

Zbigniew Bitka

Kuferek z podwójnym dnem...

Dyskurs o podwójności tekstualno-psychoidalnej w powieści *Cień i laur* Władysława Lecha Terleckiego.

Pisarz

Powikłane losy pisarza, jego poglądy jako myśliciela, twórcy; także jego uczucia - to częste motywy artystycznych, literackich poszukiwań wybitnego autora współczesnych powieści historycznych Władysława Lecha Terleckiego (1933-1999). Celem ich jest odnalezienie odpowiedzi - na pytanie o sens życia i sztuki, sztuki często egzystencjalnie oraz politycznie zaangażowanej – szczególnie literatury - jak i malarstwa czy teatru, pytania mocno i często przez niego stawianego. Krytycy i czytelnicy zazwyczaj sprawnie odczytywali imiona rzeczywistych pisarzy, prawzorów bohaterów jego prozy – Mickiewicza (*Zabij cara*), Kraszewskiego (*Cień i laur*), Brzozowskiego (*Zwierzęta zostały opłacone*), Witkacego (*Gwiazda piołun*) – by wymienić najbardziej znanych. Kontekst historyczny, różnorakie uwikłania biograficzne zwykle kierowały uwagę odbiorców – (zresztą zgodnie z deklarowaną przy okazji wywiadów i wypowiedzi Terleckiego jego intencją autorską tj. „odrabiania lekcji historii” – czyli prowadzącą do **rozumienia procesów dziejowych**) – oraz na rolę jaką pełnili w rozumieniu tym twórcy, artyści i ich sztuka. Bohaterowie jego prozy: pisarze i inteligenci są odpowiedzialni za kształt społecznej świadomości; często są aktywnymi uczestnikami opisywanych procesów czy wydarzeń. Terlecki takim właśnie pisarzom - wnikliwie się w swojej twórczości przygląda. Drugim ważnym, równoległym nurtem jego twórczości – są utwory, w których pisarz ukazuje dylematy i konflikty dotyczące spraw i postaci bezpośrednio zaangażowanych w walkę o niepodległość Polski – takich jak na przykład

politycy i przywódcy z czasów Powstania Styczniowego: Wielopolski (*Drezno*), Bobrowski (*Spisek*), Traugutt (*Liść*). Sam pośrednio realizuje przy tym etos zaangażowanego pisarza, przejętego troską o „Sprawę Polską” inteligenta – o czym pod koniec życia otwarcie pisał¹. Narracje Terleckiego kierują się w stronę psychologicznych dywagacji dotyczących sytuacji emocjonalnych – (jak i motywacji do działania) postaci w chwilach dla nich trudnych, często w „sytuacjach granicznych” (Jaspers) i etycznie dwuznacznych, a jednocześnie wymagających nazwania i myślowego ogarnięcia problemów wyjątkowo trudnych, zagmatwanych; czasem wręcz zagadkowych – oraz wymagających również etycznego wartościowania. Wnikliwej uwadze poddaje autor *Pismaka* pracę pamięci i wyobraźni artysty - pomocnych bądź to w rekonstrukcji, z jakiegoś ważnego powodu, wydarzeń, bądź to w próbie przeniknięcia ich (często ukrytego, niejawnego) sensu. Wielką rolę przypisuje tu, oczywiście, jego sztuce – literaturze, malarstwu, teatrowi – i dziedzinom tym poświęca niejedną stronę swych ekspresji i rozważań – jako iż uznaje je, jak widać, za użyteczne „wehikuły” w doprowadzaniu do eksplikacji złożonej, (choć często relatywnie rozumianej), – prawdy osobistych i artystycznych wyborów, politycznych decyzji i historycznych wydarzeń. Wewnątrz tekstowe, meta-literackie wypowiedzi bohaterów prozy Terleckiego uzupełnione mogą zostać jego opiniami krytycznymi, autorskimi, publicystycznymi (zwłaszcza, że autor *Spisku* od nich nie stronił – co przeczytać można w licznych wywiadach i artykułach) – efektem tego jest ujawnienie i rekonstrukcja, na przykład, pewnego typu powieściowego historyzmu głoszonego i uprawianego przezeń w literaturze i w publicystyce. Dyskurs ten poddany był niejednokrotnie analizie - zabiegom krytycznym i historycznoliterackim² i mieścił się w naukowym standardzie dyscyplin literaturoznawczych. Kontekst historyczny i egzystencjalny świata przedstawionego, emocjonalne uwikłania literackich postaci stanowią aktywne, jasne tło procesów rozumienia, także oceny, przez nie ich rzeczywistości. Wnikając „głębiej” w złożoną materię powieściowych przedstawień dostrzegam też „ciemne” tło tychże procesów: narracyjne sygnały nieświadomego; obecność w tekście „szczelin” - obrazów i wątków, w których jawią się treści uznane przeze mnie za archetypowe. Zofia Rosińska, prekursorka i badaczka na gruncie polskim estetycznych konsekwencji myśli Carla

¹ W latach 1994-1999 Władysław Lech Terlecki uprawiał „zaangażowaną” publicystykę na łamach „Palestry” – pisma istniejącego od 1924 roku do dziś. Felietony ukazywały się pod tytułem „Władysława Terleckiego BRULION”.

² Przegląd literatury krytycznej przynosi praca monograficzna: D. Dobrowolska *Plomień rodzi się z iskry. Twórczość Władysława Terleckiego*, Kielce 2002.

Gustava Junga³ dla literaturoznawstwa, podkreślała, między innymi, jego rozróżnienie na utwory „wizjonerskie” oraz „symptomatyczne”. W (artystycznych) wizjach materiał archetypowy jest łatwiej identyfikowalny w kategoriach Junga; do interpretacji „symptomu” – psychologicznego, literackiego realizmu dobrze nadaje się metoda Freuda. W twórczości Terleckiego znakomitą przewagą ilościową mają dzieła „symptomatyczne”. Mimo to, testuję w moich interpretacjach przydatność inspiracji jungowskich (nie zapominając o Freudzie), jako że uważam, iż to co nieświadome, ukryte jest u autora *Cienia karła, cienia olbrzyma* pod wierzchnią, „symptomatyczną” warstwą narracyjną.

Psychoidalne i tekstualne

„Sferę psychoidalną, która wykracza poza zwykłą świadomość i poza zwyczajną osobistą nieświadomość, w psychologii Junga nazywa się nieświadomością zbiorową (...) Jest ona niewyczerpanym źródłem symboli, rodzących się w wyobraźni jednostki i kulturze. Uwzględniając to zbiorowe wyposażenie ludzkiej *psyche*, możemy przyjąć, że jednym z celów badań nad twórczością literacką jest analiza zawartych w niej motywów mitologicznych („kolektywnych”) (...) symbolika mitologiczna odgrywa ważną rolę w kształtowaniu ludzkiej świadomości, osobowości i tożsamości.”⁴ Tą uwagą Zenona W. Dudka, polskiego psychiatry, propagatora myśli Junga, pragnę zaznaczyć pewną perspektywę jak i metodę, którą poniżej rozwijam. „Psychoid” – to twór „psychopodobny”⁵. Sądzę, że podejmując archetypową analizę powieściowych przedstawięń, możliwe i chyba konieczne jest takie ujęcie, metaforyczne – w którym utwór literacki nie tyle „ożywa” w procesie konkretyzacji, co nosi cechy właśnie psychoidalne – jego potencjał znaczeniowy traktowany być może jako rezerwuuar nieświadomych „treści psychicznych”, kompleksów, także archetypów – nie tyle konkretnej osoby (na przykład autora rzeczywistego), ale zorganizowanego lingwistycznie podmiotu narracyjnego - na poziomie instancji nadawczo-odbiorczych tekstu - najbliższa byłaby tu kategoria „autora wewnętrznego”. Od strony psychologii analitycznej ująć też można obszar motywacyjny działań i charakteru postaci przez analizę „głębinową”, archetypową, wskazując na obecność treści umownie uznanych za przejaw nieświadomości zbiorowej, a wyrażających się poprzez struktury symboliczne w różnorodnych narracjach i tropach poetyckich sugerujących, czy może lepiej

³ Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, *passim*.

⁴ Z. W. Dudek, Archetypowa interpretacja literatury, [w:] Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud, Jung, Fromm, Lacan., red.E. Fiała, I. Piekarski, Lublin 2012, s. 116-117.

⁵ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga. Wprowadzenie do całości dzieła*, przedmowa Carl Gustav Jung, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1993, s. 67.

- generujących (językową, bo jaką inną?) formę archetypowych obrazów. Treści te, wyrażone przez mityczne, alchemiczne czy gnostyckie figury – motywy – wyznaczają pewien semantyczny wektor, w którym postać realizuje potencjał swojej aktywności dramatycznej (jako „aktor” - podmiot działań w świecie przedstawionym) i jednocześnie symbolicznej, znaczącej w otwartej perspektywie amplifikacji dokonywanych na ujawnionych w tekście „szczelinach” – w których pojawia się wyinterpretowany archetypowy sens powieściowych przedstawień. Nie jest to tylko psychoanaliza w sensie poszukiwania źródeł kompensacji i zastępczego, przez sztukę pisarską dokonanego rozładowywania „autorskich” pragnień i kompleksów – a raczej „wydobycie” z tekstu literackiego tego, co stanowi jego ukryty – w metaforach, epitetach, obrazach – „pierwotny”, „archaiczny” obszar jego mitycznej genezy. Inaczej mówiąc – odkrycie w konstrukcji indywidualnej kreacji literackiej postaci, jej wyobraźniowego WZORU - mitycznej, alchemicznej, czy gnostyckiej sygnatury – interpretowanej w duchu jungowskiej hermeneutyki amplifikacyjnej. Konkluzją tego typu postępowania jest określenie źródeł i charakteru wyobraźni twórczej autora wewnętrznego w bachelardowskim i jungowskim, fenomenologicznym wymiarze, oraz opis jego (prywatnego) „Olimpu”, także „Hadesu” – zespołu wykorzystywanych przezeń w procesie twórczym, personifikowanych mitologicznie archetypów (oraz relacji między nimi); może to skutkować także ujawnieniem się struktury narracyjnej w jakiś sposób realizującej założenia „mitu personalnego” dotyczącego w równym stopniu autora wewnętrznego, co i narratora oraz postaci (bohaterów) świata przedstawionego.

Praktyczne nawiązanie do hermeneutyki Junga, „hermeneutyki amplifikacyjnej”, stanowi sposób poszukiwań i artykulacji odkrytych znaczeń – to refleksja w trybie alchemicznego krążenia – *circumambulatio*, cyrkumambulacji – „interpretacji obrazu z różnych punktów widzenia”⁶ - zbieżna w pewnym stopniu z klasyczną zasadą „koła hermeneutycznego”. W interesującym mnie motywie pisarza-artysty poszukującego prawdy o człowieku i historii, (także o sobie samym), stwierdzam możliwość opisania go w zestawie archetypowych ról ujawnionych poprzez metaforykę mitologiczną⁷ czy alchemiczną powieściowych narracji – jak bowiem powiada uczeń, kontynuator rozwijający (i przekraczający) myśl Junga, James Hillman: „*Nasze życie naśladuje życie postaci mitologicznych: działamy, myślimy i czujemy, tylko tak, jak nam na to pozwalają pierwotne wzorce ustalone w świecie imaginatywnym.*”⁸ Na kompo-

⁶ D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 46.

⁷ Konteksty interesujących mnie zagadnień szeroko przedstawione są w pracy Ilony Błocian; taż, *Psychoanalityczne wykładnie mitu. Freud, Jung, Fromm.*, Warszawa 2010, *passim*.

⁸ J. Hillman, *Pothos: nostalgia Pueri aeterni*, przeł. J. Prokopiuk, „Gnosis” nr 6, 1993, s. 35.

zycyjną „sieć” motywów literackich i „wyższych układów znaczeniowych” - dynamicznie kreujących świat przedstawiony powieści historycznych Władysława Terleckiego, (powieści, dodam, nowoczesnych, modernistycznych (A. Izdebska⁹) oraz możliwych do nazwania ich, w pewnym stopniu, postmodernistycznymi (Dobrowolska¹⁰)) eksplorować można, co zazaczyłem wyżej, obrazy i symbole archetypowe - wydobywane z tekstu – i „uzupełniane” znaczeniowo jungowską metodą amplifikacji. Analiza taka (rozszerzona o ewentualną, typologię osobowości Junga - jak i funkcji psychicznych, kompleksów - oraz o elementy procesu indywidualizacji) prowadzona na różnych płaszczyznach semantycznych narracji ukazuje intrygujące, jako że transdyscyplinarne pole (literatura, historia, psychologia i antropologia) możliwych interpretacji. Interpretacji - zakładającej istnienie „ukrytego” w tekście powieści „komentarza symbolicznego”¹¹, którego ujawnienie i funkcjonowanie stanowi cel moich hermeneutycznych działań, jak i powrót do literaturoznawczych strategii.

Nie od rzeczy będzie jednak przypomnienie, mimo i na przekór powyższych deklaracji, pewnej uwagi Junga, wygłoszonej w trakcie wykładów w Tavistock, że: „analizując postaci stworzone przez pisarza, możemy czytać w jego duszy”¹²; pamięć o rzeczywistym autorze zawsze, w jakimś stopniu, narzuca się wszelkim interpretacjom z ducha psychoanalitycznym - zwłaszcza, dodam, gdy pisarz pisze o innym pisarzu... Takim jest też kontekst interpretowanej przeze mnie powieści Terleckiego *Ciern i laur*¹³, który historycy łączą z romansem sześćdziesięciodziewięcioletniego Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812 – 1887) z dwudziestodziewięcioletnią wiedenką, Christiną del Negro¹⁴. Utwór streszcza znawczyni twórczości Terleckiego, Agnieszka Izdebska: „Powieść wydana w 1989 roku opowiada historię schyłku życia polskiego pisarza na emigracji, znanego i słynnego ze swej płodności artystycznej – boha-

⁹ Izdebska, op. cit., s. 8

¹⁰ Dobrowolska, op. cit., s.32.

¹¹ Termin W. C. Booth; [za:] A. Sobolewska, *Polska proza psychologiczna 1945-1950*, Wrocław 1979, s. 34.

¹² C. G. Jung, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tawistockie*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 96-97.

¹³ W. L. Terlecki, *Ciern i laur*, Wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Warszawa 2002 (dalej jako CiL).

¹⁴ A. Trepniński, *Romans Kraszewskiego z wiedenką*, Warszawa 1970, passim.

ter wyraźnie wzorowany jest na postaci Józefa Ignacego Kraszewskiego. Akcja utworu koncentruje się wokół kilku wątków: przede wszystkim wokół późnej fascynacji erotycznej bohatera młodą, piękną wiedeńką, kandydatką na autorkę poczytnych romansów. Inny wątek fabuły stanowią powracające w retrospekcjach sceny z działalności politycznej bohatera sprzed jego wyjazdu z kraju w okresie powojennym. Wreszcie, w powieści rozbudowana jest płaszczyzna autotematyczna, na którą głównie składają się przemyślenia bohatera na temat własnej twórczości i jej relacji z własną biografią. (...) Bohater powieści zdaje sobie sprawę, że fascynując się dużo młodszą panną Lili, adeptką literatury, naraża się na rozczarowanie i śmieszność. Oferuje jej jednak finansową pomoc, spędza wraz z nią i jej matką wakacje na południu Francji, łudząc się: „kto to wie, czy wkrótce nie uda mi się napisać opowiadania o samym sobie i pannie Lili. We wspomnieniach z warszawskiej przeszłości bohatera wraca nie tylko atmosfera miasta przed wybuchem powstania, ale też epizody z jego romansów (...) oraz niełatwe relacje z żoną. Ta ostatnia relacja jest złożona: choć odkrycie związku męża z aktorką spowodowało, iż ich stosunki stały się napięte i formalne, żona nie zdecydowała się na publiczny skandal naruszający jej godność i rujnujący jego wizerunek mentora i sumienia narodu. (...) Powieść kończy scena, w której bohater znużony dolegliwościami ciała, zmęczony uwikłaniem w relację z panną Lili, zanurza się w morzu, zostawiając tym samym za sobą wszystkie życiowe perypetie.”¹⁵ Uwagi Izdebskiej, w najogólniejszym sensie, implikować mogą hipotetyczną obecność elementów wspomnianego wcześniej „mitu personalnego” – narracje biograficzne bowiem „otwarte są” na mityczny horyzont interpretacji, w którym odczytać można mityczny wzór. Literatura - współczesna mitologia – może się dla pisarza stać ścieżką indywidualności. Zwłaszcza, iż w powieści Terleckiego istotną płaszczyzną narracyjną są „szkatułkowe” fragmenty innej powieści – tworzonej przez bohatera historii z czasów saskich, a znacząco kontrapunktującej jego życie i romanse.

Podwójność, jedność przeciwieństw, mitologie zdegradowane...

Ciern i laur łączy ciekawy związek „intratekstualny”¹⁶, z omawianą przeze mnie, w innym miejscu, powieścią *Drabina Jakubowa, albo podróż*¹⁷. Gra mię-

¹⁵ A. Izdebska, *Forma, ciało i brzemię imperium. O prozie Władysława L. Terleckiego*, Łódź 2010, s. 62-64.

¹⁶ „Wiele z zaobserwowanych tu zjawisk ma charakter intratekstualny, to znaczy, że autor podejmuje grę z własnymi tekstami” [W:] Dobrowolska, op. cit. s. 172 nn.

¹⁷ „Zło rodzi się w nieświadomości”. Archetypy i historia. Dyskurs o nieświadomości w powieści „*Drabina Jakubowa albo podróż*” Władysława Lecha Terleckiego, „Między świadomością a nieświadomością” – współczesność w perspektywie psychologii głębi. „Between

dzy własnymi tekstami, częsta i znacząca dla prozy Terleckiego, polega w tym przypadku na ujawnieniu zamysłu twórczego bohatera *Cierni i lauru*, bezimiennego pisarza, wyrafinowanego intelektualnie, ironicznego wobec siebie i innych (zwanego mistrzem) - Mistrza - (dla zaznaczenia pierwszoplanowej roli tej postaci dalej stosuję pisownię z wielkiej litery), który planuje napisać historyczną powieść o tajnej misji, z polecenia królewskiego Stanisława Augusta - wysłania karła na dwór carycy Katarzyny II. „Wspomniał wówczas podczas powrotu statkiem do Drezna, że odkrył właśnie bardzo ciekawe pamiątki karłów ostatniego polskiego króla. I że zamierza napisać powieść opisującą podróż jednego z tych karłów do Petersburga odbytą w bardzo ważnej misji politycznej. Utwór ów miał być swego rodzaju bajką, ale inną niż te, które pisywali przed wielu laty przyjaciele Woltera”. (CiL, s. 39-40). Dzieje karła Aleksandra i jego przyjaciela, agenta króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Hrabiego (w postaci którego domyślać się można osoby słynnego polsko-francuskiego pisarza Jana Potockiego), to właśnie temat *Drabiny Jakubowej, albo podróży!*

Rozpaczam w tym miejscu i od tego spostrzeżenia, moją analizę, jako że, odkrywam tu pierwszy, **zewnątrz tekstowy**, tekstualny, sygnał „podwójności”. Dla Junga podwójność to jedna z najważniejszych, zasadniczych właściwości postaci psychicznych: „Zasadniczą cechą postaci psychicznych jest to, iż są one podwójne, albo przynajmniej zdolne do podwójności; w każdym razie są dwubiegunowe i oscylują pomiędzy pozytywnym i negatywnym znaczeniem.”¹⁸ Podwójność, z kolei dla Marii-Louise von Franz, wybitnej uczennicy Junga, analityczki zajmującej się oprócz psychoterapii analizami literatury – powieści i baśni - jest sygnałem „bliskości progu świadomości”¹⁹, możliwością wystąpienia mitologicznego, nieświadomego motywu. Powiązanie obu powieści otwiera przestrzeń intertekstualnie, jak i intratekstualnie znaczącą także na poziomie wyinterpretowanych przeze mnie wcześniej, w *Drabinie...*, struktur archetypowych, których kontynuacją są, jak uważam, zastanawiające aluzje biblijne oraz antropologiczne – w przypadku *Drabiny jakubowej* dotyczące *Księgi Genesis* i gnozy, a w przypadku *Ciernia i lauru*, - podwójności zaznaczonej tytułem nawiązującym do różnych wątków biblijnych (cierń) oraz do mitologii greckiej (laur), także do demonologii i wiedzy tajemnej.

Consciousness and Unconsciousness – the Present Day in the Perspective of Depth Psychology”, red. Krystyna Węglowska-Rzepa, Don Fredricksen, Warszawa 2007.

¹⁸ C.G. Jung, *O naturze kobiety, O naturze kobiety*, wybrał i przeł. M. Starski, Poznań 1992, s.53.

¹⁹ B. Goetz, *Królestwo bezprześcienne*, (...) M-L von Franz, *Komentarz*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” nr 3/1978, s.153.

Cierń, konwencjonalny, - i bogaty w odniesienia, przede wszystkim biblijne (od ziemi rodzącej ciernie – karze za grzech opowiedzianej w księdze *Genesis* – do cierniowej korony Chrystusa z *Ewangelii*), sygnał cierpień²⁰ i życiowych niedogodności – wespół z *laurem*, oznaką chwały – (w powieści cały czas rozważa się jak i gdzie uczcić Jubileusz pracy twórczej Mistrza; jak go uhonorować) - tworzą obrazową, złożoną, „roślinną”, wzbogaconą w powieści o liczne opisy kwiatów, metaforę ludzkiego i pisarskiego losu. To także obraz pewnej „jedności przeciwieństw”! *Cierń* znaczy w tym kontekście całą sferę wewnętrznego, bolesnego doświadczenia, niekoniecznie „widzialnego”, *laur* zaś uwypukla znaczenie tego co zewnętrzne, co w myśli jungowskiej wiąże się z archetypem *persony* - tej „części” osobowości, która komunikuje się ze społeczeństwem na zasadzie publicznego wizerunku. Dodam od razu, że tytułowy *laur* – święte drzewo poetów i wieszczek, to drzewo przede wszystkim nimfy Dafne – ulubienicy Artemidy, a pożądanego przez Apollina, co dla mitologicznego kontekstu analizy jest ważne.

Obie powieści łączą występujące w nich aluzje demonologiczne (dla interpretatora myśli z kręgu Junga to ważny sygnał możliwej symboliki z kręgu archetypu cienia!) – temat obecności i wpływu demonów na ludzką rzeczywistość jest w nich na różne sposoby podejmowany. Podwójność jako chwyt, „koncept” kompozycyjny, oparty na „lustrzanej” grze odbić motywów, wykorzystujących szczególnie popularny, od *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego²¹, kompozycyjny model powieści „szkatułkowej” (popularny także we współczesnej powieści postmodernistycznej²²) jest podstawowym poziomem analizy, ze względu na swą dominującą zasadę kompozycyjną. Związane są z nim obrazy relacji postaci „rzeczywistych” – na poziomie świata przedstawionego powieści, jak i postaci z domeny fantazji i wyobraźni twórczej: starego pisarza, Mistrza (- który niemal bez przerwy, porównuje się ze swym idolem, Wiktorem Hugo – co zaznacza kolejną,

²⁰ Zenomena Płużek, w książce *Proces twórczego kształtowania osobowości w świetle teorii C. G. Junga*, na stronie 30 (Towarzystwo Naukowe KUL, Lubin 2001) pisze: „Jung wyjaśnia rolę i źródło cierpienia związanego nieodłącznie z rozwojem. Twierdzi, że człowiek dążący do pełni (albo doskonałości) musi godzić się na cierpienie, które jest spowodowane czymś, co się temu sprzeciwia, ale co do pełni jest konieczne. Dla zrealizowania tego dążenia „potrzebny jest cień w naszym ciele” (2 Kor 12, 7), a owym cierniem jest cierpienie spowodowane doświadczaniem własnej słabości. Bez cierpienia nie byłoby postępu i nie byłoby wspinania się w górę.”

²¹ (Sam Jan Potocki być może był pierwowzorem wspomnianego wcześniej Hrabiego z *Drabiny Jakubowej* – to przykład na jeszcze wyższy poziom intertekstualnych gier w powieściach Terleckiego.)

²² Por. B. McHalle, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012 (szczególnie rozdział *Światy szkatułkowe*).

„podwójną perspektywę!) – piszącego powieść o grzesznym romansie króla Augusta II Mocnego ze swoją rodzoną córką Anną Karoliną Orzelską, oraz uczennicy Mistrza, pięknej młodej Lilly, która z kolei pisze, z jego radami i pomocą - romans o młodej i niewinnej, zakochanej *nomen omen* Olimpii, powieść z życia wyższych sfer, „w której pragnie pokazać zepsucie dzisiejszego świata” (CiL s. 17).

Relacja Mistrza z Lilly, dodam, staje się w tym momencie również „podwójna”; uczucie starszego pana do młodej, w jakimś sensie poddanej pod jego opiekę, „ojcowską” „duchowej córki” jawi swój motyw kazirodczy, analogiczny do wspomnianego, „szkatułkowego”, potencjalnie życzeniowego we freudowskim sensie, powieściowego motywu miłosnego. Można wskazać tu na następujący fragment powieści: „Lili jest również zachwycona dziełem balwierza. Wysuwa na powitanie lekko nabrzmiałe wargi i całuje go w usta tak ostrożnie, jakby obawiała się, czy farba na brodzie zdążyła wyschnąć. – Prawda, droga Lili – mówi wkrótce potem – że pachną jak najbujniejszy klomb w naszym ogrodzie? Iskierki śmiechu zapalają się natychmiast w jej żrenicach. Takie oczy mogłaby mieć panna Orzelska – myśli. Takie ogromne i świetliste.” (CiL, s. 205) Echo mitologicznego, fundamentalnego według Freuda, kompleksu Edypa jest tu bardzo wyraźne (jak również narcystyczne zainteresowanie własnym, „poprawionym” przez farbowanie brody wyglądem)! Imię bohaterki powieści (Olimpia) pisanej przez „pannę Lili”, poprzez semantykę nawiązuje wprost do mitologii. Warto podkreślić tu ciekawą kontaminację – wszak „wyższe sfery” to nie tylko środowisko socjalne, ale i sfera „uraniczna” (jak określał ją w swoich pismach Mircea Eliade), to związana z nazwą symbolika, do której zalicza się siedzibę greckich bóstw – Olimp. Innym, równie znaczącym fragmentem powieści, „mitologicznie uwikłanym” jest taka choćby, ironiczna uwaga Mistrza, dotycząca relacji jego i zaproszonych na Riwierę kobiet: „Między tymi wspólnie spędzonymi godzinami, które wyobrażałem sobie jeszcze niedawno jako zapowiedź rajskiej radości, wzbiera wieczorami ponure niebo pełne tajonego gniewu i podejrzeń. To nie ja jestem tu bogiem, ale moje towarzyszki. Ich role szczęśliwych boginek odgrywane bywają ze zdumiewającą zaiste naturalnością. Matka ma, rzecz jasna, większe doświadczenie.” (CiL s.93) Wchodzenie w role: „boga i boginek”, jakkolwiek konwencjonalne, przywołuje mitologiczne, archetypowe skojarzenia. Tłem rozwijającego się romansu jest (poza wątkami dotyczącymi sztuki) inna, równie „podwójna”, jako że szpiegowska działalność Mistrza. (Wspomnieć w tym kontekście należy, że jedną z rad, jakie zostały pannie Lili udzielone, była i ta, by w powieści o nieszczęśliwej miłości Olimpii znalazły się tajemne intrygi dworskie, powieść znacząco uatrakcyjniająca) Polski pisarz jest bowiem jednocześnie agentem francuskiego wywiadu prowadzącym działalność

przeciwko bismarckowskim Prusom, z którym kontaktuje się jego „oficer prowadzący”. Działalność polityczna także jest podwójna (jawna) – bieżąca (obok wspomnianej wyżej działalności tajnej) – realizuje się w publicystyce: Mistrz udziela wywiadów; dyskutuje na tematy aktualnej sytuacji w Polsce po Powstaniu Styczniowym, (także we Francji i w Europie) - przeszła, również polityczna – przywoływana jest we wspomnieniach - dotyczących zakulisowych działań poprzedzających jego wybuch. „Podwójny” jest oczywiście Mistrz – jako, że wprowadzony został do powieści (w absolutnie postmodernistycznym stylu) jego pozaliteracki prawzór, czyli sam J.I. Kraszewski, z którym bohater *Ciernia...* dostrzega dziwne podobieństwa (CiL, s.274)! Podwójna jest powieściowa scena toczących się wydarzeń „aktualnych” planu świata przedstawionego: początek powieści to **zimowy** Wiedeń i obrady literackiego kongresu poświęconego, między innymi, kwestiom finansowym (co uważam za ważny sygnał potencjalnego planu mityczno-archetypowego powieści); następnie powieściowa akcja przenosi się na Południe, w okolice Nicei, na **wiosenne** Lazurowe Wybrzeże w Francji do „Baie des Anges” – Zatokę Aniołów (CiL, s. 68-69). Retrospekcje przestrzenne to wspomniana przez Mistrza Warszawa, jak i Ukraina; także Drezno oraz Paryż. <Wszystkie miejsca i miasta kojarzone są z kobietami – kolejno: Lili (Wiedeń, Nicea) żona i pani Keller (Warszawa, Podole) Estera (Genewa, Warszawa, Paryż), Marta (Drezno)>.

Opozycja obrazów i motywów czasowo-przestrzennych, geograficznych, może być istotnym sygnałem możliwej, wspomnianej wyżej, amplifikacji mitologicznej. Zima – (tanatos), w Europie centralnej, z drugiej strony wiosna (eros) w śródziemnomorskiej, „rajskiej”, „kipiącej” pięknem przyrody – barwnej od kwiatów i motyli - ogrodowej scenerii. Zauważam tu także, kolejny i istotny w interpretacjach analitycznych wątek „jedności przeciwieństw”. Obok podwójności zasada „jedności przeciwieństw” stanowi równie wyraźny sygnał obecności treści archetypowych; często oba te zakresy pojęć w rozumieniu jungowskim łączą i przenikają się. Amplifikacje mitologiczne, które tu stosuję – stanowią rodzaj interpretacyjnej „gry” jaką prowadzę z tekstem Terleckiego odkrywając w jego powieściowych postaciach i sytuacjach mityczne rysy. Do takiej literackiej i analitycznej gry zachęca cytowany J. Hillman, oraz cała rzesza cytowanych i nie cytowanych jungistek (na przykład J. S. Bolen, M. Hope, i jungistów (T. Moore, Z.W. Dudek). W zimnym, zimowym Wiedniu rozmawia się o pieniądzach²³ – honorariach pisarskich, prawach wydawniczych,

²³ „Mówiono głównie o prawach autorów. O pirackich wydaniach utworów, za które autor nie otrzymuje żadnych pieniędzy. (...) O cenach, zyskach i procentach. (...) Zdarzało się, że największe zdolności do interesu przejawiali autorzy kiepscy, ci zaś, którzy zasługiwali na

konfliktach finansowych, o cenzurze i polityce. Ciągła obecność motywów pieniężnych, „plutonicznych” (symbolizujących między innymi psychiczną energię, związki, karierę²⁴) - to sygnał występowania w powieści archetypu Plutona – Hadesa,²⁵ (politykę i sprawy służb tajnych łączyć możemy także z Zeusem i Hermesem). Motywy temporalne: zima i wiosna, relacje rodzinne (i erotyczne): matka z córką oraz starszy, sławny i bogaty pisarz: „Mistrz”; motywy geograficzne i finansowe - wystarczająco uzasadniają, jak sądzę, elementarne asocjacje mitologiczne związane z historią Demeter i Kory (Persefony), także Hekate - oraz Hadesa (Plutona). W archetypowych rolach „obsadzić” można i innych bogów, których „wpływ” widać w powieściowych postaciach – Mistrza: Zeusa, Hermesa, Lili: Afrodytę, Korę-Persefonę, „starszą panią”: Demeter, Hekate... Nawiązując do wspomnianej wcześniej zasady jedności przeciwieństw – w jej mitologicznej i archetypowej wersji, warto zaznaczyć, opozycję młodości i starości w postaci pojawiających się w powieści realizacji archetypów – na przykład *senex`a* i *puer`a* czyli Mistrza i jego młodych rozmówców: pisarza (czytelna aluzja do autora *Faraona*, Bolesława Prusa), dziennikarza; także, oczywiście, młoda i stara kobieta. Mamy tu do czynienia z „mitologią zdegradowaną” (Schulz), powierzchowną, „zdekonstruowaną” - gdzie, jak powiada Jung: „liczne motywy mitologiczne skrywają się jednak pod postacią nowoczesnych obrazów: i tak np. nie jest to już orzeł Zeusa, czy ptak Rok, lecz samolot, walka ze smokiem staje się zderzeniem pociągów, bohater, który zabija smoka, występuje jako tenor z miejskiego teatru, chthoniczna Matka jest grubą sprzedawczynią warzyw, Pluton, porywający Prozerpinę – niebezpiecznym szoferem.”²⁶ - często ironiczną – wręcz komiczną. Komizm ten, znany ze starogreckich mimów, jak i z dawnej komedii dell arte, którego tematycznym źródłem jest żalosa namiętność zazdrosnego starca do młodej, pięknej dziewczyny²⁷ - (to również jeden z motywów biblijnej

nico lepsze traktowanie ze strony wydawców, zdradzali wręcz ubolewania godną nieśmiałość w kwestiach finansowych. On sam wyzbył się fałszywego wstydu już dawno.” (LiC, s. 13-14.)

²⁴ Por. R. Guiley *Encyklopedia snów*, przeł. S. Kiepiel, Warszawa 1997, s. 302-303.

²⁵ por. J. S. Bolen, *Bogowie w każdym mężczyźnie*, tłum. H. Ciszewska i B. Moderska, Warszawa 2006, s. 106 i nn.

²⁶ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 417.

²⁷ Wspominając swoją przygodę z Esterą, Mistrz - samokrytycznie- zauważa: „wątek, żywcem przeniesiony z bulwarowej komedii, gdzie bohaterem jest stary pisarz i aktorka – nikt zresztą, prawdę mówiąc, nie nazwał go dotąd starcem, to raczej on sam zaczynał o sobie w ten sposób myśleć – biegnie obok wielkiego politycznego dramatu, w którym już on sam zaczynał uczestniczyć (...).” LiC, s.326-327.

Księgi Daniela! - („W dużym lustrze widzi swoją sylwetkę. Chude, kościste nogi. Wypięty brzuch z fałdami tłuszczu. Zapadniętą klatkę piersiową i pochyłe ramiona. Wreszcie kruczoczną brodę. Mógłby być doprawdy modelem dla zupełnie innej, niżby sam pragnął, biblijnej sceny.” (CiL, s. 205) jest niewątpliwą sytuacją archetypową, w której ujawniają się ukryte emocje i cechy osobowości (owładniętej, jak w przypadku Mistrza, przez archetyp animy - jak i zaznaczającą się obecnością archetypów cienia oraz starego mędrca), a będącej pretekstem do okrutnej kompromitacji bohatera powieści.

Mistrz jest fundatorem wyjazdu leczniczego panny Lily (leczącej chore oczy), jej matki – „starszej pani” - i swojego (Mistrz leczy chore nerki, reumatyzm) do francuskiego, nadmorskiego kurortu (celem zakamuflowanym jest oczywiście chęć erotycznego zdobycia panny Lily). Właściwa jest tu jungowsko rozumiana, choć pobieżna, amplifikacja motywów cielesno-chorobowych; tak oczy, jak i nerki, mają liczne archetypowe, symboliczne znaczenia – na przykład w symbolice biblijnej, mitologicznej czy magicznej. Dodam, przy okazji, że Mistrz zwraca uwagę na zdrowe zęby „starszej pani” – oraz na jej zadziwiająco „młode ciało” w chwilach erotycznych uniesień, co dodatkowo podkreśla wagę motywów korporalnych²⁸. Najgęstsza ich, ze względu na asocjacje Mistrza, symboliczna postać ujawnia się w momencie swoiście mesjanistycznym i etycznym, biblijnym - w trakcie rozmów na pisarskim, wiedeńskim Kongresie: „będzie musiał tego słuchać udając, iż wierzy w pełne szacunku zapewnienia o jego moralnym autorytecie. Kiedy pojawiło się ostatnio to słowo – a nie mogli w końcu nie mówić o Polsce zajmując się jego osobą – czuł stale odzywający się ból. Lewe żebro, pod które wbija się ostrze. To porównanie jest bluźniercze, ale ból podobny.” (CiL, s.12) Ciało, jako źródło przedstawień - „teatralizacji” i gestów symbolicznych, (na przykład – wspomniane farbowanie brody (LiC, s.97), zabawy pisarza „w agenta” - czarnymi okularami (CiL, s.173) wpisane jest świat przedstawiony powieści jako rekwizyt z możliwą archetypową (np. persona) wykładnią sensu.

Jung przywołując pojęcie archetypu, w niejednej ze swoich prac, wskazywał na typowe symboliczne *postacie* i *sytuacje* w których można rozpoznać obecność treści nieświadomości²⁹. Analizując sny pacjentów, jak i ich wytwory

²⁸ Oczy, nerki, zęby – amplifikacja tych motywów, traktowanych symbolicznie jest ogromna – wystarczy sięgnąć do któregośkolwiek słownika symboli. Oczy na przykład łączone są w nich przede wszystkim z poznaniem – ale i z Boginią Matką; nerki z uczuciami, związkami, zębami to i agresja i witalność.

²⁹ “Ponieważ już od dziesięcioleci obserwuję i badam produkty nieświadomości w najszerszym sensie tego słowa, czyli marzenia sennie, fantazje, wizje i rojenia, nie mogłem nie dostrzec tu pewnych prawidłowości, czyli *typów*. A zatem istnieją typy *sytuacji* oraz *postaci*, które często

artystyczne, przeprowadzał wiele rozwiniętych amplifikacji, w których wskazywał na obecność motywów - mitologemów tworzących ich wizje i obrazy. Ujmując marzenia senne w strukturę greckiej tragedii, dokonywał znaczących segmentacji onirycznych narracji, porządkując nieświadomy materiał na sposób dramaturgiczny, „teatralny”. Na scenie tego wewnętrznego, ujawnionego w analizie „teatru” symboliczne postacie, dzięki amplifikacji zyskiwały semantyczne „pogłębienie” swego oblicza. Rysy mitologicznych figur, antycznych bogów, bogiń i demonów stają się językiem, w którym nieświadomość współtworzy (z autorem?) i przekazuje swoje kreatywne energie toczącemu się prospektywnemu procesowi indywidualizacji, któremu poddany jest – w tym przypadku - podmiot tekstowy (postać, autor wewnętrzny), a jednocześnie „komunikuje” temuż podmiotowi sens splotów relacji i sytuacji, w których uczestniczą postaci z jego „wewnętrznego”, psychoidalnego świata, świata archetypów. Na ciemnym tle mitologicznych refleksów pojawiają się wzory porządkujące narrację w jej nurcie głębokich zapętleń, niezależnie, do pewnego stopnia, od kompozycyjnych ram. To nieświadome, przenikając przez metafory i aluzje, mówi „językiem ukrytym w języku”, który te wzory i inne, szersze ramy tworzy. Dramat, w tym sensie, rozgrywa się w całym dziele Władysława Terleckiego, jest to dramat indywidualizacji autora wewnętrznego jego prozy, „przemieniający” się w spiralnym, prospektywnym ruchu alchemicznej, symbolicznej destylacji, której literaturoznawczym konkretem i echem jest intertekstualny ruch znaczeń, zyskujący sens – i ramy dla tego sensu - przez archetypowe, mitologiczne, amplifikacje.

Anima, upostaciowana manifestacja archetypu nieświadomości zbiorowej, dominuje w symbolicznie i mitologicznie³⁰ interpretowanym świecie przedstawionym powieści *Cierń i laur*. Jej „wcielenia” stanowi galeria postaci kobiecych – kochanek przeszłych i aktualnych – wspominanych przez Mistrza, dalekiej, pobożnej, ale również często w pamięci – i w listach - przywoływanej żony (zazdrosnej Hery; ale i skromnej, uduchowionej Hestii), szalonej aktorki Estery (Afrodyta), romantycznej (i niezdobytej przez niego) Muzy - Lili (Persefona, Afrodyta), oraz jej doświadczonej matki, „starszej pani” (opiekującej się córką Demeter, jak i lubieżną miłośniczką napojów z ziół i spirytyzmu – wiedźmą Hekate), której pisarz, ostatecznie, stał się erotyczną zdobyczą.

Zestawiona przeze mnie „galeria” powieściowych postaci kobiecych – kojarzonych z animą - ze względu na ich funkcje w świecie przedstawionym utworu Terleckiego - w dużym stopniu jest zbieżna z opisem zróżnicowania tego arche-

występują co i rusz na nowo i zachowują się adekwatnie do przypisanego im znaczenia.” [w:] C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 196.

³⁰ Por. Z.W. Dudek, *Psychologia mitów greckich*, rozmawia M. Jaszewska, Warszawa 2013.

typu dokonany przez samego Junga: „chodzi tu o ów pradawny obraz (...) to znaczy o ideę boskiej dziwki Ewy, Heleny, Maryi i Sophii-Achamoth.”³¹ Anima zaznacza również swoją szczególną, bo „szkatułkową” obecność w powieści z czasów saskich, którą pisze Mistrz, jako że historyczna postać pani Orzelskiej – produkt jego pisarskiej wyobraźni – to jednocześnie kompensacja - erotyczna relacja króla Augusta Sasa do swojej córki jest ewentualnym wyrazem wspomnianego wcześniej, kazirodczego kompleksu Mistrza, zważywszy na jego stosunek do panny Lili – opiekuńczy i uwodzicielski zarazem. Drugą szczególną, „ekfrastyczną” - „szkatułką” jest motyw nagiej kobiety (anima) i pożaru³² (sygnał afektów erotycznych oraz destrukcyjnych) na obrazie malowanym przez pisarza: „Starął się w odblasku niedalekiego pożaru ukazać gromadę przerażonych mieszkańców Kijowa. Brama została już otwarta za pomocą ściągniętego taranu. Między grubymi jej murami leżały ciała zabitych w walce obrońców. Pomyślał, że w owym nie namalowanym jeszcze fragmencie należy pokazać uciekającą postać nagiej kobiety. Być może ucieka ona z pożaru. W popłochu zgubiła okrycie.” (CiL, s.210). Podkreślić w tym momencie muszę, iż proces powstawania obrazu o treściach batalistyczno-historycznych („Zdobycie Kijowa”) jest również rodzajem odbicia procesu powstawania powieści, oraz psychicznej przemiany jej autora. Obydwa – literacki i malarski - akty tworzenia (kolejna podwójność) poddawane są w powieści ciągłym analizom prowadzonym przez Mistrza, (czasem w samotnych solilokwiach, czasem w dialogach z Lili jak i z innymi postaciami) i stanowią dyskurs artystyczny i intelektualny o sensie sztuki w ogóle, jaki się na kartach (nie tylko tej, ale i innych) powieści Terleckiego toczy. (Warto dodać tu, że sam motyw pożaru należy do najważniejszego katalogu archetypowych, „alchemicznych”, przedstawień i obrazów autora *Pożaru* – taki bowiem tytuł nosi opowiadanie ze zbioru opowiadań pod tym tytułem.³³) Moje skojarzenia i powiązania, które się tu ujawniają – dotyczące sztuki – uzasadnić mogą jeszcze głębszy, archetypowy poziom realizacji wyobraźni, w którym archetyp animy ukazuje swe źródło - jego mitologicznym odpowiednikiem będzie tu Muza – jako wewnętrzna „inspiratorka” każdej sztuki; powiedziałbym, że Muza jest realizacją archetypową sztuki w sposób oczywisty; w powieści „młoda dama”, Lili to oczywiście – Muza (CiL, s.268). Apolliński, poprzez refleksję

³¹ C.G. Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 211.

³² Motyw pożaru występuje również jako istotna ekspresja nieświadoma, lękowa: „śniły mu się koszmarne obrazy. Palił się Zamek Królewski, synagoga i kościół Świętego Aleksandra. Chciał coś przy tym pożarze ratować i czuł jednocześnie, że niczego nie da się ocalić.” (CiL, s.327)

³³ W. Terlecki, *Pożar*, Warszawa, 1962.

również „jasny” - z Muzami (i z nimfami!) związany obszar sztuki, w powieści skonfrontowany jest z obszarem inny, równoległym i ciemnym, który jawi się jako realizacja również mocno w powieści obecnego archetypu cienia.

Ciemnym i demonicznym, niesamowitym obliczem „starszej pani”, matki Lili, jest – wcześniej wspomniany - praktykowany przez nią spirytyzm. W powieści znajduję niezwykle opis seansu – niezwykle także w sensie meta-literackiej gry, którą prowadzi Mistrz: „nie podejrzewał (...), że matka panny Lili zechce go poddać ćwiczeniom mediumicznym. Przyjechał, by uczestniczyć w seansie spirytystycznym (...) spytał – przez cały czas zachowując kamienną twarz – czy nie zechciałby może zjawić się August Mocny? Starsza dama, siedząca przy nim, spytała, któż to taki? Odparł, że król polski zasiadający jednocześnie na tronie saskim. Talerzyk drgnął. August dawał znać o swojej niematerialnej obecności. Starsza dama powiedziała, że duch pragnie wiedzieć, po co się go tu wzywa. Poprosił, by spytała czy może powiedzieć coś o pani Orzelskiej. Talerzyk stuknął kilka razy i zamarł. On mówi – wyszeptana po chwili dama – że to wielka tajemnica jego serca... To świetnie! – pomyślał. – Tego też należało oczekiwać. Ponieważ talerz spoczywał ciągle nieporuszony, dama prezydująca posiedzeniu odparła, że duch musiał zostać czymś urażony. Dlaczego pytano go o tę panią? – Ponieważ był jej ojcem – odparł spokojnie. – To nie powód do obrazy! – przerwała dama. – Z pewnością, madame! – zgodził się. – Był również jej kochankiem. Dama jęknęła zasłaniając oczy. – Pardon! – przeprosił.” (CiL 67-68)

Pisarz także ma to inne, ciemne „alter – ego” - to jego, również wspomniane wcześniej szpiegowskie oblicze, znane ukrytym „za kulisami”, w „cieniu” powieściowym postaciom – donosicielowi i oficerowi wywiadu. Powracający w myślach Mistrza przebiegły delator, jego płatny informator, pruski wojskowy, „przekłęty Kurt” (CiL, 23), którego donosy są źródłem jego szpiegowskich raportów - w powieści ukazuje się w archetypowej sytuacji obrazowanej znaczącym motywem lustra! (CiL, 61). To również francuski oficer, przedstawiony paniom kłamliwie, ale zgodnie z regułami konspiracji - jako „wydawca”. To nie tylko kolejne „podwojenia” powieściowej perspektywy, ale, ślady głębokich, nieświadomych procesów, dotyczących samopoznania oraz obecności tego, co stanowi symboliczną drugą, „mroczną stronę” powieściowej sceny: ciemnego, spiskowego nurtu polskiej polityki czasów zaborów. Do szczególnie ważnych, symbolicznych ról, które mają archetypowy koloryt, oraz mogą być ujęte również jako przykłady kulturowych, z literatury i historii Polski wywiedzionych kompleksów - zaliczyłbym właśnie „szpiegowskie” oblicze Mistrza – jako że mogę je powiązać z kompleksem spiskowca, szpiega – a może nawet z kompleksem Wallenroda (?), podstępnego, poetyckiego bohatera

Mickiewicza, oraz kompleksem Zbawiciela i proroka, cierpiącego za naród Mesjasza, ikonę polskiego romantyzmu.

Pragnę zaznaczyć tu problem etycznych konsekwencji czynów pisarza – jego ewentualnej społecznej kompromitacji, ma on bowiem, (mówiąc językiem Junga) - świadomość rozszczepienia istniejącego w nim - między jego społecznym wizerunkiem – *personą* – „autorytetu moralnego” („będzie musiał tego słuchać udając, iż wierzy w pełne szacunku zapewnienia o jego moralnym autorytecie”) (CiL, s. 12), a wikłającym się w podejrzane romanse komicznym, podstarzałym kochankiem. Konflikt (wewnętrzny) Mistrza rozgrywa się przeto na poziomie jego *persony* – wizerunku pisarza znanego jako „autorytet moralny”, a owładniętego manią seksualną, niemalże „seksoholika” z kompleksem Don Juana. To, że udaje się on na emigrację, to nie tylko reakcja na sugestie Wielopolskiego, ale także ucieczka przed skandalem, jakim mógłby się stać odkryty przez żonę jego romans z aktorką Esterą. Nawiązując zaś do wcześniejszych uwag o wątpliwym „autorytecie moralnym” Mistrza, uwikłanego w erotyczne sidła, zdradzającego i zdradzanego, zauważam w podwójności - ukrytego pod personą znakomitego obywatela, rzecznika „Sprawy Polskiej” agenta, szpiega – coś, co w polskim kodeksie honorowym jest właściwością obciążającą, haniebną.

Margrabia Wielopolski (1803-1877), rywal w seksualnych podbojach Mistrza, nazywany jest przez narratora Nabuchodonozorem: „Stałym jej gościem – nie wypadło inaczej, na litość boską, określać charakteru tych wizyt, jeśli się chciało zachować odrobinę szacunku dla własnej osoby – był wówczas Nabuchodonozor, z łaski cara główny Polak doradzający, jaką stosować taktykę w grze z tamtejszymi stronnictwami. Sam Margrabia w swojej niedźwiedziej postaci odwiedzał panią Keller.” (CiL, s. 225-226) . Pomijając w tym momencie historyczne aluzje, dotyczące politycznego sporu związanego z patriotyczną publicystką Mistrza (rzeczywistego Kraszewskiego) i niezgodą Wielopolskiego na jej rzekomo buntowniczy charakter, raczej podkreślę biblijny sens odwołania do księgi Daniela. (Margrabia:) „Wrzeszczał podobno w swoim gabinecie, że jest jednym z tych wielu głupców, jakim skretyniały naród pozwala grać rolę proroków! Ale dawno już prorocy byli kamieniowani. On gotów jest sięgać po każdy środek, jaki może się okazać skuteczny. Teraz wymusi wyjazd marnego skryby.” (CiL, s. 223-224.) Kontaminacja motywów babilońskiego króla, „Nabuchodonozora” (o niedźwiedziej postaci!) jak i „proroka” aluzyjnie wskazuje na starotestamentową księgę proroka Daniela – mędrca i interpretatora snów Nabuchodonozora, proroka wieszczącego zagładę³⁴. Czy to tylko ornament? Oczywiście najprościej jest przyjąć jedynie retoryczną funkcję przywołanych

³⁴ Por. Dan 1- 5, *Biblia Jerozolimska*, Poznań 2006, s.1243-1252.

motywów. Można również przywołać topiczny motyw pisarza – proroka, wieszczka - charakterystyczny dla polskiej literatury, zwłaszcza romantycznej - Mistrz zresztą przyznaje się do „profetycznego widzenia historii”. (CiL, s. 382) - to jakoś potwierdza wspomniane wyżej ewentualne kompleksy Mesjasza, proroka. Jednak sytuacja, w której następuje konflikt między władcą a prorokiem ma swoją mocną biblijną – i stąd również - archetypową podstawę. Co ciekawe z kobietą w tle. I choć nie dotyczy bezpośrednio Daniela, to wystarczy przywołać opowieść o miłosnym zauroczeniu króla Dawida, który zakochał się w pięknej Betszebie i dla tej miłości dopuścił się podstępnego zabicia jej męża – co zostało ujawnione przez królewskiego proroka - Natana³⁵. W Nowym Testamencie opowiadana jest znana historia Salome, Heroda i proroka Jana Chrzciciela. Za krytykę grzechu matki Salome Herodiady, zdradzającego męża z władcą – Herodem prorok zostaje podstępnie ścięty³⁶. W powieści Terleckiego „prorok” – Mistrz zostaje skazany przez zazdrosnego kochanka, carskiego satrapę o postaci „niedźwiedzia”, „Nabuchodonozora” – na wygnanie z ojczyzny. To, że w tle mamy również kobietę wskazuje na archetypową sytuację z kręgu władzy, pożądania i przemocy. „Nabuchodonozor” - Wielopolski jest postacią „maniczną” („negatywny aspekt „osobowości manicznej”, który rozszerza ludzką świadomość w górę, w rejon niebiański i w dół, do rejonów zwierzęcych”³⁷) – władza jego zasilona jest totemiczną energią „niedźwiedzia” – co może być także odniesione do archetypu „Wielkiej, Pożerającej Matki” (Jung tak interpretował „niedźwiedzią” symbolikę teriomorficzną³⁸ - łącząc ją Artemidą³⁹) – a w tym wypadku Rosji (niedźwiedź jest jej powszechnie znanym, „totemicznym” symbolem).

Demonologia

Kochanka Wielopolskiego, jak i Mistrza, pani Keller w czasie ostatnich jego odwiedzin oddaje się wróżbom: „przyjmowała właśnie u siebie wróżkę. (...) owego wieczoru pani Keller zajęta była wróżbami” (CiL, s.225) – warto podkreślić i ten motyw związany z wątkami ezoterycznymi w powieści – jako że w „szkatułce”, „powieści z czasów saskich” Mistrza istotnym motywem jest

³⁵ Por. 2 Sm 11-12, ibidem, s. 350 – 352.

³⁶ Por. Mat 14, 3-12, ibidem, s. 1379.

³⁷ C.G. Jung, *Psychologiczne aspekty Kory* [w:] tenże, *O naturze kobiety*, wybrał i przełożył M. Starski, Poznań 1992.

³⁸ Ibidem, s.66-67.

³⁹ C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 83.

astrologia. Próby przeniknięcia tajemnic przyszłości w sytuacji politycznego zamętu są powszechne i znane (nie tylko w postaci powieściowego „proroka” – pisarza, archetypicznego mędrca) – ale czynności mantyczne, którym oddają się kobiety związane z Mistrzem, traktuję tu jako sygnał treści nieświadomych, personifikowanych w archetypie „wiedźmy” – Hekate. Demonicznymi, również „szkatułkowymi” motywami obecnymi w grze odbić – także intratekstualnych – między *Cierniem i laurem*, a *Drabiną Jakubową* – są treści z pisanej przez Mistrza powieści z czasów saskich. Mocno podkreślę tu, analityczną i metaforyczną hipotezę, iż Mistrz w akcie jej tworzenia, pisania dokonuje symbolicznej, imaginacyjnej *nekyii*. Wyprawia się w otchłań polskiej, piekielnej, historii. „Zejście” to – w jej, historii „podziemia” może być metaforycznie – „chtoniczne”. Jeden z powieści tej bohaterów, młody ksiądz, wysłany z Watykanu na dwór Augusta II Mocnego, obserwując tryb życia władcy Polski i jego dworu, z przerażeniem konstatuje swoją niewiedzę dotyczącą demonologii – jako że uważa, iż natężenie zła i grzechów panujące w środowisku królewskim da się wyjaśnić tylko wpływem szatana. Demoniczne motywy wzmacnia opisana w powieści scena spotkania księdza z nadwornym astrologiem. Adept wiedzy tajemnej siłą sugestii hipnotycznej zniewala księdza, by przekonać go następnie do jego własnych, prawdziwych bądź narzuconych miłosnych uczuć, jakimi ma on obdarzać królewską kochankę. „Zobaczył starca, który zbliżył się do studni. – Jesteś głodny?... – Nie odparł po łacinie. – Ani spragniony... Starzec najwyraźniej się ucieszył. Piękną, kościelną łaciną powiedział, że przy studni zwykle płaczą ci, co są spragnieni. (...) Uznał jednak, że starzec zasługuje na zaufanie. Powiedział więc, że jest przybyszem z Rzymu. – Ach tak! – wykrzywił wargi w pospiesznym uśmiechu. Pora więc, by i on się przedstawił. Powiedział, że jest pomocnikiem królewskiego astronoma. Ale teraz jego pan przebywa w Dreźnie. Tam podobno lepiej sporządza się królewskie horoskopy. – A zatem tajemna wiedza! – skinął głową. (...) Starzec uniósł brwi – Nauki, która płynie z gwiazd – powiedział – nie należy odczytywać dosłownie. (...) Prawda nie często bywa wyrażana wprost. Wiedza tajemna posługuje się nadzwyczaj często alegorią. A do tego najbardziej potrzebna jest wyobraźnia. (...) Starzec jakby odgadywał jego myśli. (...) Czyżby starzec myślał o nim? – zastanawiał się teraz. Chce najpierw zajrzeć w głąb jego duszy.” (CiL 387-388)

Demoniczny, nadworny astrolog, realizuje archetyp starego mędrca (i cienia) w jego wersji czystej, choć „ciemnej” – sam Mistrz jest również w „manicznej” mocy tegoż archetypu – jako nauczyciel, mentor i twórca. Szereg jego powieściowych zachowań da się, przez analogię, opisać w dwóch, wspomnianych wcześniej, mitologicznych wzorcach: Zeusa jak i Hadesa, co może wskazywać

na silną konstelację kompleksu - „dobrego” jak i „złego” ojca, męża, kochanka; z silną personą znanego i bogatego twórcy.

Oś biblijnej aluzji *Drabiny jakubowej*, odnosząca się w tej powieści do rozbiorów państwa polskiego – chwili jego szczególnej, bo paradoksalnej⁴⁰ - to *Genesis* - naszej najnowszej, tragicznej historii (o jego równie paradoksalnej, co dosłownej, *Apokalipsie* – wrześniu 1939 pisałem interpretując inną powieść Terleckiego - *Gwiazdę piołun*⁴¹) - w obecnie analizowanej narracji Terleckiego również może mieć inny, głęboki, archetypowy wzór. W miejscu tym, warto, jak uważam, ukazać jeden z historiozoficznych „szwów” hipotetycznie organizujący i „uspójniający” wizję historii w powieściach Władysława Terleckiego, w którym odkrywam głęboką, intuicję historiozoficzną, także archetypowo-historyczną. Najpierw cytuję: „Kogoś mi przypomina tak zastygły w tym geście. Podobnie chyba wyglądać musiał pewien starzec w pierwszym miesiącu oblężenia Hippony przez Wandalów. **Zmieniają się bohaterowie, myślę, gesty pozostają niezmiennie** (pogrubienie Z.B.).⁴²” Władysław Terlecki we wczesnych opowiadaniach, szczególnie w cytowanym wyżej *Oblężeniu Hippony* (*Sezon w pełni. Opowiadania* 1966) zwłaszcza zaś w późniejszym *Piasku* (1996) przywołuje postać autora pierwszego dzieła historiozoficznego w ogóle – „O państwie Bożym” św. Augustyna z Hippony. Ten intratekstowy, kontekstualny, trop dodatkowo przekonuje mnie do założenia w interpretacji płaszczyzny możliwego sensu implikowanego ukrytym nurtem obecności meta-historycznego wątku, analogicznego do teologicznej formuły „historii zbawienia” – (lub za sądem Miłosza o Dostojewskim, iż „historia ma utajoną treść metafizyczną”⁴³) metanarracji obecnej w prozie autora *Czarnego romansu*. Ukazuje się bowiem, na planie wspomnianych demonologicznych aluzji obecnych w pisanej przez Mistrza powieści - wizerunek infernalnego i orgiastycznego wręcz rozpasania dworu Augusta Mocnego, który tak jawi się w oczach młodego księdza, przysłanego z Watykanu, w charakterze kurialnego

⁴⁰ Paradoksalność rozumiem tu przez pewną „odsłoniętą” i rozwiniętą w tytułach analogię – upadek i utrata niepodległości I Rzeczypospolitej rozpoczyna jednocześnie historię jej odzyskiwania, tak w projektach literackich (np. Adama Mickiewicza - por. J. Sowa, *Fantomowe zwłoki króla*, Kraków 2012)), jak i w czynie niepodległościowym – to jest właśnie „Genezis” – *Drabina jakubowa*; „Apokalipsę” kolejnej utraty niepodległości obrazuje tło fabularne i symboliczne *Gwiazdy piołun*.

⁴¹ Z. Bitka, Alchemiczny myθος „Gwiazdy piołun” Władysława Lecha Terleckiego. Perspektywa jungowska, W: *Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud – Jung – Fromm – Lacan*, red. E. Fiała, I. Piekarski, Lublin 2012, s.155-188.

⁴² W. Terlecki, *Oblężenie Hippony* [W:] *Sezon w pełni. Opowiadania*, Warszawa 1966, s.29.

⁴³ Por. Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979 – 1998*, Kraków 2006, s. 91.

obserwatora: „Obraz warszawskiego dworu, jaki rysuje mu się po przyjeździe, jest jakby wizerunkiem piekła. (...) widoki, jakie zastał na dworze królewskim, dałoby się porównać z opisami ogrodów diabelskich” (CiL, s. 361.), to paralelnie rzecz ujmując - jakby poprzedzający stworzenie człowieka moment z Księgi Rodzaju – „bunt aniołów”⁴⁴. Czasy saskie jawią się tu jako „diabelskie preludium” do ostatecznego końca, monstrualnego „połknięcia” Polski przez zaborców (choć „łatwiej jest Polskę połknąć niż ją strawić”⁴⁵) – motyw pochłonięcia, przypomnę, w wynaturzonym, fantazmatycznym akcie płciowym, pojawia się w zakończeniu *Drabiny jakubowej*... Kojarzenie przez wysłannika Watykanu demonicznych motywów z cielesnością – lenistwem, obżarstwem, rozpustą (zresztą z całym katalogiem grzechów głównych) panującą na saskim dworze jest pewnym zrelatywizowanym sądem dotyczącym polskiej historii. „Niewidoczne nasiona grzechu – zastanawia się Włoch. – Jego pierwsze objawy – myśli z udręką – dotyczą rozleniwienia. Ci, z którym spotyka się w Warszawie, mówią najczęściej o żarciu. Kiedy zaś mają już wypełnione bebecchy, marzy im się dobry trunek. Nie wszystkich szatan wynagradza potem mocnym snem. Wielu znajduje jeszcze czas i na inne uciechy. (...) Ich piekłem jest więc cielesność. Duch umarł już dawno. Jakieś bezsilne anioły pragną, być może, tchnąć życie w umarłe dusze, ale wysiłki ich nie są, niestety, na miarę przewin. Jakiego zatem potrzeba ognia, by ludzie otworzyli oczy, pochylając się nad piekielną czeluścią?” (CiL, s. 363-364) „Niewidoczne nasiona grzechu” kojarczyć można z nieświadomością – w jej „demonologicznej” wykładni. Duchowa śmierć – cielesność, pogrążenie się w nieświadomości – może zostać

⁴⁴ Żydowscy i chrześcijańscy egzegeci widzą w poniższym fragmencie Księgi Rodzaju aluzję do stworzenia i buntu aniołów: „Wtedy Bóg rzekł: <Niech się stanie światłość!> I stała się światłość. Bóg, widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą. I tak upłynął wieczór i poranek – dzień pierwszy.” W tej zatem części opisów początków stworzenia zaczęto się dopatrywać wspomnienia o zaistnieniu aniołów, czyli duchów powołanych do bytu przez Boga. A ściślej mówiąc, pierwszy tę zależność zauważył św. Augustyn z Hippony, który twierdził, iż stworzone wtedy byty duchowe i intelektualne (czyli właśnie aniołowie) zostały na początku poddane próbie wierności ich wolnej woli. (...) A ten ich wybór był właśnie wyborem dobra lub odrzuceniem go. (...) stworzona światłość została przy Bogu, zaś ciemności duchowe odpadły od niego. Co też nazywa się upadkiem, bądź runięciem tej części aniołów, które wtedy właśnie stały się duchami upadłymi (...) diabłami (...) demonami.” [W:] J. Szymański, *Objawienia demoniczne. Prawdziwe historie o diabłach*, t. I, Marki 2007, s. 17.

⁴⁵ Ta myśl J.J. Rousseau, wypowiedziana w *Uwagach nad rządem Polski*, (za: Lucyna Wiśniewska-Rutkowska, *Nie tylko o filozofii. Ludzie, idee, przemiany*, Toruń 2010, s.193.) - ze względu na swą bogatą w konsekwencje archetypowe treść odnoszącą się (jednocześnie) do jednego z najważniejszych fantazmatów prozy Terleckiego towarzyszyć będzie mi często w trakcie moich interpretacji.

przerwana jedynie przez cierpienie (tu: metaforyczny ogień oczyszczenia). Pojęcia te bliskie są jungowskiej indywidualności z jej alchemiczną symboliką!

Sugerowany tu przeze mnie rodzaj hermeneutyki „psychohistorycznej”, albo „historyczno-archetypowej” wywodzę z uwag Junga, który uważał, że: „Jako lekarz wzbraniam się sądzić, że życie psychiczne jakiegoś narodu nie podlega zasadom psychologicznym. Dla mnie dusza narodu to twór, który od duszy jednostki różni się jedynie nieco większym stopniem komplikacji. (...) Albowiem jest w naszej duszy coś, co nie ma charakteru wyłącznie jednostkowego, lecz reprezentuje naród, jakąś większą całość, a nawet ludzkość. (...) I podobnie jak ciemność istniejąca we mnie, w jednostce, wyzywa pomocną jasność, tak też dzieje się w psychicznym życiu narodów.”⁴⁶ Ową „pomocną jasnością” może stać się także literatura z jej możliwością penetracji tego, „co dzieje się”, albo działa się „w psychicznym życiu narodów”. Idąc dalej za uwagą Junga, zaznaczę tylko, iż postać lekarza (obecna również w analizowanej tu powieści w postaci starego lekarza, profesora z którym Mistrz konsultuje swoje choroby), to stały motyw prozy Terleckiego. „Trafna diagnoza medyczna” stanowi, jak sądzę, „metaforę epistemologiczną” – obecną w jego twórczości, a sugerującą możliwość dotarcia do istotnych przyczyn „choroby”, także jako metonimii dziejących się w rzeczywistości procesów politycznych i historycznych. Lekarz, pisarz, a ostatecznie prawnik (sędzia śledczy, prokurator, adwokat) – wszyscy ci bohaterowie narracji Terleckiego - poszukują prawdziwościowego uzasadnienia sytuacji (choroby, historii, zbrodni), która znajduje się w obszarze ich zainteresowań i działań. Poszukując go, często „otwierają” znaczącą przestrzeń nie tylko logicznych uzasadnień, ale niesprecyzowanych uczuć i afektów. Subiektywne pisarskie konstrukcje zdają się podążać drogą podobną do „aktywnych imaginacji” postulowanych w jungowskiej psychoterapii - w przestrzeni wyobrażonej ujawniają się wtedy treści archetypowe zbiorowej nieświadomości.

Wspomniana wyżej metafora medyczna również ma w tym wypadku znaczący komentarz Mistrza uzasadniający wybór tematu pisanej powieści: „Będzie pisał wielki cykl o czasach saskich, które stały się zapowiedzią przyszłej niewoli. Nie uznawał zasady, iż choremu nie powinno się mówić o chorobie. To licha terapia. Aby pomóc – dowodził wówczas – trzeba dokładnie uprzytamniać przyczyny. Potem dopiero zastanawiać się nad leczeniem.” (CiL, s. 382) Medycyna i demonologia wyznaczają pewien horyzont poznania przyczyn chorób i opętania, które stają się pewnymi metaforycznymi kategoriami opisującymi zjawiska historyczne.

⁴⁶ C. G. Jung, *Problem psychiki współczesnego człowieka*, [W:] tenże, *Psychologia a religia. Wybór pism*, wstęp: B. Suchodolski, przekł., posłowie: J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 82-83.

Duch chtonicznej seksualności

Istnieje pewien stereotyp dotyczący rzekomo pomniejszonej roli seksualności w myśli szwajcarskiego psychiatry. Jest to stereotyp błędny. Wyjaśnił to sam Jung: „Dość rozpowszechnionym błędem jest mniemanie, jakobym nie dostrzegał znaczenia seksualności. Przeciwnie, odgrywa ona w mojej psychologii dużą rolę, mianowicie jako istotny - chociaż nie jedyny – wyraz Całkowitości psychicznej. Moim głównym pragnieniem było jednak zbadanie i wyjaśnienie jej duchowego aspektu oraz numinotycznego sensu, wyjście poza jej znaczenie osobiste oraz funkcję biologiczną, oraz wyrażenie tego, co tak bardzo fascynowało Freuda, lecz czego nie mógł on pojąć. (...) Jako wyraz ducha chtonicznego seksualność jest sprawą o najwyższym znaczeniu, ponieważ ów duch, to „drugie oblicze boga”, ciemna strona jego obrazu.”⁴⁷

Kluczowym w cytowanym wyżej fragmencie jest oczywiście „duch chtoniczny seksualności” – wiązany przez Junga, jak i badaczy mitów i archaicznych rytuałów, z orgiastycznymi kultami z kręgu „Wielkiej Matki”. Jung analizował dokładnie „chtoniczne” archetypy przede wszystkim w swoich najważniejszych książkach - w *Symbolach przemiany* oraz pracach poświęconych alchemii. Odnajdywane w snach i rojeniach współczesnych ludzi, jego pacjentów, obrazy - motywy seksualne - były często powtórzeniem i odtworzeniem mitologemów znanych, na przykład, z klasycznej mitologii greckiej. Odwrotnie niż Freud⁴⁸, Jung nie redukował pojawiających się fenome-

⁴⁷ C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé*, przeł. R. Reszke i L. Kolankiewicz, Warszawa 1993, s. 201-202.

⁴⁸ Freud, a nie Jung - nie tylko aluzyjnie, jest mocno w powieści Terleckiego obecny. W jednym z jej wstępnych epizodów, podczas spotkania Mistrza z profesorem medycyny - jego lekarzem – występuje też uczeń profesora, „młody uczony”, Zygmunt, „który z wielką pasją starał się ich przekonać, że wszystkie odruchy człowieka biorą się z niezgłębionego popędu płciowego. Profesor słuchał tej tyrady z przyjaznym rozbawieniem. Młody uczony o wyrażenie semickiej urodzie rzucał tymczasem surowe spojrzenia spod binokli. W pewnej chwili – profesor musiał to uznać za osobliwą reżyserię jakiegoś płaczącego się między nimi niewidocznego ducha – uczeń stwierdził nagle, iż najskuteczniejszym poparciem jego tez jest sztuka. – Nawet, *Kwiatki świętego Franciszka* panie Zygmuncie? – spytał profesor. – Tak, nawet *Kwiatki świętego Franciszka!* Nawet pisma Ojców Kościoła. A może one nawet nade wszystko! I *Stary Testament*, rzecz jasna! Niechże panowie rzuć okiem na wszystko, co się tam dzieje! Czyż wszystko nie polega na tej samej tajemniczej sile?” (LiC, s. 56) Zygmunt, którego poglądy na temat wpływu instynktu, popędu seksualnego na motywacje i życie ludzkich osobników łączyć należy bezwzględnie z osobą i twórczością Freuda, autora o *Objaśnianiu marzeń sennych* - tyradę swoją wygłosił w epizodzie następującym po konsultacjach medycznych Mistrza z profesorem. Ich przedmiotem była także konieczna, zwłaszcza u mężczyzn w starszym wieku „sublimacja” do której „natura sposobi człowieka” i do której lekarz zachęcał Mistrza (LiC s.54)... Jednakże przyjęta przez mnie jungowska perspektywa interpretacyjna szerzej ujmuje ten wymiar seksualności, który, jak sądzę, dominuje w *Cierniu i laurze* – mimo sugestii autorskiej...

nów do „kompleksu Edypa”, wręcz przeciwnie, w swojej metodzie interpretacyjnej, amplifikacji, starał się maksymalnie zgłębić i przez liczne mitologiczne analogie sięgnąć w obszar nieświadomości zbiorowej – dotrzeć do archetypowego jądra „chtonicznego ducha”, „ciemnego oblicza boga”.

Współczesny biograf Junga, Frank McLynn, porównał cele terapii głównych protagonistów psychoanalizy: „Terapia jungowska przeznaczona była dla ludzi w drugiej połowie życia i stanowiła proces wewnętrzznego rozwoju. Tym właśnie bardzo różniła się od analizy freudowskiej, która na ówczesnym etapie zajmowała się głównie neurotykami do trzydziestego piątego roku życia. Nadrzędną zasadą terapii freudowskiej było osiągnięcie „towarzystwa” lub satysfakcjonującego związku heteroseksualnego. Freud oświadczył, iż celami normalnego mężczyzny są „honor, władza, bogactwo, sława i miłość kobiet” (...).⁴⁹ Cele, o których mówi Freud, zdaje się, wyznaczają horyzont aspiracji bohatera *Ciernia i lauru*. Tymczasem, zważywszy na jungowską ideę „stadiów życia”, cele te odnieść należy do pierwszej, „naturalnej” fazy rozwoju jednostki. Fazę drugą opisuje Jung w następujący sposób: „Cel duchowy, który wykracza poza czysto naturalne zadania człowieka i jego ziemską egzystencję, jest absolutnie niezbędny dla zdrowia duszy; jest on bowiem punktem archimedesowym, z którego można podnieść świat z zawiasów i przekształcić stan naturalny w stan kulturalny.”⁵⁰ Jung dokonał również pewnej enumeracji wartości – koniecznych dla „zdrowia duszy”. Wyliczenie to, nie tylko jest pozytywnym katalogiem aksjologicznym – to jednocześnie polemika z Freudem, jak i określeniem kierunku „celu duchowego”. Jung występuje w poniższym cytacie jako przede wszystkim psychoterapeuta, „lekarz dusz”: „Ale co stanie się wtedy, gdy pacjent aż nazbyt wyraźnie będzie widział przyczynę swej choroby – to mianowicie, że nie ma on *miłości*, tylko seksualność, nie wyznaje żadnej *wiary*, ponieważ lęka się ślepoty, nie ma *nadziei*, ponieważ świat i życie odarły go ze wszystkich złudzeń, nie ma też *poznania*, ponieważ nie poznał samego siebie?”⁵¹

Po nieudanym akcie współżycia z panną Lili, gdy doświadczył „buntu ciała” (CiL, s. 370-371), załamany Mistrz najpierw „zamyka się w sobie”, nie opuszcza swojego pokoju (– co godne w tym miejscu podkreślenia, pokój Mistrza znajduje się na górnym piętrze domu; w symbolice jungowskiej odczytuję ten obraz przestrzenny, jako znak świadomości, męskiego logosu – panie mieszkają

⁴⁹ F. McLynn, *Carl Gustav Jung*, przekł. R. Bartoń, Poznań 2000, s. 266.

⁵⁰ Cyt., za: J. Jacobi *Psychologia C.G. Junga*. Przedmowa Carl Gustav Jung. Wprowadzenie do całości dzieła, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1993, s. 203.

⁵¹ C.G. Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2005, s. 339.

na parterze, „bliżej ziemi”). Gdy, po kilku dniach „choroby” schodzi na dół, dowiaduje się od służącej Rozalii, że młoda panienka akurat pojechała do Cannes z młodym Polakiem (geografem zatrudnionym przez księcia Monako w jego pracowni (CiL s.333), byłym powstańcem (z którym odbył zresztą ważną, polityczną rozmowę). (Wcześniej, w trakcie wycieczki Mistrza i pań, gdy doszło do poznania się z nim, starsza pani zażartowała, że Polacy, „widać wszędzie”, stanowią „rodzaj masonerii” – żart o tyle istotny, iż aluzyjnie nawiązujący do ciemnej tradycji polskich, niepodległościowych związków tajnych – także łóż masońskich⁵². W trakcie popołudniowej drzemki, tego samego dnia, Mistrz „Zasnął szybko. (...) Kiedy otworzył powieki ujrzał pochylającą się nad nim matkę Lili. Miała narzucony peniuar rozchylający się na piersi. Położyła palec na wargach i nim zdołał podnieść się i wyrazić zdumienie oparła się o niego zrzucając swój jedwabny strój. Nie sądził, że ma tak młode ciało. (...) zdawało mu się, że obecność damy to senny majak. Ale niebawem poczuł dotyk. Ostrożnie pieściła go z wielką wprawą. (...) Kiedy uznała, że zbliżył się właściwy moment natarła z całą siłą. Teraz siedziała na nim poruszając się gwałtownie i opierając ręce na piersi. Znow ostrożnie uchylił powieki. Zobaczył pochylające się nad nim duże, białe piersi, odrzuconą do tyłu głowę z zamkniętymi oczyma. Oddychała głęboko i słyszał jej ciche pojękiwania. A więc nie był to sen, ale to, czego nigdy by sobie nie mógł wyobrazić. Jak to się stało? Minęła niedawna niemoc. Wróciły siły.” (CiL s.399). Motyw gwałtownego aktu seksualnego, wręcz gwałtu, w którym dominującą rolę odgrywa kobieta, łączy jeszcze jednym charakterystycznym intratekstualnym splotem *Cierni i laur*, z wspomnianą już, *Drabiną jakubową*. Z psychoanalitycznego punktu widzenia, uznać motyw ten można za „obsesyjny”, wielce znaczący. W obu powieściach gwałcicielka jest starsza i przyjmuje dominującą pozycję. W *Drabinie jakubowej* porównana jest do wiedźmy, w *Cierniu i laurze*, jawi się jako wyrafinowana kochanka – „starsza pani” o zdumiewająco „młodym ciele”, zdrowych zębach i dużych piersiach. Jung podkreślał, iż te oznaki mogą być interpretowane jako atrybuty „Wielkiej Matki”⁵³.

W moich uwagach dotyczących „starszej pani”, jak i jej córki Lili, odwołałem się – zgodnie z przyjętą strategią interpretacyjną, do tych fragmentów dzieł Junga, które wykorzystywane są przez krytykę archetypową i mitograficzną. Do nich należy także poniższy, który ze względu na relacje łączące matkę („starszą panią”) i zwierającą się jej ze wszystkiego córkę (pannę Lili) uznaję za szczególnie istotny: „Postać Demeter i Kory jako trójcy: panny, matki

⁵² Ostatnia powieść Terleckiego, *Wyspa kata*, odnosi się bezpośrednio do losów Waleriana Łukaszyńskiego, założyciela Wolnomularstwa Narodowego.

⁵³ C.G. Jung, *O naturze kobiety*, przeł. M. Starski, Poznań 1992, s. 54, 61.

i Hekaty jest nie tylko znana w psychologii głębi, ale stanowi nawet pewien problem praktyczny. „Kora” ma swój psychologiczny odpowiednik w tych archetypach, które nazywam *jaźnią* albo *osobowością maniczną* z jednej strony, a *animą* z drugiej.⁵⁴ Owe relacje, w tym kontekście, na planie mitycznych aluzji łączą Mistrza (Hadesa, Zeusa) z Lili, córką (Kora, - Persefona) i z jej matką (opiekunią Demeter i jednocześnie lubieżną zielarką, spirytystką – Hekate) - w związek, który bardziej przypomina chtoniczne rytuały niż freudowski „dramat rodzinny”. Przede wszystkim zaznaczyć należy bezwzględnie seksualny, techniczny, sposób w jaki został „zdobyty” Mistrz. Uwaga Junga o seksualności bez miłości odnosi się w pierwszym rzędzie do sytuacji opisanej w przywołanym fragmencie. Zanim przejdę do pewnych konkluzji, muszę wskazać na szerszy, związany z kompozycją powieści problem. W kilku miejscach powieści (oczywiście wybranych) wskazywałem na możliwe do interpretacji archetypowej mitologiczne sygnały ujawniające się w narracji. Dotyczą one dwóch – najważniejszych z tego punktu widzenia „ciągów” motywów oscylujących w archetypowych „obrazach” i „sytuacjach”. Są to dwie tematyczne osie powieści: miłosna i mentorska. Miłosna, to relacja Mistrza z kobietami – co można wyklądać jako manifestacje archetypu animy – w jego jasnej i ciemnej, chtonicznej postaci; oraz (w tych rozważaniach w zasadzie pominięta) mentorska: polityczna i artystyczna relacja Mistrza z mężczyznami (najczęściej młodszymi od niego), którzy występują jako mityczni młodzieńcy konfrontowani z mocą archetypu starego mędrca. Te dwie osiowe struktury stanowią najmocniejsze „mitologiczno – archetypowe”, (nawiązujące do archetypu pełni – jaźni) - rusztowanie powieści. Wracając do pierwszego - według Junga, „związek starca z dziewczyną” znaleźć można: „w wielu opowieściach mitycznych. Tak więc, według pewnego gnostyckiego przekazu, Szymon Czarnoksiężnik wędrował z młodą dziewczką, którą podobno odnalazł w burdelu. Miała na imię Helena – uchodziła za nowe wcielenie Heleny Trojańskiej. Można tu przywołać Klinsgora z Kundry i Loazi z tancerką. (...) Salome (tu i dalej Jung relacjonuje swoje wizje; Z.B.) to personifikacja animy. Jest ślepa, bo nie dostrzega sensu rzeczy. (Wypada tu, wchodząc w tok wspomnień Junga przywołać motyw choroby oczu Lili – zagrażający jej ślepotą – zbieżność motywów powieściowego z archetypowym jest tu dojmująco dokładna!) Eliasz to upostaciowanie starego, mądrego proroka – uosabia on żywioł poznania, podczas gdy Salome uosabia żywioł erotyczny.”⁵⁵ Motyw seksualny, „chtoniczny” w cytowanym wcześniej fragmencie stanowi punkt kulminacyjny powieści. W jego wyniku następuje rozwiązanie – Mistrz popełnia samobój-

⁵⁴ C. G. Jung, *ibidem*, s. 51.

⁵⁵ C.G. Jung, *op.cit.*, s.217-218.

stwo. Obie osie przecinają się – Lili odchodzi z młodszym mężczyzną, a z impotencji leczy Mistrza matka jego wybranki. W przytoczonym opisie aktu seksualnego zwraca uwagę doświadczenie erotyczne „starszej pani” – „pieściła go wprawnie” oraz stan półsnu (to charakterystyka archetypowego Hadesa)⁵⁶ z którego, po obudzeniu się Mistrza, następuje jego fiksacja na piersiach partnerki; motyw ów pojawia się również we wspomnieniach Mistrza o współżyciu z jego drezdeńską gospożą, „dobrą, poczciwą Martą” (CiL, s.71) – „Leżał obok i delikatnie dotykał dużych, białych piersi.” (CiL. 71). Do wcześniejszych uwag Junga można dodać następne. Śledząc tylko materiał ikonograficzny załączony do książki ucznia Junga, Ericha Neumanna *Wielka Matka*, zwrócić mogą uwagę liczne obrazy „piersiastych bogiń” z antycznych kultów płodności; kultury te łączyły – zwykle orgiastycznie - życie i śmierć; składano w nich bowiem ludzkie ofiary⁵⁷. Obraz erotycznych dokonań Mistrza staje się w tym kontekście cokolwiek „regresywny” oraz „chtoniczny”. Regresywność i chtoniczność charakterystyczne dla archetypu Wielkiej Matki (jak i dla kompleksu matki), Jung badał wielokrotnie. Sądzę, że dobrym komentarzem do cytowanej wyżej erotycznej sceny w powieści będzie następująca uwaga Junga: „Na tym stopniu mitu, który chyba najlepiej oddaje istotę świadomości zbiorowej, matka jest jednocześnie stara i młoda, jest Demeter i Persefoną, syn zaś zarazem jej małżonkiem i śpiącym niemowlęciem; jest to stan nieopisanej pełni, z którym niedoskonałości rzeczywistego życia, wysiłki i trudy przystosowania się i ból rozczarowań, jaki raz po raz niesie rzeczywistość, nie mogą naturalnie żadną miarą konkurować.”⁵⁸ Pełnia dla Mistrza staje się seksualnym spełnieniem – i jednocześnie początkiem drogi do samobójczej śmierci przez utopienie się w morzu, co może być, a w mojej interpretacji jest zrealizowaniem drugiej, ciemnej strony archetypu Wielkiej Matki jako śmierci – Matki Pożerającej.

⁵⁶ Analityczka jungowska, Jean Shinoda Bolen, łączy stany półsnu, zasypiania, marzeń na jawie z działającym w psychice archetypem opisywanym postacią Hadesa. (por. J. S. Bolen, *Bogowie w każdym mężczyźnie*, tłum. H. Ciszewska i B. Moderska, Warszawa 2006, s. 106 i nn.) W powieści Terleckiego jej bohaterowi zdarza się czasem zasnąć w trakcie rozmowy, zamarzyć się, pograć we wspomnieniach przechodzących w sen. Odwołuję się tu do metod analitycznych, które charakteryzują tu postać na płaszczyźnie świata przedstawionego. Inne, nie wspomniane przez mnie możliwości interpretacyjne, jaki z tym archetypem i z postacią Mistrza łączę, to nie tylko wspomniane przez mnie aluzje do jego majętności, ale także bycie - jako agent wywiadu - „niewidzialnym” – a niewidzialność, to jeden z atrybutów Hadesa, właściciela „czapki niewidki”.

⁵⁷ E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, (zwłaszcza rozdział: Negatywny charakter żywiołowy, passim).

⁵⁸ C. G. Jung, *Szyzygia: animus i anima*, [W:] tenże, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 70-71.

W wypadku Mistrza „wszechwładna żeńskość hamuje proces indywiduacji”⁵⁹... Niespełnione marzenia o zdobyciu młodej kobiety kończą się paranoicznymi przekonaniem Mistrza o rzekomym spisku kobiet, które jak roi chciały go podstępnie wykorzystać - a przecież to on zaprosił jej na wyjazd; próbował uwodzić Lili... „Plan został odkryty. Miał więc znaleźć się w sieci. W następnej rozmowie powinny paść konkretne żądania” (CiL, s. 400). „W sieci” – motyw ten kojarzyć się może z siecią pająka – a dokonując w miejscu tym małej, ale uzasadnionej nadinterpretacji - symbol pająka to domena archetypu Wielkiej Matki⁶⁰... Inny archetyp, który dostrzec można w jego osobie – tj. archetyp władzy, czyli mityczny Zeus, zostaje również zdetronizowany – to młody mężczyzna – geograf (a więc również jakoś wiązany z archetypem Wielkiej Matki - z ziemią, jej obszarem i opisaniem) zabiera mu Lili. Skłaniając się ku naukom dekonstrukcjonisty Jonathana Cullera pozwolę tu sobie na kolejną nadinterpretację. Oczy Lili mają odcień „fiołkowy” (CiL, s.15) - a fiołek to kwiat wyrosły z krwi tracącego męskość – w akcie samokastracji - Attisa⁶¹. Niepokojąco blisko motywu kastracji – tu impotencji sytuuje się amplifikacja seksualnej chtoniczności w przypadku związku Mistrza i Lili. (Rozszerzając amplifikację jeszcze bardziej, mogę dodać, że szaty kapłanów Demeter były koloru fioletowego!) Symbolika kwietna - w jej seksualnej postaci - jest w *Cierniu i laurze* również cały czas dyskretnie obecna – Mistrz na przykład podziwiał krwistoczerwone usta *nomen omen* Lili, porównuje je z kwiatem (hibiskusa – Z.B.): „kiedy patrzyłem na usta młodej damy, nasunęło mi się uporczywe porównanie z oglądanymi w ogrodzie kwiatami (...) uprzytomniłem sobie, że istotnie spotykając w ogrodzie te kwiaty (...) dotykałem ich wargami i że dotyk ten budził wtedy pragnienie dotykania ust damy, która tymczasem nadal nie cofając ręki przygląda mi się badawczo jak jej matka.” (CiL, s.97). Dla psychoanalitycznie interpretującej sztukę i literaturę Camille Paglii, „Kwiat, usta, rana: Gorgona jest asymetrycznym obrazem Mistycznej Róży. Kobięca genitalna jama jest brudą w żeńskiej ziemi. Wężowa Meduza jest ciernistym podszyciem nieustającej płodności przyrody”.⁶² Wcześniej Paglia przywołała Freuda, który przypatrywanie się Meduzie – Gorgonie interpretuje jako strach przed kastracją. Kulminacja i kontaminacja chtonicznych motywów – oczy,

⁵⁹ C. G. Jung, *op. cit.*, s.72.

⁶⁰ E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 183.

⁶¹ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, Wrocław 1987, s. 11.

⁶² C. Paglia, *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Nefretiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006, s. 45.

kwiaty, usta - przy założonej jungowsko amplifikacji jest znaczna; wystarczy przywołać badania wspomnianego wyżej Ericha Neumanna. W słynnej *Wielkiej Matce*, w rozdziale *Pani Roślin*, uczeń Junga pisał: „związek kobiecości i rośliny możemy prześledzić, spoglądając na różne warstwy symboliki ducha. Całkowitość tego co psychiczne wyrażająca się w symbolach kwiatu, lotosu, lilii i róży, dziewiczość jako kwiecie misteriów eleuzyjskich to symbole rozkwitającego niczym kwiat procesu ewolucji duchowo-psychicznej.”⁶³); do tego dochodzi cała złożona problematyka etyczna – zdrady, miłości, zazdrości, dominacji... Z córką „starszej pani”, z Lili, łączy się motyw ponizającej impotencji - symbolicznej kastracji – to freudowski ślad wątku tanatycznego – z matką, wyrafinowana kochanką-gwałcicielką, motyw dominacji, „detronizacji”, i także poniżenia. Eros, wbrew jego nadziejom, nie odrodził Mistrza – wręcz przeciwnie – ukazał swe „chtoniczne” oblicze: „fiołkowo-oka” Muza, Kora-Persefona, panna Lili i „starsza pani” - Demeter-Hekate przywiodły go do paranoi i samobójczej śmierci. Droga do tej śmierci też wydaje się być znaczona archetypowymi śladami. W pociągu (to ślad pierwszy – motyw pociągu łączyć może z „przyśpieszeniem procesu indywidualizacji”⁶⁴), którym Mistrz udaje się nad zatokę spotyka nieznanego młodzieńca. Młodzieniec ów, zaczytany w poezji, przypomina mu skazanego na śmierć polskiego powstańca – powieszono go w publicznej egzekucji, której był świadkiem – to ślad drugi (CiL, s.410-411). Znaczące wspomnienie tej egzekucji, gwałtownej śmierci młodego mężczyzny poprzedza – rzeczywisty, bądź imaginowany przez pisarza moment własnej śmierci: „Pora umierać. (...) Płynął na plecach. W górze widział gwiazdy. (...) Czas wracał do swego ukrytego dna. Pamięć nie istniała. Chwila stawała się wiecznością.(...) Daleko w zatoce niska fala uniosła się tymczasem i przykryła gwiazdy.” (CiL s.413-415)

Na mitycznym, archetypowym planie dostrzegam tu refleks, echo ofiary składanej „dobrej” Wielkiej Matce – będzie nią Polska, dla której ów młodzieniec wspomniany przez Mistrza poświęcił swoje życie, o wolność której walczył, a także Rosja – „zła” - Matka Pożerająca, z którą walcząc przegrał i został przez nią ukarany. Ampifikacje, które za Jungiem przywołam, są zastanawiające: „Attis wykastrował się dla swej matki i dla upamiętnienia tego czynu jego wizerunek wieszano na sośnie, tak i Chrystus zawisł na

⁶³ E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s.266-267.

⁶⁴ Tak pisze o motywie jazdy pociągiem (w marzeniu sennym) O. Vedfelt: „proces został wprawiony w ruch. Pasażerów rozumiano jako treści nieświadome, ciągnące do światła, tj. naprzd do świadomości.” (*Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. P. Billig, Warszawa 1998, s. 89.)

Drzewie Życia i Męki, drzewie Hekate i Matki. (...) Zamiast rozkoszy pojawia się męka, zamiast matki-kochanki – słup kaźni; zjednoczenie męskiej świadomości z kobietą nieświadomością – wcześniej naznaczone rozkoszą – teraz odczuwa się jako coś bolesnego. (...) Ujmując to w języku współczesnym, można stwierdzić, że ta ostatnia projekcja oznacza zjednoczenie świadomości z nieświadomością, czyli ze specyficzną dla procesu indywiduacji funkcją transcendentną.⁶⁵ Zbieżność symboliki ofiarniczo-chtonicznej, a także mesjanistycznej cytowanego dzieła Junga w szczególny sposób koresponduje z problematyką i zakończeniem powieści Terleckiego. Jakkolwiek w *Cierniu i laurze* – o czym już wspominałem, brak wizji bezpośrednio ewokującej obraz archetypowy, to jednak nagromadzenie motywów, które poddają się archetypowej wykładni jest znaczne i znaczące. Działa tu inna, niż emblematyczna zasada obrazowania – „dramaturgiczny” przekaz nieświadomości zbiorowej budowany jest pośrednio – z fragmentów, niczym z „rozsypanej mozaiki”. Kontaminacja motywów kastracji, powieszenia, ofiary i zaślubin – tak w mitach, jak i w powieści – (tej, oraz innych – na przykład w powieści *Rośnie las* w końcowym monologu carskiego agenta padają słowa: „Trzeba będzie coraz więcej szubienic. Niech las rośnie”.⁶⁶) - przekonuje mnie o istnieniu w twórczości Terleckiego zakorzonego archetypowo WZORCA – metaforycznego, **niejasnego obrazu losu**. Wielka Matka jest Panią Roślinności, a „Drzewo Życia, szubienica i drzewo krzyża to formy drzewa macierzyńskiego.”⁶⁷ Archetypowa symbolika drzewa – niezwykle złożona, łączy w sobie obrazy życia i śmierci. Wielka, „Pożerająca” Matka w swojej archetypowej i tanatycznej symbolice (często łączona z Rosją) dominuje w narracjach Terleckiego. Śmierć Mistrza poprzedzona jest kontemplacją przyrody i wspomnieniami młodości – obraz słońca przywołuje tu przecucie jaźni; gwiazdy, które „zalewa” fala morska – symbol pochłaniającej nieświadomości kieruje uwagę na transcendencję (jedyną tajemnicę godną poznania, jak uważał Mistrz - (CiL, s.409). Gwiazda to stały i częsty symbol w twórczości Terleckiego; w całym jego dziele ma wiele znaczeń. Tu zbliża się do tego, o którym powiada Jung: „Od czasów starożytnych każdy związek z gwiazdami zawsze symbolizował wieczność. Dusza pochodzi „od gwiazd” i wraca do rejonu gwiazdowego”⁶⁸.

⁶⁵C.G. Jung, *Symboly przemiany. Analiza preludeum schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 543-544.

⁶⁶ W. Terlecki, *Rośnie las*, Warszawa 1977, s. 135.

⁶⁷ E. Neumann, *op.cit.*, s. 257.

⁶⁸ C.G. Jung, *Psychologiczne aspekty kory*, [w:] tenże, *O naturze kobiety*, wybrał i przeł. M. Starski, Poznań 1992, s. 67.

Przywoływane przeze mnie postaci powieści *Cień i laur*, uzyskiwały archetypową sygnaturę, podwójność - dodatkowo „wzmocnioną” mitologiczną analogią – jako pewna dynamiczna całość stanowią wewnętrzną scenę rozgrywaną w utworze, na wielu jego tekstualnych poziomach, dramatu indywiduacji. Na jednym z nich, „starsza pani”, jej córka Lili realizują archetyp Bogini Matki i Bogini Córki (na planie analogii mitologicznej jako Kora-Demeter – Hekate). Młody Bóg to geograf. Pisarz – Mistrz to „Stary Mędrzec” (Zeus, Hades, Hermes). Cieniem Mistrza jest „delator”, „przeklęty Kurt”; także mroczny (Hades) obszar jego „niewidzialnej” (Hades) działalności szpiegowskiej. Działalność ta opisana być może metonimicznym i symbolicznym rekwizytem przywołanym w tytule artykułu. „Odnalazłem najpierw teczkę, przezornie zamkniętą – nie należy, o czym świetnie wiem, ufać żadnej służbie – **w podróznym kufierku z podwójnym dnem**. Przejrzałem niektóre papiery i dopiero po dłuższej chwili wkroczyłem do biblioteki. Moim rozmówcą okazał się nienagannie ubrany mężczyzna w średnim wieku (...) Wyjaśnił, że jego szef w Paryżu wysłany został w specjalnej misji i upoważnił go do przeprowadzenia naszej szczegółowej rozmowy” (CiL s. 99). Podwójność postaci w stylistycznej formie powieściowej (innej, ale jakoś do „kufierka” podobnej) „szkatułki” tekstualnej z czasów saskich ukazuje ironicznie demoniczną dominantę archetypu cienia z kluczowymi postaciami królewskiego astrologa, również młodego księdza (niedouczonego demonologa), króla Augusta i jego córki-kochanki. Stanowi także możliwe otwarcie interpretacji w stronę psycho, czy archetypowo historycznej z zaznaczoną przeze mnie dominantą archetypu Wielkiej „Pożerającej”, Matki. Nie rozwiązany problem etyczny Mistrza: fałszywego autorytetu moralnego, który chce być nauczycielem i narodowym pisarzem terapeutą – tak jak i jego przerwana indywiduacja – zakończona samobójstwem: – regresją ale i „pędem do pośpiesznej przemiany” (J. Hillman) otwiera przestrzeń dla innej, aksjologicznej interpretacji. *Cień i laur* to zaiste powieść z *podwójnym dnem*.

A CHEST WITH DOUBLE BOTTOM ...

Summary

Discourse on textual-archetypal duality in Władysław Lech Terlecki's novel *Cień i laur* (*Thorn and Laurel*).

The topic of the novel *Cień i laur* (*Thorn and Laurel*) by Władysław Lech Terlecki (1993-1999) is the fate of Master – a nameless author of historical novels whose real model might be Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887) – a nineteenth century author of historical and domestic fiction, well known in Europe at that time. His last romance coincides with another novel he has

been writing simultaneously – two fictional perspectives penetrate and illuminate each other. The play of mirror reflections, elements of chest-like composition and duality of inter-textual perspective find explanation in interpretative horizon inspired by concepts of Carl Gustav Jung. The analysis reveals possible references to mythology, Biblical stories and demonology “hidden” in the text, which may suggest archetypal background of the presented story. In the case of the Master it is primarily the “all-powerful femininity that inhibits the process of individuation” – the interpretation emphasizes chthonic motif of the archetype of the Great “Devouring” Mother which organizes the essential aspect of psychological problems of the fictional world in *Cierní i laur* (*Thorn and Laurel*).

