

Interpretacje Literackie



Marzena Karwowska

ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY

Studia z antropologii literatury



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY
Studia z antropologii literatury



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



Marzena Karwowska

ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY
Studia z antropologii literatury



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2020

Marzena Karwowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Stanisław Jasionowicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/veneratio

© Copyright by Marzena Karwowska, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

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.09336.19.0.M

Ark. wyd. 9,0; ark. druk. 12,0

ISBN 978-83-8142-741-8

e-ISBN 978-83-8142-742-5

<https://doi.org/10.18778/8142-741-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Wprowadzenie. Nowa Antropologia (Bachelardowsko-Durandowska hermeneutyka wyobrażenia)	7
Rozdział I. Autonarracyjne marzenia pamięci – o pismach antropologicznych Gastona Bachelarda	25
Rozdział II. „Kochającymi rękoma sypałem na Ciebie smętny blask...”. Stanisław Przybyszewski, <i>Nad morzem</i>	39
Rozdział III. Ikonograficzne ukształtowanie świata przedstawionego w <i>Baśni o Rycerzu Pańskim</i> Bolesława Leśmiana	57
Rozdział IV. „Coś go spętało i zmroczyło... Nie może grać...”. Repartycja mityczna w dramatach mimicznych Bolesława Leśmiana (<i>Pierrot i Kolombina, Skrzypek Opętany</i>)	75
Rozdział V. Fenomen kobiecości w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana na tle europejskiej refleksji antropologicznej	99
Rozdział VI. Struktury wyobrażeniowe w <i>Klechdach sezamowych</i>	113
Rozdział VII. Ksawery Pruszyński, <i>Trzynaście opowieści</i>	129
Rozdział VIII. Wizja Nowego Człowieka w <i>Wiwisekcji</i> Mirona Białoszewskiego ...	143
Rozdział IX. „Zahacz mnie pogrzebaczem i odczep od nieba” – <i>Szara msza</i> Mirona Białoszewskiego	155
Bibliografia	171
Nota bibliograficzna	187
Indeks osób	189

Wprowadzenie. Nowa Antropologia (Bachelardowsko-Durandowska hermeneutyka wyobrażenia)

Gilbert Durand, francuski antropolog wyobraźni, twórca pierwszego na świecie Ośrodka Badań nad Wyobraźnią (Centre de Recherche sur l'Imaginaire – CRI) założonego w roku 1966 na Uniwersytecie w Grenoble¹, znany jest przede wszystkim jako autor wznawianej kilkakrotnie i tłumaczonej na wiele języków pracy z roku 1960 pt. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (*Antropologiczne struktury wyobraźni*)². W przedmowie do jedenastego wydania tej książki z roku 1992, dokonanego przez paryskie wydawnictwo Dunod, Durand pisze, że celowość podjętych przez niego trzydzieści lat wcześniej badań nad wyobraźnią została

¹ Współorganizatorami centrum byli Léon Cellier i Paul Deschamps.

² 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 twórczej' (por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008; eadem, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011; eadem, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015) lub, zgodnie ze źródłosłowem francuskim, jako 'wyobrażenie'. Tytuł książki Duranda *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* na język polski tłumaczony bywa 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 publikacji zostanie zastosowany termin 'antropologia wyobraźni twórczej', jako że fundament koncepcji antropologicznych Gilberta Duranda stanowi hermeneutyka figur wyobrażeniowych skonkretyzowanych w tekstach kultury.

zweryfikowana pozytywnie przez czas. O zainteresowaniu badaczy teorią antropologicznych struktur wyobraźni świadczą zabiegi wydawnictw zwieńczone dziesięcioma wcześniejszymi edycjami *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* we Francji, tłumaczenia książki na języki obce (hiszpański, włoski, rumuński, angielski) oraz powstanie prawie pięćdziesięciu ośrodków badań nad wyobraźnią na całym świecie, ściśle współpracujących z ośrodkiem macierzystym w Grenoble i rozwijających twórczo Durandowską metodologię³.

³ Spośród ośrodków prowadzących badania nad wyobraźnią twórczą należy wymienić: CRI – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Grenoble, Francja; CRLC – Ośrodek Badań nad Literaturą Porównawczą, Uniwersytet Sorbona IV, Paryż, Francja; Centrum Bachelarda, Uniwersytet w Dijon, Francja; CERIEC – Ośrodek Studiów i Badań nad Wyobrażeniem, Piśmiennictwem i Kulturą, Uniwersytet w Angers, Francja; CRAI – Ośrodek Antropologicznych Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Angers, Francja; LAPRIL – Interdyscyplinarne Laboratorium Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Bordeaux III, Francja; CSI – Laboratorium Socjologii Wyobrażenia, Uniwersytet w Grenoble, Francja; HALMA – Ośrodek Badań nad Historią, Archeologią i Literaturą Dawną, Uniwersytet w Lille, Francja; CRI-IRSA – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Montpellier, Francja; CIEM – Międzynarodowy Ośrodek Badań nad Mitem, Uniwersytet w Nicei, Francja; VECT – Ośrodek Badań nad Tekstami i Wyobrażeniami Śródziemnomorskimi, Uniwersytet w Perpignan, Francja; ERLIMA – Zespół Badań nad Wyobraźnią i Literaturą Średniowiecza, Uniwersytet w Poitiers, Francja; CERMEIL – Ośrodek Studiów i Badań nad Cudownością i Irrealnością w Literaturze, Sallèles-d'Aude, Francja; Międzyuczelniany Ośrodek Badań Celtologicznych i Porównawczych, Bruksela, Belgia; Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Louvain-la-Neuve, Belgia; UFPE – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Pernambuco, Brazylia; CICE – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w São Paulo, Brazylia; GEPI – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Rio de Janeiro, Brazylia; FRISQ – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem i Społeczeństwem Quebecu, Uniwersytet w Montrealu, Kanada; CRIS – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Seulu, Korea Południowa; GRIM – Zespół Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Barcelonie, Hiszpania; GREF – Zespół Badań nad Wyobrażeniem, Uniwersytet w Barcelonie, Hiszpania; LAPRIL-HAIFA – Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem w Literaturze, Uniwersytet w Hajfie, Izrael; UNAM – Interdyscyplinarne Seminarium Badań nad Wyobrażeniem, Wydział Filozofii i Literatury Uniwersytetu w Meksyku, Meksyk; ERIS – Zespół Badań nad Wyobraźnią Symboliczną, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska; IELM – Instytut Studiów



Dynamicznie rozwijające się we współczesnej światowej nauce badania nad wyobraźnią twórczą stanowią centrum zainteresowania szkoły hermeneutycznej zwanej *imaginaire*, zainicjowanej przez Gastona Bachelarda i rozwiniętej przez Gilberta Duranda oraz jego następców (tzw. Szkoła z Grenoble), które weszły do historii humanistyki pod nazwą Wielkiej Zmiany lub Nowej Antropologii⁴. Najważniejszym terenem badań nad wyobraźnią w duchu

nad Literaturą Średniowieczną, Uniwersytet w Lizbonie, Portugalia; CHI – Ośrodek Historii Wyobrażenia, Wydział Historyczny Uniwersytetu w Bukareszcie, Rumunia; Ośrodek Frankofonii – Departament Języków Romańskich Uniwersytetu w Timisoara, Rumunia; 29. Ośrodek Eliadego, Uniwersytet w Krajowie, Rumunia (na podstawie: „Bulletin de liaison des Centres de Recherches sur l’Imaginaire” 2003, nr 21). W lipcu 1991 roku w Cerisy-la-Salle odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona wyobraźni, w której wzięli udział przedstawiciele 47 Centrów Badań nad Wyobraźnią, reprezentujący piętnaście narodowości i pięć kontynentów, G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. VII.

⁴ Według Gilberta Duranda zainicjowane przez Gastona Bachelarda i rozwijane przez antropologów wyobraźni badania nazywane Wielką Zmianą, Nową Antropologią lub Nowym Duchem Antropologicznym stanowią przełom w nauce i w procesach poznawczych. Od czasów Arystotelesa po Kartezjusza „wiedza rozumowa” wraz z wiedzą empiryczną były wyraźnie oddzielane od „wiedzy wyobraźniowej” (G. Durand, *Wielka Zmiana lub postbachelardyzm*, [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 256). Filozofowie i twórcy romantyczni, tacy jak Schelling, Goethe, Novalis, dostrzegli zbieżności między tymi dwoma zakresami wiedzy. Na początku XX wieku następuje jeszcze, zdaniem Duranda, skrajne wzmocnienie pozycji naukowego racjonalizmu i wypuklenie opozycji racjonalna nauka–marzenie, jednocześnie jednak ustala się (dzięki pracom Freuda i Junga) marginalizowany dotąd nowy porządek irracjonalności. Bachelard (choć utrzymuje, że osie poezji oraz nauki są wobec siebie przeciwstawne, rozróżnia też jeszcze wiedzę racjonalną i wyobraźniową) zwraca już uwagę na fakt istnienia „pluralizmu racjonalności” (ibidem, s. 258) i proponuje spójną koncepcję fenomenologii wyobraźniowości. Jednak historyczny moment Wielkiej Zmiany widzi Durand dopiero w badaniach postbachelardowskich, w których te dwa opozycyjne dotąd typy wiedzy łączą się w jedną całość (Durand wprowadza na określenie takiego stanu rzeczy pojęcie „nierozdzielności”, które leży u podstaw procesu symbolizacji, ibidem, s. 263). Pod koniec XX wieku mogliśmy zaobserwować, zdaniem Duranda, dwa procesy poznawcze: pierwszy posteinsteiński związany z kategorią „aktywnego rozumu” i drugi, wywodzący się z freudowsko-jungowskiej symboliki wyobraźniowej, a negowana dotąd korelacja między osią poezji i osią nauki „stanowi właśnie ten moment epistemologiczny, który nazwalibyśmy postbachelardyzmem”,



Durandowskim pozostaje do dziś Francja. Tutaj działa najstarszy w świecie Ośrodek Badań nad Wyobrażeniem (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble, prowadzący interdyscyplinarne badania nad obrazem, symbolem, mitem i archetypem. Obszar zainteresowań badawczych ośrodka grenoblijskiego obrazuje najlepiej jego działalność wydawnicza. CRI wydaje francuskojęzyczne 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), *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 „Ateliers de l’Imaginaire”, w której ukazują się bądź tomy poświęcone wybranym figurom mitycznym – np. Sfinksowi (Lise Revol-Marzouk, *Sphinx maritimes et énigmes romanesques*, 2008), bądź konkretnym twórcom (Ivanne Rialland, *L’imaginaire de Georges Limbour*, 2009). Organizując lub współorganizując konferencje poświęcone antropologii wyobraźni, badacze z Grenoble sięgają chętnie po tematy wywodzące się z estetyki żywiołów 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 zrealizowali projekt badawczy poświęcony wyobrażeniom ciała w kulturze, który zaowocował międzynarodową interdyscyplinarną konferencją,

ibidem, s. 264). Por. również G. Durand, *Le grand Changement ou l’après-Bachelard* (Actes du Colloque du CRI, Sorbonne 1983), „Cahiers de l’Imaginaire” 1987, nr 1; idem, *Science de l’homme et tradition. Le „Nouvel Esprit Anthropologique”*, Berg International, Paris 1980.



pt. *Du corps enchanté au corps en chantier* oraz publikacją⁵ – w projekt zaangażowani zostali antropologowie, literaturoznawcy, socjologowie, psychologowie, ale też nanotechnologowie i cybernetycy⁶. W roku 2009 CRI było współorganizatorem 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 roku międzynarodową konferencją, pt. *La contamination: lieux symboliques et espaces imaginaires*, podczas której zagadnieniem obecności symboliki malady i wyobrażeń choroby w kulturze zajmowali się archeologowie, 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 w Grenoble w 2004 roku, dotycząca symboliki błędzenia w literaturze, pt. *Errance et déambulation*, której współorganizatorem był Uniwersytet w Montrealu). Propagują postdurandowski nurt badań poprzez uczestniczenie w konferencjach na innych kontynentach, przykładem czego może być konferencja poświęcona mitologii porównawczej w Nara w Japonii w 2004 roku, pt. *Podróż ku śmierci albo latający kufer*, podczas której wyniki swoich prac badawczych

⁵ C. Finz, *Les Imaginaires du Corps en Mutation: du corps enchanté au corps en chantier*, L'Harmattan, Paris 2008.

⁶ 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*.



prezentowali naukowcy z CRI – Philippe Walter, Michel Viegnes i Hamid Nedjat. Na Uniwersytecie Paris-Sorbonne w roku 1981 powstał, 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, a jego profesorów – Danièle Chauvin⁷ i Pierre’a Brunela – należy wskazać jako najważniejszych popularyzatorów badań postdurandowskich w świecie. W ośrodku paryskim podejmowane są liczne inicjatywy naukowe, mające na celu jednoczenie międzynarodowego środowiska badaczy wyobraźni⁸ oraz edytorskie (seria wydawnicza *Figury i Mity*, publikowana przez wydawnictwo Rocher⁹, projekt badawczy zatytułowany *Mitologia w wyobrażeniach współczesnych*).

Badania z zakresu mitopoetyki prowadzi od roku 2004 na Uniwersytecie Paris X grupa naukowców pod kierunkiem Véronique Gély. Rezultatem tych działań są liczne publikacje poświęcone m.in. zagadnieniom mitów w literaturze od czasów antycznych do literatury XXI wieku¹⁰. Przedmiot zainteresowania stanowią tu

⁷ Danièle Chauvin była w latach 1989–1998 dyrektorem Ośrodka Badań nad Wyobrażeniem (CRI) na Uniwersytecie Stendhala w Grenoble.

⁸ W marcu 2004 roku 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*, red. D. Chauvin, D. Knysz-Tomaszewska, „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais” 2005, nr 4.

⁹ W serii tej ukazały się m.in. książki: *Æ*. Bastian, P. Brunel, *Sisiphe et son rocher*, Éd. du Rocher, Monaco 2004; F. Toudoire-Surlapierre, *Hamlet, l’ombre et la mémoire*, Éd. du Rocher, Monaco 2004; S. Détoc, *La Gorgone Méduse*, Éd. du Rocher, Monaco 2006.

¹⁰ *Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*, red. C. Dumoulié, Y. Chevrel, PUF, Paris 2000.



m.in.: literackie transformacje symboliki wieży Babel, mityczna figura Fausta, mity europejskie okresu baroku, reinterpretacja mitów 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. Danièle Chauvin¹¹, lecz także śledzi związki między mitologią, filozofią i polityką oraz mitem i gatunkami literackimi¹². Véronique Gély bada związki między mitem i alegorią¹³ oraz między mitem a formami podawczymi monologu i dialogu¹⁴, Sylvie Ballestra-Puech zajmuje się zależnością między strukturami mitycznymi i metaforą. Termin „mitopoetyka” stworzył Pierre Brunel, który w książce zatytułowanej *Mitopoetyka rodzajów literackich*¹⁵ zaproponował odejście od klasycznej trychotomicznej teorii genologicznej, postulując wprowadzenie (obok epiki, liryki i dramatu) mitu jako czwartego rodzaju literackiego – najstarszego, fundamentalnego, z którego wyłoniły się wszystkie pozostałe¹⁶. W ostatnich latach interdyscyplinarne badania nad mitem i symbolem, wywodzące się z tradycji Bachelardowsko-Durandowskiej, zaczynają być coraz częściej obecne w działaniach naukowych poza granicami Francji. Na Wolnym Uniwersytecie (Université Libre) w Brukseli tego typu projekt, zatytułowany *Metody lektury mitu*, prowadziła grupa

¹¹ D. Chauvin, *La Bible, images, mythes et traditions*, Albin Michel, Paris 1994.

¹² *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, red. S. Parizet, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris 2009.

¹³ V. Gély, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Champion, Paris 2006.

¹⁴ V. Gély, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, PUF, Paris 2000.

¹⁵ P. Brunel, *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris 2003.

¹⁶ *Ibidem*, s. 182–183.



naukowców pod kierunkiem Lambrosa Couloubaristisa¹⁷. W Lozannie znaczną część swoich prac badawczych poświęcił reinterpretacjom mitu Ute Heidmann¹⁸. W grudniu 2006 roku rosyjscy naukowcy zorganizowali w Moskwie międzynarodową konferencję zatytułowaną *Poetyka mitu dzisiaj*, poświęconą recepcji słynnej książki Eleazara Mieleńskiego¹⁹.

Postdurandowskie antropologiczne badania nad wyobrażeniem i mitem w dziedzinie literatury we Francji prowadzone są przez specjalistów z różnych dziedzin humanistyki: najczęściej komparatystów (Danièle Chauvin²⁰ i Pierre Brunel²¹, Centrum Badań nad Literaturą Porównawczą na Sorbonie²² czy André Siganos, Uniwersytet w Grenoble), ale też mediewistów (Philippe Walter²³

¹⁷ Belgijscy naukowcy wyniki swoich prac badawczych opublikowali w tomach: S. Klimis, *Le Statut du mythe dans la poétique d'Aristote. Les fondements philosophique de la tragédie*, Ousia, Bruxelles 1997; L. Couloubaristis, *Antigone et la résistance civile*, red. J.F. Ost, Ousia, Bruxelles 2004.

¹⁸ U. Heidmann, *Poétiques comparées des mythes. De l'antiquité à la modernité*, Payot, Lausanne–Nadir 2004.

¹⁹ E. Mieleński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981 (publikacja została wydrukowana w języku rosyjskim w roku 1976).

²⁰ Por. D. Chauvin, *Viatiques. Essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, PUG, Grenoble 2003; eadem, *La Bible, images, mythes et traditions*; eadem, *L'Oeuvre de William Blake, apocalypse et transfiguration*, Ellug, Grenoble 1992. Cenną publikację dla kontynuatorów badań Durandowskich stanowi słownik mitokrytyki: *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, red. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005.

²¹ 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'Evocation des morts et la descente aux enfers*, Sedes, Paris 1974; idem, *Le Mythe de la métamorphose*, Armand Collin, Paris 1974.

²² We Francji badania w duchu postdurandowskim prowadzą również naukowe ośrodki komparatystyczne w Marsylii, Tuluzie, Rouen, Limoges, Nancy, por. V. Gély, *Mythes et littérature*, [w:] *La recherche en Littérature Générale et comparée*, red. A. Tomiche, K. Zieger, Presses U. de Valenciennes, Valenciennes 2007, s. 37–46.

²³ Por. Ph. Walter, *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Imago, Paris 2004; idem, *La Mythologie chrétienne, fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Imago, Paris 2003; idem, *Arthur, l'ours et le roi*, Imago, Paris 2002; idem, *Merlin ou le savoir du monde*, Imago, Paris 2000.



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 Perpignan²⁴). W Polsce durandowska metodologia oraz postdurandowska hermeneutyka tekstów literackich stały się przedmiotem zainteresowania: romanistów (Barbara Sosień²⁵, Stanisław Jasionowicz²⁶, Krystyna Falicka²⁷, Marcin Klik²⁸), teoretyków literatury (Joanna Ślósarska²⁹) oraz polonistów (Włodzimierz Szturc³⁰, Marek Dybizbański³¹, Marzena Karwowska³²)³³.

²⁴ Por. J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Les Belles Lettres, Paris 1981.

²⁵ Por. *Intertekstualność i wyobraźniowość*; B. Sosień, *Imaginer le jardin*, Kraków 2003; eadem, *Images, symboles, mythes et poétique de l'ascension*, Kraków 2007.

²⁶ Por. S. Jasionowicz, *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*.

²⁷ Por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*.

²⁸ Por. M. Klik, *Teorie mitu*, Warszawa 2016.

²⁹ Por. J. Ślósarska, *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*, Łódź 2009; eadem, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004; eadem, *Mistyczne i archetypiczne obrazy kosmosu*, Warszawa 1994; eadem, *W świetle symboli*, Łódź 1994.

³⁰ Por. W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001; idem, „Faust” Goethego. *Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.

³¹ Por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*.

³² Por. M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*; eadem, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*; eadem, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*.

³³ 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 roku zorganizowała konferencję naukową poświęconą tematyce zogniskowanej wokół problematyki: *Mit – Literatura*. Do udziału w konferencji zaproszeni zostali filolodzy, filozofowie, religioznawcy, etnologowie, kulturoznawcy oraz psychologowie, którzy w swoich badaniach podejmują kwestie obecności mitu w świecie refleksji współczesnego człowieka.



Durandowska koncepcja antropologicznych struktur wyobraźni przedstawia porównawcze ujęcie tekstów kultury (tekstów literackich, filozoficznych i malarskich) reprezentujących różne języki i konwencje. Autor podejmuje próbę objęcia całości symbolicznego uniwersum człowieka poprzez wyodrębnienie powszechnych i ponadczasowych form symbolicznych. Badając transformacje wyobrażeń, próbuje dotrzeć do źródeł wyobraźni twórczej, elementów jednolitych, nieredukowalnych, wiecznie powracających, transcendujących czas i różnice kulturowe. Powołując się na koncepcje antropologiczne Ernsta Cassirera (*homo symbolicus*), Durand twierdzi, że wszelka działalność człowieka jest zespołem form symbolicznych. Stawia tezę, że Świat Symboliczny to cały Świat Ludzki³⁴. Bada *mundus imaginalis* człowieka, poszukując *zlewisk semantycznych*³⁵ (chreodów, konstelacji obrazów), gromadzonych wokół wspólnego znaczenia. Interdyscyplinarne i ahistoryczne teorie Duranda odwołują się do zbiorowej pamięci kultury. „Zlewiska semantyczne” to układy wyobrazeniowe o charakterze archetypowym i podobnej strukturze, skupione wokół dominującego mitu. Nigdy nie znikają – zanim trafią do zbiorowej pamięci kultury, stworzą nowe zlewisko, są przechowywane przez wyobraźnię³⁶. Struktury wyobraźni są wrodzoną cechą *homo sapiens*. Myśleć znaczy generować obrazy. Głosząc teorię semantyzmu obrazów symbolicznych, Durand podkreśla ich aspekt figuratywny oraz zwraca uwagę na naturalną dla człowieka zdolność porządkowania mnogich,

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.

³⁴ Por. G. Durand, *L'Univers du symbole*, [w:] *Champs de l'imaginaire*, red. D. Chauvin, Ellug, Grenoble 1996, s. 261.

³⁵ W swoich tekstach Durand bardzo często odwołuje się do symboliki akwaticznej. Zdaniem badacza metafora rzeki najlepiej wyraża ciągłość, „płynność” przemian kultury i ludzkiego świata wyobrażeń.

³⁶ Por. *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 11.



często sprzecznych ze sobą bodźców docierających z otoczenia³⁷. Symbole i archetypy są mediatorami najbardziej fundamentalnych przeciwieństw, jakie wyobraźnia gromadzi przez percepcję, wspomnienie doświadczeń i kulturę. Moment uchwycenia sensu w łonie sprzeczności stanowi istotę recepcji dzieła kultury i istotę „prawdy antropologicznej”³⁸. Durandowskie rozumienie symbolu wiąże go z mitem i rytuałem, traktuje go jako figurę mityczną (*figure mythique*) oraz dający się wyrazić na poziomie *langage* obraz archetypowy (*image archétype*)³⁹, którego cechą podstawową jest, otwierająca się na konteksty interpretacyjne, redundancja⁴⁰.

Kategoria redundancji stała się dla Duranda podstawą trychotomicznej klasyfikacji obrazów symbolicznych w zależności od tego, czy symbole odnoszą się do redundancji gestów, obrazów zmateriowych przez sztukę czy relacji językowych. Redundancja gestów tworzy, zdaniem badacza, klasę symboli rytualnych, redundancja dająca się zauważyć w obrazach zmateriowych przez sztukę związana jest z pojęciem symbolu ikonograficznego. Dla antropologa wyobraźni twórczej i mitokrytyka najistotniejsza wydaje się jednak redundancja relacji językowych i jej związek z obrazem:

³⁷ Por. G. Durand, *L'Âme tigrée*, Denoël/Gonthier, Paris 1980.

³⁸ *Ibidem*, s. 47.

³⁹ Przykłady archetypowej analizy tekstów kultury w ujęciu Durandowskim, por. G. Durand, *Beaux-arts et archétypes*, PUF, Paris 1989.

⁴⁰ 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 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 herméneutique*, „Cahiers de l'Imaginaire” 1992, s. 123–138; L. Mattiussi, *Schème, type, archétype*, [w:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, s. 307–317.



Redundancja relacji językowych jest znacząca dla mitu i jego pochodnych, jak to wykazał etnolog Claude Lévi-Strauss. Mit – lub zespół ewangelicznych przypowieści na przykład – jest powtórzeniem pewnych stosunków logicznych i językowych, stosunków między ideami albo obrazami wyrażanymi werbalnie. W ten sposób „królestwo Boże” jest oznaczone w *Ewangeliach* przez zbiór przypowieści tworzących, zwłaszcza u świętego Mateusza, prawdziwy mit symboliczny, w którym stosunki semantyczne między kąkołem i pszenicą, małym ziarnkiem gorczycy a wielkim drzewem z niego wyrosłym, siecią a rybami etc. liczą się bardziej niż dosłowne znaczenie każdej przypowieści⁴¹.

Symbol, dzięki redundancji, jest nieustannie uaktualniany w tekstach kultury, ale te powtórzenia nigdy nie mają charakteru tautologicznego. Palingeneza mitów i odradzanie się symbolu Durand porównuje do solenoidu, w którym za każdym powtórzeniem coraz bardziej zbliżamy się do celu, do jego środka: „zespół wszystkich symboli dotyczących jednego tematu rozjaśnia jeden symbol przez drugi, przydając im dodatkowej *mocy* symbolicznej”⁴².

Doświadczenie symboliczne, zdaniem Duranda, to doświadczenie prewerbalne, jednak myślenie obrazem ma charakter inteligibilny, co upoważnia do podejmowania działań badawczych z wykorzystaniem narzędzi właściwych *ratio*⁴³.

Rdzeń Durandowskiej antropologii wyobraźni (terminologię wykorzystywaną w klasyfikacji struktur wyobrażeniowych zaczerpnął Durand z systemu pojęć fizyka Stefana Lupasco) stanowi wyodrębnienie dwóch porządków obrazowania (*régimes*): nocnego (*nocturne*) i dziennego (*diurne*), będących odpowiedzią wyobraźni na fundamentalny problem ludzkiej egzystencji, jakim jest przemijanie. W obrębie tej dychotomicznej klasyfikacji izotopicznej obrazów Durand wydzielił trzy „symboliczne kontynenty”:

⁴¹ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 27.

⁴² *Ibidem*, s. 26.

⁴³ Podkreśla to w swoich pracach mitokrytycznych, podejmujących zagadnienia filozofii obrazu, również J.-J. Wunenburger, por. J.-J. Wunenburger, *La Vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1995.



struktury schizomorficzne (heroiczne), skupione wokół archetypu dnia (*régime diurne*) oraz zorganizowane wokół archetypu nocy (*régime nocturne*)⁴⁴: struktury syntetyczne zwane wymiennie dramatycznymi i struktury mistyczne, zwane też antyfrastycznymi. Dla każdego typu wyobrażeń Durand wyodrębnia schematy czasownikowe, archetypy epitetowe i rzeczownikowe, syntemy⁴⁵ i symbole⁴⁶.

Struktury schizomorficzne (heroiczne) koncentrują się na wyobrazeniowym archetypie dnia (*régime diurne*). Tworzą je obrazy antytetyczne, porządkowane zgodnie z zasadą *diaïresis*⁴⁷ (*Spaltung*⁴⁸). Struktury syntetyczne (dramatyczne), skupione na archetypie nocy (*régime nocturne*), organizują zasady: łączenia (*coincidentia oppositorum*), przyczynowości lub celowości. Struktury syntetyczne Durand nazywa przedstawieniami diachronicznymi, które „przy udziale czasu scalają sprzeczności”⁴⁹. Struktury

⁴⁴ W przedmowie do jedenastego wydania *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, z roku 1992, Durand pisze, że gdyby po trzydziestu latach badań nad wyobraźnią miał tę książkę napisać jeszcze raz, zrezygnowałby z łączenia dwóch „ustrojów” i trzech „symbolicznych kontynentów”, pozostając jedynie przy inspirowanej Tarotem triadycznej klasyfikacji obrazów zorientowanych wokół 1) miecza, 2) kielicha, 3) buławy; por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. VII.

⁴⁵ *Synthema, synthematos* (gr. – ‘znak umowny, konwencjonalny’) – termin występujący u Herodota. Gilbert Durand w swojej izotopicznej klasyfikacji obrazów, tworzących schemat antropologicznych struktur wyobraźni, wprowadza rozróżnienie między syntemami jako znakami umownymi i symbolami, mającymi charakter archetypowy. Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, s. 37–54.

⁴⁶ 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 ‘odrchy dominujące’ (*réflexes dominants*) jako zagadnienie stanowiące przedmiot zainteresowania psychologii.

⁴⁷ *Diaïresis* (gr.) – ‘rozdział’; *dia* (gr.) – ‘na dwa’.

⁴⁸ *Spaltung* (niem.) – ‘rozszczipienie, rozłam’.

⁴⁹ *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 12. Dla Gilberta Duranda zjawisko „scalania sprzeczności” nie prowadzi do



mistyczne (antyfrastyczne), reprezentujące również nocny porządek obrazowania (*régime nocturne*), organizują zasady: perseweracji⁵⁰ i analogii.

Elementem porządkującym figury wyobrażeniowe jest w Durandowskiej antropologii wyobraźni zasada konwergencji⁵¹, dzięki której można odnaleźć „homologi semantyczne”⁵² i zaobserwować, w tekstach pochodzących z różnych kręgów kulturowych, izomorfizm obrazów lub ich konstelacji, tworzących ponadkulturową ścieżkę antropologiczną⁵³. Cechą antropologicznych struktur wyobraźni jest zdolność do replikacji. Podlegają one metamorfozom i transformacjom, jednak ich ewolucja nie ma charakteru linearnego, lecz podlega zasadzie redundancji⁵⁴ i repartycji⁵⁵, dzięki czemu możliwe jest odrodzenie figury wyobrażeniowej na poziomie innej kulturowej reprezentacji⁵⁶.

Współczesna szkoła hermeneutyczna funkcjonująca w dyskursie humanistycznym pod nazwą antropologii wyobraźni twórczej oraz wyłoniona z niej mitokrytyka w centrum zainteresowania badacza stawiają kategorię obrazu. W *Wyobraźni symbolicznej* Gilbert Durand wskazuje na chaos terminologiczny panujący

stagnacji procesów wyobrażeniowych, ale jest przejawem „dynamicznych transformacji ustrojów i struktur”, G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, s. 105.

⁵⁰ Perseweracja (łac. *perseveration* – ‘obstawanie przy czymś’) – wielokrotne powtarzanie tych samych słów, gestów, ruchów; termin zaczerpnięty z psychologii.

⁵¹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, s. 40; G. Durand, C. Sun, *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000, s. 124. Konwergencja (łac. *convergere* – ‘upodobnić się’) – termin wywodzący się z nauk przyrodniczych. W antropologii – podobieństwo wytworów kulturowych powstałych niezależnie od siebie w różnych kręgach kulturowych.

⁵² G. Durand, *Figures mythiques et visages de l’oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, s. 316.

⁵³ Ibidem, s. 40–51.

⁵⁴ Redundancja (łac. *redundantia* – ‘nadmiar’) – nadmiar znaczenia, nadwyżka semantyczna.

⁵⁵ Repartycja (łac. *repartitio*) – ‘rozdział, podział’.

⁵⁶ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l’oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, s. 58.



w badaniach nad wyobrażeniem: „Obraz, znak, alegoria, symbol, emblemat, przypowieść, mit, postać, ikona, idol etc. są używane bez różnicy, jeden zamiast drugiego, przez wielu autorów”⁵⁷. W ujęciu Durandowskim obraz stanowi znak, za pomocą którego świadomość, w sposób pośredni⁵⁸, próbuje przedstawić sobie świat:

Świadomość dysponuje różnymi stopniami obrazu – w zależności od tego, czy obraz jest wierną kopią wrażenia, czy po prostu sygnałem rzeczy – w jednym z tych dwóch krańcowych przypadków byłby ukonstytuowany przez całkowitą adekwatność obecności percepcyjnej, w drugim – przez najdalej posuniętą nieadekwatność⁵⁹.

W koncepcjach antropologiczno-mitokrytycznych obraz jako znak jest elementem wyobraźni symbolicznej, nie ma charakteru arbitralnego⁶⁰, odsyła do rzeczywistości oznaczonej, trudnej do przedstawienia, musi *wyobrażać* tę część rzeczywistości, którą oznacza i może odwoływać się tylko do znaczenia, a nie do zmysłowej rzeczy. Jako egzemplifikację tak rozumianego znaku przywołuje Durand eschatologiczny mit wieńczący *Fedona*, który zawiera obrazy o charakterze symbolicznym, ponieważ opisuje domenę niedostępną wszelkiemu ludzkiemu doświadczeniu, domenę tego,

⁵⁷ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, s. 19.

⁵⁸ Świadomość, zdaniem Duranda, dysponuje również bezpośrednim sposobem przedstawiania sobie świata, w którym dana rzecz jawi się umysłowi tak, jak ma to miejsce w percepcji. Obraz jest wówczas odzwierciedleniem wrażenia, ibidem, s. 19–20.

⁵⁹ Ibidem, s. 20.

⁶⁰ Znaki arbitralne, czysto wskazujące, odczytywane są tu jako środki oszczędnościowe operacji umysłowych, odsyłające do rzeczywistości, której przedstawienie nie nastrecza trudności. Durand egzemplifikuje swój wywód dotyczący różnicy między obrazem symbolicznym, niearbitralnym i znakiem arbitralnym, przywołując nazwę miasta Lyon: „Nie potrzebuję wiedzieć, że istniał celtycki bóg Lug i że «Lyon» pochodzi od Lugdunum. [...] Wystarczy wiedzieć, że słowo Lyon odsyła do rzeczywistości istniejącego miasta francuskiego leżącego u ujścia Saony do Rodanu, ażeby używał tego znaku fonetycznego zgodnie z konwencją, której pochodzenie mogłoby być całkowicie arbitralne: mógłbym zastąpić tę nazwę miasta prostym numerem, jak to robią Amerykanie z ulicami i alejami w swoich miastach”, ibidem, s. 21.



co po śmierci. Takie rozumienie obrazu symbolicznego wywodzi Durand z koncepcji André Lalanda, według której symbol to „każdy konkretny znak przywołujący, poprzez naturalny stosunek, coś nieobecnego lub niemożliwego do postrzeżenia”⁶¹.

Antropologiczne badania nad obrazem poetyckim rozwijane przez Gilberta Duranda i badaczy z kręgu postdurandowskiego rozpoczął prekursor francuskiej szkoły antropologii wyobraźni, Gaston Bachelard, który wprowadził do dyskursu humanistycznego, dla określenia wyobraźni poetyckiej, fundamentalny w badaniach nad wyobraźniowością termin ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY⁶². Bachelardowska poetyka żywiołów zbudowana została na koncepcji symboli-obrazów wiodących, kompleksów wyobrażeń organizujących COGITO MARZYCIELA (COGITO MARZĄCE)⁶³, które są odpowiedzią wyobraźni na „kreacyjne poruszenia Uniwersum”⁶⁴. Dzięki uczniowi Bachelarda, Gilbertowi Durandowi, w badaniach nad wyobraźnią rozpoczął się nowy ważny etap, który wszedł do historii humanistyki pod nazwą „postbachelardyzmu”⁶⁵.

Szukając fundamentalnych determinantów obrazów poetyckich, Bachelard wprowadził do dyskursu teoretycznego pojęcie dubletu fenomenologicznego, którego elementami konstytutywnymi są wyobraźnia rodząca obrazy (COGITO MARZĄCE twórcy)

⁶¹ Ibidem, s. 23. Durand powołuje się na publikację A. Lalanda z roku 1948 pt. *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*.

⁶² W książce został przyjęty zapis wersalikami podstawowych kategorii antropologii Bachelarda: ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY, COGITO MARZYCIELA, COGITO MARZĄCE. W wydaniu francuskojęzycznym znajdziemy zapis: „*conscience rêveuse*”, G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/PUF, Paris 2004, s. 4; w tłumaczeniu na język polski: „świadomość rodząca obrazy”, G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 366.

⁶³ Bachelard używa wymiennie terminów: kompleks – symbol wiodący – fenomen.

⁶⁴ F. Dagognet, *Nouveau regard sur la philosophie bachelardienne*, [w:] *Bachelard dans le monde*, red. J. Gayon, J.-J. Wunenburger, PUF, Paris 2000, s. 21.

⁶⁵ Por. G. Durand, *Le Grand Changement ou l'après-Bachelard*.



i wyobraźnia obrazy percypująca (COGITO MARZAĆCE czytelnika). Metoda fenomenologiczna pozwala najpełniej, zdaniem filozofa, przeżyć podmiotowi zachwyty obrazem poetyckim, umożliwić 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 uchwyceniu obrazu w jego istocie, w akcie czystego radosnego zachwyty, w oderwaniu od bytu, który go poprzedzał. W swojej teorii wyobraźni francuski antropolog proponuje wprowadzenie wyraźnej dystynkcji pomiędzy „świadomością racjonalną” i „świadomością wyobrażającą”. Filozofa interesują moce marzycielskie wyobrażającego podmiotu, przy czym hipoteza interpretacyjna dotyczy czystych obrazów literackich, a więc takich, które swoje życie zawdzięczają tekstom kultury.

Zamieszczone w książce studia stanowią próbę antropologicznego odczytania wybranych tekstów literatury polskiej XX wieku, poddawanych już wcześniej przez badaczy wielokrotnie procesom interpretacyjnym. Bachelardowska teoria ponadkulturowej jedności wyobraźni oraz Durandowska teoria antropologicznych struktur wyobraźni i koncepcja pluralizmu kulturowego⁶⁶ pozwalają spojrzeć na artystę jako fenomen wyobraźniowy, COGITO MARZAĆCE, ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCĄ OBRAZY. Zawarte w monografii szkice mają stanowić próbę ukazania, na przykładzie konkretnych tekstów artystycznych, potencjału interpretacyjnego tkwiącego w Bachelardowsko-Durandowskiej antropologii zastosowanej do hermeneutyki dzieła literackiego.

⁶⁶ Według Gilberta Duranda rozwój badań nad wyobraźnią symboliczną możliwy jest dzięki konfrontacji kultur. Proces ten nazywa Durand metaforycznie gromadzeniem obrazów w Muzeum wyobraźniowym: „*Muzeum wyobraźniowe* uogólnione w całość wszystkich działów wszelkich kultur jest najwyższym czynnikiem przywracania równowagi całego rodzaju ludzkiego. Dla nas, ludzi Zachodu, ucieczka na Wschód, uznanie ustrojów i rojowisk obrazów przenoszonych przez sztukę Orientu oraz przez sztukę innych niż nasza cywilizacji jest środkiem, jedynym środkiem przywrócenia humanistycznej równowagi”, G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, s. 133.



Rozdział I

Autonarracyjne marzenia pamięci – o pismach antropologicznych Gastona Bachelarda

Pisma antropologiczne Gastona Bachelarda (1884–1962), inicjatora europejskich badań nad wyobraźnią twórczą – *La Psychanalyse du feu* (1938); *L'Eau et les rêves* (1942); *L'Air et les songes* (1943); *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948); *La Terre et les rêveries du repos* (1948); *La Poétique de l'espace* (1957); *La Poétique de la rêverie* (1960); *La Flamme d'une chandelle* (1961)¹ – można odczytywać w sposób palimpsestowy, jako tekst semantycznie wielowarstwowy. Przyjmując taką perspektywę, uda się odnaleźć, pod warstwą powierzchniową naukowego dyskursu, obszerny dokument osobisty². Bachelard, w swoich pismach antro-

¹ Podstawę omówienia stanowią wydania: G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1976; idem, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris 1997; idem, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994; idem, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris 1996; idem, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1997; idem, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/PUF, Paris 2004 (wyd. 1, PUF, Paris 1957); idem, *La Poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, Paris 2005 (wyd. 1, PUF, Paris 1960); idem, *La Flamme d'une chandelle*, PUF, Paris 1961. W tłumaczeniu na język polski ukazały się: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975 (tu fragmenty pism: *Psychoanaliza ognia*, *Woda i marzenia*, *Powietrze i marzenia*, *Ziemia, wola i marzenia*, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, *Poetyka przeszerzeni*, *Poetyka marzenia*); idem, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996; idem, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

² Badacze literatury dokumentu osobistego podkreślają jej rodzajową odrębność, której podstawowymi wyznacznikami są: spersonalizowana narracja pierwszoosobowa oraz naoczność (R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 15–17; J. Leociak, *Tekst wobec zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław 1997, s. 15–35), jednocześnie jednak wskazują na istnienie wyjątkowo nieostrych granic

logicznych, stosuje dwa plany prezentacji. Pierwszy, pisany stylem naukowym, przedstawia dyskurs „filozofa medytującego”³, stanowiący wykładnię Bachelardowskiego systemu pojęciowego, który utorował drogę zjawiskom nazywanym w humanistyce „Nową Antropologią”, „postbachelardyzmem” lub „durandyzmem”. Drugi plan prezentacji wpisuje się w nurt autobiografistyki, zwany w literaturoznawstwie intymistyką, a opowieść badacza staje się wówczas autonarracją.

Styl naukowy, jako funkcjonalna odmiana języka, występuje w wypowiedziach mających charakter zrygoryzowanych wywodów. Układ wypowiedzi jest tu podporządkowany tokowi rozumowania, dowodzenia i dokumentacji prezentowanych twierdzeń, istotnym elementem dyskursu naukowego jest wprowadzenie naukowych terminów teoretycznych, które stanowią wykładnik systemu pojęciowego danej dziedziny wiedzy i wyznaczają w danej dyscyplinie naukowej sferę wewnątrznie uporządkowanej najwyższej określoności znaczeniowej. Zaproponowane przez Bachelarda terminy teoretyczne: COGITO MARZYCIELA, ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY, *imago princeps*, kompleks wyobrażeniowy, jedność wyobraźni, dublet fenomenologiczny, budują precyzyjnie antropologiczną siatkę znaczeń. Marzyciel, podstawowa kategoria Bachelardowskiej antropologii wyobraźni, „ja marzące” obdarzone

między poszczególnymi odmianami gatunkowymi. R. Lubas-Bartoszyńska, omawiając gatunki i odmiany literackie dokumentów osobistych (pamiętnik, dziennik, notatnik, autobiografia, wspomnienie), nazywa je „zbiorami rozmytymi”, tj. nieostryimi genologicznie. Autorka proponuje wprowadzenie pojęcia pamiętnikowości, autobiografii, dziennikowości (R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983, s. 8). Na problem wieloznaczności i płynności gatunkowej literatury dokumentu osobistego zwraca uwagę J. Leociak, który analizując świadomość genologiczną autorów tekstów zaliczanych do tego rodzaju literatury, zauważa, iż w praktyce pisarskiej klasyczny repertuar gatunków (pamiętnik, dziennik, zapiski, notatnik) rozszerzony został o: szkic kronikarski, reportaż, „spowiedź przedśmiertną”, „świadeństwo zbrodni” (J. Leociak, *Tekst wobec zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, s. 18).

³ G. Bachelard, *Płomień świecy*, s. 28.



świadomością (w odróżnieniu od „ja śniącego”), przyjmuje postawę filozofa, poszukując w marzeniu elementu intelligibilnego, który Bachelard nazywa COGITO MARZYCIELA⁴: „Wielcy marzyciele to mistrzowie iskrzącej się świadomości”⁵. COGITO MARZYCIELA posiada fenomenologiczną zdolność oczyszczania świadomości, potrafi przewyciężyć, w procesie poznania, „dialektykę podmiotu i przedmiotu”⁶. ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY („Jaźń wyobrażająca”⁷) – moce marzycielskie wyobrażającego podmiotu („oniryzm na jawie”⁸; „prapoczątek”⁹) – mają charakter symboliczny. Porządkując obrazy i archetypy drzemiące w ludzkiej wyobraźni wokół czterech podstawowych żywiołów: ognia¹⁰, wody¹¹, powietrza¹² i ziemi¹³, Bachelard stawia tezę, że dla każdego typu wyobraźni można sporządzić diagram, który określiłby układ i sens kombinacji metaforycznych. Bachelardowska antropologia wyobraźni zbudowana została na podstawie koncepcji symboli-obrazów wiodących (*imago princeps*), kompleksów wyobrażeniowych organizujących COGITO MARZYCIELA¹⁴.

Szukając fundamentalnych determinantów obrazów poetyckich, Gaston Bachelard wprowadza pojęcie dubletu fenomenologicznego rezonansu i oddźwięku, mającego stanowić pomost

⁴ G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, s. 124–147.

⁵ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, [w:] *Wyobraźnia poetycka*, s. 393.

⁶ *Ibidem*, s. 398.

⁷ *Ibidem*, s. 393.

⁸ *Ibidem*, s. 399.

⁹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, cyt. za: G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, [w:] *Wyobraźnia poetycka*, s. 366.

¹⁰ Por. G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*.

¹¹ Por. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*.

¹² Por. G. Bachelard, *L'Air et les songes*.

¹³ Por. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*; *idem, La Terre et les rêveries du repos*.

¹⁴ Bachelard używa wymiennie terminów: kompleks – symbol wiodący – fenomen, np. w pracy analizującej typ wyobraźni Lautréamonta kompleks napastliwości nazywa fenomenologią napastliwości lub napastliwością czystą, por. G. Bachelard, *Lautréamont*, Corti, Paris 1939.



pomiędzy wyobraźnią rodzącą obrazy (Marzyciel-poeta) i wyobraźnią obrazy 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 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 – prapoczątkiem¹⁵.

Metoda fenomenologiczna pozwala najpełniej, zdaniem Bachelarda, przeżyć podmiotowi zachwyty obrazem poetyckim, umożliwia wejście w kontakt z tworzącą świadomością poety. Wymagania 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 poprzedzał¹⁶. W swojej teorii wyobraźni francuski antropolog proponuje

¹⁵ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 364–366.

¹⁶ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, s. 10–11.



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, gdybyśmy stosowali sprawdzone metody psychologa, który opisuje swoje obserwacje, klasyfikuje typy – który widzi jak wyobrażenia rodzi się u dziecka, lecz, prawdę powiedziawszy, nigdy nie bada, jak umiera ona u zwykłego człowieka. [...] W swoich studiach czynnej wyobraźni pójść 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 marzeniach¹⁷.

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 przekształceń¹⁸. Zajmując się filozofią obrazu, Bachelard szuka, przy całej różnorodności i zmienności form (obraz podlega w wyobraźni poetyckiej dekompozycji i transformacji), jego istoty – *ejdos*¹⁹.

¹⁷ Ibidem, s. 8–11.

¹⁸ Por. J. Libis, *Bachelard et la mélancolie. L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris 2001.

¹⁹ Por. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*; idem, *La Poétique de la rêverie*. 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” 1963, nr 4, s. 47.



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 dynamikę²⁰.

Metoda badawcza Bachelarda jest procesem dwufazowym: etap pierwszy polega na wyselekcjonowaniu w twórczości danego 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 odczytania²¹.

Cechami dyskursu naukowego są: zachowanie obiektywizmu i dystansu autora wobec opisywanych zjawisk („W swoich pracach na temat wyobraźni uznałem za właściwe zająć możliwie obiektywne stanowisko wobec czterech żywiołów materialnych, czterech intuicyjnych zasad kosmogonii. Wierny nawykom badacza, uprawiającego filozofię nauk ścisłych...”²²); stawianie tez („Twierdzenie, iż obraz poetycki wymyka się prawom przyczynowości, jest niewątpliwie tezą bardzo śmiałą”²³); określanie zastosowanych metod badawczych („szukam fenomenologicznych determinant obrazów”²⁴); pozbawione ładunku emocjonalnego rzeczowe

²⁰ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 230–231.

²¹ J. Libis, *Bachelard et la mélancolie. L'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, s. 6.

²² Ibidem, s. 361.

²³ Ibidem, s. 360.

²⁴ Ibidem, s. 361.



sądy („jedynie tylko fenomenologia [...] może pomóc nam w od-
tworzeniu subiektywności obrazu”²⁵) i wnioskuje („Doszed-
łem wówczas do wniosku, że tej transsubiektywności obrazu
niepodobna zrozumieć”²⁶; „Wciąż zatem dochodzimy do tego sa-
mego wniosku: zasadnicza nowość obrazu poetyckiego stawia
problem mocy twórczej bytu mówiącego”²⁷). Pod względem skła-
daniowym język tekstu naukowego cechuje rozbudowana hipotak-
sa („Gdy z kolei wypadnie nam omówić związek, jaki zachodzi
między nowym obrazem poetyckim a archetypem drzemającym
w głębi podświadomości, trzeba będzie wyjaśnić, iż związek ten
nie jest w ścisłym tego słowa znaczeniu przyczynowy”) oraz
duża frekwencyjność zdań warunkowych²⁸ („Należałoby w takim
razie zebrać dokumentację na temat świadomości marzącej”²⁹;
„Samo pojęcie zasady, byłoby tu klęską, jako że blokowałyby za-
sadniczą dla poezji aktualność psychiczną”³⁰).

Pisma antropologiczne Bachelarda, posiadając wszelkie zna-
miona dyskursu naukowego, zawierają drugi niezwykle istotny
plan prezentacji, w którym autor, rezygnując z naukowego dystan-
su, spisuje autonarracyjne „marzenia pamięci”³¹.

Swój intymny pamiętnik konstruuje Bachelard, wykorzystu-
jąc techniki twórcze typowe dla prozy narracyjnej. Badacz staje
się podmiotem czynności twórczych, przywołując konwencję i tra-
dycję literacką autobiografistyki³². Genologicznie autobiografia to
utwór piśmienniczy, którego tematem jest własne życie autora

²⁵ Ibidem, s. 362.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 366.

²⁸ Por. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979; J. Ziomek, *Reto-
ryka opisowa*, Wrocław 1990; J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

²⁹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, cyt. za: G. Bachelard, *Poetyka prze-
strzeni*, s. 364.

³⁰ Ibidem, s. 359.

³¹ G. Bachelard, *Płomień świecy*, s. 47.

³² Por. *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009; Ph. Lejeune, *Wariacje
na temat pewnego paktu: o autobiografii*, przeł. W. Grajewski, Kraków 2007.



lub zdarzenia, których był uczestnikiem (świadkiem), ewolucja poglądów i postawy wobec świata. W autobiografii ekstrawertywnej poprzez pryzmat „ja” oglądany jest świat w jego bogactwie i złożoności – inni ludzie, wydarzenia historyczne, przyroda, tekst charakteryzuje dwupłaszczyznowość narracji: autor opowiada o zdarzeniach z dystansu czasowego i ujawnia swoje stanowisko wobec nich. Autobiografia introwertywna koncentruje się na analizie intymnego świata autora, jako „pamiętnik duszy” należy do nurtu literatury zwanego intymistyką i w takiej tradycji literackiej należałoby umieścić pisma antropologiczne Bachelarda, utrwalające treści najbardziej osobiste dla piszącego, w których opisy świata zewnętrznego często stają się scenerią przeżyć wewnętrznych „ja”, ujawniają jego doznania, skryte myśli, marzenia, tęsknoty.

We wprowadzeniu do książki *L'Eau et les rêves*, prezentującej antropologiczne teorie dotyczące wyobraźni akwatywnej, Bachelard przywołuje wspomnienia dzieciństwa³³.

Urodziłem się w kraju strumieni i rzek, w pagórkowatym zakątku Szampanii, Vallage. [...] Najbardziej lubiłem posiedzieć w cieniu wierzby i wikliny w zagłębieniu doliny, nad brzegiem rwącej wody. [...] Przyjemność sprawiało mi jeszcze towarzyszenie strumieniowi, spacer wzdłuż brzegu, wraz z płynącą wodą³⁴.

W pracy *La Terre et les rêveries du repos* autor dzieli się z czytelnikiem intymnym obrazem domu rodzinnego:

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, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności. Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, wiemy – niestety – z pewnością – że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, staje się domem naszych marzeń³⁵.

³³ Szerzej na temat obrazów dzieciństwa w pismach Bachelarda, por. A. Parinaud, *Gaston Bachelard*, Flammarion, Paris 1996.

³⁴ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, s. 11 [przeł. M.K.].

³⁵ G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, [w:] *Wyobraźnia poetycka*, s. 301.



Wypowiedzi filozofa, inkrustowane w tekst dyskursu naukowego, miewają niekiedy charakter konfesyjny:

Snując marzenia nad brzegiem rzeki zanurzałem całą moją wyobraźnię w wodzie, wodzie zielonej i przejrzystej, wodzie zabarwiającej na zielono łąki. Nie zdarzyło mi się nigdy usiąść koło strumienia, aby zaraz nie popaść w głębokie marzenia, marzenia o szczęściu³⁶.

Bachelard w pismach antropologicznych niejednokrotnie ujawnia swoje stany emocjonalne, czyni to w sposób bezpośredni lub pośredni, stosując poetykę maski, ukrywając się za opisem lub konkluzją o charakterze gnomicznym. Często pisze o smutku zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i kosmicznym: „Zawsze znajduję przed zasypiającymi oczami tę samą melancholię, melancholię bardzo specjalną, która ma kolor kałuży w wilgotnym lesie”³⁷; „Te wody, te jeziora wzbierają od kosmicznych łez spływających z całej natury”³⁸, „Ciężkie krople łez nadają światu ludzki sens”³⁹, a termin „melancholia marzenia”⁴⁰ stanowi jeden z istotniejszych elementów Bachelardowskiej antropologicznej siatki znaczeń. Jean Libis nazywa Bachelarda uczniem Schopenhauera, spadkobiercą Schopenhauerowskiego cienia. Analizując pisma filozoficzne francuskiego antropologa, odnajduje w nich „pesymizm aktywny”, „melancholię płodną”⁴¹, „depresję ontologiczną”⁴².

Równie często Bachelard przyznaje się do poczucia osamotnienia: używa terminów „świadomość osamotniona”⁴³, Marzyciel

³⁶ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, s. 12 [przeł. M.K.].

³⁷ Ibidem, s. 10 [przeł. M.K.].

³⁸ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, s. 139.

³⁹ Ibidem, s. 140.

⁴⁰ G. Bachelard, *Płomień świecy*, s. 51.

⁴¹ J. Libis dla określenia melancholii Bachelardowskiej używa słowa *féconde* (fr.) – płodna, plenna, żyzna, obfita, twórcza.

⁴² J. Libis, *Bachelard et la mélancolie: l'ombre de Schopenhauer dans la philosophie de Gaston Bachelard*, s. 10, 12.

⁴³ G. Bachelard, *Płomień świecy*, s. 50.



to „życie samotny”⁴⁴ lub „człowiek milczący, który do ofiarowania ma tylko samotność”⁴⁵; kilkakrotnie przywołuje słowa Tristana Tzary „płomieniu samotny i ja jestem samotny”⁴⁶, które interpretuje jako aksjomat pocieszenia dwóch samotności – samotności płomienia i samotności Marzyciela. Francimar Duarte Arruda Bachelardowskie doświadczenie samotności nazywa samotnością metodyczną („marzenie implikuje samotność, nikt nie marzy w społeczności”⁴⁷) i ascetyczną. Samotność Marzyciela jest przez Bachelarda waloryzowana dwojako: negatywnie (wtedy Marzyciel doświadcza stanu przygnębienia: „Smutek czy rezygnacja? Współbrzmienie czy rozpacz?”⁴⁸), ale też pozytywnie – jest warunkiem koniecznym fenomenologicznego procesu oczyszczania świadomości: „Płomień jest samotny, naturalnie, że jest samotny i chce pozostać samotny”⁴⁹; „A jednak samotność to wspaniały przywilej”⁵⁰. W swoich analizach obrazu domu onirycznego Bachelard, podkreślając niejednokrotnie uroki życia samotniczego, pisze wręcz o powołaniu Marzyciela do życia samotniczego⁵¹.

Niekiedy Bachelard odsłania swoje cierpienie, czyni to jednak w sposób pośredni, stosując poetykę maski lub technikę pejzażu mentalnego: „Płomień szumi, płomień wzdycha. Płomień jest istotą, która cierpi. Posępne szepty wydobywają się z tej gehenny. Małeńki ból jest oznaką bólu świata”⁵². Słowom tym towarzyszy obraz samotnego Marzyciela kontemplującego blask świecy, zbudowany

⁴⁴ Ibidem, s. 51.

⁴⁵ Ibidem, s. 50.

⁴⁶ Ibidem, s. 50–51.

⁴⁷ F.D. Arruda, *La rencontre avec Bachelard*, [w:] *Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et l'écriture*, Centre Gaston Bachelard, Dijon 2004, s. 363 [przeł. M.K.].

⁴⁸ G. Bachelard, *Płomień świecy*, s. 50.

⁴⁹ G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, s. 34 [przeł. M.K.].

⁵⁰ G. Bachelard, *Płomień świecy*, s. 51.

⁵¹ G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, [w:] *Wyobrażenia poetycka*, s. 308.

⁵² Ibidem, s. 55.



z wykorzystaniem literackiego zabiegu personifikacji płomienia. Zgodnie z fenomenologicznym postulatem Bachelarda, Marzycielowi udało się przewyciężyć rozczłonkowanie na przedmiot i podmiot poznania – płomień okazuje się być życiem, które mówi, a Marzyciel świecy umie jego mowę zrozumieć.

Równie często filozof, „skupiony na szczęśliwych marzeniach”⁵³, manifestuje czytelnikowi uczucia waloryzowane jednoznacznie pozytywnie. W pracy *L’Air et les songes (Powietrze i marzenia)*, analizując poetycki obraz śpiewającego słowika, Bachelard pyta: „jak to się dzieje, że udziela on nam tak wielkiej radości, takiej otuchy?”⁵⁴. Bachelardowski Marzyciel, dzięki zdolności wyobraźnia, „sam sobie potrafi zapewnić szczęście”⁵⁵. Świadomość pobudza Marzyciela do rozważań natury ontologicznej, błogostan, jakiego doznaje Marzyciel, snując obrazy, prowadzi go do wniosku, iż „byt jest dobrem”⁵⁶; „Marzyciel to dwoista świadomość własnego błogostanu i szczęśliwości świata”⁵⁷.

Bachelard stosuje typową dla literatury dokumentu osobistego formę narracji pierwszoosobowej: książkę *L’Eau et les rêves* rozpoczyna słowami „Miałem prawie trzydzieści lat, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem ocean”⁵⁸, w *Płomieniu świecy* wyznaje:

Ażeby książeczce tej, komentującej marzenia innych, nadać znamię z lekka osobiste, uznałem, iż mogę dorzucić w epilogu kilka słów, w których wspominam chwile samotnej pracy, noce bezsenne z czasów, kiedy nigdy nie szukając wypoczynku w łatwych marzeniach, pracowałem z uporem, sądząc, że duch wzbogaca się pracą myśli⁵⁹.

⁵³ G. Bachelard, *Marzenie i kosmos*, [w:] *Poetyka marzenia*, s. 211.

⁵⁴ G. Bachelard, *L’Air et les songes*, cyt. za: G. Bachelard, *Powietrze i marzenia*, [w:] *Wyobraźnia poetycka*, s. 206.

⁵⁵ G. Bachelard, *Cogito marzyciela*, [w:] *Poetyka marzenia*, s. 193.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 392.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 398.

⁵⁸ G. Bachelard, *L’Eau et les rêves*, s. 11 [przeł. M.K..].

⁵⁹ G. Bachelard, *Płomień świecy*, s. 24.



Wprowadza też elementy narracji personalnej⁶⁰, jako narrator jest uczestnikiem opisywanych zdarzeń, ale czytelnik z trudem uświadamia sobie obecność narratora i ma złudzenie, że sam znajduje się na arenie wydarzeń, czego przykładem jest opis rodzinnej Szampanii: „A kiedy nadchodził październik, te mgły na rzece... [...] Vallage liczy sobie osiemnaście mil długości i dwanaście mil szerokości. A to już świat”⁶¹.

Bachelard wykorzystuje chętnie, stosowaną w intymistyce, funkcję emotywną języka, wyrażającą w sposób bezpośredni postawę mówiącego, wplata w tok naukowego wywodu nieoczekiwane, często zaskakujące odbiorcę, eksklamacje⁶²: „Dusza jest także substancją!”⁶³; „Zadziwiająca formuła!”⁶⁴; „Piece! Kadzie! W głębi lasu! Ach!”⁶⁵; „Ach! Jak wiele nauczyliby się filozofowie, gdyby zgodzili się czytać poetów!”⁶⁶ lub też posługuje się językiem w funkcji impresywnej, stosując bezpośrednie zwroty lub formułując apele adresowane do odbiorcy: „Niechże mu [autorowi] będzie wybaczona jego niekompetencja”⁶⁷.

Pisma antropologiczne Gastona Bachelarda posiadają liczne znamiona literatury dokumentu osobistego. Zapisane w nich doświadczenie jest często doświadczeniem prywatnym, jednostkowym, subiektywnym. Zawarta w pismach Bachelarda intymna

⁶⁰ Por. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, oprac. i przekł. R. Handke, Kraków 1980, s. 237–287.

⁶¹ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, s. 11 [przeł. M.K.].

⁶² Według R. Jakobsona czysty element emotywny w języku stanowią wykrzykniki, por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 28.

⁶³ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, s. 74 [przeł. M.K.].

⁶⁴ *Ibidem*, s. 75 [przeł. M.K.].

⁶⁵ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, s. 91 [przeł. M.K.].

⁶⁶ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, s. 188 [przeł. M.K.].

⁶⁷ G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, [w:] *Wyobrażenia poetycka*, s. 315.



autobiografia, w przeciwieństwie do systematycznego wykładu z zakresu antropologii wyobraźni twórczej, ma charakter fragmentaryczny, niekompletny, filigranowy. Jednak obydwie formy prezentacji, uwikłane w sieć powiązań, wzajemnie się oświetlają i dopełniają, stawiając czytelnika wobec prowokacyjnego pytania z pogranicza filozofii nauki – czy tekst opuszczający „warsztat” badacza literatury nie jest przypadkiem opowieścią autonarracyjną, a sam badacz – *homo narratorem*, który ukryty w bezpiecznym cieniu zobiektywizowanego dyskursu, zapisuje przez całe swoje naukowe życie karty własnego intymnego pamiętnika?

Rozdział II

„Kochającymi rękoma sypałem na Ciebie smętny blask...”¹

Stanisław Przybyszewski, *Nad morzem*

Cykl rapsodów *Nad morzem* powstał w roku 1898 w Playa de la Mera². Bezpośrednim impulsem do napisania utworu miał być widok zatoki Kristianiafjord, którą Stanisław Przybyszewski zobaczył podczas swojego pobytu w Norwegii w roku 1894 – „nagie, jałowe skały stromo spadające ku morzu wywarły na nim wrażenie przejmującej tragiczności i smutku przemijania”³. Utwór utrzymany został w konwencji symboliczno-onirycznej („wszystko tylko snem, jednym długim snem”⁴, „siedziałem pogrążony w potwornych

¹ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, [w:] *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 314; wszystkie cytaty z tekstu rapsodów pochodzą z tego wydania.

² G. Matuszek, w książce pt. *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, pisze: „*Nad morzem* jest utworem najmniej oryginalnym spośród tekstów zaliczonych przez autora do cyklu *Pentateuchu*, zapewne dlatego, że Przybyszewski rezygnuje tu z własnej poetyckiej dykcji, którą charakteryzowało zągęszczenie mocnych, sprzecznych emocji, przemienność różnych form podawczych czy nasycenie poetyckich wizji przyrodniczo-medyczną terminologią, i idzie tropem francuskich symbolistów oraz Novalisa (*Hymnów do nocy*) i Shelleya (*Epipsychidionu*), nadmiernie wykorzystując zużyte już liryczne i konceptualne klisze”. Autorka cytuje również fragment listu samego Przybyszewskiego do Adolfa Nowaczyńskiego z roku 1897, dotyczący utworu *Nad morzem*: „Jest to stanowczo najlepsza i najgłębsza rzecz, jaką dotychczas napisałem”, G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 196–197.

³ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, oprac. M. Kruszevska, Gdańsk 1978, s. 7–8.

⁴ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, [w:] *Poematy prozą*, s. 311.

snach”⁵), a tytułowe *mare tenebrarum* pojawia się „w godzinie bólu i tęsknoty”, kiedy to „sny nocy zlewają się z jawą dnia” i „roztajemnicza się dusza”⁶.

Według fenomenologa wyobraźni Gastona Bachelarda, wszelki krajobraz, zanim pojawi się na poziomie świadomości, jest doświadczeniem onirycznym, uczucia estetyczne wyzwalają w nas tylko te pejzaże, które widzieliśmy wcześniej w marzeniach⁷.

Figury cierpienia – konteksty filozoficzne

Przestrzeń symboliczna rapsodów koncentruje się na archetypowych obrazach akwaticznych, które w fenomenologii religii są interpretowane jako przejaw czci człowieka wobec mocy otoczenia (*Umwelt*)⁸ – „moc odsłania się człowiekowi w przeżyciu, a przeżycie oznacza poznanie istotnego związku pomiędzy przedmiotem czci a podmiotem oddającym mu cześć; człowiek czuje, że moc środowiska jest warunkiem i nosicielem jego życia”⁹. W przypadku cyklu *Nad morzem* poznanie odbywa się poprzez tęsknotę i estetyczną kategorię smutku, co zostaje w tekście wyrażone *explicito*: „tylko jedno spojrzenie wpłakało się w mą duszę: spojrzenie pełne łkającej tęsknoty”¹⁰; „chętnie słuchałem, kiedy na tarasie mego pałacu, w świetle księżyca, jakaś obca niewolnica strącała srebrnymi drążkami ze strun cytry rozplakaną pieśń tęsknoty”¹¹; „moje

⁵ Ibidem, s. 323.

⁶ Ibidem, s. 306.

⁷ Por. G. Bachelard, *LEau et les rêves*, Corti, Paris 1942, s. 6.

⁸ Przybyszewski sytuuje bohatera rapsodów, będącego kolejno synem słońca, bogiem i synem morza, w przestrzeni sakralnej, toteż odniesienie do antropologicznego modelu *homo religiosus* w interpretacji cyklu *Nad morzem* wydaje się uprawnione.

⁹ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 95.

¹⁰ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 307.

¹¹ Ibidem, s. 310.



myśli błędziły nad oceanem [...] i w smutnym zadumaniu patrzyły w słoneczność bezprzestrzennych dali”¹²; „od rana do późnej nocy wlokłem się trawiony gorączką i tęsknotą”¹³; „dusza moja wyciąga długie, drżące ręce w bolesnej tęsknocie”¹⁴. Główny bohater rapso-dów staje się zatem literacką realizacją antropologicznego modelu *homo dolorosus*¹⁵. W kulturze europejskiej model ten został ugrun-towany przez filozoficzne koncepcje Sørensa Kierkegaarda, Martina Heideggera i Karla Jaspersa.

Kierkegaardowski dramat istnienia wypływa z uświadomienia sobie tragicznych antynomii tkwiących w człowieku, będącym

¹² Ibidem, s. 312.

¹³ Ibidem, s. 322.

¹⁴ Ibidem, s. 330.

¹⁵ W. Gutowski pisze: „Przybyszewski najwyraźniej z pisarzy Młodej Polski ukazał wieloznaczność i wielofunkcyjność lęku. [...] Artysta w lękach właśnie – po-wiązanych z innymi przeżyciami: erotycznymi, moralistycznymi, quasi-religijnymi – może uchwycić momenty trwogi, czyli istotnej, niezaciemnionej schematami i łat-wymi konsolacjami, prawdy o sobie-w-świecie”, W. Gutowski, *Konstelacja Przyby-szewskiego*, Toruń 2008, s. 296. W artykule M. Popiel czytamy: „Idea cierpienia, przenikająca całą twórczość Stanisława Przybyszewskiego, jest ideą prymarną i nadrzędną wobec pozostałych, obecnych w jego dziele. Także tych, które najczęś-ciej kojarzono z jego nazwiskiem, a więc teorią *nagiej duszy* czy satanizmem. [...] Doniosłość sytuacji poznania potęguje fakt, iż analizowanie i diagnozowanie ma dla tego pisarza wartość terapeutyczną”, M. Popiel, *Wzniosłość – retoryka cierpienia. O prozie Stanisława Przybyszewskiego*, „Ruch Literacki” 1996, nr 1, s. 37–38, 48. A. Moskwin przywołuje słowa A. Glinki, według którego Przybyszewski „ma swój własny styl pisarski, gorączkowo podniosły, w niektórych miejscach sztucznie, cho-robliwie podniecony, dochodzący do przesytu, gorączkowego wstrząsu i nerwowej agonii”, A. Moskwin, *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX–po-czątku XX wieku*, Warszawa 2007, s. 103. P. Kawalec, poddając omówieniu teorię sztuki wyłożoną przez Przybyszewskiego w eseju pt. *Płomienny (O poezji Alfreda Momberta)*, pisze: „Przybyszewski zauważa, że proces odkrywania nowego *Ja* po-przedza stopniowa degradacja psychiki. Podmiot liryczny przekonany o niedopaso-waniu do świata zewnętrznego, podejmuje próbę odnalezienia własnej tożsamości u źródeł – na granicy Ja i Wszechświata. Tym bardziej, że dysponuje wieloma ce-chami predestynującymi go do podjęcia wewnętrznej ucieczki, jak: nadwrażliwość, skłonność do ulegania wizjom i halucynacjom, rozedrganie emocjonalne, przewlek-ła gorączka”, P. Kawalec, *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*, Kraków 2007, s. 70.



syntezą skończoności i nieskończoności, czasowości i wieczności, które to antynomie rodzą bezsilność, lęk, trwogę i cierpienie. Dla Heideggera lęk i cierpienie są jedynymi realnymi wewnętrznymi możliwościami człowieka jako bytu bezdomnego, dla którego *Geworfenheit*¹⁶ jest najistotniejszym modułem istnienia. Według Jaspersa cierpieć oznacza istnieć, dzięki cierpieniu człowiek ma zdolność transcendowania własnej świadomości, przez co może podjąć próbę odczytania metafizycznego szyfru świata i przybliżyć się do świadomości absolutnej¹⁷.

Przybyszewski, próbując ustalić sens symbolicznego szyfru świata, gromadzi poetyckie figury cierpienia zarówno w warstwie wyobraźniowej, jak i stylistycznej, kojarząc je w sposób antyfrastyczny lub poddając hiperbolizacji – psychomachii Syna Słońca towarzyszą: „płonący krzyk”, „smutny rozjęk”, „krwawe słońca”, „czarny jęk duszy”, „upiorna ręka rozpaczy”, „powiędłe róże”, „żałobne kiry”, „łkanie niemej modlitwy”¹⁸.

Technika przywoływania obrazów w rapsodach nosi znamiona platońskiej *anamnezy*, jest „formą przypomnienia, ponownego ujawnienia tego, co zawsze istnieje we wnętrzu duszy”¹⁹, tezę tę zdaje się potwierdzać zastosowany przez Przybyszewskiego podtytuł pierwszej części cyklu *Nad morzem – Epipsychidion*²⁰. Teorię anamnezy wyłożył Platon w *Menonie*, a rozwinął w pozostałych dialogach: *Fedonie*, *Fajdrosie* i *Timajosie*. Przypominanie zakłada pierwotny metafizyczny ogląd świata idealnego przez nieśmiertelną duszę, a który

¹⁶ *Geworfenheit* (niem.) – ‘wyrzucenie, odrzucenie’ stanowi podstawowy termin Heideggerowskiej filozofii człowieka.

¹⁷ Por. M. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 106–111.

¹⁸ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 284–328.

¹⁹ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, przeł. E. Zieliński, Lublin 2005, s. 190.

²⁰ Grecki termin *epipsychidion* można przetłumaczyć jako ‘dotyczący duszy’ (gr. *epi* – ‘co do’, ‘tyczący się’; *psychidion* – ‘duszyca’). W *Menonie* Platona czytamy: „Prawda o istniejących rzeczach tkwi zawsze w naszej duszy”, cyt. za: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, s. 193.



w tej duszy pozostaje na zawsze, chociaż jest zasłonięty. Podejmując poszukiwania, poprzez ciągłą tęsknotę za utraconym światem idealnym, przypominamy sobie, zdaniem Platona, to, czego teraz nie wiemy, czyli to, co zapomnieliśmy. Nasza dusza, wnikając głęboko w siebie, drążąc w sobie, wydobywa swoje „pierwotne wyposażenie”²¹. W rapsodach odnajdujemy echa, fundamentalnej dla teorii anamnezy, koncepcji metempsychozy, wywodzącej się z tradycji orficko-platońskiej – „tysiąc razy rozbiła dusza moja skorupę mego ciała i ucieleśniła się od nowa”²². Idea anamnezy („kochałem Cię jako wspomnienie czegoś, com dawno zapomniał, com kiedyś przeżył, gdym razem z Tobą w prałonie pił wieczność”²³) uległa jednak literackiemu przetworzeniu. Przybyszewski dokonuje jej interioryzacji, przesuwając akcenty z platońskiej *episteme* w obszar *psyche*, poprzez co poznanie staje się samopoznaniem, a metafizyka zastąpiona zostaje obrazami i symbolami budującymi dom oniryczny bohatera („posady mego pałacu zadrżały”²⁴; „rok cały spędziłem w ciemnym grobie mego pałacu”²⁵, „nie wiem, była to jawa, czy sen?”²⁶).

Gaston Bachelard w obrazie domu onirycznego odnajduje przede wszystkim archetyp praszchronienia i siły opiekuńczej, zakorzenienia w bycie²⁷. Dom oniryczny kryje jednak w sobie, zdaniem francuskiego fenomenologa wyobraźni, ambiwalencję, może być bowiem również waloryzowany negatywnie – jako więzienie, przestrzeń trwogi i w takiej funkcji występuje w rapsodach Przybyszewskiego, toteż zamiast obrazu domu-azylu wyrastającego z ziemi

²¹ Por. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, s. 189–207.

²² S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 319.

²³ *Ibidem*, s. 294.

²⁴ *Ibidem*, s. 297. Obraz pałacu jako symbolu duszy i domu onirycznego nie jest w modernizmie zjawiskiem oryginalnym, stał się m.in. dominantą dramatu Tadeusza Micińskiego pt. *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu* (1909).

²⁵ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 299.

²⁶ *Ibidem*, s. 322.

²⁷ Por. G. Blachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1948, s. 95–128.



(a tylko taki obraz, zdaniem Bachelarda, może być waloryzowany pozytywnie, gdyż jest w stanie wypowiedzieć wojnę czyhającym na człowieka strachom, a nasza ‘wroga świata’ osoba może znaleźć w nim ośrodek spokoju) w omawianym cyklu pojawia się zamek nad wzburzonym morzem, zamiast związanego z domem-azyłem toposu osiedleńca Przybyszewski ożywia antropologiczny model *homo viator* („po wszystkich morzach błądziły me okręty”; „gdym podnosił kotwice, gdym żagle rozwijał, by wyjechać ku Tobie na morze”; „tylko ja, ja jedyny, syn morza, syn jego tajemnic, jego burz i obłędów, ja jedyny mogłem się błąkać po jego bezdrożach”²⁸).

Symbolizm akwatyyczny

Pejzaż poetycki w rapsodach nie pełni funkcji mimetycznych²⁹, estetyczny dyskurs zastosowany przez Przybyszewskiego koncentruje się na symbolu³⁰, a przestrzeń wyobrażeniowa zostaje podporządkowana symbolizmowi akwatyicznemu³¹.

²⁸ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 308, 318, 332.

²⁹ Na temat młodopolskich praktyk semiotycznych, por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975; modernistyczny kontekst antropologiczny w interpretacji twórczości Przybyszewskiego uwzględnia Edward Boniecki, widząc w Przybyszewskim prejungistę, por. E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.

³⁰ Paul Ricoeur, interpretując kantowskie zdanie „symbol daje do myślenia”, dokonuje analizy funkcjonowania symbolu w kulturze: „Symbol przemawia do mnie tylko wówczas, gdy daję się unieść jego sensowi, a nie gdy rozważam go z zewnątrz jako zwykłą nieruchomą strukturę, której sens porównuję kładąc go na jakiejś intelektualnej wadze. Symbol *daje*, bo jest ruchem sensu, który poprzez sens pierwszy podaje drugi. [...] Jest rzeczą zadziwiającą symbolu, że nie mam możliwości porównać obu członów. Kieruję się ku drugiemu sensowi, żyjąc pierwszym. Nie mogę rozważać ich z zewnątrz i stwierdzić, że są one wobec siebie analogiczne dlatego, że właśnie sens analogiczny nie jest mi dany inaczej jak przez sens pierwotny i ten pierwotny sens daje mi sens wtórny”. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, oprac. J. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 78.

³¹ „Utwór *Nad morzem* różni się znacząco od pozostałych poematów prozą Przybyszewskiego. Po pierwsze dlatego, że jest czystą fantazją poetycką (brak tu



Fenomenologiczne analizy świata wody odnajdują w niej takie cechy, jak: dynamizm, brak stabilności i nieprzewidywalność, które generują bezradność człowieka wobec żywiołu³². Analogiczną interpretację symboliki akwaticznej odnajdujemy w rapsodach Przybyszewskiego: „Już przelewały się fale przez kamienne złomy, coraz wyżej piętrzyło się morze; zbita piana opryskiwała białe ciało ptaka, a w niemych przerażeniu patrzyła drżąca mewa na coraz nowe, coraz silniejsze fale, czuła jak śmierć się zbliża, straszna, nieubłagana śmierć”³³; „Widziałem przerażającą piękność oceanu, gdy potopem ziemię zalewał”³⁴; „Parowiec szamotał się we wściekłych zapasach z burzą”³⁵; „Morze! [...] Kocham je, gdy burza je chwyta w swe wściekłe ramiona, ku niebu ciska i o skały rozbija, lub spienione jego bałwany, gdyby potoki lawy, na brzeg wyrzuca”³⁶.

W antropologii kultury woda i symbolizm akwaticzny stanowią *fons et origo*:

symbolizują pierwotną substancję, z której biorą początek wszystkie formy i do której powracają czy to przez cofnięcie się, regres, czy też na skutek kataklizmu. Wody były na początku i powracają przy końcu każdego cyklu historycznego lub kosmicznego. [...] W kosmogonii, w micie, w rytuale, w ikonografii wody pełnią tę samą funkcję niezależnie od struktury kompleksów kulturowych, do których należą: *poprzedzają* każdą formę i *są u podłoża* każdego stworzenia. Zanurzenie w wodzie symbolizuje powrót do tego, co było przed formą, czyli totalną regenerację i nowe narodzenie, zanurzenie bowiem jest równoznaczne z rozpadem form, z reintegracją i powrotem do niezróżnicowanego stanu poprzedzającego egzystencję³⁷.

«realnego» punktu wyjścia), po drugie – Przybyszewski porzuca tu przestrzeń zmysłowej płciowości, przenosi «akcję» w obszary duszy, a dla jej ekspresji wykorzystuje idiolekt żywiołów”, G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, s. 197.

³² Por. *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 80.

³³ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 307.

³⁴ *Ibidem*, s. 309.

³⁵ *Ibidem*, s. 321.

³⁶ *Ibidem*, s. 325.

³⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 185.



Symbolika wody skrywa w sobie dialektykę życia i śmierci uwidaczniającą się najwyraźniej w mitologicznych figurach Magna Mater – hinduska bogini Kali, reprezentująca archetypowy obraz matki narodzin i śmierci, nazywana „Oceanem Krwi”, miała wyobrażać „ciemny bezkształt wodnego łona u początków i powódź na końcu świata”³⁸, boska esencja egipskiej Izdy (krew i mleko) miała utrzymywać przy życiu bogów i wszystkie inne istoty, a wtańczenie w jej kult gwarantowało uprzywilejowany status po śmierci³⁹. W dialektykę tę wpisują się również obrazy poetyckie cyklu *Nad morzem*. Chreod akwaticzny⁴⁰ w rapsodach Przybyszewskiego budują wyobrażenia „odwiecznego śniegu”⁴¹, wód zamarych, skutych lodem, „wysuszonych rzek i jezior”⁴²: „Twoje morza od dawna zamary i lśnią posępną barwą zielonego opalu”;

³⁸ *Estetyka czterech żywiołów*, s. 81; Kali była stwórczynią czterech żywiołów, jednak symbolika akwaticzna odgrywa w wyobrażeniu hinduskiej Magna Mater ważną rolę, bowiem Kali nazywana była również Kali Ma, a Litera M (Ma) była ideogramem fal wodnych.

³⁹ *Ibidem*, s. 82. Imię Izdy etymologicznie łączone bywa ze słowem *ashesh*, oznaczającym ‘nalewanie’, ale też ‘utrzymywanie’. W kulcie Izdy, w Egipcie, woda odgrywała rolę fundamentalną. Boginię czczono głównie za moc sprawiającą wylewy Nilu, najważniejszym przedmiotem w liturgii ku czci Izdy był dzban, w którym przechowywano wodę z Nilu wykorzystywaną później w rytualnych procesjach. Cześć Izdzie oddawano w świątyniach, w których lejąca się z rur woda miała symbolizować wylewy świętej rzeki. W kulturze greckiej i egipskiej święto egipskiej bogini obchodzono 5 marca i nazywano błogosławieństwem dzbana Izdy.

⁴⁰ Gilbert Durand, dokonując analizy wyobraźni symbolicznej, figury wyobrażeniowe porządkuje w tzw. chreody (zlewiska semantyczne, konstelacje obrazów), skupione wokół dominującego mitu, por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992. Zlewiska semantyczne, układy wyobrażeń o charakterze archetypowym, nigdy nie znikają, zanim trafią do zbiorowej pamięci kultury i stworzą nowe zlewisko, są przechowywane przez wyobraźnię w tzw. zaspach zaświadczeniowych. Badając *mundus imaginalis* człowieka, Durand stawia tezę, iż świat symboliczny to cały świat ludzki (por. G. Durand, *L'Univers du symbole*, [w:] *Champs de l'imaginaire*, red. D. Chauvin, Ellug, Grenoble 1996, s. 261).

⁴¹ W antropologii kultury zima nazywana bywa ‘śmierciuchą’. Na temat symboliki akwaticznej w dyskursach kulturowych, por. P. Kowalski, *Woda żywa*, Wrocław 2002.

⁴² S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 301.



„Wiatr Cię przewiał przez morze, jak przewiewa *Anioł Pański* dalekich dzwonów w śniegiem jaśniejących wieczorach zimowych”⁴³; „Zamarzłe promienie zimnym światłem kwitną”⁴⁴; „A gdy [...] ręce Twe w błędnej zadumie błędziły po strunach harfy, a tony spływały gdyby niebieskie nitki topniejącego śniegu po bezmiernych obszarach lodu, wtedy rozwinęła tęsknota moja swe splątane skrzydła”⁴⁵. Przybyszewski odwołuje się do zakorzenionej głęboko w kulturze symboliki funeralnej wody związanej z antropologicznym modelem *homo dolorosus*. W fenomenologii religii wody interpretowane są jako kompleks kulturowy, wyobrażający byt, który w zaświatach przybiera postać szczątkową, zachowując jednak całkowitą zdolność do cierpienia:

Według różnych koncepcji śmierci, zmarły nie umiera definitywnie, ale zachowuje szczątkową formę bytu; jest to regresja, ale nie całkowite wygaśnięcie egzystencji. W oczekiwaniu powrotu do cyklu kosmicznego (transmigracja) lub ostatecznego uwolnienia, dusza zmarłego *cierpi*, a cierpienie to wyraża się zazwyczaj *pragnieniem*⁴⁶.

Symbolika akwaticzna w powiązaniu z koncepcją śmierci pojawia się również w myśli filozoficznej – dla Heraklita i orfików dusza sucha była „najlepsza i najmądrzejsza; śmiercią dla duszy było stać się wodą”⁴⁷. W soteriologii greckiej pojawia się lęk przed wilgocią, która roztapia, rozłączoną z ciałem po śmierci, duszę, zmusza ją do kiełkowania, wprowadzając do zamkniętego cyklu niższych form istnienia i uniemożliwiając reintegrację do cyklu kosmicznego. Z czasem koncepcja transmigracji wyparta została przez wyobrażenie *empireum*, krainy niebiańskiej, która miała być kresem wędrówki duszy, a obrazy wilgoci zastąpione zostały symboliką solarną i obrazami posuchy. Takie, wyobrażające cierpienie

⁴³ Ibidem, s. 293.

⁴⁴ Ibidem, s. 296.

⁴⁵ Ibidem, s. 300.

⁴⁶ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 194.

⁴⁷ Ibidem.



i lęki tanatyczne, negatywne waloryzowanie figur akwaticznych w połączeniu z figurami solarnymi odnajdujemy również w cyklu rapsodów Przybyszewskiego: obok wspomnianych już „wysuszonych rzek i jezior” pojawiają się „słońca zachodzące krwią od pożaru”⁴⁸, „zamarzłe promienie”⁴⁹, „lśniąca powódzie światła”⁵⁰, „pieniące się płomiennie ciało”⁵¹.

Estetyczne konotacje wyobrażeń wody w cyklu *Nad morzem* nie ograniczają się jednak wyłącznie do symboliki tanatycznej⁵², oprócz wezwania śmierci odnajdziemy tu, zgodnie z zasadą ambiwalencji symbolu, również (choć w znacznie mniejszym wymiarze) obrazy wody życia⁵³. Według Eliadego kontakt z wodą pociąga za sobą zawsze regenerację i *nowe narodzenie*, wzmacnia zasób życia i zdolność tworzenia: „woda udziela *nowego narodzenia* dzięki rytuałowi inicjacji, lecz dzięki rytuałowi magicznemu i zapewnia odrodzenie po śmierci dzięki rytuałowi żałobnemu”⁵⁴. Mityczna formuła wody życia sytuuje ją w tej samej metafizycznej rzeczywistości, której ośrodek stanowi pragnienie nieśmiertelności. W antropologii kultury woda życia znajduje się w odległych, trudno

⁴⁸ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 294.

⁴⁹ Ibidem, s. 296.

⁵⁰ Ibidem, s. 297.

⁵¹ Ibidem, s. 301.

⁵² Symbolika funeralna i tanatyczna wody w cyklu *Nad morzem* zdaje się dominować, natomiast Przybyszewski pomija bardzo silną w polu semantycznym żywiołu wody symbolikę hylogeniczną, epifanie akwaticzne, jak również obrazy chrztu i zanurzenia.

⁵³ Witruwiusz, w swoim komentarzu dotyczącym jońskiej filozofii przyrody, pisze: „Spośród siedmiu mędrców Tales z Miletu za początek wszechrzeczy uznał wodę. [...] Jeśli istoty żywe pozbawione zostaną siły wilgoci, to zeschną, pozbawione krwi i żywiołu płynnego. [...] Dlatego też ci, co sprawują obrzędy kapłańskie według zwyczajów egipskich, jawnie okazują, że świat powstał z żywiołu wody. Niosąc bowiem dzban pełen wody do świątyni i do sanktuarium, padają na ziemię i wznosząc ręce ku niebu dziękują łaskawości boskiej za wynalezienie wody. [...] Nic nie jest do życia tak potrzebne jak woda”, Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999, s. 185–197.

⁵⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 186.



dostępnych krainach i związana jest nieodłącznie z toposem *homo viator* oraz szeregiem inicjacji bohatera, które w cyklu *Nad morzem* wiążą się ze zmianą imienia i statusu ontologicznego głównego bohatera⁵⁵, będącego najpierw królem, synem słońca i słońca, a później bogiem. Przybyszewski przywołuje tę symbolikę, poddając ją jednak transformacji, polegającej na łączeniu obrazów regeneracji (kompleks woda-księżyc-kobieta, wyobrażający antropokosmiczny cykl płodności) z figurami Tanatosa:

Aż jednego dnia, gdy szeregi wojsk moich wróciły z dalekich wypraw, stanął najstarszy z wodzów przed moim tronem i rzekł:

– Panie! Poszliśmy daleko poza granice Twego państwa. Daleko poza trzy morza, które kraje Twoje oblewają, powiozły nas Twoje okręty, aż dotarliśmy do granic świata. I tu na zrębie globu, gdzie ziemia się kończy, wkroczyliśmy w jakiś dziwny kraj. Blask słońca tam nie grzeje, a słońce stoi nieruchomie na niebie gdyby olbrzymi topaz. [...] Łupu nie znaleźliśmy żadnego, bo jest to kraj cieni i mroku. Ziemia nie przynosi owoców, a lud ten nie z naszego świata. Alem bał się, o Panie, stanąć przed Twoim majestatem z próżnymi rękoma. Więc wziąłem na okręt dziewicę z tego kraju, bładą, jak nasze noce księżycowe⁵⁶.

Obraz „bladej jak noce księżycowe dziewicy” odgrywa w cyklu *Nad morzem* rolę fundamentalną. Gilbert Durand, w swoich analizach z zakresu antropologicznych struktur wyobraźni, obecny w rapsodach izomorfizm księżyca, wody i kobiety umiejscawia wśród figur czasu i łączy z archetypowym symbolem przeznaczenia, obrazem Ananke, czarnej duszy świata i śmierci⁵⁷:

Maorysi i Eskimosi, jak również dawni Celtowie, znają związki zachodzące między księżycem a ruchami morza. *Rigweda* potwierdza tę współzależność między księżycem a wodami. [...] Księżyc nierozdzielnie wiąże się ze śmiercią i z kobiecością, a dzięki kobiecości łączy się z symboliką wody. [...] Księżyc jawi się jako wielka i dramatyczna

⁵⁵ Na temat znaczenia zmiany imienia w mitycznym scenariuszu inicjacyjnym por. S. Vierne, *Rite, roman, initiation*, PUG, Grenoble 2000.

⁵⁶ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 291.

⁵⁷ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 97–122.



epifania czasu. Podczas gdy słońce pozostaje podobne do samego siebie, z wyjątkiem rzadkich zaćmień, wtedy kiedy na krótko znika z ludzkiego krajobrazu, księżyc jest ciałem niebieskim, które rośnie, maleje, znika; jest ciałem kapryśnym, które wydaje się podlegać czasowości i śmierci. Jak to podkreśla Eliade, dzięki właśnie księżycowi i miesiącom księżycowym mierzy się czas; najdawniejszy rdzeń indoaaryjski – odnoszący się do nocnego ciała niebieskiego – *me*, dający sanskryckie *mas*, awestyjskie *mah*, gotyckie *menâ*, greckie *mene*, i łacińskie *mensis*, znaczy również mierzyć. Dzięki właśnie temu utożsamieniu z przeznaczeniem, *zaćmiony księżyc w nowiu* najczęściej uważany jest za pierwszego zmarłego. Podczas trzech nocy odsuwa się i znika z nieba; według istniejących w folklorze wyobrażeń, księżyc zostaje pochłonięty przez potwora. Ze względu na tę izomorficzność liczne księżycowe bóstwa są chthoniczne i związane z pogrzebem⁵⁸.

Konstrukcja postaci „bladej jak księżycowe noce dziewicy” z rapsodów Przybyszewskiego przywołuje opisany powyżej izomorfizm⁵⁹, wyraźnie akcentując w obrazowaniu elementy nyktomorficzne i tanatyczne – „biała niewolnica” przybywa „w blasku zadumanych gwiazd”⁶⁰ z „kraju wiecznych cieni”⁶¹, przynosząc „smutek kraju śmierci”⁶², w jej włosach „chwieje się czarna róża”⁶³. Wybranka króla-Syna Słońca wykazuje cechy kobiety fatalnej („przyszłaś z mrocznych oddali; [...] padłem przed Tobą na twarz, a Ty, niewolnico moja, stałaś się panią i królową moją”⁶⁴, wraz z jej pojawieniem się w pałacu Syna Słońca „na ścianach poczęły wyrastać martwe paprocie”⁶⁵, a jego lud – plemię olbrzy-

⁵⁸ G. Durand, *Symbole nyktomorficzne*, przeł. Cz. Grzesiak, [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 53–54.

⁵⁹ Na temat izomorfizmu księżycy, wody i kobiety w tekstach kultury, por. W. Szturc, *Przekształcenia mitu syren w literaturze i sztuce*, [w:] M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 15–22.

⁶⁰ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 314.

⁶¹ *Ibidem*, s. 293.

⁶² *Ibidem*, s. 299.

⁶³ *Ibidem*, s. 294.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 192.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 292.



mów wykarmionych mlekiem lwic”⁶⁶ – zamienił się w „olbrzymi cmentarz szkieletów, obrzydliwe robactwo, obciążone ropiącą się skórą”⁶⁷). Obraz kobiety fatalnej przez Gilberta Duranda interpretowany jest jako przejaw mizoginii wyobraźni, która poprzez pryzmat lęków tanatycznych determinuje sposób przedstawiania symboli erotycznych⁶⁸. Gaston Bachelard, dokonując klasyfikacji kompleksów wyobraźniowych typowych dla poetyckiej wyobraźni akwaticznej⁶⁹, wiąże je, podobnie jak Durand, z metafizyką czasu i utożsamia z obrazami przemijania, do których zalicza: kompleks łabędzia (obraz umierającego słońca), kompleks Charona (obraz śmierci akceptowalnej) i kompleks Ofelii (obraz śmierci pożądanej)⁷⁰. Z przedstawionych dotąd analiz przestrzeni symbolicznej rapsodów Przybyszewskiego zdaje się wynikać, że i tutaj świadomość śmierci jest myślą wiodącą, można by nawet postawić tezę, iż mamy tu do czynienia z ukrytą pod maską oniryzmu antropologią śmierci⁷¹.

⁶⁶ Ibidem, s. 290.

⁶⁷ Ibidem, s. 302.

⁶⁸ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 113–122.

⁶⁹ Bachelard, dokonując klasyfikacji typów wyobraźni, przywołuje prace Lessiusa pt. *L'Art de vivre longtemps*, nawiązującą do teorii filozoficznych starożytnej Grecji, w której pojawiają się koncepcja homologiczności czterech żywiołów z czterema temperamentami organicznymi: cholerycy generują obrazy pożarów i wojny, melancholicy – grobowców, flegmatycy – jezior, rzek, powodzi, katastrof morskich, sangwinicy – lotu ptaków, por. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, s. 5–6.

⁷⁰ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*.

⁷¹ H. Brzeska-Ratuszna konwencję oniryczną w twórczości S. Przybyszewskiego wiąże z Schopenhauerowską koncepcją śmierci jako snu i interpretuje jako przejaw modernistycznego motywu *vita mortalis*. Śmierć pojmowana jako *vita mortalis* staje się ekwiwalentem poznania, będącego konsekwencją współnictwa cierpienia i świadomości (epistemologii i tanatologii), a u Przybyszewskiego jest wyrazem niezgody na kres egzystencji, stąd częste w jego twórczości magiczne obrzędy i rytury Natury. Autorka określa osobowość Przybyszewskiego jako nekrofilską i za E. Fromm'em interpretuje nekrofilję jako przejaw irracjonalnej woli życia; por. H. Brzeska-Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005; eadem, *Przybyszewski i śmierć*, „Kresy” 1998, z. 1, s. 210–217. A. Lubaszewska w swoich analizach poświęconych



Śmierć oswojona

W cyklu rapsodów *Nad morzem* zdominowana przez figury akwaticzne przestrzeń wyobraźniowa przedstawia symboliczną podróż bohatera, której celem jest oswojenie lęków tanatycznych⁷². W teorii wyobraźni Gilberta Duranda powrót do wyobraźni symbolicznej i wyobrażeń mitycznych odgrywa w sferze psychiki rolę terapeutyczną, pozwala odzyskać stan wewnętrznej równowagi⁷³.

Filozoficzne konteksty antropologii śmierci, definiujące naturę ludzką w odniesieniu do jej skończoności, poddają analizie tanatyczne metafory źródłowe redukujące fundamentalny lęk przed przemijaniem⁷⁴. Współczesna tanatologia jako nauka próbuje wyróżnić i opisać podstawowe wzorce śmierci w kulturze. Natura ludzka ujęta w relacji do śmierci jest definiowana jako byt ekscentryczny⁷⁵, tj. wychylony poza własną animalność ku biegunowi

młodopolskiej antropologii śmierci zauważa, że w literaturze modernizmu śmierć przemówiła wieloma językami, stając się manifestacją sensu aksjologicznego, por. A. Lubaszewska, *Życie, śmierć i doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.

⁷² Zagadnienie metaforyzacji doświadczeń lęku przed śmiercią podejmuje Joanna Ślósarska w książce *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004. Na temat symbolicznych strategii eufemizacji lęków tanatycznych, por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpioną. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.

⁷³ G. Durand, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 1964.

⁷⁴ Cyceon utożsamia filozofię z *commentatio mortis*, Seneka cenił filozofię za to, że uczy jak umierać, dwunastowieczny hiszpański komentator europejskiej historii kultury, Gonzales, podaje definicję filozofii jako: *cura et studium et sollicitudo mortis* – filozofowanie jest nie tylko kontemplacją śmierci, lecz także nauką umiarności, por. M. Krapiec, *Ja – człowiek*, s. 427–456.

⁷⁵ W koncepcji niemieckiego antropologa Helmuta Plessnera rośliny są bytami ekstacyznymi (skierowanymi na zewnątrz ku swemu środowisku), zwierzęta – istotami centrycznymi (zamkniętymi wewnątrz swych granic i świata je otaczającego), *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.



duchowości. 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 P. Ricoeura – metafory źródłowe⁷⁶, do których w zachodnioeuropejskim kręgu kulturowym należą symboliczne wyobrażenia: Boga-Strażnika 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 zatroskane śmiercią Drugiego – wzięcie odpowiedzialności Ja za Ty przyczynia się do wyciszenia fundamentalnej trwogi)⁷⁷.

Podpory tanatyczne, osadzone na symbolach, sięgając sfery *sacrum* organizują opowieści nadające sens śmierci i cierpieniu, a przedstawione powyżej ich historyczne metamorfozy pokazują, w jaki sposób zmieniał się stosunek człowieka do własnej skończoności. Philippe Ariès wyróżnił dwa podstawowe w naszej kulturze wzorce śmierci – *śmierć oswojoną* i *śmierć zdziczałą*⁷⁸. *Śmierć zdziczała*, stechnologizowana i zmedykalizowana, wyrzucona poza kulturę, napawająca przerażeniem, przybiera współcześnie postać śmierci zrjonalizowanej, którą cechuje „staranne zaplanowanie, niezawodność i estetyka aktu samobójstwa umierającej osoby”⁷⁹, a lęki tanatyczne wyciszane są przez drobiazgowo przygotowania

⁷⁶ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 148.

⁷⁷ Por. K. Szewczyk, *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*, s. 288–317; E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

⁷⁸ Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.

⁷⁹ K. Szewczyk, *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*, s. 315.



do śmierci, „dające poczucie technologicznego panowania nad skończonością”⁸⁰. Koncepcja *śmierć oswojonej* wywodzi się z tradycji mityczno-metafizycznej. W uniwersum metafizycznego porządku narodziny, szczęście, ból, cierpienie i śmierć stanowią elementy strukturalne i funkcjonalne kosmosu. Świat uporządkowany przez mit i rytuał nadaje śmierci wymiar religijny, oswaja człowieka z umieraniem poprzez akcentowanie wymiaru eschatologicznego śmierci, jej naturalności i nieuchronności. Pod wpływem filozofii św. Augustyna, a zwłaszcza jego koncepcji grzechu pierworodnego, mityczno-rytualny wzorzec śmierci oswojonej uległ transformacji – świadomości własnej, indywidualnej skończoności zaczynają towarzyszyć, charakterystyczne dla cywilizacji zachodnioeuropejskiej, strach i poczucie winy, nieodłącznie związane z metaforą Boga-Sprawiedliwego Sędziego. W wieku XVIII, wraz ze zjawiskiem

⁸⁰ Ibidem. „W USA powstał oryginalny styl umierania zwany śmiercią *zracjonalizowaną* lub *etykietalną*. Zyskując znaczny społeczny odzew, propaguje go Towarzystwo Cykuty (*Hemlock Society*) założone w 1980 roku w Kalifornii przez dziennikarza Dereka Humphry’ego. W sposób szczególnie klarowny omawiany styl umierania przedstawiony jest w poradniku założyciela Towarzystwa pt. *Ostateczne wyjście*, przełożonym w 1993 roku na język polski. Najbardziej charakterystycznymi wyróżnikami śmierci etykietalnej są: 1. staranne jej zaplanowanie. Ów plan czyni śmierć samobójstwem racjonalnym i odróżnia ją od emocjonalnego, nieprzeдуманego zamachu na własne życie. Przygotowania do *ostatecznego wyjścia* obejmują m.in.: poszukiwanie i wybór lekarza skłonnego do pomocy w przygotowaniu samobójstwa, sporządzanie odpowiednich dokumentów zabezpieczających osoby towarzyszące przed oskarżeniami o współudział w zabójstwie, zakup wystarczającej – śmiertelnej – porcji stosownych leków, ich właściwe przechowywanie, w tym ochrona przed dziećmi i pilnowanie daty ważności. Sprawdzianem racjonalności planu jest: 2. niezawodność, estetyka oraz przyzwoitość samobójstwa. Według członków Towarzystwa, śmierć przyzwoita jest samobójstwem eleganckim, bezbolesnym, sprawiającym jak najmniej kłopotu asystującemu umierającemu i ujętym w rytuał będący swoistą etykietą śmierci. [...] W rytuale tym z reguły uczestniczy wielu ludzi. Stąd też angażowanie osób trzecich – oprócz najbliższych, także lekarzy, prawników, psychologów, farmaceutów”, K. Szewczyk, *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*, s. 307–308. Szerzej na temat wzorców śmierci w kulturze por. *Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*, red. M. Gałuszka, K. Szewczyk, Warszawa 1996.



ateizacji życia, rozpadem świata metafizycznego porządku i osłabieniem symboliki Boga-Sędziogo jako podpory tanatycznej, śmierć zaczyna tracić swoje eschatologiczne i metafizyczne sensy. Pojawia się wzorzec *śmierci dziczej* (prefiguracja modelu *śmierci zdziczałej*) – w którym wzmocnienie lęków tanatycznych następuje poprzez intensyfikację samotności człowieka wobec własnego kresu („sam jestem na świecie, sam jeden”⁸¹).

Zygmunt Bauman, pisząc o dwóch typach kultury – modernistycznej i postmodernistycznej, przypisuje im odmienne strategie stosunku do śmierci i śmiertelności. Modernizm opiera się na strategii „dekonstrukcji śmiertelności”, w postmodernizmie strategia wobec śmierci przybiera postać „dekonstrukcji nieśmiertelności”⁸², a rugowanie śmierci z życia współczesnego człowieka w skrajnym przypadku jawi się jako „pornografia śmierci”⁸³.

Stanisław Przybyszewski, stosując poetyckie strategie osławiania lęków tanatycznych poprzez symbol, bohatera swoich rapsoarów – noszącego w sobie cechy antropologicznego wzorca człowieka pojmowanego jako *animal symbolicum* (E. Cassirer) i *homo religiosus* (M. Eliade) – sytuuje w rzeczywistości synkretycznej, religijno-magicznej, opartej na symbolizmie akwaticznym oraz izomorfizmie wody, księżycy i kobiety. Symbol jako podpora tanatyczna w przestrzeni wyobraźniowej cyklu *Nad morzem* dokonuje eufemizacji trwogi przemijania⁸⁴ poprzez stosunek miłosny do śmierci, upersonifikowanej pod postacią „bladej jak księżycowe

⁸¹ S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 286.

⁸² Por. Z. Bauman, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Polity Press, Cambridge 1992, cyt. za: M. Gałuszka, *Potoczna interpretacja śmierci*, [w:] *Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*, s. 171.

⁸³ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, „Teksty” 1979, nr 3, s. 197–203; por. również M. Gałuszka, *Potoczna interpretacja śmierci*, [w:] *Umierać bez lęku. Wstęp do bioetyki kulturowej*, s. 171–173.

⁸⁴ Na temat terapeutycznej wartości swojej twórczości Stanisław Przybyszewski pisał w listach: „Chciałbym ból obcych kość, żeby swój własny uśmierzyć”; „Tyłko siebie samego można poznać, poza sobą nic”; S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 52, 44.



noce dziewicy”. Na gruncie antropologii kultury symboliczna hierogamia jest jedną z najczęściej stosowanych strategii osvajania lęków tanatycznych – „miłość owocuje narodzinami, a te już same w sobie noszą zapowiedź śmierci, ale śmierć również nosi zapowiedź narodzin”⁸⁵. W tradycji filozoficznej, zapoczątkowanej przez św. Augustyna, a najpełniej rozwiniętej w myśli Maxa Schelera, naprawdę poznać możemy tylko to, co zostało uprzednio przez nas objęte w akcie miłości – „zanim bowiem człowiek stał się *ens cogitans* lub *ens volens*, był już zawsze *ens amans*; porządek miłości wyprzedza porządek poznania”⁸⁶.

⁸⁵ P. Kowalski, *Eros i kostucha*, Warszawa 1990, s. 69.

⁸⁶ M. Krąpiec, *Ja – człowiek*, s. 112.

Rozdział III

Ikonograficzne ukształtowanie świata przedstawionego w *Baśni o Rycerzu Pańskim* Bolesława Leśmiana

Baśń o Rycerzu Pańskim, jeden z wcześniejszych i mniej znanych utworów epickich Bolesława Leśmiana, została wydrukowana w „Chimerze” w roku 1904. Według zamysłu autora utwór przybiera formę symbolicznych widzeń („nagłych objawień i uprzytomnień”¹) narratora, „trawionego gorączką rozkoszną, złotą, seraficzną”². Przestrzeń wyobrazeniowa *Baśni o Rycerzu Pańskim* polaryzuje się wokół dwóch pól semantycznych – archetypu dnia (schizomorficzne struktury wyobrazeniowe) i archetypu nocy³, stanowiąc przykład dwudziestowiecznej literackiej konkretyzacji archaicznego toposu *Drachenkampf*. Dzienny porządek obrazowania budują w utworze figury uraniczno-solarne: zamieszkujący święty bór „rycerze w strojach przeziłotnych”; „krzyż złoty, nietonący na fali”; piorun niszczący „ogniem pożarnym” chatę Rycerza Wykłętego; atrybuty rycerza solarnego – „rumak biały, tarcza złota, miecz ognisty”⁴. Nocny porządek obrazowania reprezentują figury telluryczno-lunarne: kobieta-kusicielka (Pani

¹ Podstawę omówienia stanowi tekst: B. Leśmian, *Legandy tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, „Chimera” 1904, z. 19–20/21, s. 42–58 – pisownia zgodna z oryginałem; ibidem, s. 43.

² Ibidem, s. 42.

³ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 506–507.

⁴ B. Leśmian, *Legandy tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, s. 45, 56, 57.

Czarnobrewa), „wieś spomroczona, głucha, samotna”; „noc gwiazdozbiorna, księżycem zażegnęta”; „sad mroczny”; „księżyc wysrebrzający w niebiosach północną godzinę”; „dwa ciała grzeszne”⁵.

Drachenkampf – dzieje toposu

Centralnymi figurami artystycznego i literackiego toposu *Drachenkampf*, stanowiącego w kulturze zachodnioeuropejskiej podstawową figurę wyobrażeniową dziennego porządku obrazowania, są rycerz solarny i smok. Smok, jako androgyniczna hybryda, utożsamiana często z wężem (gr. *drakon* – smok, wąż), symbolizuje prachaos. Genezy obrazu smoka szuka się na Bliskim Wschodzie. Egipski bóg-wąż Apep zaczął się o świcie na boga-słońce Re, aby go pożreć. Zwiastunami jego zwycięstwa były zaćmienia słońca. W tekstach kultury daje się zaobserwować różnice pomiędzy smokami zrodzonymi przez wyobraźnię Wschodu i Zachodu. Na Dalekim Wschodzie smok do dziś zachował autorytet siły dobroczynnej – w taoizmie jest wcieleniem boskich sił natury, w Chinach *lung* (smok) stał się godłem narodowym i emblematem rodziny cesarskiej, czczony jako symbol sił kosmicznych odpowiedzialnych za urodzaj, wyobrażany z perłą, emblematem mądrości i wiedzy⁶. W *Księdze gór i mórz* smok Czu-in (Pochodnia Ciemności) jest sprawcą następstwa dnia i nocy oraz pór roku, śmierci i zmartwychwstania kosmosu: „Na Północ od Czerwonej Wody jest

⁵ Ibidem, s. 44–49.

⁶ W czasie świąt chińskich poświęconych smokom ważnym rytmem jest bicie w bębny i gongi – takie zabiegi apotropaiczne mają przepędzić złe duchy i obudzić uśpioną ziemię. Obudzą się także smoki, bóstwa chtoniczne, władcy deszczów, źródła i rzeki, by wody znowu służyły Matce-Ziemi. Ważny element obrzędu stanowi orszak mężczyzn, kobiet i dzieci niosących lampiony i latawce w kształcie smoka. Smokom przypisuje się zasługi w mitach o powstaniu cywilizacji chińskiej, por. M.J. Künstler, *Mitologia chińska*, Warszawa 1985; G. Ragache, *Mythes et legendes. Les Dragons*, Paris 1989.



góra zwana Pięknym Ogonem, gdzie żyje bóstwo o twarzy ludzkiej, a ciele węzowym. [...] Kiedy patrzy, dzień się staje, kiedy oczy przymyka noc następuje. Kiedy dmuchnie, zima nadchodzi, kiedy zaś oddech wciąga, lato się staje”⁷.

Ideę węża-smoka jako przeciwieństwa ładu kosmicznego przejęli Grecy i Rzymianie, a ugruntowała Biblia – w szczególności *Apokalipsa św. Jana* – czyniąc symbolem grzechu i Szatana. Prefiguracją smoka apokaliptycznego są wymienione w Starym Testamencie dwa smoki (hebr. *tannin*) – Lewiatan i Behemot (Ps 103, 26; Hi 40, 15–25). Lewiatan, smok morski, jest uosobieniem sił przynoszących nieszczęście. Behemot (hebr. ‘dzikie zwierzę’) ma wzbudzić u Hioba poczucie słabości i niemocy:

Ogonem zawija jak cedrem,
ścięgni bieder ma silnie związane,
jego kości jak rury miedziane,
jego nogi jak sztaby żelazne (Hi 40, 17–18)⁸.

Smoki starotestamentowe uosabiają siły kosmiczne wrogie Jahwe. W *Księdze Daniela* (Dn 14, 22–27) z rozkazu króla babilońskiego smok czczony jest bałwochwalczo, Daniel demaskuje go jako fałszywego boga. Chrześcijaństwo, przejmując tę symbolikę, zaczyna utożsamiać smoka z rajskim wężem. Euzebiusz, biskup Cezarei, w *Żywocie Konstantyna Wielkiego* opisuje płaskorzeźbę, zdobiącą wejście do cesarskiego pałacu, będącą artystyczną realizacją toposu *Drachenkampf*, gdzie przedstawiony został Konstantyn, z krzyżem w dłoni, „niżej zaś w postaci smoka, spadający w przepaść ów nieprzyjaciół rodzaju ludzkiego, który za pośrednictwem bezbożnych tyranów zwalczał Kościół Boży. Święte

⁷ M.J. Künstler, *Mitologia chińska*, s. 40–41.

⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1980.



przepowiednie w księgach prorockich nazywały go smokiem i krętym wężem”⁹. Obraz smoka utożsamianego z Szatanem ugruntowuje *Apokalipsa św. Jana*:

Oto wielki smok barwy ognia,
Mający siedem głów i dziesięć rogów,
A na głowach jego siedem diamentów. [...]
I stanął przed mającą rodzić Niewiastą,
ażeby, skoro porodzi, pożreć jej dziecko (Ap 12, 3–5).

Waloryzowana negatywnie symbolika figury wyobrazeniowej smoka, reprezentującego zasadę prachaosu, musi zostać zrównoważona przez siły dobra. Binarność ta, nierozzerwalnie związana ze sceną walki, jest podstawą konstrukcyjną toposu *Drachenkampf* (niem. *Drache* – ‘smok’, *Kampf* – ‘walka, bój’). Upersonifikowane zło musi zginąć z rąk rycerza solarnego, strażnika ładu kosmicznego. Chrześcijaństwo stworzyło dwie wielkie kreacje bohaterów słonecznych – św. Jerzego i Archanioła Michała. Św. Jerzy, uwalniający na wzór Perseusza królową ze smoczej niewoli, od czasów wypraw krzyżowych staje się patronem rycerzy. W ikonografii występuje zawsze na białym koniu, ze złotą włócznią – te dwa atrybuty solarne mają go wspomagać w walce z siłami ciemności. Archanioł Michał, wielki bohater solarny *Księgi Objawienia*, odnosi zwycięstwo nad apokaliptyczną bestią: „I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan” (Ap 12, 7–9).

Nie są to jedyne figury wyobrazeniowe stworzone przez chrześcijaństwo, realizujące archaiczny motyw *Drachenkampf* – w VI wieku biskup Paryża, Marceli, zgładził zagrażającego miastu smoka mocą pastorału, dla upamiętnienia tego wydarzenia urządzano w średniowieczu, wyruszającą z katedry Notre Dame, procesję ze smokiem. Smoki, przeciwstawione dobru, występują w bestiariuszach średniowiecznych – *Physiologus*, jeden z najsłynniejszych

⁹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 307.



bestiariuszy tego okresu, powstały prawdopodobnie w kręgu gnostyków, cytowany po raz pierwszy ok. 150 roku przez Justyna Męczennika, prezentuje obrazy: smoka-węża pełzającego po ziemi, smoka ognistego (*draco*) i bazyliuszka zabijającego spojrzeniem¹⁰.

Chrześcijańskie realizacje toposu *Drachenkampf* są przykładem sakralizacji motywu znanego już archaicznemu eposowi. W eposie sumeryjskim z III tysiąclecia p.n.e. *Gilgamesz*, tytułowy bohater, władca Uruku, dzięki pomocy Szamasza – boga słońca, zabija mieczem smoka Humbabę, strzegącego wejścia do Boru Cedrowego – Krainy Życia, aby zapewnić sobie i swoim poddanym nieśmiertelność. Figura smoka sumeryjskiego pozostaje w kręgu wyobrażeń frenetycznych i estetycznej kategorii brzydoty – twarz upleciona z kiszek, usta z ognia, oddech ze śmierci¹¹. Sygurd (Zygfryd), germański rycerz solarny, bohater *Eddy poetyckiej* i *Pieśni o Nibelungach*, za namową swojego nauczyciela i wychowawcy Regina, zabija jego brata, smoka Fafnira, strzegącego – zapewniającego nieśmiertelność – złota, płomienia rzeki¹². W *Księdze królewskiej* (*Sahname*) Ferdousiego, epopei perskiej z X wieku, jest aż sześć scen będących egzemplifikacją toposu *Drachenkampf*, którego postać centralną stanowi heros irański Rostam ('olbrzym'). Rostam jest bohaterem słonecznym, stąd jego solarne atrybuty: maczuga, włócznia, miecz i Rachsz ('błysk') – ogier zrodzony z ognia:

Ze stepu wychynął smok tak przeraźliwy, że nawet słoń by nie szukał z nim zwady. [...] Ryknął srogi potwór, rzekłbyś, że ogniem zionął. [...] Ujrzał go Rostam w tych mrokach, wnet dobył ostry miecz. Ryknął jak chmura wojenna. Bitewny ogień ogarnął ziemię.

Krzyknął do smoka:

– Wymów swoje imię, bo nie zobaczysz już świata miłego. Nie chcę, by tak bezimiennie wyszła spod mojej ręki twa dusza z ciemnego ciała.

Tak mu rzekł potwór krwiozerczy:

¹⁰ B. Kürbis, *O smoku wawelskim i innych smokach*, [w:] *Ars historica. Prace z dziejów powszechnych i Polski*, Poznań 1976, s. 163–178.

¹¹ *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1980.

¹² *Edda poetycka*, przeł. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986.



– Moim pazurom nie ujdzie nikt cało. Od krańca do krańca ta puszcza jest moja, po samo niebo powietrze jest moje. [...]

I zawisł w boju potwór nad Rostamem – nie masz przed nim ucieczki. Gdy Rachs z zobaczył to cielsko smoka, co tak zawisło nad rozdawcą koron, stulił uszy, przybiegł i, o dziwo, od góry chwycił zębami potwora, rozdarł mu kłębę zębami jak lew. Zdumiał się mężny bohater. Ciął mieczem i łeb mu odrąbał od ciała. Krew się z tej piersi wylała jak rzeka. Ziemi nie było widać spod cielska. Biło ze smoka źródło krwi¹³.

W *Opowieściach okrągłego stołu* pojawiają się obrazy smoka białego i czerwonego, będące zwiastunami śmierci w płomieniach króla-uzurpatora:

Oba smoki wnet się obudziły i rzuciły się na siebie kalecząc się okrutnie zębami i pazurami. Bój trwał przez cały dzień, przez całą noc i jeszcze następnego dnia aż do południa. Mało brakowało, a już biały smok byłby uległ, ale na koniec począł zionąć ogniem z pyska i z nozdrzów i czerwony od tego zgorzał; później zaś biały układał się i też pomarł. Za czym Merlin powiedział królowi: smok czerwony oznacza ciebie, a biały syna króla Konstanta, któremu żeś zabrał dziedzictwo¹⁴.

W *Metamorfozach* Owidiusza występują dwie konkretyzacje omawianego toposu. Smoka zrodzonego z ognia, Pytona, strzałą z łuku zabija największy grecki bohater solarny, Apollo (w wyobrażeniach Greków Apollo miał wybawić świat zagrożony przez siły zła, Pytona, który jak smok z *Apokalipsy św. Jana*, występuje przeciwko Apollinowi jeszcze przed jego narodzeniem, prześladowając matkę boga). Smok Marsowy zostaje zabity mieczem przez założyciela Teb, Kadmosa¹⁵.

W *Baśni o Rycerzu Pańskim* zakorzeniony od tysiącleci w kulturze archaiczny topos *Drachenkampf*, symbolizujący zwycięską walkę dobra (rycerz solarny) ze złem (smok-wąż), ulega istotnemu przesunięciu semantycznemu. Leśmian zaciera fundamentalną dla

¹³ Ferdousi, *Księga królewska*, przeł. W. Duleba, Warszawa 1981, s. 119–120.

¹⁴ *Opowieści okrągłego stołu*, przeł. K. Dolatowska, T. Komendant, Warszawa 1987, s. 48–49.

¹⁵ Por. Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Wrocław 1953.



tego toposu, należącego do schizomorficznego schematu obrazowania, dierezę między światłem i ciemnością, dokonując eufemizacji zła przez wykorzystanie izomorfizmu figur wyobraźniowych nocy, smoka (węża) i kobiety¹⁶.

Kobieta fatalna

Izomorfizm nocy (ciemności), księżycy, kobiety-kusicielki i smoka-węża, typowy dla nocnego porządku obrazowania¹⁷, wykorzystał Leśmian w *Baśni o Rycerzu Pańskim* w konstrukcji centralnej postaci kobiecej utworu, Córki Dziedzicowej (Pani Czarnobrewy), „umiłowanej na wieki” Piotra Władyki (Rycerza Wyklętego):

Córka dziedzicowa – czarnobrewa i błękitnooka – zdawna czuła w duszy płomiennej a dziewiczej przemiany cudowne ku miłowaniu na wieki – i na sto mil dokoła swych marzeń szukała, kogoby ukochać! I taka – poszukująca – jedna jedyna we wsi naszej zbłądziła myślą aż do boru i zadumała się o jego wnętrzu niepoznanem i zadumała się o jego rycerzach konnych.

W pomroczach jej zadumy płonęły oczy rycerskie, błyskały tarcze złote, dymiły miecze ogniste i czyjeś usta szeptały – i czyimś piersiom brakło tchu w pomroczach zadumy.

¹⁶ Por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 217–378.

¹⁷ „Ów izomorfizm [...] pojawia się w licznych legendach, które czynią księżyc lub księżycowe zwierzę pierwotnym małżonkiem wszystkich kobiet. U Eskimosów młode dziewice nigdy nie spoglądają na księżyc z obawy, aby nie zaszły w ciążę, zaś w Bretanii dziewczyny robią to samo z obawy, aby nie dostać się pod wpływ księżycy. Niekiedy zwierzęciem księżycowym jest wąż, utrzymujący stosunki z kobietami. Legenda ta, ciągle jeszcze żywa w Abruzji, była powszechnie znana w starożytności, jeśli wierzyć Plutarchowi, Pauzaniaszowi i Kasjuszowi; jest ona powszechnie znana, ponieważ odnajdujemy ją, z nielicznymi wariantami, u Hebrajczyków, Hindusów, Persów, Hotentotów, zarówno w Abisynii, jak i w Japonii. W innych legendach płęć księżycy zmienia się; księżyc przemienia się w piękną młodą dziewczynę, w uodźcielkę”, *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 55–56 (por. również: G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 112–113).



I czuła jak się jej dłonie przepajają mocą czarów, mocą przywołań. Aż je pewnej nocy z nad jeziornej otchłani wyciągnęła marzeń obyczajem – w niepojętość, ku borowi, co rozkwitał widnokreźnie.

I tak stała, niespokojna i niepokojąca, wyciągnięciem wonnych dłoni połączona z dookólnymi tajemnicami gwiazdozobiornej nocy. Nieświada własnej potęgi, czarowała kogoś dalekiego, niewidzialnego, poza sobą, poza jeziorem, poza wszystkim co jest utwierdzone na ziemi!

Niespokojna i niepokojąca, ujrzała nagle, jako z boru świętego głębin, wywabiony jej wzrokiem, niby pieśnią zdała słyszalną, wynurzył się wid jakowyś, w rozwachlarzeniu miesięcznego pobrzasku jaśniejący – i szedł ku niej, ku jezioru i ku wszystkiemu, co jest utwierdzone na ziemi... Szedł uśpiony, lunatyczny, nieodparty.

A wtedy zaszumiał bór, zaszumiał groźnie! Zadrzała wieś w swoich tajemniczych posadach! Ocknęli się ludzie z modlitwą nagłą na ustach i z przerażeniem w źrenicach, bo widzieli we śnie Panią z dłońmi wzniesionymi i noc księżycem zażęgniętą – i widmo, z boru wywołane, widmo idące...

A córka dziedzicowa zemdląła wonczas na brzegach jeziornych! [...]

Od owej nocy zemdlenia – zjawiła się we wsi naszej chata nagła, wśród sadów czereśniowych, a w niej samotnik, nikomu niewiadomy.

Piotr Władysław mu było na imię¹⁸.

Gilbert Durand w swoich analizach obrazu kobiety pisze o kobiecości zgubnej, ambiwalentnej, wybierającej w świecie wyobrażeń zazwyczaj ścieżki zawiłe, niepokojące, meandryczne i labiryntowe, przeciwstawiając ją figurze męskiego wojownika, typowej dla religijnej wyobraźni transcendencji, którą cechuje „troska o zbroję, przezorność obrony i sztuka odpierania ciosów”¹⁹. Figurę wyobrazeniową kobiety fatalnej (do której to semantyki odwołuje się Leśmian w swojej konstrukcji postaci Pani Czarnobrewej, wiodącej Piotra Władysława do nieuchronnej zguby) wywodzi Durand z zakorzenionego w kulturze stałego izomorfizmu łączącego księżyc z kobiecością i śmiercią. Księżycowy cykl płodności kobiety, tak jak podlegający księżycowi cykl przyptywów morza²⁰,

¹⁸ B. Leśmian, *Legends tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, s. 45–47.

¹⁹ *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 98.

²⁰ Durand powołuje się na mitologię łączące symbolikę wody i księżyca w figurze tego samego bóstwa, przywołując wyobrażenia m.in. Babilończyków, Eskimosów, Celtów i Meksykanów (księżyc jest tu synem bóstwa wody).



łączy się w kulturze z jednej strony z agrarną symboliką płodności, z drugiej – jest nośnikiem symboliki tanatycznej, jako dramatyczna epifania czasu²¹. Obecne w kulturze związki kobiecości z księżycem, bóstwami chtonicznymi i symboliką funeralną, wyrażone w naszym kręgu kulturowym w figurze Persefony, łączą, zdaniem Duranda, wyobrażenie kobiety fatalnej z symboliką nyktomorficzną. Symbolika ciemności jest wyraziście zaznaczona w konstrukcji figury Córki Dziedzicowej poprzez zastosowanie przez Leśmiana epitetu stałego – „Pani Czarnobrewa”. Leśmian wykorzystuje elementy obrazowania nyktomorficznego w konstrukcji postaci oraz czasoprzestrzeni, w której została osadzona postać: Córka Dziedzicowa posiada moc wprowadzania Piotra Władki w lunatyczny trans („szedł uśpiony, lunatyczny, nieodparty”), wyciągnięciem dłoni potrafi łączyć się „z dookólnymi tajemnicami gwiazdozbiornej nocy”; doświadcza często stanu nazywanego przez Leśmiana „pomroczem zadumy”; posiada zdolność objaśniania snów – sama „podobna do snu proroczego”; jako jedyna rozumie mowę boru, z którego wnętrza „mrok zieje odwieczny”; spotkanie miłosne kochanków odbywa się nad brzegiem „pociemniałego jeziora”, kiedy „księżyc wysrebrza na niebie północną godzinę”, a sama Pani Czarnobrewa unika brzegów jeziora, dopóki nie nastanie wieczór, „dla spotkania dusz dwojga wybrany”²². Symbolika jeziora odgrywa w utworze rolę znaczącą – woda jeziora to „mroczne zwierciadło”, w którym przegląda się „upadła świadomość”²³ Piotra Władki (Rycerza Wykłego).

Izomorfizm figur wyobrażeniowych kobiety, księżycy i śmierci wzbogacił Leśmian dodatkowo o symbolizm zmyy i grzechu,

²¹ *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 54.

²² B. Leśmian, *Legends tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, s. 47, 46, 50, 55, 49, 48.

²³ *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, s. 52–53.



przywołując, w konstrukcji postaci Córki Dziedzicowej, obraz kobiety kusicielki, kobiety-węża, będącego typowym dla chrześcijaństwa przekształceniem figury smoka z toposu *Drachenkampf*.

Symbolizm zmayı

Punkt wyjścia do analizy symbolizmu zmayı w *Baśni o Rycerzu Pańskim* stanowić będzie hermeneutyka tego pojęcia zaproponowana przez Paula Ricoeura. Autor *Symboliki zła* definiuje zmayı jako „akt pogłębiający zło, nieczystość, tajemnicze i szkodliwe *quid* oddziaływające magicznie”, „przekroczony moment świadomości przewin”, „pogwałcenie Zakazu”²⁴. Wraz ze zmayı wkraczamy do królestwa Strachu. Człowiek wypracował strategię eufemizowania szkodliwości zmayı poprzez udział w obrzędach oczyszczających, wykorzystujących symboliczne bogactwo doświadczenia przewin, jednym z nich jest rytuał zaślubin jako akt usunięcia nieczystości związków seksualnych. Omawiając archaiczne repertorium przewin, Ricoeur pisze:

Etyczny, ludzki porządek zło-czynienia nie jest odróżniany od kosmo-biologicznego porządku zło-bytu (cierpienia, choroby, śmierci, niepowodzenia). [...] Przewidywanie kary przepajające lęk przed nieczystością umacnia ów związek zła z nieszczęściem: kara spada na człowieka, któremu się nie szczęści i przemienia wszelkie choroby, cierpienia, śmierć, niepowodzenia w znak zmayı. Tak więc świat zmayı rozciąga swój porządek nieczystości na następstwa nieczystego czynu lub zdarzenia; w końcu nie ma niczego, co byłoby czyste lub nieczyste²⁵.

W *Baśni o Rycerzu Pańskim* Leśmian przetworzył artystycznie, analizowany przez Paula Ricoeura, symbolizm „zmayı pokalania seksualności”²⁶:

²⁴ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 27–28.

²⁵ *Ibidem*, s. 29.

²⁶ *Ibidem*.



I księżyc widział dwa ciała grzeszne, szamotane rozkoszą, skute w uścisku, w jeden obłęd rzucone. [...] Widział to księżyc i nikomu tego nie powiedział. Lecz wyśledził dziednic tajemnicę księżycową... i wypędził z progów swego domu córkę pokalaną, i cisnął przekleństwo na jej głowę, na oczy, na brwi czarne, na dłonie rozkoszą jeszcze obciążone²⁷.

Akcentowany przez Ricoeura związek zła z nieszczęściem i karą, które dotyczą człowieka dopuszczającego się zmy, odnajdujemy w świecie przedstawionym baśni Leśmiana w akcie wypędzenia pokalanej bohaterki („Opuszczyła Pani czarnobrewa ojca i dom rodzinny, a poszła za Władyką na zgubę, na wieczność”²⁸), przymusowej izolacji („Kryjąc się przed okiem Boga i ludzi, nie objawiała się nawet na progu, nawet we drzwiach, nawet koło okien”²⁹), jak również w (podjętej przez mieszkańców wsi, jako strażników ładu moralnego) próbie ukarania Córki Dziedzicowej śmiercią przez ukamienowanie³⁰:

Tylko raz, wyczekując Władyki, wysnuła się z wnętrza przed chatę. [...] Począł się tłum zbiegać dookoła – patrzył na zjaw cudowny. Zrazu milczał ponury, widokiem nieziemskim onieśmielony. Milczał, i wahał się, i kołysał jak morze, piersi do ryku przęjące. Aż zawarczał, zaryczał, i skłębiony, jął się zbliżać do zjawu. Wykłębtemu się oddała. I ryczał tłum, i miotał obelgi, przekleństwa i groźby! Pani trwała nieporuszona, coraz bardziej podobna do snu proroczego. [...] I w on sen, by go rozproszyc, ugodził nagle kamień, wżgardliwie syczący, a za nim drugi i trzeci... I zagrały kamienie w powietrzu, jak stłumione krzyki! Zdawało się, iż dolatując do Pani, w róże się zmieniają. Ale to nie były róże, jeno krwi krople. I krwią zbroczona, zwątpiwszy o wybawieniu, szukała oczyma śmierci³¹.

²⁷ B. Leśmian, *Legends tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, s. 49.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Kamienowanie, tj. wykonanie kary śmierci na przestępcy przez obrzucenie kamieniami, było zjawiskiem częstym w starożytności i średniowieczu. W tradycji biblijnej Bóg ustanowił kamienowanie jako karę za bałwochwalstwo (Pwt 17, 2–5), za czary (Wj 20, 27), bluźnierstwo (Kpł 24, 14) i cudzołóstwo (J 8, 4–5).

³¹ B. Leśmian, *Legends tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, s. 49–50.



W omawianym utworze daje się zauważyć, podkreślany przez Ricoeura, a towarzyszący zawsze zmazie, lęk etyczny („szepcze Pani czarnobrewa: [...] ponad wsią trwoga się moja unasza”³²), bardzo wyraźnie widoczny w zastosowaniu, w odniesieniu do głównej bohaterki, stałego epitetu „Pani trwożna”³³. Jednak, zdaniem autora *Symboliki zła*, „miłość doskonała”³⁴, a taki obraz miłości Córki Dziedzicowej i Piotra Władyki zdaje się budować Leśmian, jest w stanie takie lęki rozpraszać.

Rycerz Wyklęty – świadomość nieszczęśliwa

Grzech, nierozzerwalnie związany ze zmazą, jest przez Paula Ricoeura interpretowany w kategoriach antropologicznych jako „wymiar własnego istnienia”³⁵ człowieka. Zmaza, dla której fundament semantyczny stanowi opozycja czystość–nieczystość, „jest symbolem czegoś zewnętrznego, [...] wyraża raczej zajęcie czegoś, wzięcie do niewoli. [...] Kategoria rządząca pojęciem grzechu to kategoria *wobec Boga*”³⁶. Związane z grzechem przerażenie powstające w obliczu sił transcendentnych, Kogoś Zupełnie Innego, zainspirowało Ricoeura do podjęcia, zainicjowanego już przez Hegla, problemu „świadomości nieszczęśliwej”. Dla Hegla „świadomość nieszczęśliwa” jest wynikiem izolacji, odłączenia ludzkiej egzystencji od jej sensu i od Boga, „człowiecze nic w obliczu Bożego bytu i Bożej pełni”³⁷. Ricoeur neguje tezę Heglowską, zwłaszcza założenie nieobecności i milczenia Boga, dowodząc, iż „świadomość nieszczęśliwą” można próbować zrozumieć dopiero wtedy,

³² Ibidem, s. 51.

³³ Ibidem, s. 55.

³⁴ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, s. 46.

³⁵ Ibidem, s. 48.

³⁶ Ibidem, s. 48, 50.

³⁷ Ibidem, s. 50.



kiedy założy się wcześniejsze istnienie więzi Przymierza między Bogiem i człowiekiem: „Tylko to wcześniejsze ukonstytuowanie się więzi Przymierza ma wagę dla świadomości grzechu, to ono czyni z grzechu naruszenie Przymierza”³⁸. Przejście od świadomości zmyślenia do świadomości grzechu wprowadza dramatyzację sytuacji dialogicznej (stanowiącej istotę Przymierza), strach (jako wyraz sytuacji człowieka grzesznego wobec Boga) oraz kategorię „gniewu Bożego”: „niekłamanym przedstawieniem Boga, które idzie w parze z tym strachem jest «Gniew» – nie dlatego, żeby Bóg był zły, nie; dla człowieka grzesznego Gniew jest obliczem Świętości”; „Gniew świętości może okazać się gniewem miłości”³⁹.

Piotr Władyka, wcześniej Rycerz Pański, posiadający wszystkie znane z toposu *Drachenkampf* atrybuty rycerza solarnego – „strój przełotny” i „rumaka białego”⁴⁰ – w interpretacji Leśmianowskiej narusza jednak Przymierze z Bogiem: „Nie mogę już sobie przypomnieć, jaki grzech, jaką zbrodnię przeciw niebu popełnił Władyka. Pamiętam tylko chwilę, kiedy wieść po ludziach gruchnęła, że Władyka wyklęty jest z kościoła i na wieki pozbawiony ciała i krwi Pańskiej”⁴¹. Przyczynę zerwania więzi z Bogiem upatruje Leśmian nie tylko w grzechu nieczystości Rycerza Pańskiego („księżyc widział dwa ciała grzeszne, szamotane rozkoszą, skute w uścisku, w jeden obłęd rzucone”⁴²), ale przede wszystkim w zniesieniu przez rycerza solarnego, poprzez jego związek z Panią Czarnobrewą, dierezy pomiędzy siłami dobra i zła. Zniesienie takiej dierezy niszczy ustalony, odwieczny porządek, burzy naturalną harmonię natury, powoduje przemianę kosmosu w pierwotny chaos, dlatego też w świecie przedstawionym *Baśni o Rycerzu Pańskim* obrazy życia ulegają przemianie w obrazy śmierci

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 63, 68.

⁴⁰ B. Leśmian, *Legendy tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, s. 45.

⁴¹ Ibidem, s. 48.

⁴² Ibidem, s. 49.



– „w mrocznym sadzie Władyki czereśnie nie białem, jeno czarnem osnuły się kwieciami”⁴³. Władyka wchodząc, poprzez swój związek z Córką Dziedzicową – Panią Całującą, w krąg wyobrażeń nocnych („nie ludzką miał siłę i nie ludzką duszę, złemu zaprzedał; do kościoła nie chadzał, na bór święty pozieirał ukosem, o Bogu zapomniał, a ludźmi gardził”⁴⁴), traci atrybuty rycerza solarnego, które zostają zastąpione przez cień, atrybut rycerza infernalnego. Naraża się tym samym na gniew Boga: „szedł Władyka, jakoby go otchłań piekielna na tłumy wyzionęła. [...] Padał od niego na ziemię cień wielki, konny, uzbrojony, o lat tysiące starszy od samego Władyki i jakoby dążący we światy przezeń zapomniane”⁴⁵.

Przejawy gniewu Bożego w *Baśni o Rycerzu Pańskim* pochodzą z kręgu wyobrażeń apokaliptycznych – Leśmian odwołuje się do symboliki puryfikacyjnej ognia, mnoży obrazy frenetyczne, w warstwie językowej wykorzystuje najchętniej eksklamacje:

Pociemniało jezioro. Zawył bór na widnokręgach. Zakłębiły się chmury. Zawarczały otchłanie. Wypadła burza z niebiosów, jak śmierć nagła, niespodziana! Zaryczał piorun, purpurą ziejący, jakoby krwią Pańską gardło miał zalane – i zbroczył dom Władyki!

Spłonął dom ogniem rubinowym, niezwykłym, majaczącym niby w przeszłości, w mgławicy wieków zamierzchłych. Łuna drapieźnym płomieniem wżarła się w chmur kłęby⁴⁶.

Jednak, podobnie jak w analizach symbolizmu grzechu zaproponowanych przez Paula Ricoeura, również w baśni Leśmiana gniew świętości okazuje się ostatecznie gniewem miłości. Aby wprowadzić motyw przemiany, Leśmian dokonuje zaskakującego zabiegu w konstrukcji postaci Pani Czarnobrewiej, rozszerzając pole semantyczne tej figury o symbolikę uraniczno-solarną (obcą nocnemu porządkowi obrazowania), czyni z Pani Całującej

⁴³ Ibidem, s. 48.

⁴⁴ Ibidem, s. 47.

⁴⁵ Ibidem, s. 50.

⁴⁶ Ibidem, s. 53–54.



medium, za pośrednictwem którego Bóg przemawia do Władyki, próbując odnowić więź Przymierza:

Szepcze Pani trwożna – „otom ja winna przed tobą, a dęby pokłon ci biją i On sam zdawna cię ukochał!”

– „Kto?” – pyta Władyka.

– „Bóg!”

I echo tego słowa bór w stu piorunach powtórzył stokrotnie!

A Pani trwożna drży, jak lutnia, siedmiostrunnym łękiem w siedem bezmiarów rozpięta! I woła, niegdyś, przed laty – głosem innym, nieswoim, jakoby z boru wychodzącym:

– „On kocha ciebie – Wyklętego! Kocha potęgę twoją i dumę, i grzeszenie twoje serce! On nad tobą dłonie w bólu załamywał, które w strumieniach widziano. On kazał czereśniom żałobę przywdziać po swym panu i dom twój zniszczył, abyś nie na ziemi domu swego szukał. [...] Modlitwą jestem potępionego i bez ust twoich czułam się, jakoby niewymówioną i niewyszeptaną ku Bogu! I teraz z jego rozkazu, głosem, który mnie boli, wołam do ciebie: Rycerzu Pański, grzechem obłąkany, gdzie rumak twój biały, gdzie tarcza złota, gdzie miecz ognisty?”

I zamilkła Pani, głosem nieznanym mówiąca, zamilkła i oniemiała na wieki!⁴⁷

Elementami koniecznymi odnowienia zerwanej z Bogiem więzi, w analizowanym przez Ricoeura symbolizmie grzechu, jest świadomość winy, poprzedzająca przebaczenie i powrót. Dzięki mediacji Pani Czarnobrewej Władyka doznaje, fundamentalnego dla świadomości grzechu, doświadczenia alienacji, towarzyszącego przejściu rycerza solarnego w krąg wyobraźniowy archetypu nocy:

I przypomniał Władyka wszystko i z objęć Pani oniemiałej rwał się ku borowi. Wówczas ona poraz ostatni, dłońmi zarzuconemi na szyję zatrzymała go na samych progach wieczności. [...] A on – zatrzymany – błędził myślą we wspomnieniu – i we wspomnieniu zazłociło mu się coś, zamigotało, zatętniło. [...] I wypadł z boru głębiny huf rycerzy, niby sen zbrojny i strojny. Pędzą rumaki białe, ogromne, niewstrzymane. Pędzą w szyku bojowym. Od tarcz złotych, od mieczów ognistych brzask się czyni w całej nieskończoności, brzask tajemniczy. [...] A wśród nich rumak jeden biegnie bez jeźdźca... Zoczył go Władyka i zrozumiał, czy to rumak samotny⁴⁸.

⁴⁷ Ibidem, s. 55–57.

⁴⁸ Ibidem, s. 57.



Symbole powrotu, jak wskazują przywołane powyżej analizy, należące już do dziennego porządku obrazowania (solarne atrybuty rycerzy, blask, symbolika złota, „brzask tajemniczy”) zostają, w świecie wyobrażonym przez Leśmiana, połączone z symbolizmem skruchy⁴⁹ („pochylił Wyklęty głowę i szepnął: Niech będzie pochwalony...”⁵⁰) oraz rytuałem przejścia, który stanowi zwieńczenie antropologii tragicznej Rycerza Wyklętego: „Padł Wyklęty na ziemię i duszą zionął w bezmiary! Jeno rumak biały, wierny, został przy nim, niby odłam snu, zniknionego w niebiosach – i nad jego zwłokami, z nogą do biegu wzniesioną, kamieniał zwolna w posąg nieruchomy”⁵¹.

Coincidentia oppositorum

Baśń o Rycerzu Pańskim Bolesława Leśmiana, stanowiąca przykład dwudziestowiecznej literackiej konkretyzacji toposu *Drachenkampf*, wykazuje znaczne odstępstwa od archaicznego, zakorzenionego w kulturze wzorca. Przestrzeń wyobrazeniowa utworu, skupiona wokół dwóch pól semantycznych – archetypu dnia i archetypu nocy, zostaje przez Leśmiana pozbawiona typowej dla toposu *Drachenkampf* schizomorficzności struktur wyobrażeniowych, wyrażającej się w dierezie, wyraźnie oddzielającej symbolikę dobra i zła, światła i ciemności. Diereza ta zostaje w *Baśni o Rycerzu Pańskim* zastąpiona przez zabieg łączenia sprzeczności (*coincidentia oppositorum*). Główne postaci utworu, Panią Czarnobrewą (kobieta wąż – kobieta smok, a zarazem medium, przez które Bóg komunikuje się z Rycerzem Wyklętym i jego „modlitwa niema pośmiertna”⁵²) i Piotra Władykę (rycerz solarny – rycerz in-

⁴⁹ Por. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, s. 79–95.

⁵⁰ B. Leśmian, *Legendy tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, s. 57.

⁵¹ *Ibidem*, s. 58.

⁵² *Ibidem*.



fernalny), wikła w różne porządki obrazowania – zarówno nocny, jak i dzienny. Poprzez przyjęcie konwencji synkretyzmu kulturowego poszerza Leśmian semantykę archaicznego toposu o symbolizm zmagania i grzechu.

Leśmianowskie przetworzenie motywu *Drachenkampf*, polegające na zastąpieniu dierezy, wieńczzonej zawsze radosnym obrazem triumfu dobra nad złem, stanowiącym w archaicznych mitach i eposach fundament kosmicznego porządku, zabiegiem *coincidentia oppositorum* prowadzi do określonego efektu estetycznego. Na efekt ten składają się, związane ze „świadomością nieszczęśliwą” i antropologią tragiczną głównych bohaterów, melancholia porażki, estetyczna kategoria smutku i „tęsknota od ziemi aż do błękitu”⁵³. *Baśń o Rycerzu Pańskim* weszła w skład, opublikowanego również w „Chimerze” w 1904 roku, cyklu prozy poetyckiej opatrzonego przez Leśmiana wspólnym tytułem *Legendy tęsknoty*, na który złożyły się dodatkowo utwory: *Miłość*, *Błędny ogień*, *Z dziejów Czarnego Grodu*. Cykl został wzbogacony przez wydawcę o reprodukcje melancholijnych grafik Edwarda Okunia, wpisując się znakomicie w estetykę *fin de siècle*.

⁵³ Ibidem, s. 44.



Rozdział IV

„Coś go spętało i zmroczyło... Nie może grać...”¹ Reparycja mityczna w dramatach mimicznych Bolesława Leśmiana (*Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek Opętany*)

Powstanie dramatów Bolesława Leśmiana *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* (przez autora nazywanych baśniami mimicznymi w trzech Przywidzeniach) przypada na lata 1910–1914, choć datowanie i geneza obydwu tekstów pozostają kwestiami kłopotliwymi, nieprzynoszącymi jednoznacznego rozstrzygnięcia². Według słów córki Leśmiana, Marii Ludwiki Mazurowej, *Skrzypek Opętany* (pisany we Francji) stanowić miał rozwinięcie i dopełnienie wersji pierwotnej utworu – *Pierrota i Kolombiny* – nad którym pisarz pracował wcześniej w Warszawie, w roku 1910:

Pisał go około 1912 roku latem i jesienią. [...] Byłam razem z rodzicami i Celiną Sunderland, siostrą cioteczną Ojca, w Villa Silvy-Philomène, propriété Hermien w miejscowości Font-de-Veyre, nad Cannes, w górach [...]. Interesowałam się na równi z dorosłymi powstawaniem utworu, który rozrastał się na naszych oczach.

Ojciec czytał nam co wieczora nowe rozdziały. Mieszkaliśmy w pięknej miejscowości, na dziko, z dala od cywilizacji, w bezpośrednim kontakcie z przyrodą. Róże sztamowe oplatały sztachety. Przed domem nefle i figi. Z boku tarasami opuszczał się ogród pomarańczowy. Za nimi eukaliptusowy las i dalej lasek piniowy. Tam mieszkała samotna stara kobieta, którą przeobrażiliśmy w wiedźmę. Wiedźma z baletu. A w dole

¹ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985, s. 177.

² Szczegółowo na ten temat pisze Rochelle H. Stone we wstępie do *Skrzyпка Opętanego*, por. ibidem, s. 9–15.

pole różane, Róże ze *Skrzypka*. W domu na parterze pracownia malarska, zaczęte pejzaże, sztalugi, skrzynki z farbami i woń farb olejnych. Dwie malarki towarzyszące Ojcu w tej podróży. Żona i kochanka. Matka wtedy nie wiedziała o roli, jaką odgrywała Celina w życiu Ojca. Czarująca Zosia – żona poety i surowa, zła Celina. Natura wdierała się wionią róż, świergotem ptaków, pejzażem zagląającym przez otwarte okna domu. To wszystko stało się treścią przetrwoną przez artystę, treścią utworu. [...] Matkę przeobraził w nimfę leśną, Celinę w złą żonę. Różnica charakteru obu kobiet była tak widoczna. Ojciec mimo woli skorzystał z żywych modeli, Celiny i Zofii³.

Przytoczone tu wspomnienia córki artysty, wprowadzające kontekst biograficzny, jednoznacznie narzucający lekturę *Skrzypka Opętanego*, stanowiąc będą punkt wyjścia do mitokrytycznego odczytania znaczeń symbolicznych⁴ ukrytych w tekstach obydwu baśni mimicznych⁵. Przyjęte w dalszych analizach Durandowskie

³ Ibidem, s. 8–9.

⁴ Por. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979; idem, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992; idem, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 1964.

⁵ Katarzyna Fazan odczytuje baśni mimiczne Bolesława Leśmiana jako konkretyzację artystycznej tradycji *dell'arte*, wskrzeszającej jednocześnie symbolikę dionizyjską. Wprowadzenie konwencji teatru *dell'arte* w obszary zarezerwowane dla rytuału powoduje zderzenie heterogenicznych jakości i zmierza, zdaniem autorki, do wyrafinowanej tragigroteski, por. K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 305–326. Świat komedii *dell'arte* stanowi też punkt odniesienia dla analiz zaproponowanych przez Lidzię Ignaczak, por. L. Ignaczak, *Pauvre Pierrot! czyli o znaczeniu konwencji all'improvviso w baśni mimicznej „Pierrot i Kolombina”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, s. 344–351. Elżbieta Zarych interpretuje dramaty mimiczne jako utwory wykorzystujące elementy struktury baśni. Do kanonu baśniowego autorka przyporządkowuje: zasadę kontrastu, baśniowe tempo i czas wydarzeń, trzykrotność i czterokrotność powtórzeń, zagadkowość, refrenowość muzyki, praktyki magiczne, nieokreśloność miejsca i czasu, por. E. Zarych, *Świat w „Skrzypku Opętanym”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, s. 327–341. Anna Tytkowska proponuje spojrzenie na *Pierrota i Kolombinę* oraz *Skrzypka Opętanego* jako dramaty wpisujące się w koncepcje teatralne Walerego Briusowa i Wsiewołoda Meyerholda



rozumienie symbolu utożsamianego z figurą mityczną i obrazem archetypowym⁶ pozwoli prześledzić dokonaną przez Leśmiana artystyczną palingenezę mitów archaicznych oraz literacką aktualizację mityczno-obrzędowego scenariusza inicjacyjnego.

W technice twórczej Bolesława Leśmiana znak językowy ulega zwielokrotnieniu na poziomie kontekstów kulturowych. Potwierdzają to poglądy estetyczne poety ujawnione w *Szkicach literackich*⁷. Mit, symbol, wyobraźnia to słowa klucze Leśmianowskiej poetyki. Leśmian wierzy w kreacyjną i symbolotwórczą moc wyobraźni, ufa językowi i jego magii⁸. Swoją twórczość buduje, w sposób pozahistoryczny i pozageograficzny, na starych wierzeniach, baśniach, ludowej fantastyce, co jest rezultatem jego zainteresowań antropologicznych i etnologicznych („słowa muszą być tak zestawione, żeby niespodziewanie chwyciły tajemnicę”⁹). W eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia codziennego* Leśmian dowodzi, że ekstaza, wieczna Tajemnica, objawienie, myślenie mitologiczne są nowymi kategoriami poznania i nowymi środkami badania świata¹⁰. Aby poeta był w stanie dotknąć Tajemnicy, odsłonić

oraz grupy artystów związanych ze Stowarzyszeniem Nowego Dramatu, por. A. Tytkowska, „Świadoma umowność” w dramatach Leśmiana. O baśniach mimicznych: „Pierrot i Kolombina” oraz „Skrzypek Opętany”, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, s. 354–362.

⁶ Zbliżone rozumienie symbolu, 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*, red. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005, s. 307–317.

⁷ B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.

⁸ Poświadczają to analizy zawarte w monografii: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964, s. 236–242.

⁹ Por. J. Tuwim, *Leśmian. W dziesięciolecie śmierci*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 119–124.

¹⁰ B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 43.



w sobie czysty instynkt, musi dokonać regresu do ukrytej w głębi siebie pierwotności, odkryć uśpioną przez intelekt prapamięć: „Im dusza jest pierwotniejsza, tym bardziej metafizyczne bywa jej usposobienie względem otaczającego ją świata oraz jej język”¹¹.

Dramaty mimiczne jako literacka transpozycja mitu

Obydwa teksty, zarówno *Pierrota i Kolombinę*, jak i *Skrzyпка Opętanego*, otwiera informacja odautorska określająca szczegółowo chronotop Leśmianowskich baśni mimicznych. Czas akcji to, typowy dla struktur mitycznych, *illud tempus*: „Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”¹². W *Przywidzeniu Pierwszym* znajdziemy też precyzyjny opis miejsca akcji, który wykazuje znaczne podobieństwa do struktur przestrzennych opisanych w narracjach mitycznych. Według zamysłu pisarza przestrzeń zbudowana została w konwencji *coincidentia oppositorum* (co służy wzmocnieniu dialektyki sprzeczności i dramatyzacji mających nastąpić zdarzeń) oraz ma stanowić symboliczną reprezentację archetypowego obrazu domu. Obszerna uboga izba w chałupie skrzyпка Alaryela (*Pierrota*)¹³ jest jednocześnie pełnym przepychu pałacem, *orbis interior* to miejsce puste, „niemieszkalne”¹⁴, przestrzeń celowo zwertykalizowana poprzez zamknięcie jej wąskimi i wysokimi drzwiami oraz wprowadzenie rekwizytu w postaci purpurowego tronu z „oparciem wąskim i wybiegłym niemal do sufitu”¹⁵. Taka

¹¹ Ibidem, s. 46.

¹² B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 174.

¹³ Dramaty *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* traktuję jako kompozycyjną całość ze względu na typową dla myślenia mitycznego, a obecną w obydwu utworach, repetycję scen i sekwencji symbolicznych. Stąd pojawiające się dalej w tekście stałe zestawienia Kolombina (Chryza) oraz Pierrot (Alaryel).

¹⁴ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 175.

¹⁵ Ibidem.



konstrukcja przestrzeni, zaakcentowana mocno już na początku dramatu, zapowiada kierunek przyszłych działań postaci zorientowany ku transcendencji i otwiera świat przedstawiony utworu na sferę *sacrum*. Sakralizacja przestrzeni chałupy-pałacu zostaje uzyskana dodatkowo przez wprowadzenie obrazowania uraniczno-solarnego i estetyki blasku (ciemnoblękitne ściany, ciemnoblękitna podłoga, jaskrawe światło, złoty miecz wiszący na ścianie, wielkie zwierciadło, złoty puchar). Zamkniętą przestrzeń *orbis interior* otwiera Leśmian również horyzontalnie, wprowadzając obraz szeroko rozwartego okna, poza którym rozpościera się „bór odwieczny”¹⁶, emblemat sakralności tellurycznej, która w utworach odegra rolę fundamentalną.

W przekazach mitycznych, przechowujących „pierwotną intuicję ziemi”¹⁷, sakralność ziemi płodnej, eksponująca prokreacyjny potencjał tego żywiołu, stała się synonimem okresowej odnowy świata. Wraz z rozwojem kultów tellurycznych i tellurycznej mitologii pojawia się nowa waloryzacja przestrzeni – przestrzenią świętą jest teraz dom i gleba, które stają się *imago mundi*. W dramatach mimicznych Leśmian ożywia tę waloryzację przestrzeni domu w strukturze chałupy-pałacu Alaryela (Pierrota), akcentując związki opisywanej przestrzeni z żywiołem ziemi – izba „posiada zaledwo kilka przedmiotów, na pozór bezużytecznych i przypadkowych, a w istocie rzeczy niezbędnych dla baśniowych zdarzeń i praktyk”¹⁸, jednym z takich przedmiotów jest stojący na podłodze „kosz ciemnożółty pełen po brzegi kwiatów świeżych”¹⁹.

Antropokosmiczny symbolizm mitów tellurycznych pozwalał utożsamić ludzką egzystencję z ziarnem, które musi umrzeć, aby się odrodzić, narracja mityczna stała się scenariuszem obrzędowości odtwarzającej tajemnicę narodzin, śmierci i regeneracji nie

¹⁶ Ibidem, s. 176.

¹⁷ Autorem tego sformułowania jest Mircea Eliade (idem, *Traktat o historii religii*, s. 238).

¹⁸ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 175.

¹⁹ Ibidem.



tylko człowieka, lecz także całego kosmosu. Leśmian przetwarza artystycznie ten kulturowy symbolizm, swoje dramaty mimiczne, otwierając całą sekwencję obrazów tanatycznych (czarna kotara zasłaniająca drzwi izby, zwierciadło zasłonięte ciemną gazą, czarna poduszka leżąca na tronie, wiedźma wchodząca do domu Alaryela z niezapaloną latarnią), które mają być zapowiedzią przyszłego odrodzenia. Obrazy śmierci zdają się tu reprezentacją niemocy twórczej, symbolizowanej przez czarne sztalugi z blejramem, a zapowiedzią przełamania twórczego impasu – stojący u podnóża sztalug kosz świeżych kwiatów. Zanik mocy kreacyjnych, paraliżujący artystę, wyrażony został w dramacie w dwojaki sposób. Pierwszy zamysł autorski stanowi bezruch, uwidoczniiony w konstrukcji głównych postaci: Alaryela (Pierrota) oraz malarki Chryzy (Kolombiny), przedstawionych jako figury statyczne (Alaryel „stoi bez ruchu w świetle indygowym”²⁰, siedzi zadumany na purpurowym tronie lub siada w kucki i przygląda się leżącej na podłodze skrzypce, umęczony „niemożnością wydobywania z niej pieśni upragnionej”²¹, śpi z głową ostrożnie wspartą o złotą skrzypkę; Chryza wykonuje wewnętrzny taniec przed sztalugami „pełen znieruchomień”²²). Drugi zamysł artystyczny polega na wykorzystaniu maski reprezentacji symbolicznych – czarnej palety, którą trzyma w dłoni Chryza, czy niemej złotej skrzypki Alaryela:

[Alarel] chwyta skrzypkę, chwyta smyk, pokazuje Chryzie, że nie może grać... Coś się w nim stało... Coś zaszło... Coś go spętało i zmroczyło... Nie może grać... Próbuje właśnie... Przytula skrzypkę do ramienia i złotym smykiem dotyka złotych strun. W tej chwili muzyka urywa się nagle, jak na czyjeś skinienie. W następnym ciszy Alaryel bezsilnie opuszcza swe dłonie. Skrzypka i smyk bezhałaśnie wypadają mu z rąk na ziemię²³.

²⁰ Ibidem, s. 180.

²¹ Ibidem, s. 177.

²² Ibidem, s. 176.

²³ Ibidem, s. 177.



Chryza, w odpowiedzi na gesty Alaryela, wykonuje magiczny ryt zaczerpnięty z obrzędowości tellurycznej, symbolizujący odrodzenie, podbiega do kosza z kwiatami i obrzuca niemią skrzypkę znajdującymi się w nim różami, tworząc wonną kolebkę chthoniczną, tak że „skrzyпка ginie pod wzgórzem natłoczonych kwiatów”²⁴. Leśmian, dokonując w swoich dramatach mimicznych literackiej transpozycji archaicznej obrzędowości, wzbogacił ją o regeneracyjną symbolikę róży, uzyskując efekt silnego wzmocnienia semantycznego. *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany* staną się dalej płaszczyzną wielokrotnie podejmowanych prób reinterpretacji symboliki róży, zapowiedzianej już w Scenie Pierwszej. W antropologii kultury róża jako synonim odrodzenia i niezniszczalności życia była ulubionym atrybutem bóstw płodności – greckiej Persefony i rzymskiej Kory, wracających wraz z odradzającą się naturą do matki – Demeter (Cerery)²⁵. Wieńcami z róż przystrajano ołtarze i głowy posągów męskiego bóstwa płodnych sił przyrody, Dionizosa. Na drugim biegunie pola semantycznego omawianego symbolu pojawiają się silne związki z przemijaniem. Hekate, greckie bóstwo chthoniczne²⁶, Grecy przedstawiali często z wężem i wieńcem róż na głowie. Róża była atrybutem dusz błogosławionych, zamieszkujących Pola Elizejskie. Krótkość życia kwiatu skłaniała starożytnych do refleksji nad egzystencjalnym problemem *vanitas*: „Kwiaty i zapach natura zrodziła na krótki

²⁴ Ibidem, s. 178. Kolebka chthoniczna, według Eliadego, występowała w obrzędowości tellurycznej zarówno społeczeństw pierwotnych, jak i w wyższych cywilizacjach. Opiekuńczemu duchowi Matki-Ziemi powierzano nowo narodzone dzieci – śpiące noworodki pozostawiano w rowach, na warstwie liści złożonych na ziemi lub na warstwie popiołu, co miało im zapewnić opiekę matki tellurycznej i chronić w dalszym życiu. Regeneracyjny potencjał *Tellus Mater* wykorzystywano też w celach sanacyjnych – bezpośrednio na ziemi układano chorych i umierających, por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 242–245.

²⁵ Róża jest też atrybutem egipskiej bogini płodności – Izydy.

²⁶ Zanim wyobrażenia Greków złączyła Hekate ze sferą mroku, była ona dobroczynną boginią płodności utożsamianą z Persefoną. Opiekowała się rolnikami i kobietami, a jej ołtarzyk stał przed każdym domem ateńskim.



okres. Powinno to być przestrożą dla ludzi, że to, co przepięknie kwitnie – róże, lilie, fiołki – szybko też więdnie”²⁷. Ta ambiwalencja życia i śmierci uczyniła z róży bardzo chętnie wykorzystywany emblemat zmartwychwstania. Rzymianie w czasie majowych świąt róż (*rosalia*) ofiarowywali róże manom – duszom zmarłych. Pięciopłatkowy kwiat dzikiej róży, przedstawiany często jako pentagram, wyobrażał – zdaniem Arystotelesa – wszechświat złożony z pięciu żywiołów – ognia, wody, ziemi, powietrza, eteru – i ustawiczne powtarzanie się tych samych epok (eonów) w kręgu wieczności, symbolizując kołokrąg życia i śmierci. W dramatach mimicznych Bolesława Leśmiana znajdziemy interesujące przetworzenie omawianego obrazu. Róża, co może w powierzchownej lekturze dziwić, nie jest tutaj atrybutem Rusałki Leśnej, literackiego wyobrażenia Persefony, ale skojarzona z czernią występuje jako rekwizyt Chryzy (Kolombiny), symbolizującej w dramacie ograniczenia ontyczne człowieka:

CHRYZA stoi przed sztalugami z pędzlem i czarną paletą w ręku i rytmicznie, w takt muzyki maluje portret Alaryela. Przybrana w szatę oranżową i w wieniec z ciemnopurpurowych róż. Z tych samych róż ma naszyjnik, który się puszy wokół szyi i pas, który jej kibić ujął w uścisk kwiatowy²⁸.

W *Przywidzeniu Pierwszym* róża stanie się dla Chryzy (Kolombiny) orężem magii miłosnej, którym ta będzie walczyć z mocą Rusałki Leśnej:

CHRYZA chwyta kosz i z koszem w ręku wraca do Alaryela. Kwiaty mu niesie w koszu i dłonią wskazuje te kwiaty. [...] Pełnymi garściami rzuca mu kwiaty pod stopy, w piersi, w twarz, w oczy. [...] Upatrzywszy chwilę odpowiednią, wyszarpuje z rąk Alaryela obydwie gałązki, ciska je gniewnie na ziemię i depcze, depcze nogami.

²⁷ Pliniusz Starszy, *Historia naturalis*, XXI 1, cyt. za: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 191.

²⁸ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 176.



ALARYEL chwytą ją za dwie dłonie, wyłamując z jednej rozluźnionej dłoni kosz, który pada bezszumnie na ziemię – i tak pochwyconą odrzuca precz od gałązek w pobliże zwierciadła. Wówczas nagłym skokiem narzuca się na nią i wobec zasłoniętego zwierciadła zdiera z niej wieniec różany, naszyjnik różany, pas różany...

Zdarte przedmioty kolejno ciska o ziemię. [...] Spadłe na ziemię róże deptcze nogami tak samo, tak samo...

CHRYZA nie przeciwi mu się, nie opiera. [...] Stoi ogołocona z róż, pozbawiona miłości, niespodzianie zubożała, jak żebraczka, która po raz pierwszy wyszła na żebrzy²⁹.

Mogłoby się wydawać, iż przytoczony cytat przywołuje zbanalizowaną semantykę miłosną obrazu róży. Interpretacja zmienia jednak kierunek, kiedy czytamy scenę następną *Pierwszego Przewidzenia*:

CHRYZA otrząsa się nagle ze swego znieruchomienia. Wyciąga dłonie do zwierciadła i odsłania je całkowicie. W głębi zwierciadła widać najpierw odbicia różanego wienca, naszyjnika i pasa, które leżą na ziemi, naprzeciwko zwierciadła – zniszczone i stratowane. Potem w głębi zwierciadła jawi się z pewnym opóźnieniem odbicie samej Chryzy. Chryza przygląda mu się nieruchomo, zaś ono tak samo przygląda się Chryzie.

ODBICIE CHRYZY pierwsze daje znak życia: pochyla z wolna głowę, aby się przyjrzeć odbiciom róż znieważonych i podeptanych. [...] Podnosi odbicie wienca i próbuje wdziać go na skronie: odbicie wienca opada na ziemię. [...] Podnosi odwzór naszyjnika i próbuje nim szyję okolic: odwzór naszyjnika opada na ziemię. [...] Podnosi odwzór pasa i próbuje się nim opasać: odwzór pasa osuwa się na ziemię. [...]

CHRYZA w ślad za nim czyni to samo, lecz w połowie drogi przerywa ten ruch. [...]

ODBICIE CHRYZY samodzielnie unosi swe dłonie dalej ku twarzy i płacze bezgłośnie w głębi zwierciadła³⁰.

Jasne się staje, że róża jest tu przetworzonym obrazem symbolicznej śmierci Chryzy (Kolombiny) i znakiem narodzin nowej, autonomicznej postaci dramatu, jaką jest Odbicie Chryzy (Kolombiny).

²⁹ Ibidem, s. 187–188.

³⁰ Ibidem, s. 188–189.



Odbicie, nie posiadając statusu ontologicznego śmiertelnego człowieka, jest wolne od jego ograniczeń. Dzięki temu zabiegowi Chryza (Kolombina), jedyna osoba dramatu obarczona przez autora cieniem – stygmatem świata doczesnego, może przekroczyć wrota wieczności. Toteż usypany przez nowo narodzoną Chryzę (Kolombinę) ze znieważonych róz krzyż czteroramienny stanie się osią zabiegów magicznych, które zaprowadzą jej oblubieńca, „skrzypka opętanego”, poprzez śmierć do odrodzenia.

Palingeneza mitu tellurycznego

W fenomenologii religii można zauważyć sprzeczne koncepcje dotyczące podstawowych teofanii ziemi. Pierwszą z nich proponuje Mircea Eliade. Badacz wyróżnia dwie teofanie: starszą, przejawiającą się w obrazie *Pammator Ge – Ziemi Matki Wszystkiego*, oraz późniejszą, związaną z kultem płodności natury w społeczeństwach agrarnych, wyrażającą się w figurze *Tellus Mater*. *Pammator Ge* to struktura złożona nie tylko z warstwy tellurycznej, powierzchniowej, żyznej, lecz także z otchłani chtonicznej. Drugi fenomenolog religii, Gerardus van der Leeuw, obie figury traktuje jako różne epifanie jednej Matki-Ziemi, będącej jednocześnie bóstwem roślinności i urodzaju oraz boginią świata i zaświatów³¹. Ta właśnie linia interpretacyjna zostanie przyjęta w poniższej pracy, ponieważ w takiej funkcji figury ziemi pojawiają się w wyobraźni autora *Skrzypka Opętanego*, a terminy *Tellus Mater* i *Pammator Ge* będą dalej używane zamiennie. Obie teofanie Ziemi, telluryczna i chtoniczna w kulturze europejskiej spotykają się i zyskują

³¹ Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*; idem, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978.



najpełniejszą egzemplifikację w obrzędzie *tesmoforiów*³² – greckich misteriów odrodzenia. Ich dokładniejsze omówienie wydaje się w tym miejscu niezbędne, gdyż zarówno ich sens soteriologiczny, jak i symbolika stały się dla Leśmiana ważnym źródłem inspiracji. Główne boginie *tesmoforiów*, zwanych też *eleuzyniami* – Demeter i Persefona (Kora) – są epifaniami bóstwa zwanego przez Greków *Gaja Kourotropos*³³. Grecki termin *kouroi* zawiera w sobie referencje do regeneracyjnych właściwości żywiołu ziemi, oznacza bowiem wszystkie młode stworzenia zarówno w świecie roślin, jak i zwierząt. *Eleuzynia* składały się z trzech etapów: małych misteriów, wielkich misteriów – *teletai*³⁴ i doświadczenia końcowego – *epopteia*³⁵. Małe misteria obchodzone były wiosną w miesiącu *Anthesterion*³⁶, a jesienią odbywały się obrzędy wielkich misteriów. Trwały osiem dni i wszyscy mówiący po grecku³⁷ mogli w nich uczestniczyć, pod warunkiem, że spełnili wiosną ryty wprowadzające. Rozpoczynały się w ateńskim Eleuzinionie, dokąd w wigilię *Teletai* przynoszono uroczyście z Eleusis sakralne przedmioty – *hiera*. Punkt kulminacyjny uroczystości miał miejsce dnia piątego. O świcie ruszała z Aten do Eleusis wielka procesja. Po zapadnięciu zmroku na dziedzińcu sanktuarium zapalano pochodnie. *Mystowie* z pochodniami w ręku odtwarzali za pomocą gry płomieni zejście Demeter do Hadesu. Mircea Eliade, przywołując świadectwa Plutarcha, Stobajosa i Themistiosa, twierdzi, że w starożytnej

³² *Tesmoфорos* (gr. ‘nadający prawa’) – przydomek Demeter.

³³ Etymologia imienia Gaja (Ge) podkreśla jej telluryczny charakter (sanskryckie *go* to ‘ziemia, miejsce’, gockie *gauja* – ‘prowincja’, por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 235). G. van der Leeuw utożsamia Gaję z takimi epifaniami Wielkiej Macierzy, jak: frygijska Kybele, sumeryjska Isztar, indyjska Kali czy egipska Izyda.

³⁴ *Telete* (gr.) – obrzędy mistyczne praktykowane przy wtajemniczeniu.

³⁵ *Epoptheia* (gr.) – ‘osiągnąć najwyższy stopień wtajemniczenia’, ‘osiągnąć pełnię szczęścia’.

³⁶ *Anthesterion* był miesiącem, w którym obchodzono wiosenne święto kwiatów. *Antesterie* były jednak również w starożytnej Grecji świętem zmarłych.

³⁷ Ceremonie *teletai* obejmowały *legomena* – krótkie formuły liturgiczne i inwokacje, dlatego inicjacja była zakazana dla osób, które nie mówiły po grecku.



Greccji przeżycia duszy po śmierci ciała porównywano do wtajemniczenia w wielkie misteria:

Początkowo błądzi ona w ciemnościach, cierpiąc różne rodzaje lęków, aby wreszcie stanąć wobec olśniewającego blasku, odkryć piękne i czyste krajobrazy oraz łąki, słyszeć głosy i napawać się tańcem. Z koroną na głowie wtajemniczony przyłącza się *do mężów czystych i świętych* i kontempluje niewtajemniczonych, grzęznących w błocie i zagubionych we mgle, którzy pogrążają się w swych nieszczęściach, gdyż boją się śmierci i nie wierzą w szczęście w zaświatach³⁸.

Jednym z rytuałów wielkich misteriów miał być marsz w ciemnościach, symbolizujący zejście do Hadesu, zakończony wyjściem na rozświetloną łąkę³⁹. Istotnym elementem *teletai* była prezentacja *hiera*, wydobytych uroczyście ze skrzyni, mającej być repliką *uterum*. Rytem wieńczącym inicjację była *hierogamia*: „Asterios mówi o podziemnym korytarzu, spowitym w ciemnościach, gdzie miało miejsce uroczyste spotkanie hierofanta z kapłanką; pochodnie gaszono, a tłum wierzył, że zbawienie zależy od tego, co oboje robią w ciemności”⁴⁰. Końcowe doświadczenie misteriów, *epopteia*, miało miejsce w oślepiającym świetle. Jego punktem kulminacyjnym była epifania Persefony. Nocą, na rozświetlonej łące, hierofant, uderzając w gong z brązu, przywoływał Persefonę, co miało symbolizować otwarcie się Królestwa Zmarłych. Ryt końcowy polegał na demonstracji świeżego kłosa – symbolu odrodzonego życia⁴¹.

Soteriologiczny aspekt *tesmoforiów*, wyrażający się w trzech zasadniczych elementach obrzędu, jakimi były hierogamia,

³⁸ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, s. 208.

³⁹ Taką tezę, zaproponowaną przez Foucarta, przytacza Eliade, jednak dalej powołuje się na badania archeologiczne sanktuarium Demeter i Telesterionu, które wykazały, że nie było tam podziemnych korytarzy, którymi *mystowie* mogliby odbywać rytualne zejście do Krainy Zmarłych.

⁴⁰ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, s. 208–209.

⁴¹ Pszenica i mak były atrybutami Demeter. Rytualnym napojem poświęconym bogini, spożywanym w czasie *tesmoforiów*, był *kykeon*, mikstura sporządzana z wody, mąki jęczmiennej i mięty.



rytualna śmierć i zmartwychwstanie, można wyodrębnić w świecie przedstawionym *Skrzypka Opętanego*, gdzie odnajdziemy obecność poetycko przetworzonej symboliki eleuzyjskiej. Wyobrażenia rozświetlonej łąki, róż towarzyszących miłosnemu wtajemniczeniu, literackie epifanie kobiety – bogini wiodącej mężczyznę – neofitę do nieśmiertelności, będą nieustannie przez artystę przywoływane, podporządkowane symbolicznym zabiegom zmierzającym do regeneracji utraconych mocy twórczych i odrodzenia Alaryela jako artysty. Miłosne spotkanie z Rusałką Leśną, jak eleuzyjska hierogamia, objawia tajemnicę nieśmiertelności, przeniesionej w baśniach mimicznych na poziom wypowiedzi na temat sztuki, przynależnej sferze *sacrum*, czego emblematem są złota skrzypka i złoty smyk. Leśmianowską zieleń, las, kwiaty, jak wskazuje zaprezentowany kontekst kulturowy (według Gerardusa van der Leeuw, Demeter to dojrzały owoc, Kora to dziewica-kwiat), można odczytać jako artystyczne epifanie *Pammator Ge*, symbole archetypowe przywoływane po to, aby Alaryela (Pierrota), tak jak w *eleuzyniach – epopeję*, doprowadzić do artystycznego odrodzenia, do przewyciężenia twórczej niemocy wyrażonej w baśniach mimicznych za pomocą obrazów tanatycznych (mogiła, cmentarz położony w borze odwiecznym, Cienie Zmarłych, trup Alaryela, Rusałka umarła, złamana gałązka, niema Skrzypka Złota).

Stylizowana przez Leśmiana na boginię telluryczną Rusałka Leśna jako figura wyobrażeniowa jest tworem synkretycznym. W konstrukcji tej postaci można dostrzec zabieg kontaminacji słowiańskich wierzeń ludowych, mitycznych wyobrażeń zachodnioeuropejskich reprezentowanych przez ondyny i nereidy, a także rysy głównych bóstw chtonicznych greckich tesmoforiów. Światło Indygowe, towarzyszące każdemu jej zjawieniu, wprowadza silne asocjacje ze światem transcendentnym, sakralizując przestrzeń. Sferę profaniczną reprezentują w *Skrzypku Opętanym* oraz w *Pierrocie i Kolombinie* dwie inne *dramatis personae* – Kolombina i Chryza. Jako jedyne postaci dramatu posiadają cień, nie mogą więc



przekroczyć swoich ograniczeń ontycznych, własnej śmiertelności, są też na stałe związane z doczesnością poprzez symbolikę cyfry cztery. Chryza (Kolombina), walcząc z Rusałką Leśną o miłość Alaryela (Pierrota), ułożywszy na polanie, w „borze odwiecznym”, róże w kształt krzyża:

Wyjmuje z kosza Laskę Czarodziejską. Czterykroć dokoła krzyż różany obchodzi i czterykroć Laską Czarodziejską czterech ramion krzyża dotyka. Pod wpływem tych zaklęć wynurzają się z gestwy drzewnej – jedno po drugim – w grupach poczwórnych – cztery Karły, cztery Duchy Białe, cztery Duchy Błękitne⁴², cztery Duchy Czarne, cztery Duchy Purpurowe i cztery Duchy Pstrokate⁴³.

Między tymi dwiema rzeczywistościami sytuuje autor swojego męskiego bohatera, artystę ogarniętego twórczą indolencją. W *Szkicach literackich* utożsamiał Leśmian artystę – umysł metafizyczny, mieszkańca nieba i ziemi – z człowiekiem pierwotnym. Uniesienie miłosne Alaryela (Pierrota) jest właśnie takim aktem regresu do pierwotności. Rusałka Leśna staje się duszą natury⁴⁴. Komunia z nią umożliwia człowiekowi metafizycznemu zaznanie chwili ekstazy prowadzącej do inkarnacji. Wyposażona przez Leśmiana w atrybuty bogini płodności (dwie kwitnące gałązki) prowadzi kochanka przez dwa stopnie wtajemniczenia. Pierwszy krok w kierunku transcendencji robi Alaryel (Pierrot) jako artysta – pozbawiony przez Chryzę (Kolombinę) Złotej Skrzypki, potrafi wydobyć dźwięk, grając na dwóch gałązkach upuszczonych przez Rusałkę Leśną. Wtajemniczenie ostateczne Skrzypka Opętanego

⁴² Leśmian respektuje sakralną symbolikę błękitu, dlatego też duchy te, jako jedyne, nie wezmą udziału w późniejszych praktykach magicznych Kolombiny (Chryzy).

⁴³ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 143.

⁴⁴ R.H. Stone w swoim opracowaniu dramatów mimicznych Leśmiana używa indyjskiego terminu *Atma*, utożsamiając ją z miłosnym stosunkiem do natury (por. *ibidem*). Leśmian pozostawał pod bardzo silnym wpływem filozofii indyjskiej – w 1909 roku opublikował w „Kurierze Warszawskim” esej pt. *Ramajana*. Antoni Lange, kuzyn Bolesława Leśmiana, był tłumaczem eposów indyjskich na język polski.



poprzedzone zostaje zejściem bogini do świata podziemnego. W zakończeniu dramatu Alaryel (Pierrot) wyzwała się ostatecznie ze swoich ontycznych, ludzkich ograniczeń. Ukąszony przez węża, wysłannika bóstw chthonicznych, doświadcza rytualnej śmierci, a jego zmartwychwstanie przybiera postać blasku⁴⁵:

Z głębi mogiły wydobywają się podziemne, bardzo głuche i stłumione dźwięki. [...] Mogiła Rusałki rozsuwa się, ukazując otwór pusty. W miarę jej rozsuwania się Dźwięki Podziemne nabierają coraz głębszego brzmienia, zatracając dawne stłumienie, a jednocześnie z otworu mogilnego wydobywa się jakby Świt Indygowy, rozplamienia się w tegoż koloru zorzę i ogarnia cały cmentarz. [...] Z mogiły, w ślad za Światłem Indygowym, wynika postać zmarłej Rusałki⁴⁶.

Rusałka Leśna nosi wyraźne ślady stylizacji na bóstwo chthoniczne (zejście pod ziemię, odrodzenie, epifania pod postacią blasku rozświetlającego mogiłę). Ta potrzeba obcowania ze świętością i przekraczania ograniczeń ludzkiej kondycji stanowi dominantę całej twórczości Bolesława Leśmiana⁴⁷, toteż w baśniach mimicznych las staje się miejscem inkarnacji, a zjednoczenie z bóstwem Ziemi odbywa się w czasie obrzędu zawierającego ryty *tesmoforiów*. W *Pierrocie i Kolombinie* oraz *Skrzypku Opętanym* kierunek działań bohaterów i kompozycja dramatów prowadzą od sfery profanicznej chaty Alaryela (Pierrota), poprzez przekroczenie linii granicznej okna, aż do świętej przestrzeni lasu:

Obszerna izba w chałupie Alaryela – izba właściwie pusta i niezamieszka, zaludniona jeno na czas trwania Baśni Przelotnej. [...] W głębi szerokie rozwarłe okno, swą podstawą sięgające niemal podłogi. Za oknem bór odwieczny. Gałęzie pobliskiego drzewa przenikają przez okno do wnętrza izby⁴⁸.

⁴⁵ Światło i blask towarzyszyły kulminacyjnemu momentowi inicjacji w misteriach eleuzyjskich – *epopteia*.

⁴⁶ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 166–167.

⁴⁷ Szerzej na ten temat por. M. Karwowska, *Prapamięć uspiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.

⁴⁸ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 175–176.



Okno występuje tu w funkcji elementu granicznego, poza którym rozpoczyna się las – Inny Świat, Rajski Ogród Bezczasowej Jedności, niezrozumiały i niebezpieczny *orbis exterior*. W antropologii kultury opuszczenie swojej krainy, przekroczenie granicy oznacza powrót do sytuacji, w której zawieszono miały być wszelkie wykładniki ludzkiej kondycji, „nie działał destrukcyjny czas”⁴⁹. Leśmianowski „bór odwieczny”, obraz skonstruowany w oparciu o, typową dla myślenia magicznego, tożsamość w doświadczaniu czasu i przestrzeni (czas sakralny, przestrzeń sakralna – czas profaniczny, przestrzeń profaniczna), staje się świątynią, w której odbywa się chthoniczne misterium odrodzenia⁵⁰. W charakterystyce domu (chaty, pałacu – nazwy te pojawiają się w dramatach zamienione, co wskazuje na ich symboliczny charakter) Skrzyпка Opętanego stosuje Leśmian negatywną waloryzację przestrzeni: „sztuczne światło”⁵¹, „czarna paleta”⁵², „czarna kotara, czarna poduszka”⁵³ i czasu: w domu króluje żona Alaryela (Pierrota) – Chryza (Kolumbina), ucieleśnienie czasu linearnego, profanicznego i skończoności ontycznej człowieka. Las to przestrzeń waloryzowana przez autora pozytywnie. Dominują tu kolory transcendencji – złoto i błękit, bór jest „odwieczny”, daje więc swoim mieszkańcom obietnicę nieśmiertelności. Jest domem ukochanej Pierrota (Alaryela) – Rusałki Leśnej (symbolizującej regeneracyjny potencjał ziemi), która powoduje, że w leśnej „przestrzeni niewiadomej dźwięczy

⁴⁹ Por. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 149.

⁵⁰ Łacińskie słowa: *templum* (‘świątynia’) i *tempus* (‘czas’) są ze sobą etymologicznie powiązane. Podstawowe znaczenie słowa *tempus* to ‘ciąć, oddzielać’. Pierwotnie *templum* było wycinkiem nieba wydzielonym na użytek *augurów*, miejscem, z którego kapłani prowadzili wróżebne obserwacje lotu ptaków. Później, zachowując znaczenie miejsca, w którym poznaje się przyszłość i wolę bogów, gdzie przybycze z zaświatów ujawniają wiedzę pochodzącą z Innego Świata, mianem tym określano wszelką sferę sakralną, święte pomieszczenie odcięte od otoczenia.

⁵¹ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 175.

⁵² *Ibidem*, s. 176.

⁵³ *Ibidem*, s. 178.



muzyka – Wcielenie Tajemnicy”⁵⁴. Obydwa światy – *orbis interior* i *orbis exterior* – przenikają się wzajemnie. Leśmian wprowadza na teren onirycznego domu bohatera rekwizyty z kręgu sacrum – Złotą Skrzypkę, gałęzie „odwiecznego boru”, zaglądające przez okno do wnętrza chaty i dwie gałązki upuszczone przez Rusałkę Leśną, które zastąpią skradzioną przez Chryzę (Kolombinę) Złotą Skrzypkę, a na których Alaryel (Pierrot) zagra swoją Pieśń Nieśmiertelną. Zapis tej pieśni przyniesie Skrzypkowi Opętanemu na swojej sukni leśna nimfa, wyposażona przez wyobraźnię Leśmiana w powłóczytą szatę koloru indygo, „na której mienią się i złocą rzęsiście nuty tajemnicze, niby zawiłe arabeski, tające pieśń nieznaną”⁵⁵.

Alaryel (Pierrot) przekracza granicę sakralnej przestrzeni boru i wkracza na jego teren w poszukiwaniu utraconej mocy twórczej. Pragnie odrodzić się jako artysta – muzyk, ale jednocześnie dąży do przekroczenia ograniczeń własnej śmiertelności. Zwabiony Tajemnicą Światła Indygowego i Pieśnią Nieznaną musi ponieść konsekwencje wejścia w Inny Świat i poddać się obowiązującym tam prawom⁵⁶. Droga do samopoznania okaże się dla niego drogą do śmierci. Zanim przystąpi do właściwego wtajemniczenia w misterium chtoniczne, które dokona się w głębi lasu, musi poddać się rytuałom oczyszczenia. Obowiązkowym elementem rytów inicjacyjnych jest symbolizm krwi – w baśniach mimicznych występuje on pod postacią wina, które Pierrot (Alaryel) wypija, aby wprowadzić się w ekstazę:

Chwyta puchar stojący u podnóża tronu i napełnia go winem ze rdzawego dzbanu. Chciwie przywarłszy puchar do ust, pije do dna jego zawartość. Potem bezrozumnie, po pijanemu, krokiem chwiejnym, bezsilnym

⁵⁴ Ibidem, s. 180.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ W antropologii kultury znane jest zjawisko *miru*, tj. nakazu szczególnego zachowania w miejscach granicznych, mediacyjnych, takich jak świątynia, cmentarz, kościół, most, droga. Przekroczenie granicy, a więc znalezienie się na obszarze sacrum, oznaczało, że człowiek znajduje się pod inną niż świecka jurysdykcją.



i pozornie bezcelowym dosięga lewej ściany, [...] przywleka się do okna, do tego miejsca, gdzie przed chwilą trwała zjawiona Rusałka. Chwyta się dłonią za framugę, wychyla głowę za okno i patrzy w bór [...] i w dzikich, nierównych podskokach jak zraniony zwierz, rzuca się w stronę skrzypki leżącej na podłodze. Nie doskoczywszy do niej, wpada w szaf, w nieprzytomne szamotanie się żądź, złęknionych niemożliwością pochwycenia tajemniczej a upragnionej melodii⁵⁷.

Picie wina jest tu jednym z gestów przekraczania granicy między różnymi stanami rzeczywistości czy strefami Wszechświata, wymaganymi przez magię dobrego początku⁵⁸. Upojenie, wejście w stan dzikości duszy, a więc symboliczna śmierć dawnego ładu, pozwoli Skrzypkowi Opętanemu przekroczyć granicę dzielącą *orbis interior* i *orbis exterior*. Drugim ważnym rytmem oczyszczającym jest milczenie⁵⁹, toteż w dramatach Leśmiana cisza i „bezzumność” są podstawą konstrukcji świata przedstawionego, a bohaterowie przez cały czas trwania baśni mimicznych nie wypowiadają nawet jednego słowa. Istotnym elementem rytuałów przejścia jest motyw zmiany imienia – Pierrot, ukąszony przez węża, w drugim dramacie przyjmuje imię Alaryela. Tak przygotowany Alaryel pozwala ukąścić się śmiertelnie po raz drugi, mieszkającemu w „borze odwiecznym” Złotemu Wężowi, wysłannikowi świata podziemnego. Inkarnacja poprzedzona zostaje sceną epifanii Rusałki Leśnej jako bogini chthonicznej, której towarzyszą Światło Indygowe i Dźwięki Podziemne. Leśmian wprowadza dalej dwie metonimie śmierci (noc i ciemność), aby w zakończeniu dramatu przedstawić scenę symbolicznego odrodzenia bohatera. Znakiem zakończonej inicjacji jest zapis w *Skrzypku Opętanym*, którego brak w *Pierrocie i Kolombinie* – wśród ciemności Leśmian każe zapłonąć kinkietom. Światło staje się jedynym emblematem zmartwychwstania.

⁵⁷ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 182.

⁵⁸ Por. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, s. 152.

⁵⁹ Na temat literackich transformacji rytów inicjacyjnych, por. S. Vierende, *Rite, roman, initiation*, PUG, Grenoble 2000.



W dramatach mimicznych Leśmiana wysłannikiem świata chtonicznego jest wąż. Alaryel (Pierrot) ukąszony przez zwierzę wyzwala się ostatecznie z ograniczeń własnej śmiertelności. Wtajemniczenie w misterium życia i śmierci odbywa się w *Przywidzeniu Trzecim*, kończącym utwory. Prefiguracją obrazu złotego węża wyłaniającego się z otchłani chtonicznej są Dźwięki Podziemne, Światło Indygowe i „wynikłe z grobu” Widmo Rusałki Leśnej⁶⁰. Leśmian wykorzystuje w tym miejscu izomorfizm w konstrukcji obrazu zmarłych i figury węża, akcentując silnie analogie między ich sposobem poruszania się, cechami wyglądu zewnętrznego i miejscem spoczynku:

Cienie zmarłych powstają nie od razu. Uprzednio ukazują z głębi mogił swe dłonie, które [...] obchwytną pnie drzewne, gdyż każda mogiła jedno na sobie dźwiga drzewo. Obchwyciwszy pnie, dłonie Zmarłych suną się wzdłuż pni ku górze, a za dłońmi wysnuwają się z mogił głowy, ramiona, wreszcie całkowite postacie szare, niewyraźne, smukłe⁶¹.

Dopiero tak zapowiedziana, wynurza się z zarośli porastających mogiłę główna postać tej sceny – Wąż Złoty.

WAŻ ZŁOTY wynurza najpierw swój łeb olbrzymi, a potem resztą złotego cielska ku górze się unosi i, klęcząc jakby na zadzie, po łabędziem zagina ku Alaryelowi swój łeb – atłasowo złowieszczy. Tak trwa bez ruchu, nasłuchując pieśni. [...]

ALARYEL gra.

WAŻ ZŁOTY, wciąż wspięty łbem ku górze, zaczyna się sunąć ku niemu wzdłuż – po zaroślach mogiły. [...]

ALARYEL gra... Pieśń jego do końca dobiega... [...]

WAŻ ZŁOTY odchyła łeb, aby się nim, jak pięścią zamierzyć – wypuszcza żądło złociste i uderza łbem w rękę Alaryela. [...] Przepada w zaroślach wraz ze swym światłem złocistym.

ALARYEL puszcza z rąk skrzypkę i smyk, chwytą się za dłoń ukąszoną i pada martwy u stóp mogiły⁶².

⁶⁰ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 167.

⁶¹ Ibidem, s. 168.

⁶² Ibidem, s. 229–230.



W chwili śmierci Alaryela (Pierrota) Widmo Rusałki „wnika do mogiły, która zrasta się natychmiast”⁶³, Światło Indygowe gaśnie, Cienie Zmarłych zapadają się w swe groby. Mroki kryją ziemię.

W przetworzonym literacko obrazie *ouroborosa* ożywia Leśmian semantykę tego zwierzęcia związaną z sakralnością świata podziemnego, wzmacniając ją dodatkowo symboliką koloru, wyrażoną poprzez zastosowanie, w odniesieniu do węża, stałego epitetu – złoty. Z sakralnym wymiarem czasu łączą Leśmianowskiego węża atrybuty – „złociste żądkło” i „światło złociste”⁶⁴, które znika w momencie, kiedy wysłannik Zaświatów ginie w otchłani chthonicznej, wyobrażonej tu pod postacią zarośli porastających mogiłę. Wąż jako obraz archetypowy szczególnie dobrze nadaje się do przedstawienia porządku świata podziemnego – żyje w miejscu mediacji: w jaskiniach, pieczarach, pod kamieniami⁶⁵, posiada zdolność odradzania się w nowej postaci, zmieniając skórę. Z jednej strony jest więc symbolem przewyciężenia śmierci, z drugiej jednak jego śmiercionośny jad i paraliżujący wzrok, którym obezwładnia swoją ofiarę, czyni z niego posłannika Tanatosa⁶⁶. Na wyobrażenie kulturowe węża jako reprezentanta mrocznej Krainy Zmarłych miały wpływ obserwacje zwyczajów zwierzęcia – zimą węże wędrują do „wyraju”⁶⁷, miejsca zimowego snu w zaświatach, gdzie według tradycji wschodniosłowiańskiej, przebywają od dnia Podwyższenia Świętego Krzyża do początku wiosny. Wracają po uderzeniu pierwszego wiosennego pioruna, wraz z rodzącą się do życia naturą.

⁶³ Ibidem, s. 169.

⁶⁴ Ibidem, s. 230.

⁶⁵ Stąd też w wyobrażeniach mitologicznych wąż, jako uosobienie chaosu zagrażającego porządkowi kosmosu, lokowany bywa pod korzeniami *Drzewa Kosmicznego*, w samym centrum Wszechświata. W tradycyjnym *imago mundi* zamieszkuje jaskinię pod Górą Kosmiczną i jako taki bierze udział w hierogamii nieba i ziemi.

⁶⁶ Przedstawione tu symboliczne zdolności medycyjne węża wynikają dodatkowo z faktu, że jako organizm biologiczny jest hybrydą – pełza po ziemi, potrafi swobodnie pływać w wodzie, a wykluwa się z jaja jak ptak.

⁶⁷ Termin niezwykle ważny w twórczości Leśmiana; na temat wyraju por. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, s. 585.



Wraz z literacką transpozycją kultu *Pammator Ge* wprowadza Leśmian typową dla misteriów regeneracji waloryzację czasu i przestrzeni. Czasowi linearnemu, historycznemu, świeckiemu przeciwstawia pisarz czasowość kolistą, sakralną, powracającą w rytuale. Eksplorowana przez Leśmiana koncepcja czasu sakralnego, wpisuje się w paradygmaty myślenia mitycznego: „Struktura odczucia czasu u człowieka pierwotnego ułatwia mu przekształcenie czasu świeckiego w czas sakralny”⁶⁸. Istotę czasu magiczno-religijnego stanowią powtarzalność (repetycja scen i sekwencji symbolicznych stanowi główną zasadę konstrukcji Leśmianowskich baśni mimicznych) i wieczna terażniejszość („Rzecz dzieje się w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”⁶⁹). Leśmianowskie zabiegi zmierzające do hierofanizacji czasu, otwieranie chronotopu baśni mimicznych na wieczność, „wielki czas”, *illud tempus*, eksploracja prapamięci, odnowa czasu poprzez rytuały, wykazują duże zbieżności z kategoryzacją czasu właściwą wyobraźni człowieka archaicznego.

Leśmian nie ogranicza się do, zaczerpniętej z myślenia mitycznego, konstrukcji czasoprzestrzeni, ożywia też w swoich baśniach mimicznych ścieżki archetypowe inicjacyjnego scenariusza mitycznego, dokonując jego literackiej transpozycji. Scenariusz inicjacji składał się z trzech wielkich sekwencji: *przygotowania*, *śmierci inicjacyjnej* („trzeba przejść przez śmierć, by odnaleźć życie”⁷⁰) i *odrodzenia*. *Śmierć inicjacyjna*, najbardziej dramatyczna część obrzędu, obejmowała rytuał uśmiercenia (na który składały się: utrata świadomości prowokowana przez magiczne wywary⁷¹, wielodniowy bezruch; cisza – majestatu śmierci doświadcza się w milczeniu; zejście do Świata Podziemnego; hierogamia). Faza trzecia,

⁶⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 378.

⁶⁹ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 174.

⁷⁰ S. Vierne, *Rite, roman, initiation*, s. 36.

⁷¹ W Eleusis pito *kykeon*.



kończąca inicjację – *odrodzenie*, oznacza „nową świadomość”⁷², zmianę osobowości, sytuacji egzystencjalnej i ontologicznej. Rytuał inicjacyjny – doświadczenie sacrum, które dotąd było dla człowieka profanicznego niedostępne – wprowadza adepta w krąg czasu mitycznego, cyklicznego, a więc nieskończonego. Stając się „Bytem Mitycznym”⁷³, człowiek doświadcza nieśmiertelności. W misteriach inicjacyjnych adept umiera symbolicznie wyłącznie po to, aby otrzymać *nowe życie*. „Nową Świadomość” manifestuje się najczęściej przez przyjęcie nowego imienia. Przytoczone tu rytmy archetypowego scenariusza regeneracyjnego znajdziemy, artystycznie przetworzone, w baśniach mimicznych Leśmiana, celem tych zabiegów jest odnowa i odrodzenie mocy twórczych Pierrota (Alaryela). Poeta eksploruje typowe dla scenariusza mitycznego metody intensyfikacji sacrum – *milczenie* (w dramatach mimicznych jest to bezszumność – w akcie pierwszym Alaryel rzuca na podłogę pędzel i paletę wyjęte z rąk Chryzy – „rzuczone przedmioty padają bezszumnie”⁷⁴, skrzyпка i smyk rzucone na ziemię „padają bezhałaśnie”⁷⁵; wielokrotnie pojawia się w utworach bezgłośny płacz, Chryza, naśladując Wiedźmę, „chichocze bezgłośnie”⁷⁶), *wejście w stan ekstazy, utraty świadomości* (w dramatach mimicznych wykorzystuje Leśmian symbolikę wina), *rytuał uśmiercenia* (ukąszenie Alaryela przez Złotego Węża), *hierogamię* (miłosne spotkanie z Rusałką Leśną), *zmianę imienia* (Pierrot – Alaryel) i *symbole nowego życia*, wieńczące inicjację – symbolika roślinna i symbolika blasku, którą Leśmian kończy scenę odrodzenia Alaryela jako artysty.

Modelowanie symboliczno-mityczne wykorzystane w konstrukcji dramatów przez Leśmiana powoduje, że Skrzypek „zmroczony”

⁷² S. Vierne, *Rite, roman, initiation*, s. 85.

⁷³ Ibidem, s. 89.

⁷⁴ B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, s. 178.

⁷⁵ Ibidem, s. 177.

⁷⁶ Ibidem, s. 192.



w początkowych scenach baśni mimicznych, po przemianie, odrodzony w planie wyobrażeniowym, w scenach końcowych dramatu „gra w zachwyceniu, w obłędzie, w zapomnieniu”⁷⁷, „gra na kłęczkach, nieprzytomnie, gra nienasycenie, oczami zaprzepaszczone w szatach wynikłej z grobu Rusałki⁷⁸. Spętana dotąd moc twórcza przeobraża się w dźwięk zmartwychwstały, wydobywany przez Alaryela ze Skrzypki Złotej, dźwięk tak potężny, że zwabione pieśnią z mogił powstają „Cienie Zmarłych”⁷⁹.

⁷⁷ Ibidem, s. 228.

⁷⁸ Ibidem, s. 227.

⁷⁹ Ibidem.

Rozdział V

Fenomen kobiecości w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana na tle europejskiej refleksji antropologicznej

W pierwszych dekadach XX wieku, w których przyszło tworzyć Bolesławowi Leśmianowi, szczególny wpływ na ukształtowanie obrazu kobiety, który zdominował epokę, wywarły mizogiczne koncepcje filozoficzne Artura Schopenhauera, Fryderyka Nietzschego i Ottona Weiningera. W twórczości Bolesława Leśmiana, wielkiego admiratora kobiecości we wszystkich jej przejawach, fenomen ten przyjmuje kształt odbiegający zdecydowanie od schematów epoki, przybierając cechy figur archetypowych i mitycznych. Schopenhauer, Nietzsche i Weininger demitologizują fenomen kobiecości, Leśmian dokonuje jego remitologizacji.

Fenomen kobiecości w perspektywie filozoficznej przełomu XIX i XX wieku

Zagadnienie metafizyki płci, poddane analizie filozoficznej przez Schopenhauera, Nietzschego i Weiningera, w kręgach środowisk twórczych Europy okresu modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego budziło tak duże zainteresowanie, że nieznaną tych tekstów odczytywana była jako rażący deficyt wykształcenia¹.

¹ Por. M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001.

Artur Schopenhauer swoje poglądy na metafizykę płci przedstawił w rozprawie *O kobietach*, zamieszczonej w zbiorze *Parerga i Paralipomena*, w pracy *O podstawie moralności* oraz w tekście *Metafizyka stosunków płciowych* zawartym w fundamentalnej rozprawie *Świat jako wola i przedstawienie*². Podjął on próbę demitologizacji obrazu kobiety, proponując spojrzeć na kobiecość przez pryzmat jej zdolności prokreacyjnych. Schopenhauerowska wizja związków łączących mężczyznę i kobietę przynależy do kręgu antropologii tragicznej i fatalistycznej – człowiekiem rządzi instynkt płciowy, demon zniszczenia i zagłady realizujący geniusz gatunku, irracjonalna, dynamiczna wola, ślepa i ekspansywna. Wypełnieniem się woli gatunku jest gatunkowo optymalna prokreacja, instynktowny dobór kojarzy przysłych rodziców w ten sposób, aby wszelkie odchylenia od „idealnego typu gatunkowego” uległy w potomku korekcje:

Jest coś zadziwiającego i niezrozumiałego w tym troskliwym oglądaniu się, w tych tajemniczych spojrzeniach, któremi się obrzucają zakochani. Uważne to badanie jest to rozmyślanie geniuszu gatunku nad przysłym indywiduum, rozmyślanie nad kombinacją jego cech i własności³.

Instynkt gatunkowy, dbając wyłącznie o jakość przyszłego potomstwa, często unieszczęśliwia mężczyznę i kobietę: „Małżeństwa z miłości zawierają się w interesach gatunku, nie zaś samych zakochanych. Połączeni z sobą w imię obcego sobie celu, razem życie prowadzą, pomimo różnorodności charakterów i poglądów. Małżeństwa z miłości bywają najczęściej nieszczęśliwe”⁴. W Schopenhauerowskiej metafizyce płci kobieta reprezentuje siły

² Por. A. Schopenhauer, *O kobietach*, przeł. M. Uliński, „Principia” 1992, nr 5; idem, *O podstawie moralności*, przeł. Z. Bossakówna, Warszawa 1988; idem, *Psychologia miłości*, przeł. A.L., Warszawa 1901 (przekład rozdziału pt. *Methaphisik der Geschlechtsliebe* z drugiego tomu: *Die Welt als Wille und Vorstellung*); idem, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995.

³ A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, cyt. za: M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, s. 202.

⁴ Ibidem, s. 203.



przyrody („jest daleko lepiej od mężczyzny uzdolnioną do kierowania się instynktem”⁵), mężczyzna uosabia to, co duchowe. Kultura europejska obdarzyła kobietę perwersyjnym kultem, dla którego nie ma uzasadnienia ani w jej przymiotach duchowych, ani fizycznych: „Niską, wąskoramienną, szerokobiodrą i krótkonogą płęć nazwać piękną mógł jedynie zamroczony popędem płciowym męski intelekt”⁶. Schopenhauer proponuje wprowadzenie do kultury europejskiej poligamii, która położyłaby kres wynaturzonemu kultowi kobiety i doprowadziła do zniesienia hipokryzji obyczajowych stosunków erotycznych: „Kobieta jako istota podporządkowana powróci na swoje właściwe miejsce, a dama, to monstrum cywilizacji i chrześcijańsko-germańskiej głupoty, z jej śmiesznymi pretensjami do respektu i czci zniknie ze świata”⁷.

Fryderyk Nietzsche zasłynął z prowokacyjnych aforyzmów, stanowiących dopełnienie jego poglądów antropologicznych: „kobieta doskonała jest wyższym typem człowieka, niż doskonały mężczyzna, ale także czymś o wiele rzadszym” (*Ludzkie, arcyludzkie*); „Idziesz do kobiet? Nie zapomnij bicz” (*Tako rzecze Zaratustra*). Nietzscheańskie ujęcie tematu relacji płci podkreśla bardzo wyraźnie jej antagonistyczny charakter, akcentując antropologiczną odrębność mężczyzny i kobiety. Kobiety, poprzez swój kult pokojowości, ostentacyjne manifestowanie własnej słabości, gloryfikowanie litości, potrzebę poczucia bezpieczeństwa, wykazują brak woli mocy, są zatem wyznawczyniami moralności niewolniczej. Mężczyzna, reprezentujący moralność panów, to człowiek twórczy, wolny, wojownik: „człowiek wyzwolony gardzi nikczemną błogością, o której marzą przekupnie, chrześcijanie, krowy, kobiety”⁸. Kobieta, „delikatne, cudnie dzikie, a nieraz miłe zwierzę domowe”, budzi w mężczyźnie-wojowniku zaciekawienie, niekiedy nawet lęk:

⁵ Ibidem.

⁶ A. Schopenhauer, *O kobietach*, s. 369.

⁷ Ibidem, s. 370.

⁸ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszczy*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1909–1910, s. 101.



To czem kobieta wzbudza dla siebie cześć, a nieraz trwogę, jest jej natura, „naturalniejsza” od natury męskiej, jej iście drapieżna, przebiegła gibkość, jej szpon tygrysi pod rękawiczką, naiwność jej egoizmu, jej zawziętość i wewnętrzna dzikość, nieuchwytność, bezbrzeżność, błędność jej cnót i żądz. Prócz lęku, piękne to i niebezpieczne kocię, „kobieta”, budzi dla siebie współczucie, gdyż zda się bardziej cierpiącym, łacniej uciążliwym, więcej miłości potrzebującym i na boleśniejsze rozczarowania skazanym od każdego innego zwierzęcia⁹.

Relacja między mężczyzną i kobietą ma charakter niesymetryczny, kobieta „pragnie kogoś, kto bierze, kto sam siebie nie daje, nie rodzi; kobieta darowuje się, mężczyzna przyjmuje – sędzę, że żadne społeczne umowy nie pokonają tego przeciwieństwa natury”¹⁰.

*Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*¹¹, opus magnum Ottona Weiningera, książkowa wersja jego pracy doktorskiej obronionej w roku 1902 na Uniwersytecie Wiedeńskim, ukazała się na kilka miesięcy przed samobójczą śmiercią jej dwudziestotrzyletniego autora, zyskując natychmiast światowy rozgłos¹². Uważa się, że antyfeministyczne i mizoginiczne tendencje epoki w dziele Weiningera przybrały wymiar totalny¹³. Relacja między mężczyzną i kobietą w tej teorii posiada charakter manichejski, towarzyszy jej nieustanna, dramatyczna walka pomiędzy kobiecą cielesnością i męską duchowością, która rozgrywa się nie tylko w świecie zewnętrznym, mężczyzna i kobieta bowiem muszą konfrontować się nieustannie z własną androgynicznością. Podstawą antropologii Weininger

⁹ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 202–204.

¹⁰ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910–1911, s. 330.

¹¹ Por. O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, Łódź 1921.

¹² Wywarła bardzo silny wpływ na twórczość A. Strindberga, S. Przybyszewskiego, Witkacego, por. L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger, Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.

¹³ Por. M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, s. 212.



jest teza o względności gonochoryzmu: „Wszystkie właściwości płci męskiej dadzą się także odszukać w płci żeńskiej, choćby tylko w śladach bardzo słabo rozwiniętych; i na odwrót wszystkie kobiece znamiona płciowe istnieją gdzieś u mężczyzny”¹⁴. Weininger podjął próbę stworzenia teoretycznego modelu „kobiety idealnej”, mającego reprezentować kwintesencję kobiecości oraz „mężczyzny idealnego”, tj. wzorca męskości. Elementami konstytutywnymi Weiningerowskiego wzorca „kobiety absolutnej” są: cielesność, seksualność (ze względu na kryterium funkcji kobiecej seksualności filozof wyróżnia dwa modele antropologiczne: kobietę-matkę i kobietę-heterę), duchowa, intelektualna i moralna nicość, nielogiczność, brak abstrakcyjnej fantazji (stąd w historii kultury brak nazwisk wybitnych kobiet w takich dziedzinach, jak filozofia, rzeźba, architektura i muzyka; henidalny, tj. posługujący się niejasnymi, emocjonalnymi i subiektywnymi obrazami sposób myślenia predysponuje je raczej do uprawiania poezji, malarstwa i teozofii). „Absolutny mężczyzna” to podmiotowość, intelekt, moralność, kreatywność, duchowość. Według Weininger’a brak kobiecej duchowości dostrzegli w historii myśli ludzkiej już Chińczycy, wzbraniający kobietom dostępu do rajy Mahomet, a w kulturze europejskiej Arystoteles¹⁵. Zgodnie z teorią względności gonochoryzmu procentowy

¹⁴ O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, s. 16; M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, s. 213. Według teorii antropologicznej Weininger’a należałoby dla każdego człowieka opracować diagram wskazujący stopień jego męskości i kobiecości, a następnie diagram ten stosować jako podstawowe kryterium doboru par. Weininger zaproponował również modyfikację zabiegów transfuzji krwi, stosowaną powszechnie metodę kopenhaskiego biologa Sweenstrupa, polegającą na podawaniu w czasie transfuzji mężczyznom wyłącznie krwi męskiej, kobietom – krwi kobiecej, Weininger pragnął udoskonalić poprzez wcześniejsze określenie procentowego udziału płci męskiej i żeńskiej u danego osobnika, co pozwoliłoby szukać dawcy o podobnym diagramie płciowości.

¹⁵ Źródła takiego wartościowania kobiecości i męskości moglibyśmy odnaleźć już w pismach Platona. W *Timajosie* z zaprezentowanego tam opisu kształtowania się duszy ludzkiej wyłania się obraz kobiety jako istoty zepsutej, niedoskonałej, bliskiej w swych naturalnych skłonnościach bytom zwierzęcym oraz poddany sublimacji



udział pierwiastka męskiego i żeńskiego w każdym indywiduum przybiera różne proporcje, sprzyjając zjawisku transcendowania płci, stąd w Weiningerowskiej teorii płci pojawia się krytyka zakorzenionej w kulturze uniformizacji wychowania w obrębie płci. Społeczeństwo narzuca określone stereotypy zachowania mężczyznom i kobietom wbrew ich naturalnym skłonnościom, marnotrawiąc naturalne predyspozycje każdego człowieka oraz zmuszając do hipokryzji i cierpienia. Wychowanie we wczesnym okresie życia powinno być zatem zindywidualizowane, koedukacyjne i wszechstronne, każdy powinien odnaleźć swoje predyspozycje zgodnie z wrodzoną mu proporcją tkwiącego w nim pierwiastka męskości i kobiecości¹⁶. Pomimo androgyniczności i indywidualnej, wrodzonej

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. Zagadnienie elitaryzmu płci męskiej oraz korelacji między opozycyjnymi siłami męskości i kobiecości rozwinął Arystoteles. W swojej hierarchicznej wizji świata z męskością filozof łączył wartości waloryzowane pozytywnie: aktywność, odwagę, władczość, moc, wyższość, ekspansywność, z kobiecością zaś – bierność, ostrożność, pamiętliwość, przebiegłość, niższość (traktat *O rodzeniu się zwierząt*). Arystoteles, próbując zdefiniować istotę męskości i kobiecości, nazywa kobietę bytem niedoskonałym i nieczystym, pozbawionym duszy, a mężczyźnię, jako istocie wysublimowanej, przypisuje boskie atrybuty i właściwości, wiąże go ze sferą uraniczo-astralną.

¹⁶ Zagadnienie transcendowania płci pojawia się w antropologii Fryderyka Buytendijka, który podjął problem ontologii człowieka, zakładając występowanie zasadniczej istotowej odmienności mężczyzny i kobiety. Kobieta jest, jego zdaniem, 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. 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*. Postulował konieczność osobnego opisu fenomenu płci w gatunku *homo sapiens*. Kobieta i mężczyzna odmiennie realizują swoje człowieczeństwo. Świat kobiety 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 i antropologa narzędziem, poprzez które człowiek manifestuje swoje „Ja”, jest ciało. Fizyczność uzyskuje w analizie ejdetycznej status czegoś zewnętrznego wobec jednostki,



niejednoznaczności płciowej każdego indywiduum podstawą antropologicznych koncepcji Weiningera pozostaje przeświadczenie o absolutnej podrzędności pierwiastka kobiecego wobec energii męskiej, mającej moc kulturotwórczą.

Feminizacja ikon czasu

Literatura początku dwudziestego wieku, do której chronologicznie twórczość Bolesława Leśmiana przynależy, inspirowana filozofią Artura Schopenhauera, rozszczępiła tradycyjne pojęcie miłości na *Geschlechtsliebe* (popęd płciowy) i *caritas* (metafizyczna identyczność). Mizoginiczne i pełne resentymentów traktaty filozoficzne Nietzschego i Weiningera, podejmujące problem antagonizmu płci, ugruntowały w kulturze obraz *femme fatale*, kobiecości zgubnej, który zdominował epokę. W opozycji do tych tendencji w wyobraźni poetyckiej Leśmiana miłość stanowi prajednię, stając się „religią miłości”, „miłością totalną”, „miłością zwierzęco-ludzko-pankosmiczną”¹⁷. Poeta zafascynowany wyobraźnią człowieka pierwotnego w konstrukcji swoich literackich kochanek odwołuje się do symboliki obrzędowej. Jego wyobrażeniowe figury kobiece, jako byty mediacyjne, wyznaczają drogę możliwego przejścia

zatem sposób, w jaki człowiek postrzega cielesność i 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.

¹⁷ Por. *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971; W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.



między zaświatami a krainą śmiertelników, łączą dwa brzegi przepaści rozdzielającej ekumenę od obszaru sacrum¹⁸.

Kreacje kochanek w Leśmianowskim świecie poetyckim, to nie byty konkretne i jednostkowe, ale figury archetypowe. W twórczości „skrzydlatego rejenta” obiektem miłości rzadko bywa kobieta¹⁹. Częściej jest to boginka, nimfa, demon, drzewo, łąka. Spotkanie miłosne kochanków, obdarzonych zazwyczaj odmiennym statusem ontologicznym, ma zawsze wymiar magiczny, towarzyszy mu kategoria cudowności. Używając nomenklatury Durandowskiej, można by zaryzykować twierdzenie, że magia miłosna jest tu jednym ze sposobów opanowania lęku za pomocą obrazu. W wyobraźni Leśmiana zabieg eufemizacji śmierci przyjmuje postać pięknej dziewczyny. Śmierć zaś wielokrotnie przechodziła przez „dom” autora *Łąki*. Swojej matki, Emmy z Sunderlandów, nie pamiętał. Umarła na gruźlicę, kiedy Bolesław był dzieckiem. W wieku czterech lat, na zapalenie opon mózgowych, umiera brat Leśmiana. Córka poety wspomina:

Nad biurkiem ojca wisiała fotografia młodszego braciszka mojego ojca, zmarłego w Kijowie. [...] Miał cztery lata. Mówił wierszem. Nie używał prozy. Był nad wiek rozwinięty. Kiedy umierał, ojciec też był od niego niewiele starszy. Ojciec bardzo rozpaczał. [...] W owe czasy bał się duchów. Sporo czasu trwało nim się uwolnił od tych mistycznych strachów. Obkładał się na noc różańcami. Obrysowywał kredą krąg wokół łóżka, żeby nie miały do niego dostępu²⁰.

W wieku dwudziestu sześciu lat zmarł na gruźlicę drugi młodszy brat Leśmiana, Kazimierz, absolwent prawa. W 1923 roku ofiarą tej samej choroby padła siostra poety, Aleksandra,

¹⁸ Por. J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991.

¹⁹ Zupełnie inne zagadnienie, które nie będzie tu przedmiotem omówienia, stanowi kobieta jako adresatka poezji (zwłaszcza erotyków) Leśmiana.

²⁰ M.L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 46.



„szczupła, wąła, subtelna, o dużych orzechowych oczach, [...] anielskiej dobroci”²¹.

W twórczości Leśmiana daje się zaobserwować synergia pomiędzy biografią i światem wyobrażeń. Leśmian silnie akcentuje analogie między sakralnością kobiety i sakralnością *Tellus Mater*, przyjmuje postawę neofity, kobietę obdarzając mocą wtajemniczenia w misterium regeneracji. Hierogamia wieńczy inicjację, umożliwia *regressus ad uterum*. Leśmianowskie kochanki: Majka, Dziwożona, Południca, Rusałka Leśna – epifanie *Tellus Mater*, to „mityczne sieroty” lub osoby kalekie, byty mediacyjne, mające zdolność ujawniania zaświatowej wiedzy. Jako bezdomne istoty telluryczne stają się dziećmi *Pammator Ge-Ziemi Matki Wszystkiego*²². Swoją magię miłosną buduje poeta, sięgając do wyobrażeń z kręgu demonologii słowiańskiej, będącej niezwykle istotnym źródłem inspiracji pisarza od najmłodszych lat związanego z folklorem Ukrainy²³. Majka (*Klechdy polskie*), w antropologii kultury zwana też rusałką, płaczką leśną, miawką lub nawką, wywodzi się ze wschodniosłowiańskiego kręgu demonologii leśnej²⁴. W konstrukcji postaci Majki akcentuje poeta silnie jej nyktomorfizm i związku z płodnymi siłami natury: „Smukła, ze światłem księżyca

²¹ Ibidem, s. 47.

²² Na gruncie fenomenologii religii bardzo silnie akcentowana jest nie tylko teofania telluryczna Ziemi (*Tellus Mater*), lecz także jej otchłań chtoniczna – *Pammator Ge* jawi się jako bogini świata oraz zaświatów i w takiej funkcji objawia się w wyobraźni poetyckiej B. Leśmiana, por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993; idem, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, Warszawa 1988; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978.

²³ Anatol Stern napisał: „Nikt lepiej od niego nie znał wszystkich dziwów i guseł starej słowiańskiej Polski”. A. Stern, *Powroty Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 337.

²⁴ Majki nie są jedynymi znanymi słowiańszczyźnie żeńskimi demonami leśnymi. W kulturze tradycyjnej pojawiają się też *drzewice* – duchy drzew i *dziewonie* – opiekunki runa leśnego; por. L. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.



na obnażonych ramionach”²⁵. Jednocześnie jednak wprowadza zabiegi mające udaremnić hierogamię – kochankowie mają odmienne postawy epistemologiczne (poddany zabiegom magii miłosnej wiejski pragmatyk Marcin Dziura jest racjonalistą, rusałka porusza się w przestrzeni magicznej), różne statusy ontologiczne (człowiek – demon) i oczekiwania estetyczne (rybi ogon rusałki budzi w Marcinie odrazę). Bohater, wprowadzony w krąg kultury magicznej, nie pozwala się w niej osadzić. Lęk przed Tanatosem spowoduje, że Dziura nie przekroczy kręgu sacrum, pozostanie w sferze profanicznej, bezpiecznej, bo znanej, próba inicjacji doprowadzi zaledwie do rozpoznania sytuacji egzystencjalnej bohatera, odsłaniając sferę jego lęków. W strukturze postaci innej Leśmianowskiej figury *Tellus Mater*, Dziwożony²⁶ (*Klechdy polskie*), dominuje symbolika erotyczna – główna postać kobieca to nereida, obdarzona ciepłym, nagim, lepkiem od miodu ciałem, ustami nabrzmiętymi krwią i językiem czerwonym jak mak²⁷. Jedynym znakiem hierogamii w utworze czyni poeta, zamieszkiwane przez Dziwożoną, drzewo – *axis mundi*, miejsce miłosnego spotkania nieba i ziemi. Poddany inicjacji Podlasiak, upiór dębowy, jako jedyny spośród uczestników miłosnego transu dostąpi wtajemniczenia w misterium odrodzenia, naznaczony krwią z pokąsanych przez komary ust rusałki. Wyobrażenie Południcy²⁸, znanej w antropologii kultury pod nazwą Żytniej Baby, zaczerpnął Leśmian z mitologii starosłowiańskiej, gdzie jako strażniczka Bogini Siemi²⁹, pełniła ważną funkcję w obrzędach wegetacyjnych³⁰. W wy-

²⁵ B. Leśmian, *Klechdy polskie*, Kraków 1999, s. 106.

²⁶ Demon leśny wywodzący się z tradycji południowosłowiańskiej, głównie czeskiej, por. L. Pełka, *Polska demonologia ludowa*; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, Warszawa 1967; P. Kowalski, *Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998.

²⁷ B. Leśmian, *Klechdy polskie*, s. 226–227.

²⁸ Por. utwór *Świdryga i Midryga* z tomu *Łąka*.

²⁹ Słowiański wariant *Tellus Mater*.

³⁰ Por. Cz. Białczyński, *Stworze i dusze, czyli starosłowiańskie boginki i demony*, Kraków 1993.



obraźni autora *Łąki*, dzięki mediacji tego chtonicznego demona polnego odbywa się misterium spotkania człowieka z wiecznością – Świdryga i Midryga, w miłosnej ekstazie (inicjacja przyjmuje tu postać opętańczego tańca) „ujrzą otchłań śmierci czarną od ogromu”, jednak, paradoksalnie, te byty dotąd wydziedziczone poczują się wreszcie „jak u siebie w domu”³¹. Rusałka Leśna, bohaterka dwóch dramatów mimicznych *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek Opętany*, wystylizowana przez autora na Demeter-Persefonę (wegetacyjna symbolika atrybutów, zejście do świata podziemnego), prowadzi swego kochanka Pierrota (Alaryela), poprzez miłosne wtajemniczenie, do (wyobrażonego pod postacią blasku) wyzwolenia z ograniczeń ludzkiej śmiertelności³². W wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana kobiecy demon, wykorzystując swoją erotyczno-chtoniczną potęgę, ofiarowuje mężczyźnie surogat wieczności, godząc go z nieuchronnością przemijania³³. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* do poetyckiego opisu fenomenu kobiecości wykorzystuje Leśmian chwyt metamorfozy w drzewo – zdradzona i poniżona przez Sobstyła Krzemina staje się wierzba, „co patrzy liściasto”³⁴. Odwołując się do zakorzenionych w symbolice regeneracyjnej rytów hierogamii (miłosne spotkanie kochanków Sobstyła i Marcjanny odbywa się w ukwieconym ogrodzie) i śmierci inicjacyjnej, jako warunków koniecznych odrodzenia, Leśmian odprawia i ożywia na cmentarzu misterium wiecznego powrotu,

³¹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, red. A. Madyda, Toruń 1995, s. 205.

³² Nieśmiertelność, poprzedzoną rytualną śmiercią, przynosi Skrzypkowi Opętanemu wąż – wysłannik bóstw chtonicznych.

³³ Leśmian, wyjątkowo boleśnie odczuwający nieuchronność przemijania, myślał bardzo poważnie o poddaniu się operacji mającej zatrzymać proces starzenia. Spotkał się nawet w tym celu z profesorem Woronowem przeprowadzającym takie zabiegi w Paryżu (por. *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 11, 102, 143, 189, 206–207). Do zabiegu nigdy nie doszło, pozostał świat wyobrażeń jako jedyny obszar eufemizacji śmierci.

³⁴ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. J. Trznadel, Kraków 1998, s. 31.



postacie dramatu uwikłane w miłosny trójkąt, przeżywszy po raz wtóry swoją śmierć, mogą doświadczyć wieczności – „drobnej – stąd dotąd – od bramy do wzgórzka”³⁵.

Leśmianowskie kreacje kochanek to poetycko przetworzone rudymen tarne doświadczenia egzystencjalne, pojawiające się w eufemizujących lęki tanatyczne człowieka obrzędach inicjacyjnych (obrzędach przejścia), w których hierogamia stanowi jeden z podstawowych rytów³⁶. W twórczości Leśmiana Bóg-Ojciec opuścił człowieka – „spadły z nieba bezwolnie wraz z poranną rosą, drzemie w macierzankach poległy na wznak”³⁷. Telluryczna magia miłosna zastępuje w wyobraźni poetyckiej Leśmiana uraniczną obietnicę nieśmiertelności. Regeneracyjna symbolika pojawia się w konstrukcji postaci wszystkich zaprezentowanych Leśmianowskich kreacji kobiecych. Eleuzyjska Demeter jest „matką ziarna” – obraz zboża pojawia się w polu semantycznym figury Majki („czekałam na ciebie w pszenicy, jak się czeka w alkwie”) i Południcy („Żytnia Baba” przebywała na polach tylko w czasie wegetacji zbóż). Mak, drugi atrybut greckiej bogini płodności, jest ważnym elementem obrazowania Dziwożony (usta nabrzmiałe krwią, język czerwony jak mak). Rusałka Leśna nosi wyraźne ślady stylizacji na bóstwo chtoniczne (zejście pod ziemię, odrodzenie, epifania pod postacią blasku). W konstrukcji wszystkich tych postaci kobiecych zaakcentowany jest bardzo wyraźnie ich nyktomorfizm (władza Majki rozpoczyna się wraz z zachodem słońca i kończy o świcie, Dziwożona nosi światło księżyca na nagich ramionach). Obecny w wyobraźni poetyckiej Leśmiana izomorfizm kobiety i księżyca wyraża, poprzez swoje związki z symboliką płodności i śmierci, jeden z podstawowych archetypów regeneracji. Stąd w kreacjach Leśmianowskich kochanek tak silna, obok symboliki erotycznej,

³⁵ Ibidem, s. 18.

³⁶ Por. M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.

³⁷ B. Leśmian, *Dżananda*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. 155.



obecność symboliki chtonicznej. Majka podróżuje na asfodelowej „Łące Pływającej”, Dziwożona zamieszkuje otchłań dziupli dębu, Rusałka Leśna objawia swą moc pod postacią blasku rozświetlającego mogiłę. Archaiczne misteria regeneracyjne przeprowadzały adepta przez symboliczną hierogamię, śmierć aż do odrodzenia. Wszystkie te rytury stanowią trzon Leśmianowskiej magii miłosnej. Kobięcy demon, wykorzystując swą erotyczno-chtoniczną potęgę, poprzez objawienie tajemniczej ciągłości życia i śmierci godzi *epoptę* z nieuchronnością przemijania. Figury wyobrazeniowe kobiety, reprezentujące w koncepcji antropologicznych struktur wyobraźni Gilberta Duranda nocny porządek obrazu³⁸, którego cechą podstawową są właściwości eufemizacyjne (dzięki zabiegowi *coincidentia oppositorum* zniesiona zostaje w warstwie wyobrazeniowej opozycja między życiem i śmiercią), włączają w nieuchronny bieg czasu uspokajające figury noszące w sobie symbolikę intymności, powtarzalności, cykliczności, regeneracji. Leśmianowskie kobiece figury wyobrazeniowe, z typową dla poety pozytywną waloryzacją kobiecego ciała, przekształcają śmiertelne strachy w obrazy pożądania, eufemizując wartości symboliczne mitycznej figury Tanatosa.

Leśmianowska pozytywna interpretacja fenomenu kobiecości bliska jest antropologii Georga Simmla, który na przełomie XIX i XX wieku należał do najwybitniejszych, obok Nietzschego i Bergsona, reprezentantów „filozofii życia”. Podstawę jego teorii stanowiła koncepcja człowieka jako bytu przekraczającego granice (gatunku, świadomości, form, które tworzy). W odróżnieniu od przedstawicieli filozofii patriarchalnej, Simmel przypisuje „wiecznej kobiecości” ważną rolę kulturotwórczą, jaką jest symboliczna kreacja domu³⁹, mająca doniosłe konsekwencje natury

³⁸ Por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 217–320.

³⁹ Helen Deutsch w swoich pracach poświęconych fenomenowi kobiecości wyróżnia trzy podstawowe figury mityczne, wywierające decydujący wpływ na kulturowy obraz kobiety: płodnej Demeter, bezdzietnej Pallas Ateny i androgynicznej Amazonki, por. H. Deutsch, *The Psychology of Women*, New York 1944.



egzystencjalnej (poczucie zakorzenia w bycie). Intuicję kobiecą i wrodzoną jej pozalogiczność (w przeciwieństwie do sugerowanej kobiecie przez Weiningera nielogiczności) utożsamia ze zdolnością doświadczenia najgłębszych tajemnic kosmicznych i metafizycznych. Kobieta w antropologii Simmla „przypomina swoją strukturą dzieło sztuki, w którym każda część ma sens ze względu na wszystkie pozostałe i strukturę całości najpełniejszej, jaką jest wszechświat”⁴⁰.

Filozofia płci w teoriach antropologicznych Schopenhauera, Nietzschego i Weiningera zbudowana została na zasadzie dramatycznej opozycji erotycznej cielesności (pierwiastek kobiecy) i duchowości (pierwiastek męski) jako sił manichejskich. Leśmian traktuje kobiecą cielesność jako hierofanię. Kobieta, objawiając sakralność wszechświata, uczestniczy w jego porządku duchowym. To nowe objawienie, zgodne z nowoczesnym, fenomenologicznym postrzeganiem zjawiska cielesności, odwraca kierunek poszukiwania sensu, proponując, zamiast antagonizmu płci, ich harmonijne dopełnienie:

Z miłością erotyczną, która wiele jeszcze zawdzięcza rozmachowi popędu, wiąże się jeszcze inny, duchowy rozmach, z którego rodzi się nowe pragnienie i nowa zdolność, mianowicie pragnienie dobrowolnego potwierdzenia przez inną osobę oraz zdolność wzniesienia się – ponad ambiwalencję żądy, oscylującej między miłością i nienawiścią – do jednoznaczności trwałego „tak” wobec Drugiego⁴¹.

⁴⁰ G. Simmel, *Bruchstücke aus einer Psychologie der Frauen*, cyt. za: M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, s. 230.

⁴¹ G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, przeł. W. Szymona, Kraków 2006, s. 122.



Rozdział VI

Struktury wyobrazeniowe w *Klechdach sezamowych*

Klechdy sezamowe to utwór szczególny w twórczości Bolesława Leśmiana, bo skierowany do adresata dziecięcego. Na zbiór Leśmianowskich baśni, inspirowanych orientalną *Księgą tysiąca i jednej nocy*¹, składa się sześć utworów: *Baśń o rumaku zaklętym*, *Ali Baba i czterdziestu zbrojców*, *Rybak i geniusz*, *Opowiadanie*

¹ *Klechdy sezamowe* (książka dla dzieci zamówiona u Leśmiana przez Jakuba Mortkowicza w roku 1911 jako bajki arabskie) powstawały podczas pobytu pisarza we Francji (na przełomie listopada i grudnia 1911 roku Leśmian wyjeżdża do Paryża, wraca do kraju sam w grudniu 1912 roku na pogrzeb ojca, Józefa Lesmana, a w połowie roku 1913 powraca do Francji). Pisząc *Klechdy sezamowe*, Leśmian korzystał prawdopodobnie z dwóch francuskich przekładów *Księgi tysiąca i jednej nocy*: Mardrusa pt. *Le Livre des Mille et une nuit* (wydane w roku 1890 i wznawiane w latach 1908–1911) oraz słynnego przekładu na język francuski Gallanda z XVIII wieku. Leśmian mógł znać nie tylko tłumaczenia na język francuski *Księgi tysiąca i jednej nocy*, lecz także przekład Gallanda na język polski z roku 1900 (*Tysiąc i jedna noc. Powieści arabskie*, przekład polski na podstawie wydania paryskiego, t. I–XII, Złoczów 1900) lub wydanie rosyjskie z lat 1889–1890. Możliwe też, że korzystał z dziewiętnastowiecznej edycji polskiej niemieckiego przekładu Alberta Ludwiga Grimma, pt. *Powieści z tysiąca i jednej nocy. Dla młodzieży*, przekład polski podług Alberta Ludwiga Grimma, Warszawa 1893, nakładem Gebethnera i Wolffa (szczegółowo na ten temat, por. R. Zimand, *Preliminaria do „Klechd”*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 382–394). Leśmian już w czasie studiów uniwersyteckich w Kijowie wykazywał zainteresowanie literaturą orientalną, ale ciekawiły go też rosyjskie byliny, cykl pieśni serbskich o królewiczu Marku, fińska epopeja *Kalewala* oraz publikowane od roku 1901 w „Chimerze” *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie* w przekładzie Edwarda Porębowicza, zawarte w nich wątki stanowiąc będą dla Leśmiana materiał do literackich przetworzeń, por. L. Ligęza, „*Klechdy polskie*” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. 59/1, s. 112–113.

króla Wysp Hebanowych, Baśń o Aladynie i o lampie cudownej, O pięknej Parysadzcie i o ptaku Bulbulezarze². Córka Leśmiana, Maria Ludwika Mazurowa, tak wspomina ojca: „Kochał dzieci. Obdarzał je improwizowanymi naprędce bajkami. Całą noc spędził kiedyś ojciec w wagonie pędzącego do Zakopanego pociągu, snując baśnie, jedna za drugą”³. Twierdzi, że w życiu codziennym Leśmian bardzo chętnie uciekał w świat wyobraźni, żyjąc w „stworzonej przez siebie fantastycznej bajce”⁴. W dalszych analizach podjęta zostanie zatem próba interpretacji *Klechd sezamowych* z wykorzystaniem propozycji metodologicznych wprowadzonych do dyskursu humanistycznego przez Gilberta Duranda, francuskiego antropologa wyobraźni⁵. Zgodnie z przyjętą perspektywą

² Wszystkie cytaty z *Klechd sezamowych* Bolesława Leśmiana podaję na podstawie wydania: B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, il. J. Lenica, Warszawa 1983.

³ M.L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 72.

⁴ *Ibidem*, s. 45.

⁵ *Klechdy sezamowe* Bolesława Leśmiana nie są utworem obciążonym mnogością opracowań naukowych, choć Roman Zimand uznaje je za „jeden z najciekawszych tomów prozy polskiej XX wieku”, R. Zimand, *Preliminaria do „Klechd”*, s. 368. Badacze zajmowali się dotąd głównie zagadnieniami biograficzno-bibliograficznymi, próbując ustalić datę i okoliczności powstania utworu oraz jego związku z *Księgą tysiąca i jednej nocy*. Kwestię tę podejmuje Roman Zimand, zdaniem którego Marian Pankowski podaje błędną datę pierwszego wydania utworu (por. M. Pankowski, *Leśmian. La Révolte d'un poète contre les limites*, Bruxelles 1967). Z ustaleń Romana Zimanda, poczynionych na podstawie pierwszego wydania utworu, które znajduje się w warszawskim Muzeum Książki Dziecięcej, wynika, że *Klechdy sezamowe*, choć na stronie tytułowej posiadają datę wydania 1913, w rzeczywistości ukazały się w wydawnictwie Mortkowicza na przełomie listopada i grudnia 1912 roku, jako tzw. książka na gwiazdkę (R. Zimand, *Preliminaria do „Klechd”*, s. 373–382). Anna Szóstak jako okoliczności powstania *Klechd sezamowych* wskazuje kłopoty finansowe Leśmiana, wiążąc genezę utworu z „bolesną życiową koniecznością”, A. Szóstak, *Fantastyka „Klechd sezamowych”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 295. Potwierdza to Jan Brzechwa: „Leśmian związany był z wydawnictwem Mortkowicza, a ponieważ wciąż potrzebował pieniędzy, czynił nieustające zabiegi o wydostanie coraz to nowych zaliczek. W ten sposób powstały *Klechdy sezamowe*”, J. Brzechwa, *Niebieski wycieruch*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 90–91. Badaczy interesowało też zagadnienie ludowości oraz baśniowości utworów, por. J. Sienkiewicz,



badawczą, hermeneutyka baśni Leśmiana zmierzać będzie do wydobycia i omówienia figur wyobraźniowych⁶ budujących antropologiczną siatkę znaczeń. Podstawę metodologiczną hermeneutyki materiału literackiego stanowić będzie Durandowska koncepcja symbolicznego uniwersum jako obszaru reprezentacji antropologicznych struktur wyobraźni, transformowanych w literaturze⁷. Analiza *Klechd sezamowych* zmierzać będzie do wydobycia elementów symbolicznych tworzących układy strukturalne dzieła literackiego. Przedmiot zainteresowania stanowić będzie sposób, w jaki wyodrębnione uniwersalne symbole funkcjonują w dziele artystycznym. Ważnym zagadnieniem będzie też próba odpowiedzi na pytanie, jakiemu przetworzeniu obrazy te uległy w wyobraźni Leśmiana.

Ludowość i literackość w „Klechdach sezamowych” Bolesława Leśmiana, „Literatura Ludowa” 1999, nr 3, s. 3–16; V. Wróblewska, „*Klechdy sezamowe*” *Bolesława Leśmiana jako cykl baśniowy*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1999, nr 52, s. 79–101.

⁶ Świat przedstawiony *Klechd sezamowych* jako świat wyobrażeń będących wyrazem tęsknoty Leśmiana za dzieciństwem, z którym nierozzerwalnie związana jest baśń i nieskrepowana fantazja, stał się przedmiotem zainteresowania Anny Szóstak. Autorka tropi w klechdach ślady obecności struktur baśniowych związanych z kategorią cudowności, zajmuje się też funkcją zaklęć i formuł magicznych w tekście, A. Szóstak, *Fantastyka „Klechd sezamowych”*, s. 295–302.

⁷ Bajki arabskie, jak nazywano *Klechdy sezamowe*, oraz *Przygody Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana, stanowią przykład twórczego wykorzystania motywów orientalnych. Zwraca na to uwagę Roman Zimand („uwzględniłem oba tomy klechd wschodnich za pozycje oryginalne w tym rozumieniu, że oba noszą niepowtarzalne piętno Leśmianowskiej kreacji”, R. Zimand, *Preliminaria do „Klechd”*, s. 377). Szerzej na ten temat pisze Anna Szóstak: „Zagłębienie się w lekturę arabskich *Baśni z tysiąca i jednej nocy* pozwalało Leśmianowi przenieść się od skrzeczącej rzeczywistości do odległego o lata świetlne świata fantazji i marzeń. [...] Tego świata nie trzeba było nawet wymyślać, czekał już gotowy i w pełni ukształtowany. Wystarczyło tylko wypowiedzieć zaklęcie, otwierające baśniowy Sezam i zacząć żyć realiami jego rzeczywistości. Owe magiczne czynności – zarówno w przypadku *Klechd sezamowych*, jak i *Przygód Sindbada Żeglarza* – sprowadziły się na planie realnym nie tylko do transpozycji „bajek arabskich”, lecz także – a może przed wszystkim – do twórczego wykorzystania oferowanego przez baśnie materiału literackiego”, A. Szóstak, *Fantastyka „Klechd sezamowych”*, s. 296.



W *Klechdach sezamowych* pojawiają się figury wyobrażeniowe nietypowe dla tego twórcy, odmienna też, niż w pozostałych utworach będących oryginalnymi kreacjami artystycznymi, jest struktura tych wyobrażeń⁸. W Leśmianowskich bajkach arabskich daje się zaobserwować dominację dwóch chreodów wyobrażeniowych: aerosymboli i obrazów katamorficznych uporządkowanych w sposób charakterystyczny dla struktur schizomorficznych wyobraźni⁹.

Bachelardowska fenomenologia wyobraźni poetyckiej, która leży u podstaw Durandowskiej teorii antropologicznych struktur wyobraźni, znajduje swoje spełnienie w koncepcji symboli-obrazów wiodących, kompleksów wyobrażeniowych organizujących COGITO MARZYCIELA. Porządkując obrazy i archetypy drzemiące w ludzkiej wyobraźni wokół żywiołów: ognia¹⁰, wody¹¹, powietrza¹² i ziemi¹³, Bachelard dowodzi, że dla każdego poety lub typu wyobraźni można sporządzić diagram, który określiłby sens kombinacji metaforycznych. W *Klechdach sezamowych* Bolesława Leśmiana dominuje chreod wyobrażeniowy związany z żywiołem powietrza, a obrazami-symbolami wiodącymi są figury wyobraźni wpisujące się w schemat Bachelardowskiej wyobraźni uskrzydłonej. W *Baśni o rumaku zaklętym* aerosymbole pojawiają się w obrazowaniu najważniejszej figury wyobrażeniowej baśni, jaką jest koń czarodziejski:

⁸ Analiza oryginalnej twórczości poetyckiej i dramatopisarskiej Bolesława Leśmiana z wykorzystaniem metodologii Durandowskiej wskazuje na dominację w wyobraźni poety figur tellurycznych, zawierających w warstwie symbolicznej silny potencjał regeneracyjny, który porządkuje zasada łączenia i persewacji. Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.

⁹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 67–215.

¹⁰ G. Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1976 (wyd. 1, Gallimard, Paris 1938).

¹¹ Por. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, Corti, Paris 1942).

¹² Por. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994 (wyd. 1, Corti, Paris 1943).

¹³ Por. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris 1996 (wyd. 1, Corti, Paris 1947); idem, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, Corti, Paris 1948).



Rumak był wyciosany z drzewa, ale tak dobrze i dokładnie, że nie tylko wyglądał jak żywy, ale naprawdę się poruszał. [...] Czarnoksiężnik przekreślił śrubkę ukrytą na szyi konia pod grzywą. Czarodziejsko nakrecony koń uniósł się wraz z czarnoksiężnikiem w powietrze. Uniósł się tak szybko, że od razu znikł w obłokach¹⁴.

Leśmian w interesujący sposób przetwarza kulturową symbolikę konia¹⁵. W schemacie antropologicznych struktur wyobraźni figura wyobraźniowa konia została umieszczona w kręgu symboli teriomorficznych, reprezentujących oblicza Chronosa. Semantyzm wyobrażeń hippomorficzych, będących przejawem animalizacji wyobraźni, jest przez Duranda odczytywany jako „trwoga przed uciekającym czasem, symbolizowanym przez zmianę i hałas”¹⁶ oraz jako „lęk przed zmianą”¹⁷, która jest

¹⁴ B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 9.

¹⁵ Figura wyobraźniowa konia w tekstach kultury występuje jako manifestacja żywiołu powietrza – w *Eddie poetyckiej* Sleipnir, ośmionogi rumak Odyna, przybiera postać wiatru, który może wiać z ośmiu stron świata. Antropologia kultury wiąże jednak symbolikę konia również często z żywiołem ziemi i światem chtonicznym – koń występuje wówczas w roli *psychopompa*, przewodnika dusz w zaświaty, zgodnie z tym znaczeniem symbolicznym w *Iliadzie* Homera Achilles na stos pogrzebowy Patrokla składa również cztery rumaki, które odprowadzą duszę zmarłego do Hadesu. W fenomenologii religii Posejdon, ojciec grzywiastych fal-rumaków, jest interpretowany jako wyobrażenie przyplitu morza wdzierającego się na brzeg lądu (por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 186). Figura wyobraźniowa konia funkcjonuje w tekstach kultury często jako epifania niebiańska. W *Hymnach Rigwedy* Indra, bóg błyskawic, „piorunoręki, co somę pije, piorunodłony” (*Hymny Rigwedy*, przeł. F. Michalski, Wrocław 1971, Mandala 2, Hymn 12 *Do Indry*), jeździ po niebie w złotym wozie zaprzężonym w rdzawe konie, mające oczy jak słońca. W *Księdze królewskiej* Ferdousiego ogier Rostama nosi imię Rachsz (‘błysk’). Jako wierzchowiec bohatera solarnego został „zrodzony z ognia” (Ferdousi, *Księga królewska*, przeł. W. Dulęba, Warszawa 1981, s. 142). Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.

¹⁶ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 78–79 [przeł. M.K.]. Symbolikę zmiany odnajduje Durand w związkach figury wyobraźniowej konia z mitycznymi paradygmatami czasowymi, szczególnie wyraźnymi w mitach solarnych różnych kręgów kulturowych.

¹⁷ *Ibidem*, s. 80 [przeł. M.K.].



„zapowiedzią przyszłej śmierci”¹⁸. Symbolizm hippomorficzny jest, na poziomie ŚWIADOMOŚCI RODZĄCEJ OBRAZY, zapowiedzią podróży „z której nie ma powrotu”¹⁹. Leśmian reinterpretuje ten kulturowy symbolizm, wiążąc w *Klechdach sezamowych* figurę wyobrazeniową konia z kategorią wyobraźni i symboliką lotu. W *Baśni o rumaku zaklętym* pochwałę wyobraźni uskrzydlającej Marzyciela wygłasza król Persji: „Kto posiada zaklętego rumaka, ten może swobodnie bujać w obłokach”²⁰. Dla Bachelarda poetyka skrzydeł posiada charakter terapeutyczny – pozwala 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”²¹. Zdaniem Bachelarda wyobrażenia związane z żywiołem powietrza występują w wyobraźni rzadziej niż symboliczne manifestacje pozostałych trzech żywiołów, nie można ich jednak ignorować – wyobraźnia powołuje do życia te obrazy, aby eufemizować lęki tanatyczne Marzyciela. W *Klechdach sezamowych* koń czarodziejski oswaja z przemijaniem króla perskiego, który podejmuje walkę z wrogim czasem. W *Baśni o rumaku zaklętym* taką personifikacją złowrogiego czasu jest postać czarnoksiężnika „wyszczierzającego zęby”²² (według Duranda wyobrażenia zagrażającego człowiekowi czasu niszczącego są w tekstach kultury realizowane przez tzw. symbolikę kęsającą), wzmocniona semantycznie przez symbolikę tanatyczną (we śnie bohatera pojawia się głowa czarnoksiężnika odcięta toporem od karku). W baśni *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych* aerosymbole reprezentowane są przez trzy plemiona zamieszkujące Ziemię Wysp Hebanowych: Czciocieli Nieba, Czciocieli Obłoków i Czciocieli Mgieł, stanowiąc symboliczną przeciwwagę dla symboliki

¹⁸ Ibidem, s. 79 [przeł. M.K.].

¹⁹ Ibidem, s. 80 [przeł. M.K.].

²⁰ B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 10.

²¹ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 187.

²² B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 23.



tanatycznej (cyprysy, szaty żałobne, marmurowy sarkofag). Obrazy wznoszenia związane są w tej baśni z Chryzeidą, której postać Leśmian powiązał ze światem marzeń o miłości uskrzydłającej, mającej moc przewyciężenia śmierci: „Ze szkatulek i szuflad wyfrunęły pierścienie, naszyjniki i bransolety. Fruwając w powietrzu, napełniły cały pokój, niby owady złote, i z brzękiem uderzały o siebie nawzajem. Potem skierowały swój lot ku Chryzeidzie, wtłaczając się na jej szyję, na ręce i na palce”²³. W baśni *Ali Baba i czterdziestu zbójców* aerosymbolika (kolibry, ptaki śpiewające, „brzęczące żywe owady”²⁴, gadające papugi, „jaśniejące żywe niebo, które się wiecznie zmienia, napełniając się coraz to nowymi blaskami i obłokami”²⁵) równoważy obrazy śmierci („martwy sufit złotego pałacu”²⁶, odcięta mieczem głowa Kassima, próbującego ukraść skarby Sezamu).

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 śmiertelności z radością, bez lęku. Obrazy wznoszenia i lotu w *Klechdach sezamowych* wiążą się z postaciami, które nie boją się marzyć i, wierząc w potęgę wyobraźni, odbywają podniebną podróż na koniu czarodziejskim (książę perski Firuz Szach, księżniczka bengalska z *Baśni o rumaku zaklętym*). W baśni *Rybak i geniusz* skrzydła stanowią element obrazowania postaci niepodlegającej upływowi czasu, czarnoksiężnika-geniusza od ponad trzystu lat zamkniętego w miedzianej szkatule, którą wyławia z morza rybak. Geniusz, przynależny do baśniowego świata wyobraźni, dzięki skrzydłom transcenduje w planie symbolicznym ograniczenia czasowości: „Na plecach geniusza wyrosły dwa olbrzymie skrzydła. Geniusz

²³ Ibidem, s. 104–105.

²⁴ Ibidem, s. 39.

²⁵ Ibidem, s. 39–40.

²⁶ Ibidem, s. 39.



poruszył skrzydłami i szumiąc uniósł się w powietrze ku słońcu”²⁷. Skończoność ontyczną człowieka uosabia w baśni rybak, który godzi się z nieuchronnością przemijania: „widzę, że śmierci nie uniknę”²⁸. Te schizomorficzne obrazy doczesności i nieśmiertelności, reprezentowane przez dwóch tytułowych bohaterów utworu, autor *Klechd sezamowych* wzbogaca o wegetacyjne symbole odrodzenia („ogród olbrzymi, gęsty i cudowny”, „drzewa obciążone owocami”²⁹), które wzmacniają terapeutyczną moc aerosymboli.

Zdaniem Bachelarda oniryzm uraniczny – światło przepętlone łagodnością i blaskiem – pomaga Marzycielowi znosić trudy życia doczesnego, udzielając swoich mocy kosmicznych izolując go od tego, co ziemskie³⁰, tworząc wyobrażenia chmur (oraz ich orientalne warianty w postaci latających dywanów czy rumaków). Wyobraźnia zaprasza nas do wzniesienia się aż do zenitu nieba, do wniebowstąpienia, absolutnej sublimacji, podróży ostatecznej – do kresu³¹. W *Klechdach sezamowych* odnajdziemy artystycznie przetworzony przez Leśmiana obraz tego antropologicznego schematu wyobrażeniowego opartego na izomorfizmie światła (blasku, złota), lotu i chmur, jak choćby w *Baśni o rumaku zakętym*: „Koń galopował po niebie, przeskakując z obłoku na obłok. [...] Właśnie koń wspiął się na olbrzymią, puszystą i z lekka po brzegach purpurową chmurę, która miała wierzchołek złocisty”³². W baśni *Rybak i geniusz* tytułowy geniusz „odlata ku słońcu, aby w jego promieniach wyłocić skrzydła”³³. Gilbert Durand stały izomorfizm symboliki świetlistości, wznoszenia i niebiańskości interpretuje jako antropologiczne struktury wyobraźni wiodące człowieka w kierunku

²⁷ Ibidem, s. 89.

²⁸ Ibidem, s. 83.

²⁹ Ibidem, s. 98.

³⁰ Por. G. Bachelard, *Les Constellations*, [w:] idem, *L'Air et les songes*, s. 202–211.

³¹ Por. G. Bachelard, *Les Nuages*, [w:] idem, *L'Air et les songes*, s. 220.

³² B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 13.

³³ Ibidem, s. 89.



transcendencji³⁴. Tezę taką znajdziemy już w pracach Gastona Bachelarda, który w swoich interpretacjach obrazu światła i lotu wiąże z kategorią wyobraźni: „ta sama operacja ludzkiego umysłu kieruje nas ku światłu i ku wysokości”³⁵. Wyimaginowane wznoszenie się wiedzy zazwyczaj COGITO MARZYCIELA ku horyzontom lśniącym i błękitno-złotym³⁶: „Kiedy intuicja poetycka rozpościera się po całym uniwersum, nasze życie intymne doznaje stanów największej egzaltacji. Wszystko unosi nas ku górze, ku chmurom, światłu, niebu”³⁷.

Obecne w tekstach kultury dynamiczne obrazy upadku Gilbert Durand interpretuje jako epifanię strachu, symbol czasu przeżytego³⁸. Według Bachelarda upadek, związany z szybkością ruchu, stanowi dla COGITO MARZYCIELA dynamiczny składnik świadomości czasu³⁹, „czasu piorunującego”⁴⁰, jako przerażającego aspektu Chronosa⁴¹. To zaobserwowane przez Duranda w tekstach

³⁴ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 162–178.

³⁵ G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 55.

³⁶ Bachelard nadaje obrazom światła i wznoszenia wymiar etyczny (symbolika wniebowstąpienia duszy oczyszczonej, otoczonej blaskiem). Wyodrębniony przez Bachelarda i Duranda izomorfizm odnajdziemy w *Apokalipsie św. Jana*, gdzie obraz wznoszenia i wertykalnego lotu ku górze są zawsze waloryzowane pozytywnie – towarzyszą aniołom i symbolice solarnej („I ujrzałem innego anioła, wstępującego od wschodu słońca, mającego pieczęć Boga żywego”, Ap 7, 2), aktem ekstazy religijnej („I wzniósł się dym kadzideł, jako modlitwy świętych z ręki anioła przed Bogiem”, Ap 8, 4) i obrazem zmartwychwstania w Nowym Jeruzalem („I przyszedł jeden z siedmiu aniołów [...] i uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosła, i ukazał mi Miasto Święte – Jeruzalem”, Ap 21, 9–10). Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*.

³⁷ G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 58 [przeł. M.K.].

³⁸ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 122–129.

³⁹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, s. 350, 400.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 253.

⁴¹ Kultura przechowuje świadectwa takiego doświadczenia czasowości, wyobrażonego pod postacią różnorodnych w warstwie przedstawieniowej figur mitycznych, które są nośnikami analogicznych znaczeń symbolicznych. Takim homologiem semantycznym jest np. figura Atlasa, walczącego samotnie o wertykalność wszechświata, podejmującego nieustannie próby ocalenia ziemskiego globu przed



kultury połączenie symboliki tanatycznej i katamorficznej odnajdujemy artystycznie przetworzone przez Leśmiana w *Klechdach sezamowych*. Firuz Szach, unoszony przez konia zakłętego „coraz wyżej i wyżej, coraz dalej od ziemi”⁴², spoglądając w dół, widzi pustkę i przepaść: „Doznał zawrotu głowy i pomyślał, że taka podróż w obłokach jest niebezpieczna i że trzeba wrócić na ziemię”⁴³. O ile obrazy wznoszenia w prozie Leśmiana pojawiają się w kontekście takich zagadnień, jak sztuka, wyobraźnia, sublimacja władz duchowych człowieka, symboliczna próba przewyciężenia ograniczeń cielesności i śmiertelności, o tyle obrazy katamorficzne wiążą się najczęściej z tymi postaciami, które reprezentują skończoność ontyczną człowieka, pragmatyzm, przywiązanie do wartości życia doczesnego. Leśmian wzbogaca dodatkowo konstrukcję tych postaci o obrazy ciężkości materii. Przykładem takiej operacji wyobraźniowej jest postać starego ministra na dworze szacha perskiego: „Niech mi Wasza Królewska Mość wybaczy moją ociężałość. Mam już sześćdziesiąt lat i jestem bardzo otyły. Odkąd żyję na świecie, nie zdarzyło mi się jeszcze zginąć w obłokach i nie wiem, co się w takich razach czyni”⁴⁴. Obrazy ciężkości materii związane z upadkiem i ruchem pionowym ku dołowi zostały groteskowo przetworzone w opisie postaci „tłustego strażnika”⁴⁵ z pałacu księżniczki bengalskiej, „który się rozciągnął jak długi na podłodze i chrapał

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 zrzucają w ognistą przepaść. Schemat upadku jest, w interpretacji Duranda, synonimem „złobnego i śmiertelnego czasu, w aspekcie moralnym ukazany pod postacią kary”, *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 60–61.

⁴² B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 12.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 11.

⁴⁵ Ibidem, s. 14.



tak mocno, że mu dolna warga podczas chrapania zwiśla beżładnie i przyłgnęła do podłogi⁴⁶ czy, zabiegającego o względy księżniczki, sułtana Kaszmiru, którego w świecie swoich wyobrażeń Leśmian obdarzył brzuchem „opasłym i pulchnym jak poduszka”⁴⁷. Lęki tanatyczne wyrażone przez obrazy katamorficzne uosabia starzejący się król perski, ojciec Firuz Szacha: „Boję się – rzekł król – że koń rozbryka się w obłokach i wysadzi z siodła. Z takiej wysokości nie spada się na ziemię bezkarnie. Śmierć jest wówczas pewna i nieunikniona”⁴⁸, a także czarnoksiężnik Sakar, bohater baśni *Rybak i geniusz*, zamknięty w szkatule wrzuconej z rozkazu króla Salomona do morza.

Model wertykalny przestrzeni reprezentowany przez obrazy wznoszenia i obrazy opadania, choć nie jest w prozie Leśmiana modelem jedynym⁴⁹, stanowi istotny element świata przedstawionego, ułatwiający zrozumienie aspektów antropologicznych *Klechd sezamowych*. Wertykalne strukturalizowanie świata wyobrażeń w badaniach nad mitem⁵⁰ związane jest z trychotomicznym modelem kosmosu, w którym zasadą organizującą jest podział na niebo, ziemię i świat podziemny. Takie wyobrażenie przestrzeni odnajdziemy w *Baśni o Aladynie i o lampie cudownej*, gdzie świat górny odmalowany został za pomocą aeroobrazów (tęcza, motyle, złote trzmiele). Świat dolny i otchłan chthoniczną reprezentują tu ogrody podziemne, do których Aladyn musi zejść po „kamiennych

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 30.

⁴⁸ Ibidem, s. 12.

⁴⁹ Leśmian przetwarza artystycznie w *Klechdach sezamowych* różne modele przestrzeni: horyzontalny (księżniczka bengalska, próbując udaremnić zaloty sułtana Kaszmiru, biega „błędnie od ściany do ściany, wykrzywając twarz i krzycząc wniebogłosy”, B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 31), oparty na linii sinusoidalnej (labirynty, arabeski, spirale kreślone podczas lotu Firuz Szacha na rumaku zakłętym) czy na opozycji: przestrzeń zamknięta – przestrzeń otwarta (czarnoksiężnik Sakar zamknięty w skrzyni na dnie morza z baśni *Rybak i geniusz*).

⁵⁰ E. Mieleński, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 266.



schodach w dół wiodących”⁵¹, aby zdobyć lampę czarodziejską. Zejściu w otchłań chtoniczną bohatera towarzyszy przestroga fałszywego stryja: „Pamiętaj tylko, abyś ani ręką, ani rąbkiem szaty nie dotknął murów ogrodowych. Dotknięcie takie o śmierć cię natychmiast przyprawi”⁵².

W baśni *O pięknej Parysady i o ptaku Bulbulezarze* opisywany tu wertykalny model przestrzeni budują obrazy: Struga Złotosmuga, która „wytryska z basenu w błękit [...], opada i znów się wznosi nieustannie”⁵³, ptak Bulbulezar („skrzydła ma pawie, szyję łabędzią, dziób bociani, pazury sępie, a oczy jaskółcze”⁵⁴), wędrówka bohaterów na szczyt Góry Cmentarnicy. Obrazy katomorficzne reprezentowane są przez symbolizm spadających łez (karła i Parysady), olbrzymią skałę, która „z łoskotem tysiąca piorunów zerwała się z wierzchołka góry [...] zmiatając i miażdżąc po drodze wszystko cokolwiek spotkała”⁵⁵ oraz postać sędziwego derwisza: „Wzrostu był olbrzymiego, a karku pochyłego. Broda mu od starości tak się rozrosła, że sięgała ziemi i włoczyła się po drodze”⁵⁶.

Ten trychotomiczny podział przestrzeni w *Klechdach sezamowych* jest rezultatem przeciwstawienia pozytywnie waloryzowanej góry i negatywnie waloryzowanego dołu. W narracjach mitycznych odnajdujemy wyobrażenia świata górnego, krainy szczęśliwości, siedziby bogów i wybranych spośród ludzi, którzy trafiają tam po śmierci, oraz świata dolnego, podziemnego jako miejsca cierpień zmarłych, a także pobytu demonów chtonicznych (ziemia jako miejsce przebywania ludzi często bywa nazywana w mitologiach ziemią środkową lub krainą środka). W opowieściach mitycznych

⁵¹ Ibidem, s. 134.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem, s. 176.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem, s. 190.

⁵⁶ Ibidem, s. 180.



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. [...] 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, drabiny⁵⁷.

Obrazy katamorficzne w teorii antropologicznych struktur wyobraźni wpisane są w schemat upadku, który jest przypomnieniem ludzkiego śmiertelnego losu ziemskiego⁵⁸. W *Klehdach sezamowych* wyobraźnia Leśmiana katamorficznym wyobrażeniem czasu niszczącego próbuje przeciwstawić symetryczną symbolikę zwycięstwa nad przeznaczeniem i śmiercią w postaci obrazów wstępowania. Obrazy wstępowania mieszczą się w Durandowskiej koncepcji antropologicznej w schemacie heroicznym struktur wyobraźni, którym patronują dwa potężne kulturowe symbole mocy: berło oraz miecz. Analiza porównawcza tekstów kultury pozwoliła Durandowi wyodrębnić syntemy i symbole stanowiące szkielet wyobrażeniowy schematu wstępowania. Składają się na niego: wertykalizacja, symbolika skrzydeł, symbole władzy uranicznej, moc przypisana mitycznej postaci króla-ojca (symbolika potęgi monarchicznej króla-ojca tronującego) oraz obrazy siły króla-wojownika (symbolika miecza)⁵⁹. Wszystkie te elementy heroicznym struktur wyobraźni, które dopełniają mityczny schemat wstępowania, artystycznie przetworzone odnajdziemy w prozie Leśmiana. Symbole monarchiczne pojawiają się w *Baśni o rumaku zaklętym* w opisie postaci króla Persji – ojca Firuz Szacha, który prezentuje swoją potęgę poddanym w dzień Nowego Roku, w stolicy kraju – Szyrazie:

⁵⁷ Ibidem, s. 266–267.

⁵⁸ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 122–134.

⁵⁹ Ibidem, s. 135–215.



Na ogromnym placu przed pałacem królewskim ustawiono wysoki tron, rzeźbiony ze złota wydobytego niegdyś z Sezamu. Na tym tronie zasiadł sam król w płaszczu purpurowym i w koronie gęsto nabijanej brylantami. Ciekawi poddani starannie zadzierali nosy do góry, ażeby zajrzeć w oślepiający blask korony królewskiej⁶⁰.

W *Opowiadaniu króla Wysp Hebanowych* symbolikę mocy oraz symbolikę króla-wojownika realizuje postać sułtana, który zabija mieczem w Świątyni Łez dwie postaci waloryzowane przez Leśmiana negatywnie: „czarnego potwora”⁶¹ terroryzującego mieszkańców Wysp Hebanowych („sułtan obnażył miecz i rozciął potwora na dwoje”⁶²) oraz czarownicę Chryzeidę („Chryzeida pochyliła się nad sarkofagiem, a sułtan uderzył ją w kark tak mocno, że odrąbana głowa spadła na ziemię”⁶³). Obraz monarchy-rycerza solarnego, pokonującego siły zła i przywracającego ład w królestwie króla Mahmuda stanowi Leśmianowski artystyczny przetworzenie archaicznego, typowego dla struktur schizomorficznych toposu *Drachenkampf*.

W badaniach antropologiczno-mitokrytycznych przyjmuje się za Gilbertem Durandem definicję mitu jako dynamicznego systemu symboli (figur mitycznych), które układają się w narracje inkorporowane trwale w kulturę. Dzięki literackiej palingenezie narracji mitycznych mit uniwersalny staje się mitem osobistym, jako „najstarsza werbalizacja aspektów ponadindywidualnych i zbiorowych rzeczywistości przeżytej”⁶⁴. Świat wyobrażeń twórcy, choć fundowany na kulturowych symbolach uniwersalnych, nigdy

⁶⁰ B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*, s. 6.

⁶¹ *Ibidem*, s. 111.

⁶² *Ibidem*, s. 119.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ A. Deremetz, *Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?*, [w:] *Mythe et création*, red. 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*, Éditions du Seuil, Paris 1974, s. 98–99.



nie jest zuniformizowany. Badacz wyobraźni podąża trajektorią wyobraźniową artysty śledzi metamorfozy i progresję mitemów, figur mitycznych i symboli, którymi żywi się wyobraźnia twórcy.

Antropologiczno-mitokrytyczna hermeneutyka świata wyobrażeń obecnego w *Klechdach sezamowych* Bolesława Leśmiana, analiza chreodów i schematów wyobraźniowych, poszukiwanie związków i zasad porządkujących obrazy prowadzą do wniosku, że *mundus imaginalis* autora polskich reinterpretacji baśni arabskich z *Księgi tysiąca i jednej nocy* posiada znamiona wyobraźni, którą Gilbert Durand nazywa wyobraźnią schizomorficzną. Chreod tworzący schizomorficzny schemat wyobrażeń stanowią obrazy wznoszenia oraz figury katamorficzne oparte na zasadzie *diaïresis*⁶⁵. Obrazy wznoszenia i wstępowania, związane są w świecie wyobrażonym *Klechd sezamowych* najczęściej z kategorią wyobraźni. Podczas gdy „Ja fizyczne” doświadcza starości, upadku sił witalnych reprezentowanych przez figury katamorficzne – „Ja symboliczne” w wyobraźni Leśmiana ten stan równoważy, a ŚWIADOMOŚĆ RODZĄCA OBRAZY dokonuje symbolicznej „reparatury”, generując obrazy zorientowane ku górze (podróż podniebna na rumaku zaklętym; symbolika uraniczna; estetyka blasku – złocisty wierzchołek chmury, złote cugle i kopyta rumaka zaklętego; obrazy młodości – wśród chmur podróżuje na rumaku zaklętym młody syn króla Persji oraz jego młoda żona, księżniczka bengalska). Katamorficznym figurom czasu niszczącego (zawrót głowy Firuz Szacha patrzącego w przepaść, ociążałość postaci) Leśmian przeciwstawia symetryczną symbolikę zwycięstwa nad losem i śmiercią w postaci figur wyobraźni wyrażonych za pomocą obrazów lotu, poetyki skrzydeł i obrazów wstępowania.

⁶⁵ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 506–507.



Rozdział VII

Ksawery Pruszyński, *Trzynaście opowieści*

Opowiadania wydane w roku 1946 w tomie *Trzynaście opowieści*¹ powstawały w czasie pobytu Ksawerego Pruszyńskiego na emigracji. Teksty literackie, które będą stanowić przedmiot omówienia, fundowane na osobistych doświadczeniach wojennych autora, pisane były w latach 1942–1946 (*Człowiek z rokokowego kościoła* – 1942; *Madonna Mikulińska* – 1943; *Różaniec z granatów* – 1946). Badacze, zajmujący się krótkimi formami narracyjnymi Pruszyńskiego, zwracają uwagę na świadome odwoływanie się pisarza do tradycji i symboliki kulturowej – próba ocalenia przeszłości w pisarstwie Pruszyńskiego jest interpretowana jako sposób zneutralizowania rozłąki, samotności i tułaczki polskich emigrantów wojennych². Celem zaprezentowanych analiz będzie prześledzenie, w wyobraźni twórczej pisarza, metamorfoz symboli kulturowych oraz wydobycie środków artystycznych wykorzystanych przez Pruszyńskiego w małych formach prozatorskich do uzyskania efektu estetyzacji i eufemizacji wojennej traumy. Podjęta zostanie również próba odpowiedzi na pytanie, jaka jest funkcja tych środków w tekście literackim, a także na poziomie antropologicznego doświadczenia podmiotowego.

¹ Na tom składają się teksty: *Człowiek z rokokowego Kościoła*, *Madonna Mikulińska*, *Cosas de Polonia*, *Trębacz z Samarkandy*, *Spadochronowy witraż*, *Wiatraki z Ranley*, *O głowę murzyńskiego króla*, *Odejścia i powroty*, *Podrzucona książka*, *Różaniec z granatów*, *Gwiazda wytrwałości*, *Cień z Gruzji*, *Ziętarowe skarby*. Wszystkie przytoczonej dalej cytaty pochodzą z wydania: K. Pruszyński, *Trzynaście opowieści*, Warszawa 1972.

² Z. Ziątek, *Ksawery Pruszyński*, Warszawa 1972, s. 179; K. Koźniewski, *Przekorni*, Warszawa 2000, s. 144–197.

Człowiek z rokokowego kościoła

Na strukturę temporalną opowiadania *Człowiek z rokokowego kościoła*, otwierającego cykl, składają się dwa plany czasowe wydarzeń: z roku 1934 (które Pruszyński nazywa „antecedensami”³) oraz wydarzenia z okresu drugiej wojny światowej.

Oś konstrukcyjną tej „pierwszej wojennej historii”⁴ stanowią antytetycznie zestawione dwa chreody wyobrażeniowe (zlewiska semantyczne)⁵ skupione wokół obrazów życia i śmierci. Chreod wyobrażeń tanatycznych, połączonych często z zabiegiem hiperbolizacji, stanowi prefigurację wydarzeń wojennych („czarna krata śmierci”⁶, „krwawa rzeź”⁷). Obrazy życia, wzmocnione symboliką wegetacyjną, pojawiają się w opisach krajobrazu, choć i tu naznaczone są piętnem śmierci, ukrytej pod maską obrazowania nyktomorficznego (symbolizm czerni i ciemności):

Był sierpień czy wrzesień 1934 roku. [...] Spędziłem koniec lata na włóczędce. Pogórze bawarskich Alp czernieje o tej porze świerkiem lub rudzieje od buków, w dolinach powietrze jest rześkie, a trawa o ciemnej, głębokiej zieleni. Piękne są kościółki wiejskie tych stron, ze swymi cebulami kopuł na białych czworogranych wieżach. Trudno wyobrazić sobie kraj bardziej tchnący pokojem – można było pomyśleć, gdy z okien autobusu widziało się góry⁸.

Zasada kontrastu dominuje też w sposobie przedstawienia tytułowego kościoła w Wies: obraz architektury sakralnej został

³ K. Pruszyński, *Człowiek z rokokowego kościoła*, [w:] idem, *Trzyznacie opowieści*, s. 9.

⁴ Ibidem.

⁵ Por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992; idem, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979; idem, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 1964.

⁶ K. Pruszyński, *Trzyznacie opowieści*, s. 9.

⁷ Pruszyński pisze tu o rzezi, której dokonał Hitler na swoich towarzyszach partyjnych nad jeziorem Wiessee dnia 30 czerwca 1943 roku, por. ibidem.

⁸ Ibidem.



wpisany w, typową dla kulturowych reprezentacji sacrum, estetykę blasku i symbolikę uraniczną (biel kościoła „ulepionego z obłoków”⁹ usytuowanego „w świecie pełnym lipca i słońca”¹⁰) oraz zestawiony z symboliką nyktomorficzną i tanatyczną prefigurującą wydarzenia wojenne (szeroka czarna krata w białym marmurze kościoła, „zatrzymująca na sobie mrok, który czerniał po drugiej jej stronie”¹¹).

Przed czarną kratą kościelną, oświetloną przez wotywnie świece, bohater opowiadania, Polak, który jest jednocześnie narratorem, odnajduje setki obrazków w czarnych obwódkach, przedstawiających zdjęcia, nazwiska i daty śmierci młodych niemieckich mężczyzn w mundurach pułków bawarskiej piechoty, poległych podczas pierwszej wojny światowej. Zniesienie dystansu czasowego pomiędzy wojnami i narodowościami nadaje przesłaniu pacyfistycznemu tekstu wymiar uniwersalny. Pruszyński idzie jednak dalej w swojej strategii twórczej, stosując zabieg perseweracji i wzmacnia dodatkowo ten uniwersalizm przez przywołanie wychodzącej poza paradygmat historyczny symboliki biblijnej doliny Józefata, w której, według prorocstwa Joela, ma się dokonać Sąd Ostateczny:

W tym pogodnym kościele była to naprawdę jakaś dolina Józefata, gdzie naraz tłoczyli się oni wszyscy, których prochy gniły dawno na cmentarzach wojennych Verdun czy po poleskich piaskach, i prosili, zaklinali o modlitwy, o pamięć ze strony ludzi, którzy odgradzili się od świata ową czarną kratą. [...] Przeglądałem jeden po drugim, leżące tuż przede mną dziesiątkami, setkami, owe obrazki. Jakby cmentarz wojenny, ale słożony na jednym miejscu i przemawiający do nas nie tylko nazwiskami nie znanych ludzi, ale twarzami przede wszystkim, właśnie tymi twarzami, z których wyzierała tragiczna, zmarnowana, sponiewierana młodość. I Verdun nie dźwięczał mi już heroicznie. Wszystko to cuchnęło wtedy tak samo cmentarnie¹².

⁹ Ibidem, s. 12.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 14.



Narrator, wzruszony „gorzkim urokiem”¹³ poległych, zabiera z kościoła zdjęcie młodego niemieckiego żołnierza, Kurta Laube, z 219. pułku piechoty bawarskiej, który poległ na froncie zachodnim w maju 1918 roku:

Czy miałem jakieś przecucie przyszłości? [...] Jakis wewnętrzny uparty mus, niewyrozumowany imperatyw psychiczny kazał mi wziąć z tego bawarskiego kościoła ową pamiątkę po dawno zmarłym, nie znanym mi nigdy niemieckim żołnierzu. Nie mogłem jej nie wziąć. Nie mogłem. A przecież miałem wielu bliskich, którzy polegli walcząc z Niemcami na wojnie¹⁴.

Nostalgiczny chrontop opowiadania zmienia się niespodziewanie, a akcja utworu przenosi się do Norwegii i brutalnych czasów drugiej wojny światowej, kiedy to narrator bierze udział, wraz ze swoim plutonem, w walkach pod Narwikiem¹⁵, gdzie „w górach samotnych, tę niewidzialną, szybką w swym ukąszeniu śmierć musiało nasyłać Złe”¹⁶. Owym Złym, zabijającym z ukrycia towarzyszy wojennych narratora, okazał się strzelec wyborowy, którego strzał „nigdy nie był daremny”¹⁷, Kurt Laube, urodzony w Wies, w Bawarii 17 września 1917 roku. Młody niemiecki snajper zostaje ostatecznie zastrzelony, a polscy żołnierze znajdują w jego portfelu pocztówkę nadesłaną na front z Bawarii, której symbolizm wpisany został w pacyfistyczne przesłanie tekstu:

¹³ Ibidem, s. 17.

¹⁴ Ibidem, s. 16–17.

¹⁵ Ksawery Pruszyński po wybuchu drugiej wojny światowej i klęsce wrześniowej opuszcza Polskę, następnie przez Węgry, Jugosławię i Włochy przedostaje się do Francji. Pod koniec roku 1939 wstępuje do polskiej podchorążówki i bierze udział w kampanii norweskiej, którą odbywa z Brygadą Podhalańską w stopniu kaprała podchorążego jako dowódca drużyny, za co zostaje odznaczony Krzyżem Walecznych. Doświadczenia wojenne z tego okresu opisał również w książce *Droga wiodła przez Narwik*, szerzej na ten temat, por. J. Paclawski, *Ksawery Pruszyński*, Warszawa–Kraków 1974, s. 5–7.

¹⁶ K. Pruszyński, *Trzyście opowieści*, s. 23.

¹⁷ Ibidem.



Z kolorowej pocztówki z kilkoma słowami pozdrowień patrzyło na mnie pogodne wnętrze rokokowego kościoła w Wies. Tak jasne i lekkie, i świetliste, i niezmacone, jakby nic się nie stało i nie zmieniło na świecie. Jakbym ja nie znał w nim takiej kraty, całej czarnej i z mrokiem za sobą, u której tłoczą się niewielkie obrazki w żałobnych obwódkach i wśród których brak jednego. Zabrałem go ongiś, bardzo dawno, nie wiedząc ani wtedy, ani teraz, czemu to zrobiłem – i po co¹⁸.

Cezura czasowa wydarzeń (przed wybuchem drugiej wojny światowej – po rozpoczęciu działań wojennych), antytetyczne zestawienie chreodów wyobrazeniowych, jak również zasada kontrastu, które dają się zaobserwować w opowiadaniu, znakomicie oddają pęknięcie, jakie pod wpływem wydarzeń historycznych dokonało się w świecie i człowieku, kiedy to: „pogoda” i „harmonia” zamieniają się w „zgrzyt”, „hebrajskie przekleństwo wypisane tajemną ręką na ścianach Babilonu”, „*memento mori*”¹⁹ wypowiedziane w świecie pełnym jeszcze słońca. Krajobraz Bawarii staje się zatem pejzażem mentalnym, ale też parabolą czasów apokalipsy spełnionej, której tanatyczne opisy odnajdziemy w relacji z bitwy o Narwik („smutne polarne słońce”, „cień świerkowych gałęzi jak czarny żagiel”²⁰).

Pruszyński przywiązuje dużą wagę do uniwersalizacji opisywanych wydarzeń, mnoży zabiegi artystyczne, które uwypuklają grozę wszelkich traum wojennych, do takich zabiegów (obok opisywanych już: zniesienia dystansu czasowego i symboliki biblijnej) należy choćby kompozycja pierścieniowa utworu (tekst rozpoczyna się i kończy opisem rokokowego kościoła w Wies) czy – podkreślająca ciągłość pokoleniową i nieuchronną cykliczność wojen wpisanych w historię Europy – konstrukcja bohatera (Kurt Laube ojciec, poległy podczas pierwszej wojny światowej i Kurt Laube syn, zabity pod Narwikiem).

¹⁸ Ibidem, s. 28.

¹⁹ Ibidem, s. 12.

²⁰ Ibidem, s. 23.



Narracja personalna, pierwszoosobowa wprowadza do tekstu kontekst autobiograficzny, ale też powoduje skupienie uwagi czytelnika na doświadczeniu podmiotowym i skłania do namysłu, w jaki sposób ekspresja artystyczna, dzięki estetyzacji świata przedstawionego, pozwala podmiotowi przezwyciężyć za pomocą modelowania symbolicznego wojenną traumę, zeufemizować grozę absurdalnych, niepotrzebnych, przedwczesnych śmierci.

Madonna Mikulińska

Chronotop tego opowiadania określa Pruszyński szczegółowo już na początku tekstu: „Czasem jest chmurna, późna, powrześniewa jesień 1939 roku; przestrzenia są wydzwignięte pod niski pułap chmur, falujące, niespokojne pagórki Bretanii²¹. Metaforyzacja, a dokładniej personifikacja, chronotopu (chmurna jesień, niespokojne pagórki Bretanii) wprowadza do tekstu semantykę, która jest prefiguracją tragicznych wydarzeń wojennych. Zmienia się też rodzaj narracji, narracja pierwszoosobowa, personalna znana z opowiadania *Człowiek z rokokowego kościoła* zostaje zastąpiona przez narrację, która pozostając ciągle narracją personalną, posiada też pewne znamiona narracji auktorialnej, narrator jest bowiem jednocześnie uczestnikiem wydarzeń i ich obserwatorem, komentatorem. Pruszyński chętnie stosuje formy bezosobowe („jechało się”, „wyławiano”, „okazało się”, „osądzono”, „zwracano się”, „jak wiadomo”²²) lub pierwszą osobę liczby mnogiej („Wracaliśmy codziennie z ćwiczeń obłoceni, spoceni”²³, „przyjmowaliśmy życie, jakie ono jest”²⁴). Ta rezygnacja z perspektywy indywidualnej, podmiotowej na rzecz narracji wspólnotowej hiperbolizuje

²¹ Ibidem, s. 31.

²² Ibidem, s. 31–36.

²³ Ibidem, s. 39.

²⁴ Ibidem, s. 45.



jeszcze skalę opisywanych zjawisk, stając się międzynarodowym językiem bólu. Hiperbolizacja będzie zabiegiem stosowanym przez Pruszyńskiego chętnie w opisach formującej się na obczyźnie polskiej kompanii, którą nazywa „emigrancką Polską”²⁵:

Codziennie rano od strony Rennes nadjeżdżał napchany ludźmi staroświecki pociąg. Codziennie rano ludzka struga pełzła od dworca w Guer do bramy obozowej, rozpływała się po barakach. [...] Z Rumunii ruszył wreszcie potężny potok oficerów, coraz, coraz, coraz liczniejszy. Ów zbiornik ludzki, który tymczasem w ciągu września, października i pierwszych dni listopada napełnił się tu był ludowymi ściekami z kopalń na północy Francji, z farm na jej południu [...] teraz napływał zgoła inną wodą²⁶.

Wojenna dehumanizacja człowieka jest przez Pruszyńskiego opisywana za pomocą animalizacji (jedenasta kompania to „zbiornik ludzkiej fauny”²⁷) i reifikacji, odnoszących się do powstającego we Francji polskiego wojska:

Kapitan wydawał się jakiś podniecony.

– Ano cóż, będziemy z tego robić wojsko? – zwrócił się jakby nieprzekonany do porucznika.

Grupa ludzi określonych mianem „to” oczekiwała odpowiedzi w niemiej trwodze; a nuż każe im się, jako niezdarom, powrócić na stację, potem do Modany i przez góry do Polski. Nie wiedzieliśmy jeszcze, nieboracy, że wojsko można robić ze wszystkiego²⁸.

Sposobem na ocalenie wartości humanistycznych w sytuacji wojennej opresji okazuje się, zdaniem Pruszyńskiego, kultywowanie polskiej tradycji: żołnierskiej (chodzenie w polskim mundurze, salutowanie) i religijnej, maryjnej. Malarz, Stanisław Mikuła, żołnierz polskiej jedenastej kompanii piechoty w Bretanii, pozostawia na pamiątkę mieszkańcom małej francuskiej wioski, w której stacjonują polscy żołnierze, namalowany przez siebie „na płótnie

²⁵ Ibidem, s. 33.

²⁶ Ibidem, s. 32.

²⁷ Ibidem, s. 35.

²⁸ Ibidem.



z bretońskiego Inu”²⁹ obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Obraz ten w prozie Pruszyńskiego staje się metonimią Polski („maje-
statyczna, hieratyczna Pani patrzyła na lud bretoński [...] jakby
wzięła na siebie wszystkie troski wiekowe polskiego narodu”³⁰),
ale też metonimią polskiego żołnierza, jego waleczności, szlachet-
ności i honoru: Wizerunek Madonny „Mikulińskiej”³¹ pozostawiają
w bretońskim kościele „polscy żołnierze w przechodzie tułaczym”³²
mieszkańcom „zagubionego w świecie”³³ Comblessac, „aby je chro-
nił, wspierał i strzegł”³⁴.

Różaniec z granatów

Koncept tego opowiadania polega na przedstawieniu wielkiej
metafory wojny ukrytej pod postacią obrazowania morbudycznego
 („zbielałe popękane wargi”³⁵, skurcze cierpienia poruszające
twarze rannych żołnierzy, gorączka, „bóle wracające falami”³⁶,
„przestrzelone płuco, popękana wątroba”³⁷, „głos słaby jak pa-
jęczyzna”³⁸). Narrator opowiada historię swojego pobytu w szpita-
lu w Anglii, gdzie trafił w wyniku odniesionych na froncie ran³⁹:

²⁹ Ibidem, s. 54.

³⁰ Ibidem, s. 57.

³¹ Ibidem, s. 59.

³² Ibidem, s. 61.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 281.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 282.

³⁸ Ibidem, s. 283.

³⁹ W okresie inwazji państw sprzymierzonych w Normandii Ksawery Pruszyń-
ski w stopniu podporucznika walczył pod Falaise, gdzie został ciężko ranny. Przez
długi czas przebywał jako pacjent w angielskim szpitalu. Za kampanię normandzką
po raz drugi został odznaczony Krzyżem Walecznych, por. J. Paclawski, *Ksawery
Pruszyński*, s. 6.



„bolało mnie ramię, całe poszarpane, i bok jeszcze pocięty, a do łóżka przygważdżał mnie ciężki, jedenastokilowy gips, założony na pęknięte od wstrząsu kręgi w plecach”⁴⁰. Pruszyński precyzyjnie prowadzi w tekście równoległe dwa plany prezentacji: jeden stanowi nieożywiona przestrzeń szpitalna, drugi plan, paralelny, tworzy synestezyjny opis ludzkiego cierpienia:

Była noc, a na sali ostry zapach jakichś lekarstw i mdły cierpiącego ludzkiego ciała, jakim nie czuć ciała ani w koszarach, ani w więzieniu, ani w okopach, ale tylko tam, gdzie są rany i gdzie ciało cierpi. Było także mdłe przymglone światło i wszystko było białawe⁴¹.

Symbolizm bieli, zastosowany w opisie, przywołuje kulturowe wyobrażenia bieli trupiej, waloryzowanej negatywnie, związanej z toposem śmierci i zniszczenia. Symbolizm ten w takiej samej funkcji odnajdziemy choćby w wyobrażeniu konia trupiobladego w *Apokalipsie św. Jana*. W tekście biblijnym tanatyczny potencjał tego symbolu zostaje jednak zrównoważony przez figurę konia białego, która realizuje pozytywny, słoneczny aspekt bieli związany z estetyką blasku. Koń biały jako symbol zwycięstwa dobra nad złem jest w *Księdze Objawienia* atrybutem Chrystusa (Ap 19, 11) i wojska niebiańskiego – zastępów anielskich, rycerzy Chrystusa (Ap 19, 14)⁴². W prozie Ksawerego Pruszyńskiego takich symboli równoważących potencjał tanatyczny opisywanych wydarzeń nie odnajdziemy. Przeciwnie, Pruszyński wzmacnia jeszcze, na zasadzie perseweracji obrazów, i hiperbolizuje niszczycielski aspekt działań wojennych, jak choćby w opisie zatłoczonej przestrzeni szpitalnej: „Umieszczono mnie na jedynym wolnym łóżku. W szpitalu nie było poza tym wolnych łóżek i wszystkie sale były pełne, i stało w nich więcej łóżek niż powinno było stać. Był czas, kiedy

⁴⁰ K. Pruszyński, *Trzyście opowieści*, s. 279–281.

⁴¹ *Ibidem*, s. 279.

⁴² Szerzej na ten temat: M. Karwowska, *Symbolie Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011, s. 89–95.



codziennie napływali setkami tacy jak ja⁴³. Perseweracyjny, tana-tyczny potencjał tekstu ujawnia się też w opisie pustego łóżka szpitalnego, które staje się metonimią śmierci:

Widziałem, jak na drugim końcu sali obstawili łóżko jedno białym wokół parawanem. [...] Po jakichś dwudziestu minutach przystawiono wózek, a potem wytoczono go z sali. [...] Wózek był zasłonięty białymi płótnami, tak że nie widziałem wcale twarzy człowieka, co skończył tak blisko. Potem łóżko zasłano. Na obiad już tam leżał ktoś nowy⁴⁴.

Pruszyński stara się przywrócić człowiekowi zdegradowanemu przez wojnę do rangi przedmiotu – łóżka szpitalnego, które się czasem „porusza”⁴⁵, jego godność, poprzez podkreślenie faktu, że nawet w obliczu śmierci człowiek pozostaje istotą kulturotwórczą. Konający w angielskim szpitalu młody polski żołnierz prosi, aby mu recytować przed śmiercią nostalgiczną balladę *Grenada* i w tekście opowiadania Pruszyński umieszcza obszernie fragmenty wiersza Swietłowa w przekładzie Juliana Tuwima.

Wprowadza ponadto do opowiadania, w funkcji symbolicznej, rekwizyt, różaniec z granatów, należący do umierającego młodego polskiego kaprała („dzielny chłopak, ocalił życie swojemu pułkownikowi”⁴⁶), odznaczonego Krzyżem Walecznych:

Twarzy Polaka przy mnie nie widziałem długo, bo on się nie ruszał, a ja prawie nie. Ale jego łóżko było tuż przy moim i jego szafka nocna między nami, i z niej zwisał zawieszony przedmiot, który mnie zastanowił. Był to różaniec. Nie to było nadzwyczajne, że był to różaniec, dużo dziwniejszy był rodzaj tego różańca. Był to różaniec z granatów. Małe, ciemnoczerwone ziarenka były nanizane jedno za drugim, jak zwyczajnie w różańcu. Rzadko widywałem w życiu różańce z granatów⁴⁷.

⁴³ K. Pruszyński, *Trzyznaście opowieści*, s. 279.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 280.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 284.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 298.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 281.



Symbolizm czerwieni i granatów, z ich polisemicznym potencjałem (granat – owoc, emblemat życia; granat – atrybut Persefony, bogini chthonicznej, granat – śmiercionośna broń; czerwień jako emblemat ludzkiego życia, ale i krwi przelanej na frontach drugiej wojny światowej), odsyła ponownie do symbolizmu kulturowego⁴⁸. W tekstach kultury można wyodrębnić dwie wartości symboliczne związane z czerwienią: czerwień nocną, głębinową, emblemat śmierci i zniszczenia, reprezentowaną przez symbolizm krwi⁴⁹ oraz czerwień dzienną, słoneczną, symbolizującą doskonałość, nieśmiertelność i odrodzenie⁵⁰. Kulturowe funkcjonowanie czerwieni wskazuje na jej symboliczne uwikłanie w łańcuch ciągłych przemian życia i śmierci: z jednej strony ewokuje obrazy zniszczenia, śmierci, gniewu Bożego i kary (*Apokalipsa św. Jana*), jednak zawiera w swoim polu semantycznym nie tylko moc destrukcji, lecz także kreacji i potencjał życia (również życia wiecznego), dlatego też w ostatniej wizji *Apokalipsy św. Jana*, przedstawiającej Jeruzalem Niebiańskie, szósta warstwa fundamentów Złotego Miasta zbudowana jest z krwawnika (Ap 21, 20), minerału z krwistoczerwoną rysą.

Pruszyński przywołuje tę kulturową semantykę czerwieni w obrazie różańca z granatów, który staje się *imago princeps*

⁴⁸ Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, Paris 1975.

⁴⁹ Literacką konkretyzację takiej symboliki czerwieni odnajdziemy w eposie sumeryjskim *Gilgamesz* (por. *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1980, s. 50), w *Dziejach Tristana i Izoldy*, gdzie obraz krwi jest prefiguracją śmierci kochanków (por. J. Bédier, *Dzieje Tristana i Izoldy*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1987, s. 184–186), w *Księdze królewskiej* Ferdousiego potencjał tanatyczny symbolizmu krwi został wykorzystany w literackiej wersji mitu o bohaterze solarnym Feridunie w funkcji prefiguracji walki bratobójczej (por. Ferdousi, *Księga królewska*, przeł. W. Dulęba, Warszawa 1981, s. 71–72).

⁵⁰ W takiej funkcji symbolicznej czerwieni występuje na przykład w figurze mitycznej Dagdy (Czerwonowłosego Doskonałej Wiedzy), bóstwa celtyckiego, które miało moc wskrzeszania zmarłych (por. J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979, s. 90–91).



całego opowiadania. Różaniec wykonany z krwistoczerwonego minerału jest prefiguracją śmierci młodego żołnierza, ale też daje umierającemu kapralowi, jako symbol religijny i relikwia, nadzieję zmartwychwstania: „Widziałem jego twarz. Była to twarz człowieka, który ma widzenie, którego teraz nie boli nic, dla którego ani cierpienia nie ma, ani śmierci”⁵¹.

Terapeutyczna moc obrazowania

W badaniach antropologicznych nad wyobraźnią twórczą szczególną wagę przywiązuje się do mocy symbolicznych wyobraźni. Obiekt zainteresowania stanowi *mundus imaginalis* twórcy, metamorfoza i progresja symboli. Obrazy generowane przez wyobraźnię podmiotu marzącego stanowią nieustannie rezonujący element mediacyjny pomiędzy zewnętrznym światem Natury i wewnętrznym terytorium Psyche⁵². Ksawery Pruszyński w swoich opowiadaniach wojennych ożywia literacko obrazy i symbole zakorzenione w kulturze, dokonując ich artystycznej palingenezy (symbolizm czerwieni i bieli, estetyka blasku, symbolika uraniczna, nyktomorficzna i tanatyczna, aluzje biblijne). Bardzo często, aby wzmocnić siłę wyrazu, gromadzi obrazy w sposób perseweracyjny. Pruszyński dba też o konceptualizację swoich małych form narracyjnych, często stosuje w bardzo krótkim tekście literackim nagromadzenie środków artystycznych mogących niekiedy sprawiać wrażenie nadmiaru. W swoich opowiadaniach unika poetyki zaciśniętego gardła⁵³, w każdym opowiadaniu stara się wykorzystać do opisu

⁵¹ K. Pruszyński, *Trzyście opowieści*, s. 285.

⁵² J.-J. Wunenburger, *La vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1995, s. 10.

⁵³ Zygmunt Ziątek dostrzegł w pisarstwie Pruszyńskiego cechy gawędy szlacheckiej: „Zmysł oddania prawdy żołnierskiej zbliżył Pruszyńskiego do gawędy. Do zajrzenia poza fasadę i oddania smaku codzienności jest ona gatunkiem predysponowanym. [...] oferuje czytelnikowi iluzję współudziału w opisywanych wyda-



rzeczywistości wojennej nowy niewyeksplloatowany wcześniej repertuar środków literackich, podporządkowany nadrzędnemu we wszystkich opowiadaniach zabiegowi estetyzacji traumy, której pisarz doświadczył jako aktywny uczestnik wydarzeń wojennych. Modelowanie symboliczne na poziomie wyobraźni artystycznej wiąże się z terapeutyczną rolą obrazu, pozwala odzyskać podmiotowi stan wewnętrznej równowagi, którą Gilbert Durand nazywa równowagą antropologiczną⁵⁴, a która jest, jak dowodzi Ernst Cassirer⁵⁵, przejawem wrodzonej inteligencji symbolicznej człowieka⁵⁶.

zeniach. Narrator przez ciągłe odwołania do odbiorcy pozwala mu uczestniczyć we wspólnym doświadczeniu”, *Z. Ziątek, Ksawery Pruszyński*, s. 148–149. Autor powołuje się na słowa Pruszyńskiego, który precyzyjnie określił funkcję literatury wojennej, od której domagał się prawdy „nie precedzonej przez nudną serwatkę oficjalności”, *ibidem*, s. 148.

⁵⁴ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 125.

⁵⁵ Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanińska, Warszawa 1971.

⁵⁶ W ostatnich latach drugiej wojny światowej oraz w okresie powojennym Ksawery Pruszyński wprowadza do swojej twórczości nowe motywy. Pokazuje bezsens wojny i jej destrukcyjny wpływ na psychikę człowieka. Twierdzi, że wojnę powinni robić „koślawcy, niewydarzeńcy, szmelc ludzki”, a nie „śliczne chłopaki jak sosny gonne” (J. Paclawski, *Ksawery Pruszyński*, s. 27). W tekście *Pomiędzy wilki* (1947), główny bohater, były żołnierz dywizjonu lotniczego w Anglii, staje się opanowanym strachem i instynktem przetrwania ludzkim wrakiem, a nie, jak dotąd w opowiadaniach Pruszyńskiego, ucieleśnieniem honoru, racji stanu i bohaterstwa.

Zdaniem Kazimierza Koźniewskiego tym, co wyróżniało osobowość twórczą Ksawerego Pruszyńskiego, były przekora i samotność – przeciw wszystkim, por. K. Koźniewski, *Przekorni*, s. 144–196.



Rozdział VIII

Wizja Nowego Człowieka w *Wiwisekcji* Mirona Białoszewskiego

Od tego się zaczęło w 1955 roku w Warszawie, na piątym piętrze czynszówki w mieszkaniu-pokoju Lecha Emfazego Stefańskiego¹, [...] na dziesięciu metrach kwadratowych podłogi widownia (scena i kulisy w alkówce), galeria na kredensie cioci w przedpokoju (raz stała księżniczka w ciąży z widokiem na drzwi); ci, co się nie dostali w pięć pięter w dół, zamęt na podwórzu, protekcje, wstęp bezpłatny, a w górę ciurkiem wybrani. [...] Dodawałem później *Wiwisekcję* do moich wieczorów poetyckich w różnych miastach. Wtedy kucałem za krzesłem z narzuconą płachetką, a palce rąk odgrywały wszystko co trzeba w dziurze do siedzenia po wyjęciu krążka. Raz nawet w Paryżu kucałem przed światową Leonor Fini² [...] nie rozumiała słowa po polsku, a wołała „très interessant!...” A może to Sartrowa do Sartre’a w parę lat później na schodach u mnie na Placu Dąbrowskiego? – już nie pamiętam³.

¹ Lech Emfazy Stefański, jeszcze przed powołaniem Teatru na Tarczyńskiej, w roku 1946 (wraz z malarzem Hilarym Krzysztofiakiem) założył Teatr Cynobrowych Snów, w którym wystawiano spektakle lalkowe. Stefański był zafascynowany teorią Czystej Formy (z egzemplarzem *Szkiców estetycznych* Witkacego w plecaku wziął udział w Powstaniu Warszawskim), odwoływał się do niej w swoich realizacjach scenicznych – w jego sztuce *Śledzie, śledzie*, która miała być przejawem niechęci do rzeczywistości, główną rolę zagrał Miron Białoszewski w stroju klauna, wykonanym z gazet, por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 233.

² Leonor Fini (1907–1996) – argentyńska malarka surrealistyczna, popularna wśród paryskiej bohemy z kręgu Picassa i Salvadora Dali, związana z polskim pisarzem Konstantym Jeleńskim.

³ M. Białoszewski, *Teatr Osobny 1955–1963*, Warszawa 1988, s. 7–8 (wszystkie cytaty z *Wiwisekcji* pochodzą z tego wydania).

Taką przedmową rozpoczyna Miron Białoszewski⁴ tom swoich utworów scenicznych⁵ zatytułowany *Teatr Osobny 1955–1963*⁶, który otwiera *Wiwisekcja*⁷.

Wiwisekcja, nazwana przez Białoszewskiego monodramem na dziesięć palców⁸ (bohaterami dramatu są Osoby-Palce: Prawe – Mały, Serdeczny, Średni, Wskazujący, Kciuk i Lewe – Mały, Serdeczny, Średni, Wskazujący, Kciuk), jest rodzajem ekfrazy, stanowiąc artystycznie przetworzoną literacką interpretację obrazu Rembrandta *Lekcja anatomii*. Białoszewski świadomie stylizuje aktorów swojego spektaklu na postaci z obrazu holenderskiego mistrza⁹:

Dwie ręce w czarnych rękawiczkach z uciętymi czubkami.

Udają

a to holenderskich doktorów,

a to zakonnice w białych nagłowiach.

Wszystko w skrzynce z amfiteatrem bez dna albo w krześle¹⁰.

⁴ Zdaniem Tadeusza Sobolewskiego wstęp, sygnowany nazwiskiem Białoszewskiego, w istocie napisał Ludwik Hering: „Tarczyńska stała się jednym z głównych ogniw odwilżowej awangardy. Atmosferę tych wydarzeń opisał Ludwik Hering (jako M.B.)”, T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 236.

⁵ Miron Białoszewski pasjonował się teatrem od najmłodszych lat, w czasie okupacji organizował w piwnicach kamienic, wraz ze Swenem Czachorowskim, tzw. lotny teatr; spektakle polegały m.in. na reżyserowaniu modlitw lub rytualnym czytaniu gazetek, por. *ibidem*, s. 233.

⁶ Por. M. Białoszewski, *Teatr Osobny 1955–1963* (wyd. 1, PIW, Warszawa 1971).

⁷ W skład zbioru *Teatr Osobny*, oprócz *Wiwisekcji*, weszły utwory sceniczne: *Kabaret: Pieśń na krzesło i głos, Lepy, Szara msza, Wyprawy krzyżowe, Żmud, Stworzenie świata, Osmędusze, Działalność, Imiestłów, Wą, Pani Koch, Peruga czyli Szwagier Europy, Szury*.

⁸ Lech Emfazy Stefański tak wspomina spektakl: „To, co zaproponował Miron było niezwykle, bo miał dziesięciu aktorów na scenie: swoje palce jako doktorów-scholastyków w *Wiwisekcji*, rozważających: azali istnienie istnieje, azali nie istnieje, i wpadających w ekstazę modlitewną na widok spuszczonej z góry solniczki”, T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 235.

⁹ Związek twórczości Białoszewskiego ze sztukami pięknymi analizuje szczególnie Anna Śliwa, por. A. Śliwa, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013.

¹⁰ M. Białoszewski, *Teatr Osobny 1955–1963*, s. 11.



Obraz Rembrandta staje się tym tekstem kultury, do którego odwołuje się Białoszewski w swym dramacie wielokrotnie, aby zaprezentować własną koncepcję antropologiczną, przy czym pomimo kontekstu historycznego polskiej odwilży i liberalizacji życia w Polsce lat pięćdziesiątych XX wieku, o której wzmiankę znajdziemy w przedmowie¹¹, pisarz w typowy dla siebie sposób uchyla się od podejmowania wprost zagadnień politycznych¹². Swoją uwagę kieruje w stronę uniwersalnej filozofii człowieka, a jego wiwisekcja (łac. 'cięcie żywego') jest operacją przeprowadzoną na ludzkiej świadomości. Przedmiotem zainteresowania Białoszewskiego nie jest umysł zniewolony, ale świadomość Nowego Człowieka, który walczy o swobodę wyobraźni¹³.

W dalszych analizach podjęta zostanie próba interpretacji *Wiwisekcji* ukierunkowana na zagadnienia antropologiczne¹⁴,

¹¹ Ibidem, s. 7–8.

¹² Sam Białoszewski (jak również jego teatr) był jednak obiektem zainteresowania PRL-owskich Służb Bezpieczeństwa. W archiwach IPN znajdują się raporty (podpisane TW Piotr, TW Tomasz), z których wynika, że w mieszkaniu pisarza, podczas cotygodniowych spotkań studentów i literatów, mówiło się wiele o braku wolności słowa i druku (sam Białoszewski przez autora raportu przedstawiony został jako filosemita, narkoman i pederasta), por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 22. W tajnej notatce MSW, sporządzonej przez widza sztuk teatralnych Białoszewskiego i jednocześnie członka Grupy Operacyjnej, działającej pod kryptonimem „Zagubiony”, znajdziemy (obok nazwisk i charakterystyki osób współtworzących z Białoszewskim realizacje sceniczne) szczegółowy wykaz rekwizytów używanych w spektaklach: „trzepaczka do bicia, zapałki, grzebień, solniczka, laska, krzesła, łyżka wazowa, workowate materiały, parasolka, papier ścierny, lalka”, T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 21. Część z tych rekwizytów odgrywa kluczową rolę symboliczną w *Wiwisekcji*.

¹³ Tadeusz Sobolewski pisze: „Potrzeba teatru i teatralizacji własnego życia przenikała całe to środowisko. Była funkcją indywidualizmu, rodzajem prywatnej liturgii. Tworzyła warstwę ochronną, broniącą przed wielkim teatrem ideologii, który rozgrywał się wokół”, ibidem, s. 233.

¹⁴ Twórczość Mirona Białoszewskiego doczekała się licznych opracowań, w których omawiane były m.in. zagadnienia języka poetyckiego (S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974), problemy genologiczne (M. Głowiński, *Mirona Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*).



a hermeneutyka utworu Białoszewskiego zmierzać będzie do wydobycia i omówienia figur wyobrażeniowych¹⁵ i mitemów budujących antropologiczną siatkę znaczeń.

W Durandowskim i postdurandowskim nurcie badań zwraca się szczególną uwagę na związki łączące kreację artystyczną i struktury mityczne. Zdaniem Jeana-Jacques'a Wunenburgera świat wyobrażeń mitycznych zawiera matryce odradzające się w wyobraźni twórczej artysty¹⁶. Wunenburger dostrzega analogie pomiędzy tkaniem materii narracji mitycznych i materii tekstylnej, nazywając mit tramą¹⁷ dzieła literackiego. W warstwie przedstawieniowej

Szkice, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 144–151; W. Wantuch, *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, s. 152–163; A. Krajewska, *Białoszewskiego „dramat osobny”, czyli „wypadek z genologii”*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, s. 226–236; A. Zieniewicz, *Małe iluminacje: formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989; A. Świrek, *Z gatunkiem czy bez...: o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997), konstrukcja podmiotu (M. Łukaszuk-Piekara, „niby-ja”: o poezji Białoszewskiego, Lublin 1997; A. Gleń, „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004; E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006), aspekty biograficzne twórczości Białoszewskiego i jego „życiowy teatr” (A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997; *Miron. Wspomnienia o poecie*, red. H. Kirchner, Warszawa 1996; H. Kirchner, *Tworzenie Białoszewskiego (Nowe źródła biograficzne)*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, s. 253–259; T. Sobolewski, *Człowiek Miron*), zagadnienia recepcji (P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, Gdańsk 2013; A. Śliwa, *Czy lingwistyczny oznacza hermetyczny. Recepcja twórczości Białoszewskiego w świecie*, [w:] *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice 2006, s. 179–186), związki z awangardą (M. Delaperrière, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, [w:] eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006).

¹⁵ O roli widzenia „drugimi oczami, tymi wyobrażeniowymi” pisze Białoszewski w swoim dzienniku, M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 511.

¹⁶ J.-J. Wunenburger, *Création artistique et mythique*, [w:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, red. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005, s. 67.

¹⁷ Trama jest rodzajem jedwabnej przędzy używanej na osnowę tkanin. *Trame* (fr.) – ‘element łączący składniki w strukturze materii’.



Wiwisekcji daje się wyraźnie zauważyć trałę symboliczno-mityczną¹⁸, na której Białoszewski buduje zręby swojej antropologii.

Centralną figurą mityczną *Wiwisekcji* jest bogini Atena. Dramat rozpoczyna scena, w której widzimy pusty amfiteatr, a głosy dobiegające z kulis, jak chór z tragedii greckiej, skandują słowa: „Pa-natenaje!, Ob-jata!”¹⁹. Panataneje (w dramacie Białoszewskiego zapis: Pa-natenaje) były świętem i obrzędami obchodzonymi w starożytnej Grecji ku czci Ateny. Ważny element obrzędów stanowił taniec nagich mężczyzn (u Białoszewskiego jest to taniec dziesięciu Palców „ubranych w czarne sutanny i białe kryzy, po rembrandtowsku”²⁰), dla upamiętnienia zwycięstwa Ateny nad gigantami. W interpretacji Białoszewskiego mityczna gigantomachia poddana została zabiegowi demityzacji i desakralizacji – głosy chóru skandującego obrzędowe formuły („Ob-jata!”²¹) mają według zamysłu artysty brzmieć jarmarcznie. Desakralizacja ta pojawia się na wielu poziomach tekstu, którego autor podejmuje ironiczną reinterpretację mitu jako reprezentacji sacrum. Częstym zabiegiem artystycznym służącym temu celowi w *Wiwisekcji* jest łamanie

¹⁸ W artykule przyjęta zostanie Durandowska koncepcja symbolu jako figury mitycznej (*figure mythique*), dającego się wyrazić na poziomie *langage* obrazu archetypowego (*image archétype*). Wyobraźnia będzie rozumiana jako *mundus imaginalis* (G. Durand, *Wielka Zmiana lub postbachelardyzm*, [w:] *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 264), struktura dynamiczna, zdolna do przekształceń, umożliwiająca dekompozycję i transformację obrazów w tekstach kultury oraz ich literacką palinogenezę, 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 badacze wyobraźni: F. Monneyron, *Le Mythe et le mythique: bilan et perspective d'une hermeneutique*, „Cahiers de l'Imaginaire” 1992, s. 123–138; L. Mattiussi, *Schème, type, archétype*, [w:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, s. 307–317.

¹⁹ M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, [w:] idem, *Teatr Osobny 1955–1963*, s. 13.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem. Obiata (u Białoszewskiego objata) była ofiarą składaną bogom lub siłom nadprzyrodzonym.



zasady decorum, nieustanne przewartościowywanie utrwalonego kulturowo symbolizmu sacrum i profanum: to, co w kulturze przynależy semantycznie do sfery sacrum, w dramacie Białoszewskiego zostaje pozbawione świętości; to, co w kulturze utrwalone zostało jako profaniczne, w *Wiwisekcji* nabiera znamion świętości; wzniosłe staje się pospolite, a pospolite zostaje uwznioślone. I tak oprócz jarmarcznego obrzędu ku czci Ateny Palce biorą udział w nieszpórach do Grzebienia (który ma rozczesać „perukę idei”), śpiewają godzinki i litanię do Rozumu, aby zaraz potem zacząć smażyć placki, czy też skandują podniosłe pieśni na cześć trzepaczki do piany (zabawa semantyczna szeregiem asocjacji: „spiralą abstrakcji – w byle sprężynie – choćby w trzepaczce”²²), aby następnie stać się Grupą Uwielbienia Solnicy (solnica w dramacie Białoszewskiego jest reprezentacją Słońca i pozalogicznej sprawiedliwości; zabawa semantyczna i brzmieniowa przybierająca postać paronomazji: solniczka – sol – słońce). Styl wysoki, podniosłe eksklamacje, apostrofy, litanie, modlitwy do rozumu („Ukorzmy się przed nim. Módlmy się do przejrzystości choćby cząstki jego o przebląkanie całości”²³) przeplatają się w *Wiwisekcji* ze stylem niskim, na który składają się rymy banalne, częstochowskie (rzesze – wyczesze; lodu – miodu; ości – zależności, Klara – para), anakoluty („Nieugaszona w prawdach istoto grzebienia/Płoniesz z ręki do ręki w palców pokolenia”²⁴), kolokwializmy („LEWY ŚREDNI do PRAWEGO ŚREDNIEGO: Kawalerze, nie ślizgaj po mnie spojrzeniem jak po rynnie”²⁵), wulgaryzmy (Bizantyńska ja blat²⁶, gut ang. – jelita, bebechy), paronomazje („Solnica wypuszcza ćmy. Ćmy – ćmy – ćmok”²⁷) czy glosolalie (tużu – tużu, Ta – da/ta – da – da).

²² Ibidem, s. 26.

²³ Ibidem, s. 18.

²⁴ Ibidem, s. 19.

²⁵ Ibidem, s. 20.

²⁶ Ibidem, s. 21.

²⁷ Ibidem.



Białoszewski podejmuje w ten przewrotny sposób polemikę z filozoficzną tradycją pojmowania człowieka jako *res cogitans*. Uzyskuje to poprzez mnożenie artystycznych zabiegów zmierzających do zdeprecjonowania kartezjańskiego racjonalizmu. Wprowadza do dramatu liczne chwytły literackie, polegające na zachwianiu Arystotelesowskiej zasady *decorum*, a służące parodii stylu naukowego wywodu. Palce zwracają się do siebie: „Doktorze Prawy Serdeczny”, „Doktorze Lewy Wskazujący” (gra słów, będąca aluzją zarówno do łac. słowa *doctus* – uczony, jak i do bohatera obrazu Rembrandta, doktora Tulpa, przeprowadzającego lekcję anatomii). Innym razem, na forum akademickim („Panowie Kolegium”, „Sala Dysput”²⁸), Palce prowadzą utrzymany w stylu kolokwialnym, pseudoerudycyjny dialog podejmujący doniosłe zagadnienia ontologiczne, a wykazujący w rezultacie absurdy wnioskowania logicznego:

PRAWY ŚREDNI

W ową nieskończoność pustki wiążą się linie bytu. A skoro napięcie kierunkowe promieni bytu, siatki bytu – wyraża niebyt, czyż nie załapuje to w wątpliwość bytowania bytu w ogóle?

KCIUK PRAWY

Bytu bytu?

LEWY MAŁY

Wynika z uplecionej przez doktora Prawego Średniego konsekwencji, że piramida wyłożona jako dzieło sztuki wyprzedziła stereometrię wątpliwości?...

PRAWY SERDECZNY

Transfiguralność nauki da się wyprzedzić jeno niebytowi²⁹.

Białoszewski bawi się leksykalnymi środkami stylistycznymi, których używa w funkcji litoty – przy czym owo pomniejszenie

²⁸ Ibidem, s. 15.

²⁹ Ibidem, s. 14–15.



znaczenia opisywanego zjawiska służy temu, aby na jeszcze jednym poziomie organizacji tekstu podjąć polemikę z tradycją kartezjańską oraz wykazać jej sztuczność i martwość. Zamiast ontologii w *Wiwisekcji* pojawia się termin „ortopedia ontologiczna” lub „proteza ontologiczna”³⁰, innym razem Białoszewski wykorzystuje przeniesienia semantyczne i wprowadza w takiej samej funkcji metaforę („peruka idei”³¹). Niekiedy swój sprzeciw wobec człowieka kartezjańskiego wyraża *expressis verbis* za pomocą szeregu eksklamacji: „LEWY WSKAZUJĄCY: Opuśćmy miejsce myślenia!; PRAWE PALCE: Uciekajmy!; LEWY SERDECZNY: Wszystkie szpary wzburzone rzeką przeciwności, rzeką przeciw rozumowi!”³²

Jaki jest zatem Nowy Człowiek Białoszewskiego? W *Wiwisekcji* można odnaleźć propozycję antropologiczną, według której człowiek pojmowany jest w kategoriach kultury jako *animal symbolicum*. Ta Cassirerowska wizja człowieka sytuuje go w świecie jako byt relacyjny w stosunku do podstawowych form symbolicznych kultury: mitu, religii, sztuki i języka, nauki³³. W antropologii Cassirerowskiej obok terminu inteligencja pojawia się fundamentalne dla jego filozofii kultury pojęcie inteligencji symbolicznej³⁴:

³⁰ Ibidem, s. 14.

³¹ Ibidem, s. 17.

³² Ibidem, s. 18.

³³ Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanińska, Warszawa 1971.

³⁴ Ernst Cassirer przywołuje poglądy antropologiczne H. Taine’a, według którego „inteligencja” w odniesieniu do człowieka jest terminem bezużytecznym i pozbawionym naukowego znaczenia (nie jest bowiem przywilejem natury ludzkiej, a tylko bardziej złożoną formą tego samego automatyzmu asocjacyjnego, który można zaobserwować we wszystkich reakcjach zwierzęcych) oraz Roberta M. Yerkesa, który stawia tezę, że termin inteligencja jest przestarzały i domaga się ponownego zdefiniowania. Cassirerowi bliska jest antropologia Johna Deweya, który w książce *Natura i zachowanie człowieka* wskazuje niebezpieczeństwa tzw. „realizmu scholastycznego”, w którym naczelnym narzędziem dochodzenia do prawdy jest umysł ludzki, dokonujący na rzeczywistości nieustannych operacji definiowania, inwentaryzacji, układania spisów. Sprowadziło to istotę ludzką, zdaniem Cassirera, do kategorii zbioru cech, które można kolejno ponumerować, skatalogować i wyczerpująco opisać, por. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, s. 129–131.



Wielcy myśliciele, którzy określili człowieka jako *animal rationale*, nie byli empirykami ani też nie było nigdy ich intencją dać nam empiryczną ocenę natury ludzkiej. Przy pomocy tej definicji wyrażali raczej podstawowy imperatyw moralny. Rozum jest bardzo wąskim i niewystarczającym terminem, nie może więc objąć form kulturalnego życia człowieka w całym ich bogactwie i różnorodności. Wszystkie te formy jednak są formami symbolicznymi. Stąd zamiast określać człowieka jako *animal rationale*, powinniśmy określić go jako *animal symbolicum*. W ten sposób potrafimy wskazać na odrębność gatunkową człowieka³⁵.

Wprowadzenie przez Mirona Białoszewskiego do *Wiwisekcji* postaci Ateny, jako centralnej figury mitycznej, odwołuje do symboliki tego bóstwa, wyobrażanego nie tylko jako bogini mądrości, lecz także jako prządka ludzkiego losu³⁶. Takie wyobrażenie Ateny odnajdziemy w *Metamorfozach* Owidiusza (VI, 1 i n., gdzie zamienia ona Arachne w pająka, co jest karą za to, że ta odważyła się współzawodniczyć z boginią w sztuce tkania. W narracjach mitycznych tkanina ma symbolikę zarówno antropologiczną, jak i kosmiczną³⁷ – Atena miała uczestniczyć w procesie tkania bezkresnej kosmicznej sieci wiążącej niewidocznymi nićmi ludzi, roślinność, zwierzęta, śmierć, regenerację i życie pośmiertne³⁸. Innym ważnym potencjałem symbolicznym Ateny, który można odnaleźć artystycznie przetworzony w *Wiwisekcji*, jest opisywana przez Eliadego symbolika odrodzenia związana z tą figurą mityczną.

³⁵ Ibidem, s. 70.

³⁶ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 177.

³⁷ W biblijnych *Psalmach* przędzenie i tkanie jest symbolem stwarzania człowieka („Ty utkałeś mnie w łonie mej matki” – Ps 139, 13), ale też utkane są niebo i czas. W kulturze indyjskiej symbol tkania i Wielkiego Tkacza pojawia się w *Bhagawadgicie*, gdzie Kriszna ogłasza się Najwyższą Osobą, która tka Wszechświat. W hymnach *Rigwed*y Wielkim Tkaczem jest Słońce, nazywane Kosmicznym Pająkiem. Symbolika tkania, poprzez odwołanie do regularnej struktury tkaniny, jest odczytywana jako reprezentacja idei spójnego uporządkowania kosmosu (mikro- i makrokosmosu). Szerzej na ten temat, por. J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004, s. 19–28.

³⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 17–18.



Eliade przywołuje *Hymny* Kallimacha z III w. n.e., w których Atena opiewana jest jako żeńskie bóstwo płodności związane z symbolizmem wody (hylogenie) i zanurzenia (symbolika puryfikacyjna), patronuje procesowi regeneracji człowieka i płodnych sił natury (w *Hymnach* Kallimacha symbolizm ten przedstawiony został jako kąpiel bogini). Białoszewski nawiązuje do tej mniej znanej symboliki Ateny – w początkowej scenie monodramu *Palce*, bezpośrednio po eksklamacjach „Pa-natenaje”, skandują apostrofy do bogini płodności Kybele („Cyy-bele! Cy-bele!!!”³⁹).

W ujęciu Białoszewskiego człowiek, odradzający się w liberalizującej się polskiej rzeczywistości lat pięćdziesiątych XX wieku⁴⁰, powraca do mitu i rytuału (nieprzypadkowo pierwsza scena dramatu odwołuje się do sakralnych obrzędów ku czci Ateny i Kybele⁴¹). Mirona Białoszewskiego, który sam siebie nazywał niewierzącym, badacze jego twórczości rozpatrują w kontekście antropologii ponowoczesnej Rogera Bastida i jego *Mistycyzmu bez Boga*, pisząc, że był poszukiwaczem spontanicznego sacrum, pierwotnego transu, a swoim życiem i twórczością realizował własny model świętości, „świętości dzikiej”⁴². Białoszewski w *Wiwisekcji* wykorzystuje tramę antycznych narracji mitycznych, aby za pomocą środków literackich przeprowadzić Rembrandtowską lekcję anatomii na ludzkim rozumie. Jest to w rezultacie rodzaj dekonstrukcji modelu

³⁹ M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, [w:] idem, *Teatr Osobny 1955–1963*, s. 13.

⁴⁰ Tadeusz Sobolewski przywołuje fragment dziennika Jerzego Zawieyskiego (zapis z dnia 17 czerwca 1955 roku), w którym znajdziemy niepochlebłą recenzję *Wiwisekcji* jako utworu metafizyczno-religijnego, słabego artystycznie i nieoprawnego politycznie: „Zupełna paranoja. Bezsens, który czepia się spraw, jakie są związane z religijną tematyką. Cóż to oznacza? Czy obsesje? Czy bunt? Obrzydzenie do marksizmu przybiera taką oto formę [...]. Ciekawe, co będzie z tą młodzieżą”, T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 236.

⁴¹ Na temat epifanii jako sposobu przedstawiania i sposobu organizacji semantycznej utworów Białoszewskiego, por. R. Nycz, „*Szare eminencje zachwytu*”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*. *Szkice*, s. 179–190.

⁴² T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, s. 15.



antropologicznego *animal rationale*, który Cassirer nazywa modelem klasycznym człowieka⁴³. Białoszewski przedstawia proces powolnego umierania starego człowieka (*animal rationale*)⁴⁴, również na poziomie wyobrażeniowym, za pomocą obrazów morbudycznych. Umysł człowieka racjonalnego, reprezentowanego przez Palce-Doktorów Scholastyków, toczy bowiem „Trójcowa schizofrenia”⁴⁵, a filozoficzna ontologia wymaga protez ortopedycznych („ortopedia ontologiczna trąci schizmą”⁴⁶).

Białoszewski, dokonując literackiej wiwisekcji, odsłonił ostatecznie, w końcowej scenie swego monodramu, jelita i bebechy (ang. „gut”⁴⁷) człowieka kartezjańskiego oraz absurdu logicznego rozumowania, dlatego też wieńczy *Wiwisekcję* już nie przywoływaną wcześniej litanią do Rozumu, ale pospolitą piosenką śpiewaną w rytm tanga:

Jestem nie jestem
białe niebieskie
rozum czy maczek
zwoje trzepaczek⁴⁸.

⁴³ Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, s. 69.

⁴⁴ W dzienniku Białoszewskiego czytamy: „Zapaliłem świecę. Popatrzyłem w świecę i leżąc tak nieco embrionalnie na łóżku pomyślałem o człowieku. Nagle człowiek. Jedna z istot, która jest, czuje się. I zaczyna myśleć. Patrzy w ogień, buduje całą piramidę mistyki przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Właściwie to to samo, co ómy”. M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 611.

⁴⁵ M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, [w:] idem, *Teatr Osobny 1955–1963*, s. 14.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 27.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 26. Gra słów: zwoje (mózgowe) – zwoje trzepaczek.



Rozdział IX

„Zahacz mnie pogrzebaczem i odczep od nieba”¹ – Szara msza Mirona Białoszewskiego

Analiza świata wyobrażonego w *Szarej mszy* Mirona Białoszewskiego zdaje się wskazywać schizomorfizm jako dominantę kompozycyjną tekstu. Chreod tworzący schizomorficzny schemat wyobrażeniowy stanowią w dramacie dwa plany prezentacji – sakralny i profaniczny, uwikłane w tym krótkim, bo zaledwie pięciostronicowym dramacie (czy raczej literackiej prefacji), w wyjątkowo liczne konteksty antropologiczne.

Profaniczny plan prezentacji, i od tego planu rozpoczyna Białoszewski swój tekst, związany jest z obrazem domu. Tworzą go takie elementy świata przedstawionego, jak: stół kuchenny, lepiący się jeszcze od jedzonych na śniadanie konfitur, przy którym siedzi wycięty z dykty Chłopczyk, Ciocia Józia, prasująca starym żelazkiem na stole haftowany obrus, zamknięte okno kuchni, zabawa w chowanego, w czasie której Bohater i Heroina skandują wylicznkę „Kury na miejsce”, skaleczony palec Bohatera, który trzeba dezynfekować jodyną. Równolegle do niego prowadzi Białoszewski sakralny plan prezentacji, który nie jest jednak światem autonomicznym, zbudowanym wobec tego pierwszego na zasadzie *diaïresis*². Przeciwnie, wyobraźnia twórcy zdaje się zdominowana przez zasadę *coincidentia oppositorum*, wyobrażeniowy zabieg

¹ M. Białoszewski, *Szara msza*, [w:] idem, *Teatr Osobny 1955–1963*, Warszawa 1988, s. 69 (wszystkie cytaty z *Szarej mszy* pochodzą z tego wydania).

² G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 506–507.

łączenia przeciwieństw powoduje, że to co profaniczne podczas rytuału „cichej mszy, króciutkiej, szarej sobie”³ doznaje przemienienia: stół staje się ołtarzem, na którym ciotka Józia prasuje podczas prefacji biały obrus z mereżkowanymi dziurkami na dusze, a dusza żelazka staje się ludzką duszą nieśmiertelną „rozgrzaną do malinowości”⁴.

Białoszewski buduje zlepy i ciągi semantyczne oparte na paronomazjach, nawlekając na tak powstały solenoid wyobrazeniowy coraz to nowe, wzajemnie się przenikające, reprezentacje sacrum i profanum. Dzięki takiemu zabiegowi miseczka z konfiturami stojąca na kuchennym stole staje się nieoczekiwanie Missą (łac. *missa* – forma wokalna muzyki liturgicznej przeznaczona do wykonywania w kościele podczas mszy). W dalszych sekwencjach dramatu gra Bohatera i Heroiny w chowanego, której towarzyszy wyliczanka „Kury na miejsce”, zamienia się w liturgiczny obrzęd, podczas którego Białoszewski nieustannie bawi się napięciem między tym, co wzniosłe i tym, co pospolite. Efekt ten uzyskuje poprzez zastosowanie dwóch zabiegów artystycznych: na poziomie wyobrazeniowym – izomorfizmu nieśmiertelnych dusz ulatujących z ciała i kur skrzydlatych oraz, na poziomie brzmieniowym, paronomazji kryje – kyrje. Dzięki takiemu zabiegowi wreszcie słowo konfitura przemienia się w tym samym zdaniu w „konfituor”⁵ (przekształcenie łacińskiego terminu *confiteor* oznaczającego spowiedź powszechną w obrządku katolickim), kolokwialna eksklamacja z dziecięcej wyliczanki „Kury na miejsceee!” staje się liturgiczną suplikacją: „Kyrje elejson...”⁶, a kucanie Bohatera przy nodze stołowej podczas zabawy w chowanego przemienia się w pokłon, który ten składa następnie przed stołem-ołtarzem.

³ M. Białoszewski, *Szara msza*, s. 68.

⁴ Ibidem, s. 67.

⁵ Ibidem, s. 66.

⁶ Ibidem.



HEROINA

Bawmy się w chowanego. Kryj i wołaj: „Kury na miejscy!”
Przykuca u drugiego boku stołu

BOHATER *zastania twarz rękoma*

Kryje i liczę!...

HEROINA

Kury na miejsce!

BOHATER *odstania twarz, pokłon*

Kyrie i liczę.

HEROINA

Kyrje elejson...

BOHATER *podchodzi mszalnie do stołu*

Kyrie uleca... dusze⁷

Białoszewski łączy obrazy sakralne i profaniczne prowokacyjnie i przewrotnie za pomocą oksymoronów (choćby tytułowy oksymoron „szara msza”, w którym desakralizuje związaną kulturowo z liturgią symbolikę złota, zastępując ją pospolitą symboliką szarości) i parechezy („Bo co? Bo nie – nie-bo...”⁸), to co zyskało status świętości za chwilę ten status świętości utraci, i tak prasowane dusze ludzkie zaczynają nagle „pachnieć przypaleniem”⁹, liturgiczne Pater Noster przemienia się w pasternak („In terra, Patera – Noster – paster- nak”¹⁰), ciocia Józia klęcząca na desce od modlenia zamienia się w „pannę Bożię”¹¹, aby zaraz stać się ponownie ciocią Józią, która pogrzebaczem odczepia Bohatera od nieba, samo niebo zaś swój błękit zawdzięcza temu, że okazuje się pomalowane na niebiesko kredką.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 69.

⁹ Ibidem, s. 68.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.



Ważny znaczeniowo dla struktury *Szarej mszy* jest ciąg paronomazji związany z symboliczną czynnością prasowania żelazkiem, które posiada „duszę rozgrzaną do malinowości”¹²: „ciocia prasuje, przefasonowuje, prefasuje, preface, prefacja”¹³. Białoszewski stylizuje bowiem formę swojego utworu na kanoniczną prefację. Prefacja (łac. *praefatio*) jest modlitwą dziękczynną w chrześcijańskiej tradycji liturgicznej. Posiada ściśle określoną budowę, składa się z czterech części: dialogu wstępnego (dialogu kapłana z wiernymi), formuły otwierającej (*Zaprawdę godne to i sprawiedliwe...*), części głównej (wychwalającej czyny Boga) i formuły końcowej (aklamacji *Święty, święty...*). *Szara msza* posiada typową dla prefacji formę dialogu (w dramacie jest to dialog pomiędzy Bohaterem i Heroiną), Białoszewski jednak już w formule otwierającej utwór zmienia perspektywę teologiczną, typową dla prefacji, na perspektywę antropologiczną, którą uosabia w tekście Bohater ulegający wielokrotnie metamorfozom do postaci Chłopczyka wyciętego z dykty. Ukłuty agrafką w palec Bohater wypowiada znamienne słowa:

BOHATER *przestrach*
Dusza... ucieknie mi...
Myszkuje dokoła stołu i pod stołem
Gdzie – gdzie – gdzie – gdzie??
Wyciąga z kąta stare żelazko, zatrzaskuje natychmiast jego drzwiczki
Jest!
Nagły niepokój
Okno?!
Z ulgą
Nie otwarte¹⁴

Jak widać, wątki antropologiczne podejmowane przez Białoszewskiego w dramacie koncentrują się na zagadnieniu dualizmu

¹² Ibidem, s. 67.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 65–66.



antropologicznego ciała i duszy, a artystycznym zabiegiem, mającym ułatwić prowadzenie wywodu staje się polisemia leksykalna związana ze słowem dusza. Białoszewski bawi się grą słów i kontekstów filozoficznych, nadbudowanych wokół nieustannych przeniesień semantycznych pomiędzy planem metafizycznym (dusza człowieka) i doczesnym, codziennym, profanicznym (dusza starego żelazka, którym ciocia Józia prasuje obrus). Symbolika prasowania obrusa wiąże się z kulturowym symbolizmem tkania ludzkiego losu. W biblijnych *Psalmach* przędzenie i tkanie jest symbolem stwarzania człowieka („Ty utkałeś mnie w łonie mej matki” – Ps 139, 13), ale utkane zostały też niebo i czas. W kulturze indyjskiej symbol tkania i Wielkiego Tkacza pojawia się w *Bhagavadgicie*, gdzie Kriszna ogłasza się Najwyższą Osobą, która tka Wszechświat. W hymnach *Rigwedy* Wielkim Tkaczem jest Słońce, nazywane Kosmicznym Pajakiem. Symbolika tkania, poprzez odwołanie do regularnej struktury tkaniny, jest odczytywana jako reprezentacja idei spójnego uporządkowania kosmosu (mikrokosmosu i makrokosmosu)¹⁵.

Wątki antropologiczne przywołuje Białoszewski również poprzez symbolikę kolorów, którą połączył na zasadzie konwergencji¹⁶ z pojęciem duszy: dusza żelazka jest „rozgrzana do malinowości”, dusza człowiecza z każdym dniem „malinowsza”, „podstygła na konfiturę”¹⁷ z malin, jedzoną na śniadanie przez Bohatera. Zabieg ten uruchamia, dzięki wspomnianej zasadzie konwergencji, całą sieć izomorficznych obrazów i „homologów semantycznych”¹⁸, obrazów symbolicznych, które posiadają zdolność do replikacji,

¹⁵ J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004, s. 19–28.

¹⁶ Zasada konwergencji, czyli nakładania się obrazów, należy do terminów istotnych dla antropologicznych struktur wyobraźni, por. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 40; G. Durand, C. Sun, *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000, s. 124.

¹⁷ M. Białoszewski, *Szara msza*, s. 68.

¹⁸ G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris 1979, s. 316.



podlegają metamorfozom i transformacjom, jednak ich ewolucja nie ma charakteru linearnego, lecz podlega zasadzie redundancji¹⁹ i repartycji, dzięki czemu możliwe jest odrodzenie symbolu na poziomie innej kulturowej reprezentacji.

Zgodnie z Durandowską koncepcją wyobraźni wpisanej w szersze spektrum pluralizmu kultur²⁰ warto przytoczyć tu, jako kontekst porównawczy, przykłady funkcjonowania symboliki czerwieni w tekstach kultury. Zdają się one wskazywać na symboliczne uwikłanie czerwieni w symbolizm życia, śmierci i odrodzenia, a przeciwieństwo człowieka w perspektywie śmierci to główny wątek antropologiczny *Szarej mszy*, powiązany nierozzerwalnie z zagadnieniem dualizmu antropologicznego ciała i duszy. W *Eddie poetyckiej* symbolizm krwi zajmuje ważne miejsce w procesie antropogenezy w utrwalonym przez epos micie, którego bohaterami są Ask i Embla, para pierwszych ludzi²¹:

Ducha nie mieli i tchu nie mieli,
Ni krwi ni głosu, ni rumieńców zdrowych;
Dech dał im Odyn, a duszę dał Hömir,
Krew dał im Lothur i rumieniec zdrowy²².

W eposie symbolika krwi, połączona z symbolizmem przemiany i odrodzenia, została wykorzystana w konstrukcji postaci Brimira. Brimir (Ymir), mityczny olbrzym, który powstał z lodowatej piany rzeki kraju umarłych – Eliwag, został zabity przez Odyna i jego braci, którzy z ciała olbrzyma stworzyli świat, a z jego krwi zastępy karłów, „na podobieństwo ludzkie”²³.

¹⁹ Por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 22.

²⁰ Gilbert Durand dowodzi, że wszelkie badania nad wyobraźnią symboliczną możliwe są dzięki konfrontacji kultur i stworzeniu „Muzeum wyobrażeniowego”, G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 132–133.

²¹ Ask i Embla, archetypowa para małżeńska, początkowo byli wyobrażani jako drzewo i pnąca się wokół niego roślina.

²² *Edda poetycka*, przeł. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986, s. 7.

²³ *Ibidem*, s. 6.



Jako znak oczyszczenia, przemiany i odrodzenia, symbolizm krwi funkcjonował w kulcie Kybele i Mity. Jeden z rytów misterium ku czci Kybele, symbolizujący dramat małżonka bogini, Attisa²⁴, polegał na opuszczeniu adepta na kracie tuż nad poziom wody w fosie, gdzie wylewano na jego nagie ciało krew ofiarnych byków lub baranów. Miał to być akt rytualnego oczyszczenia i sakralizacji. Na koniec, podlegającemu inicjacji podawano do wypicia krew z rany ofiarnego zwierzęcia, wtedy dopiero otrzymywał miano wtajemniczonego, który jak Attis zmartwychwstał²⁵. W misterium Mity, perskiego boga światła i ognia, aspekt kosmogoniczny (zabicie przez Mitrę prabyka) ulega przeobrażeniu w aspekt soteriologiczny (wybawienie od zła, śmierć i ponowne mistyczne odrodzenie) – po sakralnym chrzcie krwią byka (*teurobolium*) adept misterium otrzymuje miano nowo narodzonego na wieki (*in aeternum renatus*)²⁶. W mitach antropogenicznych kulturową symbolikę czerwieni przedstawia figura greckiej Pyrry. Według przekazu mitycznego, utrwalonego w formie literackiej w *Przemianach* Owidiusza, Pyrra (gr. ‘czerwona jak ogień’) stała się emblematem zmartwychwstania ludzkości. Kiedy Zeus ukarał ziemię potopem za grzechy wieku brązu, Deukalion zbudował arkę i pływał na niej wraz z Pyrrą przez dziewięć dni, aż wody opadły. Aby ponownie zaludnić ziemię, za radą wyroczni, Deukalion i Pyrra rzucali za siebie kamienie, kości Matki-Ziemi. Z kamieni rzuconych przez Deukaliona powstał mężczyźni, z rzuconych przez Pyrrę – kobiety²⁷. Czerwień pojawia się w konstrukcji postaci celtyckiego

²⁴ Sekwencje mityczne związane z figurą Attisa obejmują: przypływ szału, w którym Attis pozbawia się męskości (symboliczna utrata sił witalnych), śmierć i zmartwychwstanie.

²⁵ Por. H. Glasenapp, *Religie niechrześcijańskie*, przeł. S. Lypacewicz, Wrocław 1966; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.

²⁶ Por. M. Boyce, *Zaratusztrianie. Wiara i życie*, przeł. Z. Józefowicz, Łódź 1988.

²⁷ Por. Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Wrocław 1953, s. 17–19.



Dagdy (Czerwonowłosego Doskonałej Wiedzy), który według przekazu mitycznego miał moc wskrzeszania tych, których zabił. Podczas święta Samhain²⁸ ofiarowywano mu co trzeciego syna z rodu, zraszając krwią ołtarz ofiarny²⁹. Jako symbol miłości doskonałej, zbawczej, wiodącej człowieka ku nieśmiertelności, czerwień jest emblematem Chrystusa (Ap 7, 14). Dlatego też w ostatniej wizji *Apokalipsy św. Jana*, przedstawiającej Jeruzalem Niebiańskie, szósta warstwa fundamentów Złotego Miasta zbudowana jest z krwawnika (Ap 21, 20), minerału z krwistoczerwoną rysą. Symbolizm czerwieni przejawia się w europejskim kręgu kulturowym w tradycji tzw. „czerwonych pochówków” – rytuał funeralny nakazywał, aby rodzina ofiarowała zmarłemu, na nowe życie w zaświatach, symboliczną czerwień. Najpierw była to krew, później ochra. W Europie, u ludów romańskich, ewolucja „czerwonych pochówków”, w kierunku pogrzebów chrześcijańskich faworyzujących kolor czarny przyjęła formę pochówków z czerwoną różą. We Włoszech, w darze zmarłemu, kwiat róży składano do grobu aż do końca XV wieku³⁰.

Kulturowy symbolizm czerwieni jako emblematu odrodzenia powiązał Białoszewski w *Szarej mszy* z zagadnieniami filozoficznymi dotyczącymi teorii człowieka, w szczególności koncepcji nieśmiertelności duszy. Najstarsze ujęcia tego tematu w kulturze zachodnioeuropejskiej prezentują wierzeniowe źródła teorii człowieka (Biblia i orfizm) oparte na przeżyciu religijnym jako podstawowym doświadczeniu antropologicznym:

Już z pierwszych wersów Biblii dowiadujemy się, że człowiek został utworzony na „obraz i podobieństwo” Boga i los człowieka całkowicie i we wszystkich istotnie ludzkich aspektach został związany z Bogiem.

²⁸ Samhain – ‘koniec lata’, celtycki Nowy Rok, święto obchodzone 31 października, połączone z wygaszaniem ognia na ołtarzach i zapaleniem nowego ognia, symbolizującego odrodzenie świata.

²⁹ Por. J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979, s. 90–91.

³⁰ Por. R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990; I. Lissner, *Aber Gott war da*, Freiburg 1958.



Podstawą związania człowieka z Bogiem jest właśnie „dusza” człowieka, którą sam Bóg bezpośrednio tchnął w uformowane (z „mułu ziemi”) ciało. [...] Pierwotnie z ogólnego pojęcia RUAH, jako ducha ponadpodmiotowego (niemal ducha boskiego), kształtuje się pojęcie NEPHESZ jako duszy indywidualnej, nieśmiertelnej, złączonej wszakże z materią BAASAR. Człowiek zatem jawi się jako ontyczna jedność³¹.

Pod wpływem myśli helleńskiej antropologia biblijna ulega przekształceniu, a monistyczna koncepcja człowieka zaczyna ustępować dualizmowi antropologicznemu, zakładającemu istnienie zmartwychwstałego ciała i nieśmiertelnej duszy (2 Mach 6, 30). W Nowym Testamencie koncepcja ludzkiej duszy ulega rozwinięciu, w antropologii biblijnej pojawia się pojęcie PNEUMA, rozumiane jako „element duchowy, kierujący od wewnątrz człowiekiem do nadprzyrodzonych celów”³². Według tradycji orfickiej, stanowiącej drugie źródło antropologii zachodnioeuropejskiej, dusza, oderwana od boskiego kosmosu, niesiona na skrzydłach wiatru wchodzi w ciało człowieka (które jest więzieniem duszy, a nawet jej chwilowym grobem) na krótki okres jego życia, aby po śmierci ciała powrócić do swego boskiego źródła. Ten dualizm antropologiczny połączony z koncepcją metempsychozy pojawi się później w filozofii pitagorejczyków oraz Platona³³.

Echa wierzeniowych teorii człowieka opartych na przeżyciu religijnym jako podstawowym doświadczeniu antropologicznym odnajdziemy artystycznie przetworzone w *Szarej mszy*. Białoszewski przywołuje dualistyczne teorie antropologiczne w konstrukcji swojego Bohatera, któremu już w pierwszym dialogu każe wyrazić obawę po zranieniu się agrafką: „Dusza... ucieknie mi”, aby dalej

³¹ M.A. Krapiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 28–29.

³² *Ibidem*, s. 29.

³³ W jońskiej filozofii przyrody istota boska utożsamiona została z kosmosem, w koncepcjach Anaksymenesa dusza ludzka, symbolizowana przez powietrze, jest częścią apeironu, *ibidem*, s. 30.



konsekwentnie rozwijać koncepcję wędrówki duszy w symbolizmie białego obrusa „z mereżkowymi dziurkami na dusze”³⁴, obrazie dusz uciekających przez „pęknięcia prasowanych haftów”³⁵, paralelizmie duszy ludzkiej i duszy starego żelazka, symbolizmie czerwieni (malinowej i buraczkowej), pitagorejskiej wizji muzyki sfer, w której uczestniczy nieśmiertelna dusza, aby do koncepcji metempsychozy powrócić w dialogach kończących dramat:

BOHATER

Łapie się za palec, jak na początku

[...]

HEROINA

Co mówisz, chłopaczku, dusza ucieka?

Do bohatera

Panno Józiu, a to naprawdę, jak się skaleczy, to dusza ucieka?

BOHATER

Jeszcze jak... przez okno... w chabrowe niebo, w wyższe sfery, gdzie się gra...

HEROINA

Dusza – zaraz po wylecieniu z żelazka, chłodnie na buraczkowo³⁶.

Przywołane tu antropologiczne i filozoficzne zagadnienia dotyczące koncepcji duszy, jej nieśmiertelności oraz jej stosunku do ciała w dramacie Białoszewskiego zostały wpisane w szerszy kontekst zagadnień tanatologicznych, których centrum stanowi człowiek postrzegany w perspektywie śmierci, a problematyka tanatyczna na poziomie wyobrażeniowym przyjmuje postać schematu schizomorficznego, który tworzą obrazy wznoszenia i figury katamorficzne.

Gilbert Durand zauważa w analizowanych przez siebie porównawczo tekstach kultury stały izomorfizm symboliki wznoszenia

³⁴ Białoszewski, *Szara msza*, s. 68.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.



i niebiańskości, który interpretuje jako antropologiczne struktury wyobraźni wiodące człowieka w kierunku transcendencji³⁷. Tezę taką znajdziemy już w pracach Gastona Bachelarda: „ta sama operacja ludzkiego umysłu kieruje nas ku światłu i ku wysokości”³⁸. Wymagowane wznoszenie się wiedzy zazwyczaj COGITO MARZYCIELA ku horyzontom lśniącym i błękitno-złotym³⁹: „Kiedy intuicja poetycka rozpościera się po całym uniwersum, nasze życie intymne doznaje stanów największej egzaltacji. Wszystko unosi nas ku górze, ku chmurom, światłu, niebu”⁴⁰. Bachelard nadaje obrazom wznoszenia dodatkowo wymiar eschatologiczny, który reprezentuje na poziomie wyobraźniowym symbolika wniebowstąpienia duszy oczyszczonej, otoczonej blaskiem⁴¹ i wiąże je z tzw. wyobraźnią uskrzydloną. Zdaniem Bachelarda wyobraźnia, powołująca obrazy lotu i wznoszenia, odgrywa doniosłą rolę terapeutyczną – eufemizuje lęki tanatyczne Marzyciela, pozwala 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”⁴².

³⁷ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 162–178.

³⁸ G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994, s. 55.

³⁹ Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.

⁴⁰ G. Bachelard, *L'Air et les songes*, s. 58 [przeł. M.K.].

⁴¹ 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 symbolicznie solarnej („I ujrzałem innego anioła, wstępującego od wschodu słońca, mającego pieczęć Boga żywego”, Ap 7, 2), aktem ekstazy religijnej („I wniósł się dym kadzideł, jako modlitwy świętych z ręki anioła przed Bogiem”, Ap 8, 4) i obrazem zmartwychwstania w Nowym Jeruzalem („I przyszedł jeden z siedmiu aniołów [...] i uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosła, i ukazał mi Miasto Święte – Jeruzalem”, Ap 21, 9–10). Szerzej na ten temat, por. M. Karwowska, *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*.

⁴² G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 187.



W *Szarej mszy* w chreod związany z obrazami wznoszenia i wyobraźnią uskrzydloną wpisane zostało wyobrażenie duszy uciekającej przez okno „w chabrowe niebo, w wyższe sfery”⁴³. Proces opuszczenia ciała przez duszę w tekście Białoszewskiego stanowi zatem palingenezę zauważonego przez Duranda i Bachelarda w kulturze stałego izomorfizmu wyobrażeń wznoszenia i niebiańskości (oniryzm uraniczny). W *Szarej mszy* oznacza on proces spirytualizacji człowieka i transcendowania ludzkiej skończoności ontycznej, który na poziomie wyobrażeniowym Białoszewski pokazał jako metamorfozę duszy buraczkowej Bohatera w duszę niebieską („dusza się zrobi po długim powietrzu niebieska”⁴⁴). Zdaniem Bachelarda oniryzm uraniczny – światło przepełnione łagodnością i blaskiem – pomaga Marzycielowi znosić trudy życia doczesnego, udzielając swoich mocy kosmicznych, izoluje go od tego, co ziemskie⁴⁵, tworząc wyobrażenia uraniczne, wyobrażenia zaprasza nas do wzniesienia, do wniebowstąpienia, absolutnej sublimacji⁴⁶. Lot oniryczny to dla Bachelarda przejaw uśpionego szczęścia, skierowany jest zawsze wertrykalnie ku górze (w odróżnieniu od waloryzowanych negatywnie, związanych z ciemnością obrazów katamorficznych), pozwala transcendować ograniczenia ludzkiej śmiertelności.

Białoszewski nie dokonuje jednak odtwórczej reprodukcji opisanych powyżej schematów wyobrażeniowych utrwalonych w tekstach kultury, ale dokonuje ich odwrócenia semantycznego.

Wertrykalne strukturalizowanie świata wyobrażeń w badaniach antropologicznych nad wyobraźnią symboliczną i mitem⁴⁷ związane jest z trychotomicznym modelem kosmosu, w którym zasadą organizującą jest podział na niebo, ziemię i świat podziemny. Ten

⁴³ M. Białoszewski, *Szara msza*, s. 68.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Por. G. Bachelard, *Les Constellations*, [w:] idem, *L'Air et les songes*, s. 202–211.

⁴⁶ Por. G. Bachelard, *Les Nuages*, [w:] idem, *L'Air et les songes*, s. 220.

⁴⁷ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 266.



trychotomiczny podział przestrzeni jest rezultatem przeciwstawienia pozytywnie waloryzowanej góry i negatywnie waloryzowanego dołu. 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. [...] 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 ogniu drugiej, tęczowego mostu, promienia, drabiny⁴⁸.

W *Szarej mszy* odnajdziemy to wertykalne strukturalizowanie świata, jednak Białoszewski poprzez zabieg odwrócenia semantycznego opisanego schematu wyobrażeniowego podejmuje polemikę z tradycją kulturową, świat jego wyobrażeń jest światem *à rebours*, góra nie jest waloryzowana pozytywnie, a dół nie jest waloryzowany negatywnie. Niebo w dramacie Białoszewskiego jest niebem sztucznym, namalowanym niebieską kredką, przestrzeń uraniczna, do której miałyby ulecieć przez okno dusza, budzi w Bohaterze lęk (pane Boże... to nie ja... ja się boję...⁴⁹). Lot oniryczny ku transcendencji nie jest tu lotem radosnym, a obietnica nieśmiertelności nie uwodzi Bohatera, nie pomaga zeufemizować lęku tanatycznego, śmiertelność człowieka zdaje się zjawiskiem w *Szarej mszy* całkowicie akceptowanym. Większy okazuje się lęk przed Transcendencją jako Nieznanym. Bohater nie chce transcendować tego, co niesie z sobą ziemską kondycja człowieka, bezpiecznie czuje się w przestrzeni domu z zamkniętym oknem, w kuchni ze stołem pobrudzonym malinową konfiturą, w którym króluje ciocia Józia

⁴⁸ Ibidem, s. 266–267.

⁴⁹ M. Białoszewski, *Szara msza*, s. 68.



wyposażona, jak w oręż, w sprzęty codziennego użytku: żelazko i pogrzebacz, którymi chroni granic domu onirycznego Bohatera, domu, który jest jego azylem i Przeciwiświatem.

W świecie wyobrażeń Białoszewskiego paradoksalnie pozytywnie waloryzowane są obrazy upadku, katamorficzny schemat przestrzeni i świat dolny. Obecne w tekstach kultury dynamiczne obrazy upadku Gilbert Durand interpretuje jako epifanię strachu, symbol czasu przeżytego⁵⁰. Według Bachelarda upadek, związany z szybkością ruchu, stanowi dla COGITO MARZYCIELA dynamiczny składnik świadomości czasu⁵¹, „czasu piorunującego”⁵², jako przerażającego aspektu Chronosa. Schemat upadku jest, w interpretacji Duranda, synonimem „zgubnego i śmiertelnego czasu, w aspekcie moralnym ukazany pod postacią kary”⁵³. Obrazy katamorficzne w teorii antropologicznych struktur wyobraźni wpisane są w schemat upadku, który jest przypomnieniem ludzkiego śmiertelnego losu ziemskiego⁵⁴.

Białoszewski, uprzywilejowując katamorficzny schemat wyobrażeń, kontestuje zakorzenione w kulturze, utrwalone przez mitologię, filozofię i antropologię ludzkie pragnienie nieśmiertelności, toteż *Szarą mszę* kończy przewrotna scena, zbudowana na parechezie negującej sensy kulturowo nadane słowu niebo (bo nie – nie-bo), a będąca wielką apoteozą doczesnego *status quo* i łagodną akceptacją skończoności ontycznej jako przeznaczenia człowieka:

⁵⁰ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 122–129.

⁵¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris 1996, s. 350, 400.

⁵² *Ibidem*, s. 253.

⁵³ *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002, s. 60–61.

⁵⁴ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, s. 122–134.



BOHATER

... ja się boję, i proszę cię, panno Boziu, ciociu Józiu, złap mnie, dopóki jeszcze zupełnie nie ostygłem na niebiesko albo na kredkowo
składa ręce
i zahacz mnie pogrzebaczem i odczep od tego nieba.

HEROINA

Bo co?

BOHATER

Bo nie – nie-bo... straszna pięknie muzyka – i odegraj mnie cichutko pogrzebaczem od grających sfer...⁵⁵

⁵⁵ M. Białoszewski, *Szara msza*, s. 69.

Bibliografia

- Albouy P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris 1969¹.
- Albouy P., *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*, [w:] idem, *Mythographies*, Corti, Paris 1976.
- Andrzejewski B., *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera*, Poznań 1980.
- Approches bachelardiennes des oeuvres littéraires*, redakcja zbiorowa, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996.
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Ariès Ph., *Miejsce dla dzieciństwa*, przeł. M. Garbalińska, [w:] idem, *Dzieci*, t. 2, oprac. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988, s. 195–225.
- Art, mythe et création*, redakcja zbiorowa, Le Hameau, Dijon 1988.
- Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Bachelard G., *L'Air et les songes*, Corti, Paris 1994 (wyd. 1, Corti, Paris 1943).
- Bachelard G., *Chwila poetycka, chwila metafizyczna*, przeł. H. Chudak, „Poezja” 1997, nr 1.
- Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, Corti, Paris 1942).
- Bachelard G., *La Flamme d'une chandelle*, PUF, Paris 1961.
- 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, Paris 1957).
- Bachelard G., *La Poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, Paris 2005 (wyd. 1, PUF, Paris 1960).
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachelard G., *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1976 (wyd. 1, Gallimard, Paris 1938).
- Bachelard G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris 1996 (wyd. 1, Corti, Paris 1947).
- Bachelard G., *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris 1997 (wyd. 1, Corti, Paris 1948).
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

¹ W niniejszej książce wydawnictwa są podawane tylko do publikacji obcojęzycznych.

- Bachelard dans le monde*, red. J. Gayon, J.-J. Wunenburger, PUF, Paris 2000.
- Bal-Nowak M., *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta Cassirera*, Kraków 1996.
- Ballestra-Puech S., *Longue Durée et Grands Espaces: le champ mythocritique*, [w:] *Le Comparatisme aujourd'hui*, red. S. Ballestra-Puech, J.M. Maura, Université Charles-de Gaulle-Lille III, Villeneuve d'Ascq 1999.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Barthes R., *L'Empire de signes*, Éditions du Seuil, Paris 2005.
- Barthes R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957.
- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.
- Barthes R., *Znak w wyobraźni*, przeł. J. Lalewicz [w:] idem, *Mit i znak*, oprac. J. Błoński, Warszawa 1970.
- Bastian Æ., Brunel P., *Sisiphe et son rocher*, Éd. du Rocher, Monaco 2004.
- Bédier J., *Dzieje Tristana i Izoldy*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1987.
- Bernadie S., *L'Espace imaginaire*, „Recherches et Travaux” 1977, nr 15.
- Berry J.W., *Conceptual Approches to Acculturation*, [w:] *Acculturation. Advances in Theory, Measurement and Applied Research*, red. K.M. Chun, P.B. Organista, G. Marin, American Psychological Association, Washington 2003, s. 17–37.
- Berry J.W., *Contexts of Acculturation*, [w:] *The Cambridge Handbook of Acculturation Psychology*, red. J.W. Berry, D.L. Sam, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 27–43.
- Bessière J., *Mythe, symbole, roman*, PUF, Paris 1980.
- Białczyński Cz., *Stworze i zdusze, czyli starostowiańskie boginki i demony*, Kraków 1993.
- Białoszewski M., *Tajny dziennik*, Kraków 2012.
- Białoszewski M., *Teatr Osobny 1955–1963*, Warszawa 1988 (wyd. 1, PIW, Warszawa 1971).
- Bible et imaginaire*, red. D. Chauvin, Iris, Grenoble 1991.
- Bible et mythes*, red. D. Chauvin, Iris, Grenoble 1992.
- Bilen M., *Le Mythe de l'écriture*, Paradigme, Paris 1999.
- Błędowska M., *Uchodźcy, półemigranci, kosmopolici. Doświadczenie emigracyjne w prozie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2003, s. 369–379.
- Boia L., *Entre l'ange et la bête, le mythe de l'homme différent de l'Anthiquité à nos jours*, Plon, Paris 1995.
- Boia L., *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris 1998.
- Bonaparte M., *Chronos, Eros, Tanatos*, PUF, Paris 1952.
- Bonaparte M., *Psychanalyse et anthropologie*, PUF, Paris 1952.
- Boniecki E., *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.
- Bonnefoy Y., *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, Paris 1981.
- Bosetti G., *L'Hippogriffe et le voyage aérien dans le Roland Furieux de l'Arioste*, „Recherches et Travaux” 1983, nr 24.



- Boyce M., *Zaratusztrianie. Wiara i życie*, przeł. Z. Józefowicz, Łódź 1988.
- Brady V., *French archetypal criticism. The contribution of Durand*, [w:] idem, *French literary criticism*, University of Southern California, College of Humanities and Social Sciences, Department of Foreign Languages and Literatures, 1977.
- 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 enfer*, 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 et littérature*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 1994.
- Brunel P., *Mythopoétique des genres*, PUF, Paris 2003.
- Brunel P., *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, Paris 1992.
- Brzeska-Ratuszna H., *Przybyszewski i śmierć*, „Kresy” 1998, z. 1, s. 210–217.
- Brzeska-Ratuszna H., *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.
- Buchowski M., *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.
- Buxton R., *La Grèce de l'imaginaire. Les contextes de la mythologie*, La Découverte, Paris 1966.
- Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et l'écriture*, red. J. Libis, M. Perrot, J.-J. Wunenburger, Centre Gaston Bachelard, Dijon 2004 [numer specjalny].
- Caillois R., *Człowiek i sacrum*, Warszawa 1995.
- Caillois R., *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, Paris 1938.
- Calme C., *Ilusion de la mythologie*, „Nouveaux Actes Sémiotiques” 1990, nr 12.
- Campbell J., *Potęga mitu*, Kraków 1994.
- 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” 2004 [numer specjalny].
- 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 1975.



- Chevrel Y., *Études de réception et histoire des mentalités*, „Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte” 2001, nr 25(2/3).
- Chevrel Y., *Les Études de réception*, [w:] Y. Chevrel, P. Brunel, *Précis de littérature comparée*, PUF, Paris 1989.
- Chevrel Y., *Méthodologie des études de réception: perspectives comparatistes*, „Oeuvres et Critiques” 1986, t. 11, nr 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” 1977, nr 5.
- Chudak H., *Testament metodologiczny Bachelarda*, „Przegląd Humanistyczny” 1991, nr 2, s. 87–94.
- Chudak H., *Wśród studiów o metodzie Gastona Bachelarda*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 3.
- Clément O., *Ciało śmiertelne i chwalebne. Wprowadzenie do teopoetyki ciała*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999.
- Corbin H., *Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 1964, nr 6.
- Corbin H., *Terre céleste et corps de résurrection*, Buchet-Chastel, Paris 1960.
- Cotterell A., *Słownik mitów świata*, przekład zbiorowy, red. Z. Gromiec, Łódź 1993.
- Couloubaristis L., *Antigone et la résistance civile*, red. J.F. Ost, Ousia, Bruxelles 2004.
- Czeremski M., *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009.
- Dagognet F., *Gaston Bachelard*, PUF, Paris 1972.
- Darowski R., *Filozofia człowieka*, Kraków 2008.
- Dédéyan Ch., *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, Lettres Modernes, Paris 1961.
- Delaperrière M., *Miron Białoszewski wobec awangardy*, [w:] eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006, s. 24–33.
- 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?*, [w:] *Mythe et création*, red. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994.
- Desautels J., *Mythe et politique: un voyage au pays de l'ambigu*, „Actes du Colloque de 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 les mythologies*, Albin Michel, Paris 1994.
- Détoc S., *La Gorgone Méduse*, Éd. du Rocher, Monaco 2006.
- Deutsch H., *The Psychology of Women*, Grune & Stratton, New York 1944.



- Dierkens A., *Dimensions du sacré dans la littératures profanes*, Université de Bruxelles, Bruxelles 1999.
- Dufrenne M., *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris 1980.
- 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, t. 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*, red. 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., *Le Grand Changement ou l'après-Bachelard* (Actes du Colloque du CRI, Sorbonne, 1983), „Cahiers de l'Imaginaire” 1987, nr 1.
- Durand G., *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris 1994.
- Durand G., *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris 1964.
- Durand G., *Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, Paris 1996.
- Durand G., *Psychanalyse de la neige*, „Mercure de France” 1954, nr 8.
- Durand G., *Science objective et conscience symbolique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 1963, nr 4.
- Durand G., *Science de l'homme et tradition. Le „Nouvel Esprit Anthropologique”*, Berg International, Paris 1980.
- Durand G., *La sortie du XX siècle*, [w:] idem, *Pensée hors du Rond*, Hachette, Paris 1986.
- Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992 (wyd. 1, Bordas, Paris 1969).
- Durand Y., *Structures de l'imaginaire et comportement*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 1963, nr 4.
- Durand G., *Wyobrażenia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.
- Durand G., Sun C., *Mythe, thèmes et variations*, Desclée de Brouwer, Paris 2000.
- Duvignaud J., *Spectacle et société*, Denoël-Gonthier, Paris 1970.
- Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
- Edda poetycka*, przeł. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986.
- Edeline F., *Le symbole et l'image selon la théorie des codes*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 1963, nr 2.
- 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 eleuzyjskich*, przeł. S. Tokarski (1988); t. 2: *Od Gautamy Buddy do chrześcijaństwa*, przeł. S. Tokarski (1994); t. 3: *Od Mahometa do wieku Reform*, przeł. A. Kuryś (1995), Warszawa 1988–1995.



- 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. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- 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., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Eliade M., Couliano I., *Dictionnaire des religions*, Plon, Paris 1994.
- Emrich W., *Interpretacja symboli a badanie mitów*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
- Falicka K., *O miejsce dla wyobraźni*, „Literatura Ludowa” 1978, nr 1.
- Ferdousi, *Księga królewska*, przeł. W. Dulęba, Warszawa 1981.
- Ferrier J.L., *Le cordonnier de l'imaginaire*, „Le Point” 1984, nr 11.
- 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.
- Francastel P., *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Denoël-Gonthier, Paris 1976.
- 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*, Éditions du Seuil, Paris 1966.
- Genette G., *Figures IV*, Éditions du Seuil, Paris 1999.
- Genette G., *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris 1982.
- Gély V., *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Champion, Paris 2006.
- Gély V., *Mythes et littérature*, [w:] *La recherche en Littérature Générale et comparée*, red. A. Tomiche, K. Zieger, Presses U. de Valenciennes, Valenciennes 2007.
- Gély V., *Mythes et littérature. Bilan critique*, [w:] *Mythes et littérature*, red. S. Parizet, Lucie éditions pour la SFLGC, Paris 2008.
- 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.
- Glasenapp H., *Religie niechrześcijańskie*, przeł. S. Lypacewicz, Wrocław 1966.
- Gleń A., „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004.



- Gorer G., *Pornografia śmierci*, „Teksty” 1979, nr 3.
- Graves R., *Les Mythes grecs*, Fayard, Paris 1976.
- Gretkowska M., *Tarot paryski*, Warszawa 1999.
- Grève C. de, *Éléments de littérature comparée. Thèmes et mythes*, Hachette, Paris 1995.
- Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990.
- Guardini R., *Znaki święte*, przeł. J. Birkenmajer, Wrocław 1982.
- Guénon R., *Symboles de la science sacrée*, Gallimard, Paris 1998.
- Guimbretière A., *Quelques remarques préliminaires sur le symbole et le symbolisme*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 1963, nr 2.
- Gusdorf G., *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris 1953.
- Gutmann A., *The Challenge of Multiculturalism in Political Ethics*, „Philosophy & Public Affairs” 1993, t. 22, nr 3, s. 171–206.
- Gutowski W., *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Haeffner G., *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, przeł. W. Szymona, Kraków 2006.
- Heidmann U., *Poétiques comparées des mythes. De l'antiquité à la modernité*, Payot, Lausanne–Nadir 2004.
- Herder J.G., *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.
- Herder J.G., *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, Bergman Publishers, New York 1966.
- Hymny Rigwedy*, przeł. F. Michalski, Wrocław 1971.
- Imaginaires des points cardinaux: aux quatre angles du monde*, red. M. Viegnes, Imago, Paris 2005.
- Imaginaires du vent*, red. M. Viegnes, Imago, Paris 2003.
- Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003.
- Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, red. J. Thomas, Ellipses, Paris 1998.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 23–36.
- Jasionowicz S., *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999.
- Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris 1978.
- Joël T., *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Ellipses, Paris 1998.
- Jolles A., *Formes simples*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- Joy M., *Images: Images and Imagination. The Platonist view of Imaginations in the Work of Gilbert Durand*, [w:] *The Encyclopedia of Religion*, t. 12, red. M. Eliade, Macmillan, New York 1987.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma zebrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981.



- Jung C.G., *Fenomenologia archetypu dziecka*, przeł. M. Garbalińska, [w:] *Dzieci*, t. 2, oprac. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988, s. 255–270.
- 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.
- Karwowska M., *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*, Łódź 2015.
- Karwowska M., *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
- Karwowska M., *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.
- Kawalec P., *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*, Kraków 2007.
- Kępińska A., *Żywioł i mit*, Kraków 1983.
- Klik M., *Teorie mitu*, Warszawa 2016.
- Klimis S., *Le Statut du mythe dans la poétique d'Aristote. Les fondements philosophique de la tragédie*, Ousia, Bruxelles 1997.
- Koźlakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2005.
- Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991.
- Kowalski P., *Eros i kostucha*, Warszawa 1990.
- 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*, t. 2, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1998.
- Kowalski P., *Woda żywa*, Wrocław 2002.
- Koźniewski K., *Przekorni*, Warszawa 2000.
- Krapiec M., *Ja – człowiek*, Lublin 2005.
- Krokiewicz A., *Studia orfickie*, Warszawa 2000.
- Kuźma E., *Kategorie mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Künstler M.J., *Mitologia chińska*, Warszawa 1985.
- Kürbis B., *O smoku wawelskim i innych smokach*, [w:] *Ars historica. Prace z dziejów powszechnych i Polski*, Poznań 1976, s. 163–178.
- 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-Pliszenko, Warszawa 1989.
- Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, red. 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.
- Lejeune Ph., *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, przeł. W. Grajewski, Kraków 2007.
- Leilito A., *Człowiek – animal mythicum w ujęciu Mircei Eliadego*, Tarnów 2008.
- Lempen-Ricci S., „*Les structures anthropologiques de l’imaginaire*” de Gilbert Durand, [w:] *Le Sens de l’Imagination*, Librairie de l’Université Georg, Genève 1985.
- Leociak J., *Tekst wobec zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław 1997.
- Leśmian B., *Klechdy polskie*, Kraków 1999.
- Leśmian B., *Klechdy sezamowe*, il. J. Lenica, Warszawa 1983.
- Leśmian B., *Legendsy tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, „Chimera” 1904, z. 19–20/21, s. 42–58.
- Leśmian B., *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, red. A. Madyda, Toruń 1995.
- Leśmian B., *Skrzypek Opętany*, oprac. R.H. Stone, Warszawa 1985.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Leśmian B., *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, oprac. J. Trznadel, Kraków 1998.
- Leśniak K., *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.
- Libera Z., *Mikrokosmos, 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.
- Ligęza L., „*Klechdy polskie*” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym, „*Pamiętnik Literacki*” 1968, t. 59, nr 1.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.
- Lubaszewska A., *Życie, śmierć i doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983.
- Lupasco S., *L’Énergie et la matière vivante*, Julliard, Paris 1962.
- 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*” 1969, nr 2.
- Łukaszuk-Piekara M., „*niby-ja*”: o poezji Białoszewskiego, Lublin 1997.
- Maffesoli M., *Animal symbolicum. Imaginaire et symbole chez Gilbert Durand*, „*Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*” 1981, nr 65.
- Maffesoli M., *La Galaxie de l’imaginaire, dérivés autour de l’oeuvre de Gilbert Durand*, Berg International, Paris 1980.
- Malraux A., *Ponadczasowe. Przemiany bogów*, t. 3, przeł. J. Lisowski, Warszawa 2000.



- Mansuy M., *Gaston Bachelard et les éléments*, Corti, Paris 1967.
- Marcel G., *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1984.
- Marcondes Cesar C., *Herméneutique, phénoménologie et langage chez Gaston Bachelard*, „Cahiers Gaston Bachelard. Bachelard et écriture” 2004 [numer specjalny].
- Margolin J.-C., *Bachelard*, Éditions du Seuil, Paris 1974.
- Martin R., *Dialectique et esprit scientifique chez Gaston Bachelard*, „Études Philosophiques” 1963, nr 10–12.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Mayenowa M.R., *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981.
- Mindell A., *Śniące ciało. Rola ciała w odkrywaniu Jaźni*, przeł. B. Szymkiewicz-Kowalska, T. Teodorczyk, Opole 1984.
- Minkowski E., *Métaphore et symbole*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 1964, nr 5.
- Miron. *Wspomnienia o poecie*, red. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Mit, człowiek, literatura, red. S. Stabryła, Warszawa 1991.
- Monneyron F., *Le Mythe et le mythique: bilan et perspective d'une herméneutique*, „Cahiers de l'Imaginaire”, 1992, s. 123–138.
- Monneyron F., Thomas J., *Mythes et littérature*, PUF, Paris 2002.
- Mortier D., *Mythe littéraire et esthétique de la réception*, [w:] P. Brunel, *Mythes et Littérature*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 1994.
- Moskwin A., *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX–początku XX wieku*, Warszawa 2007.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1967.
- Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*, red. C. Dumoulié, Y. Chevrel, PUF, Paris 2000.
- Mythe et création*, red. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994.
- Mythe et modernité: théories et méthodes*, red. D. Chauvin, Iris, Grenoble 1993.
- Le Mythe et le Mythique. Colloque de Cerisy*, red. A. Faivre, F. Tristan, Albin Michel, Paris 1987.
- Mythe et récit poétique*, red. V. Gely-Ghedira, Université de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand 1999.
- Mythes et littérature*, red. S. Parizet, Lucie éditions pour la SFLGC, Paris 2008.
- Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910–1911.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1909–1910.
- Niżnik J., *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 22.
- Noris Ch., *Structure and genesis in scientific theory: Husserl, Bachelard, Derrida*, „British Journal for the History of Philosophy” 2000, nr 8(1).



- Opowieści okrągłego stołu*, przeł. K. Dolatowska, T. Komendant, Warszawa 1987.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1978.
- Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Wrocław 1953.
- Pachter M., *Gilbert Durand*, „Sociétés” 1985, nr 4.
- Paćławski J., *Ksawery Pruszyński*, Warszawa–Kraków 1974.
- Pankowski M., *Leśmian. La Révolte d'un poète contre les limites*, Bruxelles 1967.
- Parinaud A., *Gaston Bachelard*, Flammarion, Paris 1996.
- Pelka 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.
- Pichois C., Rousseau A.M., *La Littérature comparée*, Armand Colin, Paris 1967.
- Pietrzykowski M., *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1983.
- Pire F., *De l'Imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, Corti, Paris 1967.
- Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1980.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
- Popiel M., *Wzniosłość – retoryka cierpienia. O prozie Stanisława Przybyszewskiego*, „Ruch Literacki” 1996, nr 1.
- Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu: szkice krytyczne*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1977.
- Pruszyński K., *Trzyście opowieści*, Warszawa 1972.
- Przybyszewski S., *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937.
- Przybyszewski S., *Nad morzem*, oprac. M. Kruszewska, Gdańsk 1978.
- Przybyszewski S., *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003.
- Pułaczewska H., *Postmodernizm i polskość w powieściach Manuelei Gretkowskiej*, „Teksty Drugie” 1998, z. 6, s. 155–169.
- Questions de mythocritique. Dictionnaire*, red. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter, Imago, Paris 2005.
- Quillet P., *Bachelard*, Editions Seghers, Paris 1964.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, przeł. E. Zieliński, Lublin 2005.
- Renard P., *Cyrano ou la chevauchée fantastique du savoir*, „Recherches et Tra-vaux” 1983, nr 24.
- Le Retour du mythe*, redakcja zbiorowa, 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*, red.



- D. Chauvin, D. Knysz-Tomaszewska, „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais” 2005, nr 4.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka*, oprac. J. Cichowicz, Warszawa 1975.
- Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Roux J.P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994.
- Rudhardt J., *Cohérence et incohérence de la structure mythique: sa fonction symbolique*, „Diogène” 1972, nr 7.
- 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*, 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., *Resentyment a moralność*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1977.
- Schopenhauer A., *O kobietach*, przeł. M. Uliński, „Principia” 1992, nr 5.
- Schopenhauer A., *O podstawie moralności*, przeł. Z. Bossakówna, Warszawa 1988.
- Schopenhauer A., *Psychologia miłości*, przeł. A.L., Warszawa 1901.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995.
- Sciences et archétypes*, red. M. Taleb, Dervy, Paris 2002.
- Sellier P., *Le Mythe du héros*, Bordas, Paris 1970.
- Sellier P., *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, [w:] *Littérature*, Larousse, Paris 1984, s. 111–126.
- Sienkiewicz J., *Ludowość i literackość w „Klechdach sezamowych” Bolesława Leśmiana*, „Literatura Ludowa” 1999, nr 3, s. 3–16.
- Siganos A., *Le Minotaure et son mythe*, PUF, Paris 1994.
- Siganos A., *Mythe et écriture: la nostalgie de l'archaïque*, PUF, Paris 1999.
- Siganos A., Vierne S., *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, Ellug, Grenoble 2000.
- Sironneau J.P., *Figures de l'imaginaire religieux et dérives idéologique*, L'Harmattan, Paris 1993.
- Sironneau J.P., *Métamorphoses du mythe et de la croyance*, L'Harmattan, Paris 2000.
- Sławiński J., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
- Sobolczyk P., *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, Gdańsk 2013.
- Sobolewska A., *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.



- Sobolewski T., *Człowiek Miron*, Kraków 2012.
- Sokoł L., *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger, Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.
- 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 poétique de l'ascension*, Kraków 2007.
- Sosień B., *Imaginer le jardin*, 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.
- Stanzel F., *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, oprac. i przekł. R. Handke, Kraków 1980, s. 237–287.
- Le Statut de l'imaginaire dans l'oeuvre de Gilbert Durand*, red. J. Pierre, Quebec 1990.
- Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Szewczyk K., *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*, Warszawa 2001.
- Szóstak A., *Fantastyka „Klechd sezamowych”*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 295–302.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Szturc W., *„Faust” Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.
- Śliwa A., *Czy lingwistyczny oznacza hermetyczny. Recepcja twórczości Białoszewskiego w świecie*, [w:] *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice 2006, s. 179–186.
- Śliwa A., *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013.
- 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.
- Świrek A., *Z gatunkiem czy bez...: o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997.
- Tadié J.Y., *Gilbert Durand et l'imagination symbolique*, [w:] idem, *Sociologie contemporaine*, Vigot, Paris 1989.
- Thiboutot C., Martinez A., Jager D., *Gaston Bachelard and phenomenology*, „Journal of Phenomenological Psychology” 1999, nr 30/1.
- Thomas J., *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Les Belles Lettres, Paris 1981.
- Touidoire-Surlapierre F., *Hamlet, l'ombre et la mémoire*, Éd. du Rocher, Monaco 2004.
- Trousseau R., *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 1964.



- Trousseau R., *Un problème de littérature comparée: les études et thèmes*, Minard, Paris 1965.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964.
- Tubielewicz J., *Mitologia Japonii*, Warszawa 1986.
- Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- 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.
- Verjat A., *De l'archétype et du mythe. Une approche nouvelle*, [w:] *Mythe et modernité. Théories et méthodes*, „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?*, Éditions du Seuil, Paris 1983.
- Vierne S., *Itinéraires imaginaires*, Ellug, Grenoble 1986.
- Vierne S., *Rite, roman, initiation*, PUG, Grenoble 2000.
- 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 Âge*, Imago, Paris 2003.
- Walter Ph., *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Imago, Paris 2004.
- Weininger O., *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, Łódź 1921.
- Weinrich H., *Struktury narracyjne mitu*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 1.
- Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, przeł. z j. ang. K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 31–43.
- Wiedemann A., *Tarot jest światem, a świat wariatem*, „Czas Kultury” 1993, nr 4, s. 93–95.
- Wierciński A., *Magia i religia. Szkice o antropologii religii*, Kraków 1994.
- Winięcka E., *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999.
- Wojnar J., *Gastona Bachelarda estetyka twórczej wyobraźni*, „Studia Estetyczne” 1996, nr 3.
- Wróblewska V., *„Klechy sezamowe” Bolesława Leśmiana jako cykl baśniowy*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1999, nr 52, s. 79–101.



- Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966.
- Wunenburger J.-J., *Les Figures du temps*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1997.
- Wunenburger J.-J., Gilbert Durand, [w:] *Encyclopédie philosophique universelle III, Les oeuvres philosophiques*, vol. 2, PUF, Paris 1992.
- Wunenburger J.-J., *Philosophie des images*, PUF, Paris 1997.
- Wunenburger J.-J., *Principes d'une Imagination mytho-poétique*, [w:] *Mythe et création*, red. P. Cazier, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994.
- Wunenburger J.-J., *La Vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1995.
- Zadrożyńska A., *Powtarzać czas początku. O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia*, Warszawa 1988.
- Zadrożyńska A., *Powtarzać czas początku. Światy, zaświaty*, Warszawa 1985.
- Zeidler A., *Sztuka, mit, hermeneutyka*, Warszawa 1988.
- Ziątek Z., *Ksawery Pruszyński*, Warszawa 1972.
- Zieniewicz A., *Małe iluminacje: formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.
- Zimand R., *Preliminaria do „Klechd”*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 382–394.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.



Nota bibliograficzna

Wykaz pierwodruków

Archetyp dnia, archetyp nocy. Ikonograficzne ukształtowanie świata przedstawionego w „Baśni o Rycerzu Pańskim” Bolesława Leśmiana, „Prace Polonistyczne” 2010, seria LXV.

Autonarracyjne marzenia pamięci – o pismach antropologicznych Gastona Bachelarda, „Prace Polonistyczne” 2013, seria LXVIII.

„Coś go spętało i zmroczyło... Nie może grać...”. Repartycja mityczna w dramatach mimicznych Bolesława Leśmiana, „Prace Polonistyczne” 2014, seria LXIX.

Estetyzacja wojny w małych formach narracyjnych Ksawerego Pruszyńskiego, [w:] *Zagadkowy Ksawery Pruszyński*, red. B. Gautier, M. Urbanowski, Kraków 2019 (seria: Francuski Łącznik 1, kooperacja Uniwersytetu w Lille (Francja) i Uniwersytetu Jagiellońskiego).

Fenomen kobiecości w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana na tle europejskiej refleksji antropologicznej, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2009, nr 16(36).

Struktury wyobraźniowe w „Klechdach sezamowych” Bolesława Leśmiana, [w:] *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska, Kraków 2017.

Wizja Nowego Człowieka w „Wiwisekcji” Mirona Białoszewskiego, [w:] *Nowy Człowiek – wizje, projekty, języki*, red. S. Jasionowicz, Kraków 2017.

W niniejszej publikacji Autorka wykorzystała powyższe opracowania własne w zmienionym kształcie – teksty zostały poprawione, uzupełnione i przeredagowane.

Indeks osób

- Ariès Philippe 53, 171
Arruda Francimar Duarte 34
Arystoteles 9, 82, 103, 104
Augustyn 54, 56
- Bachelard Gaston 5, 9, 10, 22, 25–36, 40, 43, 44, 51, 116, 118, 120, 121, 165, 166, 168, 171–176, 179–184, 187
Ballestra-Puech Sylvie 13, 172
Barańczak Stanisław 145, 172
Barthes Roland 7, 15, 172, 177
Bastian Aeneas 12, 172
Bauman Zygmunt 55
Bédier Joseph 139, 172
Bergson Henri 111
Białczyński Czesław 108, 172
Białoszewski Miron 5, 143–153, 155–159, 162–164, 166–169, 172, 174, 176, 179, 181–185, 187
Boniecki Edward 44, 172
Boyce Mary 161, 173
Boy-Żeleński Tadeusz 139, 172
Briusow Walery 76
Brogowski Leszek 25, 171
Brunel Pierre 12–14, 172–174, 180
Brzechwa Jan 114
Brzeska-Ratuszna Hanna 51, 173
Buchowski Michał 110, 173, 178
Buytendijk Fryderyk 104, 105
- Cassirer Ernst 16, 55, 141, 150, 153, 171–173, 183
Cellier Léon 7
Cerqui Daniela 11
- Chauvin Danièle 10, 12–14, 16, 46, 77, 146, 172, 173, 175, 180–182
Chevrel Yves 12, 173, 174, 180
Chudak Henryk 22, 25, 118, 165, 171, 174
Cichowicz Stanisław 44, 66, 182
Cieślak Tomasz 76, 114, 183, 184
Couloubaristis Lambros 14, 174
Cudak Romuald 146, 183
Czachorowski Swen Stanisław 144
Czermińska Małgorzata 31, 171
- Dagognet François 22, 174
Dali Salvador 143
Delaperrière Maria 146, 174
Deremetz Alain 126, 174
Deschamps Paul 7
Détoc Sylvain 12, 174
Deutsch Helene 111, 174
Dumoulié Camille 12, 180
Durand Gilbert 7, 9–11, 15–23, 29, 46, 49–52, 57, 63–65, 76, 111, 114, 116–118, 120–122, 125–127, 130, 141, 147, 155, 159, 160, 164–166, 168, 173, 175–177, 179, 181, 183, 185
Dybizbański Marek 7, 15, 50, 160, 175
- Eliade Mircea 17, 45, 47, 48, 50, 55, 77, 79, 81, 84–86, 95, 107, 117, 151, 152, 161, 174–177, 179
Euzebiusz 59
- Falicka Krystyna 7, 15, 50, 63, 122, 147, 168, 176, 181

- Fanet Hervé 11
 Fazan Katarzyna 76
 Ferdousi 61, 62, 117, 139, 176
 Fini Leonor 143
 Forstner Dorothea 60, 82, 176
 Fromm Erich 51
- G**
 Galland Antoine 113
 Gayon Jean 22, 172
 Gąssowski Jerzy 139, 162, 176
 Gély Véronique 12–14, 176, 180
 Glasenapp Helmuth 161, 176
 Gleń Adrian 146, 176
 Głowiński Michał 105, 113, 145, 146, 181, 183, 185
 Goethe Johann Wolfgang 9, 15, 183
 Gorer Geoffrey 55, 177
 Grimm Albert Ludwig 113
 Gross Rudolf 162, 177
 Gutowski Wojciech 41, 105, 177
- H**
 Haeffner Gerd 112, 177
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 68
 Heidegger Martin 41, 42
 Heidmann Ute 14, 177
 Helsztyński Stanisław 55, 181
 Heraklit 47
 Hering Ludwik 144
 Husserl Edmund 23, 28, 180
- I**
 Ignaczak Lidia 76
- J**
 Jaccottet Philippe 14, 173
 Jakobson Roman 36, 177
 Jasionowicz Stanisław 7, 15, 177, 187
 Jaspers Karl 41, 42
 Jastrzębski Zdzisław 77, 106, 114, 185
 Justyn Męczennik 61
- K**
 Kadmos 62
 Kallimach 152
 Karwowska Marzena 7, 15, 19, 52, 89, 116, 117, 121, 137, 165, 178
- K**
 Kawalec Patrycja 41, 178
 Kirchner Hanna 146, 180
 Klik Marcin 15, 178
 Klimis Sophie 14, 178
 Knysz-Tomaszewska Danuta 12, 182
 Kowalska Jolanta 106, 178
 Kowalski Piotr 46, 56, 90, 92, 94, 108, 178
 Koźniewski Kazimierz 129, 141, 178
 Krajewska Anna 146
 Krąpiec Mieczysław 42, 52, 56, 163, 178
 Kruszewska Mirosława Maria 39, 181
 Krzysztofiak Hilary 143
 Künstler Mieczysław Jerzy 58, 59, 178
 Kürbis Brygida 61, 178
- L**
 Lalande André 22
 Lange Antoni 88
 Leeuw Gerardus van der 40, 84, 85, 87, 107, 178
 Lejeune Philippe 31, 179
 Leociak Jacek 25, 26, 179
 Leśmian Bolesław 5, 15, 52, 57, 62–70, 72, 73, 75–82, 85, 87–96, 99, 105–110, 112–120, 122, 123, 125–127, 178, 179, 181–185, 187
 Lévinas Emmanuel 53, 179
 Libis Jean 29, 30, 33, 173, 179
 Ligeża Lidia 113, 179
 Lissner Ivar 162
 Lubas-Bartoszyńska Regina 26, 179
 Lubaszewska Antonina 51, 52, 179
- Ł**
 Łapiński Zdzisław 146, 181
 Łukaszuk-Piekara Małgorzata 146, 179
- M**
 Madyda Aleksander 109, 179
 Mastrutti Marina 11
 Mardrus Joseph-Charles 113
 Margolin Jean-Claude 126, 180
 Markiewicz Henryk 36, 176, 177
 Mattiussi Laurent 17, 77, 147



- Matuszek Gabriela 39, 45, 180, 181
 Mayenowa Maria Renata 31, 180
 Mazurowa Maria Ludwika 75, 106, 114
 Meyerhold Wsiewołod 76
 Miciński Tadeusz 43
 Mielecinski Eleazar 14, 123, 166, 180
 Mortkowicz Jakub 113, 114
 Moskwin Andriej 41, 180
 Moszyński Kazimierz 108, 180
- Nedjat Hamid 12
 Nietzsche Fryderyk 99, 101, 102, 105,
 111, 112, 180
 Novalis 9, 39
 Nowaczyński Adolf 39
 Nycz Ryszard 152
- O**chab Maryna 66, 182
 Okuń Edward 73
 Ortwin Ostap 102, 184
 Otto Rudolf 17, 77, 181
 Owidiusz 62, 151, 161, 181
- Paćławski Jan 132, 136, 141, 181
 Pankowski Marian 114, 181
 Parinaud André 32, 181
 Parizet Sylvie 13, 176, 178, 180
 Pełka Leonard 107, 108, 181
 Picasso Pablo 143
 Platon 13, 42, 43, 103, 163, 176
 Pliniusz Starszy 82
 Plutarch 63, 85
 Podraza-Kwiatkowska Maria 44, 181
 Popiel Magdalena 41, 181
 Prokopiuk Jerzy 40, 84, 107, 177, 178
 Pruszyński Ksawery 5, 129–141, 181,
 185, 187
 Przybyszewski Stanisław 5, 39–51, 55,
 102, 172, 173, 177, 178, 180, 181
- Ragache Gilles 58
 Reale Giovanni 42, 43, 181
- Rembrandt van Rijn 144, 145, 149
 Revol-Marzouk Lise 10
 Rialland Ivanne 10
 Ricoeur Paul 17, 44, 53, 66–68, 70–72,
 77, 182
 Rogoziński Julian 25, 171
 Rowiński Cezary 18, 141, 160, 175
- Scheler Max 56, 182
 Schelling Friedrich 9
 Schopenhauer Artur 29, 30, 33, 99–101,
 105, 112, 179, 182
 Shelley Percy Bysshe 39
 Sienkiewicz Julia 114, 182
 Siganos André 14, 77, 146, 181, 182
 Simmel Georg 111, 112
 Sławiński Janusz 31, 105, 113, 182, 183,
 185
 Sobolczyk Piotr 146, 182
 Sobolewska Anna 146, 182
 Sobolewski Tadeusz 143–146, 152, 183
 Sokół Lech 102, 183
 Sosień Barbara 7, 15, 177, 183
 Staff Leopold 102, 180
 Stanzel Franz 36, 183
 Stefański Lech Emfazy 143, 144
 Stelmaszczyk Barbara 76, 114, 183, 184
 Stern Anatol 107
 Stone Rochelle H. 75, 88, 179
 Strindberg August 102, 183
 Sun Chaoying 20, 159, 175
 Szóstak Anna 114, 115, 183
 Szturc Włodzimierz 7, 15, 50, 160, 175,
 183
- Śliwa Anna 144, 146, 183
 Ślósarska Joanna 15, 52, 151, 159, 183
 Świrek Anna 146, 183
- Tatarkiewicz Anna 22, 25, 118, 165, 171,
 176
 Thomas Joël 15, 177, 180, 183



Tokarski Stanisław 84, 107, 117, 175
Toudoire-Surlapierre Frédérique 12, 183
Trznadel Jacek 77, 109, 110, 179, 184
Tuwim Julian 77, 138
Tytkowska Anna 76, 77

Uliński Maciej 99, 100, 102, 103, 112,
182, 184

Viegnes Michel 12, 177
Vierne Simone 49, 92, 95, 96, 182, 184

Walter Philippe 12, 14, 77, 146, 181, 184
Wantuch Wiesława 146
Warwick Kevin 11
Weininger Otto 99, 102, 103, 105, 112,
183, 184

Wierusz-Kowalski Jan 17, 45, 77, 107,
151, 161, 176
Wilkoszewska Krystyna 45, 176, 184
Winiecka Elżbieta 146, 184
Witkacy 102, 143, 183
Woronow Siergiej 109
Wróblewska Violetta 115, 184
Wunenburger Jean-Jacques 17, 18, 22,
140, 146, 172, 173, 185
Wyrzykowski Stanisław 101, 102, 180

Zarych Elżbieta 76
Ziątek Zygmunt 129, 140, 141, 185
Zieniewicz Andrzej 146, 185
Zimand Roman 25, 113–115, 185
Ziomek Jerzy 31, 185