronując go na króla ptasiego dominium mieszczącego się na strychu czy stylizując na proroka przemawiającego z Synaju gniewu do kupczącego motłochu. Symbolika monarchiczna w tekstach kultury wiązana jest z najwyższą władzą uraniczną, mitycznymi figurami króla-ojca i króla-kapłana. Schulz odwołuje się do tych kulturowych kontekstów, jednak nie cytuje ich wprost, a poddaje transpozycji.

Co ciekawe wyolbrzymienie postaci symbolicznej króla (Durand używa terminu gigantyzm), reprezentujące w kulturze monarchiczną męską potęgę, moc i siłę, przeniesie Schulz na konstrukcję postaci kobiecych (Adela tronująca, matka patrząca z góry na Jakuba pomniejszonego do formy kraba). Mężczyzna w Schulzowskim świecie wyobrażeń tę moc utracił, został jako postać poddany artystycznemu zabiegowi pomniejszenia – jest albo złamany chorobą i rachityczny jak ojciec albo, jak Józef, pomniejszony jako bohater dziecięcy. Szczególny przypadek pomniejszenia znaczenia mężczyzny odnajdziemy w groteskowej wizji wniebowstąpienia doktora Gotarda na falach chrapania. Postać mężczyzny w prozie Schulza podlega zatem przewrotnemu procesowi odwrócenia semantycznego kulturowych znaczeń jej przypisanych. Ojciec podejmuje próby odzyskania utraconej mocy, jednak po scenach symbolicznej koronacji na króla ptasiego państwa w górnych rejonach domu, Schulz prezentuje czytelnikowi sceny detronizacji Jakuba („króla banity, który stracił tron i królowanie” [BS 25]) na rzecz królującej odtąd kobiecości, pragmatyzmu, przyziemności. Mamy zatem opis Jakuba schodzącego ze schodów swojego dominium, obszaru dotychczasowego władania: „Zdradzony przez wszystkich [...] dobrowolny banita, usunął się do pustego pokoju na końcu sieni



i oszacował tam samotnością” [BS 26]. Symboliczny jeszcze jeden obraz detronizacji – „zdetronizowanej idei” [BS 208]. Obserwujemy w opowiadaniu *Wiosna*, w którym narrator, po nieudanej próbie buntu wobec Demiurga, wypowiada znamienne słowa: „Chciałem wam odczytać [...] akt mojej abdykacji. Abdykuję na całej linii. Składałem regencję” [BS 208]; „Moja koncepcja doznaje bankructwa” [BS 208].

Model wertkalny przestrzeni reprezentowany przez obrazy wznoszenia i obrazy opadania, choć nie jest w prozie Schulza modelem jedynym<sup>21</sup>, stanowi niezwykle istotny element świata przedstawionego, ułatwiający zrozumienie aspektów antropologicznych *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*. Wertkalne strukturalizowanie świata wyobrażeń w badaniach nad mitem interpretowane jest jako model procesów dynamicznych i nietrwałych (w przeciwieństwie do wyobrażeń horyzontalnych, budujących strukturę trwałą)<sup>22</sup> i związane jest z trychotomicznym modelem kosmosu, w którym zasadą organizującą jest podział na niebo, ziemię i świat podziemny. Ten trychotomiczny podział przestrzeni jest rezultatem przeciwstawienia pozytywnie waloryzowanej góry i negatywnie waloryzowanego dołu. W narracjach mitycznych odnajdujemy wyobrażenia świata górnego jako siedziby bogów i wybranych spośród ludzi, którzy trafiają tam po śmierci, krainy szczęśliwości oraz świata dolnego, podziemnego jako miejsca cierpień zmarłych, a także pobytu demonów chtonicznych (ziemia

---

<sup>21</sup> Schulz stosuje w swojej prozie różne modele przestrzeni: również horyzontalny (krabia perspektywa epistemologiczna), model oparty na opozycjach centrum – peryferia, przestrzeń zamknięta – przestrzeń otwarta czy model oparty na linii sinusoidalnej: labirynty, arabeski, spirale. Wariacje linii zakrzywionych w konstrukcji świata przedstawionego stanowią opozycję wobec ograniczeń klasycznych kulturowych form modelowania przestrzeni, można je odczytywać jako jeszcze jeden głos w Schulzowskim dialogu z tradycją i kulturą. Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, „Spacery sceptyka przez rumowiska kultury”. *Bruno Schulz – o przechodzeniu do potomności – niepatetycznie*, „Prace Polonistyczne” 2011, seria LXVI, s. 217–227.

<sup>22</sup> E. Mieleński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 266.



jako miejsce przebywania ludzi bywa często nazywana w mitologiach ziemią środkową lub krainą środka). W opowieściach mitycznych wykształciła się, wraz z rozwojem kultury, mitologia nieba, która nabrała z czasem charakteru paradygmatycznego:

W rozwiniętych mitologiach z ich panteonami nieśmiertelnych bogów – ludzie, a nawet herosi, nie mogą osiągnąć nieba i nieśmiertelności. Ostatni motyw jest szczególnie popularny w akadyjskich opowieściach o Adapie, Etanie, Gilgameszu – bohaterach, którym nadaje się pewne bogoburcze cechy, podobne do tych, w jakie wyposażony był grecki Prometeusz lub podobni do niego kaukascy herosi, przykuwani do skały przez bogów (Amirani, Abrskil, Artawazd, Mger). Nawet w bardziej archaicznych mitologiach – u niektórych ludów Syberii i Ameryki Północnej – tylko niektórzy bohaterowie mitów lub szamani, pełniący specjalne funkcje pośredniczenia między wszystkimi światami, mogą wznosić się z ziemi do nieba i wracać z powrotem. Inaczej przedstawia się to w niektórych mitach Afryki, Indii, Syberii, gdzie z nieba zstępują bogowie lub ich specjalni wysłannicy, bohaterowie kulturowi i herosi, mający do spełnienia na ziemi określone misje – przekazania ludziom kultury, zgładzenia złych demonów, wdrożenia kultów religijnych itp. Tak więc, kosmogoniczny akt oddzielenia nieba i ziemi stworzył niezbędne przesłanki jakościowo zróżnicowanej charakterystyki przestrzeni kosmicznej w kierunkach pionowych. W mitach archaicznych między spojonymi dawniej niebem i ziemią zostaje wytyczony szlak wzdłuż rosnącego w górę drzewa, słupa, góry, łańcucha ze strzał wypuszczonych tak, że grot jednej tkwi w ognie drugiej, tęczowego mostu, promienia, drabiny itp.<sup>23</sup>

W prozie Schulza odnajdziemy paradygmaty wertykalnego modelu kosmicznego oraz – przetworzonej przez wyobraźnię artysty – mitologii nieba. Obrazy wznoszenia (skowronki, gołębie, drabina, góra Synaj), symbolika uraniczna i astralna (teleskop, gwiazdy, blask nieba, sufit mieszkania jako surogat przestrzeni uranicznej), iluminacja, estetyka blasku są jednak natychmiast równoważone w wyobraźni Schulza przez symbole katamorficzne: upadek ojca na kolana przed Adelą, metamorfoza Jakuba w pełzającego po ziemi i chowającego się w szczelinach podłogi kraba (skorpion, karakona).

<sup>23</sup> Ibidem, s. 266–267.





Obrazy katamorficzne w Durandowskiej koncepcji antropologicznych struktur wyobraźni interpretowane są jako epifania strachu, a schemat upadku utożsamiany jest z symbolicznymi obliczami Chronosa, jest przypomnieniem naszego ludzkiego śmiertelnego losu ziemskiego<sup>24</sup>:

Wielka grupa obrazów, w których przejawia się lęk człowieka przed upływem czasu związana jest z dynamicznymi obrazami upadku. [...] Liczne mity i legendy akcentują katamorficzny aspekt upadku, zawrotu głowy, ciężkości czy też rozbicia. Przykładem niech będzie tu mit o Ikarze, który spada do morza, unicestwiony przez słońce, do którego za bardzo pragnął się zbliżyć. Odpowiednikiem tego mitu są koszmarnie sny związane z przerwany lotem i upadkiem do „lepkiej wody”. Jest to również historia Tantara, który po tym, jak odważył się wydać na pożarcie bóstwom Olimpu ciało swego syna Pelopsa, zostaje zanurzony w wodach Tartaru. [...] Cenny przykład izomorfizmu katamorficznego odnajdujemy w mitologii starożytnego Meksyku; Mictlanteculi, bóg piekła Północy (Mictlan), nazywany jest Tzontemoc, „ten, który upada głową do dołu”, jak zachodzące słońce, słońce czarne. Mictlanteculi towarzyszą oswojone zwierzęta: sowa i pająk, jest on patronem feralnych dni tygodnia: dni „pieskich” i „umarłych”. Północ, siedziba piekieł i miejsce pobytu słońca, „które zaszło”, jest równocześnie krajem zimna i zimy<sup>25</sup>.

Schulz transponuje artystycznie – opisany przez Duranda, a zachowany w przekazach mitycznych – izomorfizm obrazów katamorficznych i nyktomorficznych. Wyobrażenia upadku w *Sklepiach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* łączą się często z tanatyczną symboliką ciemności, wyrażoną *expressis verbis* bądź za pomocą reprezentacji (czerń brody doktora doktora Gotarda, czerń pończochy Adeli). Kulturowe reprezentacje czasu dewastacyjnego, rujnującego, przybierają w prozie Schulza postać obrazów ciężkości (wiszące, ciężkie lampy i łańcuchy), dynamicznych obrazów upadku i schodzenia (Jakub klęczący przed Adelą, schodzenie ojca ze schodów łączących ptasie dominium Jakuba ze sferą pro-

<sup>24</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 122–134.

<sup>25</sup> G. Durand, *Symbole katamorficzne*, przeł. A. Szeliga-Ossowska, [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 58–60.



faniczną domu), zawrotów głowy i rozbicia o podłoże (symboliczny ruch spadających, postrzelonych ptaków).

Gilbert Durand, analizując porównawczo teksty kultury oparte na przekazach mitycznych, zauważył częstą obecność wyobrażeniowych strategii eufemizacji lęków tanatycznych, które przybierają postać feminizacji i seksualizacji upadku:

Eufemizacja będąca, jak zobaczymy, istotną cechą wyobraźni, jest zjawiskiem powszechnie zauważalnym przez antropologów. Skrajnym jej przypadkiem jest antyfraza, w której wyobrażenie ulega osłabieniu przez zaskakujące zestawienie z nazwą lub atrybutem swego przeciwieństwa. [...] Samo słowo „śmierć” zastępowane jest całym bogactwem eufemizmów, a bóstwa śmierci nie zawsze są kostuchami, lecz przemieniają się w piękne, pociągające, młode dziewczyny, takie jak uwodzicielskie tancerki córki Mary, śliczna Kalypso z legendy o Ulisiesie, wróżki z legend nordyckich. Powstaje więc pytanie, czy owa eufemizacja czasu śmiertelnego, będąca zapowiedzią antyfrazy, nie jest jednym z elementów determinujących banalizację upadku, jednym z możliwych uzasadnień jego seksualizacji. Ma tu bowiem miejsce mechanizm przeciwny do tego, który przestudiował Rougemont w odniesieniu do legendy o Tristanie. *Amanam amare* zasadza się na *amor fati*, a nawet na miłości śmierci, lecz równocześnie, poprzez wzajemne ich oddziaływanie, dochodzi tu do eufemizacji śmierci, co prowadzi nas do całkiem innego porządku wyobrażeniowego. Eufemizacja *Logosu* poprzez erotyzm stanowi już bowiem próbę, przynajmniej werbalną, przeciwstawienia się zagrożeniom czasu i śmierci, sytuuje się ona na drodze wiodącej do radykalnego odwrócenia wartości obrazu<sup>26</sup>.

W *Skle pach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* możemy odnaleźć odrodzenie tych mitycznych strategii feminizacji upadku w konstrukcji postaci Adeli (ojciec pochylający głowę przed Adelą tronującą) i matki Józefa (Jakub pełzający pod postacią kraba u stóp żony). Ciekawa w prozie Schulza jest seksualizacja schematu katamorficznego, w opartej na lęku, ale też fascynacji erotycznej, relacji Jakuba i służącej (Jakub kapitulujący przed, wyłaniającą się uwodzicielsko spod uniesionej sukni, nogą Adeli,

<sup>26</sup> Ibidem, s. 63.



której zmysłowość potęguje czerń pończochy, przywołująca jednak również silne konotacje tanatyczne).

Negatywnie waloryzowanym wyobrażeniom czasu niszczącego Świadomość Rodząca Obrazy przeciwstawia symetryczną symbolikę ucieczki przed czasem, zwycięstwa nad losem i śmiercią. Już samo symboliczne przedstawienie czasu jest według Duranda wyobrażeniowym zaproszeniem do rozpoczęcia terapii przez obraz i walki z Chronosem:

Wyobrażenie sobie zła, przedstawienie niebezpieczeństwa, symboliczne ukazanie niepokoju jest równoznaczne z przezwyciężeniem lęku przez interwencje rozumu. Wszelkie przedstawienie niebezpieczeństwa w świecie przedstawionym minimalizuje je. Tym bardziej objawienie symboliczne. Wyobrażenie więc sobie czasu w jego ciemnych barwach oznacza poddanie go możliwości egzorcyzmu przy pomocy obrazów światła. Wyobrażenia przeciąga niejako czas na teren, na którym może bez trudu go pokonać. Tworząc hiperbole duchów śmierci potajemnie ostrzy broń, która pozwoli jej zwyciężyć smoka<sup>27</sup>.

W świecie wyobrażeń Schulza katamorficznym wyobrażeniom czasu niszczącego wyobrażenia próbuje przeciwstawić symetryczną symbolikę zwycięstwa nad przeznaczeniem i śmiercią w postaci obrazów wstępowania. Obrazy wstępowania mieszczą się w Durandowskiej koncepcji antropologicznej w schemacie heroicznych struktur wyobraźni, którym patronują dwa potężne kulturowe symbole potęgi i mocy: berło oraz miecz. Analiza porównawcza tekstów kultury pozwoliła Durandowi wyodrębnić sytemy i symbole stanowiące szkielet wyobrażeniowy schematu wstępowania. Składają się na niego: wertykalizacja (symbole wniebowstąpienia, praktyki wstępowania w religiach, drabina szamańska), kratofania (święta góra, betyl), symbolika skrzydeł (obrazy skowronka, orła, gołębia; deanimalizacja ptaków przez symbolikę skrzydeł w wyobrażeniach aniołów; Sofia; Duch Święty), symbole najwyższej

<sup>27</sup> G. Durand, *Berło i miecz*, przeł. A. Szeliga-Ossowska, [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 69.



władzy uranicznej (gigantyzm i moc przypisana mitycznej postaci króla-ojca, połączone z symboliką potęgi monarchicznej króla-ojca tronującego, dzierżącego w dłoni berło oraz symbolami siły króla-wojownika wyobrażonymi przez miecz)<sup>28</sup>. Wszystkie te elementy mitycznego schematu wstępowania odnajdziemy w prozie Brunona Schulza. Będą one jednak często poddane daleko idącym przekształceniom semantycznym, niekiedy wręcz odwróceniu semantycznemu. W *Sklepiach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* pojawiają się bowiem, opisane już wcześniej szczegółowo, liczne przykłady wertykalizacji przestrzeni – symbolika drabiny, świętej góry Synaj, ptaków (skowronków, gołębi), uskrzydłonej duchowości i mądrości. Jednocześnie jednak w konstrukcji postaci ojca odnajdziemy liczne artystyczne zabiegi demitologizacji. Schulz pozbawia Jakuba atrybutów potęgi władcy-wojownika, zastępując w literackim wyobrażeniu ojca kulturową symbolikę berła i miecza symboliką morbudyczną i obrazami słabości. Mityczny gigantyzm i moc monarchiczna króla-ojca przypisane zostaną w świecie wyobrażeń Schulza kobiecie (Anieli uzbrojona w miotłę jak w miecz dokona aktu symbolicznej detronizacji władcy ptasiego imperium, obraz Anieli tronującej). Durand rozpoczyna swoje analizy spod znaku berła i miecza cytatem z *Bhagawatgity*: „Nie pozwól utracić nic, o Partha, ze swej męskości wojownika i bohatera! Niegodne to Ciebie. Pozbądź się tchórzostwa. Powstań!”<sup>29</sup>. W prozie Schulza mężczyzna-król-ojciec pada na kolana przed triumfującą kobiecością, władca staje się sługą, a podejmowane przez Jakuba próby odzyskania utraconej mocy kończą się poniżeniem – poniżeniem kulturowego wyobrażenia mężczyzny, poniżeniem mitycznego wyobrażenia króla i poniżeniem archetypowego wyobrażenia ojca.

Pragnienie uwolnienia esencji bytu przez proces eksterioryzacji podejmuje Schulzowska Świadomość Rodząca Obrazy. Obrazy wznoszenia zmierzające do spirytualizacji i oswobodzenia ontologicznego

<sup>28</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 135–215.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 69.



bohaterów czy mitologia nieba w *Sklepach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* są przez wyobraźnię pisarza natychmiast równoważone przez mentalny proces interioryzacji, w którym dominują obrazy katamorficzne, wyrażające klęskę intelektualnych i duchowych wysiłków bohaterów – Jakuba, Józefa, mieszkańców miasta – w walce ze śmiertelnym, ziemskim przeznaczeniem człowieka. Wszystkie te postaci powracają w prozie Schulza do symbolicznego miejsca upadku, w które zamienia się dom oniryczny, a którego reprezentacjami figuratywnymi są sypialnia, dom rodzinny, miasto, sanatorium. Wyobrażeniowy schemat wstępowania związany głównie z postacią ojca, lot ptaków, rozpoczynający się od obrazów wznoszenia, otwierania i rozszerzania przestrzeni, rozkładania skrzydeł, emanacji blasku, kończy się zazwyczaj katamorficznymi obrazami zstępowania, opadania, zamykania przestrzeni, zwijania skrzydeł, lotu przerwane, roztrzaskania o skały, gaśnięcia blasku, pogrążania w ciemności, detronizacji Jakuba, pełzania po ziemi, wreszcie ostateczną zamianą ptasiej perspektywy epistemologicznej na perspektywę krabia w opowiadaniu zamykającym *Sanatorium pod klepsydrą*.

## Rozdział VI

### Deformacja wyobraźniowa

#### Imaginacyjny schemat gigantyacji

Analiza warstwy ikonograficznej *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza wskazuje, iż ważną część świata wyobrażeń twórcy stanowią obrazy reprezentujące imaginacyjny zabieg gigantyacji. Zaobserwowany w tekstach kultury i opisany przez Duranda schemat gigantyizmu wyobraźniowego w teorii antropologicznych struktur wyobraźni stanowi element struktury schizomorficznego porządku obrazowania<sup>1</sup>.

Zabieg powiększenia daje się zaobserwować w prozie Schulza przede wszystkim w konstrukcji postaci kobiecych. Już w pierwszym opowiadaniu zatytułowanym *Sierpień*, otwierającym cykl *Sklepy cynamonowe*, znajdziemy znamieny opis ciotki Agaty:

Spod ściany podniosła się ciotka Agata, wielka i bujna, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów. [...] Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę. Była to

---

<sup>1</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 150.

plodność niemal samoródcza, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała [BS 10–11].

Artystyczny zabieg wyolbrzymienia opisywanej postaci powiązał Schulza z jej negatywną waloryzacją: ciotka Agata jest w wyobraźni Schulza postacią tragiczną, nędzną, reprezentującą plodność niechlujną, która zalewa swym strumieniem „słabe podrygi męskości” [BS 11]. Pisarz przedstawia ją jako istotę opryskliwą, gniewną i płacziwą, kobiecość zaognioną i rozpustną. Negatywna waloryzacja osiąga swoje ekstremum w opisie ciotki jako kobiety niekochanej, która swą nieumiarkowaną plodnością – manifestującą się poprzez kokieterię pełną kaprysów i dąsań – „nadaremnie doświadcza męża” [BS 11]. Dopełnienie tej waloryzacji stanowi obraz ciotki Agaty jako matki, której szłań rodzenia wyczerpał się „w płodach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy” [BS 11]. Jednym z takich nieudanych płodów jest córka ciotki Agaty, Łucja. W konstrukcji tej postaci również wykorzystał Schulz zabieg gigantyzacji. Łucja została przedstawiona jako dziewczyna obdarzona pulchnym ciałem, twarzą rozłożystą jak piwonia i głową „nazbyt rozkwitłą i dojrzałą” [BS 11].

Ciekawy zabieg gigantyzacji zastosował autor *Sklepów cynamonowych*, tworząc postać matki Tłui – sama „Głupia Maryśka” to według opisu istota „mała, żółta jak szafran” [BS 8], „blada jak opłatek i cicha jak rękawiczka” [BS 9], zamknięta na co dzień w ciasnej przestrzeni niewielkiej izdebki, którą zamieszkuje samotnie. Schulz jednak przedstawia ją w finalnej scenie jako kobietę ogromniejącą poprzez erupcję spiętrzonego w niej przeżytego czasu: „Czas Maryśki – czas uwięziony w jej duszy, wystąpił z niej straszliwie rzeczywisty i szedł samopas przez izbę, hałaśliwy, huczący, piekielny, rosnący” [BS 9]. Tłuję zobrazował pisarz jako kobietę z napęczniałą od nabrzmiałych żył szyją, wielką głową i mięsistymi wargami. Zabieg gigantyzacji postaci został tu połączony z hiperbolizacją gestów i działań oraz nadaniem jej negatywnych znaczeń – „kretynka, ochrypła od krzyku, w konwulsji



dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci” [BS 8].

W opowiadaniu *Wiosna* postać dziewczęca poddana została powiększeniu w opisie atrybutu kobiecości, jakim jest strój, tutaj wyolbrzymiony przez kaskady falban i draperii naszytych na sukniach. Jednak Schulz uruchamia w tym przypadku już inne, pozytywne konotacje obrazu kobiety i wiąże go z estetyczną kategorią piękna, blaskiem, młodością i odrodzeniem witalnych sił natury. Symbolizm regeneracyjny reprezentuje w opowiadaniu głos wilgi, młoda zieleń drzew oraz obrazy kwitnienia:

Przez pnie drzew i żywopłoty świecą w sąsiednich alejach sukienki dziewcząt. Idą te dziewczęta parami, kołysząc się w biodrach, napuszone pianą szlar i wolantów, noszą na sobie jak łabędzie, te różowe i białe napuszenia – dzwony pełne kwitnącego muślinu i czasami osiadają nimi na ławce, jakby zmęczone ich pustą paradą – osiadają całą tą wielką różą gazy i batystu, która pęka przelewając się płatkami [BS 154].

Wyolbrzymiająca deformacja postaci kobiety w prozie Schulza osiągnie natomiast apogeum w opowiadaniu *Noc lipcowa* z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*. Odnajdziemy tu opis gynokracji, haremowej atmosfery matriarchatu, kobiecości zwielokrotniającej, panoszącej się, która opanowała dom Józefa po narodzinach jego siostrzeńca. Przerażenie narratora gynokracją zostało wyrażone *explicite*, jak również jest ukryte pod obrazami „obfitych obnażeń” [BS 211] kobiecego ciała oraz nabrzmiałych mlekiem piersi:

Siostra po ciężkim połogu wyjechała do kąpiel, szwagier pojawiał się tylko w porach posiłków, a rodzice przebywali do późnej nocy w sklepie. Nad domem roztoczyła swe panowanie mamka dzieciątka, której ekspansywna kobiecość zwielokrotniała się jeszcze i czerpała sankcję ze swej roli matki-żywicielki. W majestacie tego dostojęstwa wyciskała ona swym szerokim i ważkim istnieniem piętno gynokracji na całym domu, będącej zarazem przewagą sytej i bujnej cielesności rozłożonej w mądrym stopniowaniu między nią samą i dwoje dziewcząt służebnych, którym każda czynność pozwalała rozwinąć, jak pawi wachlarz, całą skalę samowystarczalności kobiecej [BS 212].





Wykorzystany przez Schulza w konstrukcji postaci kobiecej wyobraźniowy schemat deformacyjnego wyolbrzymienia pojawia się również w opisie przestrzeni podporządkowanej – archetypowo w kulturze, a także artystycznie w prozie Schulza – władzy kobiet, tj. przestrzeni domu. W *Nawiedzeniu* narrator zestawia, na zasadzie kontrastu, opis pomniejszonej postaci ojca z opisem ogromniejącej wokół Jakuba sypialni:

Widzę go w świetle kopczącej lampy, pod wielkim rzeźbionym nadgłowieм łóżka, przykucniętego wśród poduszek, z ogromnym cieniem od głowy na ścianie, kiwającego się w bezgłośnej medytacji. [...] Gdy tak siedział w świetle lampy stołowej wśród poduszek wielkiego łóża, a pokój ogromniał górą w cieniu umbry, który go łączył z wielkim żywiołem nocy miejskiej za oknem – czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień [BS 15].

W opowiadaniu zatytułowanym *Noc wielkiego sezonu* odnajdziemy wyobrażenie domu jako olbrzyma o ogromnych płucach, z których uciekł oddech oraz domu rosnącego jak sklepienia gotyckie, huczącego jak pudło gigantycznych basów [BS 90]. W *Genialnej epoce* powiększającej deformacji ulega przestrzeń pokoju, w którym śpi Józef: „Piec naindyczył się wielkim kolorowym bohomasem, namalowanym na jego czole, nabiegł krwią cały i здаwało się, że w konwulsji tych żył, ścięgien i całej tej napęczniałej do pęknięcia anatomii wyzwolił się jaskrawym, kogucim wrzaskiem” [BS 121].

Wyobrażenie domu, analogiczne z Schulzowskim wyobrażeniem kobiety jako płodnego mięsa (*Sierpień*, BS 10), w opowiadaniu *Pan Karol* z tomu *Sklepy cynamonowe* zostało ukryte w symbolice ciasta rosnącego w dzieży, w semantyce erotycznego potencjału puszystego mięszu pościeli oraz w obrazach zapadania się i schodzenia w głąb (*regressus ad uterum*). Tytułowy bohater, wuj Karol, „wdowiec słomiany” [BS 54], mieszka w domu samotnie po wyjeździe żony i dzieci na lotnisko, próbując oswoić przestrzeń swojego pokoju i zadomowić się samodzielnie w świecie bez kobiet.



Schulz opisuje go w momencie, kiedy bohater wrócił z nocnych pohulanek, które miały zapełnić pustkę, pustoszącą teraz jego życie. Autor przywołuje wyobrazeniowy schemat pomniejszenia postaci mężczyzny, kontrastując go z opisem ogromniejącej wokół niego pościeli małżeńskiego łóża:

Od czasu wyjazdu żony mieszkanie było nie sprzątane, łóżko nie zaścielane nigdy. [...] Omackiem, w ciemności zapadał się gdzieś między białawe góry, pasma i zwały chłodnego pierza, i spał tak w niewiadomym kierunku na wspan, głową na dół, wbity ciemieniem w puszysty miąższ pościeli, jak gdyby chciał we śnie przewiercić, przewędrować na wskroś te rosnące nocą potężne masywy pierzyn. Walczył we śnie z tą pościelą, jak pływak z wodą, ugniatał ją i miesił ciałem, jak ogromną dzieżę ciasta, w którą się zapadał, i budził się o szarym świetle zdyszany, oblany potem, wyrzucony na brzeg tego stosu pościeli, którego zmóc nie mógł w ciężkich zapasach nocnych. Tak na wpół wyrzucony z toni snu, wisiał przez chwilę nieprzytomny na krawędzi nocy, chwytając piersiami powietrze, a pościel rosła dokoła niego, puchła, nakisała – i zarastała go znowu zwałem ciężkiego, białawego ciasta [BS 54–55].

Trzeci wielki chreod wyobrażeń powiększających stanowią w prozie Schulza obrazy natury – podobnie jak figura domu – izotopyczne wobec kulturowych wyobrażeń kobiecości, a mianowicie obrazy przyrody oraz nocy. Płodne siły natury reprezentują wyobrażenia animalne – „ogromne kury belgijskie” z opowiadania *Ptaki* [BS 23], sprowadzane przez Jakuba z zagranicznych ptasich farm, wysiadujące zapłodnione jaja, wyobrażenia vegetacyjne – ogród pełen „mleka niebios” [BS 52] czy antropomorficzne – dionizyjska menada, rozpasana kobieta-sad (ogromna, szeroka, wzdęta), wydająca na świat roślinne bękarty z opowiadania *Pan*:

Tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwład i rozpusta. Tam rozbestwione, dając upust swej pasji, panoszyły się puste, zdziczałe kapusty łopuchów – ogromne wiedźmy, rozdzielające się w biały dzień ze swych szerokich spódnic, zrzucające je z siebie, spódnica za spódnicą, aż ich wzdęte, szelestne, dziurawe łachmany oszalałymi płatami grzebały pod sobą kłótlive to plemię bękarcie. A żarłoczne spódnice puchły i rozpychały się, piętrzyły się jedne na drugich,



rozpierały i nakrywały wzajem, rosnąć razem wzdętą masą blach listnych, aż po okap stodoły [BS 52].

Gigantyzm w opisie przyrody odnajdziemy już w tekście otwierającym *Sklepy cynamonowe*, gdzie Schulz powołuje do życia obrazy puchnących w żarze sierpniowym łośpuchów czy ogromnego słonecznika chorego na *elephantiasis*, „wydźwigniętego na potężnej łośdydze”, który ugina się pod przerostem „potwornej korpulencji” [BS 6]. Pojawiać się będzie jeszcze wielokrotnie, jak choćby w cyklu *Sanatorium pod klepsydrą* w utworze *Wiosna*, gdzie „ogrody rozpierają ogromnymi westchnieniami powietrze i rosna tysiąc-krotnie listowiem na wyścigi, dniem i nocą, na akord” [BS 190], a w naturze coś chce nieustannie sfermentować – „coś ponad wszelką miarę ogromnego” [BS 191]. W opowiadaniu *Druga jesień* przyroda przybiera formę „rozgałęzioną i pasożytniczo rozrosłą” [BS 226], stając się „chorą fatamorganą wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji” [BS 229], tworzy „arrangementy obłoczne, ogromne i fantastyczne” lub przeistacza się w „ogromną kolorową cebulę łuszczącą się płatek po płatku” [BS 229].

Interesujący wyobraźniowy zabieg wyolbrzymienia nieujarzmionych sił natury, pojmowanej jako *natura naturans*, można zaobserwować w Schulzowskiej transpozycji mitycznej figury bożka Pana. W mitologii greckiej Pan, bóg pasterzy, opiekun stad, emblemat witalności, był wyobrażany w sposób teriomorficzny jako grający na flecie człowiek z nogami, rogami i uszami osła, mającymi symbolizować jego potencjał prokreacyjny. W prozie Schulza bożek odradza się jako pijany włóczęga, budzący wstręt narratora. Mityczny Pan umieszczony został przez autora *Sklepow cynamonowych* w kręgu wyobrażeń związanych z estetyczną kategorią brzydoty oraz konwencją groteski:

Wtedy nagle ujrzałem go.

Zanurzony po pachy w łośpuchach, kucał przede mną.

Widziałem jego grube bary w brudnej koszuli i niechlujny strzęp surduta. Przyczajony jak do skoku, siedział tak – z barami jakby wielkim



ciężarem zgarbionymi. Ciało jego dyszało z napięcia, a z miedzianej, błyszczącej w słońcu twarzy lał się pot. Nieruchomy, zdawał się ciężko pracować, mocować się bez ruchu z jakimś ogromnym brzemieniem.

Stałem, przygwożdżony jego wzrokiem, który mnie ujął jakby w kleszcze.

Była to twarz włóczęgi lub pijaka. Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem wysokim i wypukłym, jak buła kamienna, utoczona przez rzekę. Ale czoło to było skrecone w głębokie bruzdy. Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie napięcie wkręciło się tak w tę twarz i napięło rysy do pęknięcia. Czarne oczy wbiły się we mnie z napięciem najwyższej rozpacz czy bólu, albo dziką rozkoszą natchnienia.

I nagle z tych rysów, naciągniętych do pęknięcia, wyboczył się jakiś straszny, załamany cierpieniem grymas, i ten grymas rósł, brał w siebie tamten obłęd i natchnienie, pęczniał nim, wybaczał się coraz bardziej, aż wyłamał się ryczącym, charczącym kaszlem śmiechu.

Do głębi wstrząśnięty, widziałem, jak hucząc śmiechem z potężnych piersi, dźwignął się powoli z kucek i zgarbiony jak goryl, z rękoma w opadających łachmanach spodni, uciekał człapiąc przez łopocące blachy łopuchów, wielkimi skokami [BS 53–54].

W artystycznym opisie postaci „Pana bez fletu” [BS 54] deformacyjne powiększenie dotyczy wielu poziomów: podlega mu cielesność postaci (bary, czoło, gałki oczne, piersi), głos (oddech, kaszel, śmiech), działania (gesty, grymasy twarzy, kroki), ubiór (wyolbrzymienie niechlujności i brudu stroju) oraz psychika (doświadczenie rozpacz, bólu, rozkoszy, ekstazy natchnienia, obłędu, cierpienia).

## Liliputyzacja

W konstrukcji postaci mężczyzny, antytetycznie do deformującego postać kobietą wyolbrzymienia, Schulz stosuje zabieg pomniejszenia, nazwany przez Duranda zjawiskiem liliputyzacji<sup>2</sup>. Wuj Marek, mąż ciotki Agaty, przedstawiony został w *Sklepacek cynamonowych* jako człowiek o twarzy wyjałowionej z płci, mały, zgarbiony, żyjący w cieniu pogardy swojej żony: „czasem próbował

<sup>2</sup> Ibidem, s. 233–247.



słabym ruchem robić jakieś zastrzeżenia, stawiać opór, ale fala samowystarczalnej kobiecości odrzucała ten gest bez znaczenia, przechodziła triumfalnie mimo niego” [BS 11]. Cieleśność kuzyna Emila została w prozie Schulza pomniejszona i zredukowana tak dalece, że patrzącemu na niego obserwatorowi wydawało się, że „to ubranie samo leży, fałdziste, zmięte, przerzucone przez fotel” [BS 12]. Twarz kuzyna porównał pisarz do smugi, którą nieznany przechodzień zostawił w powietrzu. Profesor Arendt, nauczyciel rysunków w gimnazjum, do którego uczęszczał narrator *Sklepów cynamonowych*, to człowiek „mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń” [BS 63]. Doręczkarz, którego narrator *Sklepów cynamonowych* spotyka podczas swego nocnego błędzenia, ma twarz „drobną, czerwoną i dobroduszną” [BS 67].

W *Traktacie o manekinach* brat Jakuba zobrazowany został (na zasadzie kontrastu wobec gigantyzmu żony) z wykorzystaniem zabiegu pomniejszenia postaci dorosłego mężczyzny do formy niemowlęcia: „brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych, że biedna moja kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach, nucąc nieszczęśliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych” [BS 45]. Liliputyżacja jako rodzaj deformacji postaci pełni ważną rolę w strukturze tytułowej postaci opowiadania *Emeryt z tomu Sanatorium pod klepsydrą*. Emerytowany radca przeżywa w prozie Schulza regres w dziecięcość: „Mój wzrost znajduje się od dawna w zaniku. Twarz moja rozluźniona i zwiotczała przybrała pozór dziecinnej” [BS 301]. Schulz, ożywiając w konstrukcji postaci emeryta mitologem dzieciństwa, rozciąga ten mitologem również na sferę języka – radca, skarcony przez dyrektora szkoły za swoje uczniowskie przewiny, tłumaczy się słowami: „Plosę pana pofesora, to Wacek pluł na bułkę pana pofesora” [BS 306]. Przerażonego nieuchronnością przemijania, świadomego kresu swojej ziemskiej drogi bohatera Schulz stawia w nowej sytuacji doświadczenia, któ-



re Bachelard nazywa doświadczeniem infantylnym: „Gryząc bezmyślnie paznokcie, patrzyłem tępo przed siebie. [...] Byłem już naprawdę dzieckiem” [BS 306]. W opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* ojcowie miasta, pełni powagi i godności mężowie Wielkiego Synhedronu, zniekształceni zostali przez przedstawienie pomniejszające, wzmocnione przez kontrastowe zestawienie z ogromem przestrzeni pustynnej i bezmiarem nieba: „Małe i ciemne ich sylwety zaludniały całą tę pustynną wyżynę, nad którą zawisło ciężkie, ciemne niebo” [BS 102].

Głównym jednak obiektem wyobraźniowej deformacji pomniejszenia postaci jest, w prozie Brunona Schulza, ojciec. W opowiadaniu *Nawiedzenie* czytamy:

Mój ojciec powoli zanikał, wiądl w oczach. Przykucnięty pod wielkimi poduszkami. [...] Zauważyliśmy wówczas wszyscy, że ojciec zaczął z dnia na dzień maleć, jak orzech, który zsyca się wewnątrz łupiny. Zanikowi temu nie towarzyszył bynajmniej upadek sił. Przeciwnie, stan jego zdrowia, humor, ruchliwość zdawały się poprawiać. [...] Od czasu do czasu zląził z łóżka, wspinał się na szafę i przykucnięty pod sufitem porządkował coś w starych gratach. [...] Wyzbyty jakby zupełnie cielesnych potrzeb, nie przyjmując tygodniami pokarmu, pograżał się z dniem każdym głębiej w zawiłe i dziwaczne afery, dla których nie mieliśmy zrozumienia. [...] Przywykliśmy do jego nieszkodliwej obecności, do jego cichego gaworzenia, do tego dziecinnego, w sobie zatopionego świergotu, którego trele przebiegały niejako na marginesie naszego czasu. [...] Stopniowo te zniknięcia przestały sprawiać na nas wrażenie, przywykliśmy do nich i kiedy po wielu dniach znów się pojawiał, o parę cali mniejszy i chudszy, nie zatrzymywało to dłużej naszej uwagi [BS 18–20].

Wyobraźniowej liliputyzacji cielesności Jakuba towarzyszy, w przywołanym tekście, wyolbrzymienie mocy duchowych ojca, spirytualizacja i sublimacja postaci (wyzbycie się cielesnych potrzeb) oraz obrazy wznoszenia (wspinanie się na szafę, kucanie pod sufitem), które mają symbolizować oddalanie się Jakuba od wszystkiego co ludzkie, rozluźnianie więzów ze wspólnotą ludzką, stopniowe pozbywanie się cielesnej człowieczej powłoki i transcendowanie czasu fizykalnego (dziecięce świergoty ojca na



marginesie czasu). W opowiadaniu *Ptaki* ta sama operacja wyobraźni powoduje, że antytetycznie, wraz ze wzrostem spirytualizacji i sublimacji postaci ojca, żyjącego w ptasim państwie na strychu domu („razem z ptasią gromadą ojciec mój, trzepocząc rękoma, próbował wzbic się w powietrze”, BS 25), deformacji pomniejszenia poddana zostaje powłoka cielesna Jakuba: „Rzadko tylko schodził do mieszkania i wtedy mogliśmy zauważyć, że zmniejszył się jakoby, schudł i skurczył” [BS 25].

Kilkakrotnie miniaturyzację w synowskim postrzeganiu ojca odnajdziemy w *Sanatorium pod klepsydrą* – wraz z postępem choroby Jakuba i zanikiem sił witalnych, wzrasta stopień liliputyzacji postaci: „Budzę się na wpół przytomny i czuję w nogach ciało ojca. Leży tam zwinięty w kłębek, mały, jak kociak” [BS 267]; „Przerastam teraz o dwie głowy ojca, który mały i chudy drepce obok mnie swym drobnym starczym kroczykiem” [BS 270].

## Hiperboliczne wzmocnienie obrazu

W świecie wyobrażeń Schulza gigantyzacja potęgi żywiołów skontrastowana z liliputyzacją postaci ludzkiej jest ważnym elementem konstrukcji opowiadania *Wichura*. Przyroda gniewna, budząca lęk, przytłaczająca, odwieczna, przerażająca swoją potęgą, została tu zestawiona ze słabością i kruchością człowieka jako bytu przygodnego, bezradnego wobec furii natury. Dachy i strychy domów, które nawiedziła w wyobraźni autora *Sklepów cynamonowych* wichura, zaczynają pod wpływem jej siły „rosnąć i wybuchać szaleństwem” [BS 87], ściany budynków ogromnieją „zesztywniały z przerażenia i osłupienia” [BS 87]. Pożar, który wybucha na przedmieściach, olbrzymieje i gwałtownie rozprzestrzenia się po okolicy, wicher „niepomierny” w swej sile i gwałtowności, „rośnie w nieskończonych kondygnacjach” [BS 88], obejmując cały przestwór. Pomniejszenie postaci człowieka, skonfrontowanego z tak



zobrazowanymi żywiołami, prowadzi w opowiadaniu do jego ontologicznej neantyzacji: wichur zacierają nawet ślad po człowieku. Subjekt Teodor oraz brat Józefa podejmują heroiczne zmagania z furją przyrody, zakładają na siebie ciężkie niedźwiedzie futra, obciążają kieszenie moździerzami i żelazkami, aby dać opór potędze wichury. Wyruszają w nocną, symboliczną podróż do sklepu, w którym uwięziony został przez wichurę Jakub, próbując przezwyciężyć w sobie to, co ludzkie, słabe, zniszczalne. Nocna wichura nie daje się jednak przechytryć człowiekowi, nawet w planie wyobrażeniowym. Skoro nie może człowieka unieść w powietrze i roztrzaskać (jak to miało miejsce w prozie Schulza w przypadku wyobrażeniowych figur ptaków), ukazuje swoje oblicze w symbolicznej figurze nocy jako czasu pożerającego:

Ostrożnie otworzono drzwi, prowadzące w noc. Zaledwie subjekt i brat mój z wzdętymi płaszczami wkroczyli jedną nogą w ciemność, noc ich połknęła zaraz na progu domu. Wichur zmył momentalnie ślad ich wyjścia. Nie widać było przez okno nawet latarki, którą ze sobą zabrali [BS 88].

W *Sanatorium pod klepsydrą* gigantyzm zastosowany został w obrazowaniu czasu pożerającego. Schulz wzmocnił go w swojej wyobraźni przez symbolizm teriomorficzny, obecny w figurze ogromnego czarnego wilczura „z maszyną potężnej paszczy pełnej kłów” [BS 270] – czas już nie tylko ostatecznie pochłania (połyka), ale też okalecza, sprawia ból, rani.

Obraz nocy poddany wyobrażeniowej deformacji powiększenia pojawia się kilkakrotnie w opowiadaniu *Wiosna*, Schulz pisze tu o „rosnącej jak na drożdżach przestrzeni nocy” [BS 136], „rosnących bez miary pretensjach nocy” [BS 137] czy o „wielkiej nocy, która nadciąga wezbrana ciemnością” [BS 197]. Przywołuje to skojarzenia z obrazowaniem nyktomorficznym w utworze *Wichura*, w którym do domu Józefa docierali nieustannie przerażeni sąsiedzi, znajomi i „wyrzucali z siebie zdyszonym głosem, urywane, bezładne słowa, które fantastycznie powiększały, kłamliwie przesadzały





beźmiar nocy” [BS 89]. Gigantyzm wyobrażeń nyktomorficznych dominuje w konstrukcji opowiadania *Noc lipcowa* z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*. Schulz gromadzi tu obrazy na zasadzie persewacji, pisze o „żywiolę ogromnej nocy”, „beźmiarze nocy”, „czarnych przepaściach nieskończonę nocy” [BS 214], „wielkiej nieufornowanej masie nocy” [BS 216], „napuchniętej ciemności” [BS 217], „ogromnej aparaturze nocy” czy „wielkiej imprezie nocy” [BS 218]. Noc lipcowa to długi jak świat pociąg, jadący nieskończonym czarnym tunelem, „beźpowietrzne głusze rosnące jak czarna bania w nieskończoność, potworne winogrona ciemności, weźbrane ciemnym sokiem” [BS 215], innym razem to wnętrze „ogromnej czarnej róży” [BS 214] lub rosnące na drożdżach, fermentujące ciasto ciemności, przelewające się przez dzieże, kisańce w pośpiechu „rozpustnej płodności” [BS 217] albo też wielkie beźwładne cielska czarnych zabitych bydląt, leżących z wywalonymi ozorami i cieknącą z beźradnych pysków śliną. W odniesieniu do wyobrażeniowej figury nocy odnajdziemy po raz kolejny typową dla pisarza antytetyczną zasadę budowania obrazów. Człowiek osadzony w kręgu wyobrażeń nyktomorficznych jest bowiem znowu zminiaturyzowany, rachityczny, „wątły i bładý” [BS 214], zagubiony i beźradny, „zamknięty w kręgu widziadeł” [BS 214], czuje się osaczony i zamknięty przez ogromniejszą noc „jakby w ciasnym pokoju beź wyjścia” [BS 215].

W koncepcjach antropologicznych Gilberta Duranda gigantyzacja jest operacją wyobraźni próbującej zapanować nad zjawiskami, które przerastają możliwości Marzyciela, są niedostępne dla człowieka, nadludzkie<sup>3</sup>. Proces gigantyzacji wyobrażeniowej w kulturze uobecnia się najpełniej w religijnych wyobrażeniach boskości (np. figura Chrystusa w malarstwie bizantyjskim) lub w folklorze (nadmudzka moc olbrzymów, gargantuiczne naczynia – czary, kieli chy, misy, garnki, rondle). Ta gigantyzacja etnologiczna znajduje swoją analogię na płaszczyźnie antropologicznej. Proces wyobraże-

<sup>3</sup> Ibidem, s. 150.



niowy, generowany przez Świadomość Rodzącą Obrazy, w którym rosną obiekty, osoby lub przestrzeń, został przez Duranda nazwany „wzmocnieniem hiperbolicznym obrazu”<sup>4</sup> lub „obsesją powiększania”<sup>5</sup>. Zjawisko to jest interpretowane jako symboliczny proces eufemizacji stanów psychicznych, które uruchamia wyobrażenia w odpowiedzi na napady lęku, których doświadczą Marzyciel. Gigantyzacja obrazów wyraża przerażenie Marzyciela, wywołane poczuciem alienacji w świecie. Obcość Marzyciela w świecie wynika z faktu, że wyolbrzymione wokół formy potęgują jego poczucie słabości i znikomości. Gigantyzacja deformuje percepcję otaczającej Marzyciela rzeczywistości, która zaczyna mu się przedstawiać jako zagrażająca, czasem wręcz gargantuiczna i pożerająca. Rzeczywistość wzmocniona hiperbolicznie przez wyobraźnię posiada moc, której brak odczuwa dotkliwie Marzyciel, ponieważ on sam ten świat ogląda z perspektywy lilipuciej. W perspektywie antropologicznej powiększaniu obrazów towarzyszy zjawisko odrealnienia oraz karykaturyzacji rzeczywistości. To, co wyobrażenia poddała karykaturalnej deformacji, ponieważ zostało ośmieszone, przeraża mniej, na tym polega moc terapeutyczna obrazu. Zjawiska takie można dostrzec w prozie Schulza, gdzie pojawiają się wyobrażeniowe operacje, mające na celu osłabienie mocy wyolbrzymionych zjawisk poprzez ich ośmieszenie – daje się tu zaobserwować zabieg pomniejszenia znaczenia przez karykaturalny opis obiektu, jak to miało miejsce w groteskowej transpozycji mitycznej figury bożka Pana czy ciotki Agaty.

Proces gigantyzacji wyobrażeniowej jest przez Duranda interpretowany nie tylko jako wyraz lęku Marzyciela przed potęgą, która go przerasta, a zatem przeraża. Jest to zjawisko wyobrażeniowe znacznie bardziej złożone. Wyrażać może postawę Marzyciela, którą Durand nazwał „kontemplacją monarchiczną”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> „Une exagération symbolique”, ibidem, s. 151.

<sup>5</sup> „Une obsession de l’agrandissement”, ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 152.



Kontemplacja monarchiczna, na poziomie Świadomości Rodzącej Obrazy, realizuje archetypowy schemat poddaństwa i dominacji, w którym lękowi, jakiego doświadcza Marzyciel, towarzyszy nieodłącznie podziw i fascynacja. Opisane tu mechanizmy wyobrazeniowe dają się zaobserwować w prozie Brunona Schulza. Antropologiczna potrzeba poddania się jakiejś wyższej zwierzchności wiąże się w świecie wyobrażeń artysty ze zjawiskiem *idolatrii*, która (i to zarówno w twórczości literackiej, jak i plastycznej) dotyczy archetypu kobiety. Omawiając problem gigantyzacji wyobrażeń oraz idolatrii w świecie wyobrażeń Schulza, należałoby zatem rozszerzyć Durandowską perspektywę antropologiczną o koncepcje filozoficzne Maxa Schelera, który poddaje to zagadnienie analizie. Idolatria oraz poddanie się wyższej zwierzchności są przez Schelera interpretowane jako naturalna antropologiczna skłonność człowieka do uczestniczenia w tym, co doskonalsze poprzez adorację. Idolatria jest elementarnym aktem osobistego oddania się człowieka (doświadczającego poczucia własnej słabości) pozaświatowej wszechmocy oraz aktem identyfikacji z transcendentną potęgą<sup>7</sup>. W takim kontekście Schulzowska idolatria może być interpretowana jako proces, który umożliwia – na poziomie antropologicznym – transcendowanie sfery Ja (Ja lilipuciego, słabego, załęcznionego) w kierunku tego, co jest obdarzone mocą. Taką moc w świecie wyobrażeń Schulza posiada kobiecość, toteż realizacje archetypu kobiecości (oraz izomorficznych obrazów domu, natury, nocy)<sup>8</sup> w *Skleпах cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* wpisują się w kulturowy schemat imaginacyjnej gigantyzacji. Dające się zaobserwować w prozie Schulza antytetyczne

<sup>7</sup> Por. M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] idem, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 148–149; idem, *Resentyment a moralność*, przeł. J. Gawarewicz, Warszawa 1977, s. 88–89.

<sup>8</sup> Gilbert Durand w książce *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* wielokrotnie podkreśla stały izomorfizm kulturowy figur wyobrazeniowych kobiety, nocy, natury.



zestawianie wyobrażeń, wzmocnienie hiperboliczne obrazu, obsesja powiększania symbolicznych realizacji archetypu kobiety z jednoczesną miniaturyzacją postaci mężczyzny, rozdarcie między lękiem (stąd wielokrotnie pojawiająca się negatywna waloryzacja figury kobiety w twórczości artysty) i podziwem wobec kobiecości, wobec tego, co w kobiecości dzikie, nieujarzmione, płodne, wymykające się (jak wyobrażona przez Schulza furia wichury czy rozpasana, dionizyjska kobieta-sad) kontroli noetycznych władz mężczyzny, stanowią jeszcze jeden przykład typowej dla pisarza schizomorfii świata wyobrażeń.



## Rozdział VII

### „Przesmyki sprzeczności” „Uszczęśliwiająca antynomie”<sup>1</sup>

#### Obrazowanie antytetyczne

Wyobrazeniowy schemat gigantyzacji i liliputyzacji dający się zaobserwować w prozie Brunona Schulza znajduje, w *Sklepiach cypryńskich* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą*, swoje dopełnienie na płaszczyźnie estetycznej.

Zdeformowanym przez powiększenie symbolicznym reprezentacjom archetypu kobiecości przypisał Schulz w swojej twórczości estetyczną kategorię brzydoty. Już najbardziej fundamentalna w kulturze realizacja tego archetypu, matka („Dusza prosta i nie zagrożona. Nie była stworzona do zadań heroicznych”, BS 233), została zobrazowana przez pisarza za pomocą wyobrażeń frenetycznych, jako postać mrugająca oczyma, które „były puste, nalane ciemnym błękitem bez białka” [BS 82–83]. Ciotka Perazja, pojawiająca się na kartach prozy Schulza w *Nocy wielkiego sezonu*, to kobieta odrażająca, zgarbiona, kaszląca. Jest kłótniwa, złorzeczy i przeklina. Trzęsąc się ze złości, osiąga apogeum swojego gniewu, kiedy w wyobraźni artysty rozpada się i rozbiega „w sto pajaków” [BS 90], aby ostatecznie „szcernieć, zwinąć się jak zwiędły spalony papier” [BS 91]. Ciotkę Agatę, opisaną szczegółowo w opowiadaniu

---

<sup>1</sup> [BS 153].

*Sierpień*, Schulz postrzega jako kobiecość chorobliwie wybujałą, białe mięso „cętkowane rudą rdzą piegów” [BS 10]. Jej córka, Łucja, „płód nieudany”, „fantom bez twarzy” przyciąga uwagę mężczyzn rumieńcami, które bezwstydnie zdradzają „sekrety menstruacji” [BS 11]. Adela, której urok wielokrotnie w prozie Schulza działał na męskie zmysły, ma cerę zepsutą od oparów kuchennych i smażenia konfitur. Ten „miałki umysł” [BS 222], natura pospolita, którą zaspokaja – zdaniem narratora – prostacki wikt, plugawi wszystko, czego się dotknie. W ocenie Jakuba jest reprezentantką „bezgranicznej tępoty plebsu” [BS 223]. Mimo niedoskonałości urody potrafi jednak, w świecie wyobrażonym prozy Schulza, doprowadzić mężczyzn, istoty delikatne, uduchowionych synów ognia z nieszczęśliwego rodu salamander, do najgłębszego upodlenia, znikczemnienia i upadku duszy. Brzydota w konstrukcji postaci Adeli została wyeksponowana w opowiadaniu *Edzio*, kiedy to twarz śpiącej służącej porównana została do cyrografu pełnego skreśleń, poprawek i gryzmołów, a jej obnażone uda opanowane zostały przez pluskwy („czerwone wampiry bez głowy”, BS 292), wędrujące przez bezwładne ciało dziewczyny. Nowa służąca w domu Józefa, Genia, opisana w *Sanatorium pod klepsydrą* w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca*, zatrudniona na miejsce Adeli, jest „anemiczna, blada, bezkostna” [BS 312] i posiada „mętnobiałą cerę” [BS 312]. Estetyczną kategorię brzydoty przypisał Schulz nawet przechadzającym się z gracją młodym kobietom z onirycznego miasta, w którym znajduje się sanatorium doktora Gotarda. Kobiety, choć same przekonane o nieskazitelności swej urody, w ocenie Józefa są zaledwie ofiarami *idée fixe*, powziętej „na własne ryzyko, bez żadnej poręki” [BS 265]:

Jakich mankamentów i usterek, jakich nosków perkatych lub spłaszczonych, jakich piegów i pryszczki nie przemycają z brawurą pod flagą tej fikcji! Nie ma takiej brzydoty i pospolitości, której by wzlot tej wiary nie porwał ze sobą w to fikcyjne niebo doskonałości [BS 265–266].



W wyobraźni Schulza generowanie obrazów kobiecości wpisanych w estetyczną kategorię brzydoty ma charakter persewerycyjny. Dziewczęta do szycia zatrudnione w domu Józefa, Polda i Paulina z utworu *Manekiny*, zostały przez naturę wyposażone w „ciałka szczupłe i tandetne” [BS 31]. Kasjerka sprzedająca bilety do muzeum figur woskowych na placu św. Trójcy, opisana w opowiadaniu *Wiosna*, to uszmkowany biust błyszczący odrażającą złotą plombą. Kobiety spacerujące w kwietniowym słońcu mają zmęczone, znękane wiosną twarze, zaś ich rozpuszczone włosy nie posiadają kuszącej mocy erotycznej, a są tylko oznaką bólu – zostały uwolnione z krępującego je upięcia na skutek migreny. Młode zgrabne dziewczęta spacerujące alejami parkowymi zostają przez Schulza pozbawione powabu poprzez opis mokrych plam widocznych pod pachami oraz czerwonych plam i pryszczki ukrytych pod skrzypiącym jedwabiem pończoszek. Guwernantka Bianki błyszczy pusto emaliowymi oczyma jak okaleczony ślepiec. Nawet sama Bianka, jedyna kobieta, której widok chwyta Józefa za serce i ścisiska je ze szczęścia, nie została poddana typowemu w takich sytuacjach zabiegowi idealizacji urody: „Z bliska widziana, jej piękność jak gdyby miarkuje się, wchodzi w siebie, jak skrzycona lampa. Z świętokradczą radością obserwuję, że nosek jej nie jest wcale tak szlachetnie skrojony, a cera daleka od idealnej doskonałości” [BS 198]. Bianka przychodzi codziennie z guwernantką do parku, wówczas obserwujący ją Józef zauważa, że dziewczyna chodzi „całkiem zwyczajnie, nie z nadmierną gracją” [BS 153], ma spierzchłą skórę na kolanach jak chłopiec (wszystko inne „powyżej i poniżej, jest transcendentne i niewyobrażalne” [BS 153]). Innym razem w opisie Bianki dostrzec możemy estetyczną kategorię smutku, jej twarz pozbawiona blasku, przypomina swą szarością wygasły popiół, ona sama – „złamana formą” [BS 167] – pełna jest „smutnego wdzięku” [BS 166] i z trudem przezwyciężanego cierpienia. Jej oczy, po długich dniach płaczu, często bywają podkrążone. Widok Bianki, o „twarzyczce zbladłej i zmizerniałej” [BS 184], z oczami pełnymi





cienia i głębokiej żałoby, które „patrzą smutnie aż do śmierci” [BS 184] doprowadza narratora do spazmów płaczu. Idealizacja postaci Bianki w prozie Schulza nie dotyczy bowiem jej cielesności, ale sfery duchowej, która w *Sanatorium pod klepsydrą* zostaje wysublimowana aż do poziomu *sacrum*: „Dotknięcie jej ciała musi być aż bolesne od skupionej świętości” [BS 168]. Spirytualizacja Bianki<sup>2</sup> (podkreślona już w imieniu konotującym semantykę niewinności), jej idealizacja na świętą, przebiega w świecie wyobrażeń Schulza nie tylko z opisanym tu jednoczesnym pomniejszeniem znaczenia cielesności postaci. Operacja wyobrażeniowa polega tu również na przeniesieniu znaczeń symbolicznych obrazu kobiety-grzesznicy, kobiety-kusicielki z postaci Bianki na przestrzeń domu, który Bianka zamieszkuje. Upersonifikowana w opowiadaniu *Wiosna* willa dziewczyny jest wilgotna, ciepła, posiada „nadmiar gorącej pikanterii” [BS 172]. Styl, w jakim urządzono dom Bianki, ma „na dnie swym coś niesłychanie odrażającego”, jest „rozpustny, wymyślny, tropikalny i niesłychanie cyniczny” [BS 172]

W opowiadaniu *Księga kobieca* brzydota zostaje wyolbrzymiona i wyeksponowana w konstrukcji postaci Anny Csillag, nazwanej przez narratora „apostolką włochatości” [BS 110] i przywołanej jako przykład anomalii przyrodniczej. Włosy kobiece, silny symbol erotyczny, w ujęciu Schulzowskim stają się symbolem morbudycznym, oznaką choroby i wynaturzenia, mogącymi tylko odstręczać i wzbudzać w mężczyźnie odrazę:

Spojrzałem na rycinę. Na dużej karcie *in folio* był tam wizerunek kobiety o kształtach raczej silnych i przysadkowatych, o twarzy pełnej energii i doświadczenia. Z głowy tej damy spływał ogromny kożuch włosów, sta-

---

<sup>2</sup> Władysław Panas, stosując do analizy prozy Schulza metody egzegezy kabalistycznej, dostrzega w postaci Bianki „Żeńskiego Mesjasza”, a samo opowiadanie *Wiosna* odczytuje jako „opowieść nawiedzonego kabalisty”, por. W. Panas, *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 41, 45.



czał się ciężko z pleców i włókł się końcami grubych splotów po ziemi. Był to jakiś nieprawdopodobny wybryk natury, płaszcz fałdzisty i obfity, wyprzedzony z korzonków włosów, i trudno było wyobrazić sobie, żeby ten ciężar nie sprawiał bólu i nie obezwładniał obciążonej nim głowy [BS 109].

Estetyczna kategoria brzydoty pojawia się wielokrotnie w opisie świata kobiecego ulicy Krokodylej. Mieszkancki ulicy Krokodyli – narrator nie ma pewności, czy są to prostytutki czy może żony fryzjerów lub kapelmistrzów kawiarnianych – ubrane wyzywająco w długie koronkowe suknie, „idą drapieżnym, posuwistym krokiem i mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę, która je przekreśla: zezują czarnym krzywym zezem, lub mają usta rozdarte, lub brak im koniuszka nosa” [BS 78]. W tej dzielnicy „taniego materiału ludzkiego” [BS 80] nawet dziewczęta w wieku szkolnym mają „nieczystą skazę w spojrzeniu, w której leży preformowane przyszłe zepsucie” [BS 79]. Podobnie panny sklepowe z Ulicy Krokodyli zostały przez Schulza obdarzone piękną skazą, typową dla całej tej dzielnicy wybrakowanych artykułów:

Panienki sklepowe przesuwają się coraz częściej pomiędzy szeregami książek, szare i papierowe, jak ryciny, ale pełne pigmentu w zepsutych twarzach, ciemnego pigmentu brunetek o lśniącej i tłustej czarność, która, zaczajona w oczach, z nagłą wybiegała z nich zygzakiem lśniącego karakoniego biegu. Ale i w spalonych rumieńcach, w pikantnych stygmatkach pieprzyków, we wstydlivych znamionach ciemnego puszkę, zdradzała się rasa zapiekłej, czarnej krwi. Ten barwnik o nazbyt intensywnej mocy, ta mokka gęsta i aromatyczna zdawała się płamić książki, które brały one do oliwkowej dłoni, ich dotknięcia zdawały się je farbować i zostawiać w powietrzu ciemny deszcz piegów, smugę tabaki, jak purchawka o podniecającej, animalnej woni [BS 74–75].

Blask, który towarzyszy tu (obok estetycznej kategorii brzydoty i obrazów nyktomorficznych) opisowi postaci kobiecej, jest całkowicie odmienny od blasku iluminacji związanego z opisem postaci mężczyzny (głównie ojca) w prozie Schulza. To, co w kobiecie lśniąca („lśniąca, tłusta czarność”), budzi jednocześnie odrazę,



ponieważ stanowi odbłask zwierzęcej (karakoniej), odbijającej się w świetle dnia, śluzowatej lepkości materii.

W prozie Schulza możemy zaobserwować transpozycję znaczeń symbolicznych związanych z postacią kobiety na wyobrażenia natury i domu, które Schulz traktuje jako obrazy izomorficzne. Wielokrotnie zatem w *Sklepiach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* eksponowana będzie brzydota w opisie przyrody. Natura bardzo często przedstawiana jest za pomocą obrazowania morbudycznego, w którym choroba toczy i deformuje kształty materii, wyobrażeń putrefakcji (gnijące szczątki organiczne, nad którymi krążą kosmate muchy), natura jest niechlujna, skażona febrycznym fermentem, pełna chwastów i „zjadliwej substancji zielska” [BS 238]. Jej płody są zwyrodniałe, zmutowane, pomarszczone, rachityczne („lichota zielna”, BS 239), innym razem przypomina śmietnik, który porastają pokrzywy nadnaturalnych rozmiarów. Nawet zieleń przyrody, opisywanej podczas letniej pory roku, nie jest zielenią żywotnych soków natury, ale obrazem tanatycznym, zielenią szkła starej butelki porzuconej w kącie sklepu, którą zamieszkują spotworniałe, monstrialne muchy. W opowiadaniu *Martwy sezon* takie chore twory przyrody wdzierają się w przestrzeń, w której toczy się życie narratora i jego rodziny, zawłaszczając teren:

Latem zarastał sklep dziko i niechlujnie zielskiem. Od strony podwórza, od magazynu okno zieleniało całe od chwastów i pokrzyw, podwodne i migotliwe od lśnień listnych, od falujących refleksów. Jak na dnie starej zielonej butelki bzykały w nim muchy w półmroku długich letnich popołudni w nieuleczalnej melancholii – chore i monstrialne okazy wyhodowane na słodkim winie ojca, kosmaci samotnicy, opłakujący dzień cały swój los przeklęty w długich monotonnych epepejach. Ta zwyrodniała rasa much sklepowych skłonna do dzikich i niespodzianych mutacji obfitowała w osobniki zdziwaczałe, płody kazirodczych skrzyżowań, wyradzała się w jakąś nadrasę ociążałych olbrzymów, weteranów o głębokim i żalobnym timbrze, dzikich i posepnych druidów własnego cierpienia. [...] Na podwórzu tymczasem rozrastało się zielsko. Pod dziką spieką słońca plenił się śmietnik generacjami ogromnych pokrzyw i ślázów [BS 238].



W utworze *Wiosna* dostrzeżemy całkowite odwrócenie semantyczne symboliki związanej w kulturze z tą porą roku. Zamiast obrazów witalnych znajdziemy nyktomorficzne i tanatyczne wyobrażenia przyrody w okresie „szczęśliwego rozkwitu” [BS 191] – obraz spalonej ziemi, która przestała oddychać, ogrody bez tchu, pociemniały krajobraz, lepkie pryszcze pąków, które są bolesne jak świerzbiący wyprysk, opis natury pokrytej „czarnymi plamami jakiejś jaskrawej, pstrej choroby” [BS 191]. Podobne obrazowanie w opisie przyrody, przeniesione na teren domu rodzinnego narratora, pojawia się w opowiadaniu *Manekiny*, w którym czytelnik odnajdzie obrazy okien kamienicy zakwitające „ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów” [BS 26], wnętrza pokojów z lampami „zwiędłymi jak stare osty i bodiaki” [BS 27].

Świat wyobrażeń skupiony wokół postaci mężczyzny w prozie Schulza związany jest natomiast najczęściej z estetyczną kategorią piękna, której towarzyszą estetyka blasku, sublimacja władz duchowych aż do poziomu spirytualizacji, monarchiczna dostojność lub symbole mocy. Estetyka blasku wykorzystana została w opisie rachitycznych postaci męskich: ojca, wuja Marka oraz kuzyna Emila. Świat Jakuba to świat „jasnej idylli” [BS 107], przez pokój, który zamieszkuje ojciec na poddaszu, „wędrują fragmenty tęczy” [BS 106], a powietrze przesycone jest kolorami. W opowiadaniu *Ptaki* pojawia się obraz dostojnego monarchicznego kondora jako analogon symboliczny dla postaci Jakuba:

Był to chudy asceta, lama buddyjski, pełen niewzruszonej godności w całym zachowaniu, kierujący się żelaznym ceremoniałem swego wielkiego rodu. Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym białawym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności – wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca [BS 23–24].

Wuj Marek, zobrazowany w opowiadaniu *Sierpień* w kontraście do swej żony, Agaty, jako uosobienie męskiej insufficjencji,



przechowuje w oczach blask – „daleki żar ogrodu” [BS 11]. Emil, najstarszy syn Marka i Agaty, choć z jego wyblakłej twarzy życie zmyło wszelki wyraz, przedstawiony został jako mężczyzna dostojny, elegancki, noszący wykwinny i drogocenny strój, będący świadectwem podróży do egzotycznych krajów oraz pałacy długie, szlachetne fajki. W opisie kuzyna Emila widać dbałość o uwydatnienie wysokiego stopnia uduchowienia postaci za pomocą symboliki kolorów: jasnoblond wąsy – „miękkie i piękne” [BS 12], blade, „emaliowane błękitnie” [BS 12] dłonie. Wuj Karol posiada stopy „delikatne jak u kobiety” [BS 56]. Nawet kuzyn Dodo (który w dzieciństwie przeżył ciężką chorobę mózgu, przez co został wyłączony, jak pisze Schulz, z kręgu wspólnoty ludzi rozumnych) został przedstawiony jako posiadacz pełnych wyrazu oczu, którymi wodzi spod wspaniale sklepionych brwi. Choroba nie okaleczyła go, ale wysubtelniła, uszlachetniła, wysublimowała, przydała jego losowi „uprzywilejowanej wyjątkowości” [BS 279]. Dzięki chorobie z człowieka pospolitego wplecionego w kierat codziennych zdarzeń stał się filozofem perypatetycznym otoczonym niedostępnością dla innych strefą spokoju – „strefą neutralną od naporu życia i jego wymagań” [BS 278]. Znalazło to wyraz w jego fizjonomii, odznaczającej się „zamarginesową wyjątkowością” [BS 279]. Dodo, nawet w znoszonym garniturze po starszym bracie, wygląda wytwornie, porusza się zawsze z dystynkcją. Podobnie nauczyciel rysunków, profesor Arendt, „z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów” [BS 63] przechadza się wśród szkolnych ławek „dostojnie, pełen namaszczenia” [BS 64]. W opisie tytułowego bohatera opowiadania *Edzio* uszlachetniona została otyłość, stając się synonimem męskiego piękna i tężyzny fizycznej. Schulz dokonuje tu bowiem zabiegu stylizacji opisywanej postaci na mitycznego Atlasa (w antropologii Bachelardowskiej symbol mocy jako emblemat kosmosu muskularnego): „Edzio ma skłonność do korpulencji, jednakowoż nie do tej gąbczastej i miękkiej formy, ale raczej do atletycznej i muskularnej odmiany. Jest on silny w ramionach jak niedźwiedź”



[BS 285]. Idealizacja postaci męskiej została tu posunięta tak daleko, że ten dwudziestoletni bezrobotny kaleka bez wykształcenia, mieszkający ciągle z rodzicami, niepotrafiący poruszać się bez pomocy szczudeł („nogi jego całkiem zwyrodniały i bezkształtne są niezdatne do użytku”, BS 285), został przedstawiony jako heros, wzbudzający zachwyty kobiet. Za pomocą wyrafinowanej sztuki poruszania zniedołężniałym ciałem zdobywa i podporządkowuje sobie monarchicznie otaczającą go przestrzeń:

Znalazłszy się na płaszczyźnie, Edzio zmienia się niespodzianie. Wyprostowuje się, tors jego wzdyma się okazale, a ciało bierze rozmach. Wspierając się na szczudłach, jak na poręczach, wyrzuca przed siebie daleko nogi, które uderzają z nierównym tupotem w ziemię, potem przenosi szczudła z miejsca i z nowego rozmachu znów wyrzuca się z mocą naprzód. Takimi rzutami ciała zdobywa on przestrzeń. Nieraz, manewrując szczudłami na podwórzu, może on w nadmiarze sił nagromadzonych długim siedzeniem z prawdziwie wspaniałą pasją demonstrować tę heroiczną metodę lokomocji ku podziwowi służących z parteru i pierwszego piętra [BS 286].

Oprócz podziwu dla siły, z jaką Edzio znosi brzemień kalectwa, narrator odczuwa wrażenie estetycznej przyjemności, kiedy patrzy na pięknie politurowane, artystycznie niemal wykonane szczudła – przedmioty „doskonałej roboty” [BS 286], które są nieodłącznym atrybutem Edzia. Ten „atletyczny, choć w nogach bezwładny młodzieniec” [BS 288], w kontraście do swego dotkniętego słabością ciała, obdarzony został „przyjemnym”, jak twierdzi Adela, mocnym, męskim, tubalnym głosem, którym śpiewa bezpretensjonalnie, podczas golenia, arie operowe.

Podziw dla męskiej tężyzny i mocy widoczny jest w opisie braci Anny Csillag – ten sam preparat chemiczny, który przemienił ich siostrę Annę, „z dopustu bożego dotkniętą słabym porostem” [BS 110], w wynaturzony wybryk natury oraz apostołkę włochatości, zażyty przez męskich członków jej rodziny staje się „lekiem cudownym” [BS 110], który wzmacnia i eksponuje urodę ich silnych, zwierzęcych ciał:



Na drugiej stronie pokazana była Anna Csillag w sześć tygodni po objawieniu jej recepty, w otoczeniu swych braci, szwagrów, bratanków, mężów brodatych po pas i wąsatych, i z podziwem patrzyło się na ten prawdziwy wybuch nie sfałszowanej, niedźwiedziej męskości [BS 110].

Nawet kryminalista Szloma, syn Tobiasza z opowiadania *Genialna epoka*, zamykany corocznie do więzienia na okres zimy, na skutek wykroczeń, których dopuszczał się regularnie w czasie pory letniej, został przez Schulza włączony w krąg wysublimowanych wyobrażeń uranicznych i puryfikacyjnych: „Gdy Szloma zamknął za sobą szklane drzwi fryzjerni weszło w nie natychmiast niebo, jak we wszystkie małe okna tego piętrowego domu, otwartego ku czystej głębi cieniściego nieboskłonu” [BS 128]. Schulz wpisał tę postać w estetyczną kategorię piękna („szczupły i młodzieńczy mimo swych czterdziestu lat” [BS 128]) i obdarzył dystynkcją „nabytą pod rygiorem więziennym” [BS 128]. Więzienie staje się tu symbolem przemiany. Szloma opuszcza je oczyszczony i odrodzony:

Raz w roku, w dniu wyjścia z więzienia, czuł się Szloma tak czystym, nieobciążonym, nowym. Dzień przyjmował go wówczas w siebie umytego z grzechów, odnowionego, pojednanego ze światem, otwierał przed nim z westchnieniem czyste księgi swych horyzontów, uwieńczone cichą pięknnością [BS 129].

Schulz przedstawia dalej Szłomę jako mężczyznę o miłym uśmiechu, twarzy promieniejącej „nagłym blaskiem” [BS 132], rozjaśnionej „refleksami kolorów i światła” [BS 131]. Transponuje również sens jego czynów przestępczych – w *Sanatorium pod klepsydrą* złodziejska działalność Szłomy nabiera charakteru posłannictwa i uczestniczyć ma w odnowie świata: „O, czy myślisz, że byłbym kradł i popełniał tysiące szaleństw, gdyby świat nie był tak bardzo się zużył i podupadł, gdyby rzeczy nie były w nim straciły swej pozłoty – dalekiego odbłasku rąk bożych?” [BS 131].

Analogiczny sposób obrazowania (estetyka blasku, estetyczna kategoria piękna) wzmocniony dodatkowo o obrazy wznoszenia i poetykę skrzydeł, znajdziemy w konstrukcji postaci gońca z opo-



wiadania *Wiosna*. Goniec, „piękny ja Bóg” [BS 180] mężczyzna, „pełen lotu i zwiastowania” [BS 180], o twarzy błyszczącej od potu, z błyskiem w oczach, pojawia się przed zgromadzonym na rynku tłumem. W opisanym scenie mieszkańcy miasteczka oglądają w zachwyceniu świetlaną kopułę nieba, kontemplują piękno iluminacji świata, wdychają aromat wieczności. Kategoria piękna widoczna jest nie tylko w opisie wyglądu postaci gońca, przeniesiona zostaje również na przestrzeń otaczającą mężczyznę („Sześć i siedem razy obiega on rynek w pięknych kręgach mitologicznych, w kręgach pięknie zagiętych i zatoczonych”, BS 180), napełniając ją radością i muzyką (goniec zbliża się do tłumu z janczarską kapelą dzwonek, a medale i ordery zawieszane na jego piersi przypominają weselną uprząż).

Pompierzy, przedstawieni w utworze *Mój ojciec wstępuje do strażaków* to synowie ognia, kontynuatorzy mitycznego rodu salamander. Symbolizują świat ducha oczyszczony w płomieniach. Zostali przez Schulza zobrazowani jako piękni, rycerscy młodzieńcy w jasnych szyszakach, pojawiający się z towarzyszeniem fajerwerków, rakiet i ogni bengalskich. Według Matki Józefa są obdarzeni dużą dozą naturalnej galanterii: „Są to mili chłopcy, chociaż nicponie. Patrzą zawsze z przyjemnością na tych wysmukłych młodzieńców w ich zgrabnych mundurach nieco zanadto ściągniętych w pasie. Mają wiele naturalnej elegancji i wzruszająca jest ich gorliwość i zapał, z jakim gotowi są każdej chwili usłużyć damom” [BS 224]. Ich pojawienie się w domu Józefa, opisane w cyklu *Sanatorium pod klepsydrą*, rozjaśnia pokój blaskiem bijącym od hełmów.

## Przedstawienia heterogenizujące

Analiza chreodów wyobrażeniowych zbudowanych przez Brunona Schulza wokół postaci kobiety i postaci mężczyzny prowadzi do wniosku, że figury te zostały w *Sklepiach cynamonowych* oraz





w *Sanatorium pod klepsydrą* zestawione w sposób, który Gilbert Durand nazywa diaretycznym<sup>3</sup>. Struktury wyobrazeniowe połączone zasadą sprzeczności w antropologii Durandowskiej funkcjonują jako przedstawienia heterogenizujące<sup>4</sup>. Kobieta, wpisana w estetyczną kategorię brzydoty, przedstawiana jest najczęściej z towarzyszeniem symboliki morbudycznej, nyktomorficznej oraz obrazów natury panoszącej się, niechlujnej, pasożytniczo rozrosłej, zmierzającej nieuchronnie do stadium putrefakcji. Męczyzna, któremu towarzyszy estetyczna kategoria piękna, zobrazowany został za pomocą wyobrazeniowych figur uranicznych, symboliki puryfikacyjnej, obrazów jasności, które mają eksponować wysoki poziom sublimacji i spirytualizacji postaci. Jednakże to zestawienie antyteczne i zasada sprzeczności w porządkowaniu obrazów nie czyni z omawianych chreodów sił antagonistycznych. Należałoby raczej upatrywać w nich mocy wyobrazeniowych wzajemnie się równoważących i wobec siebie komplementarnych, dążących do osiągnięcia pełni<sup>5</sup>. Kobiecość poddana procesowi gigantyzacji i męskość wpisana w wyobrazeniowy schemat liliputyżacji zostają zrównoważone przez wyobrażnię na poziomie estetycznym, powodując, że „prze-

<sup>3</sup> Durand używa wymiennie dwóch terminów: *diaréétism* oraz *Spaltung*, G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 506–507.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Mityczną realizacją tej idei jest Sfinks, który w warstwie wyobrazeniowej nosi w sobie potencjał zarówno żeński (głowa kobiety, ogon węża), jak i męski (korpus lwa). Mityczna figura Sfinksa należy do tych symboli kulturowych, po które literatura sięga wyjątkowo często, od *Teogonii* Hezjoda poczynając, przez tragedię *Król Edyp* Sofoklesa, po twórczość Calderona, Hugo von Hofmannsthal'a czy Jeana Cocteau. W utworze *La Machine infernale* Cocteau Sfinks przybiera postać młodej dziewczyny w bieli, którą Edyp spotyka na swojej drodze. Apollinaire w *Alkoholach* dokonuje remaskulinizacji tej postaci mitycznej, ożywiając w ten sposób archaiczne wyobrażenia egipskie – sfinksy egipskie były zawsze męskie, toteż Grecy przyjęli dla nich nazwę *androsphinx*. Wyobrażenia Sfinksa jako kobiety pojawiają się często w tekstach kultury – jak choćby na obrazie Gustawa Moreau z roku 1854 pt. *Edyp i Sfinks*. Szerzej na temat literackich transpozycji tej figury wyobrazeniowej w ujęciu mitokrytycznym, por. P. Brunel, *Dix mythes au féminin*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris 1999, s. 53–77.



smyki sprzeczności”, o których pisze Schulz, mogą stać się na poziomie Cogito Marzyciela „antynomiami uszczęśliwiającymi” [BS 153].

Pełne takich uszczęśliwiających antynomii Schulzowskie pojęcie piękna, widoczne w repertuarze figur wyobrazeniowych generowanych przez świadomość rodzącą obrazy, *explicite* zostaje przedstawione czytelnikowi w krótkim wykładzie Jakuba na temat estetyki, zamieszczonym w utworze *Druga jesień* w cyklu *Sanatorium pod klepsydrą*, gdzie na równych prawach pisarz zastosował w opisie swoich koncepcji estetycznych leksykę morbudyczną, obrazy putrefakcji oraz felicytologiczną wizję wysublimowanego piękna doskonałego:

Piękno jest bowiem chorobą, uczył mój ojciec, jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstająca z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia [BS 227].

## Świat wyobrażeń wobec aksjologii płci. Konteksty

Gdybyśmy sięgnęli do kontekstów filozoficznych, aby osadzić w szerszym *spectrum* antropologicznym Schulzowską aksjologię płci wyłaniającą się ze świata jego wyobrażeń, to źródła takiego wartościowania kobiecości i męskości moglibyśmy odnaleźć już w pismach Platona. W *Timajosie* znajdziemy opis kształtowania się duszy ludzkiej, w którym pojawia się obraz kobiety jako istoty gniewnej i zepsutej, niedoskonałej, bliskiej w swych naturalnych skłonnościach bytom zwierzęcym oraz poddany sublimacji i idealizacji obraz mężczyzny, którego pozycja została przez filozofa mocno uprzywilejowana w łańcuchu metamorfoz. Kobieta w koncepcji platońskiej powstała jako pierwsza faza zepsucia bytu męskiego w cyklu metempsychozy:

Ten, kto będzie żył dobrze przez czas oznaczony, powróci mieszkać do swojej gwiazdy i będzie prowadził na niej życie szczęśliwe, podobne



do życia tej gwiazdy. Przeciwnie, kto by nie osiągnął tego celu, podlega metamorfozie i w drugiej generacji narodzi się w naturze kobiecej; potem jeśli się nie wyzbył swej złości nawet w tym wcieleniu, będzie się zmieniał odpowiednio do swego zepsucia, za każdym razem w taką naturę zwierzęcia, która jest podobna do jego naturalnych skłonności<sup>6</sup>.

Mężczyźni żyjący niegodziwie, zdaniem Platona, zmieniają się w łańcuchu przemian w kobiety, a zbyt ufający zmysłom, zwłaszcza świadectwu wzroku – w ptaki. W *Prawach* kobieta jest zaprezentowana jako istota podstępna i fałszywa. Uwieszenie duszy w ciele kobiety jest dla tej duszy synonimem upadku, karą za działania niegodne. Metamorfozą w kobietę należałoby karać, według Platona, mężczyzn za najnikczemniejsze przewiny, takie jak tchórzliwe porzucenie pola walki<sup>7</sup>.

Zagadnienie elitaryzmu płci męskiej oraz współżycia i korelacji między opozycyjnymi siłami męskości i kobiecości znajdziemy też w pismach Arystotelesa. W swojej hierarchicznej wizji świata Stagiryta łączył z męskością wartości waloryzowane jednoznacznie pozytywnie: aktywność, odwagę, władczość, moc, wyższość, ekspansywność, a z kobiecością – bierność, ostrożność, pamiętliwość, przebiegłość, niższość. Traktat Arystotelesa *O rodzeniu się zwierząt* zawiera przekonanie o apriorycznym uprzywilejowaniu ojca w procesie prokreacji. Według Arystotelesa bowiem mężczyzna przekazuje dziecku w akcie formę (duszę myślącą, najdoskonalszy rodzaj duszy), kobieta zaś materię (duszę zmysłową). Mężczyźnie przypada funkcja aktywna, sprawcza (czynnika nadającego formę, zasadę twórczą, duszę), kobiecie przypisana jest rola bierna materii przyjmującej formę: „Ciało noworodka pochodzi od samicy, dusza od samca; dusza bowiem jest esencją danego ciała”; „zasada ruchu, której udziela samiec jestestwom przychodzącym na świat, jest czymś lepszym i bardziej boskim, podczas gdy samica dostarcza im materii”<sup>8</sup>. Arystoteles, próbując zdefiniować istotę męskości

<sup>6</sup> Platon, *Timajos*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 51–52.

<sup>7</sup> Platon, *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1960, s. 265.

<sup>8</sup> Arystoteles, *O rodzeniu się zwierząt*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1979, s. 82, 60.



i kobiecości, nazywa kobietę bytem niedoskonałym i nieczystym, pozbawionym duszy, mężczyźnię, jako istocie wysublimowanej, przypisuje boskie atrybuty i właściwości, wiąże go ze sferą uranico-astralną i żywiołem powietrza:

W rzeczy samej samica jest jakby samcem pozbawionym pewnej części, a miesiączkowanie jest nasieniem nieczystym, bo brak mu jednej rzeczy, mianowicie zasady duszy, [...] ciepła, które nie jest ani ogniem, ani inną tego rodzaju siłą, lecz powietrzem (*pneuma*) zamkniętym w nasieniu i pianie; a natura właściwa powietrza jest analogiczna do elementu astralnego<sup>9</sup>.

Męskie nasienie powoduje ukształtowanie się w embrionie ludzkim cech najdosłojniejszych, boskich. Samice, jako byty mniej doskonałe, rodzą się wówczas, gdy „samiec nie jest zdolny opanować [materii] wskutek swej młodości, starości”<sup>10</sup>. Kobieta, w prokreacyjnej teorii Arystotelesa, to twór zdeformowany, rodzaj przyrodniczego odchylenia od normy, defektu, którego rozwój zmierza, w sposób znacznie bardziej przyspieszony niż ma to miejsce w przypadku mężczyzny, do starości:

Pierwsze odchylenie od normy ma miejsce wtedy, gdy zamiast mężczyzny przychodzi na świat kobieta. [...] Bo w łonie matki embrionowi żeńskiemu potrzeba dłuższego czasu niż embrionowi męskiemu do tego, by się rozwinął. Lecz gdy wyjdzie już na światło dzienne, wszystko następuje w nim szybciej: dojrzewanie płciowe, wiek dojrzały i starość, bo kobiety są z natury słabsze i ziemniejsze. Toteż należy uważać kobiecość za rodzaj naturalnej deformacji. Dopóki embriion jest wewnątrz matki, zróżnicowanie jego części dokonuje się wolno z powodu zimna. [...] Przeciwnie zaś, gdy embriion kobiecy znajdzie się poza matką, zbliża się szybko do kresu swego rozwoju i do starości, ponieważ jest słaby. Wszystko bowiem to, co jest niższe, dochodzi prędzej do swego końca zarówno w dziełach sztuki, jak w stworach natury<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 78, 76.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 174.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 174, 199–200.



Swoją teorię supremacji płci męskiej jako szlachetniejszej, wywiedzioną z obserwacji świata zwierząt, rozwinął dalej Arystoteles w *Zoologii*: „Samiec jest skłonniejszy do niesienia pomocy i, jak powiedzieliśmy, jest także odważniejszy od samicy, bo nawet u mięczaków, gdy się uderzy trójzębem w sepię, samiec śpieszy z pomocą samicy, lecz gdy samca się uderzy, samica rzuca się do ucieczki”<sup>12</sup>.

W *Fizjognomice*, w której daje się zauważyć wyraźną antytezę między tym, co cielesne (kobiece) i duchowe (męskie) oraz idealizację męczyzny, o kobietach czytamy: „Całe ukształtowanie ich ciała jest przyjemniejsze raczej niż szlachetne”<sup>13</sup>, dalej zaś na zasadzie kontrastu: „natomiast jestestwa płci męskiej mają przymioty całkowicie tym przeciwne, rodzajowi temu właściwe jest usposobienie odważniejsze i uczciwsze”<sup>14</sup>. W celu zilustrowania swojej tezy, dotyczącej płci jako determinanty ludzkiego losu, posłużył się Arystoteles alegorycznymi postaciami zwierząt. Kwintesencję męskości upatruje filozof w symbolicznej postaci lwa, któremu przypisał takie cnoty, jak wielkoduszość i uczciwość, zaś kwintesencję kobiecości widzi w panterze, która jest „nikczemna, podstępna i – mówiąc ogólnie – fałszywa”<sup>15</sup>.

Antyczna aksjologia płci, w ujęciu zarówno platońskim, jak i arystotelesowskim, kojarząca kobiecość z waloryzowaną negatywnie cielesnością, deformacją i defektem natury oraz idealizująca i sublimująca męczyznę do bytu uduchowionego, szlachetnego i godnego wykazuje duże zbieżności z Schulzowskim postrzeganiem kobiecości i męskości<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Arystoteles, *Zoologia*, przeł. P. Siwek, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 3, Warszawa 1992, s. 558.

<sup>13</sup> Arystoteles, *Fizjognomika*, [w:] idem, *Pisma różne*, przeł. L. Regner, Warszawa 1978, s. 81.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>16</sup> Warto zaznaczyć, że obok teorii hierarchizujących i wartościujących płciowość w antropologii antycznej silnie obecne były też teorie egalitarne, popularyzowane przez szkołę stoicką i neostoików, według których w *Logosie* mogła uczestniczyć każda istota rozumna i posiadająca przyrodzoną godność, bez względu na płeć.



W epoce historycznej, w której powstawały cykle prozy *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*, interesującym kontekstem antropologicznym dla świata wyobrażeń Schulza może okazać się zagadnienie płci w perspektywie antropologii fenomenologicznej Maxa Schelera oraz Fryderyka Buytendijka. Obaj filozofowie podjęli problem ontologii człowieka, zakładając występowanie zasadniczej istotowej odmienności mężczyzny i kobiety. Schelerowski wgląd w istotę płci prowadzi do wniosku, że zgodnie z tezami postawionymi już przez Arystotelesa, istnieją różnice istotowe, dotyczące zarówno duchowości, jak i fizyczności, decydujące o tym, czy dana jednostka jest męska, czy też kobieca, pomimo że każda istota posiada rudymenty płci przeciwnej<sup>17</sup>. Różnice duchowe między płciami są tak samo pierwotne, jak różnice cielesne. Kobieta jest strażniczką tradycji, jej potencjał twórczy wyczerpuje się w kreacji domu i obdarzaniu miłością, jest bliższa ziemi, stoi spokojnie jak drzewo wobec niespokojnej dramaturgii męskich ideałów. Uczeń Schelera, Buytendijk, w roku 1923 wygłosił w Kolonii cykl wykładów poświęconych fenomenowi kobiecości i męskości, które rozwinął w późniejszych pracach zatytułowanych *Ogólna teoria ludzkiego zachowania i poruszania się* oraz *Kobieta*<sup>18</sup>. Wychodząc od filozofii płci Maxa Schelera, Fryderyk Buytendijk postulował konieczność osobnego opisu fenomenu płci w gatunku *homo sapiens*. W badaniach należy zmierzać do uchwycenia swoistości tego, co kobiece i tego, co męskie poprzez określenie tzw. typów idealnych. Analizę zróżnicowania płci prowadził filozof na trzech płaszczyznach: natury (poziom biologiczny), zjawiska (sposób wyrażania się wewnątrzności w zewnątrzności, np. w twarzy,

<sup>17</sup> M. Scheler, *Istota i forma sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1980, s. 44.

<sup>18</sup> W okresie międzywojennym Fryderyk Buytendijk był pracownikiem Instytutu Psychologii Zwierząt w Amsterdamie. *Ogólna teoria ludzkiego zachowania i poruszania się* została opublikowana dopiero w roku 1948, *Kobieta* w roku 1951, szerzej na temat antropologii Buytendijka, por. M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001, s. 268–276.



głosie, zachowaniu) i *Dasein* (sposób, w jaki jednostka świadomie funkcjonuje w świecie). Najciekawszy w antropologii Buytendijka jest poziom trzeci, tj. jednostkowa kreatywność własnego sensu, twórcze istnienie człowieka w świecie, za pomocą którego istota ludzka przekracza swoje biologiczne ograniczenia i uwarunkowania, realizujące się jako swoiście męskie lub swoiście kobiece *Dasein*. Fundamentalne poznanie człowieka jest możliwe dopiero poprzez analizę *Dasein*. Kobieta i mężczyzna odmiennie realizują swoje człowieczeństwo. Świat kobiecy to świat troski, którym rządzi typowa dla tej płci dynamika adaptacyjna, świat mężczyzny to świat pracy, działania i przeciwności, wyrażający się w dynamice ekspresywno-agresywnej. Dla holenderskiego fenomenologa narzędziem, poprzez które człowiek manifestuje swoje „Ja”, jest ciało. Fizyczność uzyskuje w analizie ejdetycznej status czegoś zewnętrznego wobec jednostki, zatem sposób, w jaki człowiek postrzega cielesność i w jaki nadaje jej sens, jak ją opisuje, modeluje lub deformuje, ma tutaj ogromne znaczenie. Praca, stanowiąca dominantę męskiego *Dasein*, jest przez Buytendijka rozumiana jako zmaganie się z oporną zewnętrżnością, poprzez którą mężczyzna manifestuje swoją wolność. Troska, dominanta kobiecego *Dasein*, to poczucie współbycia, oddanie i bezinteresowna miłość. Ideę męskości widzi filozof w jedności obowiązku, odwagi, gotowości do działania i siły woli, która urzeczywistnia się w działaniach, ideę kobiecości – w jedności miłości, oddania i ofiary. Pełnia człowieczeństwa może wyrażać się w transcendowaniu tych form, męskość może być realizowana w życiu konkretnej kobiety, kobiecość zaś, w życiu konkretnego mężczyzny. Takie transcendowanie tego, co kobiece i tego, co męskie daje się zaobserwować w świecie wyobrażeń Brunona Schulza. Kobiecie przypisana zostaje, typowa zdaniem Buytendijka dla mężczyzn, dynamika ekspresywno-agresywna, która wyraża się w *Skleпах cynameonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* w obrazach kobiecości gniewnej (ciotka Perazja, kłótniwa, złorzecząca, trzęsąca się ze złości, wygra-



żająca rękami, ciotka Agata – „gniewna i płaczliwa”, BS 11; Tłuja z „napęczniałą napływem złości szyją” i „ciemniejszą od gniewu twarzą”, BS 8; głupia Maryśka – „hałaśliwa, huczająca”, BS 9), kobiecości zmaskulinizowanej (Anna Csillag, zmaskulinizowana przez owłosienie „apostołka włosatości”), kobiecości zdolnej zdominować mężczyznę, będącej manifestacją siły (matka, Adela). Mężczyźni przypisał Schulz cechy przyporządkowane kulturowo kobiecości: estetyczną kategorię piękna, słabość, pomniejszenie kształtów, grację ruchów, elegancję stroju oraz dynamikę adaptacyjną, wyrażającą się w postawie rezygnacji i przystosowania, którą prezentują ojciec, wuj Marek czy kuzyn Dodo, poddając się tyranii kobiet.





## Rozdział VIII

### Pomiędzy „orgią światła” i „gilotyną nocy”

#### Symbolizm nyktomorficzny

##### Feminizacja ciemności

Chreod wyobrażeń nyktomorficznych w prozie Schulza uporządkować można wokół kilku wiodących centrów tematycznych, reprezentujących fundamentalny dla kultury paradygmat wyobrażeniowy archetypu kobiecości. Feminizacja ciemności dająca się zaobserwować w *Skleпах cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą*, wyrażona została za pomocą reprezentacji, na które składają się izomorficzne warianty archetypowego wzorca. Ważną grupę symbolicznych reprezentacji w prozie Schulza stanowią antropomorficzne wyobrażenia nocy jako kobiety. Antropomorfizacja nocy wiąże się w kulturze ze stałym izomorfizmem wyobrażeniowym, zaobserwowanym przez Gilberta Duranda i zanalizowanym porównawczo na bogatym materiale literackim i mitycznym. Gilbert Durand, omawiając archetyp ciemności, zwraca uwagę na jego negatywną waloryzację. Powołuje się na test Rorschacha<sup>1</sup> i zjawisko tzw. „czarnego szoku” (badanemu przedstawiona

---

<sup>1</sup> Por. H. Rorschach, *Psychodiagnostic*, PUF, Paris 1947.

zostaje plansza IV, człowiek poddany testowi czuje się przytłoczony czernią planszy, ma wrażenie, że pograża się w mroku, odczuwa smutek, przygnębienie, następuje zakłócenie racjonalnych procesów, spowolnienie interpretacji), badania Oberholzera, który analizując trwałość i powszechność czarnego szoku m.in. wśród ludów pierwotnych Indonezji i Filipin, doszedł do wniosku, że ciemność stanowi czystą postać lęku oraz badania Desoille'a, który stwierdził występowanie zjawiska antropologicznego, jakim jest szokowa reakcja na czerń (np. wyłaniająca się z tła postać ubrana na czarno, czarny punkt mogą doprowadzić osobę poddaną doświadczeniu do rozstroju nerwowego)<sup>2</sup>. Dla zaobserwowanego w badaniach psychologów, negatywnego waloryzowania ciemności Durand znajduje potwierdzenie w jej symbolicznych reprezentacjach przechowywanych w tekstach kultury. W dziełach Lukrecjusza znajdziemy świadectwo strachu, jaki budziła w ludziach epoki antycznej zbliżająca się noc<sup>3</sup>. Talmud przechowuje świadectwo lęku Adama i Ewy z przerażeniem obserwujących, jak noc zakrywa horyzont, a serca zaczyna napełniać strach przed śmiercią. Durand, badając wyobrażenia ludów pierwotnych, Indoeuropejczyków i Semitów, dochodzi do wniosku, że nocne ciemności są pierwszym symbolem czasu:

Nasze święta nocne: św. Jana, Boże Narodzenie i Wielkanoc byłyby reliktem pierwotnych kalendarzy nocnych. Ciemna noc jawi się więc niczym sama substancja czasu. W Indiach czas nazywa się Kala – etymologicznie bardzo blisko spokrewniony z Kali; jedno i drugie oznacza „czarny, ciemny”, a nasz wiek nazywa się obecnie Kali-Yuga – „wiekiem ciemności”. Eliade stwierdza natomiast, że czas jest mroczny, ponieważ jest irracjonalny, bezlitosny. To właśnie również dlatego noc ma charakter sakralny. Starogrecka Nyks, podobnie jak skandynawska Nott, ciągnione na wozie

---

<sup>2</sup> Por. R. Desoille, *L'Exploration de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, D'Artrey, Paris 1938; idem, *Le Rêve éveillé en psychotérapie*, PUF, Paris 1945.

<sup>3</sup> Por. Lukrecjusz, *O naturze wszechrzeczy*, przeł. E. Szymański, Warszawa 1957.



przez ciemne rumaki, nie są pustymi alegoriami, ale przerażającymi rzeczywistościami mitycznymi<sup>4</sup>.

W antropologii Durandowskiej wyobraźniowy izomorfizm nocy, kobiety i śmierci jest jedną z najważniejszych realizacji archetypu ciemności<sup>5</sup>. Feminizacja ciemności jest jednocześnie dramatyczną epifanią czasu. Durand, analizując teksty należące do różnych kręgów kulturowych (europejskiego, hebrajskiego, hinduskiego, perskiego, japońskiego), zauważył, że sfeminizowana ciemność jako figura czasu realizowana jest przez różnorakie symboliczne manifestacje: może przybierać postać pięknej młodej dziewczyny, uwodzicielki, strasznej, krwiożerczej łowczyni, polującej dziewicy rozszarpującej swych kochanków, zapewniającej im sen wieczny, poza zasięgiem czasu, Strasznej Matki – czarownicy, starej jednookiej wiedźmy, zgrzybiałej staruchy, Ananke – czarnej duszy świata i śmierci<sup>6</sup>.

W zbiorze *Sklepy cynamonowe* znajdziemy wyobrażenie ciemności jako mitycznej figury *Tellus Mater*, która po długiej zimie obrodziła „ogromnym, stokrotnym urodzajem” [BS 85]. W opowiadaniu *Wiosna* z cyklu *Sanatorium pod klepsydrą* umieścił Schulz obraz nocy jako kobiety znudzonej, obojętnej „gwieźdną obojętnością” [BS 138] oraz kobiety cynicznej i triumfującej:

Objąwszy w posiadanie całe niebo, grała ona teraz w domino na jego przestrzeniach, opieszale i bez rachuby, zagarniając obojętnie milionowe wygrane. Potem, znudzona, kreśliła na pobojowisku odwróconych tabliczek

<sup>4</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 98–99. Cytat w przekładzie Czesława Grzesiaka, podaję za: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 49.

<sup>5</sup> W prozie Schulza znacznie mniejszą rolę odgrywa, dający się zaobserwować w tekstach kultury, izomorfizm wyobraźniowy symboli zwierzęcych, hałasu i ciemności – Durand analizuje go na podstawie twórczości Tiecka, por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 96.

<sup>6</sup> G. Durand, *Les Symboles nyctomorphes*, [in:] idem, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 96–122.



przezroczyście gryzmoły, uśmiechnięte twarze, wciąż jeden i ten sam uśmiech w tysiącnych powtórzeniach, który za chwilę przechodził – już wieczny – do gwiazd, rozsypywał się w gwiazdną obojętność [BS 137–138].

W dalszej części zbioru noc odsłania swą „poważną i wieczną twarz” [*Noc lipcowa*, BS 216], „oddycha w wolnych pulsach” [BS 216] lub staje się kapryśną aktorką nyktomorficznego przedstawienia, która nieoczekiwanie spuszcza kurtynę przed oczyma widzów przyglądających się monumentalnemu widowisku, uczestniczących w „wielkiej imprezie nocy, z całą jej ciemną, fantastyczną pompą” [BS 218].

Drugi dający się zauważyć zespół wyobrażeń nyktomorficznych związany jest w prozie Schulza z konstrukcją samych postaci kobiecych: matki, ciotki Agaty, ciotki Perazji, Adeli, Tłui, Poldy i Pauliny. W centrum obrazowania nyktomorficznego artysta wprowadza postać matki w opowiadaniu *Księga*, pisząc: „Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu” [BS 107]. W opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* matka jest dla Józefa przewodniczką w ciemnościach, jako jedyna porusza się pewnie w mrocznej przestrzeni, jak po terenie dobrze sobie znanym, podczas gdy jej syn jest w stanie co najwyżej przytulać się do niej bezradnie:

Matka zmacała bramę domu. [...] Weszliśmy do wielkiej rozgałęzionej sieni. Było tam ciemno, ciepło, zacisznie, jak w starej pustej piekarni nad ranem po wygaśnięciu pieca, albo jak w łaźni późną nocą, gdy opuszczone cebry stygną w ciemności, w ciszy odmierzanej kapaniem kropli. Świerszcz wypruwał cierpliwie z ciemności złudne szwy światła, nikły ścieg, od którego nie stawało się jaśniej. Omackiem znaleźliśmy schody. Gdyśmy osiągnęli skrzypiący podest na zakręcie, rzekła matka: – Zbudź się Józefie, padasz z nóg, jeszcze tylko kilka stopni [BS 220].

W utworze *Wiosna* wprowadza Schulz do swojej prozy mityczne postaci Matek, celtycko-germańskich bóstw chtonicznych (łac. *Matres*, *Matrones*), opiekunek urodzaju i szczęścia rodzinnego,



wyobrażanych jako trzy kobiety z koszami owoców. Te mityczne figury witalności wyobrażenia Schulza przekształciła w obrazy nyktomorficzne, które są tu załącznią wszelkiego życia materii, jak również archetypowym rezerwuarem, żywiącym twory kultury<sup>7</sup>:

Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją. [...] Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te opłakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuły i bajek. [...] Skądże by pisarze brali swoje koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślania, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitałów, tych rozliczeń stokratnych, którymi wibrują Podziemia [BS 159–160].

Ciotka Agata została w świecie Schulza umieszczona w przestrzeni zbudowanej przez obrazy nyktomorficzne i obrazy putrefakcji. Dom ciotki, niepodzielna domena jej wpływów, przedstawiony został za pomocą szczegółowego opisu półciemnej sieni, pożartej przez pleśń, „oślepiej od starości” [BS 9] oraz pokoju „ciemnego i aksamitnego od granatowych obić” [BS 10]. Ciotkę Perazję maluje Schulz jako drobną, ruchliwą kobietę, z koronką czarnego szala na głowie. Sytuuje ją w przestrzeni domu obok czarnej czeluści komina, aby następnie przekształcić jej postać w cyklu metamorfoz. Łańcuch metamorfoz rozpoczyna forma czarnych migotliwych pajaków, a kończy szerniały, spalony papier, który rozpada się ostatecznie w „proch i nicość” [BS 90–91]. Potęgę kobiecości Adeli, przed którą w opowiadaniu *Traktat o manekinach* kapitułuje Jakub, symbolizuje stopa „opięta w czarny jedwab” [BS 36], wysuwająca się spod podniesionej sukni służącej. Tłuja zobrażowana została przez Schulza jako ciemna kretynka, z wiechciem czarnych

---

<sup>7</sup> W *Fauście* Goethego Matki są boginiami starszymi od Boga. W swym chthonicznym królestwie odgrywają rolę opiekunek wszelkich kształtów, jakie może przyjąć materia oraz strażniczek ciągłych przekształceń materii (por. J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962).



włosów i „ciemniejszą od gniewu twarzą” [BS 8], otoczona rojem czarnych, rozwścieczonych końskich much. Polda i Paulina powtarzają swój rytuał szycia – „cichy seans wieczorny” [BS 30] – zawsze o zmierzchu, w „scenerii wieczoru” [BS 29].

Pogrążona w ciemnościach tonie w świetle wyobrażeń Schulza przestrzeń, będąca strefą wpływów kobiety, tj. dom, przy czym realizacja symboliczna tej archetypowej figury w *Sklepiach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* została poszerzona i przeniesiona na obraz miasta rodzinnego, które odgrywa znaczącą rolę w strukturze Schulzowskich wyobrażeń nyktomorficznych. W utworze *Nawiedzenie* narrator opisuje swój dom rodzinny, w sposób odbiegający daleko od idealizacji, którą w tekstach literackich zaobserwował Bachelard, dokonując analiz symboliki domu onirycznego: „Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić” [BS 13]. Dom w prozie Schulza jest dominium ciemności („zimne i ciemne pokoje”, BS 14; „otworzyło się okno ciemnym ziewnięciem i płachta ciemności wionęła przez pokój”, BS 17), ale też przestrzenią strachu i sennych koszmarów („w dolnych pokojach mieszkali subiekci i nieraz w nocy budziły nas ich jęki, wydawane pod wpływem zmory sennej”, BS 14). Jako imperium kobiet, matki i Adeli, jest on obszarem chaosu, zaniedbania i tandety:

Pełne wielkich szaf, głębokich kanap, białych lusterek i tandetnych palm sztucznych, mieszkanie nasze coraz bardziej popadało w stan zaniedbania wskutek opieśloności matki, przesiadującej w sklepie, i niedbalstwa smukłoności Adeli, która, nie nadzorowana przez nikogo, spędzała dni przed lustrami na rozwlekłej toalecie, zostawiając wszędzie jej ślady w postaci wyczesanych włosów, grzebieni, porzuconych pantofelków i gorsetów [BS 13].

Często dom rodzinny staje się przestrzenią alienacji („prawdziwy labirynt obcych mieszkań”), zagubienia i błędzenia po „niewłaściwych sieniach” i „niewłaściwych schodach” [BS 13]. Opis nyktomorficzny tak postrzeganej zdemitologizowanej przestrzeni



domowej odnajdziemy w opowiadaniu *Księga*: „Obudziłem się raz w ciemny świt zimowy – pod zwałami ciemności paliła się, głęboko w dole – ponura zorza. [...] Nikt mnie nie rozumiał” [BS 107]. W utworze *Genialna epoka* pokój Józefa porównany zostaje do światłoszczelnej skrzynki, *camera obscura*. Przestrzeń pokoju tonie w mroku („staliśmy w tym na pół ciemnym, głębokim pokoju”, BS 131), światło i kolory przynależą do świata widocznego za oknem („ciemny ten pokój żył tylko refleksami dalekich domów za oknem”, BS 132). *Camera obscura* jest skonstruowana tak, jak wyobrażona przez Schulza przestrzeń pokoju Józefa, światło z zewnątrz wpada do niej przez mały otwór umieszczony w przedniej ścianie, w prozie Schulza taką rolę w planie symbolicznym pełni okno. Pograżony w ciemności pokój oświetla niekiedy jeszcze blask skrzydeł ptaków wzbijających się do lotu z gzymsu attyki, którą narrator obserwuje ze swojego okna: „Czasami zrywały się wszystkie razem i zataczały półkole nad rynkiem. Wtedy pokój rozjaśniał się na chwilę od ich otwartych lotek, rozszerzał się odblaskiem ich dalekiego trzepotu, a potem gasł, gdy opadając, zamykały skrzydła” [BS 132]. Wyobrażenie domu „stygającego w ciemności” [BS 220], generującego lęki w psychice narratora, znajdziemy też w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków*. Przestrzeń nyktomorficzną dopełniają tu obrazy pustej piekarni, wygaszonego pieca, opuszczonych wanien i daremnej pracy świerszcza, próbującego wypruć z ciemności „szwy światła” – „nikły ścieg, od którego nie stawało się jaśniej” [BS 220].

Symbolika domu archetypowego ulega w prozie Schulza przeniesieniu na obszar miasta rodzinnego, które częściej nawet niż dom Józefa pojawia się w chreodzie wyobrażeń nyktomorficznych. W opowiadaniu *Ptaki* krajobraz miejski tworzą czarne dachy i strzechy kryjące zakopcone przestrzenie strychów, „czarne zwęglone katedry” [BS 20], kominy wyrosłe w nocy – „czarne piszczalki organów diabelskich” [BS 21], krokwie przypominające ciemne płuca wicherów zimowych, wrony – „tumany sady, płatki kopci”, przyrównane do żywych czarnych liści. W *Manekinach*





drewnięjące od nudy miasto zostało przedstawione jak chory organizm, który zakwita w oknach domów „ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów” [BS 26]. Obrazy morbu-dyczne miejskiego krajobrazu przenikają do tonących w szarości zmierzchu wewnątrz domów, w których nawet lampy czernieją i więdną jak usychające bodiaki. Martwoty przestrzeni nie są w stanie przezwyciężyć wysiłki Adeli, która próbuje rozświetlić dom, wkładając we wszystkie ramiona lamp kolorowe świece – „nieudolny surogat, blade wspomnienie świetnych iluminacji, którymi kwitły niedawno wiszące ich ogrody” [BS 27]. Innym razem pogrążone w senności domy porównane zostają przez Schulza do czarnej, bezgwiazdnej Wenecji. W opisie miasta i domostw pojawiają się obrazy „gęstej wirującej ciemności” [BS 28], dogasających świec w lichtarzach, brudnego ognia w piecu, narośli sadzy w gardzieli komina, domowników leżących twarzami na „futrzanym brzuchu ciemności” [BS 28]. W opowiadaniu *Ulica krokodyli* miasto wynurza się ze zwiedłej dali peryferii, ulice i zaułki toną w ciemnym złocie pochmurnego popołudnia, załomy i framugi przykrywa sepia cienia, który wciną się w zabudowę miejską jak plastry ciemnego miodu. Linie ulic przypominają czarne kreski, w kamienicach uwagę przechodnia zwracają mętne i brudne szyby, pajęczyny i kłaki kurzu, pogłębiające jeszcze mrok ulicy. Osobliwością ulicy jest brak barw, „jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów” [BS 73]. Nawet przez wielkie okna sklepów nie wchodzi światło, ponieważ przestrzeń lokali jest już całkowicie wysycona szarością, a pracujące w nich ekspedientki, „smukłe i czarne” [BS 74], noszą stygmaty pieprzyków i wstydlive znamiona ciemnego puszku, zdradzające rasę zapiekłej czarnej krwi. Zabudowania dworca kolejowego, ważny punkt scenerii miejskiej, ciemnieją od pyłu węglowego, który rozsiewają lokomotywy. Przestrzeń dworcową wypełnia czarny milczący tłum, przeszywa „ciemne sapanie parowozu”, spowija szybko zapadający zmierzch zimowy. Podróżni-spacerowicze odwiedzają brudne czworoboki przydworcowych sklepów, pełnych tandetnych towarów.



W utworze *Wichura* archetyp ciemności został wzmocniony i wyolbrzymiony poprzez połączenie z symboliką płodności natury – po długiej zimie ciemność w mieście obrodziła „stokrotnym urodzajem” [BS 85], w spalonych lasach strychów „ciemność zaczęła się wyradzać i fermentować” [BS 85]. Przestrzeń urbanistyczną odmalowuje Schulz, sięgając wyjątkowo chętnie po obrazowanie nyktomorficzne, posiadające tu znamiona perseweracji. Znajdziemy tu zatem: czarne szpalery strychów, brunatne rzeki beczek i konwi płynące przez noc („czarne ich, połyskliwe, gwarne zbiegowiska oblegały miasto”, BS 86), uwolnione krokwie budynków galopujące przez przestwory nocy, wiadra bluźniące błotem w przestrzeni nocy. Całe miasto porównuje wreszcie pisarz do czarnego, ruchomego amfiteatru, w którym ciemność, wzmożona wichurą, zaprasza mieszkańców na przerażające, trwające jak w antycznym teatrze przez trzy dni i trzy noce nyktomorficzne widowisko.

Ciemność w prozie Schulza ulega metamorfozom, przeobraża się w labirynty, na których wichur gra jak na długich, czarnych fletach, innym razem, ożywiona, przemienia się w potwora pożerającego kolory, wraz z wichurą poddaje terrorowi strachu budynki, których dachy czarne i krzywe, gasną osłupiałe z trwogi. Tak wyobrażona teriomorficznie ciemność połyka mieszkańców, którzy osmielili się podjąć heroiczny wysiłek przeciwstawienia się żywiołom: „Zaledwie subiekt i brat mój z wzdętymi płaszczami wkroczyli jedną nogą w ciemność, noc ich połknęła zaraz na progu domu” [BS 88]. Teodor i subiekt wynurzają się ostatecznie z mroku, jednak powracają pokaleczeni i ze stygmatami ciemności: „ich oczy, pełne jeszcze nocy, broczyły ciemnością za każdym uderzeniem powiek” [BS 89]. Ten nyktomorficzny spektakl okazuje się, jak wyjaśnia sam Schulz, widowiskiem przedstawiającym kosmiczne sieroctwo i bezdomność natury<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Losom i przekształceniom motywu nocy w literaturze XIX oraz XX w. poświęcona została publikacja: *Noc. Symbol – temat – metafora*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, t. 1–2, Białystok 2011/2012. Autorzy tomu usytuowali



## Symboliczno-mityczne podpory tanatyczne

W opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* archetyp potwora z *Wichury* (noc pożerająca) ustępuje miejsca symbolice morbudycznej. Schulz opisuje boczne uliczki i zaułki miejskie, ożywione hałaśliwymi zabawami dzieci na tle zdradliwej i jadowitej zarazy zmierzchu: „wypieki miasta ciemniały i zakwitały purpurą, nagle świat cały zaczynał więdnąć i czernieć, i szybko wydzielał się zeń mączliwy zmierzch, którym zarażały się wszystkie rzeczy” [BS 95]. Nyktomorficzna zaraza rozprzestrzenia się po całym mieście jak epidemia, uśmiercając urbanistyczny krajobraz:

Szła od rzeczy do rzeczy, a czego dotknęła, to wnet butwiało, czerniało, rozpadało się w próchno. Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką. Potem zaczynało wszystko zarastać czarną próchniejącą korą, łuszczącą się wielkimi płatami, chorymi strupami ciemności [BS 95–96].

W utworze *Wiosna*, po którym należałoby się spodziewać, zgodnie z tytułem, witalnych fajerwerków barw i światła, wielokrotnie odnajdziemy obrazy wyrażające semantykę ciemności: ulice mroczniejące od nadciągającej demonstracji, przecznice ciemniejące od tysięcy nadchodzących nóg, chmurniejący od natłoku defilady horyzont, pociemniała dal, którą przesywają odgłosy kanonady. Ten mroczny krajobraz miejski obejmuje również świat natury, w opowiadaniu pojawia się szare niebo „uwikłane w czarnej gałęzistej sieci drzew” [BS 150], ślepe robaki, „głuche zamroczenie czarnoziemu” [BS 150]. Odwrócenie semantyczne symboliki związanej kulturowo z rewitalizacyjnymi wyobrażeniami wiosny znajdzie swoje apogeum w opisie ogrodu miejskiego,

---

temat w kontekście związków kulturowych i zależności łączących literaturę polską i niemiecką.



„czarnego pluszu parku” [BS 156], w którym paradoksalnie prze-ważają jesienne obrazy putrefakcji i symbolika tanatyczna:

Czarne masy parku, wieczorne gęstwiny, coraz gęstsze i szumniejsze, w których zatraćają się i gubią jak wśród zawitych kulis, aksamitnych ko-tar i zacisznych alkierzy. I nie wiadomo kiedy zachodzą przez chłód tych mroczniejących ogrodów w całkiem zapomniane, obce ustronia, w inny jakiś, ciemniejszy szum drzew, płynący żalobnym kirem, w którym ciem-ność fermentuje i wyradza się, a cisza psuje się w ciągu kilku lat milcze-nia i rozkłada fantastycznie, jak w starych, zapomnianych beczkach po winie [BS 156].

W dalszej części utworu Schulz szczegółowo opisuje nykto-morficzne misterium zmierzchu, wykorzystując semantykę anty-czynnych mitemów. Dlatego też w kontekście wiosny, która kojarzy się pisarzowi z ciemnym, nieobjętym żywiołem, pojawiają się: Or-kus, mityczny rzymski demon śmierci i Acheront – wywodząca się z mitologii greckiej rzeka oddzielająca państwo zmarłych, Hades, od świata żywych. Zamiast obrazów budzącej się do ży-cia wiosną przyrody, dla Schulza bardziej interesujące wydaje się niedostępne oczom, mniej oczywiste, chtoniczne życie natury, w którym można odnaleźć umarły na powierzchni blask („Nie jest tu wcale ciemno, jak można by przypuszczać. Przeciwnie – wną-trze pulsuje od światła”, BS 158). Archetyp ciemności zostaje na-stępnie powiązany z semantyką uwięzienia („głucho i bez tchu jak pod wiekiem”, BS 157) oraz figurą mityczną Podziemia, które dla Schulza jest nie tylko krainą zmarłych, ale też życiodajnym matecznikiem kultury i tradycji, w sensie antropologicznym zaś powrotną drogą do korzeni, platońską anamnezą: „tak dokonu-je się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb. [...] Tak rozgałęziamy się w głębi anamnezą, wzdrygając od podziemnych dreszczów” [BS 158].

Przetworzenie witalnej semantyki przyrody w powiązane z ar-chetypem ciemności symbole tanatyczne odnajdziemy w *Sanato-rium pod klepsydrą*. Tutaj bohater odbywający swoją osławiającą



lęki tanatyczne podróż inicjacyjną (samotna podróż pociągiem, symbolika drogi wiodącej w ciemny gąszcz parku, tanatyczna semantyka samego Sanatorium, w którym pensjonariusze ciągle śpią, mimo że daleko jeszcze do nocy), która ma przynieść pogodzenie z nieuchronnością przemijania. Zagłębia się w roślinny, ale pozbawiony barw, krajobraz pogrążony w odrętwieniu: „Uszczknąłem gałązkę z przydrożnego drzewa. Zieleń liści była całkiem ciemna, niemal czarna” [BS 251]. I taką wewnętrzną zgodę i akceptację naturalnego biegu zdarzeń u kresu tej podróży bohater Schulzowski uzyskuje, skoro narrator opisując mroczny pejzaż mentalny zmierzającego do Sanatorium wędrowca, przywołuje obrazy błogostanu i spokoju: „Była to czerń dziwnie nasycona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i posilności” [BS 251].

Samo wyobrażenie Sanatorium jest całkowicie zdominowane przez obrazowanie nyktomorficzne (ciemność jest tu metoniwią śmierci i choroby). Budynek pozbawiony jest całkowicie światła:

Wreszcie domacuję się w ciemności bramy Sanatorium i wchodzę. W pokoju jest ciemno. Przekręcam kontakt, ale elektryczność nie funkcjonuje. Od okna wieje zimnem. Łóżko skrzypi w ciemności. Ojciec podnosi znad pościeli głowę i mówi: – Ach Józefie, Józefie! Leżę tu już od dwóch dni bez żadnej opieki, dzwonki są przzerwane, nikt do mnie nie zagląda [BS 264].

Korytarze dzień i noc pogrążone są w funeralnej ciemności i ciszy, w pobliżu Sanatorium roi się od czarnych psów, występujących tu w symbolicznej funkcji psychopompów. W całym mieście panuje chroniczny mrok, jak na dnie ogromnego akwarium wypełnionego atramentem („Drzewa, ludzie i domy zlewają się w czarne sylwetki, falujące jak rośliny podwodne na tle tej atramentowej toni”, BS 269), zaś osobliwością krajobrazu jest „czarna wegetacja”:

Na uwagę zasługuje zwłaszcza pewien gatunek paproci, której ogromne pęki zdobią flakony w każdym tutejszym mieszkaniu i w każdym mieszkaniu publicznym. Jest to niemal żałobny symbol, funebryczny herb tego miasta [BS 266].



Tanatyczna symbolika ciemności, stanowiąca dominantę obrazowania *Sanatorium pod klepsydrą*, znalazła swoją bardzo wyrazistą prefigurację w opowiadaniu zatytułowanym *Martwy sezon*, w którym gilotyna nocy ucina głowę ojcu Józefa.

Chreod wyobrażeń nyktomorficznych w prozie Schulza wpisuje się w zauważoną przez Duranda w tekstach kultury symbolikę czasową ciemności<sup>9</sup>. Semantyzm czerni jako figury czasu związany jest na poziomie wyobraźniowym z reprezentacjami symbolicznymi wyrażającymi typowy dla obrazów temporalnych dynamizm ruchu, wrażenie nieskończoności i nieograniczenia. Z trwałości związków izomorficznych między ciemnością, hałasem, chaosem, wyobrażeniami teriomorficznymi i obrazami okaleczenia<sup>10</sup> wynika, że czerń jest zawsze waloryzowana negatywnie<sup>11</sup>. W prozie Schulza obrazy nyktomorficzne, będące wyobraźniowymi obliczami czasu, eufemizującymi strachy tanatyczne marzącego podmiotu, ożywiają ten kulturowy negatywny symbolizm. Stąd tak silna obecność w świecie wyobrażonym *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* obrazów morbudycznych (trąd, strupy, wysypka), symboli realizujących archetyp potwora (ciemność pożerająca, symbolika czarnych psów krążących wokół Sanatorium), wyobrażeń

---

<sup>9</sup> Symbolizm „czarnych obrazów” stał się przedmiotem analiz Cogito Marzyciela dokonanych przez Gastona Bachelarda w książce: *La Terre et les rêveries du repos*. Bachelard zwraca uwagę na antropologiczne aspekty „wyobraźni ciemności”: „Jeśli za pomocą wyobraźni wejdziemy do tej nocnej przestrzeni zamkniętej we wnętrzach rzeczy, jeśli doświadczymy prawdziwie jej sekretnej ciemności, odkryjemy rdzeń wszelkiego nieszczęścia”, G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Corti, Paris 1948, s. 75 [przeł. M.K.].

<sup>10</sup> W tekstach kultury nyktomorfizm związany z kalectwem ucieleśnia się często w postaci monarchy jako ślepego starca (archetyp okaleczonego króla), por. G. Durand, *Les Symboles nyctomorphes*, s. 101. W figurze tej, reprezentowanej w literaturze m.in. przez postać Edypa czy króla Leara, majestat królewski i siła monarchiczna zostały zdegradowane przez nieuchronny i okrutny czas, przemieniając się w zgrzybiałość, słabość, często w obłąd. Analogię do takiego symbolizmu można odnaleźć w konstrukcji postaci ojca z prozy Schulza.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 99.



kosmicznej, wrzaskliwej, nocnej furii, wichury terroryzującej miasto, funeralnych obrazów czarnej wegetacji, wyobrażeń nocy jako czarnej wody, w której topi się Jakub aż po obdarzony największą siłą ekspresji obraz gilotyny ciemności ucinającej głowę ojcu [Martwy sezon, BS 247]<sup>12</sup>.

W teoriach antropologicznych Gilberta Duranda powrót do wyobraźni symbolicznej i wyobrażeń mitycznych pozwala odzyskać podmiotowi (na poziomie Świadomości Rodzącej Obrazy) stan wewnętrznej równowagi<sup>13</sup>. Mit i symbol jako podpory tanatyczne, sięgając sfery *sacrum*, organizują opowieści nadając sens śmierci

---

<sup>12</sup> Filozoficzne konteksty antropologii śmierci, definiujące naturę ludzką w odniesieniu do jej skończoności, poddają analizie tanatyczne metafory źródłowe redukujące fundamentalny lęk przed przemijaniem. Współczesna tanatologia próbuje wyróżnić i opisać podstawowe wzorce śmierci w kulturze. Natura ludzka ujęta w relacji do śmierci jest definiowana jako byt ekscentryczny, tj. wychylony poza własną animalność ku biegunowi duchowości (według niemieckiego antropologa Helmuta Plessnera *homo sapiens* jako byt ekscentryczny, pozostaje w dystansie do własnych granic i otoczenia, otwierając się na rzeczywistość, co prowadzi jednak nieuchronnie do zamknięcia się w rzeczywistości kultury, por. K. Szewczyk, *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*, Warszawa 2001, s. 289–290). Wyzwalanie się jednak z zamkniętego kręgu cielesności w kierunku kultury generuje lęki tanatyczne, oznacza bowiem dla człowieka utratę dotychczasowego punktu oparcia, otwarcie na chaos niebytu, wychylenie ku nicości śmierci. Lęki te mogą być zrównoważone przez tzw. podpory tanatyczne czy – używając terminologii Paula Ricoeura – metafory źródłowe (por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 148), do których w zachodnioeuropejskim kręgu kulturowym należą symboliczne wyobrażenia: Boga-Strážnika Ładu Kosmicznego (wywodzące się z archaicznych mitów kosmogonicznych), Boga-Sprawiedliwego Sędziego (tradycja starotestamentowa), Nauki-Wyzwolicielki (mającej zapewnić człowiekowi technologiczną nieumieralność) oraz posttechnologiczna, wywodząca się z filozofii Emmanuela Lévinasa metafora Drugiego (Ja za troskane śmiercią Drugiego – wzięcie odpowiedzialności Ja za Ty przyczynia się do wyciszenia fundamentalnej trwogi, por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998). Współczesna antropologia wyobraźni szuka takich podpór tanatycznych w przestrzeni kultury, znajdując je w micie i symbolu.

<sup>13</sup> G. Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 1964.



i cierpieniu<sup>14</sup>. Philippe Ariès nazywa taki stosunek człowieka do umierania oswojeniem śmierci. Koncepcja *śmierci oswojonej* wywodzi się z tradycji mityczno-metafizycznej. W uniwersum metafizycznego porządku narodziny, szczęście, ból, cierpienie i śmierć stanowią element strukturalny i funkcjonalny kosmosu. Świat uporządkowany przez mit i rytuał nadaje śmierci wymiar religijny, oswoja człowieka z umieraniem, poprzez akcentowanie wymiaru eschatologicznego śmierci, jej naturalności i nieuchronności<sup>15</sup>.

## Uraniczny schemat wyobraźniowy

W koncepcji antropologicznych struktur wyobraźni Gilberta Duranda ważne miejsce zajmują analizy poświęcone obrazom iluminacji, mieszczącym się w strukturze uranicznego schematu wyobraźniowego<sup>16</sup>. Francuski antropolog, badając ten fenomen w tekstach kultury, dostrzega zasadę równoważenia struktur wyobraźniowych: tak jak obrazy wznoszenia równoważone są na poziomie wyobraźni poprzez symbole upadku, tak dla obrazów

---

<sup>14</sup> Philippe Ariès wyróżnił dwa podstawowe w naszej kulturze wzorce śmierci – *śmierć oswojoną* i *śmierć dziczącą*. *Śmierć dzicząca*, stechnologizowana i zmedykalizowana, wyrzucona poza kulturę, napawająca przerażeniem, przybiera wspólnie postać śmierci zrjonalizowanej, starannie zaplanowanej, por. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.

<sup>15</sup> Pod wpływem filozofii św. Augustyna mityczno-rytualny wzorec śmierci oswojonej uległ transformacji. Świadomości własnej, indywidualnej skończoności zaczęły towarzyszyć charakterystyczne dla cywilizacji zachodnioeuropejskiej, strach i poczucie winy, nieodłącznie związane z metaforą Boga-Sprawiedliwego Sędziego. W wieku XVIII, wraz ze zjawiskiem ateizacji życia, rozpadem świata metafizycznego porządku i osłabieniem symboliki Boga-Sędziego jako podpory tanatycznej, śmierć zaczęła tracić swoje eschatologiczne i metafizyczne sensy. Pojawił się wzorec *śmierci dziczej* (prefiguracja modelu *śmierci dziczącej*), w którym wzmocnienie lęków tanatycznych dokonuje się poprzez intensyfikację samotności człowieka wobec własnego kresu.

<sup>16</sup> G. Durand, *Les Symboles spectaculaires*, [in:] idem, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 162–178.





ciemności świadomość rodząca obrazy generuje symbole światła. Durand zauważa stały uniwersalny izomorfizm wznoszenia i światła<sup>17</sup>. Już Bachelard dostrzegł, w swoich fenomenologicznych analizach dotyczących żywiołu powietrza, że „ta sama operacja ducha ludzkiego kieruje nas w kierunku światła i ku górze”<sup>18</sup>. Izomorfizm ten pojawia się na poziomie wyobraźni często wraz z gigantyzmem wyobraźniowym, towarzyszy mu „światło niewzruszone, nie dające się rozproszyć, błyszczące, oślepiające, bezlitosne”<sup>19</sup>. Durand wykazał, że jasność wiąże się w tekstach kultury najczęściej ze sferą irrealną, uraniczną i astralną, objawieniem, spirytualizacją, oświeceniem i odczuwaniem szczęścia, a izomorfizm ten przechowywany jest w mitologiach i wierzeniach religijnych:

Większość religii uznaje również ów izomorfizm niebiańskości i świetlistości: św. Augustyn lub św. Bernard, a także mistyczny i anonimowy autor *Quest du Graal* podkreślają ten izomorfizm tak samo wyraziście jak osoby badane przez psychologa: „Na najwyższym szczycie świętego miasta wznosi się cudowna świątynia... żaden żyjący nie zamieszkuje tych wysokich wież tak olśniewających, że wydają się być wykonane ze złotych promieni słonecznych”. W języku mezopotamskim słowo *dingir*, które znaczy jasny i świecący, jest również nazwą bóstwa niebiańskiego, podobnie jak w sanskrycie rdzeń *div*, który znaczy zarówno świecić, jak i dzień, daje *Dyaus*, *dios* i *deivos* lub łacińskie *divus*. *Upaniszady* – tak bardzo bogate w obrazy strzały i szybkiego wznoszenia się – są rzeczywiście pełne symboli związanych ze światłem, gdzie Bóg nazywany jest „Blaskiem”, „Jasnością i Światłością wszystkich światła, a wszystko co się świeci jest jedynie cieniem jego jasności...”. Dla ludów Bambara, należących do czarnej rasy, dobry najwyższy Bóg, Faro, uważany jest za „należącego do rasy białej”, a jego ciało jest połączeniem albinosa i miedzi – metalu błyszczącego. [...] Z drugiej strony mit Faro doskonale wyjaśnia izomorfizm symboli, które aktualnie badamy: Faro, dokonując powtórnie stworzenia, skażonego przez zgubną Musso-Koroni, kieruje się najpierw na Wschód – „miejsca bieli” – i porównuje tę pełną blasku biel

<sup>17</sup> Durand przywołuje również badania psychologów dotyczące izomorfizmu obrazów światła, wznoszenia, gigantyzacji i oświecenia u pacjentów dotkniętych psychozą, por. R. Desoille, *L'Exploration de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*; M.A. Sécheyay, *Journal d'une schizophrène*, PUF, Paris 1950.

<sup>18</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1943, s. 55 [przeł. M.K.].

<sup>19</sup> G. Durand, *Les Symboles spectaculaires*, s. 163 [przeł. M.K.].



z białością włosów u człowieka w podeszłym wieku, nadając mu tylko z tej racji nazwę „stary”; następnie, krocząc ze słońcem, idzie na Zachód – do „kraju ludzi upadłego słońca”. W tej inspirowanej światłem kosmogonii, Faro dokonuje podziału nieba na siedem nakładających się na siebie sfer niebieskich (podobnych w dużej mierze do kręgów przedstawianych przez szamanów lub tradycję dantejską), z których ta najniżej położona była najbardziej nieczystą, skażoną jeszcze śladami Musso-Koroni, natomiast siódma pozostawała królewską siedzibą Faro, gdzie mieściła się oczyszczająca woda chrzcielna oraz gdzie chroniło się słońce. Zapewne z powodu geograficznych uwarunkowań Faro jest „bogiem wody”, lecz jego waloryzacja pozytywna określa konstrukcję symboliczną, w której zbiegają się atrybuty i właściwości tego, co jest pełne blasku, słoneczne, czyste, białe, królewskie, pionowe; są to w końcu cechy uraniczne<sup>20</sup>.

Durand wyodrębnia dalej w swoich analizach typowy dla wyobraźni izomorfizm blasku, niebiańskości i czystości. Stawia tezę, iż blask oraz złoto („kropla światła”)<sup>21</sup> są hipostazami mocy uranicznych – światło niebiańskie jest zazwyczaj bezbarwne lub lekko zabarwione. Przywołuje analizy fenomenologiczne Bachelarda, dla którego niebo, pozbawione kolorów, jest „istotą zjawiskowości bez konkretnego zjawiska, rodzajem wzrokowej nirwany, którą poeci utożsamiają bądź z eterem, z najczystszyim powietrzem, bądź – za Goethem – z *Urphänomen*, bądź – za Claudelem – ze strojem najczystszej”<sup>22</sup>.

## Obrazy iluminacji

W prozie Brunona Schulza odnajdziemy palingenezę opisanego przez Duranda wyobraźniowego schematu uranicznego, opartego na izomorfizmie blasku, światła słonecznego, czystości, bieli,

<sup>20</sup> Ibidem, s. 163–164. Cytat podaję w przekładzie Czesława Grzesiaka, za: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 73–74.

<sup>21</sup> *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 76. Durand metaforę złota jako kropli światła zapożycza z publikacji L. del Vasto, *Commentaires des évangiles*, Denoël, Paris 1951, s. 137.

<sup>22</sup> *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 74.



królewskości i obrazów wznoszenia. W zbiorach *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* omawiany izomorfizm wiąże się przede wszystkim z postacią i światem mężczyzny. Wysublimowana do bieli świetlistość, połączona z uranicznym błękitem, jest istotnym elementem opisu kuzyna Emila. Jest to mężczyzna obdarzony miękkim, pięknym, jasnoblond wąsem, białymi, emaliowanymi błękitnie dłońmi i twarzą przypominającą „białą, pustą ścianę z bladą siecią żyłek” [BS 12], w której wzrok obserwatora przyciąga wypukłe bielmo bladego oka. Estetyka blasku połączona z radosną grą kolorów – błękitu, złota, bieli i przezroczystości, została wykorzystana przez Schulza w opisie postaci wuja Karola. Wuj rozkoszuje się życiem w świecie pozbawionym chwilowo kontroli kobiety, doświadczając błogości stanu „słomianego wdowca” [BS 54] po wyjeździe żony i dzieci na lotnisko:

Leżał długo nieruchomy, z szklanymi oczyma, które były koloru wody, wypukłe i wilgotne. W wodnistym półmroku pokoju, rozjaśnionym refleksem dnia upalnego za storami, oczy jego, jak maleńkie lusterka, odbijały wszystkie błyszczące przedmioty: białe plamy słońca w szparach okna, złoty prostokąt stor, i powtarzały, jak kropla wody, cały pokój z ciszą dywanów i pustych krzeseł [BS 55].

Mimo że Karol, otumaniony zbyt długim snem po „nocnych pohlankach” [BS 54], „znękanym od nadużyć płciowych” [BS 56] zostaje przedstawiony w *Sklepiach cynamonowych* w sposób groteskowy jako ciało spocone, siedzące w bezmyślnym, wegetywnym osłupieniu, to znajdziemy w opisie jego postaci obrazy światła i zwierciadlanego blasku: powoli wyjmując złote spinki z mankietów dziennej koszuli, następnie idzie do kuchni, gdzie znajduje „wiaderko z wodą, krążek cichego, czujnego zwierciadła, które nań tam czekało” [BS 56]. Estetyka blasku obejmuje również przestrzeń, w której funkcjonuje mężczyzna. O ile dom, jako domena kobiety, w prozie Schulza pogrążony był zazwyczaj w mroku, o tyle stopy w mieszkaniu wuja Karola, uwolnionego na krótki czas spod władzy i kontroli żony, „płoną jaskrawo”, „omdlewają



od jasnych falowań” [BS 55], a za storami dzień huczy płomiennie bzykaniem much.

W opowiadaniu *Wiosna* obrazy iluminacji towarzyszą, silnie wysublimowanej w wyobraźni Schulza, postaci prestidigitatora, który został wystylizowany na kapłana odprawiającego misterium światła dla pogrążonego w egzaltacji tłumu. Wyczarowywane przez sztukmistrza z cylindra kolorowe wstążki stają się w cyklu *Sanatorium pod klepsydrą* symbolem transcendentnego aktu kreacji:

Pokój napętniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlanego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego nie kończącego się wątką, mimo przerażonych głosów, pełnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne, jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tę obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub.

Ktoś wówczas, predestynowany do recepcji głębszego sensu tej demonstracji, odchodził do domu zamyślony i olśniony wewnątrz, przeniknięty do głębi prawdą, która weń weszła: Bóg jest nieprzeliczony... [BS 147–148]

W utworze *Mój ojciec wstępuje do strażaków* estetyka blasku pojawia się w odniesieniu do postaci pompierów. Młodzi pracownicy straży ogniowej w wyobraźni Schulza stają się potomkami nieszczęśliwego rodu salamander, wydiedziczonymi, delikatnymi istotami ognistymi, które popadły w znikczemnienie i degradację, zaprzędając się w służbę ludziom pospolitym, o miałkich umysłach. Sublimacja postaci jest tu posunięta tak daleko, że posiada znamiona spirytualizacji: w oczach ojca strażacy to szlachetne duchy ognia, jako istoty dostojne, reprezentujące wyższy, ponadludzki porządek, usytuowane zostały w przestrzeni ukształtowanej za pomocą obrazów iluminacji, funkcjonujących w kulturze w odniesieniu do sfery *sacrum* („pokój rozjaśnił się od blasku ich hełmów”, BS 225). W ponadkulturową, zuniwersalizowaną przestrzeń sakralną wprowadził Schulz swoich męskich bohaterów przez związanie



ich dodatkowo z prawosławną semantyką religijną (Stauropigia) oraz przez symbolizację spożywanego przez nich posiłku. Sok malinowy, wykradany przez strażaków z kuchni, dominium Adeli, w synkretycznym kulturowo obrazowaniu zastosowanym w cyklu *Sanatorium pod klepsydrą* urasta do rangi ambrozji i liturgicznego wina:

Ich podniebienie, delikatne i genialne podniebienie duchów ognistych pożąda szlachetnych i ciemnych balsamów, aromatycznych i kolorowych fluidów. Dlatego tej nocy uroczystej, gdy siedzieć będziemy odświętnie w wielkiej sali Stauropigii miejskiej przy biało nakrytych stołach, w tej sali o wysokich, jasno oświetlonych oknach rzucających blask swój w głąb nocy jesiennej, a dookoła miasto zaroi się tysiącnymi światłami iluminacji, będzie każdy z nas z pietyzmem i smakoszoństwem właściwym synom ognia maczał bułkę w pucharze soku malinowego i powoli popijał szlachetny ten i gęsty likwor. W ten sposób pokrzepia się wewnętrzna istota strażaka, regeneruje się bogactwo kolorów, które ten lud wyrzuca z siebie w postaci fajerwerków, rakiet i ogni bengalskich [BS 223].

Z perspektywy profanicznej, reprezentowanej przez Adelę („umysł miałki”, BS 220), pompierzy nie posiadają już tej spirytualnej poświaty, dla niej są to istoty fizjologiczne, ordynarne, pospolite, nachalne królicze twarze uwięzione w mosiężnych puszkach. Adela z pogardą obserwuje, jak tańczą wokół niej godowy taniec, mizdrząc się i merdając ogonami, łypią czerwonymi powiekami i oblizują się w sposób budzący odrazę: „Wystarczy, żebym na którego spojrzeła bystro, a zaraz puchnie mu twarz czerwonym bezwstydym mięsem, jak indykowi” [BS 222].

Postacią centralną świetlistego chreodu jest jednak przede wszystkim Jakub. Złożone z obrazów iluminacji zlewisko semantyczne zbudowane wokół figury ojca tworzą: estetyka blasku, symbolizm solarno-uraniczny (w tym semantyka kolorów: błękitu, złota, bieli), obrazy wznoszenia, spirytualizacja i sublimacja w konstrukcji postaci, nirwaniczny spokój, estetyczna kategoria piękna. Dopełnia je synkretyczna kulturowo stylizacja na: proroka, mędrca i rycerza solarnego.



Światło jest stałym atrybutem postaci Jakuba. Bardzo często można odnaleźć w cyklach *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* obrazy ojca wyposażonego w ignistyczne rekwizyty: świecę lub lampę. W licznych tekstach kultury światło, ukryte pod postacią figur wyobrażeniowych świecznika, świecy i lampy, reprezentuje semantykę analogiczną do tej, którą przyjął dla tego symbolu w swojej prozie Schulz. Ojcowie Kościoła nadali światłu znaczenie mistyczne, świecznik dwuramienny symbolizował wszelką dwoistość w świetle ducha – boską i ludzką naturę Chrystusa, dobro i zło, świecznik trójramienny – Trójcę Świętą, figura menory wywodzi się z babilońskiego obrazu Drzewa Życia wyobrażonego jako Drzewo Światła<sup>23</sup>, w *Księdze Zohar (Księdze Błasku)* jest symbolem pełni i doskonałości, siedem stopni niebieskich stanowi tajemnicę wiedzy doskonałej<sup>24</sup>. Według Filona świecznik siedmioramienny jest symbolem Logosu, Światła Świata i ziemską realizacją archetypowych sfer niebieskich<sup>25</sup>. Znaczenie obrzędowe światła jako znaku boskiego blasku użyzonego człowiekowi znajdziemy w symbolice Święto Światła (Chanuka)<sup>26</sup>. Według tradycji talmudycznej pierwszy człowiek, który spostrzegł, że dzień staje się krótszy, zawołał: „Biada mi! Może za grzechy moje świat ciemnością się powlecze i wróci w beład! I pościł przez osiem dni, a powrót nowego światła, po przesileniu zimowym, powitał z zachwytem i świętował”<sup>27</sup>. W *Apokalipsie św. Jana* symbolika świecznika i świecy są synonimem ludzkiej egzystencji: „Nawróć się [...] jeśli zaś nie – przyjdę do ciebie i ruszę świecznik twój z jego miejsca”

<sup>23</sup> Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 408–413.

<sup>24</sup> Por. K. Borowicz, *Drzewo i rzeka w ogrodzie Eden w świetle egzegezy mistycznej hebrajskiej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1951, nr 4, s. 258–262.

<sup>25</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, t. 1, Paris 1976, s. 323. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa świecznik symbolizował Słońce zasiadające w kwadrydze, otoczone aureolą z siedmiu promieni.

<sup>26</sup> Szerzej na ten temat, por. R. Lilientalowa, *Święta żydowskie*, Kraków 1919.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 12.



(Ap 2, 5). Świeca zapalona, emblemat życia, pełniła funkcję apotropaiczną, miała odstraszać demony, neutralizować zło, toteż palono ją przy narodzinach i śmierci (świece-lampy nagrobne symbolizujące życie wieczne), a także przy uroczystościach zaślubin. W kulturze tradycyjnej do dziś los nieobecnego członka rodziny związany jest symbolicznie ze światłem płonącej w domu świecy. Świeca zgaszona była emblematem śmierci. W Kościele rzymskokatolickim kapłan, rzucając na kogoś klątwę, gasił czarną świecę, aby wyklęty tak właśnie zgasł w pamięci ludzkiej. Lampa jest w tradycji mitycznej atrybutem bóstw solarnych<sup>28</sup> i emblematem światła, ale (w przeciwieństwie do świecznika) światła niezniszczalnego, wiecznego: „I płonie przed tronem siedem lamp ognistych, które są siedmioma Duchami Boga” (Ap 4, 5). W podobnej funkcji symbolicznej obraz lampy występuje w sakralnej poezji bizantyjskiej, gdzie pojawia się przedstawienie wiecznej lampki jako Blasku Światłości Bożej<sup>29</sup>. Według tradycji starożydowskiej pierwszy ogień rozpałił Adam, aby wiecznie rozpraszał *tetricum chaos*<sup>30</sup>. W *Księdze Objawienia* figura lampy zapalonej (topos życia) i lampy zgaszonej (topos śmierci) pojawia się w wizji zagłady Babilonu: „I światło lampy już w tobie nie rozbłyśnie” (Ap 18, 23). Swoje zwieńczenie symbolika światła znajduje w ostatniej księdze Nowego Testamentu, w której Chrystus Apokaliptyczny, po transfiguracji, przedstawiony jest jako zasiadający na tronie niebieskim Baranek, otoczony światłem siedmiu lamp (Ap 4, 2-5).

Schulz w obydwu cyklach swojej prozy ożywia przywołane tu kulturowe znaczenia obrazu światła. W *Nawiedzeniu* Schulz prezentuje postać Jakuba wystylizowaną bądź na rycerza solarnego, który uzbrojony w apotropaiczny świetlisty oręż walczy z demonami ciemności: „W zimie była jeszcze na dworze głucha noc, gdy

---

<sup>28</sup> Występuje np. jako atrybut Nusku – babilońskiego boga światła i ognia oraz greckich bóstw solarnych – Feba i Heliosa.

<sup>29</sup> Por. R. Cantarella, *Poeti bizantini*, Milano 1953.

<sup>30</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 408.



ojciec schodził do tych zimnych i ciemnych pokoiów, plosząc przed sobą świecą stada cieni, ulatujących bokami po podłodze” [BS 14] bądź na mędrca pogrążonego w cichej kontemplacji, oczekującego w skupieniu na oświecenie: „Widzę go w świetle lampy, [...] kiwającego się w bezgłośniejszej medytacji” [BS 15], bądź na groteskowego proroka starotestamentowego, rozjaśnionego piorunem gniewu świętych mężów, wygłaszającego tyradę nad ogromnym porcelanowym urynałem: „W świetle błyskawicy ujrzałem ojca mego w rozwianej bieliźnie, jak ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlusem w okno zawartość nocnika w noc” [BS 17].

Światło jest dominantą konstrukcji postaci ojca nawet wówczas, gdy Jakub leży przykuty cierpieniem do łóżka – obserwujemy go jako człowieka emanującego blaskiem, wysublimowanego (symbolika bieli), wyciszzonego, ukojonego wewnątrz, zatopionego w błogiej pogodzie ducha: „Jakiś benedyktyński spokój pracy zalegał w świetle lampy nad białą pościelą łóżka, nad pochyloną siwą głową mego ojca” [BS 18]. W opowiadaniu *Ptaki* ojciec, uwięziony w domu przez chorobę, został przedstawiony jako kapłan ignistycznego misterium: „Palił w piecach, studiował nigdy niezgłębianą istotę ognia, wyczuwał słony metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodną pieszczotę salamander, liżących błyszczącą sadzę w gardzieli komina” [BS 21]. W dalszej części utworu Jakub zostaje wyobrazony jako monarcha ptasiego imperium, a próby spirytualizacji i pokonywania przez ojca rachitycznej cielesności zostały ukryte pod towarzyszącymi jego postaci obrazami światła, obrazami wstępowania i symboliką ptasiego lotu ku górze:

Mój ojciec chodził wzdłuż półek w zielonym fartuchu, jak ogrodnik wzdłuż inspektów z kaktusami i wywabiał z nicości te pęcherze ślepe, pulsujące życiem, te niedołężne brzuchy, przyjmujące świat zewnętrzny tylko w formie jedzenia, te narośle życia, pnące się omackiem ku światłu. W parę tygodni później, gdy te ślepe pączki życia pękły do światła, nappełniły się pokoje kolorowym gwarem, migotliwym świergotem swych nowych mieszkańców. Obsiadały one karnisze firanek, gzymusy szaf,





gnieździły się w gęstwinie cynowych gałęzi i arabesek wieloramiennych lamp wiszących. [...] Podczas karmienia tworzyły one na podłodze barwną, falującą grządkę, dywan żywy, który za czymś niebaczny wejściem rozpadał się, rozlatywał w ruchome kwiaty, trzepocące w powietrzu, aby w końcu rozmieścić się w górnych regionach pokoju [BS 23].

W opowiadaniu *Karakony* chronotop zbudowany został, na zasadzie kontrastu, z wzajemnie dopełniających się części. W pierwszej z nich dominuje światło barwne związane z postacią Jakuba i jego ptasim dominium („światna kolorowość genialnej epoki mego ojca”, BS 81), w drugiej przeważają obrazy opisujące nyktomorficzny pejzaż, „szare dni”, „długie tygodnie depresji”, „zubożały krajobraz”, pozbawione światła „zamknięte niebo” [BS 81], które pojawiają się w opisie świata bez Jakuba („Ojca już wówczas nie było”, BS 81), kiedy to górne pokoje ojcowskiego ptasiego imperium zostały zawłaszczone przez kobiety – wysprzątane przez Adelę oraz matkę i wynajęte telefonistce.

W estetykę blasku wpisują się obrazy związane z postacią Jakuba z utworu *Księża*. Odwrócenie semantyczne pozytywnych znaczeń związanych z archetypem matki przejawia się w toku narracji. Narrator przywołuje odległy czas, kiedy jego świat wolny był jeszcze od matczynej władzy, a mitologem szczęśliwego dzieciństwa połączony zostaje z postacią ojca. Pokój i dom rodziny, wyobrażany często w *Sklepiach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* jako pogrążona w mroku ciasna przestrzeń uwięzienia bohatera (o ile postacią centralną i monarchinią tej przestrzeni była kobieta), jako domena ojca ulega rozszerzeniu i powiększeniu (pokój „wielki jak świat”, BS 106), rozświetleniu (łagodne światło roztaczające się wokół biurka ojca, na którym leży Księża, „inwazja blasku”, BS 106). Rozjaśnia się uranicznymi kolorami („lazurowa żrenica”, BS 106), barwami niebiańskiej tęczy, radosnym śpiewem, a symbolizm Ikaryjskiej wolności ukryty zostaje w obrazach jaskółek, skowronków i kolibrów, które wypełniają pokój Jakuba:



To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dnie sam na sam z ojcem, w naszym wielkim wówczas jak świat pokoju.

Pryzmatyczne kryształki zwisające z lampy napelniały pokój rozprószonymi kolorami, rozpryskaną po wszystkich kątach tęczą i gdy lampa obracała się na swych łańcuchach, wędrował cały pokój fragmentami tęczy, jak gdyby sfery siedmiu planet przesuwwały się kręcąc przez siebie. Lubiłem stawać między nogami ojca, obejmując je z obu stron jak kolumny. Czasami pisał listy. Siedziałem na biurku i śledziłem z zachwytem zakrętasę podpisu, zawile i wirujące, jak trele koloraturowego śpiewaka. W tapetach pączkowały uśmiechy, wykluwały się oczy, koziołkowały figle. Aby mnie ubawić, ojciec wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane z długiej słomki. Objęły się o ściany i pękały, zostawiając w powietrzu swe kolory.

Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się [BS 106–107].

Blask i symbolika solarna są stałymi elementami obrazowania Jakuba w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* – zdenerwowany ojciec chodzi po pokoju „kolorowy od wypieków z błyszczącymi oczyma w jasno oświetlonym sklepie” [BS 97]. Przestrzeń sklepu, w której umieszczony został w utworze Jakub, rozświetla płonąca jasno lampa naftowa. Jej światło wypiera z wszystkich zakamarków najmniejsze nawet ślady cienia, a podłoga zaczyna przypominać „błyszczące kwadraty” [BS 97]. Wnętrze budynku, jak nas prowadzi dalej narracja, rozświetla ponownie blask ojcowskich oczu (mimo że są to oczy przepełnione troską, należałoby zatem spodziewać się obrazowania nyktomorficznego), a sklep wypełnia „jasna cisza” [BS 98].

Przestrzeń powiązana w prozie Schulza z postacią ojca, w przeciwieństwie do mroku, w którym pogrążona jest przestrzeń związana z matką, jest zazwyczaj pełna światła. W utworze *Wiosna* obrazy iluminacji, połączone z mitologem szczęśliwego dzieciństwa, znajdziemy w opisie cukierni, do której Józef był zabierany przez ojca: „weszliśmy przez dźwięczne, szklane drzwi do tego białego, lukrowanego wnętrza, pełnego lśniących cukrów” [BS 138]. Rozświetlona bezpieczna przestrzeń cukierni skontrastowana została



z wyobrażeniem nocy jako czasu pochłaniającego. Zobrazowana teriomorficznie noc stróżuje pod drzwiami sklepu, czekając cierpliwie na wyjście swoich ofiar, Jakuba i jego syna. Obrazy światła towarzyszą wyprawie za miasto trzech postaci męskich z prozy Schulza: Józefa, ojca i fotografa. Znajdziemy tu (mimo że opisywany pejzaż jest pejzażem nocnym) „fosforescencję nieba pełną świetlistych znaków”, „gwiazdne fenomeny”, „lśniący horoskop na niebie”, a dziecięcy narrator ogląda tę iluminację w olśnieniu, „z głową płynącą w blasku” [BS 139]. W opowiadaniu *Martwy sezon* blask przypisany przez Schulza postaci ojca sakralizuje i sublimuje nawet muchy, archaiczny symbol powiązany kulturowo z obrazowaniem nyktomorficznym i tanatycznym – oczekujący w sklepie na subiektów Jakub, wystylizowany na tronującego w swym majestacie monarchę bławatnego królestwa, umieszczony został w przestrzeni sklepu rozżłoczonej orgią światła:

Czworobok blasku na podłodze pałał. Metaliczne i lśniące muchy polne przecinały błyskawicami wejście do sklepu, stawały na chwilę na szpaletach drzwi, jakby wydmuchane ze szkła metalicznego – bańki szklane wytchnięte z gorącej fajeczki słońca, z huty szklanej tego dnia płomiennego, stawały z rozszerzonymi skrzydełkami pełne lotu i chyżości [BS 235].

W opowiadaniu *Wiosna* iluminacji zostaje nadany wymiar kosmiczny. Połączona z obrazami wznoszenia staje się synonimem metamorfozy świata zmierzającego ku doskonałości:

Czasem przebiega dzień cały jaskrawy w wybuchach słońca, w spiętrzeniach obłoków obwiedzionych na brzegach świetliście i chromatycznie, pełen na wszystkich krawędziach wyłamującej się czerwieni. [...]

Ludzie gromadzą się na rynku, milcząc pod tą ogromną świetlaną kopułą, grupują się mimo woli i uzupełniają w wielki nieruchomy finał, w skupioną scenę czekania, obłoki spiętrzają się różowo i coraz różowiej, na dnie wszystkich oczu jest głęboki spokój i refleks świetlanej dali i nagle, gdy tak czekają – świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości. Ogrody aranżują się już ostatecznie na kryształowej czaszy horyzontu, majowa zieleń spienia się



i kipi lśniącym winem, ażeby za chwilę przelać się przez brzegi, wzgórze formują się na wzór obłoków: przekroczywszy szczyt najwyższy, piękność świata oddziela się i wzlatuje – wstępuje ogromnym aromatem w wieczność [BS 179].

Estetyka blasku, obecna w przytoczonym obrazowaniu, wywodzi się z tradycji platońskiej, która światło, emblemat Boga, przeciwstawione ciemności, wiązała z kategorią piękna. Dla Platona metafora światła jest jednocześnie metaforą piękna metafizycznego. W *Fajdosie* słońce-dobro jaśnieje jako Byt, w *Uczcie* reprezentuje marzenia o nieśmiertelności. Blask staje się synonimem piękna i transcendencji: „Formę rasy boskiej stworzył Bóg głównie z ognia, aby była jak najbardziej błyszcząca dla wzroku i najpiękniejsza”<sup>31</sup>. W filozofii Plotyna blask ognia „jest pośród innych ciał najsubtelniejszym, jak przystoi bliskiemu sąsiadowi niecielesności: tylko on jeden nie przyjmuje innych ciał do siebie, a inne ciała biorą ideę barwy od niego. Świeci więc i błyszczy niby idea”<sup>32</sup>. Najpełniej estetykę blasku rozwinął franciszkanin ze środowiska oksfordzkiego, Robert Grosseteste (1175–1253), którego teorie funkcjonują w tradycji filozoficznej pod nazwą „metafizyki światła”. Metafizyka światła Roberta Grosseteste’a jest teorią kosmologiczną, w której wszechświat narodził się i umrze w blasku. W komentarzu do *Imion Boskich* czytamy, że światło jest „pięknem i ozdobą wszelkiego widzialnego stworzenia”<sup>33</sup>. Grosseteste, dla którego blask był pierwotną formą materii, godził w swoich poglądach estetykę proporcji i światła<sup>34</sup>, wartość estetyczną światła odnajdując w jego proporcji najdoskonalszej, tj. jednolitej i wewnętrznie zgodnej, która pozwala

<sup>31</sup> Platon, *Fajdos*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 59. Szerzej na temat platońskiej metafizyki światła, por. *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 175–177.

<sup>32</sup> Plotyn, *O pięknie*, cyt. za: *Estetyka czterech żywiołów*, s. 178.

<sup>33</sup> W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Warszawa 2009, s. 247.

<sup>34</sup> Plotyn dowodził, iż estetyki światła nie da się pogodzić z estetyką matematyczną (estetyką proporcji).



wydobyć piękno rzeczy (*maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata*<sup>35</sup>; *lux est maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*<sup>36</sup>. Światło jest dla Grosseteste'a *arche* materialnego świata – promieniując po liniach prostych, daje światu kształt regularny, geometryczny, a więc piękny. Piękno stworzenia jest emanacją piękna Stwórcy:

Bóg więc jest najdoskonalszą doskonałością, najpełniejszym wypełnieniem, najkształtniejszym kształtem i najpiękniejszą pięknocią. Mówi się o pięknym człowieku, pięknej duszy, pięknym domu, pięknym świecie [...], ale zapomnij o tym i patrz, jeśli tylko możesz, na samo piękno. W ten sposób ujrzysz Boga, który jest piękny nie przez inne piękno, lecz jest samym pięknem<sup>37</sup>.

Estetyka blasku jako emblematu piękna i doskonałości, przywołana w prozie Schulza w cyklach *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*, ma swoje korzenie również w filozofii tomistycznej. Według św. Tomasza z Akwinu piękno tworzą trzy czynniki: pełnia (*integritas*), czyli doskonałość (*perfectio*), proporcja, czyli harmonia (*consonantia*) oraz blask (*claritas*). Blask w ujęciu tomistycznym to zarówno barwa (*color nitidus*), jak i blask duszy (*claritas et pulchritudo virtutis*): „Każda rzecz jest nazywana piękną, jeśli posiada blask właściwy swemu rodzajowi, duchowy lub cielesny i jest zbudowana w należytej proporcji”<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> „Światło samo przez się jest piękne, ponieważ natura jego jest prosta i jest dla siebie na raz wszystkim. Dlatego też jest najbardziej jednolite i dla swej równości i pozostaje samo dla siebie w jak najzgodniejszej proporcji, a wszak zgodność proporcji jest pięknem”, W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, s. 248, 251.

<sup>36</sup> „Światło w najwyższym stopniu czyni rzeczy pięknymi i ukazuje ich piękno”, *ibidem*.

<sup>37</sup> R. Grosseteste, *De unica forma omnium*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, s. 253.

<sup>38</sup> Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, s. 282. Szerzej na temat estetyki blasku w tekstach kultury por. M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.



# Rozdział IX

## Wyobrażeniowe oblicza czasu

### Paradygmaty czasu mitycznego

W badaniach nad mitem, podejmujących zagadnienia temporalne, przeszłość mityczna to epoka praczasu poprzedzającego moment, od którego zaczęto odliczać czas empiryczny, uniwersalne prążródło i opowieść paradygmatyczna. Wzorce czasu mitycznego przechowują kod symboliczny, za pomocą którego dokonuje się modelowanie przestrzeni antropologicznej jako przestrzeni działań symbolicznych człowieka. Właściwa opowieściom mitycznym paradygmatyzacja czasu<sup>1</sup> daje się zaobserwować w strukturach temporalnych budujących chronotop prozy Schulza.

Schulzowska reaktualizacja paradygmatów czasu mitycznego polega na powtórzeniu mitycznych wzorców dychotomiczności czasu (sakralnego – empirycznego, cykliczności – linearności<sup>2</sup>).

---

<sup>1</sup> Według Mieleńskiego myślenie mitologiczne ignoruje *terror historii*, sprowadzając wielokrotne przemiany świeckiego czasu empirycznego do jednorazowych aktów kreacji dokonywanych w czasie sakralnym, por. E. Mieleński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 219.

<sup>2</sup> Zdaniem Germano Pättaro linearna koncepcja czasu jest typowa dla chrześcijaństwa, w przeciwieństwie do greckiej koncepcji czasu kolistego – niezdolnego do zaniechania własnego ruchu, zamkniętego w nieskończenie powtarzającym się kręgu, niedającym szansy wyzwolenia. Obok czasu linearnego, wiodącego do

W *Skleпах cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* czas fizyczny, linearny to czas uwięziony w kieracie zdarzeń – w domowej krzątaninie matki, w porządkach gospodarskich Adeli, w monotonicznych obowiązkach subiektów sklepu bławatnego. Czas linearny, wiodący do śmierci w sposób jednostajnie przyspieszony, to czas organizujący życie mieszkańców smutnych miasteczek „stwardniałych od prozy i codzienności” [BS 111]:

Były to zapomniane w głębi czasu miasta, gdzie ludzie przywiązani byli do swych małych losów, od których nie odrywali się ani na chwilę. Szewc był do cna szewcem, pachniał skórą, miał twarz małą i zbieżną, krótkowzroczne, blade oczy nad bezbarwnym, węszącym wąsem i czuł się na wskroś szewcem. I jeżeli nie bolały ich wrzody, nie łamały kości, puchlina nie kładła na barłóg, byli szczęśliwi bezbarwnym, szarym szczęściem, palili tani tytoń, żółty tytoń cesarsko-królewski, lub marzyli tępo przed kolekturą loterii [BS 111–112].

Na czas empiryczny w prozie Schulza składają się „zwykłe fakty uszeregowane w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę” [BS 120], które w wyobraźni artysty tłoczą się ciasno i następują sobie na pięty. To podróż Józefa z matką powozem, matka płacząca myto na rogatkach miasta, woźnica szarpiący konia, usiłujący wyprowadzić ugrzęzły w piasku dyliżans. To „nie żyte życie” [BS 284] kuzyna Dodo – „mielizna codziennych zdarzeń” [BS 280], „niezróżniczkowana monotonia” [BS 278], terażniejszość *in actu esse* – jednostajny gościniec bez zdarzeń i bez niespodzianek. Przestrzeń powiązana z takimi strukturami temporalnymi zaludniają szarzy staruszkowie o twarzach „wyjedzonych przez życie” [BS 112], lu-

---

wyzwolenia, podzielonego na trzy sekwencje: *aion ek tu aionos* – czas wyprzedzający Stworzenie, przygotowujący dzieje zbawienia; *aion hutos* – czas rozpostarty między Stworzeniem i Paruzją, *aion mellon* – czas wieńczący Nowe Stworzenie. Pättaro wskazuje czas liturgiczny jako rytualne odczytanie czasu, na który składają się *anamnesis*, *kairos* i *eschaton*, por. G. Pättaro, *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, red. A. Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 291–329.



dzie z łzawiącymi, nieruchomymi oczami, poruszający się z trudem na wiecznie ugiętych nogach, szurający ciężkimi butami, równymi kroczkami zmierzający do kresu czasu, który jest jednocześnie granicą „sfery spraw codziennych” [BS 112]. Czas linearny, czas upływający to również czas doczesnej krzątaniny, czas nieuważny, w sidłach którego egzystują ludzie przebiegający pośpiesznie przez życie, „zajęci sobą w bieganinie dnia powszedniego” [BS 296]: „Pochyleni ku ziemi wszyscy dążą dokąś, wymijają się niecierpliwie i ulica porysowana jest cała liniami tych dążeń, spotkań, wymijają” [BS 298]. Czas linearny wiąże się w *Sklepkach cyrkonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* z estetyczną kategorią smutku, którą budują obrazy padających tygodniami deszczy, „długiej szarugi jesiennej” [BS 299], sparaliżowanej przymrozkami ziemi, zamarzającej wody, nieba przypominającego błoto „z powłoką chmur w łachmanach” [BS 300].

## Czas zbiegły z kierunku zdarzeń

André Neher w swoim omówieniu doświadczenia czasowości w kulturze żydowskiej wyróżnia czas początku (*bereszit*), związany semantycznie z aktem stwórczym, czas kroczący ku przodowi, łączący ogniwa historii, oznaczający chwilę związaną z chwilą poprzednią i zapowiadającą następną (*jom*), czas miniony (*jemot olam*), który tworzy rodowód (*toldot*) – zespolony i nieskończony ciąg pokoleń, wiążący nierozzerwalnie ojców z dziećmi i dzieci z ojcami, czas końca (*acharit hajamim* – ‘koniec dni’), oznaczający moment, w którym pokolenia tworzące łańcuch historii dotrą do celu<sup>3</sup>. Myśl judaistyczna, zdaniem Nehera, w strukturach temporalnych poszukuje doświadczenia wolności, dlatego dopuszcza istnienie obok czasu linearnego, podobnie jak ma to miejsce

<sup>3</sup> A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, konsultacja judaistyczna M. Friedman, [w:] *Czas w kulturze*, s. 261–288.





w świecie wyobrażonym prozy Schulza<sup>4</sup>, czasu niepokornego, krnąbrnego, dodatkowego, zbuntowanego.

Czas nie jest majestatycznym strumieniem, płynącym od początku ku końcowi; jest niekończącym się ciągiem przeskoków. Historia nie jest ciągłym postępem; jest wieczną i m p r o w i z a c j ą.

Myśl żydowska sprowadza tę niepokojącą perspektywę do tkwiących we wnętrzu czasu źródeł, do chwili, gdy gwałtowny wysięk stał się przyczyną świata. Wewnątrz ścisłej logiki Księgi Rodzaju, tego opisu Stworzenia, myśl odkrywa to co nielogiczne. W regularnym rytmie całości dostrzega zaskakujące nieregularności. W miejsce koncepcji świata, stworzonego stopniowo, część po części, podstawia wizję świata, w którym są luki, białe plamy i, na odwrót, rzeczy dodatkowe i przejawy nadmiaru<sup>5</sup>.

W prozie Schulza czas zbiegły z „kieratu zdarzeń” [BS 52], pozycyjny wobec czasu linearnego posiada znacząco rozbudowaną reprezentację wyobrażeniową. Mityczna paradygmatacja czasu przyjmuje tu postać wielowymiarowej transpozycji literackiej. W opowiadaniu *Pan* sakralizacja czasu dokonuje się poprzez zorganizowanie świata przedstawionego utworu wokół tytułowej mitycznej figury greckiego bożka oraz przywołanie typowego dla opowieści mitycznych paradygmatu czasu przejścia i momentu granicznego, jakim jest „nieprzytomna od żaru godzina południa” [BS 52]<sup>6</sup>:

---

<sup>4</sup> Jörg Schulte w zbiorze *Sklepy cynamonowe* odnajduje artystyczną transpozycję hebrajskiego kalendarza lunarne, por. J. Schulte, „Wielka kronika kalendarza”. *Gwiazdy, żydowski kalendarz i mity astronomiczne w opowiadaniach Brunona Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 163–172.

<sup>5</sup> A. Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, s. 271.

<sup>6</sup> W poezji Bolesława Leśmiana symboliczną reprezentacją czasu granicznego, przypadającego w środku dnia, jest Południca, chtoniczny demon polny. Wyobrażenie Południcy, zwanej też „Żytnią Babą”, „Rżaną Babą” (*reż* – ‘żyto’) lub „Diabłem Południowym”, wywodzi się z mitologii starosłowiańskiej, gdzie związana była z obzędami wegetacyjnymi. Południce były strażniczkami sakralnego wymiaru czasu, który przypadał w południe, opiekunkami Płodów Ziemi. Strzegły czci *Bogini Sie-mi*. Przekazy etnograficzne, akcentując cykliczność pojawiania się tych demonów



Była to ta chwila, kiedy czas, oszalały i dziki, wylamuje się z kieratu zdarzeń i jak zbiegły włóczęga pędzi z krzykiem na przełaj przez pola. Wtedy lato, pozbawione kontroli, rośnie bez miary i rachuby na całej przestrzeni, rośnie z dzikim impetem na wszystkich punktach, w dwójnasób, w trójnasób, w inny jakiś wyrodny czas, w nieznaną dymensję, w obłęd [BS 52].

Antropomorficzne wyobrażenia czasu jako bezdomnego obłąkanego włóczęgi<sup>7</sup> uzyskało w prozie Schulza konkretyzację groteskową. Palingeneza mitu staje się tu karykaturą wyobrażeniowej figury greckiego Pana. W narracjach mitycznych Pan, syn Hermeza i nimfy rzecznej, zamieszkujący górzyste i zalesione tereny Arkadii, wyobrażany był jako teriomorficzne bóstwo opiekuńcze, pół-człowiek, pół-koziół, protektor pasterzy i ich trzód. Starożytni Grecy widzieli w nim bóstwo ityfaliczne<sup>8</sup>, epifanię płodnych sił natury i aby zapewnić płodność swoim trzodom, odprawiali rytuał polegający na uderzaniu posągu bóstwa wiązkami urginii morskiej<sup>9</sup>,

---

wegetacji, ich związki z płodnymi siłami natury i sakralnością kobiety, odnajdują w wyobrażeniach Południc echo dawnego, słowiańskiego kultu narodzin i obumierania życia w przyrodzie (por. L. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987; Cz. Białczyński, *Stworze i zdusze, czyli starosłowiańskie boginki i demony*, Kraków 1993; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, Warszawa 1967; L. Siemieński, *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, Warszawa 1975). Dlatego też Leśmianowscy bohaterowie, *Świdryga i Midryga*, dzięki miłosnemu spotkaniu z Południcą mogą ujrzeć otchłań śmierci, szerzej na ten temat: M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 84–86.

<sup>7</sup> Andrzej Zajączkowski w swoim omówieniu struktur temporalnych z perspektywy antropologicznej zauważa, że obrazowe formy wyrazu znalazła deifikacja czasu w kulturze indoeuropejskiej już w XII w. p.n.e. w figurze mitycznej Zurwana (perskie słowo oznaczające 'czas'). W indoeuropejskiej koncepcji czasu-boga daje się zaobserwować, podobnie jak w prozie Schulza, zabieg antropomorfizacji wyobrażeniowej: „Filozoficzne przedstawienie pierwotnej istoty Czasu znalazło wyraz w micie deifikującym Zurwana (Czas) jako przodka Demiurgów, [...] koncepcję czasu-boga z kultury irańskiej przejął mitraizm; czas jest bogiem także hinduskim i buddyjskim, nie uległ jednak deifikacji w judaizmie ani w chrześcijaństwie”, *Czas w kulturze*, s. 8.

<sup>8</sup> M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1983, s. 150.

<sup>9</sup> Roślina zwana też kłiwicą lub okiem Tyfona kwitnie od sierpnia do października, po czym wytwarza rozetę dużych liści, które zamierają dopiero wiosną.



mający uwolnić potencjał witalny Pana, jak również pobudzić potencję zwierząt. Teriomorficzne wyobrażenie sakralności płodnych sił natury wywodzi się z paleolitu, gdzie pojawia się mityczny Pan Dzikiego Zwierza, bóstwo opiekujące się jednocześnie zwierzy-  
ną łowną i myśliwym<sup>10</sup>. W cyklu *Sklepy cynamonowe* archaiczne bóstwo, mityczny Pan, zostało obdarzone nabrzmiąłą twarzą pijaka ubranego w niechlujną koszulę i opadające łachmany spodni, mocującego się wśród łośpuchów z brzemieniem swojej cielesności. Sakralizacja czasu uzyskana poprzez odwołanie do struktur mitycznych przyjmuje tu postać teriomorfizacji czasu, znajdując swoje odzwierciedlenie również w konstrukcji postaci „Pana bez fletu”. Schulz animalizuje swojego bohatera, który nie mówi, ale ryczy, nie ma włosów, ale brudne kłaki i zgarbiony jak goryl, wielkimi krokami ucieka „do swych ojczystych kniei” [BS 54]. Na poziomie struktur wyobrażeniowych czas poddany został w prozie Schulza dodatkowo gigantyzacji<sup>11</sup> zarówno w konstrukcji postaci tytułowego bohatera (grube bary i potężne piersi „Pana bez fletu” [BS 54], pęczniejąca twarz), jak i w obrazie czasu zmultiplikowanego, transcendującego własne ograniczenia, „rosnącego z dzikim impetem w dwójnasób, w trójnasób” [BS 52].

W *Sklepiach cynamonowych* czas wpisuje się w typową dla wyobrażeń mitycznych teriomorficzną orientację wyobraźni jako realizacja archetypu potwora połykającego swą ofiarę: „Wśród nocnych rozmów upływał niepostrzeżenie czas i biegł nierównomiernie, robiąc niejako węzły w upływie godzin, połykając kędyś całe puste interwały trwania” [BS 64]. Taka figuralizacja czasu reprezentuje, na poziomie świadomości rodzącej obrazy, przerażające niszczycielskie oblicze czasu pochłaniającego<sup>12</sup>. W *Nocy wielkiego sezonu* pojawia się morbudyczne wyobrażenie czasu

---

<sup>10</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, s. 7.

<sup>11</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 150.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 71–96.



naddanego, nadliczbowego, który jest czasem kalekim, zdziwaczalnym, osobliwym, wyrodnym: „jak dzieci zbyt późno spłodzone, pozostaje on w tyle ze wzrostem, miesiąc garbusek, odrósł w połowie uwiędła” [BS 91]. Chorobliwa mutacja czasu jest skutkiem animalnej „niepowściągliwości lata, jego rozpustnej żywotności” [BS 91]. W *Genialnej epoce* symbolika morbudyczna zostaje zastąpiona szeregiem wyobrażeń budujących w kulturze topos *homo viator*, utożsamiających upływ czasu z podróżą. Pojawia się tu czas dwutorowy, boczne nielegalne odnogi czasu (czas-przemytnik), ślepy tor czasu, na który Schulz – manipulując strukturami temporalnymi – próbuje zepchnąć dzieje, aby choć na chwilę zatrzymać jednostajnie przyspieszony bieg wydarzeń, zbliżający wędrowca do kresu. *Wiosna* to opowiadanie, w którym rozwinięte zostaje antropomorficzne wyobrażenie struktur temporalnych – czas zbiegły z kieratu zdarzeń staje się tu beztroskim uciekinierem uwolnionym spod wszelkiej kontroli, karności i dyscypliny, wkraczającym niefrasobliwie w nielegalną przestrzeń „nieobliczalnych wykroczeń i figlowania nocnego” [BS 199].

Mityczna paradygmatazacja czasu w prozie Schulza ujawnia się w wyobrażeniu Praczasu, który w transpozycji literackiej przybiera wieloraką postać. W *Księdze* jest to *illud tempus*, który Schulz usytuował w swojej wyobraźni „gdzieś u zarania dzieciństwa, o pierwszym świcie życia” [BS 105], wiążąc z postacią ojca: „To było bardzo dawno. Matki wówczas jeszcze nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas, jak świat pokoju” [BS 106]. W *Nocy wielkiego sezonu* są to „archiwa czasu” [BS 92]. W *Genialnej epoce* będzie to Prawiek – zamiast terroru historii pojawia się tu pojęcie historii wymazanej i koncepcja Czasu Początku – „zanim zaczęły się dzieje” [BS 130]. Częstym zabiegiem w prozie Schulza jest typowa dla opowieści mitycznych hierofaniacja czasu otwierającego się na wieczność. W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* jego reprezentacją wyobrażeniową jest czarodziejska noc natchnienia, podczas której Józef doświadcza uczucia szczęścia



i „wieszczego dotknięcia palca bożego” [BS 69], noc „srebrna od magii nieba” [BS 69]. W opowiadaniu *Wiosna* jest to prowizoryczna wieczność, czas znieruchomiały, sakralizujący przestrzeń – obraz miasta oglądanego w takiej hierofanicznej sekundzie ulega idealizacji (wprowadzenie symboliki zwierciadła) i wpisany w estetykę blasku – „Jasny i nieskończony przeciąg wiał przez całą szerokość, [...] wtedy świat znieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony” [BS 140]. W opowiadaniu *Edzio* będzie to „czas odrębny” [BS 290] ewokujący mityczną symbolikę *regressus ad uterum*, uświęcony głębokimi oddechami śpiących niemowląt i mamek nabrzmiałych mlekiem, czas, który w wyobraźni Schulza stanie się czasem „słodkiego zapomnienia” [BS 290]. Paradygmat mitycznego czasu kolistego odnajdziemy literacko przetworzony w Schulzowskiej historii o porwanej i zamienionej księżniczce, która jest opowieścią „wykolejoną z torów czasu” [BS 163]. Jest to historia, w której czas nic nie zmienia, opowieść cykliczna „przez żadne powtarzanie nie wyczerpana” [BS 163], zbudowana z interwałów, przez które „przewiewa wieczność” [BS 163]. W opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* bohater, obserwując złocący się w oddali krajobraz, doświadcza paraliżu czasu, „żółtej nirwany” [BS 219], nieskończoności, podróży poza czas i rzeczywistość – „ogromna wieczność wstawiała z wyblakłych dali i wiała” [BS 219]. Wraz z Józefem unieruchomieni w krajobrazie zostają wszyscy towarzysze jego podróży, a wieczność reprezentuje „nieruchomy dylizans na wielkich kołach, uwięzły wśród obłoków na pergaminie nieba” [BS 219], innym razem zostaje ona upersonifikowana, skryta pod wyobrażeniem nocy jako starej kobiety z „wiecznym obliczem” [BS 221]. W *Sanatorium pod klepsydrą* paradygmat czasu sakralnego zostaje wpisany w kategorię cudowności – dokonuje się tu reaktywacja czasu minionego z wszystkimi jego potencjalnościami, włączając w to możliwość wyzdrowienia i przewyciężenia śmierci:



Doktor Gotard przyjął mnie stojąc na środku pokoju. [...]  
– Czy ojciec żyje? – zapytałem, zatapiając wzrok niespokojny w jego uśmiechniętej twarzy.  
– Żyje, naturalnie – rzekł, wytrzymując spokojnie moje żarliwe spojrzenie. – Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją – dodał przymrużając oczy. – Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. [...]  
– Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas [BS 253–254].

W opowiadaniu *Emeryt* czas miniony jest czasem archetypowym, spiętrzoną, czasem anamnezy, przechowywanym w archiwach pamięci i połączony został w wyobraźni Schulza z wyobraźniowym schematem wstępowania oraz niebiańskości:

Zdarzają się niekiedy dni takie bez słońca, ciepłe, zamglone i bursztynowe na dalekich krawędziach. W przerwie między domami otwiera się nagle widok w głąb na połać nieba schodzącego nisko, coraz niżej, aż do ostatecznej rozwianej żółtości najdalszych horyzontów. W tych perspektywach otwierających się w głąb dnia wędruje wzrok jakby w archiwa kalendarza, jak w przekroju dostrzega nawarstwienia dni, nieskończone rejestry czasu uchodzące szpalerami w żółtą i jasną wieczność. To wszystko spiętrza się i szereguje w płowych i zatraconych formacjach nieba, podczas gdy na pierwszym planie jest dzień obecny i chwila i rzadko kto podnosi wzrok ku dalekim regałom tego złudnego kalendarza [BS 298].

To czas zrytualizowany, którego sakralizacja dokonuje się poprzez powtarzalność czynności urastających do rangi sakramentu, jak pełna patosu symboliczna czynność rąbania drewna dla szkoły miejskiej, będąca powtórzeniem biblijnej czynności cięcia drewna na Arkę Noego:

Mógłbym godzinami stać tak w tej jasnej luce otwartej w głąb późnego popołudnia i patrzeć na te melodyjnie grające piły, na równomierną pracę siekier. Tu jest tradycja tak stara jak ród ludzki. W tej jasnej szczyrbie dnia, w tej luce czasu otwartej na żółtą zwiędła wieczność rżnie się sęgi bukowego drzewa z czasów Noego. Te same ruchy patriarchalne i odwieczne, te same zapachy i pochylenia [BS 299].



Mistrzami ceremonii są tu, gospodarujący tak zrytualizowanym czasem, drwale wystylizowani na hierofantów, „stojący po pachy w złotej cieszności”, którzy dzielą obrzędowo „czas na drobne polana” i zapewniają piwnice „równomiernie porżniętą przyszłością” [BS 299]. W opowiadaniu *Emeryt* sakralizacja czasu dokonuje się, w marzeniach tytułowego bohatera, poprzez rytualizację życia codziennego, na którą składać by się miały czynności powtarzane przez niego każdego dnia w przestrzeni *orbis interior*: trzaskanie drzwiami, potrącanie dziecięcych wózków przechowywanych na korytarzach, podnoszenie upuszczonych przez niemowlęta grzechotek, przyglądanie się sprzątającym służącym, które „uwijając się prężą młode nogi” [BS 298].

Czas misteryjny w zbiorze *Sanatorium pod klepsydrą* to czas spacerów po miejskim parku, który staje się czasem spotkań miłosnych miejscowych Don Juanów i „truchlejących dziewcząt” [BS 155], wspólnie uczestniczących w misterium wiosennego zmierzchu. Hierofanizacja czasu została tu uzyskana poprzez wykorzystanie semantyki hierogamii, przy czym do opisu miłosnego misterium wybrał Schulz poetycki zabieg *pars pro toto*, redukując postać kobiety i mężczyzny do jednego tylko zmysłu – wzroku:

Wtedy w te krążące pary, w tych młodzieńców i te dziewczęta spotykające się wciąż w regularnych nawrotach wstępuje jakaś dziwna siła i natchnienie. Każdy z nich staje się jak Don Juan piękny i nieodparty, wychodzi z siebie dumny i zwycięski i osiąga w spojrzeniu tę moc zabójczą, od której serca dziewczęce truchleją. A dziewczętom pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś ogrody rozgałęzione alejami, labirynty parków ciemne i szumiące. Źrenice ich rozszerzają się odświętnym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów [BS 155–156].

W wyobraźni Schulza zwyczajne schadzki młodzieży w miejskim parku mają znamiona archetypowej anamnezy, wyzwalają ich uczestników z empirycznych ograniczeń temporalnych, umożli-



wiają włączenie w ponadczasowy porządek sakralny hierogamicznego rytuału.

Gdzieś na rubieży czasu, u tylnej furtki świata odnajdują się z powrotem w jakimś dawno minionym życiu, w dalekiej preegzystencji i włączeni w obcy czas, w kostiumach odległych wieków [...] docierają do jakichś szczytów i granic, poza którymi już śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy [BS 156].

Schulzowskie „zamarginesowe godziny” [BS 298] bywają też waloryzowane negatywnie, jako czas błędzący i bezdomny, zużyty i związany z wyobrażeniami tanatycznymi, jak choćby czas przeżywany przez pogrążonych w letargu bohaterów *Sanatorium pod klepsydrą*<sup>13</sup>:

[...] gubią się kędyś po drodze mimochodem całe interwały czasu, tracimy kontrolę nad ciągłością dnia i w końcu przestajemy na nią nalegać, rezygnujemy bez żalu ze szkieletu nieprzerwanej chronologii, do której baczniego nadzorowania przywykliśmy ongiś z nałogu i z troskliwej dyscypliny codziennej. Dawno poświęciliśmy tę nieustanną gotowość do złożenia rachunku z przebytego czasu, tę skrupulatność w wyliczaniu się co do grosza z zużytych godzin – dumę i ambicję naszej ekonomiki [BS 262].

Ta negatywna waloryzacja pojawia się dalej w wyobrażeniu czasu jako uciekiniera, uwolnionego z terroru historii. Tak zanimizowany czas, zbiegły z kieratu zdarzeń, wpisany został w ambiwalentną przestrzeń symboliczną. W wyobraźni Schulza jest on schizomorficznie rozpięty między młodością, zdrowiem, witalnością (czas jako skłonny do wybryków i dzikich aberracji „niezdyscyplinowany żywioł” [BS 264], płatający figle i skłonny do błazeństw) a śmiercią, chorobą, starością i destrukcją

<sup>13</sup> Shalom Lindenbaum omawia paradygmat czasowości w prozie Schulza, przywołując etymologię słowa klepsydra (gr. *kleptein* – ‘kradzież’, *hydor* – ‘woda’), oznaczającego upływ (kradzież) wody, tj. upływ czasu mierzonego przez zegar wodny: „Schulzowskie Sanatorium próbuje uratować społeczność od definitywnej śmierci, wskrzesić tych, których uważa się już za martwych”, S. Lindenbaum, *Hades czy sanatorium?*, [w:] *W ułamkach zwierciadła...*, s. 56.





(morbudyczne wyobrażenie „rozpadu czasu”, BS 264 oraz czasu „zużytego”, „znoszonego”, „przetartego”, BS 268, jak sito, dziurawego w wielu miejscach, „zwymiotowanego”, BS 268)<sup>14</sup>.

## Hierofanizacja czasu

Schulz stosuje w swojej prozie typową dla opowieści mitycznych waloryzację czasoprzestrzeni. Czasowi linearnemu, historycznemu, świeckiemu przeciwstawia czasowość kolistą, sakralną, transhistoryczną.

Myślenie mitologiczne jest z reguły niehistoryczne, ignoruje historyczną heterogeniczność, wielokrotne przemiany świeckiego czasu empirycznego sprowadza do jednorazowych aktów tworzenia, dokonanych w transcendentnym sakralnym czasie mitycznym. Przeciwnie, czysto mityczne przdarzenia są następnie wielokrotnie odtwarzane w obrzędach i traktowane jako wzory, w których świetle interpretuje się, do których dopasowuje się rzeczywiste zdarzenia<sup>15</sup>.

Eksplorowana przez Schulza koncepcja czasu sakralnego stanowi fundamentalne pojęcie mitokrytyki. Mircea Eliade, na któ-

---

<sup>14</sup> Krzysztof Stala, w swoim omówieniu modalności czasu w twórczości Schulza, podejmuje zagadnienie dekompozycji czasu, interpretując czas jako wektor rozwarstwienia rzeczywistości. W Schulzowskim doświadczeniu czasowości autora interesują m.in. temporalny krajobraz wydarzeń, czas pustki i czas pełni, oboczność temporalna, figury bocznego toru, pustych pędów, dni-apokryfów: „To doświadczenie oboczności nie byłoby możliwe bez fundamentalnego zerwania z dziewiętnastowieczną konwencją czasoprzestrzeni. Jedną z najkonsekwentniej zafalszowanych struktur realistycznej *mimesis* była narracyjna konstrukcja czasoprzestrzeni. [...] Artysta wykolejający gładkie tory dni i godzin, wzdłuż których przesuwały się zdarzenia, wprowadzający zawężenia i pętle, ujawniający rozmaite aporie temporalności, inkongruencje indywidualnych czasów, dekomponuje tym samym jedność rzeczywistości, rozbija jej ontologiczną oczywistość”, K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 102–103.

<sup>15</sup> E. Mioletinski, *Poetyka mitu*, s. 219.



rego koncepcje Durand powołuje się niejednokrotnie, określając paradygmaty myślenia mitycznego, pisze: „Struktura odczucia czasu u człowieka pierwotnego ułatwia mu przekształcenie czasu świeckiego w czas sakralny”<sup>16</sup>. Istotę czasu magiczno-religijnego stanowią periodyczność (powtarzalność) i wieczna terażniejszość, kategorie będące również ważnym elementem konstrukcji Schulzowskiego świata wyobrażeń<sup>17</sup>:

Dany rytuał nie jest li tylko powtórzeniem rytuału poprzedniego, który z kolei jest odtworzeniem archetypu, ale ponadto nawiązuje z nim łączność, przedłuża go w sposób periodyczny. Zbieranie magicznych ziół odbywa się w przełomowych momentach, w których zaznacza się wyraźnie przerwanie płaszczyzny między czasem świeckim a czasem magiczno-religijnym. [...] W ciągu kilku sekund *niebiosa się otwierają* [...]. Tego rodzaju *sekundy hierofaniczne* powracają co roku. W tym znaczeniu, w jakim stanowią one jakieś „trwanie” o strukturze sakralnej – można powiedzieć, że one się *ciągną*, że przez całe lata i całe wieki tworzą jeden jedyny *czas*. [...] Periodyczność oznacza przede wszystkim nieustanne korzystanie z czasu mitycznego *uobecnionego*. Wszystkie rytmy charakteryzują się tym, że dokonują się *teraz, w określonej chwili*. Czas, który był świadkiem wydarzenia będącego przedmiotem wspomnienia i odtwarzanego przez ryt, jest *uobecniiony, przedstawiony*, na nowo usta/no/wiony, choćby nie wiadomo jak dawno owo wydarzenie miało miejsce<sup>18</sup>.

Schulzowskie zabiegi zmierzające do hierofanizacji czasu, nieustanne otwieranie się na wieczność, „wielki czas”, *illud tempus*, eksploracja praczasu, wykazują zbieżności z kategoryzacją czasu właściwą wyobraźni człowieka archaicznego:

Dla mentalności człowieka pierwotnego stary czas składa się ze świeckiego trwania, w który wpisane zostały wszystkie *wydarzenia bez znaczenia*, tzn. nie posiadające modelu archetypicznego; historia stanowi pamięć o tych wydarzeniach, które ostatecznie są wydarzeniami pozbawionymi

<sup>16</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 378.

<sup>17</sup> Na temat literackich realizacji paradygmatów czasu mitycznego, por. M. Karwowska, *Prapamięć uspiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*.

<sup>18</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 376–377.



wartości. [...] Dla ludzi pierwotnych bowiem, [...] historia prawdziwa to mito-historia, która rejestruje jedynie przetwarzanie gestów archetypicznych, objawionych [...] w czasie mitycznym, *in illo tempore*. Dla człowieka pierwotnego każde powtarzanie archetypu odbywa się poza świeckim trwaniem<sup>19</sup>.

Według Eliadego, w świadomości człowieka można zauważyć silne pragnienie zniesienia czasu świeckiego i spędzenia życia w ramach czasu świętego. Człowiek nosi w sobie nadzieję, że będzie można żyć – żyć w sposób ludzki, historycznie – w wieczności, dzięki przekształceniu trwania w wieczną chwilę:

Ta tęsknota za wiecznością rozwija się [...] symetrycznie do tęsknoty za rajem. Pragnieniu, by znaleźć się nieoczekiwanie i na zawsze w przestrzeni świętej, odpowiada pragnienie wiecznego życia dzięki powtórzeniu archetypicznych gestów, życia w wieczności. Odtworzenie archetypu wskazuje na paradoksalne pragnienie zrealizowania idealnej formy (tzn. archetypu) w warunkach ludzkiego istnienia, tak aby znaleźć się w ciągłości trwania, ale nie ponosić jego ciężaru, tzn. nie podlegać jego nieodwracalności. Zauważmy jednak, że tego pragnienia nie można uważać za dowód zajęcia stanowiska *spirytualistycznego*, dla którego ziemska egzystencja, z tym wszystkim co implikuje, uległaby zdeprecjonowaniu na korzyść *duchowości* propagującej oderwanie od świata. Wprost przeciwnie, to, co można by nazwać *tęsknotą za wiecznością*, świadczy o tym, że człowiek dąży do raju tu, *na ziemi*, i to *teraz*, w obecnej chwili. W tym sensie mity i archaiczne rytury dotyczące miejsca i czasu świętego można, jak się zdaje, sprowadzić do pełnych tęsknoty wspomnień jakiegoś *raju ziemskiego* i pewnego rodzaju *eksperymentalnej* wieczności, co do której człowiek jest pewien, że będzie jeszcze mógł ją osiągnąć<sup>20</sup>.

W świecie wyobrażeń Brunona Schulza owe *hierofaniczne sekundy*, przekształcające trwanie w wieczną chwilę, stanowią ważny element konstrukcji czasu. Schulzowska reaktualizacja paradygmatów czasu mitycznego nie jest prostym powtórzeniem mitycznych wzorców dychotomiczności czasu czy literacką wersją mitycznej hierofanizacji czasu. Jest wielowymiarowym zabiegiem

<sup>19</sup> Ibidem, s. 385–386.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 391.



artystycznym dotyczącym licznych poziomów organizacji tekstu, przypominającym swą strukturą – na poziomie świata wyobrażeń twórcy – Durandowski solenoid:

Powtarzanie nie ma charakteru tautologicznego: jest ono doskonalące się dzięki gromadzeniu przybliżeń. Można je w tym porównać do spirali, albo lepiej do solenoidu, w którym za każdym powtórzeniem coraz bardziej zbliżamy się do celu, do jego środka. Nie tylko, żeby jeden symbol nie był równie znaczący co wszystkie inne, ale zespół wszystkich symboli dotyczących jednego tematu rozjaśnia jeden symbol przez drugi, przydając im dodatkowej „mocy” symbolicznej<sup>21</sup>.

Na solenoid Schulzowskiego czasu nanizana została „mielna codziennych zdarzeń” [BS 280] podporządkowana terrorowi historii, ale też zamarginesowe godziny (spędzane przez bohatera w kinoteatrze, gdzie „czas ustał od dawna”, BS 213), pętle i supły czasu, czas zwymiotowany i przeżuty, czas zantropomorfizowany (wyobrażony jako zbieg, stara kobieta), czas zreifikowany (regaly archiwum kalendarza), czas zrytualizowany, czas poddany hierofanizacji, wyobrażeniowej teriomorfizacji i gigantyzacji, wreszcie czas ukryty w metamorfozach ojca<sup>22</sup>. Konstrukcja czasu w prozie Schulza jest ściśle powiązana ze światem wyobrażeń twórcy<sup>23</sup>. Silna

<sup>21</sup> G. Durand, *Wyobrażenia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 24–26.

<sup>22</sup> Jerzy Jarzębski odczytuje przemiany ojca w prozie Schulza jako wyraz niestrudzonej pasji badacza tajemnicy istnienia. Jakub przeistacza się, aby doświadczyć różnorodności możliwości wcielenia, ale też zaistnieć jako twórca nowych bytów: „Ojciec, mistrz metamorfozy, jest właściwie artystą: samym sobą naśladuje niezmierną inwencję Stwórcy świata, który powołał do życia tak wielką liczbę gatunków stworzeń, a i człowiekowi dał tak wielki repertuar możliwych samorealizacji”, J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 20–21.

<sup>23</sup> Jolanta Wróbel zwraca uwagę na związki łączące struktury temporalne ze światem wyobrażeń twórcy w twórczości Tadeusza Micińskiego. Analizy *Bazyliissy Teofanu* prowadzą autorkę do wniosku, że czas wewnętrzny głównej bohaterki odśladania porządek wyobrażeń. W utworze Micińskiego czas nie przemija tylko się zataja, czas wewnętrzny, odmierzany przepływem wyobrażeń ujawnia zarazem coś stałego i niezmiennego, dzięki czemu Teofanu wnosi ze sobą element symboliczny



kondensacja temporalna (symultaniczny opisu żarłoczności ojca znajdującego się w restauracji i jednocześnie konającego w łóżku swego ciemnego pokoju w sanatorium), metoda wielowarstwowego zapisu zdarzeń, obrazowa reprezentacja struktur czasowych, prowadzą do uniwersalizacji znaczeniowej, symbolicznego paraliżu czasu, który Schulz nazywa „ostatecznym tłem bytu”, ponieważ jest tym, co pozostanie, gdy „przezną wszystkie zdarzenia” [BS 213].

## Teriomorficzny schemat temporalny

Gilbert Durand uznaje teriomorficzną orientację wyobraźni za jedną z podstawowych antropologicznych struktur wyobrażeń. W swoich analizach dowodzi, iż struktury teriomorficzne są trwale obecne w języku, zbiorowej mentalności, wyobraźni indywidualnej i tekstach kultury<sup>24</sup>. Teriomorficzny archetyp i jego symboliczne warianty Durand interpretuje jako wyobrażeniowe oblicza czasu, racjonalizujące archetyp chaosu<sup>25</sup>, wskazując teksty kultu-

---

i ogólny, jako osobowość objawia uniwersalną i jednostkową zarazem jaźń, odślania się jako „postać ze znamieniem wieczności w myślach”, J. Wróbel, *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1999, s. 87.

<sup>24</sup> Por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 71–134.

<sup>25</sup> Durand odcina się wyraźnie od analiz symboliki teriomorficznej dokonanych przez C.G. Junga, który w książce pt. *Métamorphoses et symboles de la libido* (Montaigne, Paris 1932) dowodzi, iż wyobrażenia zwierzęce są figurami seksualnego libido: „Bez żadnego zróżnicowania ptak, ryba, wąż uważane były przez starożytnych za symbole falliczne, pisze Jung. [...] Słudzy kapłańscy, uprawiający nierząd z kozłami oraz Lewiatan i Behemot z *Księgi Hioba*, jako «falliczny atrybut stwórcy», byłiby dowodem owej seksualizacji symbolicznego świata zwierząt. Sfinks stanowi kondensację tych wszystkich symboli seksualnych, gdyż uchodzi on za «zwierzę okrutne, wywodzące się z matki» i powiązane z kazirodczym losem Edypa. Jung zarysowuje genealogię potwora, syna węzokształtnej Echidny, córki Gai – uosabiającej Matkę-Ziemię. Zwierzę w ogólności, a Sfinks w szczególności, byłby «masą kazirodczego libido». Teza ta wydaje nam się jednocześnie dość mglista, jeśli chodzi o opracowanie materiału, oraz zbyt dokładna i ograniczona, jeśli chodzi o jego interpretację. Zbyt mglista, ponieważ Jung, bez żadnej izomorficznej czy funkcjonal-



ry realizujące ten schemat wyobrażeniowy (malarstwo Hieronima Boscha, *Dulle Griet* Bruegela, twórczość Wiktora Hugo). Generowane przez wyobraźnię figury teriomorficzne, wyrażają bolesne doświadczenie lęku przed pożerającą śmiercią (Durand akcentuje obecny w kulturze izomorfizm ciemności i pożerania), wpisując się w strukturę schematu ucieczki przed Przeznaczeniem. Bestiarium wyobraźni sytuuje schemat teriomorficzny w kręgu symboliki, nazwanej przez Bachelarda symboliką kąsającą. W polu semantycznym takiej symboliki pojawiają się: agresywność i okrucieństwo, chemia wrogości. Transformacja figur mitycznych, związana z przeniesieniem semantycznym, powoduje, iż w tekstach kultury paszcza uzbrojona w ostre zęby staje się archetypem wszelkiej zwierzęcości niszczycielskiej i przerażającej, stworzonej po to, by kąsać i miażdżyć, w kulturze europejskiej wyobrażonej najpełniej w figurze Kronosa<sup>26</sup>. Drugi rozległy chreod teriomorficzny, wyróżniony przez Duranda, stanowią wyobrażenia temporalne składające się na tzw. schemat dynamiczny wyobraźni, ukryte w figurach zwierząt dzikich, nieoswojonych przez człowieka: insektów, płazów, ptaków, których cechą wspólną jest niezdyscyplinowanie i ruchliwość, nad którą – jak nad czasem – nie daje się zapanować<sup>27</sup>.

W badaniach nad mitem istoty wyobrażeń temporalnych upatruje się w mitologicznym utożsamianiu następstwa czasowego i przyczynowo-skutkowego oraz przedstawianiu ich jako materialnej metamorfozy, w której konkretna materia zamienia się w inną w obrębie jednego zdarzenia<sup>28</sup>. W prozie Schulza taki zabieg na

---

nej analizy, gromadzi chaotycznie różnorodne dane ze swojego ogromnego bagażu wiedzy, miesza zwierzęta realne i potwory zbudowane z cech różnych zwierząt, nie biorąc przy tym pod uwagę ważnych rozgałęzień funkcjonalnych”, G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*; cyt. za: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 35–36.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 39–46. Durand, jako przykład literackiej realizacji archetypu potwora, przywołuje poemat R. Chara z tomu pt. *À une sérénité crispée*, Gallimard, Paris 1951.

<sup>27</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, s. 75–76.

<sup>28</sup> E. Mielewski, *Poetyka mitu*, s. 214.



strukturach temporalnych daje się zaobserwować w metamorfozach ojca, w których czas ukazuje swoje teriomorficzne oblicze. Ojciec-kondor, ojciec-lis, ojciec-karakon, ojciec-skorpion, ojciec-rak, ojciec-mucha to obrazy stanowiące elementy teriomorficznego schematu temporalnego ukazującego proces umierania Jakuba. Wyobrażeniom teriomorficznym towarzyszą najczęściej symbole tanatyczne i morbudyczne oraz obrazy starości i rozkładu materii. W opowiadaniu *Ptaki* w krąg wyobrażeń tanatycznych oraz reprezentacji starości, przemijania i choroby została wpisana figura kondora, stanowiąca w prozie Schulza analogon ojca:

W pamięci pozostał mi szczególnie jeden kondor, ogromny ptak o szyi nagej, twarzy pomarszczonej i wybujałej naroślami. Był to chudy asceta, lama buddyjski, pełen niewzruszonej godności w całym zachowaniu, kierujący się żelaznym ceremoniałem swego wielkiego rodu. Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym białawym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej doskonałej samotności – wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz wyschła i koścista, te same zrogowaciałe, głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami miały swój analogon w szponach kondora. Nie mogłem się oprzeć wrażeniu, widząc go tak uspiętego, że mam przed sobą mumię – wyschłą i dlatego pomniejszoną mumię mego ojca [BS 24].

Znieruchomienie ptaka, przypominające pośmiertne tężenie ludzkiego ciała, pomarszczona i pokryta naroślami skóra kondora, ewokująca obraz starczej skóry człowieka, bielmo ptasiego oka, przywołujące skojarzenie z bielmem śmierci, opis głębokich oczodołów i szponów kondora, przypominający obrazowanie zmarłego czy porównanie ptaka i ojca do wyschniętego ciała mumii tworzą w świecie wyobrażeń Schulza szereg następujących po sobie perseweracyjnie odsłon teriomorficznego oblicza czasu.

W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* Schulz, ponownie animalizując postać ojca, teriomorficznemu archetypowi nadaje kształt lisa:



Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem, strerczącym nieregularnie wiehczami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa – co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa.

Węch jego i słuch zaostrzał się niepomieranie, i znać było po grze jego milczącej i napiętej twarzy, że za pośrednictwem tych zmysłów pozostaje on w ciągły kontakcie z niewidzialnym światem ciemnych zakamarów, dziur mysich, zmurszałych przestrzeni pustych pod podłogą i kanałów kominowych [BS 57].

Wyobrażeniowa figura lisa wiąże się z kultami solarnymi. Rudy kolor sierści stanowi symboliczny wariant czerwieni słonecznej, dziennej, związanej z blaskiem, jest symbolem doskonałości. W takiej funkcji występuje w figurze Dagdy (Czerwonowłosego Doskonałej Wiedzy). Dagda, Dobry Bóg, czołowe bóstwo celtyckie, bóg druidów, posiadacz wiedzy tajemnej, według przekazu mitycznego miał moc wskrzeszania tych, których zabił. Podczas święta Samhain<sup>29</sup> ofiarowywano mu co trzeciego syna z rodu, zraszając krwią ołtarz ofiarny<sup>30</sup>.

Jako symbol miłości doskonałej, wiodącej człowieka ku nieśmiertelności, czerwień jest emblematem Chrystusa (Ap 7, 14), dlatego też w ikonografii Chrystus występuje najczęściej w czerwonych szatach<sup>31</sup>. W liturgii szczególnie mocno podkreśla się związek zachodzący między czerwiecią i Duchem Świętym, w czasie mszy wotywnych do Ducha Świętego używa się szat koloru czerwonego, aby „Duch Święty ogniem miłości rozpałił cały świat”<sup>32</sup>. Czerwień wraz z bielą to dwa kolory poświęcone Jahwe jako bogu miłości, mądrości, sprawiedliwości i siły. W buddyzmie czerwona aureola i czerwony lotos są atrybutami Wielkiego Iluminatora, symbolem

<sup>29</sup> Samhain – ‘koniec lata’, celtycki Nowy Rok, święto obchodzone 31 października, połączone z wygaszaniem ognia na ołtarzach i zapaleniem nowego ognia, symbolizującego odrodzenie świata.

<sup>30</sup> Por. J. Gąsowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979, s. 90–91.

<sup>31</sup> Z wyjątkiem transfiguracji, kiedy pojawia się w szacie białej.

<sup>32</sup> Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 119.





najwyższej koncentracji i boskiego skupienia<sup>33</sup>. Anioły, by podkreślić ich spirytualną naturę, przedstawiano w ikonografii z twarzami czerwonymi jak ogień<sup>34</sup>.

W prozie Schulza literacka transpozycja obrazu lisa przywołuje te kulturowe konotacje. Zabieg teriomorfizacji postaci Jakuba wiąże się tu również z pojęciem spirytualizacji, dążeniem do doskonałości, transcendowaniem ludzkiej empirii, w tym również doświadczenia ludzkiej czasowości. Ma charakter epistemologiczny, dopiero zanimalizowany ojciec może wychylić się w kierunku rzeczywistości niewidzialnej, może stać się „nieomylnym i czujnym dostrzegaczem” [BS 58] sfery niedostępnej poznaniu człowieka:

Absorbowało go to w tym stopniu, że pograżał się zupełnie w tej niedostępnej dla nas sferze, z której nie próbował zdawać nam sprawy.

Nieraz musiał strzepywać palcami i śmiać się cicho do siebie samego, gdy te wybryki niewidzialnej sfery stawały się zbyt absurdalne; porozumiewał się wówczas spojrzeniem z naszym kotem, który, również wtajemniczony w ten świat, podnosił swą cyniczną, zimną, porysowaną pręgami twarz, mrużąc z nudów i obojętności skośne szparki oczu [BS 58].

Prefiguracją obrazu ojca-karakona w prozie Schulza jest opis rojowiska karaluchów i inwazji insektów na dom rodzinny Józefa, rojowiska symbolizującego czas mijający, którego widok wywołuje w Jakubie przerażenie, popłoch i „krzyki grozy” [BS 83]. Karakony, będące figurami czasu, zostały zobrazowane jako istoty oplatające wokół człowieka czarną sieć, napełniające dom bieganiną, której nie można powstrzymać i nad którą nie można zapanować (Schulz porównuje je do błyskawicy „leżącej oszalałym zygzakiem po podłodze”, BS 83). Zestawienie biegnącego niepowstrzymanie czasu z rozpełzłymi po domu karaluchami zostało wzmocnione na poziomie wyobrażeniowym przez symbolikę tanatyczną czerni („czarne rojowisko”, „czarna linia na tablicy podłogi”, „nocna

<sup>33</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, Paris 1976, t. 3, s. 128–129.

<sup>34</sup> Przykładem funkcjonowania takiej symboliki jest średniowieczna bazylika S. Maria Maggiore w Rzymie.



pajęcza bieganina”, BS 83) oraz przez śmiercionośny potencjał tkwiący w obrazie czarnej błyskawicy. Ojciec, w opisanej scenie wystylizowany na rycerza solarnego, próbuje jeszcze walczyć z teriomorficznym obliczem czasu, wyposażony w wyobraźni Schulza w dziryt – krótką włócznie z niewielkim grotem, jednak jego wysiłki okazują się bezskuteczne i raz jeszcze ponosi klęskę w swojej walce z Chronosem. Wówczas to zaczyna się proces godzenia z nieuchronnością przemijania, przyjmujący postać metamorfozy Jakuba w karakona, zobrazowany w prozie Schulza jako obrzęd karakoniego ceremoniału:

Widziałem go późną nocą, w świetle świecy, stojącej na podłodze. Mój ojciec leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb zawitych dróg. Mój ojciec poruszał się wielocłonkowym skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze zgrozą poznałem imitację ceremoniału karakoniego.

Od tego czasu wyrzekliśmy się ojca. Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona.

Zaczęliśmy się przyzwyczajać do tego. Widywaliśmy go coraz rzadziej, całymi tygodniami znikał gdzieś na swych karakonich drogach – przestaliśmy go odróżniać, zlał się w zupełności z tym czarnym niesamowitym plemieniem [BS 84].

Schulz wprowadza tu paradygmat czasu sakralnego, opozycyjnego wobec upływającego nieubłagane czasu empirycznego, nie tylko przez opis samego obrzędu przeistaczania wyższej formy ludzkiej w formę owada<sup>35</sup> (stanowiącego rodzaj cofnięcia czasu

---

<sup>35</sup> Tomasz Bocheński w metamorfozach Jakuba z prozy Schulza odnajduje pogwałcenie zasady prawdopodobieństwa, omawia związki między niekończącymi się przemianami ojca i postacią Adeli, bada relacje między odkształcaniem formy, amorfnością a strukturami językowymi (ze szczególnym uwzględnieniem aspektów komicznych), por. T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005, s. 167–170.



przez ruch wsteczny po łańcuchu ewolucyjnym), ale też poprzez wybór środków leksykalnych („ceremoniał”, „rytuał”, „totem”, BS 84). Dodatkowo w opisie postaci Jakuba wykorzystuje symbolikę nagości oraz leżenia na ziemi – kulturowy emblemat nowego narodzenia neofity. Wprowadzony przez Schulza obraz spoczywania na ziemi nagiego człowieka jest literacką transpozycją „kolebki chthonicznej”, archaicznego obrzędu regeneracyjnego<sup>36</sup>. Echa tego zwyczaju znajdujemy w greckim micie genealogicznym rodu Labdakidów. Edyp jako dziecko opuszczone nie zostaje zabity, ale porzucony na ziemi. Otoczony jej opieką narodzi się ponownie, powtarzając w planie symbolicznym kosmologiczny moment początku. Wierzono, że symboliczne łono Matki-Ziemi spowoduje, że *terrae filius* otrzyma dar nowego życia. W kulturze zachowały się przekazy na temat ceremoniałów wykorzystujących rewitalizacyjną moc *Tellus Mater* w celach leczniczych:

Podobnie jak kładzie się wprost na ziemi dziecko natychmiast po porodzie, tak aby prawdziwa jego matka uznała je za swoje i zapewniła mu opiekę, tak też kładzie się na ziemi – o ile się wprost nie grzebie – dzieci i dorosłych w razie ich choroby. Obrzęd ten jest równoznaczny z nowym narodzeniem. Symboliczny pogrzeb posiada tę samą wartość magiczno-religijną, co zanurzenie w wodzie, czyli chrzest. Chory jest odrodzony: rodzi się na nowo. Nie chodzi tu tylko o kontakt z mocami ziemi, ale naprawdę o całkowitą regenerację<sup>37</sup>.

Schulz, podejmując artystyczną próbę paraliżu czasu empirycznego, linearnego poprzez figuralizację doświadczenia czasowości, staje się kontynuatorem antycznych tradycji literackich. Geoffrey Ernest Richard Lloyd, poddając analizie przedfilozoficzne i niefilozoficzne poglądy na czas w myśli greckiej, pokazuje wielowymiarowy obraz zjawisk temporalnych przechowywanych

---

<sup>36</sup> Śpiące noworodki pozostawiano w bezpośrednim zetknięciu z ziemią jako *Tellus Mater*, tj. w rowach lub na warstwie popiołu, który miał symbolizować odrodzenie.

<sup>37</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 245.



w tekstach kultury<sup>38</sup>. W pismach Platona pojawia się słowo *aion* ('życie', 'siła życiowa'), które weszło do użycia jako termin określający przebieg życia, a u greckiego filozofa stało się synonimem wieczności. W eposach homeryckich nie znajdziemy abstrakcyjnego pojęcia czasu jako ciągłego *continuum*, w odniesieniu do przedziałów czasowych pojawia się tu termin *chronos*. Homerowy wariant paradygmatu czasowego uzyskuje wieloraką konkretyzację: *kairos* – czas właściwy, czas stosowny – staje się kategorią przestrzenną jako określenie miejsca, gdzie wymierzony został śmiertelny cios, słowo *emar* ('dzień') to dzień powrotu lub dzień zniewolenia, *hora* – czas działania, czas pór roku, *opora* – czas dojrzewania owoców i ziaren, *eniautos* to czas przemijający (w *Iliadzie* czas przemijający ukryty został w obrazie więdnących liści). W *Pracach i dniach* Hezjoda paradygmat czasowy został wpleciony w proces porządkowania czynności w obrębie cyklu rocznego, a upływ czasu wyobrażony w formie zanimalizowanej (wędrówki ptaków) lub zantropomorfizowanej – obraz Syriusza (Psiej Gwiazdy) „prażącego i nogi i głowę”<sup>39</sup>. Wśród Hezjodowych struktur temporalnych znajdziemy: czas dobry, zły i obojętny (*akerioi*), czas wróżebny, czas właściwy lub niewłaściwy dla konkretnych działań („w dniu [...] trzynastym w pochodzie miesiąca – niech nikt nie zasiewa zboża na roli. Ten dzień jest najlepszy, by szczepić w nim drzewa”<sup>40</sup>) lub wyobrażony w sposób antropomorficzny („dzień raz jest ojcem, a w innym znów czasie ojczymem dla ludzi”<sup>41</sup>). W *Theogonii* porządek czasowy związany jest nierozłącznie z porządkiem moralnym, co wyobrażają trzy boskie *Horai* ('Godziny', 'Pory'): Eunomia ('Dobry porządek'), Dike ('Sprawiedliwość'), *Eirene* ('Pokój'). W twórczości Pindara pojawia się wyobrażenie czasu jako

<sup>38</sup> G.E.R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, s. 207–260.

<sup>39</sup> Hezjod, *Prace i dni*, przeł. W. Steffen, Wrocław 1952, s. 33.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 44.



ojca wszystkiego, posiadającego moc sprowadzania na człowieka zapomnienia o smutkach, ale też czasu jako zdrajcy. W *Elektrze* Sofoklesa czas to *eumaresteos* – bóg sprowadzający ukojenie, ale już w *Edypie z Kolonos* staje się starcem obdarzonym niszczącą mocą<sup>42</sup>.

Tradycja antyczna wprowadziła do kultury europejskiej dwa dramatycznie przeciwstawne doświadczenia czasowości. Po jednej stronie należałoby umieścić nieodwracalny proces starzenia się, w sposób nieunikniony przybliżający człowieka do śmierci. Na biegunie przeciwnym znalazłyby się wyobrażenia czasu jako *ouroborosa*, cyklicznie powracającego w następstwie pór roku, dni i nocy, w obrzędach religijnych czy rytuałach dnia codziennego. Homer, Hezjod, Platon, Pitagoras<sup>43</sup> przedstawiają propozycje symbolicznego przewycięzania nieodwracalności procesu przemijania, których echa, artystycznie przetworzone, odnajdziemy w prozie Brunona Schulza. Analiza obrazowania struktur temporalnych obecnych w *Sklepkach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* zdaje się jednak prowadzić do wniosku, że nieśmiertelności nie można uznać za źródło pocieszenia<sup>44</sup>. Bowiem cykl metamorfoz i ponownych narodzin – czy to w sensie pitagorejskim, czy też w sensie symbolicznym, rytualno-mitycznym – to w świecie wyobrażeń Schulza „*kyklos barypentes* – „koło dotkliwej boleści”<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> G.E.R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, s. 219–220.

<sup>43</sup> Ksenofanes wydrwi pitagorejską koncepcję nieśmiertelności i metempsychozy, przedstawiając w swoich poematach Pitagorasa jako filozofa, który rozpoznał duszę swojego przyjaciela w szczekaniu psa, por. ibidem, s. 218.

<sup>44</sup> Na analogiczny stosunek do nieśmiertelności filozofów i twórców antycznych zwraca uwagę G.E.R. Lloyd, ibidem, s. 219.

<sup>45</sup> Ibidem.



## Rozdział X

### *Homo patiens*

Z Schulzowskiej prozy dokumentu osobistego wyłania się antropologiczny model człowieka jako bytu cierpiącego, który znajdzie swą wyobrażeniową kontynuację w cyklach prozatorskich<sup>1</sup>. Istotne dane na ten temat przynosi pakiet korespondencji z Tadeuszem Brezą. W liście z 21 czerwca 1934 r. Schulz porównuje się

---

<sup>1</sup> W *Słowniku schulzowskim* w omówieniu problematyki antropologicznej dzieł Brunona Schulza akcentowana jest kategoria regresu: „Byt jednostkowy to miejsce ciągłego ścierania się «formy» i «treści» («ciała» i «duszy», «egzystencji» i «esencji»). Schulz staje po stronie «treści», która «rozsadza formę ludzką». Istota człowieka – jako indywiduum – tkwi w tym, co przedczłowiecze. Dlatego poszukując jej, sięgać trzeba jak najdalej «w głąb», poza ludzką formę (poza ciało i poza egzystencję)”, *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 72–73. Żaneta Nalewajk fundament literackiej antropologii Brunona Schulza upatruje w kategorii cielesności: „Cielesność, która powinna konstytuować tożsamość bohaterów, radykalnie ją destabilizuje, nakłada ograniczenia na akty ich woli, sprawia, że jednoznaczne określenie ontologicznej przynależności postaci staje się niemożliwe. Uderza także ich paradoksalność, podlegają bowiem naturalnej zasadzie przemiany, a jednocześnie nie są w stanie wymknąć się prawom fatalizmu. Bohaterowie wiodą żywot istot cierpiących, okaleczonych, niepokodzonych wewnętrznie, ich osobowość przejawia tendencje do dezorganizacji, skłonna jest do rozpadu na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, podobnie zresztą jak fizyczność, która ulega dezintegracji, więdnie, usycha, kurczy się, zanika”, Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010, s. 155–156.

do udreźzonego mitycznego Atlasa samotnie dźwigającego ciężar rzeczywistości: „Chciałbym móc na chwilę złożyć ten ciężar na czyichś ramionach, rozprostować kark”<sup>2</sup>. W liście z dnia 2 grudnia 1934 r. opisuje Brezie szczegółowo – z dużą dozą autoironii – „tajne dolegliwości”<sup>3</sup>: „Jestem bardzo zdeprymowany. Zostaję w Drohobyczu w szkole, gdzie nadal hałastrą będzie wyprawiała harce na moich nerwach. Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany”<sup>4</sup>. W listach z roku 1940 do przyjaciółki, partnerki tzw. „dialogów istotnych”, malarki Anny Płockier, pisanych w nastroju, jak to sam określa, defetystycznym i mizantropijnym, wyznaje: „Moja z trudem uzyskiwana równowaga wewnętrzna jest wciąż bardzo chwiejna i zawsze na granicy upadku”<sup>5</sup>. Podobne wyznania znajdziemy we wcześniejszej korespondencji z roku 1938 prowadzonej z Romaną Halpern: „Jestem jak wytrącony z równowagi, wyważony z zawiasów. [...] Żał mi straconej, zmarnowanej głupio młodości: jest we mnie jakaś gorączka i niepokój, i panika «przed zamknięciem bramy»”<sup>6</sup>. Korespondencja Schulza z pisarzami, których uważał za swych mistrzów literackich przenosi nas z rejonów osobistych na płaszczyznę artystyczną. W korespondencji skierowanej do Juliana Tuwima autor *Sklepów cynamonowych* identyfikuje się w egzaltacji z Syzyfem jako mityczną figurą cierpienia: „Gdy Pan przed laty przyjechał do Drohobycza, byłem na Sali. [...] Pewne Pańskie wiersze doprowadzały mnie wówczas do rozpacz z bezradnego podziwu. Bolało – czytać je powtórnie i za każdym razem toczyć pod górę tę ciężką bryłę podziwu, która przed samym szczytem leciała w głąb, nie mogąc utrzymać się

<sup>2</sup> B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 48.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 159–160.



na stromej pochyłości zachwytu”<sup>7</sup>. Z listu do Stanisława Ignacego Witkiewicza z dnia 12 kwietnia 1934 r. dowiadujemy się, że swoje *Sklepy cynamonowe* uważa Schulz za powieść autobiograficzną (w sensie nie tyle biograficznym, ile jako utwór odsłaniający rodowód duchowy artysty), a przywołane w prozie figury mityczne traktuje jako generację antenatów, z której wywodzi swój „ród prawdziwy”<sup>8</sup>: „W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególny. Dominantą tego losu jest głęboka samotność”<sup>9</sup>. To autotematyczne wyznanie rzuca istotne światło na prozę poetycką Schulza, której ważny komponent stanowią obrazy udręki<sup>10</sup>.

## Wyobrazeniowe figury cierpienia

W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* znajdziemy opis lekcji rysunków profesora Arendta, zajęć prowadzonych późną nocą – „nocnych seansów pełnych tajemniczego uroku” [BS 63], w których wyobrażeniom ciemności towarzyszą, przywołane w sposób perseweracyjny, mityczne figury cierpienia: Niobe – *mater dolorosa*; boleśni Niobidzi – dzieci Niobe zabite przez Apollina i Artemidę; Danaidy – córki Danaosa, które za zamordowanie swych mężów podczas nocy poślubnych skazane zostały na męki Tartaru; Tantalidzi – potomkowie Tantalą, przeklęci przez bogów; zabity

<sup>7</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Józef Olejniczak, porównując *Księgę listów* Schulza i *Dziennik* Lechonia, zauważa: „Oba te teksty są świadectwem twórczej udręki i pasji jednocześnie. Obydwa są tekstami cierpienia i samotności, rozumianych także w kategoriach literackiej komunikacji. [...] Są to «teksty udręki», których lektura staje się udręką tekstu”, J. Olejniczak, *Udręka tekstu – tekst udręki*, [w:] *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 77.





i zmartwychwstały Pelops – założyciel tragicznej dynastii Pelopidów<sup>11</sup>. Ten, jak pisze Schulz, wędniący, smutny i jałowy Olimp został na kartach *Sklepów cynamonowych* ożywiony, aby stać się pretekstem do wypowiedzi na temat kultury jako źródła cierpienia oraz dziedzictwa kulturowego jako spetryfikowanego „kruszejącego w pajęczynach”, „odchodzącego w nicłość” [BS 64] rumowiska przeszłości. Temat ten, zasygnalizowany wyobrazeniowo w cyklu prozatorskim, w postaci pogrążonego w ciemności muzeum pełnego kruszejących gipsowych figur, podjął Schulz w formie dyskursywnej i szeroko rozwinął w eseju pt. *Wędrowki sceptyka* z roku 1936<sup>12</sup>. W *Sklepiach cynamonowych* dziedzictwo kulturowe symbolizowane przez antyczne postaci mityczne jest przez Schulza deprecjonowane na poziomie świata wyobrażeń – figury mają puste spojrzenia, blednące, zanikające – w mętniejącym zmierzchu pokoju – owale, są pokrytym pajęczyną śmietniskiem minionej chwały, reprezentującym „rozkładający się w nudzie i monotonii zmierzch bogów” [BS 64].

Schulz, pisząc o cierpieniu, używa chętnie obrazowania teriomorficznego i morbudycznego<sup>13</sup>. Paniczny lęk przed przemianami,

---

<sup>11</sup> Tantal, ojciec Pelopsa, chcąc poddać próbie wszechwiedzę bogów, zaproszonym na ucztę podał na stół mięso zabitego syna. Pelops, ożywiony przez Hermesa, dokonuje w swoim późniejszym życiu mordu, który stanie się przyczyną klątwy rzuczonej przez bogów na jego potomków. Pelops bowiem wygrał podstępem wyścig zaprzęgów z królem Oinomaosem, w którym nagrodą było poślubienie córki królewskiej, Hippodamii. W tym celu przekupił woźnicę Oinomaosa, obiecując mu jedną noc z Hippodamią, słowa jednak nie dotrzymał. Kiedy woźnica zaczął się domagać wypełnienia obietnicy, Pelops wrzucił go do morza. Klątwa rodowa spłynęła na synów Pelopsa i Hippodamii, Atreusza i Tyestesa.

<sup>12</sup> Por. M. Karwowska, „*Spacery sceptyka przez rumowiska kultury*”. Bruno Schulz – o przechodzeniu do potomności – niepatetycznie, „Prace Polonistyczne” 2011, seria LXVI, s. 217–227.

<sup>13</sup> Anna Czabanowska-Wróbel w swoich analizach prozy Schulza przywołuje bohatera opowiadania pt. *Samotność* (pierwotnie opublikowanego pod tytułem *O sobie*), który „pasożytuje na metaforach”, por. A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 330.



o którym pisał w liście do Romany Halpern, na poziomie świata wyobrażeń znalazł swój wyraz w figurze czarnego, przerażającego psa z *Sanatorium pod klepsydrą*. W narracji personalnej, pierwszoosobowej Schulz bardzo dokładnie opisuje uczucia towarzyszące bohaterowi, który czuje się zdrętwiały ze zgrozy, przerażony, uwięziony, siania się na nogach, jest bliski zemdlenia, instynktownie szuka schronienia przed zwierzęciem w altance, mając pełną świadomość daremności swoich wysiłków:

Kudłata bestia zbliża się w podskokach i oto morda jego jest już u wejścia altanki i zamyka mnie w pułapce. Ledwo żywy ze strachu miarkuję, że rozwinął on całą długość łańcucha, który włókł za sobą przez podwórze, i że sama altanka jest już poza zasięgiem jego zębów. Zmaltretowany, zmiażdżony zgrozą, ledwo odczuwam jakąś ulgę [BS 273].

Teriomorficzna figura psa, wzmocniona symboliką nyktomorficzną i późniejszą metamorfozą pyska zwierzęcia w twarz ludzką – żółtą, kościstą, o oczach „czarnych, złych i nieszczęśliwych” [BS 273], reprezentuje na poziomie Świadomości Rodzącej Obrazy przerażające, niszczycielskie, kaleczące oblicze czasu<sup>14</sup>. Gilbert Durand w swojej teorii antropologicznych struktur wyobraźni obrazy teriomorficzne wiąże z archetypem potwora, a schemat teriomorficzny wyobraźni – z symboliką kąsającą. Paszcza uzbrojona w ostre zęby, gotowa kąsać i gryźć ma wyrażać lęk Marzyciela przed pożerającą śmiercią. Durand zauważa, że tak rozumiana teriomorficzna orientacja wyobraźni daje się zaobserwować w opowieściach mitycznych (Marsjasz, Orfeusz, Dionizos, Ozyrys ponoszą śmierć rozszarpywani przez dzikie drapieżniki) i tekstach kultury (obraz Goi, przedstawiający Saturna pożerającego własne dzieci)<sup>15</sup>. Nyktomorfizm psa

---

<sup>14</sup> W *Słowniku schulzowskim* figura człowieka-psa jest interpretowana w kontekście traktatów fizjonomicznych (m.in. *De humana physiognomia* Giambattisty della Porty), por. *Słownik schulzowski*, s. 73–74.

<sup>15</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 71–96.



pilnującego Sanatorium z prozy Schulza wpisuje się w zauważoną przez Duranda w tekstach kultury symbolikę czasową ciemności. Symbolizm „czarnych obrazów” stał się przedmiotem analiz Cogito Marzyciela dokonanych już przez Gastona Bachelarda, który zwrócił uwagę na antropologiczne aspekty „wyobraźni ciemności”: „Jeśli za pomocą wyobraźni wejdziemy do tej nocnej przestrzeni zamkniętej we wnętrzach rzeczy, jeśli doświadczymy prawdziwie jej sekretnej ciemności, odkryjemy rdzeń wszelkiego nieszczęścia”<sup>16</sup>. Kontynuujący badania nad wyobraźnią ciemności Gilbert Durand zaobserwował w tekstach kultury obecność trwałego związku izomorficznego między ciemnością, wyobrażeniami teriomorficznymi i obrazami okaleczenia<sup>17</sup>, waloryzowanymi negatywnie<sup>18</sup>. W prozie Schulza obrazy nyktomorficzne, wyobrażeniowe oblicza czasu, eufemizujące strachy tanatyczne marzącego podmiotu, ożywiają ten kulturowy negatywny symbolizm, stąd tak silna obecność w świecie wyobrażonym *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* obrazów morbudycznych (trąd, strupy, wysypka), symboli realizujących archetyp potwora (ciemność pożerająca, symbolika czarnego psa strzegącego Sanatorium), wyobrażeń kosmicznej, wrzaskliwej, nocnej furii wichury terroryzującej miasto, funeralnych obrazów czarnej roślinności, wyobrażeń nocy jako czarnej wody, w której topi się Jakub, aż po obdarzony największą siłą ekspresji obraz gilotyny ciemności ucinającej głowę ojcu [*Martwy sezon*, BS 247].

---

<sup>16</sup> G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Corti, Paris 1948, s. 75 [przeł. M.K.].

<sup>17</sup> W tekstach kultury nyktomorfizm związany z kalectwem ucieleśnia się często w postaci monarchy jako ślepego starca (archetyp okaleczonego króla), por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 101. W figurze tej, reprezentowanej w literaturze m.in. przez postać Edypa czy króla Leara, majestat królewski i siła monarchiczna zostały zdegradowane przez nieuchronny i okrutny czas, przemieniając się w zgrzybiałość, słabość, często w obłęd. Analogie do takiego symbolizmu można odnaleźć w konstrukcji postaci ojca z prozy Schulza.

<sup>18</sup> G. Durand, *Les Symboles nyctomorphes*, [in:] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 99.



## Obrazowanie morbudyczne

Elementy wyobrażeń morbudycznych dają się zaobserwować niejednokrotnie w konstrukcji postaci świata przedstawionego prozy Schulza. Mężczyzna Schulzowski to *homo dolorosus*, jest często słaby, kaleki, rachityczny lub złamany przez chorobę: wuj Marek „mały, zgarbiony, wyjałowiony z płci” reprezentuje „słabe podrygi męskości, „kalectwo natury” i męską „insufficjencję” [BS 11]; jego syn – Emil – został przedstawiony jako młody mężczyzna o twarzy zwiędłej i zmętniałej, ożywianej z trudem przez „bielmo bladego oka” [BS 12]. Wuj Hieronim to „morze obłądu” [BS 282], jego syn Dodo, uwięziony w chorobie psychicznej młody mężczyzna, co noc szlocha przerażająco w ciemności: „Dodo nie umiał spać. Ośrodek snu w jego chorym mózgu nie funkcjonował prawidłowo. Kręcił się, tarzał w pościeli, przewracał się z boku na bok. [...] Nie żyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz” [BS 284]. Edzio, sąsiad narratora, jest dwudziestoletnim kaleką – „nogi jego całkiem zwyczajnie i bezkształtne są niezdatne do użytku” [BS 285].

Obrazowanie morbudyczne rozciąga się na konstrukcję postaci kobiecych<sup>19</sup>: ciotka Agata to „kobiecość chorobliwie wybujała” [BS 10], a także na konstrukcję przestrzeni – miasto pokryte jest w prozie Schulza „ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów” [BS 26]. Cierpienia doświadczają wreszcie materia, „materia gwałcona” [BS 38] przez tyrańską samowolę formy: „Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?” [BS 38].

<sup>19</sup> Tomasz Olchanowski wywodzi konstrukcje postaci kobiecych w prozie Schulza z mitycznej figury Echidny. W mitologii greckiej Echidna występowała pod postacią antropomorficzno-teriomorficzną, w górnych partiach ciała była przedstawiana jako piękna dziewczyna, w dolnych – jako wąż. Echidna – córka Gai i Tartara – uosobienie świata podziemnego, jest matką mitycznych postaci noszących w sobie symbolikę zła: Chimery, Scylli, Gorgony, Cerbera, smoków, por. T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001, s. 35.



Antropologiczny model *homo dolorosus* realizują w zasadzie w prozie Schulza niemal wszystkie postaci świata przedstawionego, jakby obdarzone przez pisarza Kierkegaardowskim darem cierpienia<sup>20</sup>. Kolejną z nich jest Tłuja, której twarz została zobrazowana jako kurczliwy miech harmonii, wprowadzany w ruch przez cierpienie – „co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd” [BS 7]. Ojciec jest przedstawiany w *Skleпах cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* jako złamany chorobą starzec, „więdący i zanikający w oczach” [BS 18]. Chudnie i kurczy się wraz z postępem choroby. Schulz porównuje go

---

<sup>20</sup> Koncepcja człowieka jako bytu cierpiącego, zaznaczająca się na wielu poziomach organizacji tekstu w prozie Brunona Schulza, została ugruntowana w kulturze europejskiej za sprawą pism Sorena Kierkegaarda. Filozofia Kierkegaarda może zatem stanowić istotny punkt odniesienia dla analiz antropologii bólu obecnej w cyklach *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*. W *Dzienniku* Soren Kierkegaard pisał wielokrotnie, że smutek i cierpienie towarzyszyły mu już od najwcześniejszego dzieciństwa („Niemał w całości pierwszy plan mojego życia otoczony jest mrokiem melancholii oraz okryty chmurami głębokiego i tajemniczego nieszczęścia”, S. Kierkegaard, *Dziennik*, cyt. za: S. Kierkegaard, *Modlitwy*, oprac. P.D. LeFevre, przeł. J. Prokopski, Kęty 2007, s. 15). W *Albo-albo* Kierkegaarda cierpienie osiąga wymiar etyczny. *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć* odsłania nowy aspekt cierpienia i rozpacz, które wiążą się nierozzerwalnie ze wzrostem samoświadomości i intensyfikacją własnej indywidualności. Kierkegaard wyróżnia tu rozmaite kształty rozpacz: rozpacz pochodząca z pragnienia niebycia sobą, unicestwienia siebie, rozpacz nad sobą, rozpacz z powodu niemożności pozbycia się siebie, rozpacz z powodu pragnienia bycia kimś innym, rozpacz z powodu słabości, rozpacz nad sprawami ziemskimi. W *Powtórzeniu* biblijna figura Hioba staje się bogatą w znaczenia wypowiedzią człowieka w jego rozmowie z Bogiem. Antropologa wyobraźni interesują sposoby wyrażania za pomocą obrazu. Kierkegaard, podobnie jak Schulz, w mówieniu o cierpieniu i rozpacz używa bardzo chętnie metaforyki morbudycznej (rozpacz to choroba zakaźna wywołująca gorączkę, mogąca wywołać epidemię), obrazów putrefakcji (rozpacz jako rozkład osobowości) oraz figur teriomorficznych – obrazy potwora pożerającego i pochłaniającego swą ofiarę. Budując swój wywód, Kierkegaard omawia zjawisko potęgowania rozpacz z wykorzystaniem antropologicznego wyobraźniowego schematu gigantyzacji, por. S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992; idem, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.



do orzecha „zsycającego się wewnątrz łupiny” [BS 18]. Jakub doświadcza nie tylko cierpień fizycznych, ale też męki duchowej, której źródłem jest dramatyczny konflikt pomiędzy „samotną służbą wysokiego ideału” [BS 232], „powołaniem do działań heroicznych” [BS 233] a uwięzieniem w przyziemnym kołowrocie obowiązków kupieckich: „Dla ojca mego był sklep nasz miejscem wiecznych udręczeń i zgryzot” [BS 233]. Wyrafinowanym rodzajem męki, opisanym przez Schulza, jest tortura tworzenia, którą wyobraża gra Jakuba na „zaufanym instrumencie” [BS 15] o kształcie klepsydry wypełnionej ciemnym fluidem (Schulz wzmocnił semantycznie obraz za pomocą symboliki tanatycznej – klepsydra jako figura czasu wpływającego, nyktomorfizm instrumentu):

Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszką gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladła występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy [BS 15].

Cierpienia doznaje wreszcie nieustannie bohater-narrator prozy Schulza. *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* przynoszą liczne opisy jego udręki: „płakałem z bezsilnej rozpacz” wyzna Józef niezrozumiany przez otoczenie i rozdrażniony jego tępotą w *Księdze* [BS 107]. W *Genialnej epoce* następuje eksplozja obrazów cierpienia Józefa, wywołanego poczuciem uwięzienia w prowincjonalnym mieście, które jest „zatomowane, zamurowane nudą” [BS 123]. Wyobrażeniową figurę wyzwolenia i otwarcia przestrzeni stanowi tu wprowadzony przez Schulza obraz ognistego słupa przebijającego sufit pokoju, który widzi tylko wzburzony, drżący w ekstazie bohater, ku przerażeniu domowników: „Na progu, w sieni, stali skonsternowani, przestraszeni, załamując ręce: krewni, sąsiedzi, wystrojone ciotki. [...] A ja krzyczałem” [BS 122].

Na dominantę problematyki cierpienia w twórczości Schulza zwraca uwagę Wojciech Wyskiel, odczytując ją jako ekspresję



indywidualnego przeżycia sytuacji alienacyjnej<sup>21</sup> oraz próbę jej intelektualnego oraz artystycznego przewyciężenia<sup>22</sup>. Jerzy Ficowski, znawca biografii i dzieła Schulza, podkreśla fakt, że autor *Sklepów cynamonowych*, całe życie „pełen lęków, kompleksów i urazów”<sup>23</sup>, od dziecka doświadczał wyjątkowo dotkliwie różnych rodzajów udręki: udręki wyobcowania, hermetycznej samotności, cierpień wywołanych chorobą: „Matka, Henrietta, [...] wiele lat poświęciła pielęgnowaniu chorego męża i najmłodszego syna, którego wątłe zdrowie wymagało ciągłej pieczołowitości i opieki, cierpiącego całe życie na serce, w którym tała się wada wrodzona”<sup>24</sup>. Ból, którego doświadczał nieustannie Schulz („Był Schulz przyczyną wielkich trosk i debat domowych, pełnych zaniepokojenia jego stanem fizycznym i psychicznym”<sup>25</sup>), osiągnął swoje ekstremum jako ból sierectwa po śmierci ojca: „Kiedy w 1915 roku ojciec zmarł<sup>26</sup>, było to dla Brunona tragicznym i ostatecznym końcem szczęśliwej epoki życia, [...] epoki, której wskrzeszenia, mitologicznej rekonstrukcji

---

<sup>21</sup> Według Jerzego Jarzębskiego strategia pisarska Schulza polega na przewyciężaniu poczucia samotności i wyobcowania poprzez tworzenie prywatnego rodowodu duchowego, „mitologii indywidualnej”, J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 225.

<sup>22</sup> W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 37. Autor wskazuje dwóch patronów mitycznych literatury podejmującej problematykę alienacyjną: Prometeusza i Hioba. Sztuka uwrażliwiona na alienację i jej dehumanizujące konsekwencje proponuje dwie zasadnicze drogi wyjścia z tej sytuacji. Pierwsza z nich, spod znaku Prometeusza, mająca znamiona walki tragicznej, jest zachętą do buntu i podjęcia próby przekształcenia sytuacji wyobcowania. Drogę inną reprezentuje postawa Hioba, który nie traci nadziei nawet w sytuacji najgorszej opresji, głosi program przetrwania, przekonany, że samo zmaganie się wyznacza sens ludzkiej egzystencji – i w tej tradycji Wojciech Wyskiel sytuuje pisarstwo Schulza, ibidem, s. 167–171.

<sup>23</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 23–24.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>26</sup> Bruno Schulz miał wówczas 23 lata.



miał się podjąć w swej twórczości”<sup>27</sup>. Ficowski w twórczości autora *Sklepów cynamonowych* dostrzega terapeutyczną moc obrazu poetyckiego<sup>28</sup>:

[Bruno Schulz] zazdrościł kolegom sił witalnych, wstydził się swoich słabości i chorób, na które często zapadał. Głęboki kompleks niższości towarzyszył mu przez całe życie i dopiero twórczość miała mu być częściowo odtrutką, choć bynajmniej nie wyzwoleniem<sup>29</sup>.

Również analizy antropologiczne Schulzowskiego świata wyobrażeń skłaniają do wniosku, że w figurach cierpienia obecnych w cyklach prozy *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* należałoby doszukiwać się sensu eufemizacyjnego na poziomie Cogito Marzyciela. Zastosowanie Durandowskiej perspektywy antropologicznych struktur wyobraźni do analizy Schulzowskiego wariantu modelu *homo patiens* pozwala zauważyć dwie nadrzędne zasady porządkowania obrazów. Pierwszą z nich jest gigantyzm, służący spotęgowaniu rozpacz, zasadę drugą stanowi perseweracja

<sup>27</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, s. 27.

<sup>28</sup> Na fundamentalną rolę obrazu w twórczości Brunona Schulza zwraca uwagę Jerzy Jarzębski: „U początków przeżywania świata leży u Schulza nie słowo, lecz obraz”, J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 78. Związek między obrazem i nadawaniem nazwy w twórczości Schulza analizuje Małgorzata Kitowska-Łysiak, por. M. Kitowska-Łysiak, „Bezlik nieskończonych historii”. *O reinterpretacji mitologicznych pierwowzorów na kartach „Xsięgi Bałwochwalczej”*, [w:] *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942. Wystawa ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Muzeum Lubelskie w Lublinie listopad–grudzień 2002*, red. R. Bartnik, T. Dunin, H. Kosienkowska, A. Lipa, Lublin 2002, s. 11. Michał Paweł Markowski zwraca uwagę na obecność w technice pisarskiej Schulza wielokrotnej aranżacji tych samych obrazów w odmiennych kontekstach, por. M.P. Markowski, *Wiosna – między retoryką i erotyką*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 291. Krzysztof Stala podejmuje zagadnienie ikonizacji przedstawienia w prozie Schulza, por. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 187–221.

<sup>29</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, s. 23.





wyobrażeniowych figur cierpienia. Schulz z repertuaru dostępnych wyobraźni struktur wyobrażeniowych chętnie wybiera do opisu udręki obrazowanie morbudyczne i teriomorficzne. Modelowanie symboliczne poprzez figury wyobrażeniowe, generowane dzięki Świadomości Rodzącej Obrazy, pozwala odzyskać podmiotowi stan „równowagi antropologicznej”<sup>30</sup> dzięki terapeutycznej mocy obrazu<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> G. Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 2003, s. 116.

<sup>31</sup> Tomasz Bocheński jako Schulzowską metodę eufemizacji dramatu egzystencji wskazuje komizm i panironię: „Komiczne jest według Schulza samo istnienie. [...] Takie oglądanie istnienia jako maskarady pozwala śmiać się z patosu egzystencjalnych ról. Można założyć, że śmiech za kulisami teatru życia spełnia rolę *katharsis* – uzmysławia patos (dramat) egzystencji i pozwala spojrzeć na siebie jako śmieszoną marionetkę (manekin) na scenie”, T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005, s. 145–146.

# Rozdział XI

## Transpozycja mityczna

Ojciec, pogrążony w swoich dziwactwach... [...]  
O matkę nie dbałem [BS 69].

W świecie wyobrażeń Brunona Schulza obrazami wielokrotnie powracającymi są dwie figury mityczne o charakterze archetypowym w rozumieniu Durandowskim: figura mityczna matki i figura mityczna domu. W *Skleпах cynamonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* daje się zaobserwować reinterpretacja tych figur wyobrażeniowych oraz literacka transformacja mitemów<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Badacze spuścizny literackiej Brunona Schulza podkreślają wagę w jego twórczości mitologemu dzieciństwa, który w badaniach antropologicznych jest nierozzerwalnie związany z figurami mitycznymi matki i domu. Punktem wyjścia do takich rozważań jest list Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza: „To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie – o niedojrzałości – dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okreśną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone”, B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 424. Jerzy Jarzębski dostrzega w tym fragmencie listu projekt egzystencjalny i projekt twórczości Schulza: „Dzieciństwo to chwila, w której człowiekowi zadana zostaje jego własna, tylko dla niego przeznaczona zagadka, w postaci obrazu ukrywającego swój głęboki sens”, J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 153. Według Władysława Panasa „dzieciństwo”, „powrotne dzieciństwo”, „regresja”, „uwsteczny

## Palingeneza mitycznej figury matki

W fenomenologii religii archetypowa figura Matki jest synonimem odnowy życia, dobrobytu, bezpieczeństwa, jest mocą, która ma zdolność zbawiania<sup>2</sup>: „Uciec w nieświadomość i znaleźć w łonie Matki bezpieczne schronienie. Ziemia jest kobietą, a kobieta jest Ziemią<sup>3</sup>. Podejmują one pogmatwane życie człowieka, pozwalają

---

rozwój” stanowią elementarne kategorie Schulzowskiego świata przedstawionego, W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 214. Krzysztof Stala opisuje zabiegi metaforyzacji w prozie Schulza, polegające na nakładaniu się świadomości narratora na wyobraźnię dziecka, K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 111. Anna Czabanowska-Wróbel wyodrębnia zasady rządzące wyobraźnią Schulza i dowodzi, że Schulzowski narrator, rozważając *a posteriori* swoje dziecięce doznania, świadomie rekreuje magiczne dziecięce myślenie: „Można by się pokusić o wskazanie najważniejszych reguł «dziecięcej» wyobraźni Schulza. Znalazłyby się wśród nich: wszechogarniająca zasada nieustannych metamorfoz, prawo powszechnej animizacji – podobnej do baśniowego pananimizmu, gdy każdy przedmiot nieożywiony może być traktowany jako obdarzony życiem (tak jest w *Ptakach*), rola osób z najbliższego otoczenia, w tym ojca, traktowanych jako wyjątkowe i jedyne, a postrzeganych przez zmieniające się emocje podmiotu, nie zaś racjonalnie, jaskrawa kolorystyka, również poddana emocjom, «zasada przyjemności» wzięta jakby wprost z Freuda, rządząca życzeniowymi marzeniami (*Sklepy cynamonowe*), dziecięce, a następnie młodzieńcze scenariusze fantazmatyczne z własną osobą marzyciela w roli głównej (*Wiosna*), nocny lęk (*pavor nocturnus*) dobrze znany psychologii dziecka, wyrazisty podział przestrzeni na bezpieczną i znaną, uporządkowaną w koncentryczne kręgi, w centrum których znajduje się rodzinny dom i obcą, traktowaną jako złowroga, nieciąglią i zdolną do rozszerzania i kurczenia niezależnie od realnych odległości”, A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 315.

<sup>2</sup> G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 141.

<sup>3</sup> Theodor Reik postać biblijnej Ewy interpretuje jako mityczną reprezentację Ziemi-Matki, por. T. Reik, *La Création de la femme*, Éditions Complexe, Bruxelles 1975. Pierre Brunel, omawiając kulturowe realizacje archetypu Ziemi-Matki, przykłady jego artystycznego przetworzenia dostrzega w *Olimpii* Maneta (czarny kot towarzyszący postaci kobiecej na obrazie jest tu interpretowany jako symboliczna substytucja tradycyjnego obrazu węża), literackie transpozycje mitycznej figury



mu powrócić do jego źródeł i rodzą je od nowa”<sup>4</sup>. Prokreacyjny potencjał Matki-Ziemi, przedstawiony za pomocą antropokosmicznego symbolizmu, w antropologii kultury jest synonimem okresowej odnowy świata. Wraz z rozwojem kultu Matki-Ziemi pojawia się nowa waloryzacja przestrzeni – przestrzenią świętą jest teraz gleba i dom, które stają się *imago mundi*<sup>5</sup>. Ugruntowany w humanistyce europejskiej, za sprawą Junga, archetyp Wielkiej Matki, jest zdaniem Eliadego jednym z najbardziej archaicznych obrazów ludzkiej wyobraźni, figura mityczna *Magna Mater* „była od początku niewyczerpanym źródłem różnych egzystencji”<sup>6</sup>. Kultura przechowała świadectwa tego archaicznego witalnego symbolizmu Matki-Ziemi w postaci „kolebki chtonicznej”, obrzędu poświęcenia nowonarodzonego dziecka „duchowi macierzyńskiemu” przebywającemu w ziemi<sup>7</sup> czy też kultu *Pammeter Ge – Ziemi Matki Wszystkiego*, wyrażającego się w obrzędzie układania na ziemi chorych i umierających. Dla fenomenologa wyobraźni, Gastona Bachelarda,

---

Rei jako *Magna Mater* odnajduje w twórczości V. Hugo i C. Simona mit kobiecości, nazywając „mitem mitów”, por. P. Brunel, *Dix mythes au féminin*, Librairie d’Amérique et d’Orient, Paris 1999, s. 10–11.

<sup>4</sup> G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, s. 131.

<sup>5</sup> W narracjach mitycznych istnieje wyraźny rozdział figury *Tellus Mater* na ziemię płodną, ziemię-żywicielkę, którą wyobraża Demeter oraz ziemię jako element kosmiczny, którą reprezentuje Gaja. W tekstach literackich daje się zaobserwować bezpośrednie przeniesienie wyobrażeń *Magna Mater* obecnych w narracjach mitycznych, które przybierają różne reprezentacje, np. w hymnach Homeryckich będzie to Demeter, w twórczości Joachima Bellay czy Artura Rimbaud będzie to postać Kybele, w twórczości Mallarmégo – Cerrera. Częściej jednak mityczna figura *Tellus Mater* ulega transpozycji, w poemacie *Demeter i Persefona* Alfreda Tennysona Demeter przestaje już być Ziemią-Matką, stając się *mater dolorosa*, a jej głośny lament przenika Hades, Ziemię, Niebo i ciszę łąk asfodelowych, w wyobraźni Claudela Ziemia-Matka przybiera postać Pani Podziemia – Hekate. Na temat literackich konkretyzacji tych figur wyobrażeniowych w kontekście badań mitokrytycznych, por. P. Brunel, *Dix mythes au féminin*, s. 13–35.

<sup>6</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 238.

<sup>7</sup> Śpiące noworodki pozostawiano w bezpośrednim zetknięciu z *Tellus Mater*, np. w rowach.



Matka to największy z wszystkich archetypów związany z obrazami bezpieczeństwa i intymności: na poziomie Cogito Marzyciela, Świadomości Rodzącej Obrazy, „rzeczywistość związana z matką od razu wzbogaca się o wszelkie obrazy intymności”<sup>8</sup>.

W twórczości Brunona Schulza mityczna figura matki zostaje pozbawiona pozytywnych znaczeń, które nadała jej antropologia kultury<sup>9</sup>. Symbolika witalna *Magna Mater*, synonim niewyczerpanej siły życiodajnej i bezpieczeństwa, zyskuje waloryzację negatywną. Schulzowski chreod zbudowany wokół obrazu matki tworzy semantyka ciemności, uwięzienia, samotności, opuszczenia i strachu. W *Księdze* obraz matki jest antonimem szczęścia. Jej pojawienie się w życiu syna to „koniec jasnej idylli” [BS 107], w *Sanatorium pod klepsydrą* matka zostaje obdarzona cechami nadzorcy więziennego, jej obecność wywołuje panikę, poczucie zniewolenia: „Niepojęte pojawienie się matki *incognito* w jakiejś tajnej misji! Są to ogniwa jakiejś wielkiej, niezrozumiałej intrygi zaciskającej się dookoła mej osoby. Uciekać, uciekać stąd. Gdziekolwiek” [BS 275]. W *Genialnej epoce* obraz matki zostaje wpisany w symbolikę tanatyczną – matka dusi syna pocałunkami, zamyka usta Józefa swoimi ustami, próbując stłumić jego krzyk „fałdami swojej miłości” [BS 121]. Zamiast poczucia bezpieczeństwa Józef ze strony matki doświadcza poczucia strachu, opuszczenia i osamotnienia: „Ile razy wychodzę z pokoju, wydaje mi się, że ktoś szybko oddala się spod drzwi i skręca w boczny korytarz. Albo ktoś idzie przede mną, nie odwracając się. [...] Wiem kto to jest! – Mamo! – wołam drżącym ze wzburzenia głosem i matka odwraca twarz i patrzy na mnie przez chwilę” [BS 269]<sup>10</sup>. W opowiadaniu *Ostatnia ucieczka*

<sup>8</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 325.

<sup>9</sup> Waloryzowana pozytywnie symbolika związana z *Tellus Mater* dominuje w twórczości Bolesława Leśmiana, szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Pamięć uśpioną. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.

<sup>10</sup> Obraz matki milczącej w tekstach kultury omawia Pierre Brunel. W twórczości P. Claudela (*Cinque grandes Odes*) pojawia się figura Mnemozyny, matki



ojca, kończącym zbiór *Sanatorium pod klepsydrą*, matka gotuje na obiad raka, w którego przeistoczył się w wyobraźni Józefa umierający ojciec, toteż porównana do Scylli i Charybdy [BS 317], dwóch mitologicznych potworów, staje się symbolem śmiercionośnego niebezpieczeństwa, którego nie można uniknąć.

Obrazowanie frenetyczne w związku z figurą mityczną matki pojawia się też w opowiadaniu *Emeryt* – tutaj dziecko doświadcza przemocy ze strony matki-kata: „Po niektórych chłopców przychodziły matki i uprowadzały opornych łajząc i bijąc” [BS 306]. Schulz, wykorzystując obrazowanie frenetyczne, dokonuje w tym opowiadaniu jeszcze jednej transformacji figury *Tellus Mater* utożsamianej z *Alma Mater*: kobiety wracające z targu, anielice z koszykami mięsa i jarzyn (literackie przetworzenie mitycznych figur Matek-Matrones, bóstw chtonicznych występujących w mitologii celtycko-germańskiej, wyobrażanych jako trzy kobiety z koszami owoców)<sup>11</sup> są poważne, chmurne i groźne, a tytułowy bohater, emerytowany urzędnik, w którego konstrukcji postaci Schulz odnawia mitologem dzieciństwa, patrzy na nie pomniejszony, z perspektywy dziecka lękającego się gniewu matki.

Śledząc dalsze reinterpretacje archetypowej figury Matki w wyobraźni Schulza, odnajdziemy zabieg przeniesienia semantycznego jej pozytywnych znaczeń na postaci mamek oraz postaci ojca. Mamki z opowiadania *Edzio* swoim spokojem porządkują otaczającą je przestrzeń, wprowadzając w nią „monologi ciszy” [BS 290], błogostan, poczucie bezpieczeństwa, istniejące poza bałaganem i rozgardiaszem nocy: „mamki rozłożyście i nabrzmiałe mlekiem” [BS 290] karmią niemowlęta „słodkim zapomnieniem” [BS 290]. Gilbert Durand, analizując pod kątem antropologicznych

---

Muz, która milczy – brak słów jest tu synonimem pamięci, archetypowej anamnezy, z której źródła czerpie język poezji, por. P. Brunel, *Dix mythes au féminin*, s. 13–14.

<sup>11</sup> Na frenetyczną i tanatyczną symbolikę mitycznych Matek w opowiadaniu *Wiosna* Schulza zwraca uwagę Jerzy Jarzębski, przywołując jako kontekst porównawczy *Życie Marcellusa* Plutarcha oraz *Fausta* Goethego, por. B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 160.



struktur wyobraźni teksty kultury, w *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* wykazał, że semy składające się na chreod zbudowany wokół mitycznej figury ojca związane są najczęściej z męską siłą, przemocą i wojną (symbolizują je stałe atrybuty: miecz, pancerz, maczuga, strzała<sup>12</sup>). Obraz ojca przedstawiony w prozie Schulza odbiega od wyobrażeń utrwalonych w tekstach kultury, realizuje bowiem macierzyńską symbolikę ramion bezbronych, nieuzbrojonych, które pieśczośliwie zamykają się wokół dziecka, aby je chronić:

Nie wiem skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu [...]. Do tych obrazów należy u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu<sup>13</sup>.

W *Sanatorium pod klepsydrą* figura wyobrazeniowa ojca realizuje jeszcze jeden znany antropologii kultury aspekt *Tellus Mater*, zwany *regressus ad uterum*<sup>14</sup>, który symbolizuje odnowienie sił witalnych i powrót do bezpiecznego praszchronienia<sup>15</sup>. U Schulza

---

<sup>12</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 135–215.

<sup>13</sup> B. Schulz, *Etnologia duchowa*, [w:] idem, *Republika marzeń. Utwory rozproszone, opowiadania, fragmenty, eseje, rysunki*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1993, s. 42.

<sup>14</sup> Reprezentowany w tekstach kultury m.in. przez obraz kołyski, grotty lub grobu, por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 245–246.

<sup>15</sup> Bogusław Gryszkiewicz porównuje postać ojca z prozy Schulza z antycznymi figurami mitycznymi i bohaterami literackimi, a samo Sanatorium odczytuje jako współczesną wersję Hadesu: „Dla współczesnej wersji Schulza odnaleźć można prefigurację w podaniach mitologii babilońskiej, greckiej, rzymskiej, w literackich scenach z Dantego i Goethego. Wędrowni Ishtar poszukującej Tuziego, podobnego typu opowieści o Demeter, szaleńcza wyprawa Heraklesa, awanturnicze wyczyny Tezeusza i Pejritoosa, *kathabasis* Orfeusza czy poszukiwania dwu bohaterów, których los złączyła Tragedia Troi, Odyseusza i Eneasza. Wobec tej niezwykle bogatej i w szereg znaczeń wyposażonej tradycji sytuuje się opowieść o Józefie”, B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3, s. 89.



kołyska zostaje zastąpiona przez obraz łóżka szpitalnego: „Rozebrałem się powoli i wsunąłem do łóżka ojca. Nie obudził się. [...] Wkrótce zasnąłem obok niego”<sup>16</sup>.

## Intymność udomowiona

Dla interpretacji mitycznej figury domu w świecie wyobrażeń Brunona Schulza istotny okaże się kontekst antropologiczny prac Gastona Bachelarda, które stanowiły istotny punkt odniesienia dla badań Durandowskich. Bachelard w książce *La Terre et les rêveries du repos*, omawiając obraz domu rodzinnego i domu onirycznego<sup>17</sup>, w polu semantycznym tej figury wyobrażeniowej sytuuje takie znaczenia, jak: absolutna intymność (intymność udomowiona), tajemnica szczęścia, pierwotne poczucie bezpieczeństwa, spoczynek, spokój, odmłodzenie, praszchronienie, azyl<sup>18</sup>. Dom na poziomie Cogito Marzyciela, broniąc przed zimnem, skwarem, burzą, deszczem, przed nocą (obrazy domu rozświetlonego), realizując wszystkie wartości związane z chronieniem, jest „przeciwświatem” lub „światem przeciwataków”<sup>19</sup>. Bachelard dostrzega izomorfie obrazów domu i odpoczynku: „Poezja domu [...] obdarza życiem wszystkie aspekty przytulności i odnajduje poczucie bezpieczeństwa właściwe filozofii wypoczynku”<sup>20</sup> oraz izomorfie obrazów domu i matki (domostwo jako ośrodek spokoju i wypoczynku

---

Polemikę z takim odczytaniem prozy Schulza podejmuje Shalom Lindenbaum, por. S. Lindenbaum, *Hades czy sanatorium?*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 48–55.

<sup>16</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 255.

<sup>17</sup> Podstawę omówienia stanowi wydanie: G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Corti, Paris 1997.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 95–128.

<sup>19</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 316.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 325.





prenatalnego – *regressus ad uterum*): „wszystkie miejsca odpoczynku mają charakter macierzyński”<sup>21</sup>.

W świecie wyobrażeń Brunona Schulza odnajdziemy zabieg demitologizacji domu rodzinnego jako przestrzeni intymnej i bezpiecznej<sup>22</sup>, wprowadza semantykę uwięzienia i udręki. W jego prozie obrazowi domu towarzyszy często symbolika nyktomorficzna i frenetyczna:

Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach. [...] Mieszkanie nasze coraz bardziej popadało w stan zaniedbania wskutek opieszałości matki. [...] W dolnych pokojach mieszkali subiekci i nieraz w nocy budziły nas ich jęki, wydawane pod wpływem zmory sennej. [...] Ojciec schodził do tych zimnych i ciemnych pokojów, płosząc przed sobą świecą stada cieni [BS 14].

W opowiadaniu *Manekiny*, w którym Schulz opisuje poranki w domu rodzinnym, obrazy nyktomorficzne zostały wzmocnione poprzez zastosowanie zabiegu animizacji i teriomorfizacji ciemności:

Mętny i brudny ogień w piecu lizał zimne, błyszczące narośle sadzy w gardzieli komina. Świeca gasła, pokój pogrążał się w ciemności. Leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezgwiezdną nicość [BS 28].

Dom w wyobraźni Schulza wiąże się z penitencjarną semantyką zamknięcia i izolacji. W opowiadaniu pt. *Pan podwórze* przylegające do domu rodzinnego Józefa tworzy wraz z budynkiem

<sup>21</sup> Ibidem, s. 326.

<sup>22</sup> Demitologizacja obrazu domu jest w *Skleпах cyrnonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* wyjątkowo silnie obecna, jednak w prozie Schulza można znaleźć również obrazy domu nacechowane pozytywnie – na temat Schulzowskiegotoposu domu-schronienia, por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 175. Mariola Wysocka omawia obraz domu w prozie Schulza w kontekście filozofii E. Lévinasa, M. Bubera, F. Rosenzweiga, rozważając problematykę samotności ontologicznej i wolności ontologicznej, por. M. Wysocka, *Metafizyka przed ontologią*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 97–111.



przestrzeń więzienną, jest „głuchą zatoką, poza którą nie ma już wyjścia” [BS 50]. Parkan otaczający teren przyległy do domu to „zamykająca się i ostateczna ściana tego świata” [BS 50]. Wzmacniając negatywną waloryzację obrazu domu, Schulz sięga po obraz putrefakcji – rozkładu i fetoru:

W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga, zamknięta między komorę, wychodek i tylną ścianę kurnika. [...] Był to najdalszy przyładek, Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan z poziomych desek. [...] Spod jego omszałych dyli wyciekała strużka czarnej, śmierdzącej wody, żyła gnijącego, tłustego błota, nigdy nie wysychająca – jedyna droga, która poprzez granice parkanu wyprowadzała w świat. Ale rozpacz smrodliwego zaułka tak długo biła głową w tę zaporę, aż rozluźniła jedną z poziomych, potężnych desek. My, chłopcy, dokonaliśmy reszty i wyważyli, wysunęli ciężką, omszałą deskę z osady. Tak zrobiliśmy wyłom, otworzyliśmy okno na słońce. Stanąwszy nogą na desce, rzuconej, jak most, przez kałużę, mógł więzień podwórza w poziomej pozycji przecisnąć się przez szparę, która wypuszczała go w nowy, przewiewny i rozległy świat [BS 50-51].

W opisie przestrzeni, która wyłania się po opuszczeniu więziennych murów domu rodzinnego, Schulz wykorzystuje waloryzowane pozytywnie obrazy światła, blasku, witalności, otwarcia i wolności, na które składają się: „srebrzysty połysk fal powietrznych”, „błyśki słońca”, „błękitna geografia obłoków”, „przyroda chwytająca przepływy tlenu”. Tutaj oswobodzony Józef może swobodnie oddychać „rozległą mapą niebios” [BS 51].

Symbolika domu-więzienia związana jest w prozie Schulza nie tylko z postacią głównego bohatera – w opowiadaniu *Dodo* więzieniem domu jest wuj Józefa, Hieronim.

Wuj Hieronim nie wychodził już od wielu lat z pokoju. [...] Prowadził żywot emeryta na wąskim skrawku, między sienią a ciemnym alkierzem, który mu został przydzielony. [...] W ciemnym alkierzu, w ciasnym więzieniu, w którym skazany był jak wielki, drapieżny kot krążyć tam i z powrotem przed szklanymi drzwiami prowadzącymi do salonu [BS 281].



Jego syn, Dodo, „filozof perypatetyczny” [BS 280], wychodzący codziennie przed południem na, dający namiastkę wolności, długi spacer po mieście, podobnie jak ojciec, w swoim domu rodzinnym czuje się „zamurowany” [BS 285], „szłocha przerażająco w ciemności” [BS 285] „wzdycha ciężko”, „kręci się na poduszkach” [BS 284]. Według opisu Schulza w ciele kuzyna Dodo „nie żyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz, kręciło się jak kot w klatce” [BS 284].

## Reinterpretacja mitematyczna

Schulzowska reinterpretacja figury mitycznej matki i figury mitycznej domu polega na silnej transformacji archetypowych praobrazów. Autor *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* poddaje funkcjonujące w kulturze mitemy zabiegowi odwrócenia semantycznego lub przeniesienia semantycznego. W swojej interpretacji figury mitycznej matki Schulz przywołuje, funkcjonujące w kulturze tradycyjnej, wyobrażenia kobiety jako synonimu mocy wrogich mężczyźni. Etnologowie badający topos kobiety i matki w kulturze<sup>23</sup> zwracają uwagę na wyraźny rozdział pól semantycznych związanych z tymi dwoma obrazami. Pierwszy obraz to kobiecość o silnym potencjale erotycznym, archetyp mrocznych i niszczycielskich sił tkwiących w kobiecości, jej wizerunek buduje obcość i inność w stosunku do mężczyzny. Temu negatywnemu wizerunkowi kobiecości zostaje przeciwstawiony, w tekstach kultury, obraz Wielkiej Macierzy, która jest ośrodkiem kosmicznej płodności, rozdawczynią urodzaju, dobrobytu, opiekuńczości i bezpieczeństwa:

Studia nad kulturami wskazują, że dla mężczyzn bezpieczne były tylko ich kobiety – matki lub siostry. [...] Najbliższe pokrewieństwo niwelo-

<sup>23</sup> Por. E. Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997, s. 14–60.



wało wrogość między kobietami i mężczyznami. W istocie odmienności bowiem tkwiło wzajemne potencjalne zagrożenie, a kulturowe normy zostały po to powołane do życia, by je łagodzić. Jak się wydaje normy te miały strzec przede wszystkim mężczyzn przed wszechobecną złą mocą kobiet<sup>24</sup>.

Szulz w swojej twórczości ten utrwalony w kulturze rozdział między kobiecością obcą i kobiecością bliską – macierzyńską nie tylko niweluje, lecz także negatywny obraz kobiecości poddaje dodatkowo perseweracji, wzmacniając go semantyką tanatyczną, frenetyczną i penitencjarną. Podobny zabieg stosuje w swojej re-interpretacji obrazu domu – archetypowej przestrzeni intymnej, praszchronienia, łącząc go z symboliką nyktomorficzną i frenetyczną (dom staje się przestrzenią generującą lęk przed ciemnością), penitencjarną (obraz domu-więzienia) i obrazami putrefakcji (dom jako przestrzeń rozkładu, fetoru, gnijącego błota, smutne pobożwisko podwórza, obraz szmat na śmietniku z opowiadania *Edzio*).

Michel Foucault istotę więzienia, jako instytucji penitencjarnej, widzi w izolacji więźnia i ujarzmianiu jego psychiki poprzez pozbawienie go fundamentalnego prawa człowieka do wolności<sup>25</sup> – Schulz dokonuje przeniesienia semantycznego tych znaczeń związanych z obrazem więzienia na obraz domu rodzinnego (dom otoczony parkanem przypominającym mur więzienny z opowiadania *Pan*, dom jako przestrzeń izolacji i zamknięcia bohaterów prozy Schulza: Józefa, wuja Hieronima, kuzyna Dodo). Schulzowska frenezja w obrazowaniu domu rodzinnego prezentuje się interesująco w zestawieniu z frenezją sadyczną. Roland Barthes w swoich analizach przestrzeni zamknięcia w powieściach de Sade'a, która jest przestrzenią przemocy i zbrodni, pozbawia ją jednoznacznej negatywnej waloryzacji, dowodząc, że zamknięcie sadycznej

<sup>24</sup> A. Zadrożyńska, *Powtarzać czas początku*, cz. 2: *O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Warszawa 1988, s. 14.

<sup>25</sup> Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komedant, Warszawa 1993, s. 276–279.



przestrzeni<sup>26</sup> (oprócz faktu, że izolacja zapewnia tu „rozkosz bycia”<sup>27</sup>) pełni istotną funkcję – ustanawia społeczną autarkię: „Zamknięci, libertyni, ich pomocnicy i ofiary tworzą całkowitą społeczność, z własną ekonomią, moralnością, językiem i czasem, podzielonym w rozkładzie dnia na zajęcia i święta. [...] Najbliższym odpowiednikiem Sadycznego miasta byłby Fourierowski falanster: poprzez [...] skłonność do utożsamiania szczęścia z zamkniętą i zorganizowaną przestrzenią”<sup>28</sup>.

Przestrzeń domu w prozie Schulza jest również przestrzenią zamkniętą i odizolowaną (kamienica, w której mieszka Józef, to obszar ograniczony „ślepyimi fasadami domów”, BS 307), nie jest jednak przestrzenią zorganizowaną, lecz domeną chaosu. W polu semantycznym Schulzowskiego obrazu domu znajdziemy takie semy, jak: bezładna krzątanina, rozgardiasz, gonitwa po piętrach, gwar, wędrówki, wchodzenia, wychodzenia, ul, rozproszenie [BS 289–290]. Georges Bataille, analizując frenezję sadyczną, zwraca uwagę na wyraźną polaryzację postaw w powieściach de Sade’a, gdzie negatywna waloryzacja przypisana jest jednoznacznie postaciom katów<sup>29</sup>. W prozie Schulza to matka jest źródłem lęków, których doświadcza dziecko.

Bruno Schulz w swojej reinterpretacji figur mitycznych dokonuje odwrócenia semantycznego bądź przeniesienia semantycznego w odniesieniu do najbardziej fundamentalnych obrazów

---

<sup>26</sup> „Modelem sadycznego miejsca jest Silling, zamek Durceta ulokowany w głębi Czarnego Lasu, gdzie czterej libertyni ze *Stu dwudziestu dni Sodomy*, zamykają się na cztery miesiące ze swym serajem. Zamek ów jest szczelnie odizolowany od świata szeregiem przeszkód: [...] Urwisko, zawrotnie głęboka przepaść, przez którą przepawić się można jedynie mostem (który libertyni niszczą za sobą), mur wysoki na dziesięć metrów, głęboka fosa, brama zamurowana natychmiast po wejściu, w końcu przerażająca ilość śniegu”, R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 19.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>29</sup> G. Bataille, *Literatura a zło*, przeł. Maria Wodryńska-Walicka, Kraków 1992, s. 82–100.



archetypowych waloryzowanych w kulturze pozytywnie. Analiza chreodów zbudowanych w wyobraźni Schulza wokół mitycznych figur matki i domu wskazuje, że pisarz w swojej prozie poddał zakorzenione w kulturze mitemy zabiegowi perseweracji, nadając im nowe, negatywne sensy, co uzyskał poprzez wielokrotne przywoływanie w konstrukcji tych figur obrazowania frenetycznego, nyktomorficznego i penitencjarnego. Zabieg artystycznej demitologizacji fundamentalnych dla kultury figur mitycznych wpisuje się w problem szerszy, jakim jest Schulzowska wizja kultury<sup>30</sup> i polemika z tradycją. W formie dyskursywnej swoją filozofię kultury wyłożył Schulz w eseju *Wędrówki sceptyka* z roku 1936. Na poziomie figuratywnym stosunek Schulza do procesu kulturotworzenia wyraża użyta w eseju metafora morbudyczna, tanatyczna i obrazy putrefakcji – kultura to „świat zwietrzały, sfermentowany lekko na

---

<sup>30</sup> Schulzowska wizja kultury stała się przedmiotem zainteresowania Kazimierza Wyki, który w pisarstwie autora *Sanatorium pod klepsydrą* dostrzegł treści antyhumanistyczne, apoteozujące „rzeczy martwe zastępujące człowieka”. Bohater Schulzowskiej prozy funkcjonuje w świecie niepodmiotowo, jego egzystencja ma charakter pasywny, a potencjał twórczy człowieka jest marginalizowany: „Ludzie sprowadzeni do gatunku przedmiotów grają tę samą rolę substratu do przemian automatycznych, co drzewa i domy rzucone pod działanie zachodu słońca, bierne świadki barw po nich przepływających. Prowadzi to do wybitnie antyliterackich i antyhumanistycznych wyników”, K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 421–422. Stefan Napierski Schulzowską wizję kultury określa mianem infantyliizmu kulturalnego, zaś dla nazwania Schulzowskiego rekwizytorium kultury używa określeń: banał, teatralna szmira, zapleśniałe kulisy, akcesoria o zapachu naftaliny, wyciągnięte ze składu rupieci, por. S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, s. 424–427. Żaneta Nalewajk podejmuje polemikę z poglądami Wyki, którego stanowisko personalistyczne i afirmatywne upatruje w kulturze cel życiowego posłannictwa twórcy, zaś w wymiarze ponadindywidualnym możliwość samodoskonalenia ludzkości poprzez proces kulturotworzenia. Autorka rozpatruje Schulzowskie pojęcie kultury w kontekście transgresji semantycznej, widząc w niej celowy zabieg artystyczny wpisany w szerszą perspektywę filozoficzną, por. Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010, s. 59–104.



powierzchni, z nalotem chorej pleśni”<sup>31</sup>. Niewolnicze uzależnianie od tradycji nazywa pisarz działaniem z pogranicza śmierci. Tylko artysta, któremu uda się wyzwolić z terroru kulturowego dziedzictwa, może stać się, zdaniem Schulza, „ozdrowieńcem” [BS 409].

---

<sup>31</sup> B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 408.

## Rozdział XII

### „Spacery sceptyka przez rumowiska kultury” O przechodzeniu do potomności – niepatetycznie

#### Od parenezy do hedonizmu estetycznego

Martin Heidegger w eseju pt. *Cóż po poecie* stawia tezę, iż artysta ma obowiązek pozostawić po sobie twórczość „udatnie uczestniczącą w tym, co przypadło w udziale epoce”<sup>1</sup>. Powinnością „późnego wnuka” jest „znaki i wskazania” artysty odczytać, podjąć „zatarte tropy” i po sądzonej mu drodze iść „tak daleko, jak dojść potrafi”<sup>2</sup>. Czytelnicza podróż estetyczna w świat kultury staje się szlakiem. Niekiedy na ten szlak, na spotkanie z czytelnikiem, wychodzi twórca, którego potomność „pośpiesznie i na gwałt robi myślicielem”<sup>3</sup>. W eseju pt. *Źródło dzieła sztuki* Heidegger porzuca ironiczny ton, kwestionując *explicite* kategorię pośmiertnej sławy pisarza. Artysta ma wyzwolić dzieło ku jego czystemu „staniu-w-sobie-samym”: „to właśnie w wielkiej sztuce, a mowa tu tylko o takiej, artysta w porównaniu z dziełem jest czymś nieważnym, bez mała samounicestwiającym się w tworzeniu przejściem potrzebnym do wyłonienia dzieła”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, *Cóż po poecie*, przeł. K. Wolicki, [w:] idem, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 220.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 221.

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, [w:] idem, *Drogi lasu*, s. 25–26.



George Santayana, amerykański filozof kultury, postuluje spojrzenie na dziedzictwo kulturowe pozostawiane w spadku przyszłym pokoleniom w sposób wolny od obciążeń powinności, dydaktyzmu i parenezy, proponując teorię tzw. hedonizmu estetycznego. Sztuka (kultura), zamiast tworzyć pomniki, powinna być zaproszeniem do wspólnej zabawy, w której rolę fundamentalną odgrywa zasada przyjemności („sztuka jest odpowiedzią na pragnienie rozrywki”<sup>5</sup>).

Teorię hedonizmu estetycznego poddaje krytyce Ernst Cassirer, nazywając ją „estetycznym pozorem”<sup>6</sup>:

Popyt na rozrywkę można zaspokoić o wiele lepszymi i tańszymi środkami. Nie sposób sobie wyobrazić, by taki cel przyświecał twórczości wielkich artystów – by Michał Anioł dla rozrywki budował bazylikę św. Piotra, a Dante czy Milton dla rozrywki pisali swe poematy. Zgodziliby się niewątpliwie ze zdaniem Arystotelesa, że „czynić wysiłki i pracować dla rozrywki wydaje się czymś niemądrym i zgoła dziecinnym”<sup>7</sup>.

Według Cassirera artyści odgrywają doniosłą rolę w procesie kulturotworzenia, są „wielkimi nauczycielami w królestwie świata widzialnego”<sup>8</sup>, posiadającymi przywilej „ujawniania niewyczerpanej mnogości aspektów rzeczy”<sup>9</sup>. Dzięki nim nieskończone możliwości życia, oczekujące dotąd w milczeniu, mogą być „przywołane z odrętwienia na intensywne i jasne światło świadomości”<sup>10</sup>:

Artysta wybiera pewien aspekt rzeczywistości, ale ów proces selekcji jest jednocześnie procesem obiektywizacji. Gdy już wkroczyliśmy w jego pole

---

<sup>5</sup> G. Santayana, *The Sense of Beauty*, New York 1896, s. 22, cyt. za: E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 263.

<sup>6</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, s. 269.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 263. Cassirer przywołuje słowa Arystotelesa zawarte w *Etyce nikomachejskiej*, por. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1956, s. 377.

<sup>8</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, s. 241.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 242.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 246.



widzenia, musimy patrzeć na świat *jego* oczyma. Mogłoby się wydawać, że świat nigdy przedtem nie ukazał się nam w tym szczególnym świetle<sup>11</sup>.

Opisana powyżej relacja Mistrz–uczeń jest wolna od niebezpieczeństwa apodyktycznego ograniczenia swobody czytelnika. Po między twórcą i odbiorcą (późnym wnukiem) tworzy się szczególnie rodzaj relacji, którą Cassirer nazywa „wolnością estetyczną”<sup>12</sup>, możliwej dzięki temu, że proces artystyczny jest procesem dialektycznym i dialogowym. Odbiorca przyjmuje postawę współuczestniczenia, zgodnie z tezą Hume’a: „piękno nie jest jakością tkwiącą w samych rzeczach: istnieje jedynie w umyśle, który je kontempluje”<sup>13</sup>.

Bruno Schulz jest pisarzem, który nie podziela Cassirerowskiego przekonania o wzniosłości, powierzonej artystom misji. W eseju pt. *Wędrowniki sceptyka* (pierwodruk tekstu ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1936) podejmuje polemikę z horacjańskim motywem zapisywania się w pamięci potomnych. Zakorzeniony w europejskiej literaturze topos *non omnis moriar*, utożsamiany z procesem kulturotworzenia, Schulz odziera z patosu popartego wielowiekową tradycją, uwagę czytelnika kierując w stronę dziedzictwa, które potomności pozostawili pirroniści.

Pyrron z Elidy, uznawany za patrona wszystkich sceptyków, pod wpływem magów i ascetów indyjskich, z którymi zetknął się podczas swego pobytu w Azji, utrwalił w kulturze śródziemnomorskiej, właściwe postawie sceptycznej, pojęcie ataraksji. Nie zostawił po sobie żadnych traktatów filozoficznych. Wychodząc z założenia, że wiedzy zdobyć nie można, poglądów swoich nie spisywał. Teorie Pyrrona przetrwały dzięki jego uczniom i sukcesorom intelektualnym – Tymonowi z Fliuntu, Arkezylaosowi, Karneadesowi<sup>14</sup> i Sekstusowi

<sup>11</sup> Ibidem, s. 244.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 247.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 250–251. Cassirer używa w odniesieniu do relacji estetycznej, budującej więź między twórcą i odbiorcą, terminu „akt kontemplacji”.

<sup>14</sup> Karneades jest już późnym wnukiem Pyrrona (376–286 r. p.n.e.), żył i tworzył sto lat po mistrzu, uchodzi natomiast za tego, który po Pyrronie najbardziej przyczynił się do rozbudowy filozoficznej teorii sceptycyzmu.



Empirykowi<sup>15</sup>, którzy naśladowali życie mistrza, a jego poglądy uwiecznili we własnych traktatach filozoficznych, tragediach, komediach i wierszach satyrycznych. W zakresie estetyki sceptycy atakowali zarówno samą sztukę („nie przynosi korzyści, bo swymi fikcjami wywołuje zamieszanie umysłów”<sup>16</sup>), jak i wszelkie próby stworzenia nauki o kulturze (szczególnym resentymentem obdarzali teorię literatury), dowodząc że są niepotrzebne, a nawet szkodliwe („wśród dzieł literackich są również przewrotne i przynoszące życiową szkodę; więc przynosi też szkodę teoria, która się nimi zajmuje, która je wyjaśnia i propaguje”<sup>17</sup>). Estetyczne poglądy sceptyków wyłożył Sekstus Empiryk w traktacie pt. *Przeciw uczonym*:

Pewne jest, że wszystkie wypowiedzi poetów, które są pożyteczne i niezbędne, jak te, co znajdują się w poezji gnomicznej i parenetycznej, są wyrażone przez nich jasno i nie potrzebują teorii literackiej; [te zaś, które jej potrzebują]... są bezużyteczne...<sup>18</sup>

## Brunona Schulza filozofia kultury

Uczniowie mistrza z Elidy wytworzyli swoistą, krytyczną postawę umysłu. Starali się kultywować w sobie zdolność sceptyczną, z czasem zamieniając powściągliwą postawę Pyrrona na zaczepną<sup>19</sup>. Taką krytyczno-zaczepną kontynuację pirronizmu znajdziemy w eseju *Wędrowni sceptyka* Brunona Schulza. Programowy

---

<sup>15</sup> Sekstus Empiryk (III w. p.n.e.), przedstawiciel tzw. „młodszy pirronizm”, pozostawił po sobie dzieło, pt. *Zarysy pirrońskie*, przedstawiające w formie podręcznikowej systematyczny obraz sceptycyzmu w starożytności.

<sup>16</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 2009, s. 209.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>19</sup> Por. L. Joachimowicz, *Sceptycyzm grecki. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1972; D. Laertios, *Żyoty i poglądy słynnych filozofów*, oprac. I. Krońska, Warszawa 1984, s. 61–116.



agnostycyzm sceptyków doprowadził ich do zanegowania sensu zabiegów o uznanie zarówno wśród współczesnych, jak i wśród potomnych. Zdanie Schulza jest podobne – jedyna scheda, którą przyszłe pokolenia dziedziczą po przodkach, to „śmietnisko problemów” i „rumowiska kultury” [BS 407]:

Spaceruje sceptyka przez rumowiska kultury. Jak daleko i szeroko okiem sięgnąć – wszędzie gruz i miał. Wędrowiec zastał już wszystko w gruzach, przeorane wzdłuż i w poprzek przez pług niestrudzonej myśli ludzkiej. Wędrowiec stawia ostrożnie swą laseczkę spacerowicza, zatrzymuje się wsparty na niej, uśmiecha się. Potem grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów [BS 407].

Schulz kwestionuje dobre intencje późnego wnuka wobec pozostawionej mu kulturowej sukcesji, neguje naiwną wiarę w ponadczasowe posłannictwo myśli ludzkiej:

Wędrowiec cieszy się, zanosi się cichym śmiechem. Zaciera ręce, gdy mu się uda wywołać powszechny zamęt, maskaradę nieporozumień, wieżę Babel idei. Z rozkoszą bawi się w arbitra i rozsądza spory między tymi widmami problemów, rozsądza je najopaczniej, ze złą wolą, z jedyną intencją doprowadzenia sprawy do absurdu [BS 408].

Same pomniki dziedzictwa kulturowego to dla Schulza „dziwołagi”, „dziwotwory”, „świat sfermentowany lekko na powierzchni, spierzchły cienkim nalotem chorej pleśni” [BS 407–408]. To, co otrzymujemy w darze po naszych intelektualnych przodkach, to przesączona przez sito czasu „fauna śluzowata i bezforemna” [BS 409], rudymenty małej wagi – zaledwie „plankton o konturach płynnych i falujących” [BS 409].

Tytani myśli ludzkiej, podejmujący próby zapisania się w pamięci przyszłych pokoleń, „starcy w długim szlafroku, z siwą brodą” [BS 408], są dla pisarza koboldami próbującymi obarczyć potomność ciężarem odpowiedzialności za intelektualną schedę,



na którą nikt nie czeka<sup>20</sup>. W folklorze germańskim koboldy są figurami mitycznymi waloryzowanymi pozytywnie, reprezentującymi opiekuńcze duchy przodków. U Schulza, waloryzowane negatywnie, są postaciami groteskowymi i złośliwymi, powracającymi wraz z całym dziedzictwem kultury „z tamtej strony, gdzie wyzbyli się wszystkich ciężarów; używają swych członków niepoważnie, dla żartu, dla zabawy” [BS 409–410], wciąż „grożą i kokietują śmiercią” [BS 410].

Paradoksalnie życie napisało scenariusz, w którym sam Schulz wystąpił w roli przewrotnego kobolda, z zaświatów podejmującego grę z potomnością. Świadectwo tego zdarzenia przekazał nam Jerzy Ficowski w książce pt. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*:

Wyprawa poszukiwawcza, którą podjąłem w 1966 roku, miała na celu odnalezienie listów Schulza do Marii Chazen, pianistki i przyjaciółki pisarza, zamieszkałej przed wojną w Łodzi. Latem 1965 roku w liście do mnie napisała m.in.: „Miałam dużo listów od niego, które zakopałam w ogródku domu przed wyjazdem z Polski. To było na alei Kościuszki 46 w Łodzi. [...] Jeśli zdecyduje się Pan je odkopać, życzę Panu z całego serca, aby się to udało i aby treść tych listów zaczęła żyć na nowo! I to dla pokolenia, które Schulza nie znało!”. Po otrzymaniu tych wiadomości uzyskałem zezwolenie Ministerstwa Kultury na przekopanie podwórza przy alei Kościuszki w Łodzi. [...] Latem 1966 roku podjąłem poszukiwania; grupa pracowników Muzeum Archeologicznego w Łodzi zaopatrzona w łopaty przekopała w mojej obecności podwórze, zwane w listach Marii Chazen „ogrodem”, gdzie zresztą nie ma już żadnych drzew. Listów Brunona Schulza nie znaleziono<sup>21</sup>.

Przedstawione w eseju *Wędrówki sceptyka* teorie znalazły potwierdzenie w biografii pisarza. Z zachowanych dokumentów wy-

---

<sup>20</sup> W liście do Tadeusza i Zofii Brezów Schulz pisze, że jako artysta czuje się spadkobiercą wielowiekowego dziedzictwa duchowego, jednak ciężar tego dziedzictwa określa mianem „udręki Atlasa”: „chciałbym móc na chwilę złożyć ten ciężar na czyichś ramionach, rozprostować kark i spojrzeć na to co dźwigałem”, B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 48.

<sup>21</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 201–202.



nika, że Bruno Schulz jako nauczyciel nie dokonywał na swoich podopiecznych „obróbki dydaktycznej” zmierzającej do wychowania dziedzica artystycznego kunsztu, nie zabiegał o splendor, jaki niesie pozycja Mistrza. Tadeusz Wójtowicz, absolwent drohobyckiego gimnazjum, tak go wspomina:

Był on niskiego wzrostu, mniejszy od wielu z nas, w ubraniu ciasnym, a jednak wyglądającym jak częściowo próżne. To ubranie nosiło go, zamiast być noszonym. A jednak nikt nie myślał o nim w kategoriach wymiarów, lecz w miarach intensywności. Nie chodziło tu wcale o jakiś osobisty magnetyzm, którym chciałby on nas opanować. Przeciwnie – on jak gdyby negował odpowiedzialność swojej obecności, odpychał ją rękoma, starał się jakby za sobą samym ukryć się przed naszą uwagą. Im bardziej jednak chciał zniknąć, tym potężniej był obecny, zgęszczał to, co usiłował rozpuścić. [...] Rzadko orzekał on o czymś, raczej sugerował, zalecał, kierując swoje refleksje na coraz zwartsze kręgi, aż do środka, gdzie zniknął wnosząc coś odnośnie do całości. Ten bieg myśli odpowiadał często jego krokom w coraz mniejszych kołach, drobne stopy dotykające podłogi przypominały dłonie, aż on sam nagle – osiągając centrum – jak fryga odwracał się ku tablicy, gdzie coś rysował. [...] Schulz „kontrolował” nas, ofiarowując się nam<sup>22</sup>.

Pisarz, zamiast zabiegać o przyszłych sukcesorów, wołał, jak pisał w liście do Tadeusza Brezy, szukać sobie „wspólników do przedsięwzięć odkrywczych”<sup>23</sup>.

Schulz nie czynił też za życia starań o zapisanie się w pamięci potomnych jako artysta, gdyż wszelkie próby tego rodzaju noszą znamiona klęski lub nieudolności:

Niezaradny Schulz zapewne nigdy sam nie umiałby się starać o wydanie swoich tekstów, gdyby nie pośrednictwo kobiet. To Debora Vogel trafiła do rzeźbiarki warszawskiej Magdaleny Gross, a ta zainteresowała sprawą Zofię Nałkowską. W ten sposób w niedzielę wielkanocną roku 1933 wylekziony prowincjusz z Drohobycza trafił do warszawskiego pensjonatu pani Róży Gross, matki Magdaleny, położonego przy Nowym Świecie 33, z teczką zawierającą *Sklepy cynamonowe*. Żyje do dziś i mieszka w Buenos

<sup>22</sup> J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 50–51.

<sup>23</sup> B. Schulz, *Księga listów*, s. 48.



Aires ostatni świadek tego pierwszego literackiego triumfu Schulza, ma-larka, później, w latach argentyńskich przyjaciółka Gombrowicza, pani Alicja Giangrande, która bawiła wówczas z wizytą u Magdaleny Gross. Opisuje ona Schulza jako maleńkiego, zabawnego człowieczka kojarzą-cego się jej nieuchronnie z Charlie Chaplinem. Uprosił on Magdalene Gross, aby zadzwoniła do Nałkowskiej i wyblągała mu audiencję u pisarki jeszcze tego samego dnia (autor manuskryptu musiał wieczorem wracać do Drohobycza). Nałkowska broniła się, ale w końcu uległa, Schulz poje-chał więc do niej taksówką, przeczytał fragment tekstu głośno i zostawił resztę. Wróciwszy do pensjonatu pani Gross, przeżywał męki oczekiwania na werdykt, choć w sukces właściwie nie wierzył. Męki te zostały sowi-cie nagrodzone: niebawem Nałkowska zadzwoniła, wyrażając się o opo-wiadaniach z największym entuzjazmem. Spowodowała też, że *Sklepy cynamonowe* ukazały się w grudniu 1933 r. w wydawnictwie Rój<sup>24</sup>. [...]

[Schulz] nie umiał zabiegać wokół swoich spraw i swojej sławy. Na-wet najpoważniejszy laur, jaki otrzymał w 1938 r. na stołecznym gruncie – Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury – nie obłaskawił Schulza<sup>25</sup>.

Same starania Schulza o wydanie utworów należy raczej trak-tować jako próbę realizacji marzeń o utrzymywaniu się z pracy artystycznej i uwolnienia się od konieczności męczącej pracy za-robkowej w drohobyckich gimnazjach niż wyraz dbałości o przy-szłą sławę. Świadczą o tym zachowane listy-podania pisarza do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego (*Listy do władz szkolnych nauczyciela Brunona Schulza*), przez ich edytora, Jerze-go Ficowskiego, nazwane „stacjami męki pańskiej”<sup>26</sup>:

Podpisany nauczyciel rysunku przy Gimnazjum państwowym w Dro-hobyczu jest autorem niedawno wydanej książki *Sklepy cynamonowe*.

<sup>24</sup> J. Jarzębski, *Schulz*, s. 51–52.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>26</sup> B. Schulz, *Księga listów*, s. 208. J. Ficowski opublikował aż 19 listów-podań Schulza do Ministerstwa Oświaty i Kuratorium Okręgu Lwowskiego odnalezionych w latach osiemdziesiątych XX w. w Centralnym Archiwum Historycznym we Lwo-wie, w których pisarz jawi się jako „nieustanny petent władz szkolnych, kobold w belfra przemieniony” (*ibidem*, s. 205), ubiegający się nie tylko o urlopy do celów artystycznych, lecz także wielokrotnie o płatne urlopy zdrowotne.



Jak z załączonych głosów prasy wynika, zgodna opinia krytyki widzi w tej książce pewne osiągnięcie na polu prozy polskiej legitymujące prawo i obowiązek autora do dalszej pracy literackiej.

Ostatnio podjąłem pewne zamierzenia i plany szerszej zakrojonego dzieła, do którego realizacji nie wystarcza dorywcza praca na marginesie zajęć szkolnych. [...] Wysokie Ministerstwo zechce udzielić mi płatnego urlopu od obowiązków nauczycielskich na przeciąg roku. [...] Na wypadek przychylniej decyzji Ministerstwa uważać się będę za odkomenderowanego z posterunku dotychczasowej pracy na inny odcinek pracy<sup>27</sup>.

W eseju Schulza pt. *Wędrowki sceptyka* proces tworzenia kultury (dzieła sztuki) rozumianej jako sposób wpisywania się w pamięć potomnych jest przedmiotem intelektualnej polemiki. We współczesnej antropologii filozoficznej kultura jest definiowana jako piękno rozumne. Utożsamiana bywa z procesem intelektualizacji natury, tj. takim przetwarzaniem natury, które jest zdolne wyrazić piękno swoiście ludzkie<sup>28</sup>. Max Scheler, Michał Landman, Martha Nussbaum, antropolodzy poszukujący stałych czynników kulturowych, sporządzili listę tzw. „istotnych właściwości człowieka” (*anthropina*), na której znalazły się m.in. potrzeby tworzenia wspólnoty kulturowej i kultywowania wspomnień w perspektywie ciągłości pokoleniowej<sup>29</sup>. Dla tematu przechodzenia artystów (dzieła sztuki) do potomności, w kontekście antropologicznym szczególnie interesujące wydają się trzy zagadnienia teoretyczne: akt poznawczy, intencjonalny aspekt dzieła kultury i eschatyczny wymiar kultury.

Moment poznawczy, tj. recepcja poznawcza treści, wiąże się z rozumieniem dzieła sztuki jako znaku przeźroczystego, tj. umożliwiającego ponadpokoleniowe zetknięcie się poznawcze z treścią rzeczy, które jest procesem racjonalizacji:

<sup>27</sup> Ibidem, s. 218.

<sup>28</sup> Por. M.A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 236.

<sup>29</sup> Por. G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, przeł. W. Szymona, Kraków 2006, s. 37.





Owa racjonalizacja jest wprowadzeniem nas samych jako rozumiejących w świat zastanych rzeczy, w świat zastanej natury, którą przyswajamy sobie przez transparentny znak, a przyswoiwszy ją sobie w ten właśnie sposób, możemy w dalszym etapie naturę tę przetwarzać, jej używać, gdy sami świadomie uprzedmiotowimy nasz znak, a więc gdy z utworzonego pojęcia o rzeczy czynimy (przez jego uprzedmiotowienie) plan i wzór dla naszego dalszego działania<sup>30</sup>.

Koncepcja tekstu kultury jako bytu intencjonalnego wywodzi się z filozofii św. Tomasza z Akwinu. Istnienie intencjonalne (*esse intentionale*) w ujęciu tomistycznym to bytowanie pochodne, nieustannie zależne od Absolutu jako Przyczyny Głównej<sup>31</sup>. Estetyczną teorię dzieła sztuki jako tekstu intencjonalnego rozwinął Roman Ingarden. Nawiązując do poczynionego przez Husserla, w odniesieniu do zagadnienia intencjonalności, rozróżnienia pomiędzy aktem świadomości a przedmiotem przedstawionym, Ingarden podkreśla niesamodzielność i niesamoistność momentów intencjonalnych<sup>32</sup>. W dziele sztuki jako bycie intencjonalnym wyróżnia dwa zasadnicze elementy: przeżycie twórcze autora i konkretyzację dzieła sztuki, tj. przyjęcie dzieła sztuki przez odbiorcę. Sam tekst kultury, jako byt intencjonalny, został ukonstytuowany przez intencyjne akty świadomości i jako przedmiot istnieje tylko dzięki aktom świadomości twórcy i odbiorcy, a aktowi poznania dzieła sztuki towarzyszą momenty miłości lub nienawiści, pożądania lub wstrętu. Pierwotnym sposobem istnienia kultury jest zatem jej istnienie intencjonalne, konkretyzowane w aktach poznawczych. Człowiek jest twórcą kultury zarówno w momencie samego aktu kreacji, jak i w momencie recepcji dzieła sztuki:

Twory ludzkiego ducha [...] są przyporządkowane ludzkiemu duchowi u odbiorcy. Zewnętrzne dzieła kulturowe, jako kulturowe, będące zna-

<sup>30</sup> M.A. Krapiec, *Ja – człowiek*, s. 243.

<sup>31</sup> Por. S. Adamczyk, *Ontyczno-psychologiczna struktura aktu poznawczego w nauce Arystotelesa i św. Tomasza z Akwinu*, „Roczniki Filozoficzne”, 8(1960), z. 4, s. 5–30.

<sup>32</sup> Por. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Kraków 1948, s. 230–232.



kami symbolami poznawczego sensu, w oderwaniu od ludzkiej poznającej psychiki tracą swój sens, albowiem nie są „otwarte” jako znaki dla ducha. W jakimś hipotetycznym przypadku zaginięcia całej ludzkości na naszej planecie wszystkie dzieła kulturowe nie byłyby żadnymi dziełami kultury, lecz byłyby tylko zbiorem materii. Ich wartość, jeśli w ogóle w takim przypadku można by jeszcze mówić o jakiegokolwiek wartości, byłaby tylko wartością materiału. Jeśli bowiem dzieła kulturowe, jako dzieła intencjonalne, są znakiem symbolem, to cały sens znaku leży jakby pośrodku pomiędzy intelektem „znakującym” a drugim intelektem odbierającym i czytającym w znaku określone znaczenie<sup>33</sup>.

Związane z intencjonalnością zagadnienie przechodzenia do potomności we współczesnej antropologii kultury przyjęło nazwę „eschatycznego wymiaru kultury”<sup>34</sup>. Dzieło sztuki – istniejące pierwotnie jako byt intencjonalny, skonkretyzowane poprzez akt poznawczy odbiorcy – nie tylko wkracza w świat, lecz także dzięki pamięci potomnych unika unicestwienia, ulegając „uwiecznieniu”<sup>35</sup>:

Ostatecznie bytowa wartość dzieła kulturowe, wyprodukowane przez człowieka, zyskują jedynie przez człowieka, jego ducha, ku któremu są adresowane, aby go rozwinąć i wyzwolić jego osobiste działanie.

Stąd mają wiecznotrwały sens wszystkie twory kulturowe, które posłużyły człowiekowi do jego osobistego rozwoju, do zaktualizowania jego osobowych potencjalności. [...]

Jeśli destrukcyjnym siłom czasu i przemian opiera się tylko duch, to – uznając nieśmiertelność podmiotową ludzkiego ducha – możemy twierdzić o przetrwaniu dzieł kulturowych w człowieku i przez człowieka<sup>36</sup>.

Bruno Schulz, dwudziestowieczny pirronista, ma jednak na temat procesu kulturotworzenia zdanie odmienne. W *Wędrowkach sceptyka* Schulzowskiej polemicznej refleksji na temat kultury towarzyszy metaforyka morbudyczna („chora pleśń”), obrazy

<sup>33</sup> M.A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, s. 255–256.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 258.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 258–259.



putrefakcji („szczątki”, „śmietnisko”), leksyka ewokująca Sartrowską odrazę do świata („śluzowata fauna”). Zdezorientowana potomność, wędrując przez pozostawione w pokoleniowym spadku dziedzictwo kultury, zamiast doświadczenia nieśmiertelności podmiotowej ludzkiego ducha, znajduje rudymenty<sup>37</sup>:

Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ozywają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia [BS 407].

---

<sup>37</sup> Gra słów, łac. *rudimentum* możemy tłumaczyć jako: 1. początek; 2. pozostałości, szczątki. Kontekst wskazuje, że Schulz odwołuje się do drugiego znaczenia.

## Rozdział XIII

### Wyobraźnia uskrzydłona

#### W kręgu estetyki żywiołów

W świecie wyobrażeń Brunona Schulza uprzywilejowanym żywiołem elementarnym jest powietrze. We współczesnej estetyce żywiołów pole semantyczne skoncentrowane wokół powietrza budują semy o charakterze dynamicznym: ruch, zmiana, prędkość, nieprzewidywalny kierunek, różnorodny charakter ruchu (ruch liniowy, wznoszący, opadający, wirowy)<sup>1</sup>. W narracjach mitycznych sakralność powietrza kojarzona jest z ekspansją, lotem, oczyszczeniem<sup>2</sup>, sublimacją i spirytualizacją. Ważny obszar symboliczny żywiołu powietrza wyraża, przechowana w wyobrażeniach bóstw atmosferycznych, jego funkcja mediacyjna pomiędzy obszarami nieba i ziemi, makrokosmosu i mikrokosmosu – sumeryjski Enlil (Ellil, ‘pan wiatru’), syn Nieba (An, Anu) i Ziemi (Ki) jest jednocześnie

---

<sup>1</sup> Por. *Powietrze. Od mitu do współczesnej estetyki*, oprac. M. Sacha-Piekiło, [w:] *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 200–201.

<sup>2</sup> Małgorzata Sacha-Piekiło przywołuje perskie narracje mityczne, przechowujące wyobrażenie ducha wiatru, który po walce stoczonej pomiędzy Ormuzdem i Arymanem zstąpił na ziemię, aby dokonać rozdziału wód słodkich i słonych, zbrukanych przez stworzenia arymaniczne, dostrzegając podobieństwo pomiędzy figurą ducha wiatru i biblijnym Duchem Bożym, unoszącym się nad wodami ciemności, *ibidem*.

dynamicznym bogiem wiatru, kosmicznym tchnieniem, duszą świata i stabilizującym kosmos opiekunem przestrzeni pośredniej<sup>3</sup>, rozciągającej się pomiędzy sferą uraniczną i światem ziemskim<sup>4</sup>. Takie literackie świadectwo mitycznej reprezentacji żywiołu powietrza przechował epos sumeryjski z III tysiąclecia p.n.e., *Gilgamesz*, w wyobrażeniu Ellila, który rządzi światem wraz z małżonką Ninlil. Ellil, jako figura mityczna, realizujący antropokosmiczny symbolizm żywiołu powietrza, łączący symbolikę kosmosu i duszy ludzkiej, manifestuje swój potencjał mediacyjny<sup>5</sup> w scenie objawienia (snu proroczego) zesłanego na Gilgamesza, a zawierającego przepowiednię przyszłej zwycięskiej walki władcy Uruku z Humbabą („Wiatr się zerwał, chłodem powiało. [...] trzeci sen zobaczyłem”<sup>6</sup>).

Teksty filozoficzne poświęcone żywiołowi powietrza eksponowały jego związek z przestrzenią. Najwcześniejsze rozważania na ten temat znajdziemy w filozofii Anaksymenesa z Miletu, który w powietrzu, jako tym, co nieograniczone, upatrywał *arché*<sup>7</sup>. Obserwując naturę, Anaksymenes doszedł do wniosku, że jej cechą stałą jest nieustanny ruch i przemiana form. Zjawisko to było dla niego analogiczne do wylaniania się rzeczy w procesie zagęszczania i rozrzedzania się powietrza<sup>8</sup>. Diogenes z Apolonii, pod wpływem rozważań Anaksagorasa na temat kosmicznego umysłu

---

<sup>3</sup> Egipski Szu, bóg powietrza, którego dziećmi są Niebo (Nut) i Ziemia (Geb), przedstawiany jest jako opoka, na której spoczywają niebiosy, por. *ibidem*, s. 201.

<sup>4</sup> Podobną funkcję symboliczną reprezentuje indyjskie bóstwo Waju (nazywane „oddechem bogów”), *ibidem*.

<sup>5</sup> W *Gilgameszu* mediacyjny charakter figury mitycznej Ellila wyraża się w połączeniu symbolizmu żywiołu powietrza z symboliką telluryczną. Ellil jest tu przedstawiany jako Pan ziemi uprawnej, a Ellil i Ninlil jako małżonkowie władni ziemią i wiatrem, por. *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1980, s. 13, 52–53, 66, 71.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>7</sup> D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, oprac. I. Krońska, Warszawa 1984, s. 78.

<sup>8</sup> Szerzej na ten temat, por. K. Leśniak, *Materialiści greccy w epoce przedso-kratejskiej*, Warszawa 1972.



(*nous*), nadał powietrzu cechę rozumności. Powietrze rozumne stało się przedmiotem zainteresowania stoików (koncepcja *pneumy* jako tchnienia, wiatru, powiewu, duszy świata, kosmicznej mocy działającej w świecie i w człowieku). Noetyczne pojmowanie powietrza w filozofii wiązało się z charakterystycznym obrazowaniem tego żywiołu, wir powietrzny czy wiatr stawały się analogonami ducha, duszy czy boskiego tchnienia<sup>9</sup>. Według presokratyków istniał ścisły związek między mikro- i makrokosmosem. Dusza miała być zbudowana z tej samej substancji, co kosmos i podlegać miała tym samym prawom, które rządzą kosmosem. Dla Anaksymenesa dusza (*psyché*) to powietrze utrzymujące ludzki organizm w skupieniu, dla Diogenesa z Apolonii dusza to część powietrza-umysłu, który oddziela się od ciała człowieka po jego śmierci, dla Plotyna dusza jest hipostazą świata niecielesnego. W Platońskiej hierarchii żywiołów zaprezentowanej w *Timajosie* powietrze jest, zaraz po ogniu, żywiołem najsubtelniejszym. Arystoteles rozwinął koncepcję eteru jako piątego elementu (*quinta essentia*), niezniszczalnego, niepodlegającego przekształceniom, który stanowił materię niezmiennego nieba jako świata ponadksiężycowego w odróżnieniu od zmiennego świata podksiężycowego, zbudowanego z czterech żywiołów elementarnych<sup>10</sup>.

Żywioł powietrza posiada też silne kulturowo związki ze sferą śmierci. We współczesnej estetyce żywiołów wyróżnia się dwa

---

<sup>9</sup> W alchemii renesansowej powietrze pojmowane było jako najsubtelniejszy z żywiołów, synonim ruchu, nieskończoności i otwartości. Według Paracelsusa w powietrzu znajdować się miało stałe jądro – Duch Najwyższego. Wyobrażeniowe powiązanie ducha i duszy z żywiołem powietrza odnajdziemy w dziełach alchemicznych iluminowanych ilustracjami, przedstawiającymi postać martwego króla lub mityczną figurę Merkurego – nad ich postaciami unosi się dusza zantropomorfizowana (wyobrażona jako dziecko) lub zanimalizowana (wyobrażona jako ptak), por. *Estetyka czterech żywiołów*, s. 208–209; A. Koyré, *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI w.*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1995.

<sup>10</sup> Małgorzata Sacha-Piekło omawia platońską hierarchię żywiołów w kontekście filozofii indyjskiej, w której eter i powietrze są najsubtelniejszymi z żywiołów, por. *Estetyka czterech żywiołów*, s. 205–206.



obszary znaczeń związanych z tanatyczną symboliką powietrza (podróż do Innego Świata jako podróż do terytorium ducha), którym w tekstach kultury przyporządkowane są odmienne reprezentacje obrazowe. Pierwszy obszar znaczeń wiąże się z pozytywną waloryzacją zaświatów i wyrażany jest symbolicznie za pomocą obrazów uporządkowania i hierarchii (kręgi hierarchicznie uporządkowanych niebios, mandala). Lot przybiera tu formę łagodnego wzlatywania lub ulatywania, ruch wyobrażany bywa jako figura zawieszenia form w powietrzu. Zaświaty waloryzowane negatywnie wiążą się semantycznie i obrazowo z chaosem, transformacją lub ruchem wymuszonym. Na poziomie świata wyobrażeń taka waloryzacja Innego Świata reprezentowana jest przez deformacje kształtów, amorficzność lub też ruch, płynność, przenikanie się form i metamorfozę. Motyw lotu ma wówczas charakter wyobrażeń katamorficznych, tj. wyrażany jest najczęściej za pomocą symboliki spadania lub upadku, może też przybierać wyobrażeniowy kształt napowietrznej walki, porwania w przestrzeń powietrzną. Cechą stałą tych wyobrażeń jest brak możliwości kontroli nad ruchem, który odbywa się w aeroprzestrzeni. Śmierć przybiera wówczas oblicze ikoniczne podróży, porwania, walki lub przeprawy – przejścia przez domenę żywiołów, stając się na poziomie antropologicznym „transformacją *par excellence*”<sup>11</sup>.

Literacką palingenezę tanatycznej symboliki związanej z żywiołem powietrza, wyobrażonej jako porwanie w przestrzeń powietrzną, odnajdziemy w opowiadaniu *Emeryt*. Schulz przywołuje tu negatywną semantykę aeroobrazów (porwanie przez wiatr jako ruch wymuszony). Umieranie jest tu dodatkowo ukryte w obrazie wykreślenia ucznia z dziennika, którego dokonuje nauczyciel, a opowiadanie kończy wizja, w której starzejący się bohater, próbując odwrócić bieg czasu, doświadcza regresu w dzieciństwo, jednak jako mały Szymcio doznaje poczucia alienacji, odrzucenia i wykluczenia ze społeczności szkolnej. W wyobraźni Schulza

<sup>11</sup> Ibidem, s. 227.



dokonuje się jednak kontaminacja negatywnej waloryzacji aerysymboliki z pozytywnymi wyobrażeniami kulturowymi, związanymi z powietrzem i zaświatami. Potencjał tanatyczny obrazu porwania w przestrzeń powietrzną przez wiatr został przewyciężony poprzez wyobrazeniowy proces uwznioślenia postaci, która transcenduje ostatecznie swoją ziemską formę istnienia, doznając w finale opowiadania wniebowstąpienia:

Wypchnięto mnie poza obręb bramy i w tej chwili porwało mnie. – Drodzy koledzy, ratujcie! – zawołałem już wisząc w powietrzu. [...] Lejąc tak bez tchu, widziałem oczyma wyobraźni, jak koledzy moi w klasie wyciągają ręce, strzygąc gwałtownie palcami, i wołają do nauczyciela: – Proszę pana profesora, Szycia porwało! – Pan profesor spojrział przez okulary. Spokojnie podszedł do okna i osłaniając ręką oczy, wypatrywał uważnie horyzont. Ale mnie już nie mógł zobaczyć. Jego twarz w młym odbłasku płowego nieba zrobiła się całkiem pergaminowa. – Trzeba go skreślić z katalogu – rzekł z gorzką miną i poszedł do stołu. A mnie niosło wyżej i wyżej w żółte, niezbadane, jesiennie przestworza [BS 309].

Prefiguracją ostatecznego wniebowzięcia emerytowanego urzędnika są wprowadzone przez Schulza do opowiadania liczne obrazy dające się wyprowadzić z antycznej koncepcji *pneumy* – sam bohater mówi o sobie „pasażer lekkiej wagi” [BS 295], stan swój określa jako „wyzbycie się wszelkich ciężarów, lekkość, niezależność, nieodpowiedzialność” [BS 296], ontologicznie doświadcza dziwnego indyferentyzmu, z jakim przesuwa się „lekką skroś wszystkich dymensji bytu” [BS 296]. Schulz z typową dla siebie przekorą filozoficzne konteksty sprowadza natychmiast na poziom groteski, inkrustując do tekstu opowiadania obraz unoszącego się w powietrzu emerytowanego urzędnika, którego niewidzialne pojawienie się w dawnym miejscu pracy wywołuje ironiczny komentarz naczelnika: „Usłyszałem głos jakiś w przestworzach i zaraz pomyślałem sobie, że to musi być nasz kochany pan radca! Niech Pan zmaćci choć powietrze w tym miejscu, gdzie pan się unosi” [BS 294].





Mircea Eliade w aerosymbolce widzi powtórzenie najbardziej pierwotnego i uniwersalnego wzorca mitycznego, wyrażającego ludzką tęsknotę za transcendencją i nieśmiertelnością, a zachowanego najpełniej w wyobrażeniach uranicznych.

Sklepienie niebieskie jest w najwyższym stopniu „czymś całkiem innym”, różnym od tego maleńkiego skrawka ziemi, który zajmuje człowiek i jego przestrzeń życiowa. Można powiedzieć, że symbolika transcendencji wynika z prostego uświadomienia sobie nieskończonej wysokości nieba. „To, co najwyższe”, staje się po prostu atrybutem bóstwa. Wyższe sfery, niedostępne dla człowieka, przestrzeń międzygwiazdna, zostają obdarzone boskim mirem transcendencji, rzeczywistości absolutnej, wieczności. Są to miejsca pobytu bogów; kilku zaledwie uprzywilejowanych ludzi może mieć do nich dostęp za pomocą obrzędowych wniebowstąpień; tam również, według pojęć niektórych religii, wznoszą się dusze zmarłych. To, „co na wysokościach”, jest zasadniczo dla człowieka wymiarem niedostępnym; jest ono zastrzeżone mocom i istotom nadludzkim; kto wspina się ceremonialnie po stopniach świątyni lub liturgicznej drabiny prowadzącej do nieba, przestaje być człowiekiem, dusze uprzywilejowanych zmarłych, wstępując do nieba, porzucają swój stan człowieczy<sup>12</sup>.

Zauważone przez Eliadego ejdetyczne oblicze symboliki kulturowej związanej od czasów archaicznych z żywiołem powietrza odnajdziemy w formie literackiej transpozycji na kartach prozy Brunona Schulza. W cyklu *Sanatorium pod klepsydrą* aerosymbole są reprezentacją transcendencji. Wiatr wiejący po bezdrożach z opowiadania *Mój ojciec wstępuje do strażaków* został porównany z nieskończonością i wiecznością: „Jakaś ogromna wieczność wstawała z wyblakłych dali i wiała” [BS 219]. W opowiadaniu *Wiosna* pojawia się antytetyczne przedstawienie świata jako więzienia, w którym zamurowano ostatnie okno, zrównoważone przez skupione wokół figury Boga-Herezjarchy obrazy wiatru, nieobjętych przestrzeni, wirujących horyzontów. Obrazy te stają się prefiguracją „jaśniejącej kolorami światów” [BS 145] iluminacji bohate-

<sup>12</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 44.



ra, która doprowadzi go do wyznania: „Zrozumiałem Cię, o Boże” [BS 145]. W świecie wyobrażeń Schulza aerosymbolika odradza się też pod postacią mitycznej figury Proteusza. Proteusz, zwany w przekazach mitycznych Starcem Morskim, miał dar wieszczenia i przeobrażania się w różne postaci. Przepowiedział przyszłość wracającemu spod Troi Menelaosowi, którego wiatry zaprowadziły do Egiptu. Wróżby udzielił Proteusz dopiero po przejściu cyklu metamorfoz od lwa, przez węża, panterę, dziką, drzewo, wodę, aby ostatecznie powrócić do swojej pierwotnej postaci. Palingeneza tej figury mitycznej w *Nocy lipcowej* staje się ponownie sposobem zobrazowania rzeczywistości uranicznej, do której tęskni narrator, niedostępnej dla człowieka, nieskończonej wysokości nieba i „gwiazdnych dali” [BS 214–215], przedstawionych jako powietrze nocy, przypominające winogrona ciemności, „rosnące jak ciemne banie w nieskończoność” [BS 215].

Bóstwa niebiańskie, objawiające swą moc i sakralność przez rytę i symbole uraniczne, to w przekazach mitycznych istoty obdarzone wszechwiedzą i nieskończoną mądrością, niedostępną mieszkańcom ziemi<sup>13</sup>. Na poziomie antropologicznym aerosymbole wiążą się ściśle z procesem duchowej sublimacji i uwznioślenia, ikonicznie wyrażane są za pomocą obrazów przynależnych do schematu wznoszenia lub wstępowania. Tak rozumiana repartycja tej symboliki pojawia się w prozie Schulza w wyobrażeniu onirycznych wniebowstąpień Jakuba: „Mój ojciec, uwisły u piersi snu, dawał się ponosić w ekstazie w jego napowietrzne szlaki, całą istotą oddany temu dalekiemu lotowi” [BS 217]. W opowiadaniu *Wiosna* repartycję tę odnajdziemy w opisie lunatycznego lotu, którego doznaje w uniesieniu serce Józefa, utrudzone szczęśliwymi goniwami w aeroprzestrzeni: „serce niestrudzone już znów plecie przez sen, niepoczytalne, zaplątane w gwiaździste i zawile afery, w zdyszane pośpiechy, w księżycowe popłochy, wniebowzięte i stokrotne” [BS 163–164].

<sup>13</sup> Ibidem.



## Powietrze i Cogito Marzyciela

W antropologii wyobraźni Gastona Bachelarda żywioł powietrza wyraża się najpełniej za pomocą symbolicznych reprezentacji lotu oraz w poetyce skrzydeł („swobodny ruch to wątki twórcze obrazu ptaka”<sup>14</sup>). Obrazy te, uznawane za „obrazy pierwotne”<sup>15</sup> dla ludzkiej wyobraźni, odczytywane są przez francuskiego antropologa jako figury eufemizujące strach przed przemijaniem – obraz ptaka „pozwała nam zapomnieć o czasie, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi, aby nas wciągnąć w podróż statyczną, kiedy to zegar przestaje wybijać godziny, a lata już nam nie ciążyą [...]. Ptaki z marzeń nie znają śmierci”<sup>16</sup>. Lot oniryczny skierowany zawsze wertykalnie ku górze (w odróżnieniu od waloryzowanych negatywnie, związanych z ciemnością obrazów katamorficznych), pozwala transcendować ograniczenia ludzkiej egzystencji w kierunku wieczności, radośnie i bez lęku. Symbolizm uraniczny, światło przepełnione łagodnością i blaskiem, pozwala Marzycielowi znosić trudy życia doczesnego, udzielając swoich mocy kosmicznych izoluje go od tego, co ziemskie. Generując obrazy astralne, Marzyciel uczestniczy w komunii Nieba i Ziemi<sup>17</sup>, tworząc wyobrażenia chmur wyobraźnia zaprasza nas do wniebowstąpienia, absolutnej sublimacji, podróży ostatecznej – do kresu<sup>18</sup>. Wiatr w swoim negatywnym aspekcie (w formie huraganu), najbardziej dynamiczna figura wyobraźni związanej z żywiołem powietrza, to „czysty obraz kosmicznego gniewu”, „furia elementarna”, w której uczestniczy Cogito Marzyciela<sup>19</sup>. Bachelard omawia schemat takiego procesu wyobrażeniowego:

---

<sup>14</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 186.

<sup>15</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994, s. 81.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 202–211.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 220.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 256.



Chcemy zawsze, aby wyobraźnia posiadała moc tworzenia obrazów. Jednakże wyobraźnia posiada przede wszystkim moc deformacji obrazów dostarczanych przez percepcję, posiada moc uwalniania tkwiących w nas obrazów pierwotnych, moc przekształcania obrazów. Jeśli nie będzie transformacji obrazów, nieoczekiwanego połączenia obrazów, nie będzie mogła zająć akcja wyobraźniowa<sup>20</sup>.

Esencję procesu wyobraźniowego stanowi jego dynamizm i mobilność obrazów, będące dowodem płodności i żyzności wyobraźni. Stabilizacja wyobrażeń, ich unieruchomienie, byłoby jednoznaczne z podcięciem skrzydeł wyobraźni. W antropologii Bachelardowskiej kategoria wyobraźni (*imagination*) często bywa zastępowana przez pojęcie *imaginaire*<sup>21</sup> – to, co wyobrażone. Dzięki obrazom generowanym przez Cogito Marzyciela jego wyobraźnia otwiera się, rozszerza na nowe terytoria i uwalnia, tworząc nad Marzycielem aureolę wyobrażeń. Pisząc o wyobraźni, Bachelard podkreśla, że chodzi tu o tzw. wyobraźnię literacką, stanowiącą temporalizację twórczego potencjału człowieka, a powstawanie symbolu przynależy do dziedziny estetyki. Lot, uskrzydłona podróż oraz związane z nimi wszelkie formy linearne („hipnotyzm linearny”<sup>22</sup>) należą do struktur dynamicznych wyobraźni, związanych często z wyobraźniowym procesem deformacji. Lot jest wyobrażeniem wektorowym, co wpływa na rodzaj deformacji obrazów generowanych przez wyobraźnię uskrzydloną (w prozie Schulza deformacja obrazów z perspektywy ptasiej przyjmuje postać opisywanej już liliputyżacji i guliweryżacji wyobraźniowej). Marzenia o lataniu, wznoszeniu się, podróży powietrznej posiadają charakter dialektyczny (dialektyka lekkości i ciężenia, radości i cierpienia, wzlotu i zmęczenia, nadziei i żalu). Cogito Marzyciela generujące takie obrazy stanowi, zdaniem Bachelarda, przykład „życia przebudzonego”<sup>23</sup>. Bachelard podejmuje próbę stworzenia

<sup>20</sup> Por. ibidem, s. 7 [przeł. M.K.].

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 30.



metapoetyki lotu. Omawiając arsenał poetyckich obrazów lotu przechowywanych w tekstach literackich zauważa, że pojawiają się one często w sytuacjach zagrożenia podmiotu. Obrazy lekkości pozwalają Marzycielowi wznieść się ku górze i, na poziomie świata wyobrażeń, uniknąć niebezpieczeństwa. Druga ważna znaczeniowo płaszczyzna takiego obrazowania funkcjonuje jako symbolika lekkości substancjalnej i lekkości ontologicznej. Lekkość bytu wiąże się wówczas z semantyką uwolnienia, zaś powrót na ziemię z podróży powietrznej nie jest upadkiem i symbolem słabości, ale kontrolowanym przez wyobraźnię powrotem Marzyciela jako „nowego Anteusza”<sup>24</sup>. Figury katamorficzne zastąpione zostają wówczas przez obrazy pewności i elastyczności, towarzyszące momentowi zetknięcia z ziemią. Upadek wyobrażają skrzydła u ramion gwałtownie uderzające powietrze, waloryzowane negatywnie. Ten sam symbol bywa waloryzowany pozytywnie, jeśli przyjmuje ikoniczną postać skrzydeł przyrośniętych do stóp<sup>25</sup>, dynamizujących czas i przestrzeń, jak to ma miejsce w wyobrażeniu greckiego Hermesa czy rzymskiego Merkurego. Literacką transpozycję tej figury mitycznej nocnego wędrowca znajdziemy choćby w twórczości Wergiliusza, gdzie pojawia się wyobrażenie Hermesa zakładającego przed swoją powietrzną podróżą skrzydlate buty<sup>26</sup> czy w *Kuszeniu św. Franciszka* Gustawa Flauberta: „Oto dobry bóg Merkury w swoich butach podróżnych”<sup>27</sup>.

W Bachelardowskiej metapoetyce lotu obraz skrzydeł, dzięki którym Marzyciel transcenduje czas i przestrzeń, nosi nazwę „skrzydeł onirycznych”<sup>28</sup>. Badając aerosymbolikę w marzeniach

<sup>24</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>25</sup> W baśniach wiatyczna symbolika skrzydeł zostaje zastąpiona niekiedy przez obraz butów siedmiomilowych, dzięki którym bohater transcenduje ograniczenia czasowe i przestrzenne.

<sup>26</sup> S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, t. 2, Ernest Leroux, Paris 1906, s. 50.

<sup>27</sup> Por. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 40 [przeł. M.K.].

<sup>28</sup> Ibidem [przeł. M.K.].



poetyckich, Bachelard zauważa w tekstach kultury antropologiczny izomorfizm wyobrażeń lotu, nieba, blasku, duszy i eteru jako piątego najbardziej wysublimowanego żywiołu:

Ten lot, raz wznoszący się ku górze to znowu przebiegający po linii prostej, ramiona uderzające powietrze jak wiosła, a dla umysłu prawdziwa kąpiel w eterze, zmysłowa i odprężająca. [...] Autentycznie szczęśliwy, w uniesieniu cielesnym i duchowym, wzniosłem się prosto ku rozgwieżdżonemu niebu, pozdrawiając śpiewem gmach uniwersum. Przekonany, pozostając wewnątrz mojego marzenia, że posiadam moc, przeskakuję dzięki skrzydłom mury wysokie aż do nieba, aby zobaczyć nagle rozległy rozświetlony pejzaż<sup>29</sup>.

W twórczości Rilkego (*Fragmentsy prozą*) skrzydła oniryczne, jako symbol lekkości bytu („szła jakby miała u stóp małe skrzydła”<sup>30</sup>), stają się synonimem błogostanu, wspomnieniem szczęścia. Stan unoszenia się w powietrzu, poczucie, że ciało nic nie waży, obrazy wchodzenia wzwyż zamiast schodzenia w dół przeciwstawione zostają obrazom ciężkości, wiodąc Marzyciela wraz z podmuchami wiatru w sposób naturalny ku niebu: „Wasze pięty będą posiadać energię lotu, lekką i delikatną, wasze pięty, od pierwszego prostego poruszenia zamienią niebawem każde wasze zejście w dół w wędrówkę ku górze, prosta marszruta przemieni się we wzlot ku niebu. Będziecie mogli sami doświadczyć pierwszej zasady estetyki nietzscheańskiej: «wszystko co jest dobre i lekkie, wszystko co jest boskie przemieszcza się za pomocą delikatnych stóp»”<sup>31</sup>.

Poetyka skrzydeł w antropologii Bachelardowskiej zbudowana została wokół dialektyki wyobraźniowej lotu i barwy ptasiego

<sup>29</sup> Jean-Paul, *Choix de Rêves*, cyt za: G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 41 [przeł. M.K.].

<sup>30</sup> R.M. Rilke, *Fragments sen prose*, cyt za: G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 42 [przeł. M.K.].

<sup>31</sup> F. Nietzsche, *Le Cas Wagner*, cyt za: G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 43 [przeł. M.K.].



upierzenia, ukrytych pod obrazami skowronka (przejaw „radości kosmicznej”<sup>32</sup>) i pawia<sup>33</sup>. Paw, będący hybrydą kolorów właściwych minerałom, jako figura wyobrazeniowa stanowi, zdaniem Bachelarda, również manifestację symboliczną żywiołu ziemi. Poetyka lotu, związana z żywiołem powietrza, wyzwala się z tego wyobrazeniowego „muzeum minerałów”<sup>34</sup>, kreując właściwe sobie barwy. Nie mogą być one „pstrokate”<sup>35</sup>, najczęściej są to dwa kolory: błękit lub czerń, powiązane z ruchem wertykalnym w górę lub w dół. Obrazy multikolorowe („unoszące się w powietrze barwne papierki cukierków”<sup>36</sup>), reprezentujące ruch rozproszony, chaotyczny, nie należą do wyobrażeń fundamentalnych dla *Cogito Marzyciela*. Obrazy motyli generowane są przez wyobraźnię szczęśliwą i nie mieszczą się w obrębie poetyki lotu („motyle nie latają – one łopoczą na wietrze”<sup>37</sup>).

Waloryzacja obrazu lotu wiąże się z wyobrazeniowym procesem idealizacji, stanowiącym przeciwagę do zbrutalizowanej rzeczywistości. W marzeniach zazdrościmy ptakom i pożyczamy od nich skrzydła, ponieważ instynktownie czujemy, że w błogostanie aerospfery nasze ciało będzie miało zdolność przekraczania przestrzeni, jak ptaki przemierzające powietrze. Człowiek, podążając za tym marzeniem, czuje się jak „nad-ptak”<sup>38</sup>, który opuszczając ziemską atmosferę, przemierza nieskończone przestrzenie pomiędzy światami – swoją ojczyzną realną i ojczyzną wyobrażoną, istniejącą w aeroprzestrzeni. Oderwani od tego, co w człowieku przyziemne, a nawet infernalne, w aeromarzeniach wznosimy się ku sferze

---

<sup>32</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 102.

<sup>33</sup> W rozważaniach podejmujących zagadnienie poetyki skrzydeł Bachelard poddaje omówieniu również wyobrażenie ptaków pływających, związanych z żywiołem wody, por. *ibidem*, s. 79.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 82.



zamieszkiwanej przez rasę bogów. Stąd częsty w aeromarzeniach izomorfizm obrazu ptaków, wznoszenia, nieba i wyzwolenia, połączony z sublimacją duchową marzącego podmiotu, jak choćby w twórczości Victora Hugo czy Jeana Tardieu, gdzie znajdziemy liczne przykłady izomorfizmu duszy i obrazu ptaka, czy w twórczości Williama Blake'a.

Bachelard zauważa, badając literackie obrazy lotu i ptaków, dwie duże grupy wyobrażeń powiązanych z ruchem. Pierwsze z nich, waloryzowane pozytywnie, skierowane są wertykalnie ku górze, sferze uranicznej, symbolizują wznoszenie się i pozwalają Marzycielowi transcendentować ludzkie ograniczenia, wyrażające jego dążenie do doskonalenia. Grupa druga to wyobrażenia waloryzowane negatywnie, związane z ruchem skierowanym wertykalnie ku dołowi, z upadkiem. Obrazy upadku generowane przez Cogito Marzyciela interpretuje Bachelard jako symbole pierwotnego lęku tanatycznego (lęku przed strąceniem w otchłań) oraz lęku przed pierwiastkiem zła ukrytym w świecie (w *Raju utraconym* Milтона Lucyfer, strącony z nieba, spada przez dziewięć dni).

W koncepcjach antropologicznych Gastona Bachelarda wszelkie marzenia o locie są dla Marzyciela podróżą w głąb siebie samego, w której lekkość substancjalna daje poczucie absolutnej wolności. Aeropodróż jest podróżą wyobrażoną, ale dla Cogito Marzyciela najrealniejszą ze wszystkich podróży.

### „Oddech szerokiej przestrzeni”<sup>39</sup>

W świecie wyobrażeń Brunona Schulza odnajdziemy literacką palingenezę mitycznego i antropologicznego symbolizmu żywiołu powietrza. Chreody wyobrażeniowe Schulzowskiej wyobraźni

---

<sup>39</sup> [BS 62].





uskrzydłonej koncentrują się wokół trzech obrazów wiodących: szerokiej, otwartej przestrzeni; ptaków i lotu<sup>40</sup>; wiatru<sup>41</sup>.

W opowiadaniu *Manekiny* ptaki, wpisane w poetykę skrzydeł, swoim „kolorowym lotem” [BS 27] otwierają przestrzeń zamknięcia, jaką jest miasto – gęsta substancja, oblegająca swych mieszkańców żalobną szarością i monotonią. „Skrzydłata czereda” [BS 27] staje się prefiguracją odrodzenia martwej przestrzeni urbanistycznej i uwięzionych w nich ludzi, uśmierconych przez nudę. Ptaki napełniają osowiały i zgryźliwy *orbis interior* oraz zwiędły i poczerniały *orbis exterior* „świegotliwym pączkowaniem”, „pospiesznym owocowaniem”, „papuzią zielenią” [BS 27].

---

<sup>40</sup> W koncepcji antropologicznych struktur wyobraźni Gilberta Duranda lot, powiązany wyobraźniowo z symboliką wznoszenia i wstępowania, w warstwie semantycznej wyraża pragnienie sublimacji cielesności i jest podstawą wszelkich wyobrażeń związanych z symboliką oczyszczenia („jest fundamentalnym elementem medytacji nad puryfikacją”, G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 162. Pierette Renard, wychodząc od przytoczonej tu tezy Duranda, śledzi w literaturze motyw podróży (czy jak woli autorka – „przejażdżki”) międzyplanetarnej, odczytując ten topos jako ścieżkę, którą podąża imaginacja twórcza w swojej podróży ku wyobraźniowej wolności, por. P. Renard, *Cyrano ou la chevauchée fantastique du savoir*, „Recherches et Travaux” 1983, nr 24, s. 47–54.

<sup>41</sup> W tekstach literackich można zaobserwować wyjątkowo liczne reprezentacje wyobraźni uskrzydłonej. Poetyka lotu wiąże się często z postacią wiedźmy, która reprezentuje negatywny aspekt kobiecości. Lot taki, związany zazwyczaj z obrazowaniem nyktomorficznym, wpisany jest w schemat wyobraźniowy, którego rdzeń stanowi (zauważony przez Gilberta Duranda w tekstach kultury) izomorfizm kobiecości i ciemności. Literacką transpozycję tej figury wyobraźniowej na podstawie piętnastowiecznego poematu *Champion des Dames*, w ujęciu mitokrytycznym, omawia Robert Dechaux, por. R. Dechaux, *Oui ou non, Les Sorcières volent-elles?*, „Recherches et Travaux” 1983, nr 24, s. 5–11. Hipogryf – wyobraźniowa hybryda, będąca połączeniem orła (czasem tylko skrzydeł), lwa i konia, swą obszerną ikoniczną reprezentację w literaturze uzyskał w poemacie Ludovica Ariosta *Orland Szalony*, aby powrócić we współczesnej literaturze *fantasy*. W mitokrytycznej interpretacji Gilberta Bosetti figura hipogryfa została odczytana jako wyobraźniowa próba pokonania dystansu pomiędzy niebem i ziemią, która umożliwia bohaterowi podróż inicjacyjną w kierunku sakralności uranicznej, por. G. Bosetti, *L'Hippogriffe et le voyage aérien dans le Roland Furieux de l'Arioste*, „Recherches et Travaux”, 1983, nr 24, s. 13–45.



Oprócz otwierania przestrzeni symbolicznego więzienia, ptaki pełnią w świecie wyobraźni Schulza, podobnie jak w narracjach mitycznych, rolę mediatora między niebem i ziemią<sup>42</sup>. Wyobrażeniowy schemat wychylenia człowieka ku transcendencji przyjmuje tu postać izomorfizmu zaobserwowanego przez Duranda w tekstach kultury, łączącego obrazy wstępowania, symboliki uranicznej i estetyki blasku. Ptaki Schulza to „skrzydlate fantazmaty” wzbijające się do lotu ze swoich legowisk usytuowanych na lampach rozświetlających mrok pokoju. Zamieniają zmełniane słoje powietrza i zszarzałą aurę domu Józefa w przestrzeń przepelnioną „barwnymi rozbłyskami”, „łuskami lazuru”, „metalicznymi połyskami” [BS 27]. Obrazy ptaków kojarzą się Schulzowi z witalnością i młodością, której uosobieniem są szwaczki – Polda i Paulina. Dziewczęta przedstawione zostały jako dwie barwne marnotrawne papugi, otoczone stosem różnokolorowych strzępów i szmatek. Furkot ich maszyn porównał Schulz do furkotu skrzydeł, a szczęki nożyc krawieckich do otwierających się ze skrzypieniem dziobów ptasich. Symbolizm witalny został wzmocniony poprzez wydobywanie z postaci ich potencjału erotycznego. Dziewczęta, goniące kolorowe ścinki materiałów, które rozwiewa po pokoju przeciąg, zobrazowane jako rodzina ptaków (*genus avium*), rząd papug (*pistacci*), skłaniają

---

<sup>42</sup> Kulturowy kontekst dla obrazu ptaków przywołuje w swoich analizach prozy Schulza Paweł Próchniak: „Ptaki w wielu kulturach postrzegane są jako wcielenie tego, co niematerialne i jednocześnie symbolizują siły życia. Związane z wysokością, powietrzem, słońcem, a przez to pokrewne niebu, odsyłają do wyższego stanu bytu. Często akcentuje się ich ścisły związek z boskimi mocami. Alan Unterman pisze: «Kabaliści wierzyli, że Bóg wyjawiając swe zamiary wobec świata postępuje się ptakami». W innym nurcie tradycji ezoterycznej: alchemii, ptaki są siłami w działaniu. Ich wzlot oznacza sublimację”, P. Próchniak, „*Ptaki zacierają tu ślady...*” *Notatki o jednym opowiadaniu Brunona Schulza, [w:] W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 24–25. Scenę sprzątnięcia w opowiadaniu *Ptaki* Paweł Próchniak interpretuje w kategoriach dionizyjskości: „Miotła Adeli nie porządkuje świata. Wręcz przeciwnie: jej wirowanie – skojarzone z orgiastycznym rytuałem – będzie zarzewiem i samym centrum rozpiętanego ptasiego żywiołu”, *ibidem*, s. 24.



Jakuba do ontologicznych syntez: „jakże pełna uroku i jak szczęśliwa jest forma bytu, którą panie obrały” [BS 31], wygłaszanych na klęczkach, z równoczesnym wyluskiwaniem białej łydki Poldy z uwięzi czarnej pończoszki.

W *Traktacie o manekinach* literacko przetworzony mityczny symbolizm antropokosmiczny oraz echa antycznej antropologii akcentującej związek między mikro- i makrokosmosem pojawiają się w opisie starych zapomnianych pokojów, stanowiących analogon postaci Jakuba. Pokoje, tak jak Ojciec, więdną w opuszczeniu, zacierają się w pamięci i tracą z wolna swoją egzystencję, niezauważane przez domowników. Żywiół powietrza („szare powietrze”, BS 42) zostaje przedstawiony jako przestrzeń zamknięta, uwięziona pomiędzy czterema ścianami pomieszczeń mieszkalnych. Taka struktura przestrzeni skłania do odczytania jej jako pejzażu mentalnego Jakuba, unieruchomionego w domu na skutek choroby. Schulz równoważy te obrazy zamknięcia figurami mediacyjnymi o silnym potencjale rewitalizacyjnym, które otwierają przestrzeń wertykalnie ku górze. W takiej funkcji pojawia się w opisie pokoju symbol drzewa jako *axis mundi* „rozpryskującego się w górze w świetliste korony” [BS 42] oraz obraz fontanny listowia „bijącej aż pod malowane niebo sufitu” [BS 42]. Wpisanie postaci Ojca w wertykalny schemat wyobrażeniowy, który czyni z żywiołu powietrza przestrzeń wolności, to kolejna ponowiona przez Jakuba próba wychylenia ku transcendencji, przekraczania własnych ontycznych ograniczeń. Prowadzi go ona w konsekwencji do rzadkiego na kartach prozy Schulza wyznania: „Byłem szczęśliwy” [BS 43]. Modelowanie symboliczne przezwyćieża silny ładunek negatywnej semantyki uśmierconych pokojów jako przestrzeni antropologicznej, stanowiąc przejaw uśpionego szczęścia, w którym uczestniczy bohater, uczestniczy radośnie, uwolniony na chwilę od tanatycznych strachów.

W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* obrazy zamknięcia i uwięzienia dotyczą całego miasta, stanowiąc paralelę do sytua-



cji psychicznej narratora: błądzący nocą Józef ogląda mijane po drodze domy bez bram wejściowych, ze szczelnie pozamykanymi oknami. Schulz wprowadza jednak cały szereg obrazów równoważących, otwierających przestrzeń tym razem zarówno wertykalnie, jak i horyzontalnie, a wpisujących się w wyobrazeniowy schemat lotu i poetykę skrzydeł: „Uskrzydłony pragnieniem zwiedzenia sklepów cynamonowych, skręciłem w wiadomą uliczkę i leciałem więcej aniżeli szedłem, bacząc by nie zmylić drogi. Wyszedłem na szeroki, rzadko zabudowany gościniec, bardzo długi i prosty. Owiął mnie od razu oddech szerokiej przestrzeni” [BS 62]. Modelowanie symboliczne przemienia krajobraz urbanistyczny i krajobraz psychiczny bohatera-narratora, opisywany dotąd za pomocą obrazów nyktomorficznych (nocne sklepy, ślepe odbłaski lunarne, czerniejące parki i ogrody), w pejzaż rozsrebrzony światłem księżycy, od którego blasku niebo staje się „jasne jak w dzień” [BS 62]. Podobny schemat wyobrazeniowy znajdziemy w scenie przedstawiającej „jazdę świetlistą” [BS 68], w której uczestniczy narrator w czasie swej podróży dorożką poza granice miasta. Żywioł powietrza wykorzystany w konstrukcji opowiadania, na poziomie antropologicznym, dzięki swemu symbolicznemu potencjałowi staje się mediatorem. Mediacja dokonuje się tu pomiędzy przestrzenią uwięzienia i zamknięcia, jaką jest miasto, z którego ucieka Józef, a rozległą przestrzenią wyobrażonych podmiejskich krajobrazów. Krajobrazy te porównuje Schulz do nieograniczonych, bezmiernych wód oceanicznych lub personifikuje je felicytologicznie jako „szczęśliwe zbocza” [BS 68] czy wzgórze wydające błogie westchnienia. Powietrze „lekkie do oddychania i świetlane jak srebrna gaza” [BS 68] przekształca nocny, zimowy pejzaż mentalny bohatera, dotąd pogrążony w mroku, uwięziony pod śniegiem, porośnięty „czarną suchą gęstwiną krzaków”, ograniczony „włochatym brzegiem ciemności” [BS 68]. Obrazy nyktomorficzne i tanatyczne, wpisane w estetyczną kategorię smutku, zostają zastąpione obrazami



iluminacji, związanymi z estetyką blasku oraz obrazami regeneracji, obdarzonymi silnym potencjałem witalnym:

Nie zapomnę nigdy tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową. Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmierną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej. [...] Pachniało fiołkami. Spod wełnianego jak białe karakuly śniegu wychylały się anemony drżące, z iskrą światła księżycowego w delikatnym kielichu. Las cały zdawał się iluminować tysiącnymi światłami, gwiazdami, które rzęście ronił grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków [BS 68].

W opowiadaniu daje się zaobserwować wyraźna symetria w obrazowaniu *orbis exterior* i krajobrazu psychicznego. Szczęśliwe są nie tylko zbrocza mijanych przez bohatera pagórków podmiejskich, swoją emocjonalność narrator opisze w krótkim tekście aż czterokrotnie: „Byłem szczęśliwy. Pierś moja wchłaniała tę błogą wiosnę powietrza”; „Czułem się dziwnie szczęśliwy”; „Idąc krokiem lekkim i elastycznym [...] przeszedłem w posuwisty, szczęśliwy bieg”; „W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli” [BS 68–69].

Otwarcie horyzontalne przestrzeni zamknięcia nie jest zabiegiem jedynym. W *Skleпах cynamonowych* daje się zauważyć również schemat otwarcia wertykalnego przestrzeni, zorientowany ku górze: niebo ulega transformacjom, bohater obserwuje wielokrotne metamorfozy sklepień<sup>43</sup>: „otwierało niebo w tę noc czarodziej-

<sup>43</sup> Zdaniem Agnieszki Czechowicz niebo i jego fenomeny zaznaczają się w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* tak silnie, że mówić o niebie u Schulza znaczy tyle samo, co mówić o prawie wszystkim u Schulza. Autorka wskazuje obrazy otwierające w Schulzowskiej prozie „jądro nieba” (księga, kobiece suknie, tiule, muśliny, batysty), obrazy łączące sferyczne niebiosy z Księżą (kolory tęczy), śledzi elementy „niebieskiego dyskursu”, semantykę zamknięcia przestrzeni nieba obecną w leksyce (sklepienie, kopuła), stawiając tezę, że pamięć nieba jako modelu metafizycznego wpisana jest w Schulzowską wyobraźnię, por. A. Czechowicz, *Teatr umiemy objętej atmosfery. O niebiosach Brunona Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 147–161.



ską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów” [BS 69]. Wertykalne otwarcie przestrzeni połączone zostało przez Schulza z symboliką lotu i schematem wstępowania – bohater, w czasie swej mistycznej nocy natchnienia czuje się „dziwnie lekki” [BS 68], spacerowicze nocni, oczarowani widowiskiem, mają wzniesione twarze, „srebrne od magii nieba” [BS 69]<sup>44</sup>.

Potencjał mediacyjny żywiołu powietrza umożliwia bohaterowi opowiadania transcendowanie ograniczającej go przestrzeni i własnej sytuacji egzystencjalnej. Potencjał ten wzmocniony został w *Skleпах cynamonowych* poprzez wprowadzenie symboliki teriomorficznej. Woźnica jeszcze na terenie miasta opuszcza drożkę, oddaje Józefowi ster pojazdu, odtąd przewodnikiem świetlistej jazdy, będącej jednocześnie ucieczką poza granice miasta, stanie się dorożkarski koń:

Koń, stary mądry koń dorożkarski, oglądął się pobieżnie i pojechał dalej jednostajnym, dorożkarskim klusem. Właściwie koń ten budził zaufanie – wydawał się mądrzejszy od woźnicy. Ale powozić nie umiałem – trzeba się było zdać na jego wolę. Wyjechaliśmy na podmiejską ulicę ujętą z obu stron w ogród [BS 67–68].

Figura wyobrazeniowa konia należy do tych symboli, których nie można jednoznacznie przyporządkować żadnemu z czterech elementarnych żywiołów. W tekstach kultury występuje jako manifestacja żywiołu powietrza – w *Eddie poetyckiej* Sleipnir, szary, ośmionogi rumak Odyna, przybiera postać wiatru, który może wiać z ośmiu stron świata. Antropologia kultury wiąże symbolikę konia również często ze światem chtonicznym – koń występuje wówczas w roli *psychopompa*, przewodnika dusz w zaświaty,

<sup>44</sup> Pozytywnie waloryzowany obraz czystego nieba i żywiołu powietrza jako synonimu kosmicznej harmonii znajdziemy również w twórczości Malraux. Na temat aerosymboliki w twórczości Malraux w ujęciu mitokrytycznym, por. J. Chocheyras, *Pratique de l'aviation et vision du monde dans les années 30: Malraux et Saint-Exupery*, „Recherches et Travaux” 1983, nr 24, s. 107–116.



zgodnie z tym znaczeniem symbolicznym w *Iliadzie* Homera Achilles na stos pogrzebowy Patrokla składa również cztery rumaki, które odprowadzą duszę zmarłego do Hadesu<sup>45</sup>. W schemacie antropologicznych struktur wyobraźni figura wyobrazeniowa konia została umieszczona w kręgu symboli teriomorficznych, które reprezentują oblicza Chronosa. Semantyzm wyobrażeń hippomorficznych, będących przejawem animalizacji wyobraźni, jest przez Duranda odczytywany jako „trwoga przed uciekającym czasem, symbolizowanym przez zmianę i hałas”<sup>46</sup> oraz jako „lęk przed zmianą”<sup>47</sup>, która jest „zapowiedzią przyszłej śmierci”<sup>48</sup>. Symbolizm hippomorficzny jest, na poziomie Świadomości Rodzącej Obrazy, zapowiedzią podróży „z której nie ma powrotu”<sup>49</sup>. Immanentną cechą wyobraźni jest jednak, zdaniem Duranda, generowanie obrazów o charakterze terapeutycznym, eufemizujących lęki tanatyczne, stąd tak silne współwystępowanie w tekstach kultury figur konia chtonicznego i solarnego, będące

---

<sup>45</sup> Jako figura żywiołu wody występuje koń w ceremoniach wywoływania i zaklinania urodzaju. Jednym z rytów tego obrzędu jest jazda wierzchem, najczęściej na białej klaczy, nagiej dziewczyny, przykrytej siecią lub tylko włosami. W fenomenologii religii Posejdon, ojciec grzywiastych fal-rumaków, jest interpretowany jako wyobrażenie przyływu morza wdzierającego się na brzeg lądu. Związki z symboliką ognistyczną posiada Sleipnir, powietrzny rumak *Eddy*, z żywiołem ognia połączony poprzez swego jeźdźcę, Odyna, wyobrażonego jako jednooki starzec, którego jedynym okiem jest słońce. Koń podziemnego świata chtonicznego jest jednocześnie figurą *Tellus Mater*, jak również emblematem ognia ukrytego w jej wnętrzu, ognia wulkanów i ognia infernalnego. Koń pojawiający się w ceremoniach wywoływania deszczu to najczęściej koń biały, symbolizujący dobroczynną i życiodajną moc światła słonecznego. Figura wyobrazeniowa konia funkcjonuje w tekstach kultury często jako epifania niebiańska.

<sup>46</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 78–79 [przeł. M.K.]. Symbolikę zmiany odnajduje Durand w związkach figury wyobrazeniowej konia z mitycznymi paradygmatami czasowymi, szczególnie wyraźnymi w mitach solarnych różnych kręgów kulturowych.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 80 [przeł. M.K.].

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 79 [przeł. M.K.].

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 80 [przeł. M.K.].



świadectwem antropologicznego procesu równoważenia struktur wyobrażeniowych<sup>50</sup>.

W wyobraźni Schulza koń występuje w roli *psychopompa* i jest wyobrażeniową figurą czasu (koń porusza się kłusem, zatem jak czas ruchem jednostajnym, rytmicznym i przyspieszonym), jednak swej funkcji *psychopompa*, wiodącego duszę w rejony wiecznej beczasowości, nie może spełnić. W Schulzowskim świecie wyobrażeń zostaje bowiem pozbawiony swej kulturowej mocy symbolicznej poprzez zabieg desakralizacji, wyrażający się w metamorfozie starego mądrego konia dorożkarskiego w małego konika-zabawkę wykonaną z drewna.

Schemat wyobrażeniowego otwierania przestrzeni znajdziemy w opowiadaniu *Wiosna*. Pojawia się tu opis nocy dzięki i rozprzestrzenionej, prowadzącej Jakuba i Józefa wśród „rozłogów powietrznych w gwiazdne bezdroża” [BS 135], skontrastowany z opisem ciasnej, małej restauracji ogrodowej, „zamkniętej między tylnymi murami ostatnich domów rynku” [BS 135], w której bohaterowie jedzą kolację. Kontrast pomiędzy obrazami otwarcia i zamknięcia w strukturze przestrzeni prowadzony jest dalej na dwu płaszczyznach. Pierwszą z nich stanowią opisy pustych przestrzeni atmosfery, szeroko rozgałęzionych na niebie wirów powietrza, rozległych rozlewisk gwiazdnych konstelacji, nieregularnych przestrzeni i dzikich krajobrazów powietrznych, gwiazd rosnących jak na drożdżach w przestrzeni nocy. Wyobrażeniowym figurami otwarcia towarzyszą tu obrazy światła (latarnie, kręgi światła, w których zatrzymują się nocni spacerowicze, wiązki promieni). Drugą równoważną płaszczyznę obrazowania tworzą labirynty powietrzne „przywalające swym ogromem” [BS 135] przechodniów, którzy są przytłoczeni masą gwiazdnych pustkowi ciężących nad miastem. Obrazom zamknięcia, ciasnoty, ograniczenia towarzyszy tu estetyczna kategoria smutku. Mieszkańcy miasta odczuwają samotność i dezorientację, maczają wąsy w kuflach gorzkiego piwa,

<sup>50</sup> Ibidem, s. 81–82.





milczą tępo, patrzą w niebo z gorzką troską lub siedzą zgarbieni nad biało nakrytymi stolikami restauracyjnymi, noc wydaje im się mroczna, nieprzytulna i obojętna.

W tym samym opowiadaniu otwarta przestrzeń powietrzna powiązana zostaje z symboliką sanacyjną. W opisie domu Bianki ponownie daje się zaobserwować schizomorfie świata wyobrażeń. Schulz buduje dwa symboliczne plany prezentacji. Pierwszy stanowią obrazy morbudyczne i nyktomorficzne: czarne gałęzie drzew ogrodu otaczającego willę, czarna wiklina, ciężka szara cisza, półmrok hallu, hebanowe biurko, zepsuta i zdemoralizowana cisza, ciemność w paroksyzmach gorączki. Cały dom przypomina narratorowi pokój, w którym leży ktoś nieuleczalnie chory. Temu tanatycznemu pejzażowi przeciwstawia Schulz opis balsamicznego powietrza wpływającego z ogrodu łagodnymi falami przez otwarte okna budynku. Żywiół powietrza, wdzierający się do domu Bianki przez „respirujące filtry firanek” [BS 194], w prozie Schulza równoważy obrazy choroby i ciemności. Zostaje obdarzony symbolicznym potencjałem rewitalizacyjnym, dzięki czemu przedmioty stanowiące wyposażenie willi, budząc się z westchnieniem, ożywają.

W *Sklepach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* daje się zauważyć rozległe zlewisko semantyczne skoncentrowane wokół obrazu wiatru. W opowiadaniu *Wichura* wiatr występuje jako wyobrazeniowa figura mocy uranicznej:

Niebo wydmuchane było wzdłuż i wszecz wiatrami. Srebrzystobiałe i przestronne, porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy, jakby zastygłe żyły cyny i ołowiu. Podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne było utajonej dynamiki. Rysowały się w nim diagramy wichury, która sama niewidoczna i nieuchwytna, łądowała krajobraz potęgą.

Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, po dachach, w które wjeżdżała jej furia. Jeden po drugim strychy zdawały się rosnać i wybuchać szaleństwem, gdy wstępowała w nie jej siła [BS 87].

Obraz wiatru poddany tu został na poziomie wyobrazeniowym gigantyzacji („Wicher wzmógł się na sile i gwałtowności, rozrósł



się niepomernie i objął cały przestwór”, BS 88), która na poziomie językowym została dodatkowo wzmocniona przez stylistyczny zabieg hiperbolizacji – wichura jest „ogromna” „wzburzona”, „straszna” [BS 86], przestrzeń miasta opanowanego przez wichurę „rośnie zeszywniała z przerażenia” [BS 87], nawet słowa wypowiedziane przez mieszkańców miasta opanowanego przez wichurę powiększają się, kłamliwie przesadzając „bezmiar nocy” [BS 89]. Schulz łączy obraz wiatru jako epifanii potęgi uranicznej z typowym dla wyobraźni uskrzydłonej schematem wstępowania – domy, w które uderzył wichur, wstają i unoszą się w natchnieniu, „przerastają sąsiednie domy i prorokują pod rozwichrzonym niebem” [BS 87], zwiastując w jasnowidzeniu; drzewa smagane wichurą stoją ze wzniesionymi do góry rękami „jak świadkowie wstrząsających objawień” [BS 87].

W zbiorze opowiadań *Sanatorium pod klepsydrą* wiatr występuje jako symboliczna reprezentacja transcendencji. Za pomocą obrazu wiatru Schulz wprowadza symbol księgi jako „nieobjętości transcendentu” [BS 105]. Księgę sytuuje Schulz w kręgu obrazów o charakterze izomorficznym, typowych dla uranicznej wyobraźni uskrzydłonej, jakimi są: blask („łagodne światło”, „jaśniejący horyzont”, BS 105, „inwazja blasku”, BS 106), barwy uraniczne („cudowna mokrość najczystszych lazurów”, BS 105), obrazy wstępowania („Czasem ojciec wstawał od Księgi i odchodził. Wówczas zostawałem z nią sam na sam i wiatr szedł przez jej stronicę i obrazy wstawały, BS 106), wyobrażeniowe figury ptaków („I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał deszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków”, BS 106), obraz tęczy („wędrował cały pokój fragmentami tęczy, jak gdyby sfery siedmiu planet przesuwały się kręcąc przez siebie”, BS 106) i baniek mydlanych („Ojciec wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane z długiej słomki. Obijały się o ściany i pękały, zostawiając w powietrzu kolory”, BS 106). Podobny izomorfizm obrazów znajdziemy



w opowiadaniu *Wiosna*, gdzie „wichr zdarzeń” i „huragan wypadków” [BS 134] zapowiada dni patetyczne, górne, triumfalne. Schemat wstępowania i symbolikę uraniczną również tutaj uzupełniają obrazy ptaków. Tekst wiosny wpisuje Schulz w ptasie trele i świergoty, w wykropkowany, bez liter, pusty błękit nieba, gdzie „w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia” [BS 135]. Jednak literacka transpozycja archaicznej aerosymboliki przyjęła tu zaskakującą formę poprzez połączenie jej z nietypową dla tego żywiołu symboliką puryfikacyjną<sup>51</sup>. Wiatr – wpisany w symbolikę przemiany – sakralizuje przestrzeń i tak przekształcona rzeczywistość, dotąd „uboga i nijaka” [BS 140], na kartach prozy Schulza staje się wyobrażeniową reprezentacją wieczności:

Jasne tchnienie, lśniący wiatr szedł przez pustkę tych dni, jeszcze nie zmacony wyziewami ogrodów nagich i pełnych słońca, wydmuchiwał do czysta ulice i stały długie i jasne, odświeżone zamieciono, jak gdyby czekały na czyjeś dalekie jeszcze i niewiadome przyjście. [...]

---

<sup>51</sup> W funkcji puryfikacyjnej wykorzystywane są najczęściej w kulturze żywioły ognia i wody, ze względu na ich szczególną moc regeneracyjną i soteriologiczną. Ad de Vries wskazuje aż piętnaście pól semantycznych związanych z symboliką ognia w kulturze, por. A. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London 1974, s. 187–188. Gerardus van der Leeuw w *Fenomenologii religii*, omawiając symbolikę ognia w szerokim kontekście kulturoznawczym, pisze: „Święty ogień ma moc oczyszczającą. Obok wody jest najważniejszym środkiem oczyszczenia, a nawet jako ogień *Oczyściciela* uchodzi często za środek silniejszy od wody. Jan Chrzciciel mówi o chrzcie z ognia, a w rytach inicjacyjnych ogień niszczy stare życie i umożliwia powstanie nowego” (G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 101). Van der Leeuw zwraca uwagę na silną obecność wyobrażeń potęgi ognia w kulturze indoeuropejskiej. Szacunek, jaki *homo religiosus* okazuje ogniewi, interpretuje jako wyraz czci dla środowiska (*Umwelt*), dla mocy, którą człowiek religijny uważa za potężniejszą od siebie. W starożytnym Rzymie pan domu był jednocześnie kapłanem ognia, a zadaniem jego synów (*flamines*) było codzienne rozniecanie płomieni ogniska (*vesta*). Rzymskie rytury noworoczne, wykorzystujące symbolikę lustracyjną i regeneracyjną, obchodzone pierwszego marca, połączone były z gaszeniem i zapaleniem ognia. Indyjski bóg ognia, Agni „o jasnych płomieniach” wyobrażany jest jako bóstwo „świetlane, oczyszczające” (ibidem, s. 100).



Jasny i nieskończony przeciąg wiał przez całą szerokość horyzontu, ustawiał szpalery i aleje pod czyste linie perspektywy, wygładzał się w wielkim i pustym wianiu i stawał wreszcie zatchniony, ogromny i lustrzany, jak gdyby chciał w swym wszechobejmującym zwierciadle zamknąć idealny obraz miasta, fatamorganę przedłużoną w głąb jego świetlanej wklęsłości. Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w ten złudny obraz, w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano [BS 140].

W prozie Schulza znajdziemy też typowe dla tego twórcy groteskowe przetworzenie archaicznych aeroobrazów, jak choćby w teriomorficznym wyobrażeniu wiatru silnie nacechowanym erotycznie z opowiadania *Wiosna*:

Przed kawiarnią ustawiono już stoliki na bruku. Panie siedziały przy nich w jasnych kolorowych sukienkach i połykały wiatr małymi łykami, jak lody. Spódniczki furkotały, wiatr kąsał je od dołu, jak mały rozwścieczony piesek, panie dostawały wypieków, paliły je twarze od suchego wiatru i pierzchły wargi [BS 141].

Chreod wyobrażeniowy związany z estetyką żywiołu powietrza w prozie Brunona Schulza wpisuje się w antropologiczną strukturę wyobraźni uskrzydłonej<sup>52</sup>. W Schulzowskim świecie wyobrażeń odnajdziemy archaiczne, przechowywane w narracjach mitycznych,

---

<sup>52</sup> Ośrodek Badań nad Wyobraźnią (Centre de Recherche sur l'Imaginaire) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble zorganizował konferencję poświęconą kulturowym i literackim reprezentacjom wiatru, której efekt publikacyjny stanowi monografia: *Imaginaire du vent*, dir. M. Viegnes, Imago, Paris 2003. Współautorzy publikacji śledzą artystyczne transformacje wiatru jako figury wyobrażeniowej od antyku do współczesności. Wśród omówień transpozycji literackich tego obrazu znajdziemy tu: topos burzy w tekstach literackich od czasów Homera, Lukrecjusza i Wergiliusza po poezję chrześcijańską z IV w. (Laurence Gosserez) oraz w literaturze renesansu (Pascale Dubus), symbolikę wiatru miłości w twórczości R. de Chateaubrianda i E. Brontë (Denis Brahimi), semantykę wiatru w *Pieśni o Rolandzie* (Asdis R. Magnusdottir), w literaturze baroku (Véronique Adam), w *Nowej Heloizie* Rousseau (Jaques Berchtold), symbolikę czarnego wiatru w twórczości Claude'a Simona (Jean-Yves Laurichesse) czy mityczne i artystyczne reprezentacje wiatru w kulturze japońskiej (Jean-Pierre Giraud).



ikoniczne reprezentacje sakralności powietrza kojarzonej z lotem i spirytualizacją. Bohaterowie Schulzowskiej prozy podejmują próby wyzwolenia z terroru czasowości. Na poziomie Cogito Marzyciela wyrażają one pragnienie pokonywania ontycznych ograniczeń człowieka, dążenie do doskonałości, potrzebę sublimacji duchowej<sup>53</sup>. W wyobraźni Schulza próby te przyjmują postać ruchu nakierowanego wertykalnie ku górze (sceny przedstawiające wniebowstąpienia bohaterów), obrazów otwierania przestrzeni, wychodzenia z zamknięcia (symbolika wiatru, ptaków).

Opisane chreody wyobrażeniowe, obecne w *Sklepiach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą*, znajdują swoje dopełnienie w portrecie antropologicznym Schulza wyłaniającym się z literatury dokumentu osobistego. Zarówno wspomnienia zaprzyjaźnionych z Schulzem literatów, jak i zachowane listy autora *Sklepiów cynamonowych* pozwalają dostrzec w nim człowieka o silnej antropologicznej potrzebie idolatrii.

---

<sup>53</sup> Gilbert Durand wskazuje obraz lotu jako jedną z podstawowych antropologicznych struktur wyobraźni przechowywanych w narracjach mitycznych, której symbolika związana jest ściśle z potencjałem mediacyjnym (Durand przywołuje mediacyjną semantykę obrazu lotu związaną z figurami mitycznymi Apollina, Zeusa, Tyfona i Antelikosa), por. G. Durand, *À propos du vocabulaire de l'imaginaire*, „Recherches et Travaux” 1977, nr 15 (*L'Imaginaire*), s. 6.

## Rozdział XIV

### *Ens amans*

### Brunona Schulza filozofia Drugiego

W antropologii wyobraźni obrazy wpisane w poetykę lotu wiążą się z wyobraźniowym procesem idealizacji. Marzyciel oderwany od tego, co w człowieku przyziemne, w aeromarzeniach wznosi się ku doskonałości<sup>1</sup>. Zaprezentowany dalej aspekt biograficzny, wpisany w szerszy kontekst filozoficzny i antropologiczny, stanowić będzie istotne dopełnienie świata wyobrażeń autora *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*. Portret antropologiczny Brunona Schulza, wyłaniający się z tekstów reprezentujących epistolografię i literaturę dokumentu osobistego, bliski jest modelowi antropologicznemu *ens amans* (Max Scheler). Schulzowskie spotkanie z Innym, adoracja Drugiego, przedstawia miłość rozdawaną w podziwieniu, uwielbieniu Drugiego, skierowaną ku wartości wyższej.

### „Bruno mnie wielbił...”<sup>2</sup>

W roku 1961 ukazuje się, wydany przez Julliarda, francuski przekład tomu opowiadań Brunona Schulza zatytułowany *Traité des Mannequins*, składający się w większości z tekstów pochodzących

---

<sup>1</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994, s. 82.

<sup>2</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Warszawa 1986, s. 8.

ze *Sklepów cynamonowych*. Przekład ten, poprzedzony entuzjastycznym wstępem Maurice'a Nadeau<sup>3</sup>, w którym Schulz zostaje zaliczony do grona największych pisarzy epoki, za sprawą Suzanne Arlet<sup>4</sup> trafia do rąk, mieszkającego wówczas w Paryżu, Witolda Gombrowicza. Przeklinając presję paryskiego środowiska artystycznego i własną „gębę” polskiego artysty emigracyjnego, Gombrowicz pisze wówczas z nieukrywaną irytacją „suvenir o zmarłym przyjacielu”<sup>5</sup>: „Do diabła z Paryżem! Jakież to jednak męczące – Paryż! Gdyby nie Paryż [...] to ćwiczenie stylistyczne zostałyby mi zaoszczędzone!”<sup>6</sup>.

Znajomość Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza rozpoczyna się tuż po pierwszym wydaniu *Sklepów cynamonowych*. Nieznany dotąd w środowisku literackim nauczyciel z prowincji odwiedza wówczas autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* w jego warszawskim mieszkaniu na Służewskiej, „zgłasza się na przyjaciela”<sup>7</sup> twierdząc, iż po lekturze pierwszej książki Gombrowicza odnalazł w nim „ducha pobratymczego”<sup>8</sup> i towarzysza. Odtąd obaj pisarze będą się spotykać na spacerach w Alejach Ujazdowskich, prowadząc rozmowy o sztuce. Schulz z tego okresu pozostał w pamięci Gombrowicza jako człowiek „drobny, niesamowity, chimeryczny, skupiony, natężony, pałający”<sup>9</sup>. Znajomość obydwu początkujących

---

<sup>3</sup> Edytor i krytyk literacki, Maurice Nadeau, był inicjatorem francuskich wydań prozy Schulza. 9 lipca 1959 r. w czasopiśmie kierowanym przez M. Nadeau, pt. *Les Lettres nouvelles*, ukazują się pierwsze tłumaczenia utworów polskiego pisarza na język francuski: *La Morte saison* i fragment *Sanatorium au croque-mort*. Nadeau był też wydawcą dzieł Witolda Gombrowicza we Francji.

<sup>4</sup> W roku 2004 paryskie wydawnictwo Denoël wydało utwory zebrane Brunona Schulza, przetłumaczone na język francuski z języka polskiego przez ośmiu tłumaczy, m.in. przez Suzanne Arlet, por. B. Schulz, *Oeuvres complètes: Les Boutiques de cannelle; Le Sanatorium au croque-mort; Essais; Correspondance*, Denoël, Paris 2004.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 8.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.



wówczas literatów okazała się jednak, jak wspomina Gombrowicz w swoim *Dzienniku*, relacją niesymetryczną: „jego wyciągnięta ręka nie natrafiła na moją; nie odwzajemniłem mu tych uczuć, dałem mu z siebie strasznie mało, nic prawie, nasz związek stał się fiaskiem”<sup>10</sup>. „Anielski Bruno”<sup>11</sup> adorował, wielbił bałwochwalczo Gombrowicza<sup>12</sup>, ten bywał wobec niego, jak sam przyznaje, podły, małostkowy, odpowiadał na rozżarzone temperatury lodowatym chłodem<sup>13</sup>. Bruno Schulz z entuzjazmem odnosił się do kolejnych utworów Gombrowicza, czytał *Ferdydurke* jeszcze w maszynopisie, a po wydaniu powieści w formie książki przyjechał do Warszawy, aby wygłosić laudacyjny odczyt na jej temat w Związku Literatów Polskich, narażając się tym na niezadowolenie środowiska artystycznego stolicy. Gombrowicz natomiast w *Dzienniku* deprecjonuje twórczość autora *Sklepów cynamonowych*, wyznaje, że nudził się zawsze przy lekturze jego opowiadań. Schulz wybuchał płomiennymi. Gombrowicza ten płomień parzył, twierdził, że artysta nie powinien być funkcją cudzych temperatur, a hojność emocjonalną kolegi aspirującego do roli przyjaciela uważał za ciężar i odpowiadał na nią emocjonalnym skąpstwem. Gombrowicz w *Dzienniku* przyznaje, iż w oczach ludzi on i Schulz byli nierozłączną parą, jednak były to tylko pozory, bowiem więcej ich dzieliło niż łączyło: „On urodził się na niewolnika. Ja urodziłem się na pana. On chciał

<sup>10</sup> Ibidem, s. 8–9.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>12</sup> „W moim smętnym życiu literackim nie mało świństwa doznałem, ale też spotykałem ludzi, co mnie obdarowywali ni stąd, ni zowąd, z hojnością padyszacha – nikt jednak nigdy nie był bardziej hojny od Bruna. Nigdy ani przedtem, ani potem, nie kapałem się w tak krystalicznej radości z powodu każdego mego artystycznego dokonania. Nikt tak gorąco mi nie przytwierdzał, tak się mną nie cieszył, nie chuchał tak na każdą myśl moją”, ibidem.

<sup>13</sup> Eryk Pieszak, analizując gombrowiczowską filozofię Drugiego, stawia tezę, iż komunikacja Gombrowicza z Innym oparta jest na poczuciu zagrożenia, które zmusza do przyjęcia postawy obronnej, dlatego też dialog może być tylko grą, a dyskurs – kłamstwem, por. E. Pieszak, *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym*, Poznań 2003, s. 160.





poniżenia. Ja chciałem być «ponad» i «powyżej». On był z rasy żydowskiej. Ja z polskiej rodziny szlacheckiej”<sup>14</sup>. Dla Gombrowicza Schulz jest człowiekiem biernym, zaprzepaszczonym, chorym zwierzęciem, małym, załęcznionym, olbrzymiogłowym gnomem o silnych skłonnościach masochistycznych<sup>15</sup>, znajdującym perwersyjną przyjemność w samoponiżeniu, bytowaniu na marginesie, przemykaniu chyłkiem przez życie, ogarniętym pragnieniem autodestrukcji mnichem, który w ekstazie, podczas biczowania się przed świętym obrazem spostrzega, że bicz z narzędzia tortury stał się narzędziem rozkoszy. Gombrowicz, podejmując ryzyko niesmaku, jaki może wywołać jego „suwenir po zmarłym przyjacielu”<sup>16</sup>, podkreśla swoją odrębność estetyczną, protestuje przeciw, dokonywanemu przez literaturoznawców, spokrewnianiu poetyk obydwu pisarzy i umieszczaniu ich w literackich inwentarzach pod wspólnym hasłem: polska proza eksperymentalna. Schulz też miał świadomość tej odrębności – podczas jednej z rozmów z Gombrowiczem w Alejach Ujazdowskich, pod pomnikiem Chopina, wypowiedzieć miał słowa: „moje miejsce na mapie jest o sto mil od twojego, [...] nie ma między nami bezpośredniego drutu telefonicznego”<sup>17</sup>.

Zupełnie inny obraz relacji pomiędzy Schulzem i Gombrowiczem wyłania się z zachowanej korespondencji pomiędzy pisarzami. Ton listów Gombrowicza świadczy raczej o przyjacielskiej

---

<sup>14</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 11.

<sup>15</sup> Gombrowicz wielokrotnie pisze o skłonnościach masochistycznych Schulza i próbuje je interpretować dwójako: raz jako hołd złożony przez Schulza tratującym go siłom bytu, innym razem jako perwersyjny stosunek pisarza do bytu.

<sup>16</sup> „Powiem, i zupełnie szczerze, że ja z moralnych względów nie mogę pisać inaczej, albowiem przemilczając te okoliczności sfałszowałbym całą sytuację, jaka się między nami wytworzyła – a taki grzech jest nie do wybaczenia literatowi, gdyż jego hasłem musi być maksymalne zbliżenie do rzeczywistości. Może więc wcale nie pisać o Schulzu ze mną i o sobie z Schulzem – byłaby jednak godna zalecenia taka abdykacja? Tematy śliskie są po to, żeby uciekały przed nimi dobrze ułożone ciotki, nie zaś literatura”, W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 10.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 11.



zażyłości artystów i zdecydowanie pozytywnych emocjach ze strony autora *Ferdydurke*, który najwyraźniej, wbrew temu, co napisał po latach w *Dzienniku*, znalazł w koledze z Drohobycza „ducha pobratymczego”<sup>18</sup>. Znaczące są już, niepozbawione serdeczności, incipity listów pisanych przez Gombrowicza w styczniu, maju, czerwcu, lipcu i październiku 1938 r.: „Drogi Bruno”, „Kochany Bruno”<sup>19</sup> oraz pełne oddania zakończenia korespondencji („Serdeczne uściśnienia”, „Twój W.G.”, BSKsięga 257–264, „Całuję Cię w czoło, Twój Witold Gombrowicz”, BS 459), pozbawione oficjalnego tonu formuł grzecznościowych, którymi Gombrowicz kończył inne epistoły do literatów. W listach pojawia się troska o stan zdrowia Schulza („Na wieść o polepszeniu się Twojego samopoczucia spadł mi potężny kamień z serca. Oby to przejaśnienie było trwałe”, BSKsięga 257). Gombrowicz zdaje szczegółowe relacje ze swoich działań mających na celu sprowadzenie przyjaciela z prowincji na stałe do stolicy („Rozmawiałem z Pleśniewiczem, który powiedział mi, że mógłby [...] wszcząć starania celem przeniesienia Cię do Warszawy. Minister oświaty jest jego rodzonym wujem” [BSKsięga 258]), czyni wreszcie starania o przyjęcie Schulza do PenClubu:

Zatelefonuję do Olgierd, żeby przysłała Ci blankiet deklaracji do PenClu. [...] Stella Olgierd pomyliła się w adresie, wskutek czego musiała wysłać blankiet Penclubowy powtórnie. Wysłała jednak pod właściwym adresem 3 dni temu, więc powinieneś otrzymać już ten papier [BSKsięga 258–259].

Gombrowicz reprezentuje też (z dużym taktem i dbałością o to, by nie zaszkodzić koledze) interesy Schulza w redakcjach czasopism, m.in. w kierowanym przez Wacława Czarskiego „Tygodniku Ilustrowanym”: „Zaraz po otrzymaniu Twojego listu skomunikowałem się z Czarskim i odczytałem mu Twoje oświadczenie. [...] Nie

<sup>18</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>19</sup> B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 257–264, dalej: [BSKsięga z numerem strony].



jestem pewien, czy załatwiłem to po Twojej myśli, gdybym działał we własnej sprawie, byłbym stanowczy, ale trudno mi ryzykować Twoją skórą” [BSKsięga 264].

Odmiennej również opinię Gombrowicza na temat Schulza-pisarza, od przedstawionej w *Dzienniku* („Czy ja kiedy przeczytałem uczciwie, od początku do końca, któreś z jego opowiadań? Nie – nudziły mnie”<sup>20</sup>), znajdziemy we wspomnieniach Adama Ważyka o autorze *Ferdydurke*, opisujących rozmowę artystów na temat literatury:

– Kogo z pisarzy współczesnych ceni pan najbardziej? – pytał Gombrowicz. – Iwaszkiewicza i Nałkowską – odpowiedział Adam Ważyk. A Gombrowicz: – Co? To literatura papierowa, sztuczna. J e d y n y m wybitnym współczesnym pisarzem jest Bruno Schulz. Kreuje świat własny, niepowtarzalny. To jest nowe, niepodobne do niczego<sup>21</sup>.

Naręczona Brunona Schulza, Józefa Szelińska (Juna), w korespondencji do wydawcy *Księgi listów* Schulza, Jerzego Ficowskiego, wspominając znajomość Brunona z Gombrowiczem, zwraca uwagę na łączącą obydwu pisarzy zażyłość. Píše też o podziw, jakim autor *Dziennika* darzył, wbrew późniejszym paryskim deklaracjom, nauczyciela z Drohobycza: „Spotykaliśmy się w Warszawie – okres ferii świątecznych – bywając w gronie bliskich i zachwyconych Brunem jego przyjaciół: Witkiewicza, Gombrowicza i Brezów” [BSKsięga 19]. Z listu Schulza (z dnia 3 lutego 1937 r.) do Tadeusza Brezy wynika, że Gombrowicz był też jedyną osobą, która odwiedzała Schulza, kiedy ten, po przyjeździe do stolicy, zmagał się z chorobą:

Drogi Tadzio, byłem przed dwoma tygodniami w Warszawie i chciałem się z Tobą zobaczyć, niestety pobytowi memu towarzyszyły bardzo przykre okoliczności: Juna była ciężko chora, wkrótce potem i ja zachoro-

<sup>20</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 10.

<sup>21</sup> J. Siedlecka, *Jaśniepanicz*, Kraków 1987, s. 214.



wałem i leżałem przez 10 dni w łóżku. Leżąc w obcym mieszkaniu i chory na grype, nie chciałem Cię prosić do siebie. Odwiedzał mnie tylko Witold, który mi dał do przeczytania swoją nową powieść<sup>22</sup>. Jest prawie gotowa i wspaniała [BSKsięga 56].

Interesujący, pełen nowych sprzeczności, obraz relacji Schulz–Gombrowicz znajdziemy w liście Gombrowicza z dnia 24 lipca 1961 r. do Suzanne Arlet, Polki z pochodzenia, mieszkającej w Paryżu pisarki i tłumaczki<sup>23</sup>. Tym razem Gombrowicz przyznaje się do dawnej przyjaźni z Schulzem na płaszczyźnie prywatnej, podkreśla zalety charakteru kolegi, zachowuje natomiast chłód i dystans w ocenie jego twórczości:

Droga Pani Zuzanno,  
piszę, aby powinszować tłumaczenia schulzowego opowiadania – chyba naprawdę bardzo dobrego. Nic już nie rozumiem, jeśli Pani taką trudną prozę tak dobrze tłumaczy, to dlaczego z dziennikiem moim się nie udało? [...] Myślę, że dzieło Brunona, majestatycznie przez Nadeau zaanonsowane, może być wielkim sukcesem, tym bardziej, że ten gatunek ma już swoich czytelników i krytyków. Osobiście mam pewne zastrzeżenia, Bruno wydaje mi się wyrafinowanym artystą, ale niedość płodnie umieszczonym w rzeczywistości – podziwiam, ale te rzeczy mnie nie wzbogacają. W naszej przyjaźni (bo byliśmy b. bliskimi przyjaciółmi i wiele rozmów mieliśmy) nigdy mu się nie umiałem odwzajemnić za jego dla mnie uznanie i pomoc (on pierwszy narobił szumu, gdy ukazała się *Ferdydurke* i mnóstwo wrogów wskutek tego sobie narobił), o co najmniejszej do mnie pretensji nie miała ta dusza arcyskromna i cicha. A ja też sobie wyrzutów nie robię, bo każdy reaguje jak może, wedle swojej natury<sup>24</sup>.

Z kolei w opublikowanych w roku 1969, nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu, *Rozmowach z Gombrowiczem* Dominique’a de Roux, wydanych następnie w wersji zmienionej

<sup>22</sup> Mowa o *Ferdydurke*.

<sup>23</sup> Suzanne Arlet tłumaczyła na język francuski m.in. utwory M. Hłaski, J. Ficowskiego, B. Schulza i W. Gombrowicza.

<sup>24</sup> J. Siedlecka, *Jaśniepanicz*, s. 268–269.



i poszerzonej w roku 1977 pod tytułem *Testament*, we wspomnieniach dotyczących kontaktów Gombrowicza z literatami, po wydaniu *Pamiętnika z okresu dojrzewania* w roku 1933, czytamy: „Nawiązałem przyjaźń ze świetnym (za mało znanym na świecie) Brunonem Schulzem. [...] Przeważnie Żydzi byli moimi intelektualnymi przyjaciółmi. Zwano mnie niekiedy żydowskim królem. (Żydom bardzo wiele mam do zawdzięczenia)”<sup>25</sup>.

Ostatecznie, historia znajomości (przyjaźni?) z Schulzem (duchem pobratymczym?), opowiedziana pod koniec życia przez Gombrowicza w „suwenirze po zmarłym przyjacielu”, pozostaje, w sposób typowy dla autora *Dziennika*, tak jak wszystkie wypowiedzi dotyczące autora *Sklepów cynamonowych*, przekornie i prowokacyjnie niedomknięta<sup>26</sup>: „Przełądam kartki o Schulzu napisane. Czy on był akurat taki? Czy ja byłem taki? Prawdo prawdziwa, kto ci soli na ogon nasypie?”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 21.

<sup>26</sup> Pierwsza, powszechnie znana, prowokacja artystyczna Gombrowicza w stosunku do Schulza miała miejsce już na początku znajomości pisarzy, w roku 1936 na łamach miesięcznika literackiego pt. „Studio”. Gombrowicz, wykorzystując postać fikcyjnej Doktorowej z Wilczej, rzekomej członkini elitarnych sfer towarzysko-kulturalnych, nazywa Schulza chorym zбочeńcem o skłonnościach masochistycznych, pozerem i wariatem, wzywając go do walki formalnej z postawionymi zarzutami, tj. do słownego tańca z pospolitością, reprezentowaną przez gust literacki Doktorowej, por. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza* [BS 447–449]. Odpowiedź Schulza na Gombrowiczowskie wezwanie do krwawej tauromachii, opublikowana również na łamach czasopisma „Studio”, odsłania afirmatywny portret antropologiczny autora *Sklepów cynamonowych*, potwierdza też zasadność używanych przez przyjaciół wobec Schulza stałych epitetów: anielski Bruno, dobry Bruno, dusza arcyszlachetna: „Zgodzisz się, drogi Witoldzie, abyśmy odwołali tę ciekawą tauromachię i [...] ruszyli ramię przy ramieniu – byk i jego toreador – ku wyjściu, na wolność, swobodnym spacerowym krokiem – pogrążeni w intymnej rozmowie”, B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza* [BS 451].

<sup>27</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 18.



## „To co nagromadziłem z zachwytu, wyegzaltowałem w atakach podziwu...”<sup>28</sup>

Swoją osobowość ekstatyczną Bruno Schulz manifestował nie tylko w znajomości z Witoldem Gombrowiczem. Adoracja, niekiedy granicząca z idolatrią, była podstawowym komponentem relacji autora *Sklepów cynamonowych* z literatami, których osobowość twórczą pisarz cenił i podziwiał. Do grona tego należy bez wątpienia Julian Tuwim. Schulz poznał go w latach dwudziestych na jednym z wieczorów autorskich w Drohobyczu, podczas którego Tuwim i Słonimski recytowali swoje wiersze. W pełnym egzaltacji liście do poety Skamandra z roku 1934<sup>29</sup> Schulz zwraca się do Tuwima jak do swego artystycznego Mistrza, jest „pełen ponurej adoracji”, „bezradnego podziwu” [BSKsięga 46] dla talentu poety. Pisze o bólu, który towarzyszy każdej lekturze wierszy Tuwima, bólu Syzyfa, toczącego pod górę ciężką bryłę podziwu, która bezustannie spada, nie mogąc utrzymać się „na stromej pochylności zachwytu” [BSKsięga 46].

Obiektem Schulzowskiej admiracji był również Stanisław Ignacy Witkiewicz. Schulz, tak jak Gombrowicz, zaliczany był przez środowisko literackie międzywojennej Warszawy do tzw. dworu Witkacego:

Witkacy, jak król Lear, ukazywał się zawsze z orszakiem dworzan i błazenków, rekrutowanych przeważnie z rozmaitych pokurczów literackich (jak większość dyktatorów znosił tylko istoty podrzędne). Niejeden z tych kornych akolitów, widząc Schulza lub mnie z mistrzem, zaliczał nas do witkacowego dworu [...] i stąd powstała gadka, że Schulz i ja wywodzimy się z witkacowej szkoły<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> List do Juliana Tuwima [BSKsięga 47].

<sup>29</sup> List Schulza jest odpowiedzią na entuzjastyczną recenzję Juliana Tuwima wysłaną listownie do Drohobycza po ukazaniu się *Sklepów cynamonowych*.

<sup>30</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, s. 17.



Gombrowicz w *Dzienniku* wspomina, że nazywano ich często trzema muszkieterami lub trójką wariatów<sup>31</sup>, dementuje jednak przekonanie, jakoby z Schulzem realizowali artystycznie założenia witkacowskiej estetyki. Twierdzi nawet, że Bruno odnosił się do twórczości Witkiewicza (wiecznie odstawiającego wariata, przystrojonego pióropuszem metafizycznego dandyzmu) bez entuzjazmu<sup>32</sup>. Inne zdanie na temat Witkacego odnajdziemy jednak w zachowanych listach Schulza. W liście z dnia 12 kwietnia 1934 r., wysłanym do Witkiewicza z Drohobycza, Schulz sam sytuuje się w kręgu witkacowskiej estetyki: „Moja fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność, podobnie jak i Pańska, do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady, autoironii” [BSKsięga 99]. Zależało mu też na osobistych spotkaniach z Witkiewiczem – kiedy planował swoje przyjazdy do Warszawy, dopytywał zawsze w listach skierowanych do przyjaciół, np. Tadeusza Brezy, czy i Witkacy jest już w stolicy [BSKsięga 54]. Witkiewicz na afirmację ze strony Schulza odpowiadał zawsze dużą życzliwością, bardzo cenił talent zarówno pisarski, jak i plastyczny kolegi z Drohobycza, nie szczędził mu pochlebnych recenzji na łamach prasy. Józefa Szelińska zaliczała nawet Witkacego, obok Gombrowicza i Brezy, do grona najbliższych przyjaciół swojego narzeczonego [BSKsięga 19], zaś Zofia Nałkowska w liście do przyjaciółki, Zofii Zahrtowej, pisze o Witkacym jako człowieku „trudnym, pomiatającym wszystkim prócz Schulza”<sup>33</sup>. Znajomość autora *Sklepów cynamonowych* z Witkiewiczem okazała się mieć dla Schulza-artysty doniosłe znaczenie, bowiem opublikowana na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” *quasi*-korespondencja pisarzy jest nie tylko laudacją, liczącego się

<sup>31</sup> „Byliśmy trójką i to dosyć charakterystyczną. Witkiewicz: umyślne afirmowanie szaleństw *czystej formy* [...] wariat zrozpaczony. Schulz: zatracenie się w formie, wariat utopiony. Ja: żądza przebiccia się poprzez formę do *ja* mojego i do rzeczywistości, wariat zbuntowany”, *ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki V: 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 338.



w środowisku artystycznym Witkacego, na cześć geniuszu pisarskiego nikomu nieznanego nauczyciela rysunków, ale też przeszła do historii literatury jako ważna wypowiedź teoretyczna Schulza na temat sztuki. Schulz poznał Witkacego w czasie swojego pobytu w Zakopanem w latach dwudziestych, przynosząc mu wtedy swoje drapografie. Po dziesięciu latach od tego zdarzenia, po ukazaniu się *Sklepów cynamonowych*, Witkiewicz w *Wywiadzie z Brunonem Schulzem*, opublikowanym w 17. numerze „Tygodnika Ilustrowanego” w roku 1935, przypomina sobie to pierwsze spotkanie. Rekomenduje entuzjastycznie objawienie się nowego talentu artystycznego („Mam wrażenie, że u Schulza jesteśmy, jeśli nie już w obrębie genialności, [...] to w każdym razie na jej granicy”, BS 440), staje się protektorem debiutanta wprowadzającym go na salony literackie Warszawy:

Na naszym zaprzałym, antyintelektualnym horyzoncie literackim, gdzie przeważa błazeństwo i podlizywanie się ohydnej Klempie-publice, zepsutej już od lat ciągłymi karesami podlizywaczy, książka Schulza jest zjawiskiem pierwszorzędym. [...] Schulz jest według mnie nową gwiazdą pierwszej wielkości – chodzi o to, czy wytrzyma, czy mu dadzą żyć i pracować, czy się rozwinie dalej i – jak [BS 441].

Namaszczony oficjalnie przez Mistrza, początkujący literat z Drohobycza, na pytania zawarte w Witkiewiczowskim *Wywiadzie*, może odpowiedzieć na forum publicznym listem otwartym; ma sposobność zaprezentować, w sposób tym razem dyskursywny, swoją teorię dzieła literackiego.

Kultem bałwochwalczym, spośród grona znanych mu literatów, obdarzył Schulz również Zofię Nałkowską, swoją największą protektorę, „przebóstwianą Muzę” [BS*Księga* 24], inicjatorkę pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych*, którą poznał dzięki pośrednictwu przyjaciółki – literatki Debory Vogel i rzeźbiarki Magdaleny Gross. Listy Schulza do Nałkowskiej spłonęły w czasie powstania warszawskiego, ich ślady przetrwały jednak w dziennikach pisarki. Nałkowska wspomina Schulza jako człowieka delikatnego





i słabego, którego zwiewność nazywa utkaną z najlepszego materiału, jako mężczyznę obdarzającego ją listownie „nieprzebranym bogactwem dziwacznej adoracji”, którą pisarka odczytuje jako „wartość realizującą się na drodze od człowieka do człowieka”<sup>34</sup>. Po spotkaniu z Schulzem w Zakopanem, 16 stycznia 1934 r., pięćdziesięcioletnia wówczas Nałkowska zapisuje w dzienniku:

Wczoraj odjechał Bruno Schulz i zostawił po sobie dużo pustego miejsca, choć jest tak mały. Odpowiadam sobą jego najwyższej potrzebie, wydaję się na jego adorację – wdzięczna i miła, nie zabraniam mu się przebóstwiać. [...] Jeśli nie wszystko dopowiedziane zostało erotycznie, to psychiczne węzły są mocno zaciągnięte<sup>35</sup>.

W kwietniu 1934 r. pisarka odnotowuje: „Dostałam drugi już list od Brunona, opływający mię czarem i najczulszą delikatnością, adoracją kontemplatywną i szczęśliwą od spokoju”<sup>36</sup>. Podczas pobytów Schulza w Warszawie Nałkowska organizuje u siebie przyjęcia, na które zaprasza – jak podkreśla we wspomnieniach, specjalnie z myślą o Brunonie – przedstawiciele środowiska artystycznego stolicy (Wata, Czapskiego, Rudnickiego), będących entuzjastami prozy nauczyciela z Drohobycza. Promuje „młody talent”<sup>37</sup>, dzięki czemu nieznaną dotąd autor *Sklepów cynamonowych* zaczyna dostawać listy z uznaniem od Tuwima, Witkacego, Przesmyckiego, Staffa czy Leśmiana. Nałkowska w dziennikach wspomina, że poprzez Schulza realizowała zastępczo swoje ambicje artystyczne, a każdy sukces literacki debiutanta odczuwała jak „osobistą chlubę”<sup>38</sup>. Na początku 1934 r. Schulz przesyła jej z Drohobycza, jako kolejny wyraz swojego hołdu, egzemplarz debiutanckiej książki ilustrowany własnymi rysunkami, oprawiony

---

<sup>34</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki IV: 1930–1939*, cz. 1: 1930–1934, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 380–381.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 398–399.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 445.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 401.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 440.



w jedwab koloru cynamonu, opatrzony dedykacją<sup>39</sup>. Analizę stosunku Schulza do jego, nie tylko artystycznej, protektorki<sup>40</sup> przedstawia sama Nałkowska w zapiskach dziennika z 19 maja 1934 r.:

Nie byłam oczywiście treścią jego istnienia w tym stopniu, jakby się to wydawało z jego listów, z jego ślicznych słów. Nie nazywało się to nawet miłością. Było raczej sprawowaniem kultu, głoszeniem mojej chwały. I wynikało nie z mojej jakości, lub nie tylko z niej – ale z jego natury, łaknącej pokory i zaguby w uwielbieniu<sup>41</sup>.

## **Ordo amoris jako indywidualne przeznaczenie człowieka**

Portret antropologiczny Brunona Schulza, wyłaniający się z listów i literatury dokumentu osobistego, które obrazują relacje pisarza z innymi literatami, najbliższy jest modelowi teoretycznemu człowieka, który wprowadził do humanistyki Max Scheler pod nazwą *ens amans*. W Schelerowskiej filozofii człowieka pojęcie miłości stanowi centrum spotkania z Innym. Scheler, za św. Augustynem, stawia tezę, iż człowiek może doświadczyć aktu poznania tylko wówczas, kiedy poznanie poprzedzi aktem miłości. Porządek

---

<sup>39</sup> Ten unikatowy egzemplarz *Sklepów cynamonowych* został zniszczony w ataku zazdrości przez ówczesnego partnera pisarki, Bogusława Kuczyńskiego. Dnia 20 lipca 1935 r. Nałkowska pisze w swoim dzienniku: „Dlaczego Bogusław nie tylko wtedy wraz z innymi rzeczami podarł tę książkę, ale ją jeszcze spalił, żeby nie zostało nic, żeby nie dało się tego zebrać ani skleić?”, *ibidem*, cz. 2: 1935–1938, s. 16–17.

<sup>40</sup> W czasie wojny, w roku 1942, Nałkowska koordynuje akcję literatów, mającą na celu umożliwienie ucieczki Schulza z drohobyckiego getta do Warszawy. Do Drohobycza miał przyjechać członek AK w przebraniu gestapowca, dokonać fikcyjnego aresztowania, następnie autor *Sklepów cynamonowych* przez jakiś czas miał ukrywać się u znajomego pisarza, wówczas leśnika, Kazimierza Truchanowskiego, w lasach w pobliżu Spawy. Zaplanowane przez pisarkę działania literatów przerwała niespodziewanie tragiczna śmierć Schulza. Szerzej na ten temat, por. Z. Nałkowska, *Dzienniki V*, s. 426.

<sup>41</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki IV*, cz. 1, s. 449.



miłości poprzedza porządek poznania, człowiek zanim stał się *ens cogitans* czy *ens volens* istniał już jako *ens amans*. Schelerowska antropologia nie ogranicza się tylko do poziomu epistemologicznego, wkracza też na teren ontologii. Zdolność kochania nadaje człowiekowi specjalny status w świecie, umożliwiając mu przejście ze świata natury do świata wartości, tylko poprzez miłość człowiek może stać się bytem doskonałym i dokończonym<sup>42</sup>. Schulz, jak wskazują zachowane świadectwa literatów (szczególną wartość mają tu wspomnienia Witolda Gombrowicza i Zofii Nałkowskiej), swoich intelektualnych przyjaciół traktował na sposób Schelerowski, jako podmioty, byty zmysłowe i duchowe, które mają wartość o tyle, o ile są godne miłości, powodują poruszenie serca i obudzenie namiętności, posiadają moc odcisnięcia w umyśle Drugiego porządku miłości – *ordo amoris*. Wszystko, co w człowieku możemy uznać za doniosłe, sprowadza się do tkwiącej w nim potencji miłości, zdolnej pobudzić Innego do zachwyty, egzaltacji, adoracji. Akt spotkania człowieka z człowiekiem jest aktem antropologicznego współtworzenia. Miłość duchowa, transcendująca płaszczyznę erotyki, umożliwia proces poznania i rozumienia drugiego człowieka. Jedynie „duch kochający”<sup>43</sup> jest zdolny wydobyć istotę i wartość Logosu, który jest „wieczną miłością”<sup>44</sup>. Idolatria, towarzysząca budowanym przez Schulza kontaktom międzyludzkim, jest przez Schelera interpretowana jako naturalna antropologiczna skłonność człowieka do uczestniczenia w tym, co boskie poprzez adorację, która jest elementarnym aktem osobistego oddania się człowieka słabego bóstwu jako pozaświatowej wszechmocy oraz aktem iden-

---

<sup>42</sup> Teorię tę zaprezentował Scheler w pracy z roku 1913 pt. *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle*, por. M. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 111–117, rozwinął w tekście z roku 1916 pt. *Ordo amoris*, por. M. Scheler, *Ordo amoris*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] *O miłości. Antologia*, red. M. Grabowski, Toruń 1998, s. 13–47.

<sup>43</sup> M. Scheler, *Istota człowieka*, [w:] A. Węgrzecki, *Scheler*, Warszawa 1975, s. 219.

<sup>44</sup> *Ibidem*.



tyfikacji z transcendentną mądrością<sup>45</sup>. Towarzyszącą idolatrii adorację wywodzi Scheler z aksjomatu miłości ukształtowanego już w tradycji antycznej: zdaniem Platona, nie kochalibyśmy, będąc bogami, bowiem miłość jest drogą, a byt najdoskonalszy nie ma żadnych pragnień i dążeń, według Arystotelesa w każdej rzeczy tkwi dążenie wzwyż, do bóstwa, do *Noûs*, które – jak ukochany kochającego – przyciąga, kusi i zaprasza do przyjęcia<sup>46</sup>:

Wszyscy myśliciele, poeci i moraliści starożytni zgodni są co do jednego: miłość jest tendencją, dążeniem „niższego” ku „wyższemu”, „mniej doskonałego” ku „bardziej doskonałemu”, „nieukształtowanego” ku „ukształtowanemu”, [...] przejściem od „pozeru” do „istoty”, od „nie-wiedzy” do „wiedzy”. [...] W ten sposób ilekroć między ludźmi zachodzi relacja miłości, można w niej wyróżnić „tego kto kocha” i „tego kto jest kochany”, przy czym ukochany jest zawsze częścią szlachetniejszą, bardziej doskonałą, a zarazem wzorcem dla bytowania, pragnień i działalności tego, kto kocha<sup>47</sup>.

Wpisując antropologię Brunona Schulza w Schelerowski dyskurs o spotkaniu z Innym należałoby postawić pytanie, co podmiot otrzymuje z tego rodzaju spotkania, wyjścia do człowieka, otwarcia się na Drugiego? Wskazane byłoby też określenie rodzaju Schulzowskiego *ordo amoris* jako drogi od człowieka do człowieka. Platoński

---

<sup>45</sup> Por. M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] idem, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 148–149.

<sup>46</sup> Scheler zwraca uwagę na odwrócenie kierunku miłości w metafizyce chrześcijańskiej: „Aksjomat grecki, iż miłość jest dążeniem niższego ku wyższemu, odrzuca się tutaj z gromkim trzaskiem. Na odwrót, miłość ma się przejawiać w tym właśnie, że to co szlachetne, skłania się, zniża ku temu, co nieszlachetne, zdrowy ku choremu, bogaty ku ubogiemu, piękny ku brzydkiemu, dobry i święty ku złemu i wulgarnemu, mesjasz ku celnikom i grzesznikom – bez antycznej obawy, że będzie to stratą i że szlachetne stanie się nieszlachetne, lecz w osobliwie zbożnym przeświadczeniu, że w tym akcie skłonienia się, zniżenia, zatrącenia, odbywa się to, co najcenniejsze – dorównuje się Bogu”, M. Scheler, *Resentiment a moralność*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1977, s. 90.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 88–89.



*eros* utożsamiany jest z miłością tego, co warte jest kochania, to co kochane posiada swoją wartość już przed relacją, która zachodzi z Drugim, *philia* to rozkosz, którą sprawia sam fakt istnienia ukochanej osoby, *agape* to miłość stwórcza, obdarowująca. Prawdziwe Schulzowskie spotkanie z Innym, o którym mówi też Scheler, najbliższe jest miłości w znaczeniu *agape* – miłości rozdawanej w podziwie, adoracji, uwielbieniu Drugiego. Taka miłość, pojmowana jako dawanie, jest najwyższym wyrazem mocy, siłą twórczą, skierowaną ku wartości wyższej, pozwalającą podmiotowi transcendować ograniczenia ludzkiej kondycji. Znaczenie twórcze miłości polega na jej mocy konstruktywnej, która pozwala zaistnieć wartości wyższej w miejscu, gdzie dotąd istniała wartość niższa. W przeciwieństwie do nienawiści, która niszczy wartości wyższe, człowiek wielbiący Innego dokonuje jednocześnie aktu samodoskonalenia. W takim sensie Schulzowska adoracja Drugiego<sup>48</sup> może być interpretowana jako proces, który zmienia status ontologiczny podmiotu uwielbiającego, otwierając go na nowe poziomy bytu, przestrzeń metafizyczną, jako proces, który umożliwia – na poziomie antropologicznym – emocjonalne transcendowanie sfery Ja<sup>49</sup>:

Może być tak, że moje indywidualne przeznaczenie poznaje adekwatniej ktoś inny, aniżeli ja sam; może się również zdarzyć, że ktoś inny bardziej pomaga mi je urzeczywistnić, aniżeli ja sam. Bytowanie, *istnienie jeden dla drugiego* i poważanie siebie, przybierające formę *współ-życia, współ-działania, współ-wierzenia, współ-spodziewania się*, stanowi nawet część powszechnie obowiązującego przeznaczenia każdej skończonej istoty<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> M.P. Markowski w doniesieniu do Schulza używa terminu „tożsamość ekstazytyczna”, M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 239.

<sup>49</sup> Por. N. Hartmann, *Etyka – fragmenty*, przeł. M. Grabowska, S. Czerniak, [w:] *O miłości. Antologia*, s. 57.

<sup>50</sup> M. Scheler, *Ordo amoris*, s. 20–21.



## Zakończenie

### Pomiędzy schizomorfia wyobraźni a „światem zamkniętym na klucz”<sup>1</sup>

W badaniach antropologiczno-mitokrytycznych przyjmuje się za Gilbertem Durandem kanoniczną już definicję mitu jako dynamicznego systemu symboli (figur mitycznych), archetypów, obrazów i schematów, które układają się w narracje inkorporowane trwale w kulturę. Dzięki literackiej palingenezie narracji mitycznych mit archaiczny ożywiany jest każdorazowo poprzez dynamizm opowieści, a mit uniwersalny staje się mitem osobistym, indywidualnym, jako „najstarsza werbalizacja aspektów ponadindywidualnych i zbiorowych rzeczywistości przeżytej”<sup>2</sup>. Jean-Jacques Wunenburger wprowadza pojęcie *wyobraźni mitopoietycznej*, definiowanej jako szczególny rodzaj wyobraźni, w której mit uaktywnia wyobraźnię fabularną, generującą (na kanwie opowieści mitycznych) historie fikcyjne<sup>3</sup>. Francuski filozof obrazu

---

<sup>1</sup> [BS 144].

<sup>2</sup> A. Deremetz, *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?*, [in:] *Mythe et création*, dir. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994, s. 22. Na zjawisko personalizacji mitu uniwersalnego w pismach antropologicznych Gastona Bachelarda zwraca uwagę Jean-Claude Margolin, por. J.-C. Margolin, *Bachelard*, Seuil, Paris 1974, s. 98–99.

<sup>3</sup> J.-J. Wunenburger, *Principes d'une imagination mytho-poïétique*, [in:] *Mythe et création*, s. 36. Termin *poïetyczny* został zapożyczony od Arystotelesa, dla

utożsamia aktywność mito-poietyczną wyobraźni z aktywnością symboliczną<sup>4</sup>. Symbol jako figura mityczna, pomimo etno-religijnej proveniencji, przeniesiony na płaszczyznę kultury i literatury, staje się matrycą sensu – „wyobraźnia mito-poietyczna to rodzaj specyficznej aktywności intelektualnej i językowej, która służy jako kanał przewodzący i eksponujący sensy”<sup>5</sup>. Intelligibilne poszukiwanie istoty reprezentacji symbolicznych wpisanych w nierozzerwalną zależność *Muthos-Logos* w badaniach mitokrytycznych zajmuje miejsce fundamentalne, a mitogeneza jest postrzegana jako proces noetyczny<sup>6</sup>. Proces noetyzacji badań nad wyobraźnią wiedzie od antropologicznych i fenomenologicznych koncepcji Gastona Bachelarda, który jako pierwszy wprowadził do dyskursu humanistycznego pojęcie *Cogito* jako Świadomości Rodzącej Obrazy, do skrajnych współczesnych propozycji mitokrytycznych. Przedstawicielami tych ostatnich są Jean-Jacques Wunenburger, twórca koncepcji *Cogito mitofanii*, według której *Cogito* Marzyciela (‘ja myślę’) z podmiotu staje się bytem przedmiotowym *Cogitor* (‘jestem myślany’)<sup>7</sup> czy Alain Deremetz, który perspektywę antropologiczną przenosi na poziom ontologiczny, dowodząc, że każda mitologia i jej transpozycje są w istocie swej ontofaniami<sup>8</sup>. Simone Vierende<sup>9</sup>, na podstawie wieloletnich badań mitokrytycznych, formułuje wniosek, że w dziełach literackich, przechowujących fundamentalne obrazy archetypowe, można odnaleźć wspólny rdzeń

---

którego oznaczał działalność rzemieślniczą, wytwórczą człowieka. W badaniach nad wyobraźnią termin ten oznacza produktywność wyobraźni, jej potencjalność kreacyjną, dzięki której możliwe są nowe kreacje.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 50 [przeł. M.K.].

<sup>6</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>8</sup> A. Deremetz, *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?*, s. 19.

<sup>9</sup> Simone Vierende, wieloletni dyrektor założonego przez Gilberta Duranda *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* w Grenoble, prowadziła badania nad wyobraźnią Juliusza Verne'a i George Sand.



o charakterze esencjonalnym, jednak dynamizm wyobraźni twórczej sprawia, że obrazy te osiągają odmienną realizację artystyczną w dziełach konkretnych twórców, w konkretnym kontekście historycznym czy gatunku literackim<sup>10</sup>.

Antropologia wyobraźni, jako metoda badań literackich, przedmiotem swojego zainteresowania czyni *mundus imaginalis* twórcy, rozumiany jako manifestacja mocy symbolicznych wyobraźni. Artysta jest tu postrzegany jako fenomen wyobrażeniowy. Obrazy generowane przez wyobraźnię podmiotu marzącego stanowią nieustannie rezonujący element mediacyjny pomiędzy zewnętrznym światem Natury i wewnętrznym terytorium Psyche<sup>11</sup>. Świat wyobrażeń twórcy, choć fundowany na kulturowych symbolach uniwersalnych, nigdy nie jest zuniformizowany. Badacz wyobraźni podąża „trajektorią wyobrażeniową” artysty<sup>12</sup>, śledzi metamorfozy, wariacje i progresję mitemów, figur mitycznych i symboli, którymi żywi się wyobraźnia twórcy.

Antropologiczno-mitokrytyczna hermeneutyka świata wyobrażeń Brunona Schulza, analiza chreodów i schematów wyobrażeniowych, poszukiwanie związków i zasad porządkujących obrazy prowadzą do wniosku, że *mundus imaginalis* autora *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* posiada znamiona wyobraźni, którą Gilbert Durand nazywa Wyobraźnią Dzienną lub Wyobraźnią Schizomorficzną<sup>13</sup>.

Pierwszy chreod tworzący schizomorficzny schemat wyobrażeń stanowią obrazy wznoszenia oraz figury katamorficzne opisane

---

<sup>10</sup> S. Vierre, *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2000, s. 159.

<sup>11</sup> J.-J. Wunenburger, *La Vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1995, s. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>13</sup> Odmienne, nocny – według typologii Gilberta Duranda – typ wyobraźni, odnajdziemy, poddając analizie antropologiczno-mitokrytycznej świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana; tutaj obrazy generowane przez wyobraźnię porządkowane są przez zasady łączenia i perseweraacji, por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.





w rozdziale zatytułowanym *Mitologia nieba*. W wyobraźni Bruno-  
na Schulza daje się wyraźnie zaobserwować współwystępowanie  
i krzyżowanie się tych dwóch porządków obrazowania opartych na  
zasadzie sprzeczności. Obrazy wznoszenia i wstępowania, związane  
najczęściej z postacią ojca, posiadają charakter antytetyczny, doty-  
czą bowiem Jakuba unieruchomionego już i uwięzionego w domu  
przez chorobę. Podczas gdy „Ja fizykalne” doświadcza starości,  
choroby, niemocy, upadku sił witalnych reprezentowanych przez  
figury katamorficzne (kule i łańcuchy lamp wiszących, postawa  
przykucnięta na drabinie, przykładanie ucha do szpary w podłó-  
dze) – „ja symboliczne” w wyobraźni Schulza ten stan równoważy,  
a Świadomość Rodząca Obrazy dokonuje symbolicznej „reparatu-  
ry”, generując obrazy zorientowane ku górze (drabina, sufit poko-  
ju, karnisze wysokich okien, szczudła, ptaki, niebo, podniesione  
palce rąk). W świecie wyobrażeń Schulza katamorficznym figurom  
czasu niszczącego (obrazy zamykania przestrzeni, zwijania skrzy-  
deł, lotu przerwane, roztrzaskania o skały, detronizacji Jakuba,  
pełzania po ziemi, zamiana ptasiej perspektywy na perspektywę  
krabią) wyobraźnia próbuje przeciwstawić symetryczną symboli-  
kę zwycięstwa nad losem i śmiercią w postaci obrazów wstępowa-  
nia (symbolika ptaków, drabiny, świętej góry Synaj, uskrzydłonej  
duchowości i mądrości, otwierania i rozszerzania przestrzeni, roz-  
kładania skrzydeł).

Drugie obszerne zlewisko semantyczne zbudowane schizo-  
morficznie koncentruje się w prozie Schulza wokół schematu  
imaginacyjnej gigantyzacji i liliputyzacji oraz wokół konstrukcji  
postaci. Problematyka ta na poziomie wyobraźniowym związana  
jest w *Skleпах cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsy-  
drą* z wprowadzeniem silnej cezury pomiędzy kobiecością i mę-  
skością (zob. rozdz. VI–VII niniejszej publikacji). Kobieta została  
poddana w wyobraźni artysty zniekształceniu, polegającemu na  
wyolbrzymieniu postaci, wpisana w estetyczną kategorię brzyd-  
oty, przedstawiona z towarzyszeniem symboliki morbudycznej,



nyktomorficznej oraz obrazów natury panoszącej się, niechlujnej, pasożytniczo rozrosłej, bliskiej stadium putrefakcji. Mężczyzna, w wyobraźni Schulza zdeformowany poprzez pomniejszenie, wpisany został w estetyczną kategorię piękna i zobrazowany za pomocą wyobrażeniowych figur uranicznych, symboliki puryfikacyjnej, obrazów światła, jasności, które mają eksponować wysoki poziom sublimacji i spirytualizacji postaci.

Kolejne dwa potężne, uporządkowane schizomorficznie, centra tematyczne w wyobraźni Schulza stanowią figury nyktomorficzne oraz równoważące je obrazy światła. Analizy wskazanych chreodów, poddanych analizie w rozdziale zatytułowanym *Pomiędzy „orgią światła” i „gilotyną nocy”*, wskazują, że w prozie składającej się na cykle *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* można odnaleźć przetworzony artystycznie fundamentalny dla kultury paradygmat wyobrażeniowy archetypu kobiecości, polegający u Schulza na feminizacji ciemności (ciemność jako mityczna figura *Tellus Mater*, która po długiej zimie odradza się „ogromnym, stokrotnym urodzajem”, BS 85; obraz nocy jako kobiety znudzonej, obojętnej „gwiazdą obojętnością”, BS 138, cynicznej i triumfującej; noc jako kapryśna aktorka nyktomorficznego przedstawienia, BS 218). Pograżona w ciemnościach tonie w świecie wyobrażeń Schulza cała przestrzeń, będąca strefą wpływów kobiety, tj. dom, przy czym realizacja symboliczna tej archetypowej figury w *Sklepkach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* została poszerzona i przeniesiona również na obraz miasta rodzinnego, które odgrywa znaczącą rolę w strukturze Schulzowskich wyobrażeń nyktomorficznych. Chreod wyobrażeń nyktomorficznych w prozie Schulza wpisuje się w zauważoną przez Duranda w tekstach kultury symbolikę czasową ciemności. W wyobraźni Schulza obrazy nyktomorficzne, będące wyobrażeniowymi obliczami czasu, eufemizującymi strachy tanatyczne marzącego podmiotu, ożywiają kulturowy negatywny symbolizm ciemności, związanej hałasem, chaosem, wyobrażeniami teriomorficznymi



i obrazami okaleczenia<sup>14</sup>. Stąd tak silna obecność w świecie przedstawionym *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* obrazów morbudycznych (trąd, strupy, wysypka), symboli realizujących archetyp potwora (ciemność pożerająca, symbolika czarnych psów krążących wokół Sanatorium), wyobrażeń kosmicznej, nocnej furii wichury terroryzującej miasto, funeralnych obrazów czarnej wegetacji, wyobrażeń nocy jako czarnej wody, w której topi się Jakub czy wreszcie obdarzony największą siłą ekspresji obraz gilotyny ciemności ucinającej głowę ojcu.

Ważne miejsce w wyobraźni Brunona Schulza zajmują nyktomorficzne figury cierpienia, których sens symboliczny koresponduje z filozofią kultury pisarza, zaprezentowaną w eseju pt. *Wędrowki sceptyka* (1936 r.). W prozie Schulza wyobrażeniom ciemności towarzyszą mityczne figury cierpienia: Niobe, boleśni Niobidzi, Danaidy, Tantalidzi, Pelops. Ten, jak pisze Schulz, więdnący, smutny i jałowy Olimp, został na kartach *Sklepów cynamonowych* ożywiony, aby stać się pretekstem do wypowiedzi na temat kultury jako źródła cierpienia oraz dziedzictwa kulturowego, jako spetryfikowanego „kruszejącego w pajęczynach”, „odchodzącego w nicość” [BS 64] rumowiska przeszłości. W *Wędrowkach sceptyka* Schulzowskiej refleksji na temat kultury towarzyszy dodatkowo metafora morbudyczna („chora pleśń”), obrazy putrefakcji („szczątki”, „śmietnisko”), leksyka ewokująca Sartrowską odrazę do świata („śluzowata fauna”) [BS 407–410]. Obrazowanie nyktomorficzne jest w wyobraźni Schulza równoważone przez obrazy iluminacji, mieszczące się w strukturze uranicznego schematu wyobrażeniowego<sup>15</sup>. W prozie Brunona Schulza odnajdziemy palingenezę opisanego przez Duranda wyobrażeniowego schematu uranicznego, opartego na izomorfizmie blasku, światła słonecznego, czystości,

<sup>14</sup> G. Durand, *Les Symboles nyctomorphes*, [in:] idem, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 99–101.

<sup>15</sup> G. Durand, *Les Symboles spectaculaires*, [in:] idem, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 162–178.



bieli, królewskości i obrazów wznoszenia. W zbiorach *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* omawiany izomorfizm wiąże się przede wszystkim z postacią i światem mężczyzny (wysublimowana do bieli świetlistość połączona z uranicznym błękitem jako element opisu kuzyna Emila; estetyka blasku połączona z grą błękitu, złota, bieli i przeźroczystości, wykorzystana w opisie postaci wuja Karola; postać prestidigitatora stylizowanego na kapłana odprawiającego misterium światła w opowiadaniu *Wiosna*; estetyka blasku w konstrukcji postaci pompierów; wreszcie Jakub jako postać centralna świetlistego chreodu; figury światła towarzyszące opisom męskości – obrazy luster, szkła, kropli wody, złotych spinek w mankietach koszuli, błądźci twarzy i błękitnej sieci żyłek, lampa rozpraszająca mrok pokoju Jakuba, kryształki zwisające z lampy, biel pościeli, w której spoczywa chorujący Ojciec).

Schizomorficzna orientacja wyobraźni daje się zauważyć w cyklach *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą* również w strukturach temporalnych. Schulzowskie wyobrażeniowe oblicza czasu uaktualniają i transponują wzorce dychotomiczności czasu mitycznego, przy czym nie jest to proste powtórzenie mitycznego paradygmatu, ale wielowymiarowy zabieg artystyczny dotyczący licznych poziomów organizacji tekstu, przypominający – na poziomie świata wyobrażeń twórcy – solenoid. Na solenoid Schulzowskiego czasu nanizana została „mielizna codziennych zdarzeń” [BS 280], podporządkowana terrorowi historii, ale też zamarginesowe godziny (spędzane przez bohatera w kinoteatrze, gdzie „czas ustał od dawna”, BS 213), pętle i supły czasu, czas zwymiotowany i przeżuty, czas zantropomorfizowany (wyobrażony jako zbieg, stara kobieta), czas zreifikowany w obrazie regałów archiwum kalendarza, czas zrytualizowany, czas poddany hierofanizacji, wyobrażeniowej teriomorfizacji i gigantyzacji, wreszcie czas ukryty w metamorfozach ojca.

Z analiz kodu symboliczno-mitycznego w wyobraźni Brunona Schulza, za pomocą którego dokonuje się modelowanie przestrzeni



antropologicznej jako przestrzeni działań symbolicznych człowieka, wyłania się wyraźnie artystycznie przetworzony kulturowy model *homo patiens*. Zastosowanie Durandowskiej perspektywy antropologicznych struktur wyobraźni pozwala zauważyć w *Sklepkach cynamonowych* oraz w *Sanatorium pod klepsydrą* dwie nadrzędne zasady porządkowania obrazów cierpienia: gigantyzm służący spotęgowaniu rozpaczycy oraz persewerację wyobrazeniowych figur cierpienia. Schulz z repertuaru dostępnych wyobraźni struktur wyobrazeniowych wybiera do opisu udręki najczęściej obrazowanie morbudyczne, teriomorficzne oraz obrazy zamknięcia (dom rodzinny i dom oniryczny jako więzienie; miasto jako więzienie, uwięzienie w kieracie zdarzeń). Jednocześnie jednak figury uwięzienia w świecie zamkniętym na klucz są równoważone i przewyżczone na poziomie wyobraźni artystycznej przez figury sanacji, wyzwolenia, spirytualizacji i sublimacji, wpisujące się w wertykalny schemat uraniczno-solarny, poetykę skrzydeł i estetykę żywiołu powietrza. Dlatego też Schulzowski *mundus imaginallis* tworzą należące do tego schematu antropologiczne obrazy transcendowania czasoprzestrzeni, obrazy wznoszenia, ptaków, wiatru, obrazy światła, wyjścia poza ludzkie ograniczenia ontologiczne, przewyciężenia cherlawości ciała trapionego nieustannie chorobami, jak również obrazy horyzontalnego otwarcia przestrzeni – ucieczki poza granice domu, podwórza, miasta. *Mundus imaginallis* Schulza porządkuje bowiem zasada równoważenia struktur wyobraźni. Modelowanie symboliczne poprzez figury wyobrazeniowe generowane dzięki Świadomości Rodzącej Obrazy wiąże się z terapeutyczną rolą obrazu, pozwala odzyskać podmiotowi stan wewnętrznej równowagi, którą Gilbert Durand nazywa „równowagą antropologiczną”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> G. Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 1964, s. 116.



## Bibliografia

- Adamczyk S., *Ontyczno-psychologiczna struktura aktu poznawczego w nauce Arystotelesa i św. Tomasza z Akwinu*, „Roczniki Filozoficzne”, 8(1960), z. 4.
- Albouy P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris 1969.
- Albouy P., *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*, [in:] idem, *Mythographies*, José Corti, Paris 1976.
- Alleau R., *De la nature des symboles*, Paris 1958.
- Andrzejewski B., *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera*, Poznań 1980.
- Anquetil G., *Gilbert Durand – anthropologue de l’imaginaire*, „Nouvelles Littéraires” 1980, nr 2724.
- Antigone et la résistance civile*, dir. L. Couloubaritsis, J.F. Ost, Ousia, Bruxelles 2004.
- Approches bachelardiennes des oeuvres littéraires*, dir. J.-Y. Bosseur et al., Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996.
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Ariès Ph., *Miejsce dla dzieciństwa*, przeł. M. Garbalińska, [w:] *Dzieci*, oprac. M. Janion, S. Chwin, t. 2, Gdańsk 1988.
- Art, mythe et création*, dir. J.-Y. Bosseur et al., Le Hameau, Dijon 1988.
- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1956.
- Arystoteles, *Fizjognomika*, [w:] idem, *Pisma różne*, przeł. L. Regner, Warszawa 1978.
- Arystoteles, *O rodzeniu się zwierząt*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1979.
- Arystoteles, *Zoologia*, przeł. P. Siwek, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 3, Warszawa 1992.
- Bachelard G., *L’Air et les songes*, Corti, Paris 1994 (wyd. 1, 1943).
- Bachelard G., *Chwila poetycka, chwila metafizyczna*, przeł. H. Chudak, „Poezja”, 1/1997.
- Bachelard dans le monde*, dir. J. Gayon, J.-J. Wunenburger, PUF, Paris 2000.
- Bachelard G., *L’Eau et les rêves*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, 1942).
- Bachelard G., *Lautréamont*, Corti, Paris 1939.
- Bachelard G., *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

- Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Quadrige/PUF, Paris 2004 (wyd. 1, PUF, 1957).
- Bachelard G., *La Poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, Paris 2005 (wyd. 1, PUF, 1960).
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachelard G., *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1976 (wyd. 1, 1938).
- Bachelard G., *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, 1948).
- Bachelard G., *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1996 (wyd. 1, 1947).
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Bal-Nowak M., *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta Cassirera*, Kraków 1996.
- Ballestra-Puech S., *Longue Durée et Grands Espaces: le champ mythocritique*, [in:] *Le Comparatisme aujourd'hui*, dir. S. Ballestra-Puech, J.M. Maura, Université Charles-de Gaulle-Lille III, Villeneuve d'Asq, 1999.
- Barthes R., *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris 1957.
- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.
- Barthes R., *Znak w wyobraźni*, przeł. J. Lalewicz [w:] *Mit i znak*, oprac. J. Błoński, Warszawa 1970.
- Bartosik M., *Bruno Schulz jako krytyk*, Kraków 2000.
- Bastian Æ., Brunel P., *Sisiphe et son rocher*, Éditions du Rocher, Monaco 2004.
- Bataille G., *Literatura a zło*, przeł. M. Wodryńska-Walicka, Kraków 1992.
- Bernadie S., *L'Espace imaginaire*, „Recherches et Travaux” 1977, nr 15 (*L'imaginaire*).
- Bessière J., *Mythe, symbole, roman*, PUF, Paris 1980.
- Bettelheim B., *Freud i dusza ludzka*, przeł. D. Danek, Warszawa 1994.
- Białczyński Cz., *Stworze i dusze, czyli starosłowiańskie boginki i demony*, Kraków 1993.
- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
- Bible et imaginaire*, dir. D. Chauvin, Iris, Grenoble 1991.
- Bible et mythes*, dir. D. Chauvin, Iris, Grenoble 1992.
- La Bible, images, mythes et traditions*, dir. D. Chauvin, Albin Michel, Paris 1994.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
- Bilen M., *Le Mythe de l'écriture*, Paradigme, Paris 1999.
- Błoński J., *Teoria obrazu poetyckiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1/1962.
- Bocheński T., *Czarny humor w twórczości Witkacego*, Gombowicza, Schulza, Kraków 2005.
- Bohm D., *Wholeness and the implicate order*, London 1980.
- Boia L., *Entre l'ange et la bête, le mythe de l'homme différent de l'Antiquité à nos jours*, Plon, Paris 1995.



- Boia L., *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris 1998.
- Bolecki W., *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, [w:] idem, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.
- Bonaparte M., *Chronos, Eros, Tanatos*, PUF, Paris 1952.
- Bonaparte M., *Psychanalyse et anthropologie*, PUF, Paris 1952.
- Bonnefoy Y., *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, Paris 1981.
- Borowicz K., *Drzewo i rzeka w ogrodzie Eden w świetle egzegezy mistycznej hebrajskiej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1951, nr 4.
- Bosetti G., *L'Hippogriffe et le voyage aérien dans le Roland Furieux de l'Arioste*, „Recherches et Travaux” 1983, nr 24.
- Brady V., *French archetypal criticism. The contribution of Durand*, [in:] idem, *French literary criticism*, University of South California, 1977.
- Breza T., *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, „Kurier Poranny” 1934, nr 103.
- Brunel P., *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans «Alcools» (Mythocritique II)*, PUF, Paris 1996.
- Brunel P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Monaco 1988.
- Brunel P., *Dix mythes au féminin*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris 1999.
- Brunel P., *L'Evocation des morts et la descente aux enfers*, Sedes, Paris 1974.
- Brunel P., *L'Imaginaire du secret*, Ellug, Grenoble 1998.
- Brunel P., *Le Mythe d'Électre*, Armand Collin, Paris 1971.
- Brunel P., *Le Mythe de la métamorphose*, Armand Collin, Paris 1974.
- Brunel P., *Mythes*, [in:] *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France*, S.F.L.G.C., Paris 1983.
- Brunel P., *Mythes et littérature*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 1994.
- Brunel P., *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, Paris 1992.
- Brunel P., *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris 2003.
- Bruno Schulz. *In memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992.
- Bruno Schulz 1892–1942. *Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam w Muzeum Literatary im. A. Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995.
- Buchowski M., *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.
- „Bulletin de liaison des Centres de Recherches sur l'Imaginaire” 2003, nr 21.
- Buxton R., *La Grèce de l'imaginaire. Les contextes de la mythologie*, La Découverte, Paris 1966.
- Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et l'écriture*, numéro special, Centre Gaston Bachelard, Dijon 2004.
- Caillois R., *Człowiek i sacrum*, Warszawa 1995.
- Caillois R., *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, Paris 1938.
- Calame C., *Ilusion de la mythologie*, „Nouveaux actes sémiotiques”, 12/1990.
- Campbell J., *Potęga mitu*, Kraków 1994.
- Cantarella R., *Poeti bizantini*, Milano 1953.
- Carlier C., Grittin-Rotterdam N., *Des mythes aux mythologies*, Ellipses, Paris 1994.





- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971.
- Cassirer E., *Philosophie des formes symboliques*, Minuit, Paris 1972.
- Castelao-Lawless T., *L'Espace physique et l'espace poétique dans la phénoménologie de Gaston Bachelard*, „Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et écriture”, numéro spécial, Dijon 2004.
- Char R., *A une sérénité crispée*, Gallimard, Paris 1951.
- Chauvin D., *La Bible, images, mythes et traditions*, Albin Michel, Paris 1994.
- Chauvin D., *L'Oeuvre de William Blake, apocalypse et transfiguration*, Ellug, Grenoble 1992.
- Chauvin D., *Viatiques. Essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, PUG, Grenoble 2003.
- Chauvin D., Chevrel Y., *Introduction à la Littérature Comparée: du commentaire à la dissertation*, Dunod-Bordas, Paris 1996.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, Paris 1976.
- Chevrel Y., *Études de réception et histoire des mentalités*, „Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte” 2001, 25 (2/3).
- Chevrel Y., *Les Études de réception*, [in:] Y. Chevrel, P. Brunel, *Précis de littérature comparée*, PUF, Paris 1989.
- Chevrel Y., *Méthodologie des études de réception: perspectives comparatistes*, „Oeuvres et Critiques” 1986, XI, 2.
- Chocheyras J., *Pratique de l'aviation et vision du monde dans les années 30: Malraux et Saint-Exupéry*, „Recherches et Travaux” 1983, nr 24.
- Chudak H., *Fenomenologia Bachelarda*, „Przegląd Humanistyczny”, 5/1977.
- Chudak H., *Testament metodologiczny Bachelarda*, „Przegląd Humanistyczny”, 2/1991.
- Chudak H., *Wśród studiów o metodzie Gastona Bachelarda*, „Przegląd Humanistyczny”, 3/1972.
- Clément O., *Ciało śmiertelne i chwalebne. Wprowadzenie do teopoetyki ciała*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999.
- Corbin H., *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Flammarion, Paris 1958.
- Corbin H., *Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 6/1964.
- Corbin H., *Terre céleste et corps de résurrection*, Buchet-Chastel, Paris 1960.
- Cotterell A., *Słownik mitów świata*, przekład zbiorowy, red. Z. Gromiec, Łódź 1993.
- Czabanowska-Wróbel A., „Powtórne dzieciństwo” w twórczości Brunona Schulza, [w:] eadem, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
- Czas w kulturze, red. A. Zajączkowski, Warszawa 1988.
- Czeremski M., *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009.
- Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”, Instytut Filologii Polskiej



- Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
- Dagognet F., *Gaston Bachelard*, PUF, Paris 1972.
- Darowski R., *Filozofia człowieka*, Kraków 2008.
- Dechaux R., *Oui ou non, Les Sorcières volent-elles?*, „Recherches et Travaux” 1983, nr 24.
- Dédéyan Ch., *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Lettres Modernes, Paris 1961.
- Deprez S., *Mircea Eliade: la philosophie du sacré*, L’Harmattan, Paris 1999.
- Deremetz A., *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?*, [in:] *Mythe et création*, dir. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994.
- Derrida J., *Khôra*, Galilée, Paris 1993.
- Desautels J., *Mythe et politique: un voyage au pays de l’ambigu*, „Actes du Colloque de Liège”, Liège 1990.
- Desoille R., *L’Exploration de l’activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, D’Artrey, Paris 1938.
- Desoille R., *Le Rêve éveillé en psychothérapie*, PUF, Paris 1945.
- Détienne M., *L’Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris 1981.
- Détienne M., *Transcrire le mythologies*, Albin Michel, Paris 1994.
- Détoc S., *La Gorgone Méduse*, Éditions du Rocher, Monaco 2006.
- Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. Brunel, Éditions du Rocher, Monaco 1988.
- Dierkens A., *Dimensions du sacré dans la littératures profanes*, Université de Bruxelles, Bruxelles 1999.
- Dufrenne M., *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris 1980.
- Dufrenne M., *Gaston Bachelard et la poésie de l’imagination*, „Etude Philosophiques” 1963.
- Dumézil G., *Du mythe au roman*, PUF, Paris 1970.
- Dumézil G., *Mythe et épopée*, Gallimard, Paris 1968.
- Durand G., *L’Âme tigrée*, Denoël/Gonthier, Paris 1980.
- Durand G., *L’Anthropologie et les structures du complexe*, „Sociétés”, 2007/4, nr 98.
- Durand G., *À propos du vocabulaire de l’imaginaire*, „Recherches et Travaux” 1977, nr 15.
- Durand G., *Beaux-arts et archétypes*, PUF, Paris 1989.
- Durand G., *Champs de l’imaginaire*, dir. D. Chauvin, Ellug, Grenoble 1996.
- Durand G., *Figures mythiques et visages de l’oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979.
- Durand G., *La Foi du cordonnier*, Denoël, Paris 1984.
- Durand G., *Le Grand changement ou l’après-Bachelard* (Actes du Colloque du CRI, Sorbonne 1983), „Cahiers de l’Imaginaire”, 1/1987.
- Durand G., *L’Imagination symbolique*, PUF, Paris 2003 (wyd. I 1964, przekład polski: G. Durand, *Wyobrażenia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986).



- Durand G., *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris 1994.
- Durand G., *Introduction à la mythologie*, Albin Michel, Paris 1996.
- Durand G., *Psychanalyse de la neige*, „Mercure de Franche” 1953, nr 8.
- Durand G., *Science de l'homme et tradition. Le „Nouvel Esprit Anthropologique”*, Berg International, Paris 1980.
- Durand G., *Science objective et conscience symbolique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 4/1963.
- Durand G., *La Sortie du XX siècle*, [in:] idem, *Pensée hors du Rond*, Hachette, Paris 1986.
- Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992 (wyd. 1, PUF, Paris 1960).
- Durand G., *L'Univers du symbole*, [in:] *Champs de l'imaginaire*, dir. D. Chauvin, Ellug, Grenoble 1996.
- Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.
- Durand G., Sun Ch., *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000.
- Durand Y., *Structures de l'imaginaire et comportement*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 4/1963.
- Duvignaud J., *Spectacle et société*, Denoël-Gonthier, Paris 1970.
- Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
- Edeline F., *Le Symbole et l' image selon la théorie des codes*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 2/1963.
- Eigeldinger M., *Lumières du mythe*, PUF, Paris 1983.
- Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988; t. 2: *Od Gautamy Buddy do chrześcijaństwa*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1994; t. 3: *Od Mahometa do wieku Reform*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1995.
- Eliade M., *Images et symboles*, Gallimard, Paris 1952.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M.P. Rodakowie, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Eliade M., *Świat, miasto, dom*, [w:] idem, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Eliade M., *Wprowadzenie do mitologii śmierci*, [w:] idem, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Eliade M., Couliano I., *Dictionnaire des religions*, Plon, Paris 1994.
- Emrich W., *Interpretacja symboli a badanie mitów*, [w:] idem, *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, Kraków 1972.



- L'Espace, la théâtralité et l'imaginaire*, red. B. Sosień, Kraków 1998.
- Estès C.P., *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001.
- Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Falicka K., *O miejsce dla wyobraźni*, „Literatura Ludowa”, 1/1978.
- Ferrier J.L., *Le Cordonnier de l' Imaginaire*, „Le Point”, 11/1984.
- Ficowski J., *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków–Wrocław 1985.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967.
- Finz C., *Les Imaginaires du Corps en Mutation: du corps enchanté au corps en chantier*, L'Harmattan, Paris 2008.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.
- Francastel P., *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Denoël-Gonthier, Paris 1976.
- Frazer J.G., *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1962.
- Freud M., *Freud – mój ojciec*, przeł. R. Gałkowski, Warszawa 1993.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1995.
- Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa, 1982.
- Frye N., *Archetypy literatury*, [w:] idem, *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, Kraków 1972.
- La Galaxie de l'Imaginaire. Dérive autour de l'oeuvre de G. Durand*, redakcja zbiorowa, Berg International, Paris 1980.
- Gąssowski J., *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979.
- Genette G., *Figures*, Seuil, Paris 1966.
- Genette G., *Figures IV*, Seuil, Paris 1999.
- Genette G., *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- Gély V., *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Champion 2006.
- Gély V., *Mythes et littérature. Bilan critique*, [in:] *Mythes et littérature*, dir. S. Parizet, Lucie editions pour la SFLGC, Paris 2008.
- Gély V., *Mythes et littérature*, [in:] *La Recherche en Littérature Générale et comparée*, dir. A. Tomiche, K. Zieger, Presses U. de Valenciennes, 2007.
- Gély V., *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, PUF, Paris 2000.
- Gerlich G.M., *Narodziny, zaślubiny, śmierć*, Katowice 1984.
- Gilgamesz. *Epos starożytnego Dwurzecza*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1980.



- Ginestier P., *Pour connaître Bachelard*, Bordas, Paris 1987.
- Goethe J.W., *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1966*, Warszawa 1986.
- Gombrowicz W., *Testament*, Warszawa 1990.
- Gorer G., *Pornografia śmierci*, „Teksty” 1979, nr 3.
- Grave de C., *Eléments de littérature comparée: thèmes et mythes*, Hachette, Paris 1995.
- Graves R., *Les Mythes grecs*, Fayard, Paris 1976.
- Grève C. de, *Eléments de littérature comparée. Thèmes et mythes*, Hachette, Paris 1995.
- Gryszkiewicz B., *Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3.
- Guardini R., *Znaki święte*, przeł. J. Birkenmajer, Wrocław 1982.
- Guenon R., *Symboles de la science sacrée*, Gallimard, Paris 1998.
- Guimbretière A., *Quelques remarques préliminaires sur le symbole et le symbolisme*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 2/1963.
- Gusdorf G., *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris 1953.
- Haeffner G., *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, przeł. W. Szymona, Kraków 2006.
- Heidegger M., *Cóż po poecie*, przeł. K. Wolicki, [w:] idem, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997.
- Heidmann U., *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Payot, Lausanne-Nadir 2004.
- Hezjod, *Prace i dnie*, przeł. W. Steffen, Wrocław 1952.
- Imaginaires du vent*, dir. M. Viègnes, Imago, Paris 2003.
- Imaginaires des points cardinaux: aux quatre angles du monde*, dir. M. Viegnes, Imago, Paris 2005.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, Kraków 1948.
- Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003.
- Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, dir. J. Thomas, Ellipses, Paris 1998.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jarzębski J., *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.
- Jasionowicz S., *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999.
- Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978.
- Jean G., *Bachelard. L'enfance et pédagogie*, Éditions du Scarabée, Paris 1983.
- Jeune S., *Littérature générale et littérature comparée*, Minard 1967.
- Joachimowicz L., *Sceptycyzm grecki. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1972.
- Jolles A., *Formes simples*, przeł. A.M. Buguet, Ed. du Seuil, Paris 1972.
- Joy M., *Images: Images and Imagination. The Platonist view of Imaginations in the Work of Gilbert Durand*, [in:] *The Encyclopedia of Religion*, red. M. Eliade, New York, 12/1987.



- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma zebrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Jung C.G., *Fenomenologia archetypu dziecka*, przeł. M. Garbalińska, [w:] *Dzieci*, oprac. M. Janion, S. Chwin, t. 2, Gdańsk 1988.
- Jung C.G., *Métamorphoses et symboles de la libido*, Montaigne, Paris 1932.
- Jung C.G., *Symbole przemiany*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Jung C.G., Kerenyi C., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris 2001.
- Karkowski Cz., *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Wrocław 1979.
- Karwowska M., *Autonarracyjne marzenia pamięci – o pismach antropologicznych Gastona Bachelarda*, „Prace Polonistyczne” 2013, seria LXVIII.
- Karwowska M., *Literacka palingeneza mitu w „Bazyliście Teofanu” Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Klik, J. Zych, Warszawa 2014.
- Karwowska M., *Mityczne figury ziemi w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 3.
- Karwowska M., *Mundus imaginalis – teoria antropologicznych struktur wyobraźni Gilberta Duranda*, [in:] *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*, red. J. Kornhauser, D. Zając, Kraków 2012.
- Karwowska M., *Le Potentiel érotique de la terre: représentations symboliques dans l'oeuvre de Bolesław Leśmian*, [in:] „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais”, *Les représentations de la terre dans la littérature et l'art européens. Imaginaire et Idéologie. Actes du colloque des 18-19-20 mars 2004 en Sorbonne*, 2005/4.
- Karwowska M., *Prapamięć uśpioną. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
- Karwowska M., *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.
- Karwowska M., *Wątki antropologiczne w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. M. Stala, U. Pilch, Kraków 2014.
- Kępińska A., *Żywiół i mit*, Kraków 1983.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.
- Kierkegaard S., *Modlitwy*, oprac. P.D. LeFevre, przeł. J. Prokopski, Kęty 2007.
- Kierkegaard S., *O trudnościach bycia chrześcijaninem. Antologia*, wstęp K. Frączek, Kraków 2004.
- Kierkegaard S., *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej*, przeł. B. Świderski, Warszawa 1992.
- Kijowski A., *Nekrolog*, artykuł poświęcony G. Bachelardowi, „Twórczość”, 12/1962.
- Klimis S., *Le Statut du mythe dans la poésie d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*, Ousia, Bruxelles 1997.
- Kociuba M., *Gaston Bachelard jako epistemolog*, „Studia Filozoficzne”, 11(264)/1987.



- Kořakowski L., *Obecnořć mitu*, Warszawa 2005.
- Kostrzewa R., „*Pater familias*” – rozważania o wizerunku ojca w twórczości Brunona Schulza, „*Pamiętnik Literacki*” 1995, z. 4.
- Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998.
- Kowalski P., *Symbol w kulturze archaicznej*, Poznań 1999.
- Kowalski P., *Śmierć. Próba uporządkowania znaczeń w kulturze magicznej*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 2, Wrocław 1998.
- Koyré A., *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI w.*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1995.
- Koyré A., *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata*, przeł. O.W. Kuśniński, Gdańsk 1998.
- Krąpiec M., *Ja – człowiek*, Lublin 2005.
- Krokiewicz A., *Etyka Demokryta i hedonizm Arystypa*, Warszawa 1960.
- Krokiewicz A., *Studia orfickie*, Warszawa 2000.
- Kultura a religia*, red. J. Keller, Warszawa 1977.
- Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Kuźma E., *Kategorie mitu w badaniach literackich*, „*Pamiętnik Literacki*” 1986, z. 4.
- Laertios D., *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, oprac. I. Krońska, Warszawa 1984.
- Lambert J., Pieri G., *Symboles et rites de l'ancestralité et de l'immortalité: le vent, la pierre, l'eau et le feu dans la mythologie*, EUD, Dijon 1999.
- Leach E., Greimas A.J., *Rytuał i narracja*, przeł. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, Warszawa 1989.
- Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, dir. S. Parizet, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris 2009.
- Leeuw van der G., *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978.
- Legowicz J., *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1986.
- Lelito A., *Człowiek – animal mythicum w ujęciu Mircei Eliadego*, Tarnów 2008.
- Lempen-Ricci S., „*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*” de Gilbert Durand, [in:] idem, *Le Sens de l'Imagination*, Librairie de l'Université Georg, Genève 1985.
- Lescure J., *Un été avec Bachelard*, Luneau-Ascot, Paris 1983.
- Leśniak K., *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lévi-Strauss C., *L'Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1953 (wydanie polskie: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970).
- Libera Z., *Mikrokosmas, makrokosmos i antropologia ciała*, Tarnów 1999.
- Libis J., *Bachelard et la mélancolie: l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris 2001.



- Lilientalowa R., *Święta żydowskie*, Kraków 1919.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.
- Lukrecjusz, *O naturze wszechrzeczy*, przeł. E. Szymański, Warszawa 1957.
- Lupasco S., *L'Energie et la matière vivante*, Julliard, 1962.
- Lupasco S., *Logique et contradiction*, PUF, Paris 1947.
- Lupasco S., *Le Principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie*, Hermann, Paris 1951.
- Lurker M., *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Łoziński R., *Gaston Bachelard: koncepcja poznania i filozofii*, „Studia Filozoficzne”, 2/1969.
- Maffesoli M., *Animal symbolicum. Imaginaire et symbole chez Gilbert Durand*, „Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques”, 65/1981.
- Maffesoli M., *La Galaxie de l'imaginaire, dérivés autour de l'oeuvre de G. Durand*, Berg International, 1980.
- Mansuy M., *Gaston Bachelard et les éléments*, Corti, Paris 1967.
- Marcondes Cesar C., *Herméneutique, phénoménologie et langage chez Gaston Bachelard*, „Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et écriture”, numéro spécial, Dijon 2004.
- Margolin J.-C., *Bachelard*, Seuil, Paris 1974.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Karłowicza*, Gdańsk 1999.
- Martin R., *Dialectique et esprit scientifique chez Gaston Bachelard*, „Études Philosophiques”, X–XII/1963.
- Maślińska H., *Bentham i jego system etyczny*, Warszawa 1964.
- Mattiussi L., *Schème, type, archétype*, [in:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005.
- Mielecinski E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Mindell A., *Śniące ciało. Rola ciała w odkrywaniu Jaźni*, przeł. B. Szymkiewicz-Kowska, T. Teodorczyk, Opole 1984.
- Minkowski E., *Métaphore et symbole*, „Cahiers Internationaux de symbolisme”, 5/1964.
- Mit, *człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1991.
- Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942. Wystawa ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Muzeum Lubelskie w Lublinie listopad–grudzień 2002, red. R. Bartnik, T. Dunin, H. Kosienkowska, A. Lipa, Lublin 2002.
- Monneyron F., *Le Mythe et le mythique: bilan et perspective d'une herméneutique*, „Cahiers de l'Imaginaire” 1992.
- Monneyron F., Thomas J., *Mythes et littérature*, PUF, Paris 2002.





- Mortier D., *Mythe littéraire et esthétique de la réception*, [in:] *Mythes et littérature*, dir. P. Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1994.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1967.
- Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*, dir. C. Dumoulié, Y. Chevreil, PUF, Paris 2000.
- Mythe et création*, dir. P. Cazier, PUL, Lille 1994.
- Mythes et littérature*, dir. P. Brunel, Presses de l' Université de Paris-Sorbonne, Paris 1994.
- Mythes et littérature*, dir. S. Parizet, Lucie éditions pour la SFLGC, Paris 2008.
- Mythe et modernité: théories et méthodes*, dir. D. Chauvin, Iris, Grenoble 1993.
- Mythe et récit poétique*, dir. V. Gely-Ghedira, Université de Clermont-Ferrand, 1999.
- Le Mythe et le Mythique. Colloque de Cerisy*, dir. A. Faivre, F. Tristan, Cahiers de l'Hermétisme, Albin Michel, Paris 1987.
- Nalewajk Ż., *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010.
- Nałkowska Z., *Dzienniki IV: 1930–1939*, cz. 1: 1930–1934, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988.
- Nałkowska Z., *Dzienniki V: 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Nawrocka E., *O opowiadaniach Brunona Schulza*, Gdańsk 1994.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, Warszawa 1990.
- Niżnik J., *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 22.
- Noc. Symbol – temat – metafora*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, t. 1–2, Białystok 2011/2012.
- Noris Ch., *Structure and genesis in scientifique theory: Husserl, Bachelard, Derrida*, „British Journal for the History of Philosophy”, 8(1)/2000.
- Nowina-Sroczyńska E., *Przezroczyście ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997.
- Olchanowski T., *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.
- O miłości. Antologia*, red. M. Grabowski, Toruń 1998.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1978.
- Pachter M., *Gilbert Durand*, „Sociétés”, 4/1985.
- Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Klik, J. Zych, Warszawa 2014.
- Panas W., *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.
- Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.
- Panas W., *Przyjście Mesjasza. O ikonologii mesjańskiej Brunona Schulza*, „Kresy”, 2(14)/1993.
- Panas W., „Regiony czystej poezji”. *O koncepcji języka w prozie Brunona Schulza*, „Roczniki Humanistyczne”, 1/1974.



- Parinaud A., *Gaston Bachelard*, Flammarion, Paris 1996.
- Pełka L., *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.
- Perrot M., *Bachelard et la poétique du temps*, P. Lang, Berne 2000.
- Perrot M., *Les Mots du rêveur*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 1987.
- Picart C.J.S., *Metaphysics in Gaston Bachelard's „Reverie”*, „Human Studies”, 20/1997.
- Pichois C., Rousseau A.M., *La Littérature comparée*, Armand Colin, Paris 1967.
- Pieszak E., *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym*, Poznań 2003.
- Pietrzykowski M., *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1983.
- Pire F., *De l'Imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, Corti, Paris 1967.
- Platon, *Fajdros*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986.
- Platon, *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1960.
- Platon, *Timajos*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1986.
- Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu: szkice krytyczne*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1977.
- Questions de mythocritique. Dictionnaire*, dir. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005.
- Quillet P., *Bachelard*, Editions Seghers, Paris 1964.
- Reik T., *La Création de la femme*, Éditions Complexe, Bruxelles 1975.
- Reinach S., *Cultes, mythes et religions*, t. 2, Ernest Leroux, Paris 1906.
- Renard P., *Cyrano ou la chevauchée fantastique du savoir*, „Recherches et Tra-vaux” 1983, nr 24.
- Le Retour du mythe*, dir. J.P. Sironneau, F. Bonardel, P.G. Sansonetti, J.C. Charvoz, Bibliothèque de l'Imaginaire, PUG, Grenoble 1980.
- Les Représentations de la Terre dans la littérature et l'art européens. Imaginaire et Idéologie. Actes du colloque des 18-19-20 mars 2004 en Sorbonne*, dir. D. Chauvin, D. Knysz-Tomaszewska, „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais” 2005, nr 4.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975.
- Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Rorschach H., *Psychodiagnostic*, PUF, Paris 1947.
- Rouart M.F., *Le Mythe du juif errant*, Corti, Paris 1988.
- Rougemont D. de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968.
- Rougemont D. de, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002.
- Roux J.P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994.
- Rudhardt J., *Cohérence et incohérence de la structure mythique: sa fonction symbolique*, „Diogène”, 7/1972.



- Rybicka E., *Błądzić w czytaniu: proza Brunona Schulza*, [w:] eadem, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.
- Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, „Przegląd Kulturalny”, 31/1956.
- Sandauer A., *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (próba krytycznej psychoanalizy)*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.
- Sartre J.P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970.
- Schaettel M., *Gaston Bachelard – le rêve et la raison*, Michaut, Paris 1984.
- Scheler M., *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994.
- Scheler M., *Istota i forma sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1980.
- Scheler M., *Ordo amoris*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] *O miłości. Antologia*, red. M. Grabowski, Toruń 1998.
- Scheler M., *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987.
- Scheler M., *Resentiment a moralność*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1977.
- Schulz B., *Ilustracje do własnych utworów*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1992.
- Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002.
- Schulz B., *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012.
- Schulz B., *Oeuvres completes: Les Boutiques de cannelle; Le Sanatorium au croque-mort; Essais; Correspondance*, Denoël, Paris 2004.
- Schulz B., *Opowiadania, eseje, listy*, oprac. W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
- Schulz B., *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, oprac. S. Rosiek, Kraków 1993.
- Schulz B., *Republika marzeń. Utwory rozproszone, opowiadania, fragmenty, eseje, rysunki*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1993.
- Schulz B., *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Warszawa 1994.
- Schulz B., *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000.
- Schulz B., *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988.
- Schulz B., *Z listów odnalezionych*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1993.
- Sciences et archétypes*, dir. M. Taleb, Dervy, Paris 2002.
- Séchehaye M.A., *Journal d'une schizophrène*, PUF, Paris 1950.
- Sellier P., *Le Mythe du héros*, Bordas, Paris 1970.
- Sellier P., *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, „Littérature”, 1984/55.
- Siedlecka J., *Jaśniepanicz*, Kraków 1987.
- Siemieński L., *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, Warszawa 1975.
- Siganos A., *Le Minotaure et son mythe*, PUF, Paris 1993.
- Siganos A., *Mythe et écriture; La nostalgie de l'archaïque*, PUF, Paris 1999.
- Siganos A., Vierne S., *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, Ellug, Grenoble 2000.



- Sikorski D., *Hermeneutyka symboli w prozie i rysunkach Brunona Schulza*, Gdańsk 2000.
- Sironneau J.P., *Figures de l'imaginaire religieux et dérives idéologiques*, L'Harmattan, Paris 1993.
- Sironneau J.P., *Métamorphoses du mythe et de la croyance*, L'Harmattan, Paris 2000.
- Skwara M., *Schulz i Witkacy – głos drugi*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.
- Sorel R., *Critique de la raison mythologique*, PUF, Paris 2000.
- Sosień B., *L'Espace, la théâtralité et l'imaginaire*, Kraków 1998.
- Sosień B., *Images, symboles, mythes et poésie de l'ascension*, Kraków 2007.
- Sosień B., *Imaginer le jardin*, Kraków 2003.
- Sosień B., *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Kraków 2003.
- Souzenelle A. de, *Le Symbolisme du corps humain. De l'arbre de vie au schéma corporel*, Editions Dangles & Albin Michel, Paris 2000.
- Sójka J., *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, Warszawa 1988.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
- Le statut de l'imaginaire dans l'oeuvre de Gilbert Durand*, dir. J. Pierre, Quebec 1990.
- Strożewski W., *Pytania o arché*, [w:] idem, *Istnienie i sens*, Kraków 1994.
- Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 1976.
- Swienko H., *Czas i przestrzeń w magicznej interpretacji świata*, „Euhemer”, 15/1971.
- Symbol e i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1991.
- Symbol w kulturze*, red. G. Głuchowski, Lublin 1999.
- Szafranec J., *Magia, ryt i terapie*, Warszawa 1994.
- Szewczyk K., *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*, Warszawa 2001.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Szturc W., „Faust” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.
- Ślósarska J., *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*, Łódź 2009.
- Ślósarska J., *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Kraków 2012.
- Ślósarska J., *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*, Warszawa 1994.
- Ślósarska J., *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.
- Ślósarska J., *W świetle symboli*, Łódź 1994.
- Tadie J.Y., *Gilbert Durand et l'imagination symbolique*, [in:] idem, *Sociologie contemporaine*, Vigot, Paris 1989.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1–2, Warszawa 2009.



- Tatarkiewicz W., *O szczęściu*, Warszawa 1990.
- Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993.
- Thiboutot C., Martinez A., Jager D., *Gaston Bachelard and phenomenology*, „Journal of Phenomenological Psychology” 1999, 30/1.
- Thomas J., *Introduction aux méthodologies de l’Imaginaire*, Ellipses, Paris 1998.
- Thomas J., *Structures de l’imaginaire dans l’Énéide*, Les Belles Lettres, Paris 1981.
- Tokarska-Bakir J., *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000.
- Touidoire-Surlapierre F., *Hamlet, l’ombre et la mémoire*, Éditions du Rocher, Monaco 2004.
- Trousseau R., *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 1964.
- Trousseau R., *Un problème de la littérature comparée: les études et thèmes*, Minard 1965.
- Tylor E.D., *Cywilizacja pierwotna*, przeł. Z. Kowerska, Warszawa 1898.
- Uliński M., *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001.
- Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*, red. M. Gałuszka, K. Szewczyk, Warszawa 1996.
- Vadée M., *Bachelard ou le nouvel idéalisme épistémologique*, Edition Sociales, Paris 1975.
- Vasto del L., *Commentaires des évangiles*, Denoël, Paris 1951.
- Verjat A., *De l’archétype et du mythe. Une approche nouvelle*, [in:] *Mythe et modernité. Théories et méthodes*, dir. D. Chauvin, „Iris” 1993, nr 13.
- Vernant J.P., *Figures, idoles, masques*, Juillard, Paris 1990.
- Vernant J.P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, Paris 1998.
- Vernant J.P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1974.
- Veyne P., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Les Seuil, Paris 1983.
- Vierne S., *Itinéraires imaginaires*, Ellug, Grenoble 1986.
- Vierne S., *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 2000.
- Vries de A., *Dictionary of Symbols and Imagery*, London 1974.
- Wais J., *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001.
- Walter Ph., *Arthur, l’ours et le roi*, Imago, Paris 2002.
- Walter Ph., *Galaad, le pommier et le Graal*, Imago, Paris 2004.
- Walter Ph., *Merlin ou le savoir du monde*, Imago, Paris 2000.
- Walter Ph., *La Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Age*, Imago, Paris 2003.
- Walter Ph., *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Imago, Paris 2004.
- Weinrich H., *Struktury narracyjne mitu*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki”, 1/1973.
- Węgrzecki A., *Scheler*, Warszawa 1975.



- Wierciński A., *Magia i religia. Szkice o antropologii religii*, Kraków 1994.
- Wojnar J., *Gastona Bachelarda estetyka twórczej wyobraźni*, „Studia Estetyczne”, 3/1966.
- Wróbel J., *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1999.
- W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003.
- Wunenburger J.-J., *Les Figures du temps*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1997.
- Wunenburger J.-J., *Gilbert Durand*, [in:] *Encyclopédie philosophique universelle III, Les oeuvres philosophiques*, v. 2, PUF, Paris 1992.
- Wunenburger J.-J., *Philosophie des images*, PUF, Paris 1997.
- Wunenburger J.-J., *Principes d'une imagination mytho-poïétique*, [in:] *Mythe et création*, dir. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994.
- Wunenburger J.-J., *La Vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1995.
- Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
- Zadrożyńska A., *Powtarzać czas początku*, Warszawa 1985.
- Zadrożyńska A., *Powtarzać czas początku*, cz. 2: *O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Warszawa 1988
- Zeidler A., *Sztuka, mit, hermeneutyka*, Warszawa 1988.
- Żywczok A., *Filozoficzne korzenie pedagogiki radości*, Kraków 2000.

Do rozprawy Autorka włączyła w zmienionym kształcie następujące opracowania własne:

- Ens amans. Brunona Schulza filozofia Drugiego*, „Prace Polonistyczne” 2012, seria LXVII.
- Proza Brunona Schulza w świetle mitokrytyki*, [w:] *Schulz. Między mitem i filozofią*, red. J. Michalik, P. Bursztyka, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014 (rezultat międzynarodowej konferencji naukowej, pt. *Schulz. Między mitem i filozofią*, zorganizowanej w 2012 r. w Warszawie przez Zakład Filozofii Kultury Uniwersytetu Warszawskiego oraz Austriackie Forum Kultury).
- „*Spacery sceptyka przez rumowiska kultury*”. *Bruno Schulz – o przechodzeniu do potomności – niepatetycznie*, „Prace Polonistyczne” 2011, seria LXVI.





## Indeks osób

- Abramowicz Maciej 76  
Adam Véronique 299  
Adamczyk Stanisław 272, 325  
Ajschylos 110  
Albouy Pierre 56, 86, 107, 325  
Alleau René 45, 325  
Allendy René 104  
Anaksagoras 276  
Anaksymenes z Miletu 276, 277  
Andruszko Ewa 73, 74  
Andrzejewski Bolesław 325  
Anouilh Jean 73  
Anquetil Georges 54, 325  
Apollinaire Guillaume 176, 327  
Araújo Alberto Filipe 71  
Ariès Philippe 199, 325  
Ariosto Ludovico 288, 327  
Arkezylaos 265  
Arlet Suzanne 302, 307  
Arystoteles 20, 178–181, 264, 272, 277, 315, 317, 325  
Arystyp z Cyreny 19, 20, 334  
Augustyn 42, 199, 200, 313
- Bachelard Gaston** 5, 9–11, 15–19, 22–37, 41, 44, 51–53, 58, 70, 93, 106, 125, 129, 131, 134, 137, 157, 172, 190, 197, 200, 201, 229, 242, 251, 252, 255, 282–287, 301, 317, 318, 325–330, 332–338, 340, 341  
Bachofen Jakub 77
- Baczyński Krzysztof Kamil 79  
Bagiński Tomasz 79  
Ballestra-Puech Sylvie 61, 69, 87, 326  
Bal-Nowak Maria 326  
Barthes Roland 38, 71, 73–75, 83, 88, 259, 260, 326, 332  
Bataille Georges 121, 260, 326  
Baudelaire Charles 66, 73, 105  
Baudouin Charles 104  
Bellay Joachim 251  
Bentham Jeremiasz 21, 22, 335  
Berchtold Jaques 299  
Blake William 39, 62–65, 78, 287, 328  
Blanchot Maurice 80  
Bocheński Tomasz 233, 248, 326  
Bohm David 39, 326  
Boia Lucian 326, 327  
Bolecki Włodzimierz 118–120, 237, 327, 338, 339  
Borges Jorge Luis 74  
Bosch Hieronim 105, 229  
Bosetti Gilbert 288, 327  
Boulogne Jacques 69  
Bourdieu Pierre 80  
Brahimi Denis 299  
Braud Michel 73  
Bretona André 67  
Breza Tadeusz 117, 237, 238, 268, 269, 306, 310, 327  
Breza Zofia 268, 306  
Brogowski Leszek 17, 277, 326, 334



- Brunel Pierre 56, 57, 59–62, 66, 67, 71,  
83–85, 87–89, 92, 107–109, 176,  
250–253, 326–329, 336
- Brzozowski Jerzy 73, 74
- Buber Martin 256
- Buytendijk Fryderyk 181, 182
- Caillois Roger 327**
- Calame Claude 89, 327
- Cassirer Ernst 10, 41, 48, 88, 104, 106,  
120, 264, 265, 325, 326, 328, 339
- Castelao-Lawless Teresa 328
- Cazier Pierre 89, 317, 329, 336, 341
- Cellier Léon 10, 38
- Cerqui Daniela 58
- Char René 229, 328
- Chauvin Danièle 11, 39, 42, 43, 48, 56,  
58, 60–65, 68, 71, 73, 87, 91, 108,  
326, 328–330, 335–337, 340
- Chevrel Yves 60, 109, 110, 328, 336
- Chmurzyński Wojciech 118, 327
- Choceyras Jacques 293, 328
- Chudak Henryk 16, 131, 252, 282, 325,  
326, 328
- Ciechowicz Jan 118, 340
- Claudiel Paul 66, 201, 251, 252
- Cocteau Jean 73, 176
- Compte August 89
- Corbin Henry 41, 53, 70, 106, 107, 328
- Couloubaritsis Lambroso 62, 325
- Czabanowska-Wróbel Anna 118, 240,  
250, 328
- Czapłowa Kazimiera 118, 339
- Czarski Wacław 305
- Czapski Józef 312
- Czechowicz Agnieszka 292
- Czeremski Maciej 83, 328
- Dechaux Robert 288, 329**
- Dédéyan Charles 86, 329
- Deleuze Gilles 80
- Demokryt 19, 20, 334
- Deremetz Alain 89, 317, 318, 329
- Derive Jean 69
- Derrida Jacques 106, 112, 121, 329, 336
- Desautels Jacques 89, 329
- Deschamps Paul 10, 38
- Desoille Robert 186, 200, 329
- Detienne Marcel 111, 329
- Détrie Muriel 69
- Diogenes z Apolonii 276, 277
- Dionizy Areopagita 42
- Dubois Claude-Gilbert 68, 69
- Dubus Pascale 299
- Dukaj Jacek 79
- Dumézil Georges 88, 90, 329
- Durand Gilbert 5, 9–11, 25, 26, 36–52,  
54–56, 59, 60, 63, 66, 67, 69, 71,  
73–77, 80, 81, 88, 96, 103–107, 124,  
125, 128, 129, 140, 141, 144–147,  
149, 155, 160–162, 176, 185–187,  
197–201, 218, 225, 227–229, 241,  
242, 248, 253, 254, 288, 289, 294,  
300, 317–319, 321, 322, 324, 325,  
327, 329–337, 339, 341
- Durand Yves 48
- Duvignaud Jean 56, 330
- Dybizbański Marek 38, 72, 76, 77, 330
- Eliade Mircea 10, 11, 41, 45, 46, 53, 55,  
66, 70, 88, 94, 106, 107, 186, 218,  
224–226, 234, 251, 254, 280, 329,  
330, 332, 334**
- Epikur 20
- Falicka Krystyna 38, 71, 75, 76, 104,  
129, 187, 229, 331, 337**
- Falicki Jerzy 76
- Ficowski Jerzy 118, 238, 246, 247, 254,  
268, 270, 305–307, 331, 338
- Fleischer Michael 80
- Fornelski Piotr 74
- Foucault Michel 80, 121, 259, 331



- Francastel Pierre 56, 331  
 Freud Zygmunt 42, 43, 45, 70, 88, 250,  
 326, 331  
 Frye Northrop 63, 331
- G**  
 Gąsowski Jerzy 231, 331  
 Gellner Ernest André 80  
 Gély Véronique 55, 60–62, 331  
 Genette Gerard 73, 331  
 Ginestier Paul 36, 332  
 Giraud Jean-Pierre 6, 69, 100, 101, 299  
 Goethe Johann Wolfgang 66, 72, 77, 92,  
 189, 201, 253, 254, 332, 339  
 Gombrowicz Witold 233, 237, 248, 261,  
 270, 301–310, 314, 332, 336, 338  
 Gorgul Monika 74  
 Gosserez Laurence 299  
 Greimas Algirdas 83, 104, 334  
 Gross Magdalena 269, 270, 311  
 Grosseteste Robert 211, 212  
 Gryszkiewicz Bogusław 254, 332  
 Grzesiak Czesław 76, 187, 201  
 Gubińska Maria 73  
 Gurvitch Georges 104
- H**  
 Haeffner Gerd 271, 332  
 Halpern Romana 238, 241  
 Hartmann Nicolai 316  
 Heidegger Martin 263, 332  
 Heidmann Ute 62, 332  
 Hekatajos z Miletu 77  
 Herbert Zbigniew 79  
 Hezjod 176, 235, 236, 332  
 Hłasko Marek 307  
 Hofmannsthal von Hugo 176  
 Homer 100, 236, 294, 299  
 Hugo Victor 32, 34, 229, 251, 287  
 Husserl Edmund 24, 272, 336
- I**  
 Ingarden Roman 272, 332  
 Ionesco Eugène 73  
 Iwaszkiewicz Jarosław 244, 306, 333
- J**  
 Jaccottet Philippe 39, 62, 65, 73, 328  
 Jakobson Roman 83, 104  
 Jarzębski Jerzy 117–121, 123, 227, 237,  
 246, 247, 249, 253, 256, 269, 270,  
 329, 332, 338, 339  
 Jasionowicz Stanisław 38, 42, 68, 71,  
 73–75, 332  
 Jauss Hans Robert 109, 332  
 Jean Georges 15, 18, 332  
 Joachimowicz Leon 266, 332  
 Jolles André 5, 83–85, 332  
 Jouve Pierre 67  
 Jung Karol Gustaw 33, 41–43, 53, 70,  
 88, 106, 228, 251, 332, 333
- K**  
 Karkowski Czesław 119, 333  
 Karneades 265  
 Karwowska Marzena 38, 80, 99, 125,  
 130, 133, 142, 212, 217, 225, 240,  
 252, 319, 333  
 Kasjaniuk Halina 118, 340  
 Kassner Rudolf 35  
 Kępińska Alicja 333  
 Kierkegaard Søren 18, 244, 333  
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 118, 121,  
 122, 168, 216, 239, 247, 255, 289,  
 327, 338, 341  
 Klemens z Aleksandrii 42  
 Klik Marcin 71, 333, 336  
 Knysz-Tomaszewska Danuta 60, 337  
 Kołakowski Leszek 334  
 Krąpiec Mieczysław Albert 271–273,  
 314, 334  
 Krokiewicz Adam 19, 334  
 Krońska Irena 20, 266, 276, 334  
 Ksenofanes 236  
 Kuczyński Bogusław 313  
 Kupis Bogdan 11, 46, 88, 336
- L**  
 Laertios Diogenes 20, 266, 276, 334  
 Lalande André 89  
 Lamartine 92



- Landman Michał 271  
 Lange Antoni 79  
 Laurichesse Jean-Yves 299  
 Leeuw van der Gerardus 250, 251, 298, 334  
 Leśmian Bolesław 38, 80, 81, 118, 133, 216, 217, 225, 252, 312, 316, 319, 333, 335  
 Leśniak Kazimierz 276, 334  
 Lévinas Emmanuel 198, 256, 334  
 Lévi-Strauss Claude 10, 41, 44, 55, 83, 88, 106, 107, 334  
 Libis Jean 11, 25, 26, 334  
 Liebert Jerzy 79  
 Lima José Lezama 79  
 Lindenbaum Shalom 223, 255  
 Liszt Witold 92  
 Lloyd Geoffrey Ernest Richard 234, 235, 236  
 Lope de Vega 73  
 Lukrecjusz 186, 299, 335  
 Lupasco Stefan 48, 49, 335
- Ł**ukaszyk Ewa 74
- M**adelénat Daniel 90, 102, 103  
 Maffesoli Michel 70, 335  
 Magnusdottir Asdis 299  
 Mallarmé Stéphane 251  
 Margolin Jean-Claude 35, 36, 317, 335  
 Markowski Michał Paweł 118, 247, 316, 334, 335  
 Martin Roger 19, 263, 335  
 Maślanka-Soro Maria 74  
 Maślińska Halina 21, 335  
 Mattiussi Laurent 11, 68, 335  
 Matwijkeno Switłana 121, 122  
 Maupassant de, Guy 73  
 Mauron Charles 103, 104  
 Mazur-Pień Joanna 76  
 Michaux Henri 73  
 Miciński Tadeusz 227, 228, 333, 341
- Mieletinski Eleazar 62, 142, 213, 224, 229, 335  
 Milton John 264, 287  
 Miłosz Czesław 79  
 Miszańska Jadwiga 74  
 Monneyron Frédéric 11, 41, 45, 46, 57, 106, 108, 335  
 Mortier Daniel 109, 336  
 Moszyński Kazimierz 133, 217, 336  
 Mroczkowska-Brand Katarzyna 73, 74
- N**adeau Maurice 302, 307  
 Nalewajk Żaneta 237, 261, 336  
 Nałkowska Zofia 269, 270, 306, 310–314, 336  
 Napierski Stefan 261  
 Nedjat Hamid 59  
 Neher André 215, 216  
 Nerval Gérard de 66, 92  
 Nietzsche Fryderyk 21, 22, 88, 98, 106, 121, 285, 336  
 Niżnik Józef 83, 84, 336  
 Norwid Cyprian Kamil 72, 78, 339  
 Nowina-Sroczyńska Ewa 258, 336  
 Nussbaum Martha 271
- O**lchanowski Tomasz 118, 243, 336  
 Olejniczak Józef 239  
 Otto Rudolf 11, 45, 46, 88, 336
- P**anas Władysław 118, 168, 216, 239, 249, 250, 255, 289, 336, 341  
 Panoff Michel 108  
 Paracelsus 277  
 Parinaud André 15, 16, 19, 22, 23, 336  
 Parizet Sylvie 55, 61, 331, 334, 336  
 Pasierb Janusz 79  
 Pàttaro Germano 213, 214  
 Pełka Leonard 217, 337  
 Pessoa Fernando 74  
 Petrarca 66  
 Pieszak Eryk 303, 337



- Pietrzykowski Michał 217, 337  
 Pindar 66, 110, 235  
 Pirandello 73  
 Pitagoras 236  
 Platon 20, 61, 98, 112, 177, 178, 211,  
 235, 236, 315, 331, 335, 337  
 Plessner Helmut 198  
 Pleśniewicz Andrzej 249, 305  
 Plotyn 211, 277  
 Plutarch 253  
 Płockier Anna 238  
 Poświatowska Halina 79  
 Pribram Karl 39  
 Propp Władimir 83  
 Próchniak Paweł 289  
 Przesmycki Zenon 312  
 Pyrron z Elidy 265, 266
- Quarta Daniela** 73  
 Quillet Pierre 35, 36, 337  
 Quincey Thomas 92
- Rachwalska von Rejchwald Jolanta** 76  
 Rank Otton 88  
 Rapak Wacław 73  
 Reik Theodor 250, 337  
 Reinach Salomon 284, 337  
 Renard Pierette 288, 337  
 Revol Lise 58  
 Rialland Ivanne 58  
 Ricoeur Paul 10, 11, 45, 46, 73, 198, 337  
 Rilke Rainer Maria 78, 285  
 Rimbaud Artur 32, 85, 251  
 Ronsard Pierre 67  
 Rorschach Hermann 185, 337  
 Rosenzweig Franz 256  
 Rosiek Stanisław 118, 120, 237, 338, 339  
 Rosner Katarzyna 11, 46, 198, 337  
 Rossi Jeanne 19  
 Rougemont de, Denis 145, 337  
 Rousseau Jean Jacques 85, 299, 337  
 Roux de, Dominique 307, 337  
 Rudnicki Adolf 312
- Sacha-Piekiło Małgorzata** 275, 277  
 Samaras Zoé 68  
 Sand George 27, 31, 32, 318  
 Sandauer Artur 338  
 Santayana George 264  
 Sartre Jean Paul 31, 35, 338  
 Scheler Max 22, 162, 181, 271, 301,  
 313–316, 338, 340  
 Schulte Jörg 216  
 Sekstus Empiryk 265, 266  
 Sellier Philippe 56, 86, 87, 338  
 Siemieński Lucjan 217, 338  
 Siganos André 11, 42, 56, 62, 68, 87, 90,  
 91, 108, 335, 337, 338  
 Simon Claude 251, 299  
 Słowacki Juliusz 72, 78, 339  
 Sofokles 110, 176, 236  
 Sosień Barbara 38, 71–73, 331, 332, 339  
 Speina Jerzy 118, 339  
 Staff Leopold 312  
 Stala Krzysztof 117, 118, 122, 224, 247,  
 250, 333, 339  
 Stendhal 66, 92, 105  
 Sun Chaoying 39, 80, 105, 330  
 Szekspir William 39, 66, 105  
 Szeliga-Ossowska Anna 76, 144, 146  
 Szelińska Józefa 306, 310  
 Szturc Włodzimierz 38, 72, 76, 77, 78,  
 330, 339
- Ślósarska Joanna** 72, 78–80, 127, 339
- Tardieu Jean** 287  
 Tatarkiewicz Anna 16, 131, 282, 326,  
 330  
 Tatarkiewicz Władysław 19, 20, 211,  
 212, 266, 339, 340  
 Thibaudet Albert 28  
 Thomas Joël 41, 57, 63, 69, 70, 106, 108,  
 332, 335, 340  
 Tokarski Stanisław 218, 330  
 Tomasz z Akwinu 212, 272, 325



- Tournier Michel 67  
 Trousson Raymond 86, 340  
 Truchanowski Kazimierz 313  
 Turner Victor Witter 80  
 Tuwim Julian 238, 309, 312  
 Tymon z Fliuntu 265
- Uliński Maciej** 181, 340
- Vasto del Lanza** 201, 340  
 Verjat Alain 43, 340  
 Vernant Jean-Pierre 110, 111, 340  
 Verne Juliusz 74, 318  
 Veyne Paul 111, 340  
 Vico Giambattista 40, 77  
 Viegues Michel 59, 299, 332  
 Vierne Simone 318, 319, 338, 340  
 Vincent Benoît 111–113  
 Vodá-Căpușan Maria 73  
 Vogel Debora 269, 311
- Walter Philippe** 11, 39, 42, 56, 59, 62,  
 67, 68, 70, 87, 91, 108, 335, 337, 340  
 Wat Aleksander 312  
 Ważyk Adam 306
- Weber Max 88  
 Wierusz-Kowalski Jan 11, 46, 225, 251,  
 280, 330  
 Wilkoszewska Krystyna 211, 275, 331  
 Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław  
 Ignacy  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 118, 233,  
 239, 248, 306, 309–312, 316, 326,  
 335, 339  
 Wojaczek Rafał 79  
 Woolf Wirginia 35  
 Woźniak Monika 74  
 Wróbel Jolanta 227, 228, 341  
 Wunenburger Jean-Jacques 6, 11, 36,  
 37, 45, 46, 68, 70, 93–99, 317–319,  
 325, 341  
 Wyka Kazimierz 261  
 Wyskiel Wojciech 118, 245, 246, 341  
 Wysocka Mariola 256  
 Wyspiański Stanisław 77
- Zadrożyńska Anna** 259, 341  
 Zajączkowski Andrzej 214, 217, 328
- Żywczok Alicja** 19, 341



## Aneks

### Ośrodki badań nad wyobrażeniem (wyobraźnią twórczą)<sup>1</sup>

**Centrum Bachelarda**, Uniwersytet w Dijon, Francja.

**CERIEC** – Ośrodek Studiów i Badań nad Wyobrażeniem, Piśmiennictwem i Kulturą, Uniwersytet w Angers, Francja.

**CERMEIL** – Ośrodek Studiów i Badań nad Cudownością i Irrealnością w Literaturze, Sallèls-d’Aude, Francja.

**CHI** – Ośrodek Historii Wyobrażenia, Wydział Historyczny Uniwersytetu w Bukareszcie, Rumunia.

**CICE** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w São Paulo, Brazylia.

**CIEM** – Międzynarodowy Ośrodek Badań nad Mitem, Uniwersytet w Nicei, Francja.

**CRAI** – Ośrodek Antropologicznych Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Angers, Francja.

**CRI** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Grenoble, Francja.

**CRI-IRSA** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Montpellier, Francja.

**CRIS** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Seulu, Korea Południowa.

---

<sup>1</sup> Durandowski termin *imaginaire* jest w polskojęzycznych publikacjach naukowych tłumaczony jako: ‘wyobraźnia’ (por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006; S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand, wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999) ‘wyobraźniowość’ (por. *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003), ‘wyobraźnia twórcza’ (por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008; eadem, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011). We wszystkich publikacjach polskich pojawia się również zamiennie termin ‘wyobrażenie’, zgodny ze źródłosłowem francuskim.

- CRLC** – Ośrodek Badań nad Literaturą Porównawczą, Uniwersytet Sorbona IV, Paryż, Francja.
- CSI** – Laboratorium Socjologii Wyobrażenia, Uniwersytet Pierre Mendès-France w Grenoble, Francja.
- ERIS** – Zespół Badań nad Wyobraźnią Symboliczną, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska.
- ERLIMA** – Zespół Badań nad Wyobraźnią i Literaturą Średniowiecza, Uniwersytet w Poitiers, Francja.
- FRISQ** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem i Społeczeństwem Quebecu, Uniwersytet w Montrealu, Kanada.
- GEPI** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Rio de Janeiro, Brazylia.
- GRAF** – Zespół Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Barcelonie, Hiszpania.
- GRIM** – Zespół Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Barcelonie, Hiszpania.
- HALMA** – Ośrodek Badań nad Historią, Archeologią i Literaturą Dawną, Uniwersytet w Lille, Francja.
- IELM** – Instytut Studiów nad Literaturą Średniowieczną, Uniwersytet w Lizbonie, Portugalia.
- LAPRIL** – Interdyscyplinarne Laboratorium Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Bordeaux III, Francja.
- LAPRIL-HAIFA** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem w Literaturze, Uniwersytet w Hajfie, Izrael.
- Międzyuczelniany Ośrodek Badań Celtologicznych i Porównawczych**, Bruksela, Belgia.
- Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem**, Louvain-la-Neuve, Belgia.
- Ośrodek Eliadego**, Uniwersytet w Krajowie, Rumunia.
- Ośrodek Frankofonii** – Departament Języków Romańskich Uniwersytetu w Timișoara, Rumunia.
- UFPE** – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Pernambuco, Brazylia.
- UNAM** – Interdyscyplinarne Seminarium Badań nad Wyobrażeniem, Wydział Filozofii i Literatury Uniwersytetu w Meksyku, Meksyk.
- VECT** – Ośrodek Badań nad Tekstami i Wyobrażeniami Śródziemnomorskimi, Uniwersytet w Perpignan, Francja<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Opracowanie na podstawie: „Bulletin de liaison des Centres de Recherches sur l’Imaginaire” 2003, nr 21.



## Od Redakcji

Marzena Karwowska (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego), doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca. Studiowała filologię polską oraz, w ramach indywidualnego toku studiów, kulturoznawstwo i filozofię na Uniwersytecie Łódzkim. Prowadzi badania z zakresu antropologii wyobraźni twórczej i mitokrytyki, zrealizowała staże naukowe z tej dziedziny na uniwersytetach we Francji (Uniwersytet Stendhala w Grenoble – *Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, Paris IV Sorbonne). Jest członkiem towarzystwa naukowego *Association des Amis du Centre de Recherche sur l'Imaginaire* (Grenoble, Francja). W latach 2000–2004 pełniła funkcję redaktora naczelnego „Alchimie Française. Correspondances des arts” (wydawca: Alliance Française, Uniwersytet Łódzki). Specjalny numer pisma (7/2003–2004) reprezentował Uniwersytet Łódzki podczas Sezonu Kultury Polskiej we Francji, na zaproszenie Ośrodka Kultury Polskiej w Paryżu. Od 2011 r. członek zespołu redakcyjnego czasopisma naukowego pt. „Czytanie Literatury”. Od 2013 r. zastępca redaktora naczelnego „Prac Polonistycznych”. Opiekun Koła Naukowego Mitokrytyków, działającego w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książek: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008; *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.