

.....

*Tomasz
Olchanowski*

*Jungowska
interpretacja
mitu ojca w prozie
Brunona Schulza*

.....

{Trans Humana

Białystok 2001

Recenzenci: Prof. zw. dr hab. Jolanta Brach-Czaina
Prof. zw. dr hab. Zofia Rosińska

Redakcja: Elżbieta Kozłowska-Świątkowska
Projekt okładki: Mięczysław Rabczko
Korekta: Zespół

© Copyright by Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20
tel./fax (085) 745-74-23
<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana>
e-mail: transhum@noc.uwb.edu.pl.

Białystok 2001

ISBN 83-86696-83-4

Publikacja finansowana przez
Wydział Pedagogiki i Psychologii
Uniwersytetu w Białymstoku

Druk i oprawa: „AG-BART”, Białystok

Spis treści

WSTĘP	11
ROZDZIAŁ I	
ANTYMIT OJCA	22
1. <i>Fenomen mitu a antymit</i>	22
2. <i>Iluminacja albo urok Thanatosa</i>	28
3. <i>Apoteoza</i>	45
4. <i>Śmierć i zmartwychwstanie</i>	57
ROZDZIAŁ II	
MIT POSZUKIWANIA OJCA W SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ	65
ROZDZIAŁ III	
WIOSNA JAKO MIT DOJRZEWANIA „DO DZIECIŃSTWA”	86
WNIOSKI KOŃCOWE	102
PRZYPISY	108
BIBLIOGRAFIA	113

*Nieugięty rygor jest towarzyszem śmierci,
Zaś swoboda i spontaniczność przyjacielem życia*
Lao Tsy

Książka ta powstała na podstawie mojej pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Czesława Dziekanowskiego, któremu chciałbym w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowania za opiekę naukową i inspiracje do dalszych twórczych poszukiwań.

Ponadto pragnąłbym swą wdzięczność wyrazić moim recenzentkom: prof. dr hab. Jolancie Brach-Czainie za niezwykle cenne uwagi dotyczące stereotypów i ograniczeń związanych z kulturą patriarchalną oraz prof. dr hab. Zofii Rosińskiej za wskazówki dotyczące interpretacji symbolu i uświadomienia mi pułapek czyhających na interpretatora ze względu na dynamiczną ambiwalencję symbolicznych znaczeń.

Również słowa podziękowania należą się ode mnie prof. dr hab. Jerzemu Speinie za udzielenie mi bezcennych rad dotyczących problematyki związanej z prozą Brunona Schulza i klimatem intelektualnym epoki międzywojennej.

Specjalne podziękowania pragnąłbym złożyć swej żonie, która stanowiła i stanowi dla mnie podporę na mej „trudnej” drodze życia i latami zносиła i znosi obciążenia związane z moimi poszukiwaniami.

WSTĘP

Według psychoanalizy takie formy nieświadomości, jak marzenia senne, czynności pomyłkowe, objawy, fantazje są spełnieniem pragnienia. S. Freud uważał, że wznioślejsze przejawy wytworów fantazji ludzkiej, np. sztuka czy literatura piękna także służą temu celowi. (Oczywiście, są to pierwotne, nieświadome pragnienia w postaci dość zniekształconej wskutek działania „cenzury”). Te wytwory kultury pełnią częstokroć podwójne zadanie. Z jednej strony zaspokajają pragnienia artysty lub pisarza, z drugiej zaś czynią zadość pragnieniom, których nosicielem jest widz lub czytelnik. [Freud 1916–17, Wykład XXIII]¹. Należy przy tym dodać, że w instancjach psychicznych często dochodzi do konfliktu między różnymi pragnieniami i ich spełnienie odbywa się zwykle w wyniku kompromisu sprzecznych ze sobą sił, dlatego też rzadko bywa całkowite i bezpośrednie.

Zauważmy, że konflikt w tym ujęciu jest zarówno warunkiem nerwicy, jak i twórczości artystycznej. Zdaniem R. Maya pasja twórcza pojawia się jako rezultat konfliktu pomiędzy spontanicznością a ograniczeniami. Musimy sobie zdawać sprawę, o ile przyjmujemy powyższe założenie, z tego, że człowiek twórczy nie może sobie pozwolić na życie oparte na pewnej i ostatecznej podstawie, na życie pozbawione konfliktowego dynamizmu. Jednakże nie

powinniśmy zapominać, że pomiędzy artystą a neurotykiem, czy też fantazją twórczą a marzeniem sennym istnieją zasadnicze różnice. S. Freud spostrzegł, że: *Artysta wycofuje się jak neurotyk z niezadowolającej rzeczywistości w [...] krainę fantazji; tylko że w przeciwieństwie do neurotyka potrafi on znaleźć drogę powrotną i stanąć pewną nogą na gruncie rzeczywistości*².

Natomiast R. May uświadomił nam, że: *Proces twórczy jest wyrazem pożądania formy. Jest walką przeciwko dezintegracji, walką o powołanie do istnienia nowych bytów, które sprawią, że nastąpi harmonia i integracja*³.

Wytwory artystyczne mają wspólną z marzeniem sennym cechę kompromisu, gdyż unikają otwartego konfliktu z mocami tłumienia, lecz w przeciwieństwie do narcystycznych wytworów snu są obliczane na udział innych ludzi i mogą w nich ożywić i zaspokoić te same nieświadome pragnienia.

Bogdan Dziemidok w swym szkicu KATHARSIS JAKO KATEGORIA ESTETYCZNA⁴ podkreśla kompensacyjną rolę sztuki. Zauważa on, że sztuka apeluje do osobistych doświadczeń odbiorcy (poruszając jego najskrytsze pragnienia i marzenia) i skłania go do osobistego zaangażowania się w to, co przedstawia. W związku z tym, dzieło artystyczne stwarza warunki do projekcji (tj. rzutowania własnej osobowości na postać utworu) i nieświadomego wyładowania własnych niepokojów i kompleksów, które niewyładowane stałyby się destrukcyjne dla jednostki, a ujawnione w bezpośredniej postaci byłyby dla niej niebezpieczne i szkodliwe. Poprzez poszerzenie granic jednostkowego istnienia, sztuka ułatwia niekiedy osiągnięcie wglądu przez odbiorcę we własną nieświadomość i pomaga mu w rozwiązaniu jego wewnętrznych konfliktów.

Wpływ S. Freuda na myśl XX wieku był przeogromny. Podobnie jak A. Einstein, który wprowadzając teorię względności zachwiał naszą dotychczasową wiarą w fizyczny wymiar świata (naszymi wyobrażeniami dotyczącymi materii, czasu i przestrzeni), S. Freud wprowadzając do powszechnego obiegu pojęcie nieświadomości obalili dotychczasowe wyobrażenia na temat życia psychicznego człowieka. I choć pojęcie nieświadomości spotykamy już w dosyć zaawansowanym stadium m.in. u A. Schopenhauera, N. von Hart-

manna a także P. Janeta i A. Taine'a, to niepodważalną zasługą S. Freuda było zaludnienie naszej nieświadomości popędami, fantazjami i nieświadomymi wspomnieniami oraz wykazanie jej dynamicznego charakteru, Kazimierz Pajor⁵ zwraca uwagę, że zdaniem twórcy psychoanalizy nieświadomość posiada trzy charakterystyczne cechy: alogiczność — wszystkie reguły logiki nie obowiązują tu, lecz jedynie afekty i uczucia określające cel; niesprzeczność — w nieświadomości przeciwieństwa nie są wyróżnione, lecz traktuje się je identycznie; ponadczasowość — nieświadome procesy nie mają żadnego odniesienia do czasu, bowiem nie zostają czasowo porządkowane.

C. G. Jung uważał, że odkrycia szkoły Freudowskiej dotyczące nieświadomości odnoszą się jedynie do nieświadomości osobistej, indywidualnej. Wedle koncepcji Jungowskich przynależy ona do sfery cienia indywidualnego, składającego się z kompleksów, zapomnianych przeżyć i urazów i który to z kolei jest źródłem nerwic, agresywności, zachowań autodestruktywnych. Wielkim odkryciem C. G. Junga, odkryciem, które ma olbrzymie znaczenie dla wszelkich nauk zajmujących się życiem i zachowaniem człowieka, jego światem zewnętrznym jak i wewnętrznym i które nie zostało zaaprobowane przez S. Freuda i jego ortodoksyjnych zwolenników, była nieświadomość zbiorowa. (Przecucia odnośnie istnienia tej sfery możemy odnaleźć w pracach A. Bastiana, F. Nietzschego, A. Kroebera). Jest to *głębinowa warstwa psychiki zawierająca zbiorowe prawdy o podstawowych wzorcach reagowania (instynkty) oraz myślenia, przeżywania i zachowania człowieka (archetypy). Odziedziczona po przodkach [...] wyraża się w mitach, sztuce, ceremoniale religijnym, obyczajach, marzeniach sennych, a także w doświadczeniach granicznych. [...] ulega podobnej ewolucji w kolejnych epokach istnienia kultury, jak fazy rozwoju jednostki*⁶ — pisze Z. W. Dudek. C. G. Jung przypomina, że: *[...] w jednostkowej duszy ludzkiej istnieją różnorakie rzeczy, których nie nabyliśmy, gdyż umysł ludzki nie rodzi się jako tabula rasa, tak samo jak żaden człowiek nie posiada całkowicie nowego i jedyne w swoim rodzaju mózgu. Ma on mózg, który jest rezultatem rozwoju nieskończenie długiego szeregu przodków. Cała anatomia człowieka jest odziedziczonym, identycznym z konstytucją*

przodków systemem, który funkcjonuje niezawodnie w ten sam sposób co dawniej⁷.

S. Freud dopuszczał możliwość dziedziczenia treści psychicznych pochodzących z doświadczeń naszych przodków. (Chociażby obraz zamordowanego praojca i kompleks Edypa jako spadkobierca tejże zbrodni). Lecz w przeciwieństwie do niego C. G. Jung (jak to wychwytiła Ana-Maria Rizzuto) sądził, że: *Archetyp jako taki jest pusty i ma czysto formalny charakter, stanowi tylko [...] daną a priori możliwość wyobrażenia. Same wyobrażenia nie podlegają dziedziczeniu, lecz tylko formy*⁸.

Dzisiaj, z perspektywy czasu dostrzega się fakt, że teorie Freuda i C. G. Junga działają nieraz na siebie w sposób kompensacyjny i komplementarny. W miejscu, gdzie zatrzymał się S. Freud C. G. Jung odkrył nowe ścieżki. Jak pisze Z. W. Dudek: *Traktując podejście Freuda i Junga jako dwie perspektywy opisu egzystencji, można stwierdzić, że kompleksy indywidualne (...) są wyrazem doświadczenia kultury na poziomie podstawowym (wymiar biologiczny i społeczny), a doświadczenie kompleksów zbiorowych (archetypów) określa relację świadomości z jej pokładami głębinowymi (funkcja transcendentna lub symboliczna Junga), do których prowadzą mityczne i poetyckie wyobrażenia, historie i przeżycia zawierające specyficzne ludzkie cechy i właściwości*⁹.

Jednakże musimy zdawać sobie sprawę, że istnieje coś, co w sposób zasadniczy podzieliło teorię S. Freuda i C. G. Junga, i różnica ta zachowuje swą moc aż do naszych czasów. Jest to spór o pojęcie „libido”. Seksualne rozumienie libido (energii psychicznej) było głównym punktem krytyki założeń S. Freuda przez C. G. Junga, który sądził, że *appetitus* i *compulsio* to cechy wszystkich popędów i automatyzmów, więc niepodobna wywodzić zjawisk psychicznych tylko z jednego popędu. Według twórcy psychologii analitycznej o naturze libido stanowią potrzeby fizyczne takie jak głód, pragnienie, sen, seksualność i stany emocjonalne takie jak afekty. Libido to pewna wartość energetyczna, która może się przejawiać w dowolnej dziedzinie (również w twórczości, religii czy też władzy). *Libido [...] jest nie tylko formotwórcze i płodzące, lecz ma także zdolność przetrwania niczym autonomiczna istota żywa (stąd zdolność do person-*

fikacji!). Libido to popęd ukierunkowany na cel, jak seksualność, która w ogóle jest ulubionym przedmiotem porównywania¹⁰.

Potwierdzenie swych założeń dotyczących libido C. G. Jung znajduje m.in. u A. Schopenhauera (w jego pojęciu „woli”), który pisał, że: *Wola jako rzecz sama w sobie różni się całkowicie od swego przejawu i jest zupełnie wolna od wszystkich jego form, w które wchodzi dopiero, kiedy się pojawia, które dotyczą więc tylko jej przedmiotowości, a jej samej są zaś obce*¹¹.

Wedle C. G. Junga, to nie instynkt seksualny, lecz sama w sobie obojętna energia daje asumpt do formowania symboli światła, ognia, słońca itd. W psychologii Jungowskiej symbol to nieokreślona lub wieloznaczna forma wyrazu, nierozpoznana do końca, wskazująca na rzecz trudną do zdefiniowania. Wynika z tego, że symbol posiada wiele wariantów, a im więcej ich ma, tym pełniejszy i celniejszy jest obraz przedmiotu, jaki przedstawia. Zdaniem C. G. Junga symbol zawdzięcza swój początek dążeniu kompleksu do roztopienia się w ogólnej całości myślenia. W ten sposób kompleks (wartość energetyczna) zostaje pozbawiony pierwiastka osobniczego. Ta tendencja każdego indywidualnego kompleksu do transformacji w kompleks zbiorowy (archetyp) jest siłą napędową całej literatury, malarstwa, wszelkiego rodzaju sztuki. Archetyp, żeby zostać dostrzeżony musi zostać wzbogacony o wątki osobiste, pochodzące z mitologii prywatnej. Dlatego też bardzo często się zdarza, że motywy osobiste (o ile nie zostały wzbogacone o wymiar zbiorowy) stają się dla sztuki ograniczeniem. Wedle C. G. Junga wszystkie treści naładowane energetycznie, silnie akcentowane mają rozległe znaczenia symboliczne.

Pragnąłbym zauważyć, że psychologia głębi swymi koncepcjami wywarła wpływ na wydawałoby się tak odległego od niej myśliciela jak M. Scheler, który umiejscawiał fantazjowanie w witalnej sferze życia psychicznego. Jego zdaniem fantazjowanie jest amechaniczne i celowo ukierunkowane, chociaż przebiega automatycznie, tzn. niezależnie od. świadomej woli. W psychicznym rozwoju człowieka jako jednostki, a także w rozwoju grup ludzkich przybiera największe rozmiary, ale też jest najsłabiej duchowo ukierunkowane — w dzieciństwie i młodości. *W stadium dojrzałym*

*i optymalnym stanie ludzkiego bytu fantazja [...] nie zostaje wygaszona czy zniesiona, lecz raczej coraz to bardziej wstępuje w służbę ducha, który pod postacią rozumnego chcenia kietlna popędowe impulsy, kierując nimi i wyznaczając im swoje cele: Duch jako estetyczne odczucie wartości narzuca fantazji cele artystycznej; jako niezmysłowa naocność i myślenie w poznaniu metafizycznym, podporządkowuje jej obrazy zadaniu ujmowania tego, co absolutnie rzeczywiste*¹².

M. Scheler uważał (podobnie jak twórcy psychologii głębi), że fantazję pobudzają impulsy popędowe, głód, pragnienie, pożądanie seksualne bądź też bardziej skomplikowane popędy, jak instynkt władzy, walki czy godności własnej, lecz w przeciwieństwie do S. Freuda a w zgodzie z poglądami C. G. Junga nie nadawał nadrzędnego znaczenia instyngtom płciowym człowieka.

C. G. Jung odkrywa przed nami, iż: *Libido, które wzbiera wskutek zatamowania go, nie musi regresywnie powracać do wcześniejszych zachowań seksualnych — powraca ono raczej do infantylnych czynności rytmicznych, które jako pramodell legły u podstaw aktu odżywiania i aktu seksualnego*¹³.

Według tych założeń skłonność do rytmizacji stanowi cechę charakterystyczną wszystkich procesów emocjonalnych. Nawet mowę i umiejętność używania ognia C. G. Jung traktuje jako wytwory libido. Człowiek, w przeciwieństwie do stworzeń stojących niżej na szczeblu ewolucji, nie musi zużywać całej swej energii na odżywianie i rozmnażanie, pojawia się więc nadwyżka energetyczna, która zostaje wykorzystywana w rozwoju jego procesów psychicznych.

Gwoli sprawiedliwości należałoby odnotować fakt, że S. Freud w roku 1920 zweryfikował swoje dotychczasowe poglądy dotyczące libido i nadając mu szersze znaczenie sprowadził je do popędów życia.

Jednakże jeśli chodzi o Freudowską analizę twórczości artystycznej odczuwamy pewien niedosyt. Freud stosując metodę redukcji (wolnych skojarzeń) stawiał pytania dokąd?, skąd?, o czym? Odpowiedzi na nie zawsze prowadzą do indywidualnego kompleksu. W przeciwieństwie do niego C. G. Jung pytał — po co? *Wprawdzie osobista psychologia twórcy tłumaczy dużo w jego dziele,*

jednakże samego dzieła nie tłumaczy. Gdyby zaś miała je wytłumaczyć i to skutecznie, to jego rzekomo twórczy charakter okazałby się jedynie symptomem, co dziełu nie przyniosłoby ani korzyści ani sławy¹⁴.

Zarzucając prowadzącą wstecz Freudowską metodę wolnych skojarzeń C. G. Jung wprowadził do interpretacji wytworów ludzkiej fantazji **metodę amplifikacji**, która polega na wzbogacaniu treści fantazji o wszystkie podobne, możliwe analogiczne obrazy. Przy interpretacji dzieła literackiego korzystam z osobistego doświadczenia lektury, a przede wszystkim właśnie z metody amplifikacji. Metoda ta służy powiązaniu indywidualnych kompleksów z treściami o znaczeniu kulturowym, m.in. z mitami. Amplifikacja zastosowana do interpretacji literatury znosi granicę pomiędzy autorem a czytelnikiem (interpretatorem). Autor kreuje autora a nie czytelnika (odbiorcę). Przy zgłębianiu treści dzieła powstaje nie tylko doświadczenie lektury (odbior), lecz też powstaje własny tekst czytelnika (odbiorcy i interpretatora), który poszerza spectrum jego świadomości. Poprzez swój wymiar kulturowy metoda amplifikacji pozwala także zdiagnozować kulturę w jakiej tworzył pisarz, a nawet wskazać treści profetyczne zawarte w dziele (często ukryte) dotyczące przyszłego ewoluowania tejże kultury. Dla metody amplifikacji nie jest miarodajna weryfikacja naukowo-histeryczna lub zbieżność w czasie przy prowadzeniu analogii, lecz tożsamość jądra znaczeniowego. Wszystko co kiedykolwiek zostało ujęte przez człowieka w obrazie lub w słowie posiada absolutną realność psychiczną i dostarcza (o ile zawiera w sobie archetypowe aspekty, motywy fantazji) sposobu umożliwiającego precyzję, wyjaśnienie i potwierdzenie interpretacji. Metoda ta odpowiada metodzie porównawczej stosowanej w filologii, ale wzbogaca ją poprzez swą dynamikę odwołując się do powszechnych symboli występujących w kulturach oraz do osobistych doświadczeń interpretatora.

Metoda amplifikacji opiera się na projekcji. Wykorzystując symbole mitologiczne i inne poszerza znaczenie wytworu fantazji ludzkiej. Freud uważał projekcję za mechanizm obronny, C. G. Jung natomiast za rozwojowy. Z. W. Dudek objaśnia nam, że *treścią projekcji mogą być warstwy głębinowe psychiki — archetypy. Symbole sztuki i religii, obrazy z marzeń sennych poprzez projekcję służą posze-*

rzaniu tożsamości i przekształcaniu świadomości. Na projekcji opierają się liczne metody diagnozy i terapii, stosowane szczególnie wobec dzieci i osób chorych psychicznie (testy projekcyjne i skojarzeniowe) ¹⁵.

Na czym polega fenomen procesu twórczego? Wielu myślicieli próbowało odpowiedzieć na to pytanie.

Proces twórczy — o ile go w ogóle potrafimy prześledzić, polega na ożywieniu odwiecznych symboli ludzkości drzemiących w nieświadomości, na ich rozwinięciu i przekształceniu w skończone dzieło sztuki. [...] Kto mówi za pomocą praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzmia i przewycięża, a jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa; przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałym, los indywidualny przekształca w los ludzkości, a tym samym wyzwala w nas te pomocne siły, które zawsze umożliwiały ludzkości wyratowanie się z każdego niebezpieczeństwa i przetrwanie najdłuższej nocy. [...] W tym tkwi tajemnica oddziaływania sztuki ¹⁶ — stwierdza C. G. Jung. Jednocześnie zastrzega się, że błędem jest mniemanie, że skończone dzieło artystyczne warunkuje lub pociąga za sobą także psychiczną doskonałość jego twórcy. Artysta często przejawia „bierną postawę wobec wyłaniających się z głębi obrazów, symboli, wizji, ma prawo je nie przyswajać i nie rozumieć.

Rzadko można spotkać człowieka twórczego, który nie musiałby drogo zapłacić za boską iskierkę swych wielkich zdolności. [...] To, co w nim najmocniejsze, właśnie jego zdolność twórcza, pochłonie najwięcej [...] energii, jeśli on jest rzeczywiście artystą, a wtedy dla pozostałej części osobowości pozostanie już zbyt mało, by mogła się zrodzić z tego jakaś szczególna wartość. Przeciwnie, sfera czysto ludzka zostaje często dla dobra twórczości tak spustoszona, że egzystować może jeszcze tylko na prymitywnym lub tak i inaczej obniżonym poziomie ¹⁷.

Dlaczego właśnie klucz stosowany przez psychologię głębi wydaje mi się najwłaściwszy do interpretacji twórczości literackiej? Otóż, w swym szkicu INTERPRETACJE LITERATURY A TRZY FAZY PSYCHOANALIZY ¹⁸ Norman Holland zwrócił uwagę na fakt, że różni czytelnicy w różny sposób interpretują ten sam tekst (nawet wybitni krytycy wywodzący się z jednej szkoły). Czyli możemy założyć, że odczytań może być tyle, ilu czytelników, którzy je napiszą. Chcąc nie chcąc „potykamy się” o psychoanalizę pragnąc wytłumaczyć

ogromne różnice w osobistym odbiorze dzieł literackich. Henryk Markiewicz uważa wręcz, że: *Interpretacja psychoanalityczna utworu powinna być świadomie uprawiana jako interpretacja autopsychanalytyczna*¹⁹.

Zatem tego typu odczytanie tekstu będzie powstawać wskutek zderzenia osobowości interpretatora z osobowością bohatera (bohaterów) wykreowanego przez twórcę. I wówczas to będziemy mieć do czynienia ze zjawiskami projekcji, introjekcji czy też identyfikacji. Możemy stąd wnioskować, że czytelnik (interpretator), który zostaje zafascynowany przez dzieło danego pisarza i latami, a nawet przez całe życie do niego powraca, staje się jakby wiernym współtwórcą...

Co się tyczy interpretacji wywodzących się z klasycznej szkoły Freudowskiej, to należałoby się niemal bez zastrzeżeń zgodzić zarówno z poglądami N. Hollanda jak i H. Markiewicza. Lecz przy interpretacji inspirowanej psychologią Jungowską mamy do czynienia z kompensowaniem tego typu stanowisk (odnoszących się do biograficznych doświadczeń pisarza i czytelnika) o doświadczenie wspólne dla wszystkich, o doświadczenie zbiorowego wymiaru kultury. Również B. Bettelheim (wierny uczeń Freuda, który jednak w sposób oryginalny rozwinął teorię swego mistrza) dostrzegł, że: *Sztuka to zawsze pewna wizja, to próba wyrażenia w sposób widzialny — i chciałoby się dodać dotykalny — tego, jak dany wiek, dana społeczność, dana osoba, pojmuje istotę rzeczywistości i istotę człowieka oraz jego związki ze światem.*²⁰

Często zdarza się, że wybitne dzieło może być niezrozumiałe w okresie, w którym powstało, ponieważ treść jego staje się doświadczeniem zbiorowości, nie tu i teraz, lecz w przyszłości i to tej niedalekiej i świadomie niedostrzegalnej. Wielcy artyści byli na ogół wizjonerami, gdyż, potrafili opisywać coś, co dopiero w ich epoce kielkowało i wzrastało. Dlatego też ich osobiste doświadczenia korespondowały z doświadczeniem ewoluującej kultury.

Uważam, że oniryczno-groteskowy świat opowiadań Brunona Schulza przy zastosowaniu analizy inspirowanej psychologią głębi (przede wszystkim psychologią analityczną Junga) w pełni otwiera przed nami ukryte sensy bardzo istotne dla zrozumienia kondycji

współczesnego człowieka i jego kultury, które wzbogacają jawną treść tekstu, nie zubożając przy tym całości dzieła.

W prezentowanej książce zajmuję się przede wszystkim interpretacją mitu ojca, którym to nacechowana jest proza tego pisarza zaliczanego do klasyków polskiej i światowej literatury. W każdym micie ukryty jest archetyp bądź wiele archetypów. Według R. Maya każdy z nas ma swój mit, wokół którego organizuje swe życie.

*Mit taki daje nam spójność i zdolność życia, odnosi się to do naszej przeszłości i przyszłości bez konieczności pomijania teraźniejszości. Mit ten jest pomostem pomiędzy świadomością i nieświadomością*²¹.

Pojęcie „mitu” oraz koncepcje mitu wypracowane przez Junga i jego następców wyjaśniam i przedstawiam w pierwszej części książki.

Schulzowski mit ojca, który często staje się antymitem zawiera w sobie treści uniwersalne wywodzące się z dawnych mitologii, uzupełnione o treści pochodzące z osobistej, prywatnej mitologii pisarza i z „ducha” epoki w jakiej przyszło artyście tworzyć. Zresztą słowo ojciec jest tak uniwersalną kategorią (podobnie zresztą matka), że mamy prawo używać terminu archetyp ojca.

*Archetyp ojca, jako to zasadnicze różnicowanie się archetypu rodziców, z którym związana jest jeszcze całość przeciwieństw, zawiera pewną ambiwalencję i dwuznaczność. Z tego też powodu w archetypowym obrazie ojca mogą istnieć pozytywne i negatywne elementy. Istotnymi więc cechami tego archetypu są wielorakie aktywności i agresje, natrętność, dobitność, destruktywność, niszczenie, pasjonująca owocność, przekonywalność i skuteczność. Natomiast jako archetypowe obrazy i symbole są dla archetypu ojca między innymi niebo i słońce, piorun i wiatr, fallus i broń, czarodziej i księżę, a także wszystkie męskie zwierzęta i rośliny*²² — pisze K. Pajor.

Jako że temat moich rozważań zawiera kategorię uniwersalną jaką jest bez wątpienia „ojciec”, praca ta ma charakter interdyscyplinarny. Ze względu na zagadnienie oprócz korzystania ze zdobyczy psychologii głębi, korzystam z osiągnięć innych szkół psychologicznych, a także wykorzystuję dzieła z dziedziny filozofii, mitografii, różnych kierunków antropologii, literaturoznawstwa czy też pedagogiki.

Kazimierz Pospiszyl przypomina, że według S. Freuda ojciec odgrywa zasadniczo najważniejszą rolę w kształtowaniu mechanizmów funkcjonowania „super ego”.

*Super ego powstaje bowiem poprzez identyfikację, czyli wytworzenie własnego idealnego obrazu na podstawie rzutowania do wewnątrz sylwetki psychicznej ludzi przybywających w otoczeniu dziecka i cieszących się u niego autorytetem*²³.

E. Fromm natomiast twierdzi, że: [...] *we wszystkich społecznościach patriarchalnych stosunek syna do ojca jest stosunkiem z jednej strony uległości, ale z drugiej strony stosunkiem buntu, a to zawiera w sobie trwałe elementy rozkładu. [...] podczas gdy matka, reprezentuje naturę i bezwarunkową miłość, ojciec wyobraża abstrakcję, sumienie, obowiązek, prawo i hierarchię*²⁴.

I właśnie pełna ambiwalencja archetypu ojca występuje w całej gamie w twórczości literackiej Brunona Schulza. W prozie tego pisarza mamy do czynienia z fantazjami na temat ojca, które są nawzajem w konflikcie. Ojca wywyższa się (mag, heros, Demiurg), by po chwili go degradować (ojciec schorowany, ojciec szaleniec, ojciec „kastrowany”, ojciec detronizowany). Umityczniona, groteskowa, psychotyczna kreacja ojca odkrywa przed nami tajemnicę ludzkiej duszy oraz pozwala prześledzić przemiany wszelkich wartości, którym podlegał i podlega człowiek dwudziestego wieku. Dawne mity często zamieniają się we własne przeciwieństwo i człowiekowi zaczyna brakować jakiegoś stałego, niezmiennego punktu oparcia, dzięki któremu zintegrował i zorganizowałby swój świat w harmonijny Kosmos i obroniłby się przed destrukcyjnymi siłami Chaosu. ↵

ROZDZIAŁ I

ANTYMIT OJCA

1. Fenomen mitu a antymit

H. Markiewicz podsumowując teorie mitu B. Malinowskiego, E. Cassirera i M. Eliadego stwierdza, że: *poszczególne mity wybiórczo lub w pełnym zakresie spełniają następujące funkcje: wyjaśniają początki kosmosu i świata ludzkiego, interpretują ich ustrój i sens, zapowiadają przyszłość i stanowią wzorce (paradygmaty) utwierdzające i uświęcające porządek kosmiczny i społeczny (bezpośrednio lub pośrednio — przez potępienie działań pogwałcających te wzorce), wyrażają życzenia i obawy człowieka, a zarazem życzenia te zastępczo zaspokajają, a obawy usmierzają, służą harmonizującej integracji jednostki z grupą społeczną i całością*¹.

Sądę, że ta skondensowana definicja mitu jaką przedstawia H. Markiewicz jest w stanie zadowolić i filozofa, i antropologa, i socjologa, jak też psychologa i pedagoga. Jungista Z. W. Dudek pisze, że mit *to symboliczna opowieść opisująca najważniejsze przeżycia i wydarzenia życiowe człowieka. Zawiera przekaz fundamentalnych prawd psychologicznych ujmujących tradycyjną mądrość i doświadczenie przodków*².

Wybitny mitograf o orientacji Jungowskiej J. Campbell ukazuje cztery funkcje mitu: mistyczną, kosmologiczną, socjologiczną i pe-

dagogiczną. Kosmologiczna funkcja mitu przedstawia kształt wszechświata, ale w taki sposób, by znów człowiek dostrzegał w nim tajemnicę. Mistyczna funkcja uświadamia człowiekowi jakim cudem jest wszechświat i on sam oraz prowokuje lęk wobec tej tajemnicy. Socjologiczna polega na podtrzymaniu i uzasadnieniu pewnego porządku społecznego. I wreszcie pedagogiczna funkcja mitu objawia nam, w jaki sposób człowiek ma żyć po ludzku niezależnie od okoliczności zewnętrznych³.

J. Campbell odpowiedź na pytanie czymże jest mit, odnajduje już w IX w. przed naszą erą w Upaniszadach:

Wszyscy bogowie, wszystkie niebiosy, wszystkie światy są w nas. Są one snami w powiększeniu, a sny to przejawiające się w formie obrazów i będące we wzajemnym konflikcie energii ciała. Tym właśnie jest mit. Mit jest przejawianiem się w obrazach symbolicznych, metaforycznych energii organów ciała pozostających wzajem z sobą w konflikcie⁴.

Oczywiście J. Campbell przypomina o tym, że człowiek posiada to samo ciało i organy co 30 tysięcy lat temu i przechodzi przez te same stadia, przez które przechodzili jego przodkowie: dzieciństwo, dojrzałość płciowa, przemiana dziecięcego uzależnienia od innych w męską lub kobiecą odpowiedzialność, małżeństwo, niedomagania ciała, stopniowa utrata sił, śmierć.

Żeby wykazać różnicę pomiędzy mitem a marzeniem sennym J. Campbell wyjaśnia, że:

Mit jest publicznym snem, a sen prywatnym mitem. Jeśli twój prywatny mit — sen — przypadkiem zgodzi się z mitem społecznym — pozostajesz w harmonii ze swoją grupą. Jeśli nie, to w ciemnym lesie gdzieś przed tobą spotka cię jakaś przygoda⁵.

Zdaniem J. Campbella u źródeł powstania neurozy leży brak zgodności pomiędzy prywatnym snem a publiczną mitologią. Stąd też wielu wizjonerów, przywódców i bohaterów ocierało się o chorobę psychiczną. *Wyczyn bohatera polega na odwadze stawienia czoła próbom przeniesienia całkiem nowego zespołu możliwości w sferę doświadczenia rozpoznanego, tak by mogło stać się udziałem również innych ludzi⁶.*

Tenże uczoney wyjaśnia, że mit należy traktować jako doświadczenie życia, a nie poszukiwanie sensu. Twierdzi, że mity są

kluczami do duchowych możliwości człowieka. J. Campbell przyjmuje poglądy C. G. Junga o dwu rodzajach snów: osobistym i archetypowym. Osobisty sen możemy zinterpretować drogą kojarzenia (treść w powiązaniu z własnym życiem i problemami osobistymi). Czasem jednak pojawiają się sny będące czystymi mitami, zawierające tematy mityczne (rodzące się z człowieka archetypowego w nas).

Gaston Bachelard — twórca psychoanalizy materialnej, uważał wręcz za: [...] *najpłodniejsze decyzje wiążą się ze snami. W nocy powracamy do ojczyzny ufnego odpoczynku, przeżywamy wiarę w siebie, sen. Kto źle śpi nie może mieć wiary we własne siły. W istocie bowiem sen, który uważamy za lukę w świadomości, łączy nas z naszą jaźnią*⁷.

Według Campbella czas marzenia sennego nie jest czasem, lecz tylko trwaniem bytu.

Generalnie, jednym z głównych problemów mitologii jest pogodzenie się z prawdą, że „życie karmi się życiem”, istotą życia jest samo zjadanie. Rozwiązaniu tego problemu podporządkowane są nieraz brutalne obrzędy w różnych kulturach (najczęściej archaicznych) będące imitacją pierwotnej zbrodni, przez którą do istnienia powołany został czas i nastąpiła śmierć, narodziny i zabijanie innych stworzeń w celu zachowania życia. Lecz przecież w odziedziczonej przez nas tradycji biblijnej życie jest zepsute, każdy naturalny impuls grzeszny, o ile nie zostanie ochrzczony bądź obrzezany. Głęboki rozdzwitek pomiędzy tym, co duchowe a tym, co cielesne, jaki pojawił się po zawojowaniu przez chrześcijaństwo Europy, znakomicie ilustruje nam legenda o świętym Graalu, która ukazuje skutki zetknięcia się dwóch odmiennych tradycji. Graal to kielich używany podczas Ostatniej Wieczery Chrystusa, do którego zebrano krew Ukrzyżowanego. Podczas wojny jaka toczyła się w niebie pomiędzy Bogiem a Szatanem, pomiędzy dobrem a złem, niektóre z zastępów anielskich stanęły po stronie Boga, inne — Szatana. Graala przynieśli na ziemię drogą środkową neutralni aniołowie. J. Campbell uważa, że droga ta symbolizuje ścieżkę pośrednią między parami przeciwieństw, między lękiem a pragnieniem, między dobrem a złem. Głównym wątkiem opowieści

o Graalu jest to, że cały kraj, jakiś ważny dla nas obszar uległ całkowitemu spustoszeniu. Stał się ziemią jałową: [...] *Otóż jest to kraina, w której każdy żyje życiem nieprawdziwym, robi to, co robią wszyscy, tak jak mu kazano, nie mając odwagi żyć po swojemu. [...] Graal symbolizuje pełne urzeczywistnienie najwyższych duchowych potencji ludzkiej świadomości*⁸.

Król Graala jako młody chłopiec wyrusza z zamku z wojennym okrzykiem „Amor”. Raptem, z lasu wypada pogański rycerz. Dochodzi do pojedynku na lance i Król Graala zabija poganina, ale broń poganina pozbawia go męskości. J. Campbell w niezwykle trafny sposób interpretuje to zdarzenie:

*[...] w wyniku chrześcijańskiego rozdzielenia materii od ducha, od naturalnej i nadprzyrodzonej łaski — natura rzeczywiście ulega okastrowaniu. Wskutek tej separacji europejski umysł, europejskie życie zostały jak gdyby pozbawione męskości. Prawdziwa duchowość jaka zrodziłaby się ze zjednoczenia materii i ducha została zabita*⁹.

Zdaniem J. Campbella poganin to człowiek natury — na grocie jego lancy wypisane było słowo „Graal”.

*[...] natura dąży do Graala. Życie duchowe jest esencją, aromatem, kwieciem i wypełnieniem ludzkiego bytu, nie zaś nadprzyrodzoną wartością narzuconą odgórnie. Dlatego tym, co nadaje życiu autentyczność są impulsy natury, a nie prawa pochodzące od nadprzyrodzonego autorytetu — taki jest sens Graala*¹⁰.

Zauważmy, że szczególnie w dobie cywilizacji współczesnej moment przejścia pomiędzy dzieciństwem a dorosłością jest prawie niezauważalny, w związku z tym, życie duchowe współczesnego człowieka zostaje zaburzone przez infantylne lęki i pragnienia. W kulturach archaicznych poprzez obrzędy obrzezania, nacinania sekretnych miejsc na ciele, wybijania zębów zamieniano młodego chłopca w mężczyznę. Za przemianą psychiczną stała przemiana fizyczna, rodził się zupełnie inny człowiek, człowiek pogodzony z naturalnym biegiem rzeczy. (Oczywiście etnologia dysponuje w przeważającej mierze materiałami dotyczącymi inicjacji męskich niż kobiecych, ponieważ w wielu kulturach przyjmuje się pierwszą miesiączkę za wystarczający dowód przemiany dziewczynki w kobietę). J. Campbell uważa, że w dzisiejszych czasach społeczeństwo

nie przewidziało dla młodych ludzi obrzędów umożliwiających im stanie się członkiem plemienia, wspólnoty. Dzisiejsze odpowiedniki tychże obrzędów np. ceremonia bierzmowania czy też u Żydów bar micwa nie spełniają swych funkcji, ponieważ ciało pozostaje takie samo, a rzeczywista skuteczność wymienionych obrzędów w duchowej przemianie jest różna w zależności od indywidualnych przypadków. (Obrzęd obrzezania zachowuje swą moc symboliczną, gdy przeprowadzany jest na osobniku dojrzałym płciowo a nie w czasie jego nieświadomego jestestwa okresu niemowlęctwa). *Wszystkie dzieci muszą narodzić się dwa razy, aby nauczyć się funkcjonować racjonalnie w obecnym świecie i wyzwolić się z dzieciństwa*¹¹.

W społeczeństwach pierwotnych obrzędy inicjacji pomiędzy dzieciństwem a wiekiem dojrzałym wtajemniczały w męskość lub kobiecość. C. G. Jung pisze, że: *[...] obrzędy te zmierzają nie tylko do uwolnienia dziecka od rodziców, lecz także mają na celu przeprowadzenie ich w stan dorosłości. [...] ścisłemu związkowi z rodzicami, przeciwstawia się teraz inny związek, a mianowicie związek z klanem lub plemieniem*¹².

Często okrutny charakter inicjacji, które odbywały się w sekretnych miejscach oraz mistyczne pouczenia zaspokajały roszczenia archetypu, jako że człowiek przychodzi na świat obciążony całym bagażem doświadczeń swych przodków i w aspekcie zarówno fizycznym jak też i psychicznym, stanowi część większej całości.

W czasach nam współczesnych możemy zaobserwować tęsknotę człowieka za jakąś formą wtajemniczenia, która nierzadko przybiera formy patologiczne (gangi młodzieżowe, subkultury, sekty i organizacje o charakterze totalitarnym, etc.)

J. Campbell dochodzi do wniosku, że współcześnie, tym, który jest szamanem, tym kto objaśnia nam boskość zawartą w naturze, tym, kto wykląda nam rzeczy niewidzialne jest artysta. Artysta jest obecnie przekazicielem mitów. A przecież według R. Maya to *mit jest sposobem na to, by do bezsensownego świata wprowadzić ład*¹³.

Mit daje nam poczucie tożsamości, udzielając odpowiedzi na pytanie: Kim jestem? To mity umożliwiają nam przeżycie wspólnoty i myślenie mityczne przejawia się w naszej identyfikacji z narodem, miastem, szkołą. W końcu mity ukorzeniają wartości

moralne, co, zdaniem R. Maya, jest szczególnie ważne dla obecnych pokoleń. Tenże autor wyróżnia funkcję regresywną mitu oraz progresywną. Funkcja regresywna polega na tym, że mity uświadamiają wyparte, nieświadome, archaiczne, pragnienia, tęsknoty, lęki i inne treści psychicznej natomiast progresywna — umożliwia wyłonienie się globalnych sensów, uprzednio nieobecnych oraz stanowi drogę przepracowania problemu na wyższym poziomie integracji¹⁴.

Jednakże, kiedy zgłębiany się w interpretację dzieł literackich należących do klasyki dwudziestowiecznej literatury, czeka nas niejedna niespodzianka, gdyż mity, które tu odnajdujemy w porównaniu z tradycyjnym wzorcem zamieniają się we własne przeciwieństwa. Doskonale to wychwycił w swym dziele *POETYKA MITU* Eleazar Mielecki. W eseju *MITOLOGIZM KAFKI* dzieli się z nami następującą refleksją:

*W mitach totemicznych, na przykład u Australijczyków, u których przetrwały one do dziś w swojej klasycznej formie, przemiana mitycznego przodka w totemiczne zwierzę odbywa się zazwyczaj na końcu opowieści i oznacza właściwie śmierć bohatera (na skutek prześladowań, zabójstwa, lub po prostu „zmęczenia”). Jest to jednak śmierć z perspektywą reinkarnacji w potomkach i kultu religijnego, a więc czegoś zbliżonego do zmartwychwstania i życia wiecznego. Przemiana praprzodka w zwierzę totemiczne jest bez wątpienia znakiem jedności grupy rodzinno-rodowej, ponieważ język klasyfikacji totemicznej służy przede wszystkim jako środek społecznego podziału na rody. [...] W PRZEMIANIE F. Kafki tradycja mitologiczna zamienia się we własne przeciwieństwo. Metamorfoza Gregora Samsy nie jest znakiem przynależności do grupy rodowej, do rodzinno-rodowej wspólnoty, wręcz przeciwnie — jest znakiem odłączenia, wyobcowania, konfliktu, zerwania z rodziną i społeczeństwem*¹⁵.

Według E. Mieleckiego *PRZEMIANA* jest zatem mitem odwróconym, *antymitem*, jeśli mit tradycyjny uznamy za pewnego rodzaju wzorzec. Natomiast G. Bachelard stwierdza, że u Kafki:

*metamorfoza jest zawsze nieszczęściem, upadkiem, zeszywnieniem, zobrzydzeniem. Metamorfoza jest początkiem śmierci (dziwne zahamowanie życia i jego*¹⁶.

Jego zdaniem metamorfoza jest paradoksalnym działaniem woli będącej na wyczerpaniu, działaniem w czasie pozbawionym przyszłości.

Identyczny charakter posiadają przemiany ojca w prozie Brunona Schulza. Są one nie tylko wyrazistym przykładem samotności jednostki w sensie egzystencjalnym, ale i charakterystyką relacji wyobcowania między nią a rodziną, między nią a społecznością. Jednakże pomimo tego podobieństwa myśl twórcza Schulza podąża własnym, oryginalnym torem.

Postać ojca przedstawia nam narrator opowiadań tak, jakby z podwójnej perspektywy; oglądana oczyma dziecka z prześlaskami świadomości człowieka dorosłego. Fakty z przeszłości mieszają się z marzeniami we śnie i na jawie, z zasłyszаныmi opowieściami innych członków domostwa (matki, służącej Adeli) i fantazjami na ich temat, dlatego też stary Jakub (ojciec) jawi się nam jako półlegendarny heros i czarownik (utkany na miarę czasów w jakich przyszło mu żyć) staczający samotną walkę z otaczającymi go żywiołami — wrogimi i jednocześnie fascynującymi. Jako alter ego narratora stanowi żywe ucieleśnienie jego lęków i tęsknot.

2. *Iluminacja albo urok Thanatosa*

NAWIEDZENIE ze zbioru SKLEPY CYNAMONOWE jest według mnie opowiadaniem, które zawiera klucz do interpretacji postaci ojca. Poznajemy go wczesną zimą (narrator jako dziecko nie posługuje się linearną chronologią czasu, lecz określa czas za pomocą pór roku, tak, jak człowiek kultur archaicznych posługuje się czasem mitycznym, odnawiającym się co roku, z tym, że jest to już czas pełen „dziur” i labiryntów), w porze roku, podczas której na otaczającą przyrodę kładzie się cień śmierci i psychika ojca znajduje się pod panowaniem ciemnych, autodestrukcyjnych sił Thanatosa. Zdaniem N. Frye’a z zimą są związane mity o zmierzchu bogów, powrocie chaosu i klęsce bohatera. I rzeczywiście, w opowiadaniu mamy opis ojca, który zaczyna zapadać na zdrowiu, całe dnie

spędza w łóżku otoczony *flaszkami, pigułkami i książkami handlowymi, które mu przynoszono z kontuaru*. Wieczorami następuje u niego chorobliwe ożywienie, gestykulacja, bieganie po kanapie, podejrzenie żony o niedokładność w rachunkach. W kącie jego pokoju wisi istotny przyrząd — [...] *był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napętnionej wiecznym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową jakby krętą bolesną pępowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem nieruchomości w skupieniu, a oczy jego ciemniały zaś, na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś tajemnej rozkoszy*¹⁷.

W tej czynności uwidacznia się niewątpliwie tęsknota ojca do opanowania czasu. W EGIPSKIEJ KSIĘDZE UMARŁYCH czas określa się jako zachód i wschód słońca, obumarcie i odnowienie libido, zmierzch i świt świadomości. Czas, który jest tożsamy z przebiegiem procesu energetycznego może być traktowany, jak to określał Firdusi, jako symbol losu. Ojciec łączył się za pomocą rytualno-magicznej czynności z przyrządem odmierzającym czas w jedno, pragnie być panem czasu i jednocześnie panem swego losu. A że los wymyka mu się z rąk (rozminięcie się z powołaniem i choroba) tęskni do rajskiego łona matki. C. G. Jung odkrył, że nieraz w wyniku „zranienia” libido podmiotu pogrąża się we własnej głębi i tam, w ciemności znajduje namiastkę świata górnego, które już opuściło — jest to świat wspomnień, a wśród nich najsilniejsze i wywierające największy wpływ są wspomnienia z wczesnego dzieciństwa. I z tego to rajskiego świata najwcześniejszych lat dzieciństwa wyгнаło człowieka prawo płynącego naprzód czasu. *Jeśli libido pozostaje w cudownym królestwie świata wewnętrznego, to oznacza to, że dla świata górnego człowiek stał się cieniem, stał się jak gdyby umarły dla świata czy ciężko chory. Ale jeśli libido uda się wyrwać i wzbić na powrót do świata górnego, wówczas mamy do czynienia z czymś w rodzaju cudu: okazuje się, że podróż do świata podziemnego była dla libida czymś w rodzaju wędrówki do źródeł wiecznej młodości, a z pozornej śmierci tryska nowa płodność*¹⁸.

Powróćmy do rytuału ojca; bycie panem czasu, władcą klepsydry oznacza przecież osiągnięcie stanu tożsamości ze Stwórcą, stąd też na twarzy ojca maluje się nieokreślony wyraz, mogący być

oznaką zarówno cierpienia jak i rozkoszy. A zauważmy, że przeżywanie cierpienia i rozkoszy jako jednego jest w przeżyciu mistycznym stanem najwyższej ekstazy, ekstazy wskazującej na zlanie się jaźni z Absolutem. Ale ojciec pada ofiarą regresywnej iluzji, że być tożsamy ze Stwórcą to znaczy być nienarodzonym, nienazwanym, pozbawionym tożsamości (podłączony do klepsydry przypomina płód w łonie matki). Na przykładzie ojca możemy zaobserwować jak często cienka granica oddziela mistyka od szaleńca, gdyż w tym przypadku mamy do czynienia z tak zwaną negatywną inflacją ego. Dowodem na taki stan rzeczy jest scena kulminacyjna w *NAWIEDZENIU*, od której rozpoczyna się szybki rozpad osobowości ojca połączony z deformowaniem się jego ciała, scena przedstawiająca jego pojedynek z Bogiem, pojedynek obserwowany pewnej nocy przez narratora. Ojciec, wyzywając Boga, pragnie, by Ten dał mu świadectwo, że istnieje. Narrator oczywiście mitologizuje tę scenę, przyrównuje pojedynek ojca do biblijnego pojedynku Jakuba z Aniołem, w szczelinach nieba, ukazuje się twarz Jehowy, groźnego Demiurga, który płaszczy nos na szybie. A że cała scena rozgrywa się podczas burzy. Bóg przemawia do ojca mową piorunów. Ojciec-prorok wyzywa Boga siedząc na urynale, którego zawartość wylewa w końcu ze straszliwym przekleństwem za okno, a więc tam, gdzie znajdowała się twarz Jehowy...

Przybliżając nam Jungowskie pojęcie inflacji Z. W. Dudek pisze, że inflacja to *stan archetypowego wzrostu świadomości indywidualnej, natchnienia przez symbole, stan uwznioślenia, raj u duszy. W inflacji pozytywnej ego przeżywa kontakt z archetypem, np. z obrazem matki, uzdrowiciela, Boga, poszerzając swoją wiedzę, wrażliwość, przeżywanie i rozumienie o zbiorowy wymiar. [...] W inflacji negatywnej ego ztraca się w kontakcie z archetypem; sobie przypisuje moc zewnętrznego symbolu. Niekontrolowana, nieświadoma inflacja prowadzi do upadku i alienacji*¹⁹.

Zauważmy, że ego ojca całkowicie zatraściło się w kontakcie z archetypem Jehowy i ojciec pogrąża się w mrokach szaleństwa, którego metaforą będą jego inkarnacje w formy niższe, odpychające. Ze starotestamentowym obrazem Boga związane są nieobliczalne nastroje i przerażające wybuchy gniewu; zazdrość; dobroć obok

okrucieństwa; siła twórcza obok woli niszczenia; wszechmoc i samowola.²⁰

Radosław Kostrzewa w swym szkicu PATER FAMILIAS — ROZWAŻANIA O WIZERUNKU OJCA W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHIULZA stwierdza, że:

*Ojciec to człowiek, którego wewnętrzny konflikt (zderzenie sprzecznych ze sobą racji i konieczność wyboru modelu życia) wywołał doświadczenie alienacji — chyba najbardziej dotkliwe w jego pokrętym, przebiegającym pod najrozmaitszymi formami życiu. [...] Pierwszy z nich (tj. model życia — dop. T. O.) to ułożony mieszczański żywot prowincjonalnego sklepikarza pochłoniętego w zupełności handlowymi rozliczeniami, terminami płatności i upominaniem rozbestwionych subiektów. Drugą stroną jego osobowości stanowią demiurgiczne marzenia i uległość wobec ezoterycznych podszeptów (rozluźnienie związku z ludzką wspólnotą)*²¹.

Ta druga strona osobowości zdecydowanie bierze górę nad pierwszą i następuje zalew świadomości ojca przez treści nieświadomości zbiorowej. Nie mogąc dłużej znosić własnych wewnętrznych konfliktów, ojciec przypisuje sobie moc symbolu i staje się „Demiurgiem niedoskonałości”, apologetą Materii. Mamy do czynienia z człowiekiem, który nie potrafi pogodzić swą nadwrażliwą, kontemplacyjną naturę z prowadzeniem sklepu i posiadaniem rodziny, której należy zapewnić byt. To ponad jego siły. Jest tragicznym przykładem człowieka, który rozminął się z własnym powołaniem.

*Co niszczy szybciej niż praca, myślenie, czucie bez konieczności wewnętrznej, bez głęboko osobistego wyboru, bez przyjemności, niż automat obowiązku? Jest to wprost recepta, na decadence, aż do idiotyzmu*²² — przypomina nam F. Nietzsche.

W scenie kulminacyjnej NAWIEDZENIA, kreacji Boga ojciec przeciwstawia własny wytwór, produkt swego organizmu (zawartość urynału). Każdy akt twórczy jest rywalizacją z Bogiem (bogami), jest wydzieraniem Bogu przywileju powoływania do istnienia, prowokowaniem konfliktu ze Stwórcą. Scena rywalizacji ojca z Bogiem nasuwa mi skojarzenia związane z mitem Golema, oczywiście zniekształconym.

Gershom Sholem²³ relacjonuje, że Polscy Żydzi w dniu modlitw i postu lepią z gliny i smoły ludzką postać. Po wypowiedzeniu słowa

mającego magiczną moc Golem ożywa i służy do pomocy w gospodarstwie. Nie może jednak wyjść z domu, w którym został stworzony. Na jego czole wypisane jest słowo „emeth” (prawda). Golem rośnie, staje się wielki i silniejszy, wówczas to domownicy uśmiercają go ścierając z czoła pierwszą literę (zostaje napis „meth” — śmierć). Zdarzyło się, że pewien człowiek nie uczynił tego w porę i wtedy rozpadający się olbrzym przygniótł go. Zauważmy, że mit ten rozgrywa się w wewnętrznym świecie ojca. Ojciec jest i Golem (utrzymywanie rodziny, żywot sklepikarza, który z rzadka opuszcza domowe pielesze) i członkiem społeczności, dla której staje się zagrożeniem, gdy przeistacza się w nieobliczalnego, twórczego demiurga „niższej sfery”, a także Bogiem, gdy przypisuje sobie Jego moc. Za pomocą swego występku ojciec „uśmierca” Istotę Najwyższą, Boga Izraelitów, lecz wycofując tak potężną projekcję nie jest w stanie udźwignąć swego wyniesienia, jego „ja” rozpada się, w nieświadomości uwidacznia się negatywny aspekt archetypu Matki.

W swym *DZIENNIKU EMIGRANTA* wybitny religioznawca M. Eliade dzieli się z nami następującą refleksją:

Pasjonuje mnie struktura antropokosmiczna Najwyższej Bogini, Matki Wszechrzeczy w mitologii Kogi. [...] Rzadko spotkać można równie koherentną, systematyczną waloryzację macierzyństwa jako źródła Realności. Wszystko co istnieje zostało poczęte. Kreacja jest prokreacją. Wszystkie sposoby istnienia — nawet śmierć — zostały poczęte przez Matkę Wszechrzeczy. I wszystko to, co człowiek robi, jest robione wewnątrz jakiegoś Kosmosu, który chociaż stworzony pozostaje w łonie Matki. Po raz pierwszy zostały wyrażone jasno i precyzyjnie różnice pomiędzy czterema sposobami istnienia w łonie matki życie płodowe, egzystencja ziemiska, życie post mortem w oczekiwaniu na reinkarnację, wreszcie istnienie zmarłych, którzy wolą pozostać w łonie Matki.

Śmierć to oczywiście wynalazek Ducha męskiego, przeciwnika Matki. Lecz nawet śmierć nie może niczego wyrwać spod jurysdykcji Matki — ponieważ zmarli powracają do powszechnej macicy. [...] W ten sposób można zrozumieć dlaczego idea najwyższej boskości odpowiada koncepcji jaką wypracowuje sobie człowiek, gdy próbuje pojąć pochodzenie Rzeczywistości oraz tajemnicę stworzenia. „Płeć” bóstwa jest tylko pochodną tej podstawowej funkcji²⁴.

Wedle C. G. Junga [...] matka panuje nad miejscem magicznej przemiany i ponownych narodzin oraz nad światem podziemnym i jego mieszkańcami. Aspekt negatywny archetypu matki może oznaczać wszystko co tajemne, ukryte, ciemne, otchłań, świat zmarłych, wszystko co pożera, uwodzi, truje oraz wszystko to, co jest przerażające i czego nie da się uniknąć jak losu ²⁵.

W dalszej części NAWIEDZENIA, po „uśmierceniu” Boga i przypisaniu sobie jego mocy za przemianą psychiczną ojca podąża jego przemiana fizyczna. Ojciec zaczyna maleć i upodabnia się do wiszącego na ścianie wypchanego sępa. Nie rośnie tak jak Golem, coraz bardziej traci kontakt z otoczeniem — *oddalił się od wszystkiego co ludzkie i rzeczywiste*.

Zdawać się mogło, że osobowość jego rozpadła się na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, gdyż klócił się ze sobą głośno, pertraktował usilnie i namiętnie, przekonywał i prosił, to znowu zdawał się przewodniczyć zgromadzeniu wielu interesantów, których usiłował z całym nakładem żarliwości i swady pogodzić. [18]

Ojciec dążąc do tego, by stać się Kreatorem, Panem Stworzenia pragnie, by jego udziałem stała się moc prokreacyjna, moc, która napawa go przerażeniem, a którą posiadają kobiety. W opowiadaniu PTAKI poznajemy postać młodej, witalnej służącej Adeli — symbolu prozy życia codziennego i kobiecości zarazem. Starcia ojca i Adeli narrator nazywa starciem dwóch wrogich potęg, gdyż Adela niweczy każde demiurgiczne przedsięwzięcie ojca, każdą jego próbę zburzenia naturalnego porządku rzeczy, jednakże tym samym wyhamowuje pęd ojca do autodestrukcji. W twórczości Schulza żywioł kobiecy jest górą, ponieważ po stronie mężczyzn znajduje się wszystko co chore, zdegenerowane, ciężące ku niebytowi. Kobiety symbolizują życie, lecz życie jednowymiarowe, oparte na zasadzie praktyczności, mężczyźni to śmierć i wszelkie perwersje. Nie licząc Józefa N. (syna, narratora) ojciec jawi się nam w tekstach B. Schulza jako jedyny mężczyzna, który się buntuje, który zмага się ze swym losem, dlatego też jako barwna postać wprowadzająca magię i wszelką cudowność do codziennej i prozaicznej nudy staje się dla syna idolem i obiektem identyfikacji.

Josef Rudin wyjaśnia nam, że: *Funkcja identyfikacji daje się opisać jako duchowy proces, w którym człowiek zbliża się do drugiego człowieka, czy też pewnej idei lub wartości tak dalece, że żyje z tym drugim w duchowej symbiozie*²⁶.

Jednakże tenże autor przestrzega nas przed nadidentyfikacją, która potrafi zahamować jednostkę w jej rozwoju psychicznym. Z tego to powodu, już jako człowiek dorosły Józef N. podejmie symboliczną podróż w zaświaty, której celem będzie przezwyciężenie kompleksu ojca, by narodzić się ponownie jako autonomiczna jednostka. Tym zagadnieniem zajmuję się w drugiej części rozprawy. Maria Ziemska pisze, opierając się na badaniach psychologicznych, że u chłopców oddalonych od ojca i mających jego wyobrażenia na podstawie opisu matki mamy do czynienia z tendencją do idealizowania ojca²⁷.

Możemy zauważyć, że fantazje Józefa na temat ojca często powstają na podstawie opowieści Adeli bądź matki. Fakty fizyczne, jako realne wydarzenia mieszają się z faktami psychicznymi (wpływy mitotwórczej fantazji).

Przyjrzyjmy się innym mężczyznom, członkom rodziny narratora. Wuj Marek jest całkowicie zdominowany przez ciotkę Agatę: *[...] mały, zgarbiony, o twarzy wyjałowionej z płci, siedział w swym szarym bankructwie, pogodzony z losem, w cieniu bezgranicznej pogardy, w której zdawał się wypoczywać. [...] Czasem próbował słabym ruchem robić jakieś zastrzeżenia, stawiać opór, ale fala samowystarczalnej kobiecości odrzucała na bok ten gest bez znaczenia, przechodziła triumfalnie mimo niego, zalewała szerokim swym strumieniem słabe podrygi męskości.* [11]

Jego żona jawi się nam jako kobieta wielka, bujna o mięsie okrągłym i białym.

Była to płodność niemal samoródcza, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała.

Zdawało się, że sam aromat męskości, zapach dymu tytoniowego, dowcip kawalerski mógł dać impuls tej zaognionej kobiecości do rozpuстного dzieworódstwa. I właściwie wszystkie jej skargi na męża, na służbę, jej troski o dzieci — były tylko kapryszaniem i dąsaniem się nie zaspokojonej płodności [...]. [10]

Narrator szkicuje nam sylwetkę kuzyna Emila, który żyje wspomnieniami ze swego bujnego życia, w którym to jednak nie odnalazł tego, czego szukał i przeżywa pustkę przerywaną przeglądaniem kart z pornograficznymi rysunkami. Mamy też wuja Karola, który podczas nieobecności żony i dzieci spędza czas na hulankach, które to potęgują tylko jego ból egzystencjalny spowodowany jałowością prowadzonego życia. *Jego trzydziestokilkuletnie ciało zaczynało skłaniać się do korpulencji. W tym organizmie nabrzmiewającym tłuszczem, znękanym od nadużyć płciowych, ale wciąż wzbierającym bujnymi sokami, zdawał się teraz z wolna dojrzewać w tej ciszy jego przyszły los.* [55–56]

Dojrzewająca kuzynka Łucja pojawia się w tekście w momencie, gdy przeżywa menstruację. Obłąkana żebraczka Tłuja obserwowana jest przez narratora podczas upalnego dnia, gdy: *[...] ochrypla od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalą żywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności.* [8]

Opisy kobiet w prozie B. Schulza, w których to eksponowane są takie cechy, jak wybujała płodność, niemalże samoródtwo, dzika chuć korespondują z interpretowaną przez C. G. Junga²⁸ pewną istotą synkretyczną wywodzącą się z mitologii greckiej, mianowicie z Echidną — matką Sfingi (Sfinks) znanej z mitu o Edypie. Echidna jest w górnych partiach ciała przedstawiana jako piękna dziewczica, w dolnych odrażający wąż. Wynika z tego, że górna połowa ciała jest ludzka, pociągająca, godna miłości, dolna zaś — zamieniona za sprawą zakazu kazirodztwa w budzące lęk płodne zwierzę. Echidna pochodzi od Matki Wszecrzeczy, Gai, została spłodzona przez nią wspólnie z Tartarem — uosobieniem świata podziemnego. Echidna jest matką wszelkiej grozy — Chimery, Scylli, Gorgony, odrażającego Cerbera, (którego spłodziła wraz z Ortrosem — psem, własnym synem), lwa nemejskiego, sępa wyrrywającego Prometeuszowi wątrobę, zastępu różnych smoków.

Ojciec, mimo że jest przeznaczony do klęski okazuje się jedynym godnym przeciwnikiem żywiołu kobiecego. Mężczyźni stworzyli świat, w którym nie dadzą rady żyć, postawili wymagania, którym

nie potrafią sprostać. Ojciec natomiast kreuje własne królestwa, do których się chroni i z których podejmuje ekspansję w mikroświat domu rodzinnego. Niestety, przed potęgą Adeli jest zmuszony abdykować. Adela staje się dla ojca symbolem kobiecości, a jak kobiecości to przede wszystkim matki, pierwszego wcielenia archetypu animy. Z tego to powodu jego seksualne pragnienia w stosunku do jej ponętnej ciała noszą znamiona kazirodczego występku. Zdaniem C. G. Junga libido powracające na drodze regresji do rodziców wytwarza nie tylko symbole, lecz również symptomy i sytuacje, które niepodobna opisać inaczej, jak tylko kazirodcze. *Wydaje się, że łatwość tej regresji wynika stąd, że libido znamionuje się znaczącym bezwładem, że nie chce ono porzucić żadnego przedmiotu przeszłości, lecz pragnie go zachować na zawsze*²⁹.

Według psychologii Jungowskiej pod maską kazirodztwa kryje się niebezpieczna namiętność libido, mianowicie ryzyko utknięcia biernego libido na etapie pierwszych przedmiotów okresu dzieciństwa i ta skłonność energii psychicznej przyczynia się do wytworzenia obrazów przeraźliwej matki preedypalnej, czy też przeraźliwego edypalnego ojca.

Zaspokojenie przez Jakuba popędu drogą naturalną byłoby niewątpliwie pogwałceniem tabu, dlatego też Jakub rekompensuje to sobie masochistyczną uległością wobec Adeli i zostaje obezwładniany przez związane z nią fetysze (przede wszystkim jej wyciągnięty palec, również obutą stopę, a także jej chód, gesty).

Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adelę. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze i symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczołkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała doń palec ruchem, oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatrząskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim

paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego wewnętrznego obrazu, któremu nie mógł się oprzeć. Dzięki temu miała Adela nad ojcem władzę niemal nieograniczoną. [22]

W twórczości B. Schulza zarówno świat ojca jak i syna są światem fetyszysty. Lecz to, co stanowiło między innymi przyczynę autodestrukcji ojca (nierozwiązane napięcia i konflikty), w przypadku syna zostanie pokonane za pomocą odnalezienia swego powołania i procesu twórczego. Straszliwe bronie Adeli — wyciągnięty palec przede wszystkim, a także obuta stopa czy miotła są niewątpliwie symbolami fallicznymi. Fallus w psychologii Jungowskiej symbolizuje libido, energię psychiczną w jej aspekcie twórczym, krótko mówiąc moc twórczą. Przeżywanie przez ojca kobiety jako istoty obdarzonej fallusem przedstawia w jednej płaszczyźnie jego tęsknotę do uzdrawiającej „jedności przeciwieństw”, która to znosi napięcia pomiędzy treściami świadomości i nieświadomości i jednoczy je w wyższej syntezie. Przecież boska doskonałość charakteryzuje się również połączeniem pierwiastka żeńskiego i męskiego. W ujęciu Freudowskim fetysz reprezentuje ujętą w konkretną formę nieświadomą fantazję stanowiącą obronę przed świadomością braku penisa u kobiety, fetysz jest penisem przeważnie matki. W obrazie kobiety fallicznej np. w snach i fantazjach mężczyzn S. Freud dostrzegł również nieświadome tendencje homoseksualne (w przypadku ojca poruszę ten problem w rozdziale poświęconym interpretacji opowiadania *SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ*). Fantazje na temat członka matki powstają zdaniem S. Freuda już w okresie preedypalnym. W przypadku postaci ojca wykreowanego przez B. Schulza jego fetyszyzm będzie zarówno skutkiem kompleksu matki i lęków kastracyjnych (odkrycie braku penisa u kobiety równa się możliwość własnej kastracji), jak też tęsknotą za stanem, kiedy to przeciwieństwa i napięcia znoszą się wzajemnie w trakcie procesu indywiduacji.

W przywołanym już przeze mnie opowiadaniu *PTAKI* ojciec sprowadza z całego świata jaja różnych gatunków ptaków, które daje do wylęgania kurom belgijskim. I wkrótce staje się władcą ptasiego królestwa. Ale zanim do tego dochodzi ojciec niczym szaman wstępuje na drabinę, by zaakcentować swą zmianę sposobu

istnienia i rozpoczyna wsteczną ewolucję (inwolucję) wcielając się w formy coraz niższe, pragnąc pozbyć się świadomości, pragnąc powrócić do Iona Wszechmatki.

Życie jest energetycznym ciągiem jak każdy inny. Ale każdy proces energetyczny jest w zasadzie nieodwracalny i dlatego jednoznacznie skierowany ku pewnemu celowi, a celem tym jest bezruch. Każdy proces jest w końcu tylko początkowym zaburzeniem jakiegoś, by tak rzec wiecznego bezruchu, który raz po raz stara się zapanować w świecie ³⁰ — stwierdza C. G. Jung.

Zauważmy, że celem involucji ojca nie jest świat ducha, wtedy to mielibyśmy do czynienia z ewolucją psychiczną, lecz materia. Inwoluuje, by stać się materia, stąd też w kreacji ojca ważne miejsce zajmą jego koncepcje dotyczące właśnie materii.

Tymczasem, ulubionym ptakiem ojca, którego najlepiej zapamiętał narrator–dziecko był olbrzymi kondor używający tego samego naczynia nocnego, co ojciec. Podobieństwo pomiędzy nim a ojcem każdego dnia zaciera się, ojciec zaczyna przeistaczać się w kondora. I wówczas to, do akcji wkracza Adela, która burząc królestwo ptaków wypędza je przez okno. Ojciec próbuje odlecieć wraz z nimi, lecz niestety, nie jest panem takiej mocy i z pokorą przyjmuje swą klęskę.

W swym dziele SZAMANIZM I ARCHAICZNE TECHNIKI EKSTAZY M. Eliade uważa, że: *Ptaki są przewodnikami dusz. Przeobrażenie się samemu w ptaka lub towarzystwo ptaka wskazuje na zdolność podejmowania jeszcze przed śmiercią, ekstatycznej podróży do Nieba i w zaświaty* ³¹.

Z kolei J. Campbell uważał, że *ptak to symbol wyzwolenia się ducha z więzów przykuwających go do ziemi; te więzy z kolei symbolizuje wąż* ³².

W przypadku PTAKÓW tradycja mitologiczna zostaje postawiona na głowie. Ptaki ojca jeszcze bardziej uświadamiają mu jego przywiązanie do tego, co ziemskie i doczesne, a jego ekstatyczne podróże odbywają się nie w przestworzach, lecz po macierzyńskich komnatach domu rodzinnego, obdarzając je głębią oniryczną.

Jednakże zatrzymajmy się na chwilę przy scenie przedstawiającej przemienianie się ojca w kondora.

Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich, z okiem zawleczonym białawym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice, ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności — wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz wyschła i kości-sta, te same zrogowaciałe głębokie oczodoły. Nawet ręce, silne w węzłach, długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami miały swój analogon w szponach kondora. Nie mogłem się oprzeć wrażeniu, widząc go tak uśpionego, te mam przed sobą mumię — wyschłą i dlatego pomniejszoną mumię mego ojca. [24]

Andrzej Ossowski w szkicu DROHOBYCKIE BESTIARIUM przypomina, że kondor jest połuniowoamarykańskim odpowiednikiem sępa. Z kolei sęp uważany jest w tradycji śródziemnomorskiej, to za ptaka boskiego (Egipt), to za ptaka nieczystego (tradycja grecka).

Ponadto — nie zapominajmy — ptak z fantazji Schulza jest ptakiem oslepionym, co w przypadku skrzydlatych drapieżników jest równoznaczne z ich unicestwieniem, bowiem — jak wiadomo — ich doskonały zmysł wzroku ma decydujące znaczenie przy zdobywaniu pokarmu. [...] Zatem fantazja o oslepionym drapieżniku nie byłaby niczym innym, jak zamachem na potęgę Ojca, buntem przeciw prawu stanowionemu przez niego, a również formą ucieczki poza sferę jego władzy. Byłoby to niewątpliwie zwycięstwo narratora — dziecka nad rodzicem okupione jednak koniecznością stałego powracania do tematu fantazji³³.

Według S. Freuda osłepienie w marzeniu sennym jest symboliczną namiastką kastracji. Możemy założyć, że w innych wytworach fantazji ludzkiej motyw osłepienia pełni podobną funkcję. Jednakże w myśl psychologii jungowskiej osłepienie może wyrażać pragnienie powrotu do nieświadomości, do „niewidzenia”, do zlikwidowania wewnętrznych ambiwalencji.

W opowiadaniu KARAKONY mamy bardziej dosadny opis kondora: *Oczy wypadły, a przez wyplakane, łzawe orbity sypały się trociny. Tylko rogowate egipskie narośle na nagim potężnym dziobie i na tyśej szyi, narośle i gruzły splotiałobłękitnej barwy, nadawały tej starczej głowie coś dostojnie hieratycznego.* [81]

S. Freud w swym szkicu o Leonardzie da Vinci³⁴ przywołuje

egipską boginię Mut (co ciekawe kondor przedstawiany przez narratora opowiadań porównywany jest do egipskich bóstw). Mut jest to sępiogłowe bóstwo macierzyńskie przedstawiane z kobiecymi piersiami i z członkiem w stanie erekcji (czyli znowu powracamy do motywu kobiety fallicznej). S. Freud dostrzegł, że w pismach Hermesa Trismegistosa, Plutarcha, Strabona sęp również pełnił rolę bóstwa macierzyńskiego, na dodatek autorzy ci byli przekonani, podobnie jak przedstawiciele ich społeczności, że sępy to są same samiczki (brak samców), które zapładnia wiatr.

Jedną z najbardziej niezwykłych scen w twórczości literackiej B. Schulza, jest scena powrotu ptasiego plemienia z NOCY WIELKIEGO SEZONU. Otóż w tym opowiadaniu widzimy ojca staczającego walkę z napierającym na lady tłumem. Akcja opowiadania dzieje się w nadliczbowym, trzynastym miesiącu. A zdaniem J. Campbella liczba „trzydzieści” jest liczbą przemiany i odrodzenia.

*Na Ostatniej Wieczery było dwunastu apostołów i jeden Chrystus, który miał umrzeć i odrodzić się. Trzydzieści to liczba wyzwania się z granic dwunastu i przejścia do transcendencji*³⁵.

Lecz paradoksalnie, w tym trzynastym miesiącu rozpoczyna się sezon handlowy i ojciec musi przebywać w miejscu, które jest dla niego przekleństwem, źródłem odwiecznych zgryzot. Narrator utożsamia ojca z Bogiem, subiektów z aniołami, w wyobraźni narratora sklep staje się górą Synaj, u podnóża której handlują czciciele Baala. Ojciec przeżywa zdradę subiektów, teraz upadłych aniołów, którzy jawią się jako personifikacje libido manifestującego się w pożądaniu seksualnym, pomiędzy nimi a Adelą rozgrywa się zabawa o podłożu erotycznym. Ojciec wstępuje na ladę, gromi tłum, lecz zostaje wydrwiony i ośmieszony. I kiedy zaczyna obojętnieć, popadać w melancholię, wówczas to powraca zdegenerowane plemię.

Były między nimi ptaki dwugłowe, ptaki wieloskrzydłe, były też i kaleki, kulejące w powietrzu jednoskrzydłym, niedołącznym lotem. [...] Niektóre latały na wznak, miały ciężkie niezgrabne dzioby, podobne do kłódek i zamków, obciążone kolorowymi naroślami i były ślepe. [...] Ale te papierowe, ślepe ptaki nie mogły już poznać ojca. Na darmo. wołał na nie dawnym zaklęciem, zapomnianą mową ptasią, nie słyszały go i nie widziały. [102–103]

W dalszej, końcowej części opowiadania, tłum za pomocą kamieni dokonuje masakry ojcowskiego plemienia.

Nim doleciały do ziemi były już bezforemną kupą pierza. [...] Teraz dopiero, z bliska mógł ojciec obserwować całą lichotę tej zubożałej generacji, całą śmieszność tej tandetnej anatomii.

Były to ogromne wiechcie piór, wypchane były jak ścierwem. U wielu nie można było wyróżnić głowy, gdyż pałkowata ta część nie nosiła żadnych znamion duszy. Niektóre pokryte były kudłatą, zlepioną sierścią, jak żubry i śmierdziały wstrętnie. Inne przypominały garbate, tyse, zdechłe wielbłądy. [...] Niektóre okazywały się z bliska niczym innym, jak wielkimi pawimi ogonami, kolorowymi wachlarzami, w które niepojętym sposobem tchnięto jakiś pozór życia. [104]

G. Bachelard twierdził (na przekór psychoanalizie klasycznej), że lot oniryczny symbolizuje pożądanie czystości. Dlatego też latającemu ptakowi przypisuje się zalety moralne (super ego). Baśniowy ptak pozwala zapomnieć o czasie, odrywa nas od linearnych wędrówek po ziemi.

*Dla zdynamizowanej wyobraźni powietrznej wszystko co się wznośi, budzi się ku bytowi, ma udział w bycie. Odwrotnie zaś, wszystko, co opada, rozplywa się jak czcze cienie ma udział w nicości*³⁶.

Degeneracja i upadek ojcowego ptasiego potomstwa podpowiada nam, że w przypadku ojca mamy do czynienia z życiem „zstępującym”. Jeśli uznamy ptaki za personifikację libido Jakuba, to musimy uznać, że w jego przypadku spotykamy się z zatamowaniem i uwięzieniem energii psychicznej, która nie przepływa w ludzi, lecz zasila negatywny, niszczący kompleks matki. Jak już wspominałem — ojciec pragnie osiąść moc prokreacyjną, moc zarezerwowaną dla kobiet, a że jest jedynie mężczyzną i bytem skończonym, podległym czasoprzestrzennym ograniczeniom, może jedynie spełnić to pragnienie poprzez ciągłe przeciwstawianie się Matce Naturze, by nad nią zapanować, dokonać gwałtu, aktu kazirodztwa. Ale ta walka obraca się przeciwko niemu i pozostaje mu masochistyczna uległość wobec Adeli — kobiety — materii — matki i jej apoteoza. Zdegenerowane ptasie plemię stanowi metaforę jego schorowanej duszy, rozrywanej przez irracjonalne, regresywne pragnienia niemożliwe do pogodzenia z naturalnym biegiem rzeczy.

Co ciekawe, ptasie plemię ojca degeneruje się wówczas, kiedy wyrusza w świat zewnętrzny, świat zamieszkały przez płaskich, jednowymiarowych ludzi, których pociąga wszelka tandeta, wszelka jarmarczna lichota. I ojciec jako „demiurg niedoskonałości” w swych koncepcjach — apoteozie materii i tandety wychodzi jakby na przeciw tłumowi, przynajmniej w niektórych punktach, lecz sprowadza je do granic absurdu. Ale wiadomo, że tłum zawsze pragnie się czuć tym, czym nie jest i w innej perspektywie powracające pseudoptaki jawią się tłumowi jako obrazy ich samych, obrazy okrutnie przejęskrawione i na tyle obraźliwe, na tyle burzące porządek rzeczy, że zasługują na unicestwienie i zapomnienie. A ojciec zostaje wykluczony poza nawias rodzaju ludzkiego. Powracające ptaki okazują się materią, tandetnym materiałem, który jakimś cudem żyje, nawet bez głowy. Człowiek współczesny zagubił swą duszę i poszukuje jej w szaleństwie, w oddawaniu czci przedmiotom, w obłąkańczych ideach, w narkotycznym upojeniu.

W tytułowym opowiadaniu ze zbioru SKLEPY CYNAMONOWE rodzina zabiera zdziwaczałego ojca do teatru, by *oderwać go od chorobliwych dociekań*. Ojciec przeżywa niepokój, gdzieś zawierusza się jego portfel wraz z pieniędzmi i ważnymi dokumentami (w kulturze patriarchalnej portfel często symbolizuje zdobywcze, męskie libido). Syn zostaje wysłany z misją w celu odnalezienia zguby. Jednakże wiosenna noc porywa go w swe objęcia. W jednej ze scen woźnica schodzi na ziemię i rzuca mu lejce. Narrator wchodzi do pustej dorożki, którą prowadzi stary mądry koń dorożkarski.

Droga stała się stroma, koń poślizgiwał się i z trudem ciągnął pojazd, grający wszystkimi przegubami. Byłem szczęśliwy. Pierś moja wchłaniała tę błogą wiosnę powietrza, świeżość gwiazd i śniegu. Przed pierśią konia zbierał się wał białej piany śnieżnej, coraz wyższy i wyższy. Z trudem przekopywał się koń przez czystą i świeżą jego masę. Wreszcie ustał. Wyszędłem z dorożki. Dyszał ciężko ze zwieszoną głową. Przytulilem jego łeb do piersi, w jego wielkich czarnych oczach lśniły łzy. Wtedy ujrzałem na jego brzuchu okrągłą czarną ranę.

— *Dlaczego mi nie powiedziałeś?* — *szeptałem ze łzami.* — *Drogi mój — to dla ciebie — rzekł i stał się bardzo mały, jak konik z drzewa. Opuściłem go. Czulem się dziwnie lekki i szczęśliwy.* [68]

Czyż przypadkiem pod postacią konia nie ukrywa się ojciec? Ojciec „złożony” przez syna w ofierze? Jung uważał, że *koń oznacza potencjał energetyczny dany człowiekowi do dyspozycji, przedstawia dane świata libido*³⁷.

Jeśli koń jest personifikacją ojcowskiego libido, to zauważmy, że jest on stworzeniem okastrowanym (czarna rana na brzuchu). Czyż narrator, by stać się człowiekiem twórczym nie składa przypadkiem w ofierze konia (ojca) związanego z preedypalną, chtoniczną matką (na koniec ojciec karleje i staje się niemal zabawką). Przecież w tradycji mitologicznej, szczególnie tej mającej związek z obszarami, na których patriarchat wyparł gwałtownie poprzednie stadium matriarchatu, złożenie w ofierze libido związanego z matką równało się stworzeniu świata... Czyż syn nie uświadamia wtedy z całą grozą dramatu rodzica? Ale kiedy ma siłę go opuścić, wyjść poza kompleks ojca przeżywa stan szczęścia. Tak naprawdę, niezwykłość rodzica narrator odkryje wówczas, kiedy go utraci. Ojciec realny jest kimś obcym, zdziwaczałym, człowiekiem żyjącym na uboczu rodziny. Powracanie do fantazji na temat ojca jest, jak już wspominałem, spowodowane poczuciem winy narratora, gdyż wtedy, gdy go ojciec potrzebował — nie potrafił być mu podporą i często przechodził na pozycje antagonistyczne. Jak chociażby w *KOMECIE*, opowiadaniu, które ukazało się poza zbiorami *SKLEPY CYNAMONOWE* i *SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ* ojciec jest tam przedstawiony z okresu przed wybuchem choroby, posiada laboratorium i zajmuje się eksperymentami naukowymi (elektryczność, przewodnictwo metali, mesmeryzm, nawet psychoanaliza. *Nie człowiek włamywał się tu w laboratorium natury, ale natura wciągała go w swoje machinacje, osiągając poprzez Jego eksperymenty swoje własne cele zmierzające nie wiadomo dokąd. [...] Wszystkie wynalazki, którymi tryumfował były potrzaskami niewiadomego.* [341] Jednakże w pewnym momencie syn staje po stronie kobiet, przeciwko ojcu.

Eksperymenty ojca nie spowodowały wbrew wszelkim oczekiwaniom przewrotu w życiu powszechnym. [...] Nie żeby w odkryciach ojca nie tkwiło ziarno słuszności. Ale prawda nie decyduje o powodzeniu idei. Nasz głód metafizyczny jest ograniczony i prędko ulega nasyceniu. [...] Nasza natura buntowała się przeciwko rozluźnieniu praw fundamen-

talnych, mieliśmy dość cudów, pragnęliśmy wrócić do starej, jakże zaufanej i solidnej prozy odwiecznych porządków. [346]

A symbolem tychże odwiecznych porządków jest w twórczości B. Schulza matka i służąca Adela, czyli jednym słowem kobieta.

Ojciec poświęcając swój czas eksperymentom (jego pracownia przypomina warsztat średniowiecznego alchemika), odrywa się od swego przekłętego kupieckiego losu (praca bez powołania). Jednakże jego zainteresowania stają się coraz bardziej chaotyczne, szalone, a on sam, im bardziej staje się twórczy, tym bardziej dziecinnie. Zafascynowany materią (symbol kobiecości) uważa odrębność jednostki za wynaturzenie. Dążąc do bycia pozbawioną świadomości materią, jednocześnie pragnie zanurzenia się na powrót w nieświadomym, w matczynym łonie. W przerwach między eksperymentami Jakub regeneruje swe siły wsadzając głowę w lufcik od kominu. *Było tam ciemno, głucho od sadzy i błogo jak w samym sednie nicości, ciepłe prądy wędrowały w dół i w górę. Ojciec przemykał ocy i stał tak czas jakiś w tej ciepłej, czarnej nicości.* [342]

Ta jego praktyka sakralna jest bez wątpienia ceremonią powrotu do łona matki. Nocą wpadał czasem przez komin promień gwiazdy, wedle relacji narratora, gwiazda ta była dla ojca sobowtorem Księżycy (kochanka Wielkiej Matki), potem stawała się w jego wyobraźni ludzkim mózgiem, w końcu przeistaczała się w embrion leżący w wodach płodowych.

Mimo że często pragnienia i tęsknoty ojca i syna są tożsame, to jednakże los ojca dopełnia się w szaleństwie, jego syn zaś zostanie artystą. Ciśnie się w tym miejscu pytanie, dlaczego sprawy przybrały taki a nie inny obrót. Otóż, pomijając najprostszą odpowiedź, że doświadczenie syna bogatsze jest od doświadczenia ojca, choć wiemy, że nie zawsze tak jest, że dzieci uczą się na błędach rodziców (często w sposób patologiczny je powtarzają), wydaje się, że główny powód szaleństwa ojca — to nieodnalezienie przez niego odpowiedniej formy dla wyrażenia własnych wewnętrznych konfliktów. Brak formy sprawia, że jego twórcza moc zamienia się w niszczyielski chaos.

Podczas gdy wyobraźnia nadaje formie witalność, forma stoi na straży, byśmy na skutek działania naszej wyobraźni nie popadli w psy-

chozę. Na tym więc polega konieczność istnienia ograniczeń formalnych. *Artyści to ludzie, którzy wytworzyli w sobie zdolności dostrzegania nowych zjawisk. Zazwyczaj mają oni potężną wyobraźnię, a jednocześnie ich poczucie formy jest dostatecznie rozwinięte, by nie pozwoliło im popaść w sytuację katastroficzną*³⁸ — stwierdza R. May. Tenże wybitny psycholog uważa, że twórczość napędza konflikt pomiędzy spontanicznością a ograniczeniami, walka z ograniczeniami, dlatego też są one człowiekowi twórczemu niezbędne.

*Proces twórczy jest wyrazem pożądanego formy. Jest walką przeciwko dezintegracji, walką o powołanie do istnienia nowych bytów, które sprawią, że nastąpi harmonia i integracja*³⁹.

Ojciec z prozy B. Schulza nie odnajdując formy, która ograniczyłaby jego rozpasaną wyobraźnię i pozwoliłaby mu stać się artystą, traci orientację w świecie, popada w izolację i nie jest w stanie porozumieć się z innymi ludźmi. Zresztą, świat z twórczości Schulza jest światem, w którym nie obowiązują żadne reguły i prawa, gdzie wszystko może się zdarzyć. Nawet dawny rytuał kupiecki poszedł w zapomnienie i w Drohobyczu wyrasta pasożytnicza dzielnica, gdzie rozplenił się pseudoamerykanizm, kult wszelkiej tandety.

Jerzy Speina w swej pracy *TYPY ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO W LITERATURZE* zwracając uwagę na groteskowy charakter twórczości B. Schulza przytacza definicję Wolfganga Kaysera: *Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał się nam często: groteskowość to świat, który został wyobcowany. [...] Czujemy zarazem, że w tym odmienionym świecie nie moglibyśmy żyć. W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed życiem*⁴⁰.

3. Apoteoza

Główną koncepcję kosmologiczną stworzoną przez ojca poznamy w *MANEKINACII* oraz w trzech częściach *TRAKTATU O MANEKINACII ALBO WTÓREJ KSIĘDZE RODZAJU*. Podczas jednej ze swych wieczornych wędrówek ojciec już wyobcowany, oddalony od spraw bieżących, natyka się na dwie krawcowe i manekina. Wówczas to odkrywa

podobieństwo pomiędzy materią a kobietą i matką. Materia podziela los matki, gdyż stale rodzi. Jego audytorium w czasie trzech kolejnych wykładów będzie składało się z trzech kobiet (w tym Adeli) i manekina. Każdy wykład ojca kończy się w ten sam sposób, mianowicie złożeniem poddańczego hołdu Adeli. *Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i usunął się na kolana. [...] podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją jak pyszczek węża.* [37]

W Chinach, na Bliskim Wschodzie czy w Egipcie pantofelek obdarzony jest symbolem waginalnym. Ojciec, tak, jak kobiety „wypożęca” w fallusy, tak u siebie żywi nieświadomą chęć posiadania żeńskich atrybutów seksualnych. Pragnie w ten sposób wyzwolić się od lęku, jaki wywołuje u niego moc prokreacyjna kobiety, lecz z drugiej strony tenże lęk stanowi niesamowite źródło przyjemności, tym większej, im bardziej prowadzi ku samounieściwieniu. Zauważmy, że kompleks matki uszkadza instynkt męski ojca poprzez nienaturalne ukierunkowanie seksu (fetyszizm), z czym w przyszłości będzie musiał zmierzyć się i syn (SANATORIUM POD KLEPSYDRA). Lęk kastracyjny dla jednego i drugiego utrudnia, czy wręcz uniemożliwia nawiązanie relacji z kobietami. W przypadku ojca jego pragnienie posiadania żeńskich atrybutów seksualnych gdyby się ziściło — paradoksalnie usunęłoby przyczynę lęku.

Skutki kompleksu matki u syna widać w typie ideologii reprezentowanej przez Kybele i Attisa: samokastrowanie się, obłęd, śmierć ⁴¹ — pisze C. G. Jung. I zauważmy, że jest to droga ojca. C. G. Jung poucza nas, że: *Filozofia sankhji przetworzyła archetyp matki w koncepcję prakrti (materia) i przypisała jej trzy guny, czyli fundamentalne atrybuty: satwa, rajas, tamas: dobroć, namiętność i ciemność. Są to trzy zasadnicze aspekty matki: pielęgnująca, wykarmiająca dobroć, orgiastyczna emocjonalność i styksowe głębie* ⁴².

Ojciec eksterioryzuje własne napięcia wewnętrzne, nie panuje nad nimi, „wyrzuca” je w świat zewnętrzny. Nie jest w stanie doświadczyć boskiej androgynii w porządku symbolicznym (wewnętrznym) jako kreatywnej siły kobiecości w mężczyźnie i męskości w kobiecie. Upersonifikowane moce jego psyche powracają,

by go zniszczyć, by ponownie zapędzić go do macierzyńskiego łona i poprzez kolejne stopnie involucji — do świata materii nieożywionej.

Nie jest przypadkowe, że narrator dwukrotnie porównuje wypięty pantofelek Adeli do jęczyczka węża. Zdaniem J. Campbella: *w odziedziczonej przez nas tradycji biblijnej życie jest zepsute, a każdy naturalny impuls grzeszny, o ile nie zostanie obrzezany albo ochrzczony. Tym, który przyniósł grzech na świat był wąż, jabłko zaś dała mężczyźnie kobieta. Utożsamienie kobiety z grzechem i węża z grzechem, a więc i życia z grzechem — oto splot, który określił cały mit biblijny i naukę o Upadku* ⁴³.

Motyw kobiety jako grzesznicy i jednocześnie węża jako sprawcy upadku nie został odkryty w innych mitologiach. Konsekwencją tegoż motywu w cywilizacji judeochrześcijańskiej jest między innymi radykalne oddzielenie ducha i materii. Bachelard uważa, że wąż to jeden z najważniejszych archetypów duszy ludzkiej, najbardziej ziemskie ze zwierząt, stanowi łącznik między światem roślinnym i zwierzęcym. Z kolei J. Campbell twierdzi, że wąż jest symbolem życia odrzucającego przeszłość i żyjącego nadal. Tak jak wąż zrzuca skórę, tak życie zrzuca jedno pokolenie za drugim, aby ciągle się odradzać. To ciągle odradzanie się posiada aspekt zarówno fascynujący jak i przerażający. W większości kultur wąż jest interpretowany pozytywnie, jest stworzeniem świętym, łączy pary przeciwieństw: ogień i wodę. A to, że w tradycji biblijnej wąż jest zwodzicielem oznacza deprecjację pierwiastka kobiecego i odmowę afirmacji życia, ponieważ to właśnie kobieta symbolizuje życie.

Mężczyzna wchodzi do życia tylko przez kobietę, a więc kobieta wprowadza nas na ten świat składający się z par przeciwieństw i cierpienia ⁴⁴ — stwierdza J. Campbell.

Jednakże C. G. Jung dostrzegł, że wąż może symbolizować również lęk i opór przed osiągnięciem wyższej formy świadomości, która staje się udziałem herosa solarnego (personifikacji emancypującego się ego), a przez to udziałem przedstawicieli kolejnej fazy rozwoju kultury. Pokonanie węża, strażnika progu rozumiane jako zasymilowanie przesłania zawartego w symbolice związanej z tym stworzeniem, a nie błędne wyparcie tychże treści oznacza przewzy-

ciężenie starej, matczynej, chthonicznej siły i wkroczenie podmiotu na drogę psychicznej ewolucji. Wąż jest stworzeniem związanym z Wielką Matką, z prawami natury. Wynika stąd, że każde kulturowe działanie człowieka, choćby twórczość jest nie tylko mierzeniem się ze Stwórcą (Ojcem), lecz również i z Matką Naturą, dlatego też temu działaniu towarzyszy poczucie winy i konflikt, który je dynamizuje,

B. Bettelheim w swej pracy *RANY SYMBOLICZNE*⁴⁵ doszedł do wniosku, że w przypadku chłopców o wiele większym lękiem jest lęk przed wszechpotężną matką a nie ojcem. Otóż, badając pewien rytuał schizoidalnych dzieci, dotyczący nacinania przez chłopców co miesiąc sekretnej części ciała, rytuał zainicjowany przez dziewczęta, stwierdził, że chłopcy godzili się na to, właśnie ze względu na tenże lęk. Autor przedstawił szereg paralelnych rytuałów jakie istnieją między innymi wśród niektórych plemion afrykańskich, których źródłem jest zazdrość jaką żywią mężczyźni w stosunku do kobiet ze względu na ich moc prokreacyjną i tym samym stwarzają iluzję, że ta moc może być ich udziałem. (Np. w odpowiedzi na menstruację mężczyźni przez tydzień nie defekują, przynajmniej oficjalnie). Z drugiej strony, na przykład podczas rytuałów ku czci bogini Kybele w antycznym świecie, kapłani jej służący, w egzaltacji dokonywali z własnej woli aktów samokastracji, które wynikały z chęci doskonałego służenia Bogini Matce. I niewątpliwie takiego aktu samokastracji, oczywiście w swej nieświadomości pragnie dokonać stary Jakub. I kiedy wydaje się nam już być pozbawionym męskości, całkowicie uległy wobec Adeli, gnębiony przez jej wyciągnięty palec i obutą stopę — dwie straszliwe bronie — w opowiadaniu *MÓJ OJCIEC WSTĘPUJE DO STRAŻAKÓW* ze zbioru *SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ*, ojciec pojawia się w rycerskiej zbroi. Budzi się przez chwilę jego zdobywcze, męskie libido, jeszcze raz obraca swą twarz ku życiu.

Na progu mieszkania matka wydała okrzyk zdumienia i zachwytu, subiekci oniemieli olśnieni. Na środku pokoju stał świetny mosiężny rycerz, prawdziwy święty Jerzy wyogromiony kirasem, złotymi puklerzami naramienników, całym dźwięczącym rynsztunkiem polerowanych blach złota. Z podziwem i radością poznałem nastroszone wąsy i zjeżoną brodę mego ojca sterczącą spod ciężkiego pretoriańskiego hełmu. [221]

I wówczas to, ojciec po raz pierwszy i ostatni przeciwstawia się Adeli, obuty w zbroję męskości, nieczuły na jej wyciągnięty palec. Adela jest bezradna wobec takiej demonstracji męskiej witalności, ulega mu i musi na prośbę ojca oddać strażakom sok malinowy, którego zazdrośnie strzegła.

Żona ojca, a oczywiście matka narratora jest zachwycona tym, że jej mąż jest jeszcze mężczyzną, że nie utracił swej męskości. — *Jesteś cały odmieniony Jakubie — rzekła matka — jesteś wspaniały. Nie odejdziesz przecież na noc z domu. Nie zapominaj, że od mego powrotu nie mieliśmy sposobności na dobre porozmawiać ze sobą.* [223] Lecz ojciec ucieka przez okno do strażaków, ku swym urojeniom. Zmitologizowani strażacy jawią się nam jako synowie ognia, natomiast strzeżony przez Adelę sok malinowy przywodzi na myśl esencję życia, energię libidinalną. Lecz to, że ojciec wybiera towarzystwo strażaków i opuszcza królestwo domu rodzinnego zapowiada związaną z symboliką ognia eksplozję nagromadzonych afektów i chorobę psychiczną. Tym niemniej w swej kreacji ojciec wciela się w rolę herosa solarnego (święty Jerzy — pogromca związanych z mityczną Matką smoków, dominujący w jego stroju kolor złoty, kolor Słońca), herosa oczywiście groteskowego, którego przesłania nie rozumie ani rodzina, ani wyobcowany świat na zewnątrz jego królestwa. Mimo że zdobywa strzeżone przez kobietę (pełniącą rolę mitycznego strażnika, smoka związanego z pierwiastkiem macierzyńskim) uwięzione we własnym kompleksie matki libido — to jednak nie potrafi wykorzystać je do odrodzenia duchowego. Zamiast rozpalić „ogień wewnętrzny” dokonuje aktu eksterioryzacji swych afektów, w przestrzeń. Kilkakrotnie doświadczamy w opowiadaniach Schulzowskich fascynacji ojca żywiołem ognia, personifikacji libido, choćby w przywoływanym już opowiadaniu PTAKI, kiedy to przed założeniem swego krótkiego w trwaniu ptasiego królestwa ojciec nie wychodził już z domu. *Palił w piecach, studiował nie zgłębioną istotę ognia, wyczuwał stony metaliczny posmak i wędzono-ny zapach zimowych płomieni, chłodną pieszczotę salamander, liżących błyszczącą sadzę w gardzieli komina.* [21]

W mitologii indyjskiej napotykamy na bogatą symbolikę związaną z rozpaleniem pierwszego, jak też i każdego następnego ognia

w wyniku wiercenia. Czynny kawałek drewna, ten, którym się pociera nosi miano „pramantha” (stąd niektórzy badacze mitów wywodzą imię „Prometeusz”). Symbolizuje on fallusa lub męczyznę, natomiast leżący pod nim kawałek drewna pocieranego — to vulwa lub kobieta. Wiercenie jest czynnością rytmiczną, do której może powracać „zatomowane” libido. (*Z genitaliów kobiety rodzi się ogień*⁴⁶). Z tym, że skutkiem tej czynności rytmicznej jest rozpalenie ognia. Fallus staje się zarazem Agnim, spłodzonym w tym sensie synem, czyli Ojciec Agni płodzi samego siebie. Mamy tu do czynienia z boską androgynią, z twórczym połączeniem pierwiastka męskiego i żeńskiego. Pierwiastek aktywny, męski potrzebuje kobiecego, by móc w ogóle tworzyć. Zauważmy, że kiedy ojciec z prozy Schulza wciela się w herosa solarnego, wówczas staje się panem samego siebie. Jednakże nie jest w stanie zasymilować świadomie wywalczonej przez siebie pozycji. To że narrator spostrzega przez chwilę ojca jako herosa solarnego oznacza, że pragnie on posiadać rodzica potężnego, który potrafiłby chronić go przed tajemniczym, budzącym lęk światem, światem, który wskutek przemian społeczno-kulturowych wyobcował się. Lecz pomiędzy ojcem manicznym a realnym istnieje przepaść, poprzez którą zbudowanie pomostu stanie się celem życia narratora.

TRAKTAT O MANEKINACI ALBO WTÓRA KSIĘGA RODZAJU. Niezwykła myśl filozoficzna ojca wyrosła z totalnej krytyki biblijnego aktu stworzenia. Ojciec neguje potrzebę istnienia transcendencji, neguje potrzebę istnienia człowieka wielowymiarowego o bogatym życiu duchowym. Na miejsce starej dysharmonii (pierwiastek męski — duchowy — czynny górujący nad pierwiastkiem żeńskim — biernym — materialnym) wprowadza nową, odwracając relacje. Przecież wynalazkiem ducha męskiego jest śmierć i świadomość śmierci. Ojciec pragnie życia, które tylko trwa i odradza się w wiecznej terażniejszości zanurzone w stanie przedświadomym. Odkrywa, że zarówno Stwórcą jak i cały Wszechświat znajdują się w łonie zapomnianej bogini Wszechmatki.

Demiurgos — mówił ojciec — nie posiadał monopolu na tworzenie — tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła

pokusy, która nas nęci do formowania. [...] Pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów... [...] Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. [33]

Według G. Bachelarda lepkość jest drażniąca dla ręki, a czynne podejście do tego, co lepkie wiąże się z podświadomością męską. Ojciec odkrywając podobieństwo pomiędzy materią a matką, wręcz tożsamość materii i matki uświadamia sobie, że wszelkie ludzkie działanie jest występkiem przeciwko Matce Naturze, kazirodczym gwałtem na niej. Oswald Spengler zwraca nam uwagę, że człowiek wówczas stał się człowiekiem, gdy wyzwolił się od przymusu gatunkowego. Dzięki powstaniu ręki i świadomości homo sapiens w przeciwieństwie nawet do wyższych zwierząt wytwarza rzeczy, które nie istnieją w stanie naturalnym.

*Sztuczne, przeciwne naturze jest każde dzieło człowieka od rozpalenia ognia aż po dokonania, które w kulturze wysokiej określamy właśnie jako specyficznie artystyczne. Przyrodzie wydarty został przywilej tworzenia*⁴⁷.

W NARODZINACH TRAGEDII F. Nietzsche dochodzi do następującej refleksji: *Poznanie zabija czyn, do działania trzeba być otoczonym zastonami illuzji — oto nauka Hamleta, nie owa tania mądrość Jasia marzyciela, który z nadmiaru refleksyi, niejako ze zbytku możliwości nie dochodzi do działania; nie rozmyśla, nie, nie! — prawdziwe poznanie, wniknięcie w groźę prawdy, przeważa wszelką do działania pracę pobudkę, tak w Hamlecie, jak w człowieku dionizyjским. Teraz nie uwodzi już żadna pociecha, tęsknota wybiega poza świat do śmierci, ponad samych bogów, istnienie zostaje zaprzeczone wraz ze swym mamiącem odzwierciedleniem w bogach lub nieśmiertelnym zaświecie. Uświado-miwszy sobie raz widzianą prawdę, widzi człowiek teraz wszędzie tylko okropność lub niedorzeczność istnienia, rozumie teraz symbolikę w losie Ofelii, poznaje teraz mądrość boga leśnego Sylena: wstręt go bierze*⁴⁸.

W dalszej części swego wystąpienia ojciec usprawiedliwia własne tendencje autodestrukcyjne, które w pełni uwidaczniają się w obrazach jego inwolucji w formy niższe, odpychające.

Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zastęgę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu. [...] nie ma materii martwej [...] — martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. [...] — Zbyt długo żyliśmy pod terrorem ciągłej doskonałości Demiurga — [...] — zbyt długo doskonałość jego paraliżowała naszą własną twórczość, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy jednym słowem demiurgii. [33]

Narrator powątpiewa w czyim imieniu ojciec proklamuje swe postulatory, gdyż zarówno on, jak i domownicy są dalecy od wszelkich zakusów demiurgicznych. Uwidacznia się w tym miejscu jeszcze jeden rys charakteru ojca — mianowicie skłonność do narzucania swej woli innym, bez pytania o zdanie, skłonność do zniewalania osobowości innych ludzi. Masochizm ojca stanowi kompensację jego skrajnie autokratycznych skłonności. Zrzucając z tronu starego Boga, stając się „demiurgiem niedoskonałości”, chcąc nie chcąc, ojciec zyskuje cechy władcy autokratycznego, wręcz tyrańca, pana życia i śmierci.

Nie zależy nam — mówił on — na tworcach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery — bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. [...] Jeśli będą to ludzie to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która będzie w ich roli potrzebna, [...] Do obsługi każdego słowa, każdego czynu, powołamy do życia osobnego człowieka. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych doskonałych i skomplikowanych materiałach — my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniocą, lichotą, tandetnością materiału. [...] Słowem — [...] — chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina. [35–36]

Manekin to ciało pozbawione duszy, a co za tym idzie świadomości. To zwłoki imitujące żywego człowieka, pełniące jednowymiarową funkcję. Fascynacja ojca manekinem jest projekcją jego

pragnień. Stary Jakub, będąc kupcem, jednocześnie posiada duszę artysty. Lecz artysta, by być rzeczywiście artystą jest zmuszony do „niszczenia” materii za pomocą form. I te konstruktywne „niszczenie” materii jest aktem twórczym, któremu jednak towarzyszy rozdarcie wewnętrzne. Natomiast ojciec wykreowany przez B. Schulza czyni coś wręcz przeciwnego. Mianowicie burzy świat form za pomocą materii, którą apoteozuje i przed którą abdykuje. W związku z czym jego psychika dostaje się najpierw pod panowanie żywiołu chtonicznego, by podążyć drogą regresji ku światu nieożywionemu, rozszarpywana przez niemające ujścia w twórczej formie treści nieświadome. Niewątpliwie rozminięcie się ojca z własnym powołaniem i niemożność poradzenia sobie z wewnętrznymi konfliktami przysparza mu cierpień nie do udźwignięcia. Bycie manekinem równałoby się byciem materią pozbawioną woli, świadomości wszelkich antynomii rozrywających człowieka. Z drugiej strony należy zauważyć, że większość ludzi obserwowanych przez ojca żyje połową swego duchowego potencjału. Patrzą na świat jedynym okiem, piszą, malują, ćwiczą jedną ręką. Mamy do czynienia ze społecznością drobnomieszczańską, gdzie najszczęśliwsi są ci, których tożsamość zlewa się w jedno z wykonywaną profesją. Można by rzec, im bardziej rozbudowana persona, tym większe szczęście. I ojciec pragnie utożsamić się czasami ze swoją kupiecką personą, lecz jako człowiek wrażliwy, stworzony dla twórczości — nie potrafi. I tę nieumiejętność zamienia w agresję skierowaną na świat zewnętrzny i zamieszkałych w nim ludzi. Stąd też jego marzenia o radykalnym eksperymencie na ludzkim rodzaju, o stworzeniu człowieka jako tandety żyjącej dla jednego gestu, słowa, roli, funkcji, do której odpowiednio skróci się i dopasuje egzystencję.

W przywoływanym już przeze mnie opowiadaniu KOMETA, ojciec jeden ze swych pomysłów dotyczących redukcji rodzaju ludzkiego wprowadza w życie. W jednej ze scen wciela się w rolę groteskowego psychoanalityka. Wówczas to rodzinę narratora odwiedza wuj Edward — wzorowy mąż, ojciec i człowiek interesów, który tryskał zdrowiem i przedsiębiorczością. Eksperymenty Jakuba robią na nim tak duże wrażenie, że postanawia oddać się do dyspozycji nauce. Z treści opowiadania dowiadujemy się, że za jedno z naj-

większych przekleństw człowieka ojciec uważa — principium individuationis. I w przeciwieństwie do celów psychoanalizy (przysparzanie świadomości, pomoc w zjedzeniu przez człowieka owocu z drzewa poznania — jak to wyraził R. May) ojciec redukuje osobowość wuja do działania nagiej zasady młotka Neefa, zamieniając ją w mechanizm, w... dzwonek elektryczny.

Zamknąwszy się w swym gabinecie, ojciec rozpoczął stopniowy rozbiór zawilej istoty wuja Edwarda, męczącą psychoanalizę rozłożoną na szereg dni i nocy. Stół gabinetu zapełniać się zaczął rozłożonymi kompleksami jego jaźni. [...] Zredukował go do niezbędnego minimum, usunął jedno po drugim wszystko nieistotne. Umieścił go wysoko w niszcy ściennej klatki schodowej, organizując jego elementy na zasadzie ogniwa Leclanche'a. [343-344]

Podobnie jak ma to miejsce w przypadku postaci ojcowskiej, za przemianą psychiczną wuja podąża przemiana fizyczna, wuj całkowicie staje się elektrycznym dzwonkiem. Na przykładzie opisów przemian ojca, jak też i przemiany wuja, czy brata ojca możemy sobie uświadomić, że w prozie Schulza, jeżeli coś zmienia się w świecie wewnętrznym postaci, wówczas to ukazuje się na zewnątrz jako personifikacja, zmieniając powłokę cielesną bądź ją deformując, a także wpływając na elementy otaczającej rzeczywistości (podobieństwo do animistycznej wizji świata).

I czyż to, co dzieje się z wujem po przemianie nie odzwierciedla nam przypadkiem pragnień ojca? Niewątpliwie tak, ponieważ wuj: *Kosztem swej z trudem administrowanej wielorakości uzyskał teraz prostą, nie problematyczną nieśmiertelność. Czy był szczęśliwy? Próżno o to pytać. Pytanie to ma sens jeśli chodzi o istoty, w których. zawarte jest bogactwo alternatyw i możliwości, dzięki czemu rzeczywistość aktualna może się przeciwstawić połowicznie realnym możliwościom i w nich zwierciedlić. Ale wuj Edward nie miał alternatyw, przeciwstawienie: szczęśliwy — nieszczęśliwy nie istniało dla niego, ponieważ był aż do ostatecznych granic z sobą identyczny. [345]*

Wracając do TRAKTATU, w dalszej części ojciec lamentuje nad losem bezrozumnej materii, którą gwałci się nadając jej jakiś kształt.

Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płót na wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na

zawsze, zamkniętą ze ślepią złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii. [...] Czy rozumiecie straszny sadyzm, upajające demiurgiczne okrucieństwo tego śmiechu? Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędznej materii, na której dopuszczono się strasznego bezprawia. [38]

W koncepcji ojca dochodzi do zatarcia różnic pomiędzy światem ożywionym a nieożywionym. Stary Jakub przytacza nam przykład organizmów, które choć są martwe z punktu widzenia nauki (nie posiadają związków węgla ani połączeń białkowych), to jednak można u nich stwierdzić proces oddychania i przemianę materii.

W swym trzecim i ostatnim wykładzie ojciec dokonuje zabiegu odwrotnego — otóż ukazuje nam, jak ludzie zafascynowani materią od wieków starali się zamienić w nią żywe stworzenia, nie wyłączając swego gatunku. Przytacza rytuały balsamowania zwłok przez dawne plemiona, przytacza przykład, pewnego kapitana, który przechowywał w kajucie zabalsamowaną przez Malajów głowę swej kochanki, przytacza przykłady zabalsamowanych żółwi i krabów służących jako ozdoby i wreszcie opowiada o swym chorym bracie, który zamienił się w zwój kiszek gumowych.

Odwieczna fascynacja człowieka materią ma bez wątpienia związek z jego pragnieniem nieśmiertelności namacalnej, cielesnej, bynajmniej nie tej, umiejscowionej gdzieś w zaświatach, eterycznej i duchowej.

U G. Bachelarda czytamy: *Dlaczego pojęcie indywiduum — odrębnej jednostki — kojarzy się zawsze z pojęciem formy? Czyż nie ma indywidualności głębinowej, dzięki której materia w swych najdrobniejszych cząsteczkach stanowi zawsze pewną odrębną całość? [...] Jeśli idzie o głębię jawi się ona jako otchłań bez dna, jako tajemnica. Jeśli idzie o bodźce — jako niewyczerpalne źródło sił, jako cud. W obu przypadkach zaduma nad materią kształtuje wyobraźnię otwartą*⁴⁹.

Zdaniem tego myśliciela forma jest pochodną materii.

*Pierś jest okrągła, gdyż przepętnia ją mleko*⁵⁰. *Materia jest jądrem snów*⁵¹.

*W wyobraźni każdego z nas istnieje materialny obraz idealnej masy, doskonała synteza oporności i podatności, cudowna równowaga sił ulegających i stawiających opór*⁵².

Według gnostyckiego mitu Walentyniańskiego materia powstała z cierpienia, to, co psychiczne powstało z tęsknoty, natomiast to, co duchowe z fantazji. Demiurgos, który stworzył świat, nie wiedział o tym, że swego aktu dokonał z inspiracji upadłego conu Sophii (Matki)⁵³.

Ale bynajmniej ojciec nie uważa, jak sugeruje ten mit, że świat materialny jest więzieniem dla ludzkiej egzystencji i że celem ludzkiego bytu jest wyzwolenie się z tego świata i połączenie się z uniwersalnym bytem duchowym. Wręcz przeciwnie, wskazuje nam na to, że to właśnie materia jest więźniem ducha, gnębiona, bezbronna, wydana na jego pastwę, czyli naszą fantazję.

Tworzyć — wielkie słowo — to tworzyć dziecko ⁵⁴ — stwierdza G. Bachelard. Pierwiastek męski, duchowy „zazdrości” pierwiastkowi żeńskiemu, materialnemu możliwości prokreacji i nadrabia to fantazją, czyli twórczością.

W koncepcji ojca na rolę materii we Wszechświecie pobrzmiewają dalekie echa poglądów żydowskiego filozofa średniowiecznego Salomona ibn Gabirola. Jego zdaniem *najwyższe i ostateczne połączenie wszelkich substancji, genus generalissimus (rodzaj najogólniejszy) jest uniwersalną materią (materia universalis), stanowiącą punkt wyjścia i istotną przyczynę wszystkiego, co istnieje w świecie* ⁵⁵.

U Gabirola materia jest jednolitą praprzyczyną wszelkich zjawisk. Filozof przeciwstawia cały świat jako dwoistość materii i formy pozaziemskiemu, absolutnie jednemu Bogu Stwórcy (Temu, który formuje, czyli tworzy) i uwypukla zasadniczą różnicę pomiędzy Stwórcą a jego stworzeniem. Według Gabirola czysta materia jest potencjalnym bytem, ale również czystej formie przypada tylko potencjalny byt, dopiero przez zjednoczenie obu powstaje byt aktualny. Materia stanowi zasadę wspólności rzeczy, forma natomiast zasadę jednostkowości, lecz w stosunku do formy materia jest czymś wyższym, co przez dołączenie się formy zostało w pewien sposób zdegradowane do tego, co szczegółowe. Analogicznie do świata cielesnego zbudowany jest świat duchowy.

Gdyby świat zdolny do pojmowania był tylko materią, to duchy nie mogłyby się między sobą różnić; gdyby zaś był tylko formą, to nie byłoby między nimi żadnej wspólności. Tak jak u podstaw świata cielesnego

*leży ostatecznie ogólna cielesna materia, tak i substancje duchowe można sprowadzić do uniwersalnej, zdolnej do pojmowania materii oręż do uniwersalnej, zdolnej do pojmowania formy*⁵⁶.

Ojciec jawi się nam jako upadający Demiurg niedoskonałości, który strąca z tronu „starego” Boga. Jednakże, jak już wspominałem, nie jest w stanie udźwignąć własnego wyniesienia, w związku z czym osobowość ojca roztapia się w tym, co zbiorowe, w jego wizji świata przestaje istnieć to, co jednostkowe. Zaprzeczając zasadzie indywidualności — zatracą się. Świat pozbawiony dynamicznego dualizmu materii i formy zmierza w kierunku uniwersalnej, materialnej macicy. To, że ojciec nie odnajduje formy i jednocześnie zaprzecza potrzebie jej istnienia sprawia, że wszelkie jego twórcze zamierzenia są niedokończone, cząstkowe. Na drodze głębokiej regresji libido Jakuba „tonię” bez możliwości powrotu w łonie Materii Matki, a za tym tonieniem idą w parze jego fizyczne inkarnacje.

4. Śmierć i zmartwychwstanie

W opowiadaniu KARAKONY spotykamy się z tajemniczą nieobecnością ojca. *Było to w okresie szarych dni, które nastąpiły po świetnej kolorowości genialnej epoki mego ojca. Były to długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt, przy zamkniętym niebie i zubożałym krajobrazie. Ojca już wówczas nie było.* [81]

Narrator zaczyna tęsknić, zaczyna rozumieć wielkość ojca jako przodka rodu, jako buntownika przeciwko panującej nudzie, życiu pozbawionym magii i cudowności. „Uwiedziony” przez kobiety, przez matkę i Adelę (pierwszą fascynacją seksualną), odsunięty przez nie od ojca, nie potrafił być mu podporą, nie potrafił w czas docenić jego niezwykłości. Kiedy eksperymenty ojca wykraczają ponad miarę ustanowioną przez kobiety — strażniczki, wówczas to Józef staje przeciwko swemu rodzicowi, po stronie reszty domowników. Dopiero kiedy ojca już nie ma, odkrywa jego osobę na nowo i powraca we wspomnieniach do nie tak dawnych czasów i spostrzega Jakuba w świetle zmitologizowanym, jako herosa

samotnie staczającego swą walkę, której wynik jest z góry przesądzony. Podejrzewa matkę, że nie kochała ojca, tak szybko przeszła do porządku dziennego po jego stracie. Czuje, że matka ukrywa przed nim prawdę o ojcu i wówczas to narrator utożsamia się z męskim rodzajem, spogląda na matkę oczami mężczyzny i zauważa, że ta go kokietuje. Zniknięcie ojca niesie za sobą nieodwracalną sytuację w jego życiu. Żegna się z dzieciństwem i przedwcześnie staje się mężczyzną, gdyż musi zająć miejsce zwolnione przez swego przodka. Narrator, opisując przemianę ojca w KARAKONACI nie wie, czy sam był świadkiem tychże scen, czy też zna je z opowieści Adeli. To co widziane we śnie i na jawie oraz to, co zasłyszane zlewa się z sobą tworząc nową jakość, tak jak zlewają się z sobą pragnienia i tęsknoty ojca i syna.

Początkowo pojawiające się karakony wywołują w ojcu wstręt i przerażenie, ojciec zupełnie dziczeje, wpada w panikę, doznaje spazmów lękowych, ale następną fazą zaczęła być fascynacja wstrętem. Co ciekawe, zarówno przemiana ojca w karakona, jak też i w muchę w MARTWYM SEZONIE następuje pod wpływem silnego afektu, w momencie, kiedy jego zmysły już nie wytrzymują i napięcie spowodowane tymże afektem zdaje się zagrażać jego życiu. W pewnym sensie inkarnacje ojca są jego mechanizmami obronnymi, ale także paradoksalnymi, doprowadzającymi do zaniku świadomości.

*Błąd uczynił zwierzę człowiekiem, miałażby prawda być zdolna zamienić człowieka z powrotem w zwierzę*⁵⁷ — zapytuje nas F. Nietzsche. K. Jaspers natomiast stwierdza:

*Przekraczamy historię zwracając się ku naturze. Powrót do życia pozbawionego świadomości albo powrót w głębszą jeszcze jasność żywiołów nieożywionych może nas porwać, otoczyć ciszą, zachwytem, jednością bezbolesną*⁵⁸.

W tekście tegoż opowiadania, dzięki odkryciu A. Ossowskiego możemy prześledzić zamaskowane pragnienie narratora stojące w sprzeczności z jego wyidealizowanym stosunkiem do ojca. Świadczyłyby o tym poniższy fragment:

Z dzikim wrzaskiem zrywał się nagle z siedzenia, leciał na oślep w kąć pokoju i już podnosił dziryty, na którym utkwiony ogromny karakon przybierał rozpaczliwie gmatwaniną nóg. Adela przychodziła wów-

czas blademu ze zgrozy z pomocą i odbierała lancę wraz z utkwionym trofeum, ażeby ją utopić w cebrzyku. [83]

Zauważmy, że w tym fragmencie nastąpiło pewne przemieszczenie. Otóż utopiony powinien być karakon, trofeum, lecz zdanie wskazuje na lancę.

W warstwie symbolicznej tekstu odebranie i utopienie dziirytu byłoby niewątpliwie równoznaczne z usmierceniem ojca jako wojownika i jako mężczyzny (włócznie jest bowiem symbolem fallicznym) ⁵⁹ — pisze A. Ossowski.

Czyli mamy kolejną fantazję, ale jakże ukrytą, dotyczącą zamachu na potęgę ojca, detronizującą ojca.

Zachowanie ojca radykalnie się zmienia, swe ludzkie zwyczaje dopasowuje do zwyczajów karakonich, ogląda swą skórę, paznokcie, kryje się po kątach. A potem... *Mój ojciec leżał na ziemi nagi opstrzony czarnymi plamami totemu, podkreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawitych dróg. Mój ojciec poruszał się wieloczołnowym skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze zgrozą poznałem imitację ceremoniału karakoniego. Od tego czasu wyrzekliśmy się ojca. Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej — mój ojciec zamieniał się w karakona.* [83]

I po latach narrator próbuje rozwikłać zagadkę zniknięcia ojca sądzi, że żyje jako karakon w szparze podłogi, obawia się, że znajduje się pomiędzy martwymi owadami, które każdego ranka sprząta Adela. W końcu wierzy, że ojciec wcielił się w wypchanego kondora.

Przemiana ojca w karakona przypomina rytuał szamański w społeczności pierwotnej, kiedy to szaman naśladował zwierzę — przodka rodu i tym samym stwarzał iluzję przekraczania czasu, wprowadzał czas mityczny, który odradzał się co roku i który można było za pomocą rytuałów zatrzymywać. Jednocześnie ta przemiana jest zaprzeczeniem archaicznej tradycji, gdyż nie integruje ojca z całością rodzinnej wspólnoty, lecz stanowi rytuał osamotnienia i dezintegracji. Karakon jest totemem wykluczonych poza nawias rodzaju ludzkiego.

Z drugiej strony karakon może być potraktowany jako personifikacja introwertycznego libido ojca, energii psychicznej uwięzionej w macierzyńskim łonie. Zauważmy, że istotne działania ojca mają miejsce w obrębie domu rodzinnego, wyrazistego symbolu ciała matki, które penetruje z poziomów swych najprzeróżniejszych kreacji, penetruje w głąb aż do stania się częścią uniwersalnej materii.

W OSTATNIEJ UCIECZCE OJCA ze zbioru SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ następuje kres bezpiecznej ery w życiu narratora. Nie ma już ojca i jego godnej przeciwniczki — Adeli, a do tego sklep ulega likwidacji. W warstwie realistycznej znaczyłoby to, że ojciec swym postępowaniem doprowadził rodzinę do bankructwa, na skraj nędzy. Im syn bardziej uświadamia sobie wszelkie słabości ojca i jego chorobę, tym większą czuje do nieobecnego już rodzica niechęć i agresję, co wyzwała w nim kompleks poczucia winy. A im większy kompleks poczucia winy opanowuje syna, tym silniejszą odczuwa on potrzebę uwznioślenia postaci ojcowskiej i kreowania ojca manicznego, który jednak odrywa się od postaci ojca realnego.

Nastąpiła nowa era, pusta, trzeźwa i bez radości — biała jak papier. Nowa służąca Genia, anemiczna, blada i bezkostna, snuła się miękko po pokojach. Gdy ją było pogłaskać po plecach, wiała się i przeciągała jak wąż i mruczała jak kotka. Miała mętnobiałą cerę i nawet pod powieką emaliowych oczu nie była różowa. [312-313]

Brak ojca — fascynującego idola oraz brak Adeli pełnej erotyzmu, powoduje w życiu Józefa N. pustkę, którą stara się zapełnić poszukiwaniem przejawów obecności ojca, gdyż nieobecny rodzic obdarzył królestwo domu rodzinnego głębią oniryczną. *Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tiku, arabeski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu, rozłożoną na asymetryczne członki, jak skamieniały odcisk trylobita.* [313]

I wreszcie, któregoś dnia, zmarły ojciec powraca, matka znajduje go w kuchni pod postacią ni to raka, ni to wielkiego skorpiona i w tym wcieleniu ojciec poznaje dom rodzinny od nowa — z krajbiej perspektywy. Staje się żywym totemem wspólnoty rodzinnej, totemem chronionym przed próbami uśmiercenia przez wuja Karola, który zamieszkał w domostwie i zaczyna upodabniać się

do dawnego ojca (zamyka się w pokoju ojca i studiuje stare cenniki). Wuj Karol pragnie zniszczyć kult ojca i przejąć jego domniemaną magiczną siłę.

Co ciekawe, preistoczony Jakub jest zawsze obecny w porze posiłków i wówczas to, tak jakby na pokaz demonstruje będącą na wyczerpaniu swą wolę życia. *Nieruchomiał wtedy pod stołem, leżał całkiem cicho, pulsując tylko lekko odwołkiem. [...] Było to coś ironicznego, nieprzyzwoitego i złośliwego, co zdawało się wyrażać jakąś niską i lubieżną satysfakcję.* [315]

S. A. Kierkegaard pisał:

Wraz z rozwojem świadomości, proporcjonalnie do tego wzrostu wzmagą się intensywność rozpacz, im większa jest świadomość tym intensywniejsza rozpacz ⁶⁰.

Jednakże ojciec pozbywając się świadomości poprzez swe inkarnacje w istnienia „niższe” staje się bezbronny wobec bytów o wyższej świadomości. Przecież najbezbardziej formą w kosmosie jest materia... Substancja, której celem jest cierpienie, która żyje wprawdzie, lecz nic o tym nie wie, że żyje. Kiedy ojciec — skorupiak przewraca się na grzbiet, jedynie pomoc rodziny sprawia, że wuj Karol go nie przydeptuje. I wreszcie zdarza się, że ojciec przez nieuwagę wpada do garnka i ugotowany, zostaje wniesiony na półmisku. Wówczas to, wuj Karol pragnie po niego sięgnąć widelcem, lecz rodzina ponownie staje w obronie swego totemu. Nie udaje się wujowi Karolowi odbyć rytualnego kanibalizmu w celu zdobycia magicznych mocy ojca, nie udaje mu się zająć jego miejsca we wspólnocie rodzinnej, jest człowiekiem bez wyrazu, zbyt słabym i nijakim. Jednakże pragnienia wuja w stosunku do ojca są projekcją pragnień syna, który stając w obronie swego rodzica pozbywa się w ten sposób poczucia winy.

A ojciec jeszcze raz demonstruje swą niesamowitą „materialną” witalność, po kilku tygodniach letargu zmartwychwstaje.

Pewnego ranka zastaliśmy półmiskę pustą. Jedną tylko nogą leżała na brzegu talerza, uroniona na zastygłym sosie pomidorowym i galarecie stratowanej jego ucieczką. Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, dowlóktł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę i nie ujrzyliśmy go więcej na oczy. [318]

Ojciec przechodząc z pewnością próbę ognia bynajmniej nie udaje się na Olimp, lecz podąża ku jądro Ziemi, ku powszechnej macicy Matki Ziemi, drogą regresji. Dopełnienie jego losu nasuwa analogie z dopełnieniem się losu Edypa, który po odkryciu swych nieświadomie popełnionych zbrodni oślepią się za pomocą broszki (symbol matriarchalny), i po zakończeniu swej wędrówki znika we wnętrzu Ziemi. Uczeń C. G. Junga, Erich Neumann i Ken Wilber — jeden ze współtwórców psychologii transpersonalnej w niezwykle oryginalny sposób interpretują nam mit o Edypie i w interpretacji tej odkrywamy podobieństwa pomiędzy losem bohatera greckiego a losem ojca.

*Edyp jest mitem o świadomości, która miota się pomiędzy starym chtonicznym matriarchatem i nastającym słonecznym patriarchatem. Edyp buntuje się przeciwko zasadzie solarnego Ojca, stawiającej wyższe wymagania jego formie świadomości. Zamiast tego szuka połączenia ze starym bezpieczeństwem w chtonicznej Ziemi, emocjonalno — seksualnego kazirodztwa z Wielką Matką, zanurzenia w obszarze jej władzy. Edyp nie jest więc prawdziwym ego — herosem, nie udaje mu się zwyciężyć starej chtonicznej siły przyciągania, której w efekcie ulega. [...] Przez swój nawrót do statusu syna — kochanka Wielkiej Matki spotyka go taki sam tragiczny los, jak wszystkich Jej fallicznych towarzyszy: kastracja, ofiarowanie i poćwiartowanie*⁶¹.

Niewątpliwie ojciec z prozy B. Schulza znalazł się w pułapce swych własnych koncepcji. Nie chcąc dokonywać za pomocą form gwałtu na materii, jest w końcu przez nią gwałcony. Świadczyłyby o tym jego inwolucje doprowadzające do tego, że ugotowany, zmartwychwstały, uciekający przeistacza się w materię, staje się tożsamym z Materią Matką.

Zauważmy, że ojciec z własnych upokorzeń i cierpień wydobywa głębię rozkoszy, na własnych słabościach buduje swą moc. Jego droga regresji, inkarnacje w „niższe”, często odpychające formy, jego skąpe związki emocjonalne z otoczeniem uświadamiają nam grozę przemijania i jeszcze straszliwszą zięjącą ciemnię wieczności. Dawne mity przestały oddziaływać, nowe jeszcze się nie wytworzyły, idea postępu została ośmieszona i człowiek dwudziestego wieku ztraca się w zesakralizowanym świecie, który został prze-

tworzony przez niego na własny użytek. I co jest paradoksalne, ojciec w przeciwieństwie do mitycznych herosów swych antybohaterskich, lecz będących bohaterskimi czynów nie dokonuje w świecie w skali makro, ale w swym mikroświecie domu rodzinnego, w swej niższej sferze, jest przecież Demiurgiem niedoskonałości i wyjawia nam, odkrywa przed nami doskonałość niedoskonałości i wszelkiej tandety. Świat na zewnątrz jego królestwa przeraża go swym ogromem i skomplikowanymi stosunkami, uciekając od niego roztacza przed nami fascynujące piękno domowego królestwa pełnego zakamarków, labiryntów i niespodziewanych zdarzeń, wewnętrznego królestwa, które możemy kształtować zgodnie z naszym usposobieniem, gdzie każdemu rojeniu możemy nadać głęboki sens.

Piękno jest bowiem chorobą [227] — nauczał ojciec. A poczucie piękna jest związane z naszą jaźnią i odkryciem znikomości i ograniczoności naszego bytu. Niewątpliwie fascynuje ojca trwanie pozbawione świadomości przemijania. Materia, która cierpi, jest bezbronna, ciągle podlega formowaniu wydaje się być dla ojca Pramatką gwałconą przez własne dzieci (jak pisał M. Eliade: *materia podziela los matki, bo stale rodzi*⁶²) i ojciec nie chcąc czynić tego wspólnym z innymi, czyli działać, a będąc do tegoż działania zmuszonym w ludzkiej powłoce, pragnie stopić się z nią w jedno. Lecz proces ten okazuje się być procesem niezwykle bolesnym, a sama materia poprzez swą siłę przyciągania okazuje się być tylko bierna z pozorów. Tym niemniej ojciec ożywia materię. Ożywia materię używając jej swych emocji, a przez to obdarza ją własną świadomością i cierpienie materii staje się jego jak najbardziej osobistym doświadczeniem, doświadczeniem nie do udźwignięcia, nieludzkim, popychającym na drogę szaleństwa i samozatrącenia.

W swym dziele *LUDZKIE ARCYLUDZKIE* F. Nietzsche cytuje G. Byrona: *Wiedza jest smutkiem. Ci, którzy wiedzą najwięcej muszą najgłębiej boleć nad przygnębiającą prawdą. Drzewo poznania nie jest drzewem życia*⁶³.

Ojciec będący już zmitologizowanym przodkiem nie pozostawia narratorowi recepty na rzeczywistość, jednakże przekazuje coś równie istotnego — własną kreatywność. I narrator odkrywa, że

tym, co może złagodzić nasze lęki egzystencjalne i pomóc w rozwiązywaniu wewnętrznych konfliktów jest twórczość.

Tworzenie jest bowiem jedną z najpotężniejszych namiętności człowieka, budzi erotyczne wprost napięcie, bo — tak jak erotyka — służy kreacji nowych „bytów”. Dlatego twórcze szaleństwo, w jakie popadają bohaterowie Schulza bardzo często z erotyką się łączy, wypływa jak gdyby z tego samego źródła ⁶⁴ — stwierdza Jerzy Jarzębski. Tenże autor zauważa, że Bruno Schulz w swej twórczości przezwycięża poczucie samotności i wyobcowania drogą rekonstrukcji świata poprzez mitologię indywidualną.

I tak skłonność do regresji, która z początku była indywidualną cechą psychiki Schulza, staje się — przemyślana uprzednio — filozoficznym i artystycznym programem; słabość przemienia w siłę, lęk przed światem rodzi pasję twórczą, jest motorem kreacji świata nowego, który mógłby się stać prawdziwym mieszkaniem pisarza. I taka też strategia rozwiązywania własnych kompleksów jest znamieniem jego wielkości ⁶⁵.

W ATENACH I JERUZOLIMIE L. Szestowa odnajdujemy zdania, które w sposób niezwykle trafny oddają charakterystykę powołanej przez B. Schulza do istnienia rzeczywistości:

Filozofowie usiłują „wyjaśnić” świat, aby wszystko stało się zrozumiałe, przejrzyste, aby w życiu nie było, albo było możliwie jak najmniej spraw problematycznych i tajemniczych. Czy nie należałoby, na odwrót, spróbować wykazać, że nawet tam, gdzie wszystko wydaje się ludziom jasne i zrozumiałe wszystko jest w gruncie rzeczy niezwykle zagadkowe i tajemnicze? Samemu się wyzwolić i innych oswobodzić z władzy pojęć, które swoją jasnością i precyzyjnością zabijają tajemnice. Wszak źródła, początki, korzenie bytu znajdują się nie w tym, co się ujawnia, a w tym, co ukryte: Deus absconditua (Bóg jest Bogiem ukrytym) ⁶⁶. ↵

MIT POSZUKIWANIA OJCA W SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ

Zdaniem N. Frye'a centralnym mitem literatury jest mit poszukiwania.

Cykl jawy i snienia u człowieka odpowiada ściśle cyklowi światła i ciemności w przyrodzie, być może z tej odpowiedności bierze swój początek całe życie wyobraźni. Stosunek ten w dużym stopniu zasadza się na przeciwieństwie, właśnie za dnia człowiek w istocie znajduje się w mocy ciemności, pada ofiarą frustracji i słabości, natomiast podczas ciemności w przyrodzie budzi się libido lub zdobywcza jaźń bohatera. Stąd ostatecznym celem sztuki, nazywanej przez Platona snem na jawie, zdaje się być rozwiązanie tej sprzeczności — zespolenie Słońca i bohatera, urzeczywistnienie świata, w którym wewnętrzne pragnienie pokrywałoby się z okolicznościami zewnętrznymi. Oczywiście jest to ten sam cel, ku któremu zmierza zespolenie mocy boskiej i ludzkiej w rytuale¹.

J. Campbell uważa, że: *Główną funkcją mitologii i obrzędów było zawsze dostarczanie symboli, które uskrzydłają ducha, w przeciwieństwie do innych stałych ludzkich wyobrażeń, które ściągają go na dół. Prawdę mówiąc, nie jest wykluczone, że bardzo wysoka liczba przypadków nerwic w naszych czasach bierze się stąd, że pozbawieni jesteśmy takiej skutecznej pomocy duchowej. Nie zostaliśmy wyzwoleni od obrazów z okresu dzieciństwa, a przez to czujemy niechęć do przejścia niezbędnych dla wieku dorosłego przeobrażeń².*

Zdaniem J. Campbella klasyczny schemat mitologicznej wyprawy bohatera jest powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia: oddzielenie — inicjacja — powrót, który można nazwać za Joycem jądrem monomitu. Wyprawa bohatera wiąże się początkowo z jego dezintegracją, z destrukcją jego dotychczasowego świata i sposobu istnienia, by następnie doprowadzić do reintegracji jego osobowości, do rekonstrukcji świata nowego i życia na wyższym szczeblu rozwoju. Josef Rudin poucza nas, że:

Porzucenie dotychczasowego stanu często oznacza wyzwolenie się z uporczywie trwających powiązań, które w najwyższym stopniu są hamujące: najbardziej znany przykład stanowią tu niezdrowe powiązania z rodzicami, które mają charakter wzajemności. Chodzi w tym miejscu o zasadnicze prawo każdego duchowego rozwoju i doskonalenia się, które zresztą podkreśla asceza niemal wszystkich religii: „Porzuc swój dom”³.

Centralnym motywem opowiadania SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ jest wewnętrzna podróż w celu odnalezienia ojca.

*Otóż odnalezienie ojca ma ścisły związek z odnalezieniem własnego charakteru i losu. Istnieje przekonanie, że charakter dziedziczymy po ojcu, natomiast ciało i bardzo często umysł po matce. Jednakże tajemnicą jest właśnie twój charakter i tenże charakter jest twoim losem, przeznaczeniem. Tak więc poszukiwanie ojca jest właśnie odkrywaniem własnego przeznaczenia*⁴ — pisze J. Campbell.

Józef N. jako człowiek dorosły postanawia wyruszyć do krainy zmarłych, gdzie przebywa ojciec — jego mistrz duchowy i symbol minionych czasów dzieciństwa, czasów magii i wszelkiej cudowności. W SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ, jak zresztą i w całej twórczości B. Schulza, mamy ojca w nadmiarze. Ojciec jest wszechobecny, a mimo to poszukuje się go... Ojciec jest wszechobecny, lecz nie wszechmogący, a wręcz przeciwnie. Starczy, że kobieta pojawi się choć na chwilę, czy to matka, czy witalna służąca Adela, a ojciec ponosi klęskę w starciu, wycofuje się. Starczy jedno spojrzenie, jeden gest, jeden mały uśmiezek, widok wyciągniętego palca czy, przede wszystkim, obutej kobiecej stopy, a autorytet ojca i jego władza zostają obalone. Lecz przecież ojciec jako Demiurg niedoskonałości przemienia własne klęski w masochistyczne rozkosze. Zauważmy,

że w twórczości tego autora władza bóstw uranicznych zostaje obalona, jako wszechpotężne, wszechogarniające objawiają się bóstwa chthoniczne związane ze światem podziemnym, z bujną roślinnością, z otchłaniami nieświadomości. Ale projektując na ojca własne lęki i tęsknoty Józef N. jest już świadomy takiej a nie innej sytuacji i wie, że, aby zaistnieć jako twórca, powinien przezwyciężyć kompleks ojca i we własnej psychice odnaleźć punkt, gdzie przeciwieństwo męskości i żeńskości znosi się. I oto chodzi w tej podróży inicjacyjnej w zaświaty, o przezwyciężenie kompleksu ojca i zespolenie się z męską zasadą, a tym samym o wyzwolenie twórczej „animy”. Ale najpierw bohater musi przezwyciężyć swój lęk kastracyjny oraz lęk dotyczący kobiecej mocy prokreacyjnej. Jeszcze raz przypomnę, że w twórczości B. Schulza mamy do czynienia z fantazjami na temat ojca, które są z sobą w konflikcie. Choroba ojca skutecznie oddziela go od związku emocjonalnego z synem, dlatego też ojciec jawi się synowi jako postać niezwykła, magiczna i tajemnicza, do której nie sposób się zbliżyć. Józef N. jako dziecko fantazjuje i z fantazji, z projektowania lęków i tęsknot na osobę rodzica powstaje nowa jakość. Ojciec jako Demiurg, ojciec poszukiwany, a tak naprawdę narrator poszukuje własnego przeznaczenia.

W psychologii Jungowskiej zstąpienie do świata podziemi symbolizuje wejście do ciała matki — głęboką introwersję i regresję aż do okresu prenatalnego, do królestwa archetypów. Wówczas to biologiczna matka ustępuje miejsce Matce Wszechrzeczy. Tak głęboka regresja doprowadza bohatera do regionów, gdzie mają początek jego wszelkie potencjalne możliwości. Jednakże podróż taka zawsze pociąga za sobą zburzenie dotychczasowej tożsamości doświadczającego i problemem staje się w tym przypadku jego powrót i reintegracja ze światem. Jeśli się to uda, wtedy z jego *pozornej śmierci tryska nowa płodność*, jeśli nie — pozostaje uwięziony w *królestwie cieni*.

W SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ mamy do czynienia ze zdegradowaną rzeczywistością mitologiczną. Jakaż to kraina zmarłych? Kraina z ogłoszenia w gazecie, z reklamy, kraina na granicy kiczu. Ta podróż jest próbą ucieczki narratora przed problemami bezbarwnej dorosłości, ale również próbą zgłębienia własnej nieświadomości

determinującej jego aktualny los i kondycję psychiczną, a tym samym próbą określenia i nadania granic własnemu „ja”. Przecież wedle C. G. Junga nieświadomość jest twórczą macierzą przyszłości, natomiast *wchodzenie w matkę* ma na celu ustanowienie związku między „ja” a nieświadomym.

Opowiadanie to stanowi jakby opis sennego koszmaru, z jego alogiką, niekonsekwencją, wydarzeniami, które trudno przekazać za pomocą języka. Rozpoczyna się przedstawieniem podróży, która wprowadza nas w klimat beczasowości, ponieważ czas marzenia sennego nie jest czasem, lecz tylko trwaniem bytu. *Podróż trwała długo* [249]. Narrator jedzie pociągiem kursującym raz na tydzień, na bocznej, zapomnianej linii kolejowej. Cykl siódmkowy przy podziale czasowym wiąże się z czterema fazami księżyca (nów, pierwsza i ostatnia kwadra, pełnia). Siódemka jako liczba graniczna może przynieść zarówno szczęście jak i nieszczęście. Według S. Freuda⁵ odjazd w marzeniu sennym symbolizuje umieranie. J. Hillman z kolei uważa, że: *zstąpienie do świata podziemi odpowiada przejściu od widzenia materialnego do psychicznego, mało tego: „podziemny świat to psyche, to świat niematerialnych, niewidzialnych obrazów. [...] sny są procesem, w którym materia z życia zostaje odprowadzona z powrotem do swego obrazowego źródła* ⁶.

W SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ spotykamy się z motywem poznania jako formą samozatrącenia (zburzenie dotychczasowej tożsamości). By narodzić się na nowo, do innej, wyższej egzystencji, narrator musi symbolicznie zejść na samo dno nieświadomego, do Matek, do miejsca, gdzie niebył przechodzi w byt. Jest to zdaniem C. G. Junga zanurzenie się po skarb, po zatopione introwertyczne libido. Co ciekawe, obszerne, ciemne wagony pustego pociągu przypominają nam przyciemnione pokoje domu rodzinnego Józefa N. Nieliczni pasażerowie wysiadają na mijanych stacjach, lecz nikt zupełnie nie wsiada... Narrator w swej podróży oddala się od wszystkiego, co ludzkie i rzeczywiste, co bezpieczne. Najdłużej towarzyszy mu dziwny człowiek w starym, podartym kolejowym mundurze. Jest to istota ludzka ze spaloną świadomością, która nie udźwignęła swej inicjacji, świadczyłoby o tym jej milczenie, zniszczony strój, a przede wszystkim jej los tułacza na obrzeżach krainy

cieni. Rozpoczyna się błądzenie Józefa po ciemnych korytarzach wagonów, błądzenie w samotności. I wreszcie nasz bohater spotyka kolejarza o całkiem białych oczach, który wskazuje mu drogę do Sanatorium.

Jerzy Ficowski w REGIONACH WIELKIEJ HEREZJI porównuje pociąg do styksowego czółna, a starego kolejarza do Charona. Natomiast Wojciech J. Has w swej ekranizacji uczynił kolejarza na podobieństwo Tejrzejjasza. Bogusław Gryszkiewicz w eseju IRONIE I MISTYCYZM stwierdza: *Białe oczy — to ślepotą, znak iluminacji, głębokiej wiedzy, także profetycznej*⁸.

J. Campbell jest zdania, że najwyższego wtajemniczenia doznał Odys wówczas, gdy spotkał Tejrzejjasza, który doświadczył bycia zarówno mężczyzną jak i kobietą. Spotkanie przez Odysa Tejrzejjasza oznaczało uświadomienie przez niego jedności — męskości i żeńskości. Niezwykle ciekawa jest sama historia Tejrzejjasza, którą miałbym ochotę przedstawić w tym szkicu w skrócie jako swego rodzaju anegdotę. Otóż Tejrzejjasz przechodził przez las i zauważył dwa spółkujące węże (najbardziej ziemskie ze stworzeń), wetknął między nich laskę i stał się kobietą. Następnie żył przez jakiś czas jako kobieta. W drodze powrotnej ponownie natknął się na spółkujące węże, ponownie wetknął między nich swą laskę i na powrót stał się mężczyzną. I wówczas to, los tak chciał, że na Olimpie wybuchł spór między Herą a Zeusem o to, czy więcej przyjemności z aktu seksualnego czerpie mężczyzna, czy też kobieta. I bogowie jako sędziego wybrali Tejrzejjasza, który oświadczył, że kobieta przeżywa rozkosz dziewięciokrotnie silniejszą niż mężczyzna. Nie wiadomo dlaczego ta odpowiedź rozgniewała Herę, która zesłała na Tejrzejjasza ślepotę. Z kolei Zeus chcąc mu to jakoś wynagrodzić, obdarzył go mocą profetyczną i długowiecznością.

Wędrowiec, który udaje się do Krainy Zmarłych przebywa najpierw na ziemi niczyjej, symbolem tejże ziemi będzie u Schulza gęsty las, przez który przedziera się narrator; następnie przekracza rzekę graniczną, most. I rzeczywiście, Józef N. przechodzi w ciemności po moście.

*Most jest symbolem połączenia przeciwieństw, dwóch stron, przeszłości i przyszłości*⁹ — stwierdza Manfred Lurker.

Lecz na tym się kończy podobieństwo z tradycją mitologiczną dotyczącą przejścia do Krainy Zmarłych. Drzwi Sanatorium, za którymi rozpościera się Kraina, narrator zastaje otwarte, niestrzeżone (otwarte, podwójne szklane drzwi nasuwają skojarzenia z rozerwana błoną dziewiczą). Tak, motyw podróży do Krainy Zmarłych jest motywem już zużyтым, który utracił swoją odnawiającą się dziewiczość. Zmarli, którzy się tam udają, nie potrzebują już przewodników ani pouczeń, wszelkie przeszkody zostały unicestwione, droga jest bezpieczna, dostępna dla ogółu bez wtajemniczeń i tradycji (ogłoszenie w gazecie, reklama) i człowiek współczesny pozostaje sam na sam z własnym lękiem. Łono Matki Wszecchrzeczy stoi otworem, jest sprofanowane, gwałcone przez rozwój nauki i wiedzy, która redukuje w człowieku funkcję intuicji. Lecz przy podróży głębinowej towarzyszące człowiekowi poczucie bezpieczeństwa i pewności okazuje się pozorem, pułapką w jakie zwabia go, nieoświetlona światłem Intuicji jego nieświadoma psycha.

W krainie, do której przybywa Józef dwadzieścia cztery godziny trwa pora przejściowa, ni to dzień, ni to noc. *Taki kolor przybiera krajobraz niekiedy u nas w chmurny zmierzch letni nasycony długimi deszczami. Ta sama głęboka i spokojna abnegacja, to samo zdrętwienie zrezygnowane i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw.* [251]

Czerń, jaką jest nasycony krajobraz Sanatorium, odsyła nas do tego, że we wnętrzu bohatera wszystko jest puste i opanowane przez kompleksy (zmierzch odnosi się do nieświadomości indywidualnej). A dziwna, upiorna zieleń panująca tam (liście, paprocie) w przeciwieństwie do zieleni o odcieniu żółtym symbolizującej wegetację, życie, nadzieję, jest symbolem tego, co zatrute. Tak, wszystko w Józefie N. jest zatrute, gdyż jeszcze nie jest sobą, nie odnalazł swego losu i przeznaczenia. Ten stan rzeczy wynika stąd, że narrator nie posiadał umiejętności skierowania swego libido na świat i ludzi, nie posiadał umiejętności miłosegno objęcia rzeczywistości znajdującej się poza nim samym. Dlatego też poszukuje namiastki świata górnego we własnym wnętrzu (zejście do podziemia).

Pierwsza osoba spotkana przez naszego bohatera — pokojówka pełna kokieterii, rozbudza w nim silne pragnienie erotyczne, które będzie mu towarzyszyło niemal przez cały pobyt, pragnienie

nierozwiązywalne do zaspokojenia wskutek swoistego klimatu panującego w Sanatorium (ciągłe zapadanie przez kuracjuszy w częste, acz krótkotrwałe drzemki, nie wyłączając bohatera, w celu unicestwienia panowania czasu; trwanie bytu w wiecznej terażniejszości pomiędzy przeszłością a przyszłością). W utworze tym spotykamy przecież symboliczną scenę ekshibicjonistycznego onanizmu, bez rozładowania jednak napięcia, jako próbę przezwyciężenia bezsilności. Mianowicie narrator otrzymuje list z pewnej firmy, gdzie zamówił książkę pornograficzną, a zamiast niej otrzymuje dziwny teleskop będący także pojazdem, wykonany z tandetnego materiału (*ogromny papierowy karakon z imitacją dwóch latarni na przodzie*). [262] I oczywiście tę lunetę nakierowuje na pokojówkę, czym wywołuje zgorzsenie obecnych w sklepie gości.

W opowiadaniu pojawia się motyw sklepu i subiektów, gdyż ojciec zajmuje się tutaj tym, czym za życia — prowadzi sklep. Rynek miasteczka należącego do Sanatorium przypomina rynek rodzinnego miasta Józefa. Narrator oczywiście dokonuje racjonalizacji stwierdzając, że wszystkie rynki są do siebie podobne. Wszelkie tajemnicze zjawiska, jakie zachodzą w Sanatorium, stara się przyporządkować kategoriom rozumu obowiązującym w świecie, z którego przybył. Brak swego odbicia w lustrze interpretuje jako wadę tegoż przedmiotu. W kawiarni zaspokajają swój głód pączkami maczanymi w kawie nie pamiętając o pewnej regule; chodzi o powszechnie znany mityczny motyw: kto spróbował pożywienia zmarłych — nie może powrócić do świata żywych.

W Sanatorium żyją swoim niezależnym życiem dwa wizerunki ojca — schorowany, mały zasuszony starzec oraz tryskający nadludzką energią Demiurg pochłonięty obowiązkami, dusza towarzysstwa. Narrator przypisuje to zjawisko manipulacji czasem, której dopuszcza się kierownictwo Sanatorium. Znamienne jest spotkanie Józefa z Doktorem Gotardem — szefem całego przedsięwzięcia.

Cały trick polega na tym — dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych — że cofnęliśmy czas. Spóźnimy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go

w pańskiej ojczyźnie już dosięgła. [...] Reaktywujemy tu czas przeszły z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia. [254]

Zauważmy, że manipulacja czasem (szczególnie jeśli dotyczy to przeszłości) jest równoznaczna z manipulacją ludzkim losem. Znaczyłoby to, że dopóki indywiduum nie wyzwoli się zarówno od kompleksów indywidualnych (często związanych z rodzicami) jak i zbiorowych (podjęcie procesu indywidualacji) nie stanie się w pełni autonomiczną jednostką.

Czas mego ojca i mój już do siebie nie przystawały. [265] Zdanie to B. Gryszkiewicz interpretuje następująco:

Rozszczepienie obrazu ojca w rzeczywiste i maniczne imago. Gra obrazów zmierza nieuchronnie do przewyciężenia kompleksu ojca. Jej stanem wyjściowym jest źródło emocjonalnej postawy Józefa. Sytuacja alienacyjna, utrata tożsamości wskutek projekcji podmiotowych fragmentów psychiki na obiekt zewnętrzny. W efekcie powstaje paradoksalny stan zniewolenia. Jestem o tyle Józefem, o ile jestem synem Jakuba — stan, którego nie zmienia nawet śmierć patriarchy. Dopiero samorzutny proces rozróżnienia obrazów dokonujący się w miarę pobytu bohatera, pozwala mu dostrzec zmiany, jakie zaszły w obiekcie uwikłania¹⁰. Przerastam teraz o dwie głowy ojca, który mały l chudy drepce obok mnie swym drobnym i starczym krokiem. [270]

Za trafnością powyższej interpretacji B. Gryszkiewicza przemawiają ponadto dwa fakty. Otóż Józef N. dowiaduje się od Doktora Gotarda, że w pokoju ojca zarezerwowano mu drugie łóżko, lecz... *Drugiego łóżka nie było. Od okna ciągnęło przenikliwe zimno. Piec nie był opalony.* [255]

I nasz bohater zmuszony jest spać w jednym łóżku z ojcem, tak, jakby nie istniał, tak, jakby naprawdę wcale nie zauważono jego przyjazdu (nie wysłano również powozu na stację, mimo że zawiadomił władze Sanatorium o swym przyjeździe). W końcu w pokoju ojca znajduje się lustro, w którym Józef nie może dostrzec swego oblicza.

*W psychologii głębi lustro oznacza poważną introspekcję, która otwiera dostęp do własnej nieświadomości i tym samym pokazuje nasze prawdziwe oblicze*¹¹ — stwierdza M. Lurker.

Nie widzi własnej twarzy, nie posiada własnego łóża — znałoby to, że nie jest sobą. Jest ojcem, chciałoby się powiedzieć.

*Zwierciadło tak jak słońce wyjawia na jaw prawdę*¹².

Do tej pory mieliśmy do czynienia z rzutowaniem własnych nieuświadomionych dążeń przez Józefa na osobę ojca i dopiero w miarę kolejnych wydarzeń rodzi się nam bohater jako w pełni autonomiczna jednostka.

Niezaspokojony popęd seksualny pozwala Józefowi nie zatracić się całkowicie w tym świecie nierzeczywistym. Choć zaczyna zachowywać się tak, jak wszyscy kuracjusze — ciągle zapadanie w krótkotrwałe drzemki, to jednak przyjmuje postawę w miarę wnikliwego obserwatora, kogoś innego, stojącego gdzieś z boku, poza gromadnością. Jego Eros (libido), ciągle jeszcze dominuje nad Thanatosem (destrudo) i ratuje jego „ego” przed rozpadem. Jednakże potęga panującego klimatu powoduje niemożność zbliżenia się do kobiet, które jawią się Józefowi jako istoty coraz doskonalsze, tym piękniejsze, ponętniejsze, im bardziej są niedostępne. Można by rzec, że Józef idealizuje kobiety po to, by nie mieć do nich dostępu. A dlaczego? W liście do Stefana Szumana B. Schulz opisuje sen, który go nawiedził w siódmym roku życia.

Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie nożem penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. [...] Opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność, straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę wierzyć, że go naprawdę popełnił, i wciąż konstatuje z rozpaczą, że tak jest, że com uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już poza czasem, w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym, jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty przez całą wieczność. [415]

Lęk kastracyjny jest przyczyną, która nie pozwala zbliżyć się Józefowi do żadnej kobiety. Jak już wspomniałem w pierwszej części rozprawy, w twórczości B. Schulza mamy do czynienia z pustym i zimnym światem fetyszysty, w którym to trudno jest doświadczyć bliskości drugiego człowieka. Lęk kastracyjny narratora świadczyłby zaś o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego. Tak się składa, że cykl opowiadań zatytułowany *SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ* (skąd pochodzi opowiadanie tytułowe) rozpoczyna się

utworem KSIĘGA. Narrator tęskni do mitycznej Księgi, która symbolizuje świat Jednię, świat Prałono, świat nieoparty na antynomiach. A podstawą powstania kompleksu Edypa jest zdaniem J. Campbela rozdział popędów śmierci i miłości. W KSIĘDZE narrator skrajnie przeciwstawia sobie postacie ojca i matki. Ojciec kojarzy mu się z czymś tajemniczym, wzniosłym. Józef obserwuje rodzica ślęczącego nad Księgą, piszącego listy i te czynności w jego oczach nabierają cech magicznych rytuałów. Matka natomiast kojarzy mu się z nudną prozą życia codziennego, jest osobą, która zburzyła idyllę panującą pomiędzy ojcem i synem. *To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas, jak świat, pokoju.* [106]

Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów [...]. [107]

Jest rzeczą interesującą, że na naszą mitologię prywatną składają się w przeważającej mierze wspomnienia związane z fazą edypalną (4–5 r. ż., u niektórych autorów 4–7). Wspomnienia związane z wcześniejszymi fazami są na ogół szczątkowe i zniekształcone. Zwrócił na to uwagę m.in. Józef Rembowski (WIĘZI UCZUCIOWE W RODZINIE. STUDIUM PSYCHOLOGICZNE¹³).

Przy interpretacji dzieła literackiego, w którym to twórca apoteozuje „epokę dzieciństwa” nie możemy zapominać, że rekonstrukcja naszego dzieciństwa sięga właśnie, co najwyżej fazy edypalnej i na dodatek nie jest wolna od szeregu stłumień i wyparć. Wspomnienia wcześniejsze to świat „czystej” magii, gdzie ulegają zatarciu granice pomiędzy jawą, snem a fantazją.

J. Rembowski wykorzystując badania M. Poreta pisze:

*W momencie urodzenia dziecka, rola matki jest maksymalna, lecz w miarę jak się ono rozwija, będzie zmniejszała się aż do zupełnego zniknięcia, kiedy dziecko dorośnie. Natomiast rola ojca, minimalna w momencie urodzenia, będzie wzrastała równoległe do zmniejszania się roli matki*¹⁴.

W piątym roku życia dziecka, czyli wtedy, gdy faza edypalna w pełni rozkwita, oboje rodzice posiadają jednakowe znaczenie.

Widzimy więc, że fragment z Schulzowskiej KSIĘGI wydaje się być z pozoru zaprzeczeniem wszelkich prawd psychologicznych.

E. Fromm w swym szkicu KRYZYS PSYCHOANALIZY¹⁵ spostrzegł w przeciwieństwie do Freuda (a podobnie do Bettelheima), że w fazie edypalnej nie mamy do czynienia z nienawiścią syna w stosunku do ojca, ani też z lękiem przed ojcem, lecz przed matką. Dochodzi wówczas do nieświadomych prób uwodzenia syna przez matkę, na co syn odpowiada nieraz lękiem i agresją. U chłopca, w tym przedziale wiekowym, dominuje chęć bycia ojcem, bycia takim jak ojciec.

Zastanówmy się zatem, coż może znaczyć to zdanie, że *matki wówczas nie było*? Otóż narrator próbuje uchwycić okres, kiedy jeszcze nie odkrył płciowości swej rodzicielki. Uwiedziony jej pieszczotami, w końcu odkrywa w niej kobiecość. I świat harmonii, duchowy, idealny związek pomiędzy ojcem i synem przestaje istnieć. Narrator odczuwa poczucie winy z powodu tego, że odsunął matkę od ojca i jednocześnie sam się odsunął od swego wcześniejszego idola. Poczucie winy potęguje fakt, że ojciec jest człowiekiem słabym i chorym, jednakże obdarzając drugą stronę osobowości ojca mocami demiurgicznymi, fantazjując o jego potędze, narrator lęka się zemsty ze strony swego rodzica i kary za swe edypalne pragnienie. Wraz z odkrywaniem spraw związanych z płcią kończy się w życiu Józefa okres magiczny, jego ego emancypuje się. Zauważmy, że w rozwoju dziecka powiązania męskiego i żeńskiego libido z preedypalną matką są zasadniczo te same. Kiedy dziecko różnicuje się od matki, staje się ona źródłem strachu i zagrożenia. Jako że libido posiada skłonność do uwięzienia na etapie pierwszych obiektów, oboje rodzice mogą stać się dla dziecka źródłem niszczących kompleksów.

Matki wówczas nie było — znaczyłoby to, że nie było matki jako konkretnej kobiety, lecz istniała ona w psychice syna jako chthoniczna bogini — Wielka Matka. Na dalszym etapie rozwoju Wielka Matka ustępuje miejsca indywidualnej matce, która jest powiązana z ojcem. Dochodzi wówczas do przesunięcia od Dwoistości (ja i Wielka Matka) do Troistości (ja, indywidualni rodzice, a wedle C. G. Junga trzeci element jest zawsze elementem rozkładowym, który jednak przyczynia się do rozwoju naszej świadomości). Należy zauważyć, że początkowo Wielka Matka jest istotą hermafrodytną. W dalszym rozwoju ego niebagatelną rolę odgrywa

słynna Freudowska „prascena”, kiedy to dziecko widzi i wyobraża sobie rodziców w czasie stosunku. Wówczas to czuje się ono zbędne, wykluczone z cielesnego zjednoczenia.

*Dziecko płci męskiej chciałoby osiąść matkę, aby doznać cielesnej jedności, postawić się obok swojej matki, „odpychając” tym samym ojca. [...] Ponieważ jest to oczywiście niemożliwe, sięga ono w bardzo złożony sposób [...] po najbliższą możliwość i identyfikuje się z ojcem, ponieważ ojciec posiada już przecież matkę. [...] Identyfikację zastępują wybory*¹⁶ — pisze K. Wilber.

Pragnienie syna, by rozdzielić rodziców i zawiązać matką jest połączone z zazdrością, wściekłością i krnąbrnością w stosunku do ojca. Jednakże, kiedy pragnienie to ustępuje miejsca dążeniu dziecka do bycia takim, jak jego ojciec, wówczas to, zdaniem K. Wilbera, ma miejsce fundamentalna transformacja od cielesnego do mentalnego zjednoczenia, ponieważ identyfikacja jest działalnością mentalną. Dziecko naśladując ojca i używając jego pojęć włącza obraz rodzica w swoje ego.

Zwróćmy uwagę na to, że narrator opowiadań B. Schulza (Józef N.), mimo że często idealizuje ojca wynosząc go na piedestał, to jednakże w chwilach zagubienia bądź zagrożenia szuka ratunku w regresji do faz wcześniejszych (szczególnie do fazy oralnej) i znajduje go w objęciach preedypalnej matki. Kiedy szaleństwa ojca wymykają się spod wszelkiej kontroli i zaczynają doprowadzać do bankructwa rodzinę, wówczas to Schulzowski bohater przypomina o matce. I wtedy to spostrzega ojca już nie jako postać mityczną, odrealnioną, lecz jako osobę chorą, zdziwaczałą, która stanowi zagrożenie zarówno dla samej siebie, jak i dla syna. Nie mając więzi emocjonalnych z ojcem i nie mogąc liczyć z jego strony na poczucie bezpieczeństwa narrator cofa się do wcześniejszych faz rozwojowych, ponieważ ideałem więzi emocjonalnej wydaje się być człowiekowi więź pomiędzy matką a niemowlęciem, matką, która zaspokajając potrzeby oralne dziecka zapewnia mu właśnie te brakujące poczucie. Jednakże, jako że preedypalna matka jest istotą hermafrodytną domaga się od syna jego fallusa, symbolizującego moc twórczą, a przez to syn naraża się na niebezpieczeństwo (o ile nie potrafi uwalniać się od niej) utraty swej twórczej potencji.

Powróćmy do opowiadania SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ. Otóż w jednej ze scen swą niemożność zbliżenia do kobiet Józef rekompensuje homoseksualną fantazją, której bohaterami czyni swego ojca i pięknego kelnera Adasia. Odkrywając w ojcu manicznym, ojcu wyfantazjowanym skłonności homoseksualne, desakralizują go.

Mlaskając językiem, żując i mówiąc jednocześnie markuje on gestami, mimiką najwyższe ukontentowanie tą biesiadą, wodzi wielbiącym wzrokiem za panem Adasiem, kelnerem, któremu wraz z rozkochanym uśmiechem rzuca wciąż nowe zlecenia. I gdy kelner wiejąc serwetą, biegnie je spełnić, ojciec apeluje błagalnym gestem do wszystkich, bierze wszystkich na świadków nieodpartego czaru tego Ganimeda.

— Nieoceniony chłopak — woła z błogim uśmiechem, przymykając oczy — anielski chłopak! Przyznajcie panowie, że jest czarujący! Wycofuj się z sali pełen niesmaku, niezauważony przez ojca. [264] Od tego momentu konflikty z fantazjami na temat ojca nasilają się. Imago rzeczywiste ojca zaczyna przeważać nad imago manicznym. Wzrasta wrażenie narratora, że wraz z ojcem są jedynymi gośćmi w Sanatorium. Pobyt w tej krainie wydaje się być czymś nie do zniesienia. W pomieszczeniach panują ciemności i zimno, nie działa elektryczność. Słodczyce, którymi najczęściej żywi się narrator są bez wątpienia namiastką rozkoszy seksualnej, za pomocą której jego Eros broni się przed sprzysiężeniem braci bliźniaków — bogów snu i śmierci. Silnie rozbudzone potrzeby oralne Józefa wskazują nam na jego chęć regresji, powrotu do dzieciństwa, do matki.

O jakiejś porze, w niewiadomym punkcie, gdzieś na raptownym skręcie chrapania, budzę się na wpół przytomny i czuję w nogach ciało ojca. Leży tam zwinięty w kłębek, mały, jak kociak. [...] W sklepie rozwija ojciec pełną ożywienia czynność, przeprowadza transakcje, wytęża całą swoją swadę dla przekonania klientów. [...] W sanatorium leży ciężko chory, jak w ostatnich tygodniach w domu. Trudno zataić, że proces szybkim krokiem zbliża się do fatalnego końca. [267-268]

Maniczne imago ojca zawierusza się gdzieś w czasie rozruchów, rewolucji, do jakiej dochodzi w tej krainie kiczu, która imituje wszelki kicz z krainy rzeczywistości; maniczne imago swego ojca Józef widzi po raz ostatni w płomieniach sklepu...

W stosunku do Doktora Gotarda Józef zachowuje ambiwalent-

ną postawę. Z jednej strony żałuje, że rodzina uwiedziona szumną reklamą wysłała tu ojca i uważa Doktora za hochsztaplera, z drugiej strony — odczuwa jednak w stosunku do niego wdzięczność. *Jakakolwiek jest ta nędzna egzystencja ojca, ale widzę go bądź co bądź, jestem z nim razem, mówię z nim...* [268]

Kimże naprawdę jest ten tajemniczy Doktor Gotard? Oto pytanie! Hadesem? — jak chce J. Ficowski — bogiem otchłani i rzeczy niewidzialnych, rodzonym bratem Zeusa? Kiedy narrator pragnie ponownie spotkać się z Doktorem, dowiaduje się, że ten tajemniczy człowiek operuje, a jednocześnie otrzymuje informację, że w Sanatorium od lat nie była przeprowadzana żadna operacja...

*Hades jest kresem i celem wszelkiego rozwoju duchowego. [...] Hades nie jest pustką ani próżnią, znamienne, że posiada również imię Pluton, tzn» „obfitość, bogactwo”*¹⁷ — pisze M. Lurker przybliżając nań koncepcje J. Hillmana. Ponadto:

*Imię greckiego boga zmarłych Hadesa pochodzi od aides i znaczy „Niewidzialny”, wskazuje również na to czapka niewidka będąca w jego posiadaniu*¹⁸.

W ODYSEI Homera królestwo snów należy do domu Hadesa, podobnie i w indyjskiej Atharwawedzie sen pochodzi ze świata boga śmierci Jamy. Hades jest jednocześnie Thanatosem i Hypnosem.

Doktor Gotard śpi w swoim pokoju, a jego czarna broda sterczy zadarta w powietrze. [269]

I kiedy narrator wreszcie spotyka nieobecnego, śpiącego Doktora, czyż nie obdarza niewidzialnego, widzialnym wizerunkiem swego ojca (patriarchalna broda)? Czyż nie dokonuje wówczas na osobie Doktora pewnej manipulacji, a mianowicie personifikacji pragnienia posiadania Ojca Wszechmogącego, Wszechpotężnego, a nie tylko zdziwaczałego starca, który opuszczając ten świat zmusił narratora, by ten pożegnał się ze światem dzieciństwa, światem wszelkiej magii i cudowności i wkroczył w bezbarwną monotonię, pełną obowiązków i wymuszonego działania życia dorosłego? Oto jeden z dramatów człowieka dwudziestego wieku — nieumiejętność pogodzenia się z naturalnym biegiem rzeczy, gdyż celem nie jest już dorastanie i starzenie się, lecz zachowanie młodości, nie dojrzenie i uwolnienie się od rodziców, ale kurczowe trzymanie się ich.

I wreszcie nie mogło zabraknąć w SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ psa jako symbolu potęgi śmierci. Strażnikiem tejże krainy jest ni to człowiek, ni to pies uwiązany na łańcuchu, „kudłata bestia”. *Mógłby to być starszy nieudany brat Doktora Gotarda* [273] — komentuje narrator. Ale dlaczego mógłby, przecież jest starszy, tak jak starsza jest nieświadomość od świadomości... Jest czymś godnym uwagi, że Grecy nadali Hadesowi przydomek „sarkophagos”, co znaczy mięsożerca. Jest rzeczą powszechnie znaną, że wizerunek psa jako symbolu potęgi śmierci towarzyszy nam od zarania dziejów. Najstarsza i najprymitywniejsza forma pochówku to przecież wystawienie zwłok na zewnątrz na pożarcie psom i ptakom drapieżnym (psy i ptaki mają wyzwolić dusze zmarłych i przenieść je w zaświaty), współcześnie spotykana jeszcze u Weddów na Cejlonie i wśród niektórych plemion eskimoskich. W wielu wierzeniach spotykamy psa jako strażnika podziemi; u Greków (Cerber), Egipcjan (Anubis), Azteków (Zelotl), ograniczając się do tych najbardziej znanych. Również tak popularna postać mitologiczna jak Charon, grecki przewoźnik dusz do świata podziemi był przedstawiany pod postacią psa. Na dodatek według staroindyjskiego przekazu bóg — stwórca Pradžapati stworzył śmierć jako żarłoka.

*Nie bez racji interpretowano ostatnią, a zarazem najniebezpieczniejszą pracę Heraklesa, kiedy porwał z podziemnego świata piekielnego psa Cerbera, jako pokonanie śmierci*¹⁹ — oznajmia nam Lurker.

Pragnąłbym przypomnieć, że Cerber był spłodzonym w kazi-rodzonym związku synem Echidny — matki wszelkiej grozy, córki Matki Ziemi (Gai).

Józef N. uwalnia człowieka–psa z łańcucha i zamyka go w pustym pokoju ojca przeżywając jednocześnie dwa przeciwstawne stany uczuciowe, mianowicie, z jednej strony lęka się tego, co się stanie, kiedy ojciec powróci, z drugiej — czuje po prostu ulgę. *Szczęście, że ojciec już w gruncie nie żyje, że go już to właściwie nie dosięga...* [264]

Zamykając człowieka–psa w pokoju ojca pokonuje śmierć (lęk przed nią) i jednocześnie oddaje jej swój obiekt uwikłania, czyli ojca... Godzi się z naturalnym porządkiem rzeczy, z bezpowrotnym odejściem ery dzieciństwa i nastaniem ery dorosłości. Ale czy

rzeczywiście mamy tu do czynienia z bezpowrotnością dawnych czasów? Przecież równocześnie budzi się twórcza „anima” narratora, za pomocą której może bezpowrotność zamieniać w wieczną chwilę, w trwanie bytu poza panowaniem czasu. Albowiem akt twórczy odbywa się w chwili beczasowej, ponieważ powoływanie do istnienia przebiega pomiędzy przeszłością, doświadczaną jako wspomnienie oraz przyszłością, doświadczaną jako oczekiwanie. Lecz przewyciężenie kompleksu ojca, pokonanie śmierci, narodziny do innej egzystencji nie byłyby możliwe bez uświadomienia sobie przez Józefa jedności męskości i żeńskości. Zauważmy, że w momencie, kiedy narrator opuszcza Sanatorium rozpoczyna się czas chaosu, rewolucji. Ani Doktor Gotard nie okazuje się Wszchemogącym, ani człowiek-pies nie jest takim drapieżnym i niebezpiecznym na jakiego wyglądał; w końcu ojciec zostaje pozbawiony swych sił demiurgicznych i zamienia się w budzącego współczucie syna schorowanego starca, którego syn rzuca na pożarcie śmierci. Przecież współczucie jest także formą agresji... Ale pozostaje jeszcze matka, która jawi się tu jako prawdziwa, choć zakamuflowana bogini podziemnego świata. Narrator słyszy oddalające się kroki, otwiera drzwi i widzi oddalającą się matkę, którą woła, matka odwraca się i śle ku niemu błagalny uśmiech.

To tylko kilka zdań w opowiadaniu, lecz jakże istotnych. Matka wprowadza tchnienie życia, witalności. Uzmysławia narratorowi, uzmysławia bez słów, że on do tego świata jeszcze nie należy, pragnie, by powrócił do życia (błagalny uśmiech). Należy zauważyć, że w trakcie pobytu w Sanatorium Józef najczęściej posila się marmoladą jabłeczną, która symbolizuje nam w sposób zakamuflowany matczyną pierś. Z symboliką jabłka jako matczynej piersi często spotykamy się w ikonografii religijnej. Regresja narratora, jego próba powrotu do dzieciństwa może być traktowana jako próba przełamania samotności poprzez odtworzenie zerwanych więzi emocjonalnych z drugim człowiekiem. A ideałem wydaje się nam zawsze, jak już wcześniej wspominałem, więź pomiędzy matką a dzieckiem.

Od dawna, a wraz z nastaniem chrześcijaństwa szczególnie, w kulturze europejskiej szukanie Boga prowadziło duszę ku górze,

w niebiosach, gdzie zasiadał Bóg Ojciec. W wieku dwudziestym, począwszy od S. Freuda, a być może od końca dziewiętnastego począwszy od F. Nietzschego, droga wiedzie w dół, w ciemność, w głąb, gdzie przywództwo należy do żywiołu kobiecego. Jak pisze Anita von Raffay — w tradycji chrześcijańskiej świat podziemny, ciemności, skojarzono nie tylko z diabłem i piekłem, lecz także z pierwiastkiem kobiecym²⁰.

Narrator nie potrafi pojąć przyczyny pojawienia się matki w tej-że krainie, w krainie, do której niby to nie miała mieć dostępu. Nie potrafi pojąć, że to matka jest pierwotną boginią świata podziemnego, nie potrafi pojąć tego, że pożądamc inne kobiety, tak naprawdę pożądamc matkę. Nawet zmarły jest niczym embriom w łonie matki. W niektórych kulturach chowa się zwłoki w pozycji skulonej. W innych umieszczalamc się je w dziuplach drzew, skąd pochodzi zwyczaj chowania zmarłych w trumnach, ponieważ symbol trumny (drzewa a szczególnie jego wnętrza) jest symbolem macierzyńskiej łona. Wynika stąd, że zmarli, którzy powracają do powszechnej macicy zostają obdarzeni perspektywą ponownych narodzin.

Narrator opowiadania styka się w Sanatorium z trzema wyrazistymi postaciami męskimi: z Doktorem Gotardem, z własnym ojcem (rozszczepionym na imago rzeczywiste i maniczne), z człowiekiem-psem. Te trzy postacie tworzą w sumie jedną postać Ojca (już z dużej litery). Doktor Gotard — władca, acz pozorny, głębi onirycznych będzie reprezentantem ojcowskiego „super ego”, natomiast niby to nieudany jego starszy brat człowiek-pies będzie personifikacją tego wszystkiego, co w ojcu najniższe i popędowe — ojcowskiego „id”.

O tym, że „ego” później wyłoniło się z „id” świadczy fakt, iż czasami przerywamc swe funkcjonowanie i pozwala na powrót do poprzedniego stanu. [...] Można słusznie powiedzieć, że z chwilą narodzin człowieka powstaje w nim popęd powrotu do porzuconego życia wewnątrzmacicznego, a popęd ten jest popędem snu. Sen jest takim powrotem do łona matki²¹ — stwierdza S. Freud.

Przecież „super ego” okazuje swą niezależność od świadomego „ja” i wewnętrzne związki z nieświadomym „id”, „super ego” ulega wpływom procesów, które pozostają nieznanymc naszemu „ja”.

Pragnąłbym zauważyć, że Doktor Gotard nie dopuszcza Józefa N. do intymnych związków z kobietami. Jego bronią staje się zsyłanie snu, co sprawia, że narrator pomimo napięcia erotycznego nie jest w stanie zbliżyć się do żadnej kobiety. Wtrącanie w sen będzie więc tutaj symbolem aktu kastracyjnego. Nawet czas w Sanatorium, który miał być wedle narratora nietykalną świętością okazuje się czasem o kastrowanym. Zatem widzimy, że Doktor Gotard za pomocą czasu snu manipuluje losami Józefa, podobnie jak manipulują naszymi losami kompleksy indywidualne i kulturowe.

Narrator prezentuje nam pasywną postawę wobec (zwampiryzowanego) kastrującego obrazu rzeczywistości. Poddaje się snowi, ucieka w sen, nie walczy, Wszechogarniający lęk kastracyjny okazuje się być czymś nie do zniesienia w takim stopniu, że w nieświadomości Józefa pojawia się pragnienie autokastracji, a co za tym idzie chęć posiadania żeńskich atrybutów seksualnych. Paradoksalnie autokastracja wyeliminowałaby lęk przed kastracją. Jednakże rzeczywiste czy symboliczne zrealizowanie tego zamiaru doprowadziłoby narratora do zaburzeń tożsamości, do szaleństwa i autodestrukcji, podobnie jak lęk dotyczący kobiecej mocy prokreacyjnej doprowadził do autodestrukcji jego ojca. I dopiero przełamanie pasywnej postawy, czyli uwolnienie i zamknięcie człowieka–psa w pokoju ojca, można by rzec rzucenie ojca na pożarcie psu — symbolu potęgi śmierci i jednocześnie personifikacji perwersyjnie ukierunkowanych popędów swego rodzica, doprowadza do tego, że narrator likwiduje to, co mu zagraża w szczególności — symbiotyczne zrośnięcie z ojcem, naznaczenie kompleksem ojca. Oddaje ojca śmierci, godzi się na naturalny bieg rzeczy, a przy tym zwraca ojca matce. Pokój będzie tutaj symbolizował matkę. Następuje samozjadanie się pewnego wyobrażenia na temat ojca, a co za tym idzie wyzwolenie z kompleksu i oswojenie własnych lęków, które będzie można zaprząć do procesu twórczego. Narrator jest już nie tylko ojcem, ale i ojcem i przede wszystkim sobą. Jak już wyżej wspominałem Józef styka się z trzema symbolicznymi postaciami męskimi, a przecież liczba trzy wyraża pierwiastek męski, natomiast liczba dwa — kobiecy, gdyż według mistyki żydowskiej wyraża wszystko, co narodziło się

w sposób płciowy i podlega prawu życia i śmierci. Czyli mamy już piątkę. *Pitagorejska spekulacja liczbowa dopatrywała się w piątce spotkania męskiej trójki z żeńską dwójką, a tym samym małżeńskiego zespolenia* ²².

I narrator, w przeciwieństwie do ojca, który ponosi klęskę i z którą nasz bohater nie może się pogodzić (brak Ojca Wszechmogącego, pusty tron w niebie nie równoważy panowania chtonicznych bóstw kobiecych) — staje się twórcą, artystą, przekazicielem mitów, czyli współczesnym szamanem. A że te mity zbudowane są na jego słabościach, a że z tych mitów wyziera pustka świata fetyszysty... No cóż, jest to wiek dwudziesty, wiek antymitów, wiek przewartościowania wszelkich wartości, wiek upadku religii i rozluźnienia więzów pomiędzy ludzkimi wspólnotami, wiek skazujący człowieka na samotność, na izolację w tłumie, wiek totalitaryzmów, które były patologicznym środkiem zaradczym na taki stan rzeczy. Zresztą, artysta nie musi mieć cokolwiek wspólnego z mędrcom i najczęściej nie ma. W przeciwieństwie do mędrca, ma prawo nie rozumieć obrazów wyłaniających się z jego nieświadomości. Jest tylko rodzajem medium, które przekazuje wytwory własnej fantazji ludzkości, by ta nad nimi się głowiła, ustosunkowywała się do nich, interpretowała, a przez to osiągała wgląd we własny świat wewnętrzny, we własne słabości, których człowiek jest mniej świadom niż swych zalet i dzięki temu omijała grożące jej niebezpieczeństwa oraz ewoluowała w stronę „wyższej świadomości”.

I cóż się dzieje z naszym narratorem? Po zamknięciu w pokoju ojca człowieka-psy, strażnika świata podziemnego, narrator opuszcza Sanatorium bez przeszkód, opuszcza w taki sam sposób, w jaki przybył, lecz staje się zupełnie innym człowiekiem:

Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zadomowiłem się niejako na kolei i toleruję mnie tam wałęsającego się od wagonu do wagonu. [...] Moje ubranie podarło się, postrzępiło. Podarowano mi znoszony mundur kolejarza. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny, stoję w korytarzu przed przedziałami drugiej klasy i śpiewam. I wrzucają mi drobne monety do mojej konduktorskiej czapki, czarnej czapki kolejarza z odartym daszkiem. [276]

Czyż nie jest to symboliczny opis życia artysty, wędrowca po otchłani nieświadomego? Narrator nie milczy, tak jak człowiek spotkany na początku drogi, nie milczy, lecz śpiewa, śpiewem tworzy. Staje się współczesnym szamanem, przekazicielem mitów, którego często nikt nie chce słuchać. Tolerują go, owszem, lecz skazany jest na żebranie, bynajmniej nie o środki materialne, ale o to by być słuchanym, a bycie tworzącym i słuchanym przeistacza się w jego los. Narrator przechodzi inicjację zstąpienia do podziemi, inicjację w krainie jakby nie było kiczowatej, utkanej na miarę czasów w jakich wypadło mu żyć, jednak przechodzi ją zwiąskowo połowicznie. Poszerza swe pole doświadczenia egzystencjalnego, wydobywa na powierzchnię skarb — zatopione w introwersji libido, i dzięki twórczej „animie” afirmuje wychodzące mu na przeciw wewnętrzne przeznaczenie, odnajduje Królestwo w sobie. Lecz nie jest mędrce, jedynie półobłąkanym włóczęgą — artystą, ponieważ w swym rozwoju korzysta z regresywnych mechanizmów obronnych.

Zważmy, że podobnie jak jego ojciec, Józef przypomina fallicznego towarzysza Wielkiej Matki, którego spotykał tragiczny los (kastacja, ofiarowanie, poćwiartowanie). O ile powyższe kategorie rozpatrzemy w sposób symboliczny, to możemy spostrzec, że — po pierwsze narrator posiada okaleczony instynkt seksualny (lęk kastacyjny, fetyszym); po drugie — w przypadku zagrożenia szuka regresywnego ratunku w objęciach matki, żywiołu chtonicznego i po trzecie — przedstawia siebie jako półobłąkanego kolejowego żebraka, którego świadomość jest rozszarpywana przez zalew treści nieświadomych. Jednakże w przeciwieństwie do swego ojca, od którego przejmuje to, co w nim najcenniejsze — jego kreatywność, odnajduje formę dla wyrażenia w sposób symboliczny własnych wewnętrznych konfliktów. Za pomocą odnalezionej formy swój indywidualny los czyni często profetycznym losem „wiednącej” kultury, kultury jednostronnie opartej na posłuszeństwie wobec patriarchalnego autorytetu.

Jako twórca Józef N. osiąga Pełnię, ma wgląd w rzeczy widzialne i niewidzialne, w to, co na powierzchni, i w głębinie nieświadomości, z których potrafi znaleźć drogę powrotu. Jednakże potrzebuje słuchaczy, czyli tych, którzy odbiorą jego przekaz, by

uchronić go przed cienką granicą, za którą nie ma powrotu z szaleństwa. Należy przy tym pamiętać, że Pełnię zyskuje się za cenę utraty poczucia bezpieczeństwa i ostatecznej podstawy, co napędza z kolei twórczą energię. Oczywiście negatywne odczucia związane z tą utratą, pisarz korzystający z głębin oniryzmu znosi za pomocą procesu twórczego, za pomocą tworzenia dzieła, jak też i umiejętności kontemplacji i wglądu.

B. Gryszkiewicz zdanie: *Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny stoję przed przedziałami drugiej klasy i śpiewam*, interpretuje następująco:

Przez te słowa, przebija ton znany z mitu o schyłku życia — wędrówki Orfeusza, który opuściwszy Hades stawil pieśnią apollińską światłość. Nawiązanie do legendy orfickiej urzeczywistnia zasadę istnienia bohatera, którego żywiołem staje się pieśń. Wtajemniczenie prowadzi do gloryfikacji sztuki i kreuje twórcę^{2,3}.

Orfeusz jest o tyle istotnym bohaterem kulturowym, iż łączy w sobie cechy szamana i artysty, można by rzec, choć jest to duża śmiałość, że jest ostatnim szamanem i jednocześnie pierwszym artystą, jeśli chodzi o dziedzictwo kultury Starożytnej Grecji. Jego głowa ucięta przez bachantki płynęła Hebronem aż do Lesbos (w *SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ* zwraca uwagę twarz narratora obwiązana brudną szmatą), następnie służyła za wyrocznię, podobnie jak głowa Mimira z mitologii germańskiej, czy też przechowywane czaszki szamanów jukagirskich.

Swą wewnętrzną podróż Józef N. jako twórca przechodzi zwycięsko, jako człowiek ponosi pozorną klęskę. Jest wywyższony i jednocześnie poniżony, kreatywny i okaleczony, ponieważ twórczość artystyczna na ogół odbywa się kosztem niedostosowania do wymogów świata zewnętrznego, gdyż libido pogrążając się w wewnętrznym królestwie nieraz w sposób) niedostateczny przepływa w ludzi i rzeczy. Józef N. podróżuje w międzystrefie dwóch światów, podróżując powołuje do istnienia. Obarczony losem artysty jest skazany na życie pomiędzy lękiem a pragnieniem, pomiędzy wspomnieniem a oczekiwaniem. Na ołtarzu twórczości składa swą duszę, ponieważ jego twórcza „anima” wymaga ofiary. ◀

ROZDZIAŁ III

WIOSNA JAKO MIT DOJRZEWANIA „DO DZIECIŃSTWA”

Do najwybitniejszych utworów Brunona Schulza krytyka na ogół zgodnie zalicza *WIOSNĘ*, gdzie oniryka i groteska osiągnęły swą najwspanialszą i zarazem przewrotną głębię.

Oto jest historia pewnej wiosny, która była prawdziwsza, bardziej ołśniewająca i jaskrawsza od innych wiosen... [133]

W ten sposób rozpoczyna się jedno z najpiękniejszych opowiadań pisarza. Już na samym początku ciśnie się na usta pytanie — dlaczego właśnie ta, a nie inna wiosna stała się porą szczególną w życiu narratora. Otóż najprawdopodobniej z powodu „obsadzenia” nadmiarem energii obiektu, który tej wiosny się objawił. Tym obiektem jest Bianka — pierwsza miłość narratora, a bardziej niż miłość — jego pierwsza fascynacja erotyczna z okresu dojrzwania, pociągająca aż do bólu, a im bardziej pociągająca, tym bardziej raniąca. Józef N. (narrator) z całą wyrazistością uświadamia sobie, że dzieciństwo (rajaska kraina) minęło bezpowrotnie i wraz z końcem okresu utajenia budzi się libido manifestujące się w pożądaniu cielesnym. Pragnienia, myśli, uczucia i właściwości, których w sobie Józef nie akceptuje, których się lęka — projektuje na wiosnę. Przecież jest to pora przejściowa, która zakłada przejście do... dojrzałości lata. Z wiosną kojarzy się narratorowi ogrom przestrzeni, ekspansja — „bezludna i obszerna”. Jest to pora piękna i przera-

zająca jednocześnie, podczas której człowiek zauważa, że jest częścią natury, znikomym pyłkiem w ogromie Wszechświata.

Józefa N. cechuje ambiwalentna postawa w stosunku do tego, co we wnętrzu człowieka jest „dionizyjskie”. Nie akceptuje Dionizosa w sobie i jednocześnie zachwyca się nim, jego działaniem w obrębie gatunku ludzkiego i w naturze; akceptuje go stojąc na zewnątrz, jako obserwator.

W swych dziełach C. G. Jung nie kryje zafascynowania dokonaniami F. Nietzschego, którego uważa za prekursora psychoanalitycznego myślenia o ludzkiej kulturze. Interpretując nam *NARODZINY TRAGEDII* pisze:

Człowiek pojawia się w dionizyjskim orszaku jako Satyr, w górnej części ciała bóg, w dolnej kozioł. Jest to zgroza z powodu złamania zasady indywidualności, a zarazem „pełen rozkoszy zachwyty” z powodu jej złamania. Dlatego pierwiastek dionizyjski da się porównać z upojeniem, które jednostkę roztopia w popędach i treściach zbiorowych, jest ono rozsądzeniem „ja” przez świat¹.

C. G. Jung spostrzega, że obok napoju narkotycznego F. Nietzsche wymienia drugi czynnik, który wprowadza człowieka w upojone samozapomnienie, pozwalające przełamać „principium individuationis” — jest to „popęd wiosenny”. Z Dionizosem kojarzy się percepcja zmysłowa i afektywna, ekstrawersja uczuć, pobudzenie sfery cielesnej.

Natomiast pierwiastek apolliniński to postrzeganie wewnętrznych obrazów piękna, miary i uczuć okiełznanych przez proporcje. Porównanie z marzeniem sennym wskazuje wyraźnie charakter stanu apollinińskiego: jest to stan introspekcji, kontemplacji zwróconej do wewnątrz, ku onirycznemu światu wiecznych idei, a więc stan introwersji² — stwierdza C. G. Jung.

Stan dionizyjski jest stanem pozwalającym człowiekowi odnowić zerwane więzi z naturą, człowiek wówczas nie jest jednostką, lecz częścią przyrody.

W WIOŚNIE mamy opis nocy wiosennej, podczas której spotykają się chłopcy i dziewczęta. Każdy z nich staje się jak *Don Juan*, piękny i nieodparty, wychodzi z siebie dumny i zwycięski i osiąga w spojrzeniu tę moc zabójczą, od której serca dziewczęce truchleją. A dziewczętom

pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejami, labirynty parków ciemne i szumiące. [155]

Widzimy, że już nie są to chłopcy i dziewczęta, już nie są to jednostki, lecz przedstawiciele gatunku.

Niezmiernie istotną rolę w opowiadaniu (choć nie wyeksponowaną) pełnią Murzyni, którzy objawiają się nam jako symbol niczym nieskrępowanego popędu seksualnego. Tłumy Murzynów pojawiają się nagle w mieście. *Biegną przez ulice wielką, hałaśliwą, obdartą hałastrą, wpadają do sklepów żywnościowych, płądrują je. Żarty, szturchańce, śmiechy, toczące się szeroko białka oczu, gardłowe dźwięki i białe, błyszczące zęby. [...] Teraz dopiero zdaję sprawę, że od początku czułem: ta wiosna jest podszyta Murzynami. [192]*

Motyw Murzynów pojawia się również w pokoju Bianki, gdzie narrator jest przez nią kuszony. Myśl o spółkowaniu napawa go przerażeniem, zadowala się obserwowaniem fetyszy — jej kolan, nogi, chodu, białej sukienki.

Oczy Bianki pogłębiają się, policzki jej płoną, uroczy uśmiech rozchyła jej usteczka. Chce mi coś zwierzyć? Goś najsekretniejszego? Bianka mówi o zdradzie i twarzyczka jej płonie ekstazą, oczy zwięzają się od napływu rozkoszy, gdy, wijąc się jak jaszczurka pod koldrą, insynuuje mi zdradę na jświętszej misji. [...] — Uczyni to — szepce natarczywie — uczyni to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów... — A gdy zaklinającym się gestem przykładam palec do ust, pełen rozpaczy — twarzyczka jej staje się nagle zła i jadowita. — Jesteś śmieszny ze swoją niezłomną wiernością i z całą twoją misją. [...] A gdybym wybrała Rudolfa! [...] Ach, on byłby posłuszny aż do zbrodni, aż do wymazania swej istoty, aż do samounicestwienia... — Potem nagle z triumfującą miną pyta:

— Czy pamiętasz Lonkę, córkę Antosi, praczki, z którą bawiłeś się będąc mały? — Spojrzałem na nią zdziwiony. — To byłam ja — rzekła, chichocząc — tylko, że byłam wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy? [200]

Narrator przegra rywalizację o Biankę na własne życzenie, odstąpi ją przyziemnemu, ale przez to bardziej rzeczywistemu, bardziej gatunkowemu Rudolfowi, gdyż to, co gatunkowe, to, co nie wybija się na indywidualium, jest prawdziwe, bliższe natury.

Możemy rozpatrywać postać Bianki jako projekcję „animy” narratora, z tym że psychiczna „conunctio”, połączenie z płcią przeciwną w sferze własnego świata wewnętrznego jest zadaniem drugiej połowy życia (narodzenie „duchowego” dziecka, rozwój duchowy); natomiast w pierwszej połowie życia kontakt z płcią przeciwną ma na celu przede wszystkim połączenie fizyczne, aby móc wydać „cielesne” dziecko jako owoc i przedłużenie gatunku. Jednakże lęk kastracyjny narratora, który uwidacznia się w przerażającym go fakcie przemiany dziewczynki w kobietę sprawia, że obraz Bianki podlega zjawisku fetyszyzacji, (Bianka jest „obdarzana” przez niego brakującym członkiem). Odpowiedzialny za ten stan rzeczy lęk kastracyjny ponownie odsyła nas do nierozwiązanych przez Józefa konfliktów z okresu edypalnego, szczególnie tych, które dotyczą jego powiązań z ojcem. *Bianka wie wszystko. Gdy chcę ją sobie wyobrazić, mogę przywołać tylko jeden szczegół, nic nie znaczący; jej spierzchniętą skórę na kolanach, jak u chłopca, co jest głęboko wzruszające i prowadzi myśl w dręczące przesmyki sprzeczności pomiędzy uszczęśliwiającej antynomie. Wszystko inne, powyżej i poniżej jest transcendentne i niewyobrażalne.* [153]

W opowiadaniu występują cztery wyraźne obrazy ojca, które są ze sobą w konflikcie; ojciec realny, pan de V. — tajemniczy ojciec Bianki, który w fantazji narratora może nie być jej ojcem oraz dwa archetypy postaci ojcowskiej — cesarz i Bóg herezjarcha. Co ciekawe WIOSNA rozpoczyna się przedwiośniem... Wówczas to narrator wraz ze swym ojcem chodzą nocami do małej restauracji ogrodowej. Pomiędzy ojcem i synem panuje pełna harmonia. Podczas jednej z tych nocy Józef spotyka Biankę. *Nie rozumieliśmy jeszcze naszego losu w tym wczesnym gwiazdowym aspekcie i wyszliśmy obojętnie, dzwicząc szklanymi drzwiami.* [138] Ale spotkanie Bianki nosi zapowiedź rozpadu sielanki panującej pomiędzy ojcem i synem. Tej samej nocy Józef, jego rodzic i pan fotograf wracają okrężną drogą do domu podziwiając cuda wiosennego nieba. Józef po drodze zasypia i śni niezwykle istotny sen, za który na końcu opowiadania, gdy to marzenie sennie zostanie zapomniane, będzie aresztowany.

Z zamkniętymi oczami widziałem jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. [139]

Jest to sen niewątpliwie zaspokajający pragnienie posiadania nieograniczonej władzy, a dziecku zawsze się wydaje, że taką władzą dysponuje ojciec. Ale to pragnienie zakłada usunięcie ojca i zawładnięcie jego pozycją, co z kolei pociąga za sobą pożegnanie z epoką dzieciństwa, której narrator pragnie kurczowo się trzymać. Jest to bunt bohatera przeciwko ojcu, jak też i przeciwko cesarzowi. Na końcu opowiadania potrzeba samoukarania zamanifestuje się w aresztowaniu Józefa przez urzędników Jego Cesarskiej Mości. Dojrzewanie kojarzy się z walką z ojcem o panowanie nad światem, ze zdobywaniem świata, kobiet, z rywalizacją i ekspansją. Narrator pragnie zachować pasywną postawę, lecz nie potrafi; impulsy pochodzące ze świata natury są zbyt potężne i jednocześnie grzeszne, zabronione.

Nagle Rudolf mając usta zapchane obwarzankami wyjął z zana-drza markownik i rozwinął go przede mną. Objawienie markownika — Księgi wnosi w życie Józefa nowe treści. Odkrywa, że to, iż świat jest ogromny, nieprzeliczony, jest nie tylko przerażające, ale i piękne. Poznałem nagle stodycz władzy nad ziemiami, kolec tego niedosytu, który tylko panowaniem ukoić można. Z Aleksandrem Macedońskim zapragnąłem świata całego. I ani o piędź ziemi mniej niż świata. [142] I kiedy wydaje się nam, że swe pragnienie władzy Józef oswaja, akceptuje, pojawiają się dwa silne ojcowskie archetypy, skrajnie sobie przeciwstawione — cesarz i Bóg. *Na wszystkim położył się Franciszek Józef i zahamował świat w jego wroście. [144]*

Cesarz jawi się nam jako „symbol codzienności”, ten, który zamknął świat w nieprzekraczalnych granicach („nie było wyjścia poza niego”), a zarazem jako najwyższy autorytet. Narrator demitologizuje nam postać Aleksandra Macedońskiego jako człowieka czynu, czyli „płytkiego ducha”. *Poznanie zabija czyn, do działania trzeba być otoczonym zastonami illuzji*³ — pisał w NARODZINACH TRAGEDII F. Nietzsche.

Pod panowaniem cesarza mamy świat pokratkowany na rubryki, gdzie wszystko jest pewne, nie awanturnicze, obliczalne, gdzie najbardziej nieprzewidywaną i radosną rzeczą są loterie dla ludu, senniki egipskie, kalendarze ilustrowane oraz c. k. tabak trafiki. Oto mamy obraz cesarza ojca, który zamyka świat, kastruje,

gdy ktoś przekracza ustalone granice, wpędza w dzieciństwo, ale pozbawia dzieci tego, co w ich życiu takie cenne — fantazji, ponieważ fantazja pod kontrolą autorytetu zewnętrznego bądź wewnętrznego przestaje być twórcza. Obrazowi cesarza narrator przeciwstawia obraz Boga o obliczu dionizyjskim. Oczywiście nie możemy powiedzieć o cesarzu i jego świecie, że jest apolliński, lecz raczej, że jest karykaturą tego, co w człowieku apollińskie.

Więc tyle dałeś sposobów istnienia, o Boże, więc taki Twój świat jest nieprzeliczony! To jest więcej niż w najśmielszych marzeniach roilem. Więc prawdą jest ta wczesna antycypacja duszy, która wbrew oczywistości upierała się przy tym, że świat jest nieprzeliczony! [...] Ale gdy już więzienie zamyka się nieodwołalnie, gdy ostatni otwór jest zamurowany, gdy wszystko sprzysięgło się, ażeby cię przemilczeć o Boże, gdy Franciszek Józef I zatarasował, zalepił ostatnią szparę, ażeby cię nie dojrzano, wtedy powstałeś w szumiącym płaszczu mór i kontynentów i kłamał mu zadaleś. Ty, Boże wzięłeś wtedy na siebie odium herezji i wybuchnąłeś na świat tym ogromnym i wspaniałym bluźnierstwem. [144-145]

Bóg objawia się Józefowi jako herezjarcha, gdyż jest płodzącą siłą, stojącą poza dobrem i złem; dzięki, niczym nieskrępowaną fantazją, która realizuje się we śnie i na jawie, mało tego, która się uprzedmiotawia i ucieleśnia.

Świat Franciszka Józefa, mimo że objawia się Józefowi jako świat — więzienie, jest światem pewnym, bezpiecznym i solidnym. Ograniczenie zakłada poczucie bezpieczeństwa, wybrane kosztem poczucia wolności. Ale zauważmy, że Bóg herezjarcha „ukazuje się” narratorowi poprzez markownik, czyli w sposób dla niego bezpieczny, jako żywioł okiełznany, markownikiem ograniczony, wpisany weń, jednak wiadomo, że markownik jest Księgą, która może rozrastać się w nieskończoność. Mamy świat nieprzeliczony, który można zamknąć w Księdze bez początku i końca. Narrator uświadamia sobie, że porządkiem świata jest chaos i dopiero twórcza fantazja pozwala na znalezienie „środka”, wokół którego można świat uporządkować i zamienić go w Kosmos, ograniczyć czasem i przestrzenią, trwaniem bytu i jego działaniem. Ojcowski „Logos” świat porządkuje i nadaje mu prawa, macierzyński „Eros” pozwala w nim przetrwać. W „środku” wiosny jest Bianka i wszelkie swe

działanie (w tym fantazje) narrator czyni zależnymi od chęci zbliżenia się do pożądanego obiektu.

*U młodego mężczyzny obok pragnień erotycznych wysuwają się na czoło również pragnienia ambicjonalne i egoistyczne. [...] Podobnie jak w malowidłach ołtarzowych często w jakimś rogu obrazu pojawia się wizerunek fundatora, tak w większości ambicjonalnych fantazji możemy odkryć w jakimś zakątku kobietę, dla której fantazjujący dokonuje wszystkich swoich bohaterskich czynów i której składa u stóp wszystkie odniesione sukcesy*⁴ — wyjaśnia nam S. Freud.

Czymże jest zatem tajemniczy markownik, którego niczego nieświadomym strażnikiem jest nijaki w odczuciu narratora Rudolf? Przecież za pomocą markownika Józef odczytuje świat i kreuje nową rzeczywistość. W opowiadaniu KSIĘGA autentykiem (mityczną Księgą) jest tandetny szpargał pełen reklam i obrazków, przepisów, w który Adela zawija kanapki. A jednak ma on większą wartość dla narratora niż Biblia. Przemawiają w związku z tym do mnie niektóre z tropów interpretacyjnych J. Jarzębskiego, który stwierdza, że: *to co Józef chce odnaleźć jest pewną jakością duchową, specyficznym „momentem iluminacji”, który u zarania życia zdeterminował jego widzenie świata, a także zadecydował o jego narodzinach jako artysty. [...] Odnalazłszy „szpargał” Józef nie musi więc szukać dalej; chodzi bowiem o to, by wzbudzić w sobie moc kreowania zdarzeń i opowieści na podobieństwo Mitu pierwotnego — tego, który zrodził też Biblię i wszystkie inne książki, świat i wszystkie ludzkie twory, człowieka i manekina*⁵.

Zdaniem tego autora Księga żyje w symbiozie z najgłębszymi doznaniem jednostki i odbija jej emocje: w dzieciństwie związane z odkrywaniem świata (czysto duchowe olśnienia, choć biorąc pod uwagę odkrycia psychologii głębi można polemizować z tym, czy rzeczywiście są to tylko czysto duchowe olśnienia), w młodości — wynikające z odkrywania płci (obudzenie zmysłów, erotyki, treści perwersyjne i dwuznaczne). Jarzębski uważa, że bohater WIOSNY próbuje wypełnić swe posłannictwo, wpisując działania w mityczny prawzór, od początku jednak skazany jest na klęskę.

Mimo że mit bohaterski jest ze swej natury tragiczny, to przecież w nim społeczność znajdowała odpowiedź na nurtujące ją podstawowe pytania egzystencjalne i poprzez naśladownictwo

czynów herosa zatrzymywała czas oraz wpisywała swe działania w wyższy, odwieczny porządek rzeczy. Czyny bohatera zakładają przejście od sytuacji psychicznej niedojrzałości do odważnego samostanowienia o sobie, często przez symboliczną śmierć i zmarłychwstanie. Bohater porzuca pewną sytuację, aby odszukać źródło życia i wejść w bogatszą sytuację egzystencjalną — dojrzałość. Bohater, mimo że często był początkowo nierozumiany, nieraz w okrutny sposób usuwany, na ogół znajdował swoich współwyznawców, którzy jego czyny i idee czynili powszechnie zrozumiałymi. W WIOŚNIE B. Schulza (i nie tylko w WIOŚNIE) mit zostaje odwrócony, jest symbolem skrajnego wyobcowania jednostki twórczej, która przed redukującymi wymogami konieczności chroni się w psychiczną niedojrzałość i we własne perwersje, a co za tym idzie — wynosi je do rangi sztuki. Narrator WIOSNY ze swymi dwunastoma apostołami staje się groteskowym Mesjaszem. Jego przesłanie odbiera jedynie dwanaście figur woskowych, duplikatów słynnych historycznych postaci, ożywionych mocą kreatywną wyobraźni właściwej dziecku i twórcy.

*Nazwę wam trzy przemiany ducha: jako duch wielbłądem się staje, wielbłąd lwem, wreszcie lew dziecięciem*⁶ — pisze F. Nietzsche w ZARATUSTRZE. Wielbłąd to pora posłuszeństwa i przyjmowania pouczeń od społeczności, w jakiej się żyje, to okres dzieciństwa.

*Kiedy jednak wielbłąd jest już dobrze obładowany, zrywa się na równe nogi i biegnie na pustynię, gdzie przemienia się w lwa tym silniejszego, im cięższy dźwigał ładunek. Zadaniem lwa jest zabić smoka, którego imię brzmi „Powinieneś”. [...] Podczas gdy wielbłąd—dziecko — musiał podporządkować się owym „powinieneś”, lew — czyli młodzieniec ma je odrzucić i zająć się urzeczywistnianiem własnych celów. I właśnie wtenczas, gdy z tego smoka jest już zimny trup, a wszystkie jego „powinieneś” zostały pokonane, lew przemienia się w dziecko posłuszne tylko własnej naturze, tak jak koło napędzane wyłącznie przez własną piastę. Nie ma już reguł, których trzeba słuchać. Żadnych praw wyprowadzanych z konieczności historycznych i celów lokalnej społeczności, lecz tylko czysty impuls vitalny pchający do życia życiem kwiatu*⁷ — tłumaczy nam tę myśl F Nietzschego J. Campbell.

Narrator WIOSNY dokonuje swych bohaterskich czynów nie działaniem, lecz mocą swej wyobraźni. Porywając się na świat, by zdobyć Biankę, zachowuje pasywną, wycofującą się postawę. Uczestniczy w aktywnych wydarzeniach, które dzieją się zgodnie z jego wolą do momentu, gdy nie dojdzie do głosu potrzeba kary za „grzeszne” pragnienia. W liście do A. Pleśniewicza B. Schulz pisze:

Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar — to byłoby zniszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość. [424]

I pisarz czyni zadość temu pragnieniu poprzez swą fantazję twórczą. Powołuje bohatera, który zmaga się z ograniczającym „powinienieś”. Każde zmaganie kończy się klęską, acz klęską pozorną, gdyż powoduje poszerzenie pola doświadczenia egzystencjalnego. Kiedy narrator jest dzieckiem — zmaga się wyfantazjowany kreatywny ojciec; gdy jest starszy — zmaga się sam. Ojciec i syn są z sobą symbiotycznie zrośnięci (wspólne pragnienia). Im narrator staje się dojrzały, tym bardziej obrazy ojca są z sobą w konflikcie (ojciec kreatywny z jednej strony i ojciec surowy, ograniczający z drugiej).

Kiedy uświadomimy sobie istotę tego, co nas ogranicza poprzez spojrzenie w głąb naszej duszy, wtedy możemy wyjść poza mit i uczynić nasze życie autentycznym. C. Levi-Strauss w rozmowie z G. Charbonnier stwierdził:

Zdaje mi się, że słowo „mit” i słowo „autentyczność” wyłączają się. [...] Mit to skrajna nieautentyczność. [...] Mit działa poprzez przekonania, które poddane analizie wymagają od nas odwołania się do logiki symbolicznej. I nie bez racji — chociaż jest to niespecjalistyczne użycie terminu. Słowa „mit” i „mystyfikacja” są tak do siebie podobne⁸.

I czyż ojciec i syn w prozie B. Schulza nie wychodzą poza mit (mimo że „poza mit nie możemy wyjść”)? Będąc wkomponowani w mity na opak, wychodzą na chwilę, by zostać przez mity wchłonięci. Antymit przecież także jest mitem i w końcu zostaje przez mit zagarnięty.

Ten kto osiągnął świadomość teraźniejszości jest w sposób konieczny człowiekiem samotnym. „Nowoczesny” człowiek był we wszystkich epo-

kach samotny, albowiem każdy krok w kierunku wyższej i szerszej świadomości oddalał go od pierwotnej, czysto zwierzęcej participation mystique z hordą ludzką, od stanu zanurzenia we wspólnej nieświadomości⁹ — przekazuje nam tę okrutną i piękną zarazem prawdę C. G. Jung.

Bo czyż nie jest tak, że artysta, który uświadamia sobie, że poza mit nie można wyjść, że za każdą próbą wyjścia wpadnie prędej czy później w kolejny mit, że jego autentyczne twórcze działanie zostanie przez mit pochłonięte, w mit wkomponowane, to czyż wówczas nie wykracza on poza mit mając świadomość takiego stanu rzeczy? Bo czyż deszyfracja mitu, uświadomienie jego działania nie jest jego przekroczeniem?

Jednym z najpiękniejszych opisów w analizowanym opowiadaniu jest opis zmierzchu wiosennego, który możemy odczytać jako metaforę nieświadomości. Wyjście poza indywidualną świadomość pozwala dogłębnie poznać samego siebie, własne relacje z innymi ludźmi i z otaczającym światem. Poszerzając świadomość o treści nieświadome zyskujemy wgląd we własny los i poprzez przemianę duchową odnajdujemy swe powołanie.

Jesteśmy u końca naszych słów, które już tu stają się majaczkliwe, bredzące i niepoczytalne, a jednak dopiero za ich rubieżą zaczyna się to, co w tej wiosnie jest nieogarnięte i niewypowiedziane. Misterium zmierzchu! Dopiero za naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł. [157]

Na treść indywidualnej nieświadomości składa się to, co zapomniane, wyparte, podświadomie dostrzeżone, przemyślane lub odczute. Ale narrator schodzi jeszcze głębiej — podróżuje w głąb nieświadomości zbiorowej, na którą składają się emocje, inwazje (ciała obce, wiecznie niezrozumiałe, nigdy całkowicie nie przyswojone przez „ja”, mające charakter autonomiczny i będące częścią neuroz, psychoz, wizji i halucynacji duchów twórczych) oraz ta strefa zbiorowej nieświadomości, która nigdy nie może być uświadomiona:

...i oto nagle jesteśmy u mety, po drugiej stronie rzeczy, jesteśmy w głębi, w Podziemiu. I widzimy... [158] Dalej występuje motyw genealogicznego drzewa psychicznego. *Oto są labirynty, wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy, oto są ciepłe jeszcze groby, próchno i mierzwa.*

Prastare historie. Siedem warstw jak w dawnej Troi, korytarze, komory, skarbcze. [158]

Jeśli wyjdziemy poza indywiduum to, wedle C. G. Junga, mamy siedem następujących warstw składających się na psychiczne drzewo genealogiczne: rodzinę, plemię, naród, grupę narodów, pierwotnych przodków ludzkości, przodków zwierzęcych, centralną siłę, od której oddzieliła się niegdyś pojedyncza psyche. (Na podstawie diagramu XI zamieszczonego w dziele J. Jacobi *PSYCHOLOGIA C. G. JUNGA*)¹⁰.

Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. Pachnie darnią i próchnem, korzenie wędrują w ciemności, płaczą się, wstają, soki wstępują w nich w natchnieniu, jak w pijących pompach. Jesteśmy po drogiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforencją. Co za krążenie, ruch i ciżba. Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone biblie i Iliady. Co za wędrownka i tumult, płatanina i zgiełk historii. Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. [159-160]

Z bogactwa archetypowych fabuł narrator wybiera „historię o porwanej i zamienionej księżniczce”. Bianka jawi mu się jako nieślubna córka arcyksięcia Maksymiliana, usuniętego podstępnie przez swego brata Demiurga (Cesarza). *Demiurgos miał brata młodszego zgoła innego ducha i innej idei. Ktoś go nie ma w tej lub w innej formie, komuż nie towarzyszy jak cień, jak antyteza, jak partner wiecznego dialogu?* [177]

Symbolem Maksymiliana jest czerwień — kolor żywych uczuć. Narrator w swej fantazji tworzy spójną genealogię spisku dynastycznego. Jednakże skoro Bianka objawia się nam jako projekcja „animy” narratora (Bianka pod względem cech swego charakteru jest zupełnym przeciwieństwem Józefa, gdyż swe pragnienia erotyczne i ambicjonalne zamierza realizować bez najmniejszych skrupułów), a do tego jest porwaną i zamienioną księżniczką, to

powyższa sytuacja odpowiada kategorii „romansu rodzinnego”. „Romans rodzinny” — to fantazja oparta na kompleksie Edypa, zgodnie z którą dana osoba wyobraża sobie, że nie jest dzieckiem swoich rodziców, lecz że jest np. podrzutkiem¹¹. Fantazja ta spełnia szereg funkcji i między innymi przyczynia się do uporządkowania relacji z ojcem i zaspokaja potrzebę wielkości u dziecka.

By zdobyć Biankę, narrator podejmuje walkę z panem de V. — negatywnym aspektem osobowości ojca. Pan de V. (człowiek Cesarza) pragnie nie dopuścić Józefa do obiektu jego uczuć. („Willa Bianki terytorium eksterytorialnym?”). Lecz gdy Józef przełamuje swój lęk i spotyka się z Bianką, wówczas pan de V. pragnie go przekupić. Jest to człowiek zimny, wyrachowany, niepotrafiący okazywać swych uczuć.

Pierwszy raz stanąłem przed nim twarzą w twarz. Był nieprzenikniony, ale nie bez satysfakcji dostrzegłem już po pierwszych moich słowach wgłębiające się w jego rysy dwie bruzdy zgrzyoty i goryczy. [...] Chcąc zyskać widocznie na czasie, objaśniał mi okazy broni pierwotnej, dziryty, bumerangi i tomahawki rozwieszane po ścianach. [...] Podczas gdy manipulował pewnego rodzaju barbarzyńską halabardą, zaleciłem mu daleko idącą ostrożność i opanowanie swych ruchów i poparłem moje ostrzeżenie nagle wydobytym pistoletem. [...] Potem jakby w roztargnieniu, kartkując niedbale w książce czekowej, zaproponował mi znienacka kompromis, wymieniając wielozerową cyfrę, podczas, gdy źrenice jego uciekły w kąt oczu. Imię Bianki nie padło ani razu między nami, choć w każdym naszym słowie była ona obecna. [...] Mówiłem stłumionym głosem z zahamowanym ogniem. [...] Siedział zdruzgotany. Już nie panował nad swą twarzą, która stała się nagle stara i zmęczona. [195-196]

Pierwsze starcie Józefa z panem de V. kończy się jego zwycięstwem. Narrator odkrywa, że jego przeciwnik, mimo całej swej potęgi, jest już jedynie starcem, który przegrywa w starciu z młodością. Przeciwwstawia Józefowi przestarzałe atrybuty swej męskości — „broń pierwotną”, lecz wobec sprawnego pistoletu Józefa pozostaje słaby i bezradny. Narrator uzbrojony w swą młodzieńczą witalność staje ponad tym, czego się lękał, ponad surowym, ojcowskim „super ego”. Jednakże jego wyobrażenia moralne i ideały wchodzą w konflikt z rzeczywistym postępowaniem. Bianka

okazuje się z jednej strony kobietą pożądliwą i ambitną aż do granic, z drugiej — płytką i małostkową, i zdradza narratora z równie płytkim Rudolfem. Obiekt jego uczuć jako projekcja „animy” zostaje przeniknięty i zasymilowany przez świadomość, natomiast jako rzeczywista osoba — zdegradowany i odstąpiony niezbyt pochlebnie ocenianemu przyjacielowi.

Drugie starcie pomiędzy Józefem a panem de V. ma miejsce na ostatnich stronach opowiadania, kiedy to narrator udaje się na czele figur woskowych w pościg za umykającą Bianką. Doganiając uciekinierów (Biankę, Rudolfa i pana de V.) ogłasza swą abdykację. *Składam regencję w ręce Rudolfa*. Jego idea „bankrutuje na całej linii”. Niespodziewanie pan de V., strzelając sobie w serce, popelnia samobójstwo. *Bianka szlochala podtrzymywana przez Rudolfa. Murzyni, którzy dopiero teraz zgromadzili się pod drzewami, obścapił swego pana. — Massa, massa, nasz dobry massa — zawodzili chórem. [...] Uczyniłem mu krzywdę. W gruncie rzeczy biło w jego piersi serce szlachetne. Odwołuję mój sąd o nim, krótkowzroczny i zaślepiiony. Był snadź dobrym ojcem. Dobrym panem dla swych niewolników.* [208] Narrator wychodzi poza kompleks ojca. Idealizowany ojciec widziany jest przez pryzmat pana de V. Lecz występując przeciwko ojcu, Józef zabija go, gdyż mimo pozoru swej potęgi ojciec jest już tylko bezradnym starcem. Z drugiej strony starość ojca zakłada dojrzałość syna i aby ponownie „dojrzeć” do dzieciństwa narrator oddaje hołd archetypowi ojca — Cesarzowi. Jego pragnienie, by sprawować władzę, z powodu poczucia winy doprowadza do zmiany aktywnego celu popędu w bierny. Józef upokarza siebie i zadaje sobie ból. Doprowadza go to do próby samobójczej.

Przyłożyłem pistolet do skroni i strzeliłem, gdy w tej chwili ktoś podbił mi broń. Obok mnie stał oficer feldjegrów i trzymając w ręku papier pytał: — Czy pan jest Józef N.?

— Tak — odpowiedziałem zdziwiony.

— Czy pan przed pewnym czasem — rzekł oficer — śnił sen standardowy Józefa biblijnego?

— Być może...

— Zgadza się — rzekł oficer, patrząc na papier. — Czy pan wie, że ten sen został zauważony w najwyższym miejscu i surowo skrytykowany?

— Nie odpowiadam za moje sny — rzekłem.

— Owszem, odpowiada pan. W imieniu Jego Cesarskiej i Królewskiej Mości jest pan aresztowany! [210-211]

Paradoksalnie, aresztowanie ratuje Józefowi życie, jest ono (aresztowanie) symbolem wtrącenia w dzieciństwo. Z zamkniętymi oczami widziałem jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną — oto ten zapomniany sen zaspokajający pragnienie władzy, wielkości. I samo to pragnienie, mimo że zrealizowane zastępczo, poprzez fantazję — ratuje mu życie. Ale jego dalsza egzystencja będzie przebiegała pod czujnym okiem strażników, ideałów moralnych i nie czyn, lecz fantazja będzie poza nie wykraczała, zmagająca się z nimi, jako że wyfantazjować możemy wszystko, nawet to, czego nie znamy. Dając upust w swej fantazji pragnieniom ambicjonalnym i erotycznym Józef ocala swój los, gdyż przerost „super ego” następuje kosztem sfery popędowej, a co za tym idzie kosztem popędów samozachowawczych. Józef jest tak symbiotycznie zrośnięty z wyfantazjowanym ideałem ojca, że każdy zamach na niego zagraża jego życiu. Przemiany ducha postulowane przez Nietzschego okazują się niemożliwością, jest to pożądaný stan idealny. Józef, mimo że osiąga powtórne dzieciństwo, nie wyzwala się z całego „powinieneś”. Ojcowskie „super ego” czuwa i narrator nie ma na nie wpływu, gdyż ukształtowało się ono w epoce dzieciństwa. Ale zmagając się z tym, co go ogranicza, próbując zintegrować ze sobą sprzeczne obrazy ojca i rozwikłać własne konflikty edypalne Józef tworzy, fantazjuje, i fantazjując staje samotny w samym centrum poznania, poza dobrem i złem.

Narzućtem tej wiosnie moją reżyserię, podłożyłem pod jej nieobjęty rozkwit własny program i chciałem ją nagiąć, pokierować według własnych planów. [...] Jej niewrażliwość wziąłem za tolerancję, ba, za solidarność, za zgodę. [...] Ignorowałem wszystkie oznaki jej dzikiej i nieokielzanej niezawisłości, przeoczałem gwałtowne perturbacje wzburzające ją do głębi i nieobliczalne. [...] W gruncie rzeczy znałem od początku mój los. Jak los tego oto nieszczęśliwego Maksymiliana, los mój był losem Abla. [...] Ale Kain zawsze zwycięża. [206-207]

Narrator uświadamia sobie, że do tej pory odczytywał wiosnę jako projekcję swej duszy i swych pragnień, których nie akcepto-

wał i lękał się. Wcielając swe życie w mit, żyjąc mitycznym schematem pozbawiał własną egzystencję autentyczności. Lecz samoświadomość swego losu jest też samoświadomością klęski. Deszyfrując prawa rządzące zarówno światem wewnętrznym jak i zewnętrznym narrator stawia się ponad nimi i skazuje się na samotność. Los człowieka twórczego jawi się jako los Abla, pasterza umiłowanego przez Boga Ojca, ale, jak wiemy. Stwórca pozwala na to, by zwyciężył Kain. Życie Abla jest niewątpliwie życiem pełnym fantazji: nieograniczone przestrzenie, niebo gwiaździste, wolność, czas na autorefleksję. Lecz Kain jest bardziej rzeczywisty, dopasowany do warunków określanych przez społeczność. Narrator jako Abel jest bliższy bogom niż Rudolf (Kain), ale przez to daleki od tego, co ludzkie i prozaiczne. Im bardziej uświadamia sobie paradoksy istnienia, tym bardziej traci chęć do czynów. Stawia poznanie ponad działaniem, a im bardziej czuje się ograniczony, tym silniej wyzwala swą wyobraźnię. Jeden jedyny raz narrator doprowadza do końca swe agresywne, aktywne zamierzenie — podpalając Panoptikum, by jego apostołowie (czyli figury woskowe, które prowadzą „życie wystawione na pokaz i odświętne puste”, pozbawione rozterek życie dla jednej idei) nie musieli wracać do swego więzienia. Józef przy pomocy finansów Rudolfa czyni ich kataryniarzami i rozsyła po świecie. W tych groteskowych scenach pojawia się bardzo istotna informacja, tym bardziej, że po podpaleniu Panoptikum Józef niespodziewanie wiwatuje na cześć Cesarza. Otóż narrator integruje ze sobą dwa wizerunki, archetypy ojca — Boga herezjarchę i Cesarza. Można rzec, że oddaje to, co boskie swemu dionizyjskiemu Bogu, a to, co cesarskie swemu ograniczającemu Cesarzowi. Oddając hołd małostkowemu, a przy tym, ze względu na rygory moralne, surowemu Cesarzowi, jednocześnie wciela w życie myśl godną Boga herezjarchy — repliki słynnych postaci wyzwala z egzystencji pozornej i uporządkowanej aż do absurdu i czyni ich życie życiem wędrujących kataryniarzy, nieuporządkowanym, chaotycznym, poza koniecznością i jej wymiarami. Płomienie trawiące Panoptikum jawią się nam jako symbol intuicji, która oświetlając mroki prowadzi na drogę poznania. Ograniczając dionizyjskiego Boga granicami ustanowionymi

przez Cesarza (wymogi „super ego”), Józef rozbudza w sobie to, co apollońskie, i rodzi się jako twórca, gotowy penetrować głębiny nieświadomości i rozjaśniać je promieniami swego dzieła. Przy czym należy pamiętać, że:

*Nie ma pięknej powierzchni bez wstrętnej głębi*¹². ↩

WNIOSKI KOŃCOWE

W prozie B. Schulza zarówno ojciec jak i syn stykają się ze światem, który nie reaguje na ich duchowe potrzeby, ze światem, który wyobcował się, zdeformował. Don Kichot, w przywołanym przez J. Campbella¹ ujęciu Ortegi y Gasseta był ostatnim bohaterem wieków średnich, działał w czasach, gdy w moc wchodziła mechanistyczna wizja świata, skutkiem czego duchowa łączność między otoczeniem a bohaterem przestała funkcjonować. Wyruszył na spotkanie olbrzymów, ale jego środowisko wytworzyło wiatraki. Natomiast w latach życia B. Schulza podstawami świata i człowieka wstrząsnęły odkrycia z dziedziny fizyki (m.in. teoria względności) oraz z psychologii głębi, co zresztą znalazło odbicie w jego twórczości. Kultura patriarcalna wraz z sankcjonującą ją ideologią „więdnie”, a życie miejskie nadające kierunek tejże kulturze degeneruje się, ponieważ opiera się na przymusowym pragnieniu nie do zaspokojenia, na chęci posiadania więcej i więcej. Mężczyźni są ukazywani poprzez swe szaleństwa i obsesje; kobiety poprzez swą wyzywającą, agresywną płodność i jednowymiarowe życie oparte na zasadzie materialnej praktyczności. Generalnie, dwaj bohaterowie Schulzowscy (ojciec i syn) postrzegają drugiego człowieka nie jako osobę, lecz poprzez jego funkcję, pojedyncze narządy, członki, części garderoby, które pozwalają najlepiej tę funkcję sprawować.

Deformacja człowieka doświadczana przez Schulzowskiego narratora wykazuje zbieżność z doświadczeniem Nietzscheańskiego Zaratustry, który to otoczony przez inwalidów i żebraków pragnących wybawienia od swego losu, oświadcza: [...] *widuję mianowicie ludzi, którym brak wszystkiego oprócz jednego członka, który jest w takich razach zwykle za wielki, ludzi, którzy niczem już więcej nie są, tylko wielkim okiem, wielkim pyskiem, wielkim brzuchem, zgoła czembądź wielkiem, — kalekami na wywrót zwę ja takich*².

Zauważmy, że Józef N. jest rozdarty pomiędzy skazującą na alienację od natury, procesu życia i od ludzkiej wspólnoty świadomością degradowania się mitu ojca w antymit oraz potrzebą odnalezienia mitu ojca, który ukazałby mu jego przeznaczenie i pozwolił kreować własny los. A jak pisze K. Jaspers w swym dziele poświęconym Nietzschemu:

*Wolność kreowania swego losu jest niczym innym, jak tylko twórczością*³.

I narrator rozwiązuje powyższy dynamiczny konflikt na drodze koncepcji „dojrzewania” do dzieciństwa. Poprzez uwewnętrznienie i przekroczenie antymitu i mitu wyzwala się od nich i rodzi się jako twórca. Wedle C. G. Junga, a na co zwrócił uwagę E. Mielecki⁴, dzieciństwa zarówno w mitologii jak i w twórczości artystycznej łączy się bezpośrednio z powrotem mitów do praźródła, a także z pierwotnym, instynktownym stanem zbiorowej psychiki. Powrót do motywów związanych z dzieciństwem, głęboka introwersja libido i jego powrót na powierzchnię może mieć kompensacyjne, wręcz zbawienne znaczenie wobec niebezpieczeństwa oderwania się jednostkowej świadomości od zbiorowych korzeni. Motyw dziecięcia w mitologii odnosi się w koncepcji Jungowskiej do „stawania się” w najszerszym rozumieniu włączając indywidualną oraz powiązanie świadomego i nieświadomego w swoistą jedność. Jednakże, jako że „stawanie się” w sensie Nietzscheańskim jest procesem dynamicznym mitologiczne dziecię ciągle narażone jest na niebezpieczeństwa, które wskazują na trudności w osiągnięciu owej jedni. Chodzi tu przede wszystkim o niebezpieczeństwo „utknięcia” libido w podziemnym świecie, czego symbolem są pojawiające się przeszkody w postaci węży, smoków i innych

stworzeń związanych z zagrażającymi świadomości siłami chtonicznymi.

*Aby twórca dziecięciem się stał, dziecięciem nowonarodzonem, na to musi być rodzicielką i bólami rodzicielki*⁵ — naucza Zaratustra.

Zatem „dojrzeć” do dzieciństwa jest niczym innym, jak przyjąć postawę twórczą i poprzez kreowanie samego siebie uczynić własne życie autentycznym. Niezbędne jest przy tym otwarcie się na doświadczenie, by stawać się wraz z każdą chwilą, by wraz z każdą chwilą być zdolnym do przemiany. Jak pisze J. Campbell: *Nie zyskasz mocy twórczej, jeśli nie pozostawisz za sobą wszystkiego, co związane, ustalone, wszystkich reguł*⁶.

Lecz żeby na to się zdobyć, koniecznością staje się umiłowanie własnego losu (Nietzscheańskie „amor fati”). Afirmując własny los i ograniczenia z nim związane jednocześnie przekraczamy go kreując światy, powołując do istnienia, jednym słowem tworząc. W pojęciu „amor fati” zbiega się to, co wydaje się sprzeczne, jak to ujął Jaspers: *wzmoczona aktywność urzeczywistnienia tego, czego jeszcze nie ma i miłujące przyjęcie tego, co się dzieje*⁷.

Na przykładzie WIOSNY mogliśmy prześledzić otwarcie się (początkowo lękliwe) narratora na Dionizosa pozwalające mu złączyć to, co zostało rozdzielone wskutek narodzin rozumu: ciało z duszą, materię z duchem, jednostkę z gatunkiem, mit z antymitem poprzez stanie się jednym z procesem życia. Lecz zbyt długie trwanie w upojeniu dionizyjskim naraża jednostkę na niebezpieczeństwo rozszarpania jej psyche przez treści nieświadomości zbiorowej. Wówczas to na ratunek przychodzi Apollo jako bóg formy, który pozwala te treści oswoić i wyrazić właśnie za pomocą form. Jednakże podobnie jak Dionizos potrzebuje Apollina, tak Apollo Dionizosa, by twórca „nie skostniał” w tym, co tworzy, by dla wyrażania wewnętrznych treści odnajdował formy nowe, jeszcze nie znane, by umiar i „samoopanowanie” (związane z Apollinem) nie stały się „przymusem trwania w obronnym geście”.

Zarówno przemiany ducha postulowane przez Nietzschego, jak też Schulzowska koncepcja „dojrzewania” do dzieciństwa, czy Jungowski proces indywiduacji, mimo że przedstawiają nam stan idealny, nieosiągalny, to jednak, jak to wyraził C. G. Jung (mając

na myśli ideał osobowości): *Nieosiągalność ta [...] nie jest nigdy kontrargumentem przeciwko ideałowi, gdyż ideały są tylko drogowskazami, nigdy zaś celami* ⁸.

W człowieku dorosłym bowiem tkwi dziecko, wieczne dziecko, ktoś ciągle jeszcze rozwijający się, nigdy nie gotowy, kto nieustannie potrzebowałby opieki, uwagi i wychowania. Jest to część osobowości ludzkiej, która chciałaby się rozwinąć w całość. Jednakże człowiek naszej epoki jest od tej całości nieskończenie daleki ⁹ — stwierdza twórca psychologii analitycznej.

Możemy z całą pewnością założyć, że Schulzowska koncepcja osiągnięcia powtórnego dzieciństwa, podobnie jak Jungowski proces indywiduacji ma związek z samopoznaniem i ze wzrostem świadomości.

Indywiduacja jest złożonym procesem rozwoju od pierwotnej nieświadomej pełni u dziecka do pełni wtórnej, duchowej ¹⁰ — pisze Z. W. Dudek.

Z kolei Jacobi uważa, że:

Postulowaną przez Junga drogę indywiduacji można uważać za poważną próbę zaradzenia dezorientacji współczesnego człowieka za pomocą ożywienia twórczych sił jego nieświadomości i świadomego włączenia ich do całości psyche ¹¹.

W psychologii Jungowskiej podstawowymi dynamizmami odpowiedzialnymi za budowanie wzorca własnej tożsamości są mechanizmy projekcji i identyfikacji. Wzrost samoświadomości staje się możliwy po wycofaniu projekcji z otaczającego świata, co pozwala na odkrycie „prawdziwego” oblicza obiektu, z którym jednostka się identyfikuje. Finalnym etapem procesu indywiduacji jest konfrontacja z własną Jaźnią, symbolem doskonałości. Pełni, „duchowego dziecięctwa”. Na tym etapie dochodzi do integracji męskości i żeńskości, materii i ducha, funkcji racjonalnych i irracjonalnych, nieświadomości i świadomości, co doprowadza do osiągnięcia wglądu w naturę swej psyche i duchową przemianę. Ale zanim do tego dojdzie indywiduum musi skonfrontować się z Cieniem (swym ciemnym „ja”), by zdystansować się od własnej natury; następnie z aspektem płci przeciwnej we własnej nieświadomości (Anima — Animus), która działa na naszą osobowość

w sposób kompensacyjny. Anima odpowiada za przeżycia artystyczne, natchnienie, miłość do kobiety, czasem uzależnienie od niej; Animus z kolei uzupełnia żeńską orientację świadomości skłaniając kobiety do postaw rywalizacyjnych i intelektualnych. Trzecim etapem procesu indywiduacji jest konfrontacja z archetypem Starego Mędrca reprezentującym prawa kultury, mądrość duchową, jest to archetyp ojcowski. Jego odpowiednikiem w procesie indywiduacji kobiety jest Wielka Matka (*Magna Mater*) — archetyp życia, natury, reprezentantka praw życia i śmierci. C. G. Jung nazywa te dwa ostatnie archetypy osobowościami manicznymi. Pragnąłbym zwrócić uwagę, że ojciec z prozy B. Schulza ma wiele cech Starego Mędrca, szczególnie tych negatywnych. Ukazując się jako osobowość maniczna działa na syna w sposób urzekający, fascynujący i zwodniczy zarazem. I syn, by stać się w pełni autonomiczną jednostką musi podjąć burzliwą drogę wyzwolenia się od wyfantazjowanego obrazu rodzica.

*Uświadomienie sobie treści, które tworzą archetyp osobowości manicznej oznacza zatem dla mężczyzny drugie i rzeczywiste wyzwolenie od ojca, dla kobiety wyzwolenie od matki, a tym samym pierwsze odczucie własnej, jedynej indywidualności*¹² — wyjaśnia nam C. G. Jung.

Jungowski proces indywiduacji dotyczy kulturowej fazy rozwoju człowieka związanej z dorosłością. Jest inicjacją w świat wewnętrzny (kontakt z archetypami, rozwijanie funkcji intuicji i uczucia). Natomiast wcześniejsza faza — naturalna ma związek z inicjacją w świat zewnętrzny, odnosi się do dzieciństwa i młodości, a jej celem jest zachowanie gatunku i zdobycie pozycji społecznej.

A. Adler w swej pracy *PSYCHOLOGIA INDYWIDUALNA W WYCHOWANIU*¹³ twierdzi, że celem wychowania człowieka powinno być rozbudzenie pasji samopoznania. Nie możemy zapominać, że pomocne w samopoznaniu jest niewątpliwie obcowanie z wytworami ludzkiej kultury, a szczególnie z twórczością artystyczną.

W psychologii Jungowskiej dostrzega się, jak ważną kwestię stanowi odnalezienie przez człowieka własnego powołania, do czego przecież przyczynia się samopoznanie. A powołanie jest niczym innym jak odkrywaniem sensu własnej egzystencji.

Podobne myśli, bliskie stanowisku psychologii analitycznej, spotykamy w eseju B. Schulza pt. *MITYZACJA RZECZYWISTOŚCI*.

*Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym*¹⁴.

*Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii — nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. [...] Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata*¹⁵. ↩

PRZYPISY

WSTĘP

1. S. Fhaner, *Słownik psychoanalizy*. Tłum. J. Kubitsky. Gdańsk 1996, s. 227-228.
2. S. Freud, *Wizerunek własny*. Tłum. H. Zalszupin. Warszawa 1936, s. 81.
3. R. May, *Odwaga tworzenia*. Tłum. E. i T. Hornowscy. Poznań 1994, s. 141.
4. B. Dziemidok, Katharsis jako kategoria estetyczna (2). W: *Studia Estetyczne* 1972, t. 9, s. 60.
5. K. Pajor, *Rola archetypu w analitycznej psychologii C. G. Junga*. Poznań 1992, s. 45.
6. Z.W. Dudek, *Psychologia integralna Junga*. Warszawa 1995, s. 190.
7. C.G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1989, s. 202.
8. A. M. Rizzuto, *Freud*. Tłum. P. Kołyszko. W: *Psychologia wierzeń religijnych*. (Red. K. Jankowski). Warszawa 1990, s. 418.
9. Z.W. Dudek, Od wyobraźni do mitu. W: *Albo albo – problemy psychologii i kultury* nr 1/2000, s. 18.
10. C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 1998, s. 164-165.
11. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1. Tłum. J. Gawarewicz. Warszawa 1994, s. 191.
12. M. Scheler, *Metafizyka i sztuka*. Tłum. S. Czerniak. W: (tegoż), *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*. Warszawa 1987, s. 461.
13. C. G. Jung, *Symbole przemiany...* Op. cit., s. 198.
14. C.G. Jung, *Psychologia i literatura*. Tłum. J. Prokopiuk. W: (tegoż), *Archetypy i symbole*. Warszawa 1981, s. 402.
15. Z.W. Dudek, Op. cit., s. 191.
16. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*. Tłum. S. Łypacewicz. Warszawa 1996, s. 41.
17. C. G. Jung, *Psychologia i literatura*. Op. cit., s. 423.
18. N. Holland, *Interpretacje literatury a trzy fazy psychoanalizy*. Tłum. M. B. Fedewicz. W: *Pamiętnik literacki* 1981/4, s. 343-358.
19. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989, s. 51.
20. B. Bettelheim, *Sztuka i kształcenie artystyczne*. Tłum. D. Danek. W: *Pismo literacko-artystyczne* nr 3(1992), s. 64.

21. R. May, *Błaganie o mit*. Tłum. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1997, s. 29.
22. K. Pajor, Op. cit., s. 92.
23. K. Pospiszyl, *Ojciec a rozwój dziecka*. Warszawa 1980, s. 16.
24. E. Fromm, *Szkice z psychologii religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1966, s. 51.

ROZDZIAŁ I

Począwszy od przypisu 17 lokalizacja cytatów pochodzących z prozy B. Schulza (w tym i w następnych rozdziałach), według wydania: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Liczba po cytacie wskazuje stronę.

1. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Op. cit., s. 66.
2. Z. W. Dudek, *Jungowska psychologia marzeń sennych*. Warszawa 1997, s. 246.
3. J. Campbell, *Potęga mitu*. Tłum. I. Kania. Warszawa 1994, s. 60-61.
4. Tamże, s. 72.
5. Tamże, s. 75.
6. Tamże, s. 76.
7. G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia* (wybór). W: (tegoż), *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Tłum. A. Tatarkiewicz, H. Chudak. Warszawa 1975, s. 243.
8. J. Campbell, *Potęga mitu*. Op. cit., s. 304.
9. Tamże, s. 304-305.
10. Tamże, s. 305.
11. Tamże, s. 27.
12. C.G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*. Op. cit., a. 206.
13. R. May, *Błaganie o mit*. Op. cit., s. 13.
14. Tamże, s. 75.
15. E. Mielecki, *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 434.
16. G. Bachelard, *Lautréamont* (wybór) W: (tegoż) *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Op. cit., s. 69.
17. B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 15.
18. C.G. Jung, *Symbole przemiany...* Op. cit., s. 378.
19. Z.W. Dudek, *Psychologia integralna Junga*. Op. cit., s. 186.
20. J. Rudin, *Psychoterapia i religia*. Tłum. T. Czarnawski. Warszawa 1992, s. 124.
21. R. Kostrzewa, *Pater Familias – rozważania o wizerunku ojca w twórczości Brunona Schulza*. W: *Pamiętnik Literacki* 1995/4, s. 37.
22. F. Nietzsche, *Antychryst: przemiany wszystkich wartości*. Tłum. L. Staff. Warszawa 1986, s. 15.
23. G. Sholem, *Telluryczny i magiczny kontekst idei Golema*. Tłum. mt. W: *Brulion* 4/93.
24. M. Eliade, *Religia, literatura, komunizm. Dziennik emigranta*. Tłum. A. Zagajewski. Londyn 1990, s. 319.
25. C. G. Jung, *O naturze kobiety*. Tłum. M. Starski. Poznań 1992, s. 11.
26. J. Rudin, Op. cit., s. 43.
27. M. Ziemska, *Rodzina a osobowość*. Warszawa 1977, s. 139.
28. C. G. Jung, *Symbole przemiany...* Op. cit. s. 230-231.

29. Tamże, s. 222.
30. C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*. Op. cit., a. 273.
31. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1994, s. 108.
32. J. Campbell, *Potęga mitu*. Op. cit., s. 54.
33. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiarium*. W: Bruno Schulz: *in memoriam 1892-1992*. Red. M. Kitowska-Lysiak. Lublin 1992, s. 83.
34. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1994, s. 286.
35. J. Campbell, *Potęga mitu*. Op. cit., s. 54.
36. G. Bachelard, *Powietrze i marzenia (Wybór)*, W: Op. cit., s. 193.
37. C. G. Jung, *Symbolo przemiany...* Op. cit., s. 532.
38. R. May, *Odwaga tworzenia*. Op. cit., s. 122.
39. Tamże, s. 141.
40. J. Speina, *Formy rzeczywistości. Typy świata przedstawionego w literaturze*. Toruń 1993, s. 44.
41. C. G. Jung, *O naturze kobiety*. Op. cit., s. 16.
42. Tamże, s. 12.
43. J. Campbell, *Potęga mitu*. Op. cit., s. 83.
44. Tamże, s. 84.
45. B. Bettelheim, *Rany symboliczne: rytuały inicjacji i zazdrość męska*. Tłum. D. Danek. Warszawa 1989, s. 61.
46. C.G. Jung, *Symbolo przemiany...* Op. cit., s. 191.
47. O. Spengler, *Człowiek i technika*. Tłum. A. Kołakowski. W: (tegoż), *Historia, kultura, polityka. Wybór pism*. Warszawa 1990, s. 51.
48. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Tłum. L. Staff. Warszawa 1986, s. 56-57.
49. G. Bachelard, *Woda i marzenia (Wybór)*, W: Op. cit., s. 115.
50. Tamże, s. 173.
51. G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia (Wybór)*, W: Op. cit., s. 228.
52. Tamże, s. 233.
53. Według: G. Quispel, *Gnoza*. Tłum. B. Kita. Warszawa 1988.
54. G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia (Wybór)*, W: Op. cit., s. 241.
55. H. i M. Simon, *Filozofia żydowska*. Tłum. T. G. Pszczołkowski. Warszawa 1990, s. 63.
56. Tamże, s. 62.
57. F. Nietzsche, *Antynomie wartości*. W: *Filozofia egzystencjalna. Wybór*. L. Kołakowski, K. Pomian. Warszawa 1965, s. 100.
58. K. Jaspers, *Niemożność przezwyciężenia historii*. W: *Filozofia egzystencjalna*. Op. cit., s. 179.
59. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiarium*. Op. cit., s. 87.
60. S. Kierkegaard, *Bojazi i drzenie. Choroba na śmierć*. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1981, s. 181.
61. K. Wilber, *Eksplodza świadomości*. Tłum. K. Przechrta, E. Kluz. Kraków 1997, s. 194.
62. M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Tłum. J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 252.
63. F. Nietzsche, *Antynomie wartości*. Op. cit., s. 106.
64. J. Jarzębski, *Schulz*. Wrocław 1999, s. 146-147.
65. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*. Kraków – Wrocław 1984, s. 225-226.
66. L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*. Tłum. C. Wodziński. Kraków 1993, s. 464.

ROZDZIAŁ II

1. N. Frye, Archetypy literatury. Tłum. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. Kraków 1976, s. 318.
2. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*. Tłum. A. Jankowski. Poznań 1997, s. 24.
3. J. Rudin, Op. cit., s. 32.
4. J. Campbell, *Polega mitu*. Op. cit., s. 261.
5. S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. S. Kemperówna, W. Zaniewicz-ki. Wyd. III popr. przez K. Obuchowskiego. Warszawa 1982, s. 168.
6. Cyt. za M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Tłum. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 67.
7. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1975.
8. B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*. W: *Miesięcznik Literacki* nr 3/1980, s. 90.
9. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Op. cit., s. 304.
10. B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*. Op. cit., s. 90.
11. M. Lurker, Op. cit., s. 28.
12. Tamże, s. 28.
13. J. Rembowski, *Więzi uczuciowe w rodzinie. Studium psychologiczne*. Warszawa 1972, s. 20.
14. Tamże, s. 21.
15. E. Fromm, *Kryzys psychoanalizy*. Tłum. W. Brydak. Poznań 1995, s. 120.
16. K. Wilber, Op. cit., s. 179.
17. M. Lurker, Op. cit., s. 67.
18. Tamże, s. 327.
19. Tamże, s. 327.
20. A. von Raffay, *Świat podziemny w snach. O ciemnych bogach głębi*. W: *Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1995, s. 321.
21. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*. Op. cit., s. 117.
22. M. Lurker, Op. cit., s. 178.
23. B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*. Op. cit., s. 92.

ROZDZIAŁ III

1. C. G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*. Op. cit., s. 90.
2. Tamże, s. 97.
3. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Op. cit., s. 56.
4. S. Freud, *Pisarz i fantazjowanie*. Tłum. M. Leśniewska. W: *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. 1. Red. S. Skwarczyńska. Kraków 1973, s. 511-512.
5. J. Jarzębski, *Wstęp do*: B. Schulz. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław 1989, s. LXXX.
6. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Tłum. W. Berent. Warszawa 1990, s. 25.

7. J. Campbell, *Potęga mitu*. Op. cit., s. 242.
8. G. Charbonnier, *Rozmowy z C. Levi-Straussem*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa 1968, s. 48.
9. C. G. Jung, *Psychologia a religia*. Wybór pism. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1970, s. 70.
10. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*. Op. cit., s. 53.
11. S. Fhaner, *Słownik psychoanalizy*. Op. cit., s. 215.
12. F. Nietzsche, *Pisma pozostałe. 1862 – 1875*. Tłum. B. Baran. Kraków 1993, s. 221.

WNIOSKI KOŃCOWE

1. J. Campbell, *Potęga mitu*. Op. cit., s. 207.
2. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Op. cit., s. 167.
3. K. Jaspers, *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*. Tłum. D. Stroińska. Warszawa 1997, s. 124.
4. E. Mieleckiński, *Poetyka mitu*. Op. cit., s. 87-88.
5. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*. Op. cit., s. 100.
6. J. Campbell, *Potęga mitu*. Op. cit., s. 245.
7. K. Jaspers, *Nietzsche...* Op. cit., s. 289.
8. C. G. Jung, *O rozwoju osobowości*. W: (tegoż), *Rebis, czyli kamień filozofów*. Op. cit., s. 251.
9. Tamże, s. 247.
10. Z. W. Dudek, *Psychologia integralna Junga*. Op. cit., s. 96.
11. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*. Op. cit., s. 179.
12. Cyt. za J. Jacobi, Op. cit., s. 171.
13. A. Adler, *Psychologia indywidualna w wychowaniu*. Tłum. M. Krzeczowska. Kraków 1946, s. 32.
14. B. Schulz, Op. cit., s. 365.
15. Tamże, s. 366.

BIBLIOGRAFIA

- Adler A., *Psychologia indywidualna w wychowaniu*. Tłum. M. Kreczkowska. Kraków 1946.
- Adler A., *Sens życia*. Tłum. M. Kreczkowska. Warszawa 1986.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Tłum. D. Danek. Warszawa 1985.
- Bettelheim B., *Freud i dusza ludzka*. Tłum. D. Danek. Warszawa 1994.
- Bettelheim B., *Rany symboliczne; rytuały inicjacji i zazdrość męska*. Tłum. D. Danek. Warszawa 1989.
- Bettelheim B., *Sztuka i kształcenie artystyczne*. Tłum. D. Danek. W: *Pismo literacko-artystyczne* nr 3/1992.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.
- Bolecki W., *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy. Wariacje interpretacyjne*. W: *Pamiętnik Literacki* 1994/1.
- Brach-Czaina J., *Sublimacja jako ekspresja zagrożonych wartości*. W: *Primum Philosophari. Księga pamiątkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana*. Red. J. Brach-Czaina. Warszawa 1993.
- Bruno Schulz: in memoriam 1892 – 1992*. Red. M. Kitowska-Łysiak. Lublin 1992.
- Caillois R., *Żywioł i ład*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1973.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*. Tłum. A. Jankowski. Poznań 1994.
- Campbell J., *Kwestia bogów*. Tłum. P. Kołyszko. Warszawa 1994.
- Campbell J., *Potęga mitu*. Tłum. 1. Kania. Kraków 1994.
- Campbell J., *The masks of god*. Vol. 4. *Creative mythology*. New York 1968.
- Cassirer E., *Esaj o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. A. Staniewska. Przedmową poprzedził Bogdan Suchodolski. Warszawa 1988.
- Danek D., *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. Warszawa 1997.
- Dudek Z. W., *Jungowska psychologia marzeń sennych*. Warszawa 1997.
- Dudek Z. W., *Od wyobraźni do mitu*. W: *Albo albo – problemy psychologii i kultury* nr 1/2000.
- Dudek Z. W., *Psychologia integralna Junga*. Warszawa 1995.
- Dziekanowski Cz., *W Imię Ojca i Syna*. Warszawa 1993.
- Dziekanowski Cz., *Życie jaśnie pana*. Warszawa 1994.
- Dziekanowski Cz., *Życie w śmierci*. Warszawa 1995.

- Eckhart J., *Kazania i traktaty*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1988.
- Eliade M., *Inicjacja a świat współczesny*. Tłum. K. Kocjan. W: *Pismo Literacko - Artystyczne* 1988/5.
- Eliade M., *Religia, literatura, komunizm. Dziennik emigranta*. Tłum. A. Zagajewski. Londyn 1990.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1974.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1994.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*. Tłum. J. Wierusz – Kowalski. Warszawa 1966.
- Eliade M., *Wprowadzenie do mitologii śmierci*. Tłum. K. Kocjan. W: *Pismo Literacko - Artystyczne* 1988)2.
- Eliade M., *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki I (1907 – 1937)*. Tłum. I. Kania. Kraków 1989.
- Fhaner S., *Słownik psychoanalizy*. Tłum. J. Kubitsky. Gdańsk 1996.
- Fiała E., *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*. Lublin 1991.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1975.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1995.
- Freud S., *Pisarz i fantazjowanie*. Tłum. M. Leśniewska. W: *Teoria badań literackich za granicą*. Tom II, cz. 1. Red. S. Skwarczyńska. Kraków 1973.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1994.
- Freud S., *Totem i tabu*. Tłum. M. Poręba i R. Reszke. Warszawa 1997.
- Freud S., *Wizerunek własny*. Tłum. H. Zalszupin. Warszawa 1936.
- Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. S. Kemperówna i W. Zaniewski. Warszawa 1982.
- Fromm E., *Kryzys psychoanalizy*. Tłum. W. Brydak. Poznań 1995.
- Fromm E., *Szkiełca z psychologii religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1966.
- Fromm E., *Wojna w człowieku. Psychologiczne studium istoty destrukcyjności*. Tłum. P. Kuropatwiński, P. Pankiewicz, J. Wągrodzka. Warszawa 1993.
- Fromm E., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Tłum. J. Marzęcki. Warszawa 1994.
- Frye N., *Archetypy literatury*. Tłum. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. Kraków 1976.
- Gawlinowa Z., *Proces wychowania w rodzinie*. Kraków 1988.
- Gryszkiewicz B., *Ironia i mistycyzm*. W: *Miesięcznik Literacki* 1980/3.
- Holland N., *Interpretacje literatury a trzy fazy psychoanalizy*. Tłum. M. B. Fedewicz. W: *Pamiętnik Literacki* 1981)4.
- Horney K., *Nerwica a rozwój człowieka. Trudna droga do samorealizacji*. Tłum. Z. Doroszowa. Warszawa 1980.
- Jacobi J., *Psychologia C. G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*. Tłum. S. Łypacewicz. Warszawa 1996.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*. Kraków – Wrocław 1984.
- Jarzębski J., *Szulc*. Wrocław 1999.
- Jaspers K., *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Tłum. D. Lachowska i A. Wałkowicz. Warszawa 1990.
- Jaspers K., *Niemożność przewyciężenia historii*. W: *Filozofia egzystencjalna*. Wybór L. Kofakowski, K. Pomian. Warszawa 1965.

- Jaspers K., *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*. Tłum. D. Strońska. Warszawa 1997.
- Jaspers K., *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*. Tłum. Cz. Piecuch. Warszawa 1991.
- Jennings L. B., Termin „groteski”. Tłum. M. B. Fedewicz. W: *Pamiętnik Literacki* 1979/4.
- Jones E., *Théorie et pratique de la psychanalyse*. Traduit de l'anglais par A. Stronch. Paris 1969.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole. Wybór pism*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1981.
- Jung C. G., *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie*. Tłum. J. Prokopiuk. Kraków 1982.
- Jung C. G., *O istocie snów*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 1993.
- Jung C. G., *O naturze kobiety*. Tłum. M. Starski. Poznań 1992.
- Jung C. G., *Odpowiedź Hiobowi*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1995.
- Jung C. G., *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tawistockie*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 1995.
- Jung C. G., *Psychologia a religia*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1997.
- Jung C. G., *Psychologia a religia. Wybór pism*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1970.
- Jung C. G., *Psychologia przeniesienia*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 1993.
- Jung C. G., *Rebis, czyli kamień filozofów*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1989.
- Jung C. G., *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 1998.
- Jung C. G., *Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé*. Tłum. R. Reszke i L. Kolankiewicz. Warszawa 1997.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*. Tłum. R. Handke. W: *Pamiętnik Literacki* 1979/4.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1981.
- Kobierzycki T., *Dynamika męskiej tożsamości*. W: *Albo albo – inspiracje jungowskie* 1995/1 – 4.
- Kostrzewa R., *Pater Familias – rozważania o wizerunku ojca w twórczości Brunona Schulza*. W: *Pamiętnik Literacki* 1995/4.
- Kutter P., *Współczesna psychoanaliza. Psychologia procesów nieświadomych*. Tłum. A. Ubertowska. Gdańsk 1998.
- Lagache D., *La psychanalyse*. Paris 1955.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*. Tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, cytaty z Freuda tłum. A. Czownicka. Warszawa 1996.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Tłum. R. Wojnackowski. Kraków 1994.
- Malinowski B., *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. Pogląd na genezę religii ze szczególnym uwzględnieniem totemizmu. O zasadzie ekonomii myślenia*. Warszawa 1984.
- Malinowski B., *Seks i stłumienie w społeczności dzikich oraz inne studia o płci, rodzinie i stosunkach pokrewieństwa*. Tłum. B. Golda, G. Kubica, Z. Mach. Warszawa 1987.
- Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989.

- May R., *Błaganie o mit*. Tłum. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1997.
- May R., *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*. Tłum. M. Moryń, Z. Wiese. Poznań 1995.
- May R., *Odwaga tworzenia*. Tłum. E. i T. Hornowscy. Poznań 1994.
- Mielecki E., *Poetyka mitu*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa 1981.
- Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Tłum. A. Szczepańska, E. Wende. Warszawa 1978.
- Morawski K., *Jaźń i sumienie. Filozoficzne zagadnienia duchowego rozwoju człowieka w pracach Carla Gustawa Junga i Antoniego Kępińskiego*. Wrocław 1987.
- Nietzsche F., *Antychryst: przemiany wszystkich wartości*. Tłum. L. Staff. Warszawa 1986.
- Nietzsche F., *Antynomie wartości*. W: *Filozofia egzystencjalna*, Op. cit.
- Nietzsche F., *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*. Tłum. S. Wyrzykowski. Warszawa 1992.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Tłum. L. Staff. Warszawa 1986.
- Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*. Tłum. S. Wyrzykowski. Warszawa 1990.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1862 – 1875*. Tłum. B. Baran. Kraków 1993.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1876 – 1889*. Tłum. B. Baran. Kraków 1993.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*. Tłum. W. Berent. Warszawa 1990.
- Nunberg H., *Principes de psychanalyse. Leur application aux névroses*. Traduit par A. – M. Rocheblave. Paris 1957.
- Panas W., *Bruno kabalista. O kosmogonii kabalistycznej Brunona Schulza*. W: *Accent* 1996/1.
- Pajor K., *Rola archetypu w psychologii C. G. Junga*, Poznań 1992.
- Pfister O., *Psychoanaliza na usługach wychowania*. Tłum. J. Mirski. Lwów – Warszawa 1931.
- Pospiszyl K., *Ojciec a rozwój dziecka*. Warszawa 1977.
- Pospiszyl K., *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1991.
- Psychologia wierzeń religijnych*. Red. A. Jankowski. Warszawa 1990.
- Quispel G., *Gnoza*. Tłum. B. Kita. Warszawa 1988.
- Rembowski J., *Rodzina w świetle psychologii*. Warszawa 1978.
- Rembowski J., *Więzi uczuciowe w rodzinie. Studium psychologiczne*. Warszawa 1972.
- Rey-Flaud H., *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventé la psychanalyse*. Paris 1994.
- Rosińska Z., *Jung*. Warszawa 1982.
- Rosińska Z., *Freud*. Warszawa 1993.
- Rudin J., *Psychoterapia i religia. Zagadnienia psychologii głębi i psychologii analitycznej z listem Karola Gustawa Junga do autora*. Tłum. T. Czarnawski. Warszawa 1992.
- Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*. W: *Przegląd Kulturalny* 1956/31.
- Scheler M., *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*. Tłum. S. Czerniak. Warszawa 1987.

- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk. Warszawa 1972.
- Sholem G., *Telluryczny i magiczny kontekst idei Golema*. Tłum. mt. W: *Brulion* 4/93.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1 i 2. Tłum. J. Garewicz. Warszawa 1994, 1995.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. Jerzy Jarzębski. Wrocław 1989.
- Sen jako drogowskaz. Jungowska analiza marzeń sennych*. Praca zbiorowa. Tłum. R. Reszke, J. Prokopiuk, J. Mar. Warszawa 1990.
- Simon H. i M., *Filozofia żydowska*. Tłum. T. G. Pszczołkowski. Warszawa 1990.
- Sokolik Z., *Psychologia analityczna Junga*. W: *Świat Psychoanalizy* 1998/1.
- Speina J., *Bankruktwo realności. Proza Brunona Schulza*. Warszawa – Poznań 1974.
- Speina J., *Formy rzeczywistości. Typy świata przedstawionego w literaturze*. Toruń 1993.
- Spengler O., *Historia, kultura, polityka. Wybór pism*. Tłum. A. Kolakowski. Warszawa 1990.
- Studia o prozie Brunona Schulza*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 115/1976.
- Suchodolski B., *Labirynty współczesności*. Warszawa 1972.
- Szestow L., *Ateny i Jerozolima*. Tłum. C. Wodziński. Kraków 1993.
- Wilber K., *Eksploracja świadomości*. Tłum. K. Przechrzta, E. Kluz. Kraków 1997.
- Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980.
- Zaborowski Z., *Stosunki międzyludzkie a wychowanie*. Warszawa 1972.
- Ziemska M., *Rodzina a osobowość*. Warszawa 1977.