

Barbara TOMALAK

Imiona róży
O niektórych funkcjach i znaczeniach motywu róży
w literaturze polskiej XIX i XX wieku

Nie tak łatwo jest pisać o róży. W międzynarodowym spisie Mc Farlanda możemy znaleźć około dwadzieścia tysięcy zarejestrowanych odmian róż. Znaczeń przypisywanych róży jest zapewne niewiele mniej. Umberto Eco, specjalista od ogólnej teorii znaku, w komentarzu do swej książki *Imię róży* stwierdza wręcz, że „róża jest figurą symboliczną tak brzemioną w znaczenia, że nie ma już prawie żadnego”. Jednakże obecność motywu róży w tekstach literackich od czasów starożytnych aż po współczesność, obecność manifestująca się niezliczoną liczbą tych kwiatów rozkwitających na stronicach zapisanych w różnych epokach i w różnych językach, świadczy o czymś innym: znaczenie róży jest najprawdopodobniej przeogromne.

Artykuł zatytułowany *Imiona róży* jest próbą wszechstronnej i odwołującej się do rozległych kontekstów kulturowych interpretacji symbolu róży w literaturze, a także próbą zastosowania psychoanalizy (eksperymentu skojarzeniowego i amplifikacji) w metodyce badań literackich¹. Mimo pragmatycznego zakończenia, wyrażającego się procentowymi zależnościami i liczbowo dającymi się wyrazić wynikami badań, w rzeczywistości tekst ten postuluje ujęcie zjawisk kulturowych na sposób duchowy. Szeroko rozumiane pojęcie kultury, w którego ramach twórczość literacka jawi się jako jeden z fenomenów, domaga się – w moim przekonaniu – od badacza podejścia zgodnego z założeniami współczesnej, wywodzącej się od Ernsta Cassirera filozofii kultury: w wielości form kulturowych elementem wspólnym jest symbol.

¹ Niniejsza publikacja jest zapisem (rozszerzonym i uzupełnionym) autoreferatu doktorskiego wygłoszonego 9 kwietnia 1999 r. podczas obrony rozprawy doktorskiej napisanej na UŚ pod kierunkiem naukowym prof. dr hab. Anny Opackiej.

Praca o róży jest zatem próbą stworzenia monografii symbolu, szczególnie symbolu, obecnego w literaturze i kulturze różnych cywilizacji i różnych epok – od starożytności po współczesność, ale także próbą zbadania symbolu jako kategorii interpretacyjnej, przy poczynieniu wszelkich możliwych zastrzeżeń co do zasadności i w ogóle możliwości przeprowadzenia czegoś takiego jak „egzegeza” symbolu, który, jak wiadomo, nie poddaje się logicznej interpretacji, przynajmniej w tej części swej wewnętrznej przestrzeni, która otwarta dla odmiennych niż literackie metod badawczych, okazuje się całkiem nieprze-zroczysta dla wszelkiej myśli hermeneutycznej. Interpretacja jest jednak potrzebna: symbol nie zaistnieje w naszej świadomości bez próby zrozumienia go.

Żarliwość zabiegania o to zrozumienie, właściwa pracom zajmujących się symbolem badaczy, takich jak Jung, Freud, Eliade, Fromm, a współcześnie Gaston Bachelard, bierze się z przeświadczenia, że symbol jest przejawem więzi człowieka z transcendencją, rozumianą jako *sacrum* – lub jako treści nieświadome naszej *psyche* – a zatem, wychodząc od zrozumienia symbolu, jesteśmy w stanie zrozumieć istotę bytu.

Język symboliczny, uniwersalny i identyczny dla wszystkich kultur i epok, będący, jak pisze Fromm, „jedyną wspólną mową rozwiniętą przez rodzaj ludzki”², został zapomniany, utracony, zdawać by się mogło, bezpowrotnie. Odczytanie poszczególnych słów tego archaicznego języka pojawia się w sferze zainteresowań tak różnych dyscyplin, jak filologia, egzegeza, fenomenologia religii, psychoanaliza. W szczególności ta ostatnia, jak zauważa Paul Ricoeur, jest metodą badawczą całkiem wyjątkową: pozwala ona usytuować badany znak na granicy „między konfliktem impulsów i wzajemnym oddziaływaniem znaków”, albowiem „symbol waha się na linii dzielącej *bios* i *logos*”³.

Badaniom tym towarzyszy nadzieja na odnowienie języka, który zatracił swe dawne bogactwo, na osiągnięcie pełni, którą utraciliśmy, przestając się komunikować z otaczającym nas (i istniejącym w nas) wszechświatem.

W szczególności, podejmując próbę objaśnienia symbolu róży, można wykazać, że róża jest symbolem archetypowym w rozumieniu Jungowskim, i ustalić, jaki proces psychiczny kryje się za obrazem róży, innymi słowy, jakie treści psychiczne wyobraża ten symbol.

Jung stwierdza, że symbole są sposobem zaistnienia archetypu w świadomości człowieka, jedynym sposobem ujawnienia się treści archetypowych, danych *a priori* psychice ludzkiej, tak jak instynkty nieuświadomionych, będących częścią struktury *psyche* i dlatego wspólnych ludzkości, mogących spontanicznie przejawiać się zawsze i wszędzie w mitach, baśniach, fantazjach, snach i urojeniach.

² E. Fromm: *Zapomniany język*. Warszawa 1994, s. 22.

³ P. Ricoeur: *Metafora i symbol*. W: Idem: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Oprac. K. Rosner. Warszawa 1989, s. 140, 141.

W ostatnich latach swojego życia Jung formułuje odpowiedź na pytanie, jak odróżnić symbol archetypowy od takiego, który „pochodzi po prostu z języka czy z metafor, jakimi posługuje się język [...]”. Z pewnością nigdy nie da się stwierdzić, czy pewne obrazy przekazane przez historię mają charakter archetypowy w sensie bezpośredniego przeżycia pierwotnego. Można za sprawą tego dojść tylko do wniosku, że chodzi o wyrażenie jakiegoś archetypu, jeśli uda się nam za pomocą studium porównawczego stwierdzić, że te same lub podobne obrazy występują w całkiem innych kulturach, i dodatkowo jeszcze wykazać, że pojawiają się w formie dającego się dowieść, indywidualnego doświadczenia człowieka współczesnego. Dlatego, jeśli dąży się do historycznego wyjaśnienia jakiegoś symbolu, zrazu należy zbadać go w kontekście właściwej mu kultury, następnie zaś trzeba dowieść, że w innych sferach kulturowych występują te same symbole czy podobne – w ten sposób można poprzeć tezę, że chodzi tu o jeden i ten sam archetyp. Teza ta stanie się jednak niezbiecnie pewna tylko wtedy, jeśli da się dowieść, że dany obraz występuje na przykład także w jakimś marzeniu sennym współczesnego człowieka, i to takiego, który nigdy nie miał żadnego kontaktu z odpowiednimi tradycjami.”⁴

Zaproponowana przez Junga definicja nie odbiega zasadniczo od pojęcia symbolu archetypowego, jaki wprowadzili Philip Wheelwright i Northrop Frye, badacze odrzucający, co prawda, Jungowską koncepcję nieświadomości zbiorowej, ale, podobnie jak Jung, przyjmujący teorię o istnieniu jakiegoś początku, zawierającą się w przeświadczeniu o możliwości wskazania niewielkiej liczby archetypów wyrastających z fundamentalnego ludzkiego doświadczenia i objawiających się w kulturze prymitywnej, w takich kategoriach przedliterackich, jak rytuał, mit i podanie ludowe, stanowiących podłoże kulturowe dla całej literatury i sztuki późniejszych epok. Frye stwierdza: „Świat ma możliwość traktowania literatury jako komplikacji stosunkowo wąskiej i prostej grupy formuł, które możemy badać w kulturze prymitywnej”⁵, a Wheelwright nazywa archetypami metafory tak radykalne, że „ogarniają cały dyskurs ludzki”, wyłaniając się z jakiegoś pierwotnego porządku identyfikowanego z antropologicznym i kosmicznym symbolizmem⁶.

Symbol róży narzuca badaczowi konieczność pokonania zasadniczej trudności: otóż słowniki symboli podają dziesiątki znaczeń przypisywanych róży, w większości wzajemnie sprzecznych i wykluczających się. Jest więc róża symbolem śmierci i życia, wieczności i przemijania, dziewiczości i prostytucji, miłości seksualnej i modlitwy. Znaczenia te wzajemnie się znoszą, stąd przedmiot, któremu je przypisujemy, jawi się jako niezróżnicowany. Można jednak-

⁴ C.G. Jung: *O istocie psychiczności. Listy 1906–1961*. Warszawa 1996, s. 148.

⁵ N. Frye: *Archetypy literatury*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Kraków 1976.

⁶ P. Wheelwright: *Metaphor and Reality*. [B.m.w.] 1971.

że owe pary przeciwieństw potraktować jako zjawisko spolaryzowania właściwości opisywanego przedmiotu, w wyniku czego powstaje napięcie między przeciwstawnymi biegunami. Możemy zatem mówić o różę jako o zjawisku dynamicznym, ponieważ symbol ten zawiera w sobie procesualny aspekt przemiany, która zachodzi na osi między opozycyjnie ustawionymi znaczeniami. (Jest to cecha charakterystyczna archetypu w rozumieniu Jungowskim, ponieważ Jung uważał, że archetyp jest strukturą dwubiegunową, konstruktywną i destruktywną zarazem)⁷.

Założenie bowiem, że róża jako symbol ma charakter ambiwalentny, jawi się nam i jako znak, i jako proces, leży u podstaw wszystkich zawartych w niniejszej pracy rozważań. W szczególności, badając symbol różę w obszarze znaczeń przypisywanych mitowi i religii, a także zjawiskom parareligijnym i różnym dziedzinom wiedzy ezoterycznej, można stwierdzić, że róża – znak – występuje jako pentagram, tetraktys i mandala, a także jako jedna z faz alchemicznego *opus*, czyli syntezy kamienia filozoficznego. Przykładowo: identyfikowany z różą znak pentagramu, odpowiadający trzeciemu etapowi syntezy rebisa, czyli *coniunctio oppositorum* Sol i Luny, ma w baśni odpowiednik w małżeństwie królewicza i królowej, a w micie odpowiada mu idea *hieros gamos*, boskich zaślubin. Mandala, będąca okręgiem przetworzonym w kwiat róży (lub lotosu na Wschodzie), zarówno w baśni, jak i w micie wyobrażona zostaje przez ogród otoczony murem. Podobnie koło wpisane w kwadrat oznacza w baśni zamek w ogrodzie, w micie zaś świątynię lub ogród na szczycie góry.

Zasadnicze znaczenia przypisane pentagramowi i czwórce, czyli, odpowiednio, idea nieśmiertelności i wizerunek Boga, w baśni realizują się jako cudowne jabłko (występujące wymiennie z różą), przebudzenie do nowego życia, odrodzenie, możliwość splodzenia potomstwa, w micie zaś jest to Drzewo Życia i Drzewo Wiadomości. Transcendencję w baśni wyobrażają antropomorfizowane siły przyrody, w micie natomiast – postaci bogów i dusze zmarłych.

Kontynuując analizę znaczeń przypisywanych różę, można stwierdzić, że róża wyobrażająca proces realizuje się jako *opus magnum*, czyli synteza kamienia filozoficznego w alchemii, czego odpowiednikiem jest w baśni droga do przebycia i przeszkody do pokonania, a w micie rytury inicjacyjne rozumiane jako *nekya* (np. wędrówki Gilgamesza i Odyseusza) lub misteria (np. eleuzyńskie i dionizyjskie). Odpowiednikiem syntezy kamienia, czyli *coniunctio oppositorum*, oraz rytów misteryjnych starożytności jest w psychologii analitycznej indywiduacja, czyli proces scalania jaźni, podstawowe, kluczowe pojęcie Jungowskiej psychologii.

⁷ Jung na temat archetypów wypowiadał się wielokrotnie i w ciągu wielu lat, zob. np. *Archetypy i symbole*. Warszawa 1993; *Podstawy psychologii analitycznej*. Warszawa 1997; *Psychologia a religia*. Warszawa 1995; *Wspomnienia, sny, myśli*. Warszawa 1993, s. 245–250 i 411–414.

Oczywiście, powiązanie tak jednoznacznie znaku róży i motywów zawartych w baśniach i mitach poprzedzone zostało w opracowaniu dokładną analizą obrazów róży pojawiających się w owych kategoriach przedliterackich, w szczególności w baśni, ponieważ łatwiej jest znaleźć motyw róży w baśni aniżeli w micie, a jednocześnie wiadomo, że istnieje ścisły związek między baśnią a mitem⁸. Podobnie jak mit, baśń czerpie swoje wizje z wyobrażeń pochodzenia archetypowego⁹ i w związku z tym można w stosunku do baśni posłużyć się metodą badawczą mitograficzno-archetypową.

Należy przyjąć, że gdzieś na samym początku literackich realizacji symbolu róży musi być zawarte pierwotne jego znaczenie, odzwierciedlające nie tyle tworzącą się właśnie konwencję literacką, ile raczej myślenie mityczne, charakterystyczne dla obrazu archetypowego.

Zakładając mityczny rodowód baśni, można zatem analizując baśń o róży, dokonać rekonstrukcji mitu o róży. Ujawniwszy fabularny schemat mitu, można odczytać znaczenie róży, badając funkcję, jaką pełni ona w micie.

Wybierając teksty, które miały zostać poddane analizie, przyjąłem założenie sformułowane przez Levi-Straussa: „Ponieważ mit składa się ze zbioru wszystkich swoich wariantów, analiza strukturalna musi je rozpatrywać jednakowo [...]. Nie istnieje wersja prawdziwa, której inne byłyby kopiami bądź zniekształconymi odbiciami. Wszystkie wersje należą do mitu.”¹⁰ Przyjąłem, również za Levi-Straussem (po odpowiednim zmodyfikowaniu), metodę analizy strukturalnej, pozwalającą na operowanie większymi niż zdania jednostkami konstytutywnymi tekstu – wiązkami relacji (nazywam je w pracy ogniwami fabuły), zgrupowanymi w ośmiu kolumnach, z których każda ujmuje elementy odznaczające się, na mocy założenia, wspólną cechą. Dla kolumny I jest to przedmiot pożądanego, dla kolumny II – droga do przebycia, dla kolumny III – miejsce znaczące, dla kolumny IV i V – pokonanie trudności, dla kolumny VI – nagroda dla poszukującego, dla kolumny VII – pozytywny skutek działalności bohatera, dla kolumny VIII – wizja świata nieskalanego upadkiem. Odczytane w poziomie wiązki relacji są rekonstrukcją fabuły, czyli każdy „poziom” przedstawia jedną z opowiadanych baśni. Analizowanych tekstów jest w sumie siedem, a składają się na nie: *Piękność i bestia*¹¹, *Śpiąca królewna*¹², *Szklana góra*¹³, literacka baśń Haliny Górskiej *O księciu Got-*

⁸ Zob. R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Łódź 1987, s. 119.

⁹ „Panuje powszechna zgoda, że mity i baśnie przemawiają do nas językiem symboli reprezentujących treści nieświadome” – B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne*. Warszawa 1996, s. 68.

¹⁰ C. Levi-Strauss: *Struktura mitów*. W: *Antropologia strukturalna*. Warszawa 2000.

¹¹ R. Zmorski: *Podania i baśnie ludu w Mazowszu*. Wrocław 1852. W: *Baśnie polskie*. Warszawa 1961 (wersja ze zbioru Zmorskiego zatytułowana jest *Straszny potwór*).

¹² J. i W. Grimm: *Baśnie braci Grimm*. Warszawa 1986.

¹³ K. Wójcicki: *Klechy, podania i powieści ludu polskiego*. W: *Baśnie polskie...*

*frydzie, rycerzu Gwiazdy Wigilijnej*¹⁴, fragment książki *Siostrzeniec czarodzieja* Clive'a Staplesa Levisa¹⁵. Te teksty uzupełnione zostały wątkiem zaczerpniętym z *Eddy poetyckiej*¹⁶ (to wersja szósta), opowiadającym o królu Sygurdzie i walkirii Brunhildzie, a następnie (to wersja siódma) wątkiem znanym z *Pieśni o Nibelungach*, zaczerpniętym z epickiej poezji ludowej¹⁷.

Teksty szósty i siódmy wykraczają poza schemat baśniowy, doprowadzający bohaterów do miejsca, w którym dominuje pozytywna wizja świata nieskalanego upadkiem. Przy czym tekst szósty (*Edda*...) mówi o nieudanej próbie inicjacyjnej i niemożności uniknięcia śmierci, a więc kreuje wizję świata – zgodnie z terminologią Frye'a – tragiczną, a tekst siódmy, odzwierciedlający hierogamię bogini słońca Brunhildy i niebiańskiego króla Wuotana, daje nam obraz pełnego cyklu: obudzenia, odrodzenia się, płodzenia, na przemian ze snem, obumarciem, unicestwieniem. Jest to charakterystyczne dla mitu, który rozgrywa się w obrębie świętego czasu będącego kołem, wiecznym powrotem zjawisk. Przytoczony w wersji szóstej i siódmej skandynawski mit to skrzyżowanie mitu solarnego z mitami wegetacji roślinnej. Ten właśnie schemat ujawniony zostaje w wyniku analizy.

Z podsumowania kolumn (najniższe odczytanie poziome) wynika, że róża, przedmiot pożądanego, występuje wymiennie z jabłkiem oraz oblubienicą (oblubieńcem), kontekstem sytuacyjnym jest rajski ogród, a nagrodę poszukującego stanowi przedłużenie życia czy też uzyskanie wiecznej młodości lub nieśmiertelności, zarówno w rozumieniu jednostki, jak i gatunku. Istotne jest również to, że zerwanie cudownego kwiatu (róży) lub cudownego owocu (jabłka), jednoznaczne z zyskaniem oblubienicy (oblubieńca) lub nieśmiertelności, młodości, zdrowia, poprzedzone zostaje szeregiem prób, jakim musi się poddać bohater, i przeszkód, które musi pokonać. Najistotniejsza z owych prób inicjacyjnych dotyczy „przejścia” ze świata żywych do świata zmarłych, przejścia, które nie jest unicestwieniem, lecz przebudzeniem w innym życiu, co staje się udziałem „wtajemniczonych” lub „wybranych”.

Istnieje też dla wtajemniczonych możliwość powrotu do normalnego życia, ponieważ znając reguły rządzące zaświatem, potrafią uniknąć niebezpieczeństwa pogrążenia się na zawsze w królestwie śmierci. Ujawniony schemat to mit bóstw wegetacji roślinnej, który mówi o kołowrocie narodzin i śmierci, więcej nawet: mówi o śmierci rozumianej jako ta faza istnienia istoty żywej, która umożliwia i „warunkuje jej odrodzenie. Śmierć jest więc życiu niezbędna.

Motyw róży w tej analizie, obejmującej znaki kulturowe, baśnie i mity, jawi się jako szczególnie rodzaj wtajemniczenia, pozwalającego osiągnąć tak właśnie rozumianą nieśmiertelność.

¹⁴ Baśń wydana w 1930 roku, znana mi z adaptacji telewizyjnej.

¹⁵ C.S. Lewis: *Opowieści z Narni*. Warszawa 1991.

¹⁶ *Edda poetycka*. Kraków 1986, wydanie BN.

¹⁷ *Wielka literatura powszechna*. T. 3. Warszawa 1932.

Temat dalszej części pracy stanowi badanie kolejnych obszarów występowania symbolu: tekstów poetyckich i marzeń sennych. Założmy, że, zgodnie z teorią Vico, poeta jest „człowiekiem pierwotnym”¹⁸, a język poetycki stanowi najstarszy sposób mówienia o świecie, gdyż niezdolny do myślenia abstrakcyjnego człowiek pierwotny swoją wiedzę przekładał na język obrazów, w szczególności metafor i symboli. Założmy ponadto, że istnieje analogia między snami a wierszami, wynikająca ze wspólnego dla tych dwóch rodzajów aktywności psychicznej medium – języka symbolicznego, o którym mówi Fromm. Dodatkowo uwzględnijmy stanowisko Gastona Bachelarda, który uważa, że w obrazie poetyckim rodzi się i odradza ta sama struktura symboliczna właściwa snom („wiersz zgromadzić może marzenia, skupić sny i wspomnienia...”¹⁹). W świetle poczynionych ustaleń właściwe wydaje się użycie w odniesieniu do wierszy metody badawczej stosowanej w psychoanalizie marzeń sennych. W celu zrealizowania owego zamierzenia zasadne jest zatem posłużenie się terminologią i metodami zaczerpniętymi z psychologii analitycznej Junga²⁰.

Pora przedstawić teksty będące przedmiotem analizy i interpretacji. Są to wiersze K.I. Gałczyńskiego. W ramach analizy porównawczej pojawiają się również inne teksty, np. B. Leśmiana i J. Słowackiego, a także utwory nie będące wierszami: baśnie i mity z różnych części świata, teksty gnostyczne (np. *Hymn o Perle* oraz fragment *Poimandresa*²¹), teksty religijne (np. *Pieśń nad Pieśniami*, apokryfy biblijne, fragment *Objawienia św. Jana*, modlitwy, hymny i litanie, a także fragment *Tosefty, Suplementu do Miszny*) oraz wiele prac z zakresu antropologii kulturowej (np. Frazera, Bettelheima, Proppa, Levi-Straussa), religioznawstwa (np. Eliadego, Gravesa, Kerenyi’ego, Jonasa) i, oczywiście, psychologii (Junga) oraz psychologii archetypowej (Hillmana). Posłużyłam się również tekstami dwóch najwybitniejszych dzieł naszego obszaru kulturowego: *Boską Komedią* Dantego i *Faustem* Goethego.

Punktem wyjścia analizy literackiej i psychologicznej jest mało znany wiersz K.I. Gałczyńskiego o incipicie *Powoli otwierajmy bramę...*²². To właśnie na przykładzie tego tekstu przedstawiona zostaje zastosowana w pracy metoda badawcza.

Po rozważeniu czterech funkcji ektopsychicznych, pozwalających na zorientowanie się w systemie więzi między treściami świadomości a wrażenia-

¹⁸ G. Vico: *Nowa Nauka*. Warszawa 1916.

¹⁹ G. Bachelard: *Poetyka marzenia*. Gdańsk 1998, s. 18–19, zob. także s. 193.

²⁰ Zob. C.G. Jung: *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tawistockie*. Warszawa 1997; w pracy tej przedstawione są eksperyment asocjacyjny i amplifikacja oraz zastosowanie tych metod w badaniu marzeń sennych.

²¹ H. Jonas: *Religia gnozy*. Kraków 1994.

²² Wszystkie uwzględnione w pracy wiersze Gałczyńskiego podaję za: K.I. Gałczyński: *Dzieła w pięciu tomach*. Warszawa 1979.

mi z otaczającej nas rzeczywistości, można przyjąć, że funkcją dominującą w tekście wiersza jest intuicja, ta funkcja, o której Jung mówi, że pozwala nam ona „zerknąć za węgiel” (Gałczyński: „tam za tymi drzwiami”²³), przeczuć coś, czego w racjonalny sposób wiedzieć nie możemy. Próba odpowiedzi na pytanie o znajdującą się za drzwiami różę to próba zmierzenia się z funkcją intuicyjną.

W celu rozstrzygnięcia tego problemu zastosowany został eksperyment asocjacyjny, metoda pozwalająca wychwycić moment, kiedy słowo – bodziec w świadomości lub nieświadomości badanego – dotyka tego, co Jung nazywa kompleksem, czyli zespołu treści psychicznych naładowanych specyficzną wartością uczuciową, normalnie nie postrzeganych przez świadomość, bo albo są wyparte, albo występują poniżej progu świadomości.

W analizowanych tekstach najważniejszym bodźcem będzie oczywiście słowo „róża”. W sąsiedztwie róży powinno się zaznaczyć wyraziste pole semantyczne, w którego obrębie pojawią się podobne lub identyczne skojarzenia. Wiersz [*Powoli otwierajmy bramę...*] potraktowany został jako wzorcowy przykład ujawnienia się takiego pola znaczeniowego, w związku z tym powstała lista wyrazów towarzyszących róży w tym tekście (jest ich oczywiście kilka, nie 100, jak we wzorcowym eksperymencie Junga, ale za to lista została użyta wielokrotnie do zbadania każdego z analizowanych tekstów). Na tej liście (oznaczonej jako lista I) pojawia się 9 słów (nazywanych także rekwizytami). Są to: 1 – róża, 2 – wazon (każde inne naczynie), 3 – okno (szyba, szkło, lustro, jezioro, oko, odbicie), 4 – wieczność (inne terminy określające upływ czasu), 5 – drzwi, brama (inne terminy określające miejsce przejścia z jednej sfery do drugiej), 6 – schody (inne określenia dotyczące wspinania się lub wznoszenia), 7 – otwierać (inne terminy pokrewne), 8 – korytarz (tunel, jaskinia, droga, ulica, przejście podziemne, amfilada itp.), 9 – iść (lub inaczej się przemieszczać).

Procedura badawcza jest następująca: z *Dzieli* Gałczyńskiego, tomu 1 i 2 (*Poezje*), wybranych zostało dziesięć tekstów²⁴, czyli 25% wierszy, w których pojawia się słowo „róża”. Przyjęłam, że obszar badanego pola wyrazowego obejmować będzie mniej więcej około 100 wyrazów, względnie cały tekst w utworach krótszych. (Zastrzegłam sobie prawo wyjścia poza ten obszar, jeśli zajdzie taka potrzeba). Kolejne kroki składające się na analizę tekstu przedstawiają się „w sposób następujący:

- ustalona zostaje w tekście obecność kluczowego słowa-bodźca, czyli róży, i obszar pola wyrazowego wokół róży podlegającego badaniu;

²³ Idem: [*Powoli otwierajmy bramę...*].

²⁴ Są to, oprócz wiersza [*Powoli otwierajmy bramę...*]: *Raj*, *Koncert fortepianowy*, *Ballada ślubna I*, *Bal u Salomona*, *Szczęście w Wilnie*, *Portret muzy*, *Fraulein Euterp*, [*To nic, że droga daleka...*], *Dzika Róża*.

- ustalona zostaje obecność słów z listy skojarzeń (listy I), występujących w obserwowanym polu semantycznym róży (są to słowa od 2 do 9);
- słowa z listy I (od 2 do 9), będące skojarzeniami w polu semantycznym róży, potraktowane zostają tym razem jako słowa-bodźce i ich obecność w obszarze badanym świadczyć będzie o tym, że jest to obszar tzw. podwyższenia wrażliwości, co wynika z działania nieuświadomionej emocji wywołanej pierwszym słowem-bodźcem, czyli różą;
- w obszarze badanym wyodrębnione zostaną skojarzenia wtórne, wywołane użyciem słów z listy I w charakterze bodźców; skojarzenia wtórne są zakłóceniami, ponieważ w stosunku do wiersza-wzorca wnoszą nowe elementy znaczeniowe – będzie to nasza lista zakłóceń (lista II);
- ostatnim krokiem jest przeanalizowanie badanego tekstu pod kątem występowania mitycznego obrazu świata (*axis mundi*), funkcji intuicyjnej (zawieszenie prawa przyczynowości i następstwa czasowego), archetypu wędrownika-poszukiwania (jest to – w najkrótszym ujęciu – odniesienie do treści wiersza-wzorca) i innych szczególnych zjawisk.

W wyniku analizy wyłoniła się lista wtórnych skojarzeń, nazywana listą zakłóceń (lub listą II), zawierająca 10 rek wizytów. Są to kolejno: 1 – słońce, 2 – księżyc, 3 – gwiazdy, 4 – noc, 5 – sen, 6 – Bóg, 7 – anioł, 8 – jabłko, 9 – ogród (lub dom), 10 – oblubienica (lub matka).

Zaprezentowane badanie słownictwa ma na celu wykrycie ogólnych prawidłowości w doborze częstości użycia słów zależnych od autora i jest przydatne przy porównywaniu różnych tekstów. Aby udowodnić, że w polu semantycznym rzeczywiście występują wyrazy z listy skojarzeń (bodźców) i listy wtórnych skojarzeń (zakłóceń), należy wykazać ich częstszą niż w innych tekstach obecność. Częstość występowania wyrazów z obu list jest wymierna, można zatem obliczyć, jaki procent objętości danego tekstu jest nimi pokryty.

Na podstawie zasobu słownikowego dziesięciu analizowanych wierszy Gałczyńskiego powstał słownik frekwencyjny obejmujący całość słownictwa badanej próby (czyli również *hapax*-, *dis*- i *trislegomena*), co jest zrozumiałe ze względu na niewielkie rozmiary badanych tekstów. Łącznie *N*, czyli objętość próby (objętość równa się sumie użyc wszystkich wyrazów), wynosi 1039. Próba kontrolną był *Słownik frekwencyjny na materiale liryki K.I. Gałczyńskiego*²⁵. Słownik ten zawiera *N* = 31 345 wyrazów ujętych w 1240 hasłach i oczywiście pomija wyrazy najniższe rangą, ale i tak pokrywa blisko 80% tekstu, do którego się odnosi.

Porównanie uzyskanych wyników pozwoliło stwierdzić, że zagęszczenie wyrazów z obu list jest w polu semantycznym róży 2,5 razy większe aniżeli poza polem róży, czyli w tekście kontrolnym (w przypadku listy I – 3,7 razy,

²⁵ B. Tomalak: *Elementy kultury masowej w twórczości K.I. Gałczyńskiego*. Praca magisterska. Uniwersytet Śląski. Katowice 1982, maszynopis.

w przypadku listy II – 1,8 razy). Oczywiście, tak znaczna liczebna przewaga rekwizytów w tekście badanym nie może być czymś przypadkowym i świadczy niezbicie o wiarygodności analizy dokonanej za pomocą eksperymentu skojarzeniowego, w wyniku którego obie listy zostały wyłonione.

Przy porównaniu obu słowników nasuwa się jeszcze inne ciekawe spostrzeżenie: jakkolwiek Gałczyński nie nadużywał słowa „róża” (ranga tego wyrazu w *Słowniku liryki...* wynosi 90), to rekwizyty z obu list w pewnym stopniu pokrywają się z zestawieniem kilkunastu najczęściej występujących w liryce Gałczyńskiego rzeczowników. Występowanie tych słów, tak znaczących dla poety słów-kluczy jego liryki, w bliskim sąsiedztwie róży świadczyć może o ukrytej, najprawdopodobniej nieuświadomionej emocji, jaką wzbudza róża w Gałczyńskim i o zasadności posłużenia się funkcją intuicyjną, badającą takie właśnie podprogowe zjawiska psychiczne.

Oprócz eksperymentu skojarzeniowego, który nie jest w stanie wyjaśnić wszystkich problemów, jakie pojawiają się w trakcie analizy, w pracy została zastosowana dodatkowo metoda amplifikacji, analogicznie, jak eksperyment skojarzeniowy, używana przez Junga do interpretacji marzeń sennych. Różnica polega na tym, że przez skojarzenia Jung usiłował wydobyć indywidualny, osobowy kontekst marzeń sennych, tzw. kompleksy – „odpryski psychiki”, będące wytworami wyobraźni i myśli. U ich podstaw leży archetyp, a przez amplifikację, która jest metodą bardziej filologiczną, można znaleźć dla marzeń sennych korzenie mityczne, historyczne i kulturowe, a więc mające charakter uniwersalny.

Metoda amplifikacji sprowadza się do znalezienia paraleli i kontekstów dla danego pojęcia, przy czym wiedza uzyskana dzięki porównywaniu innych, nieraz należących do różnych dziedzin kultury i różnych obszarów kulturowych, zjawisk powinna dopomóc w odcyfrowaniu poszukiwanego znaczenia.

Pozostaje zaprezentować pokrótce wyniki przeprowadzonych analiz. Całość przedstawionego materiału jest ogromna i w związku z tym zaistniała konieczność uporządkowania go, w wyniku czego wyłoniła się strukturalna zależność między rekwizytami z obu list. Otóż mamy do czynienia z trzema elementami, które występują w omawianych tekstach w sposób szczególnie wyrazisty. Pierwszy z nich to materialny wymiar naszej egzystencji. Wiąże się z ciałem i płodzeniem, z potęgą, jaką jest kosmicznie pojmowana siła sprawcza – warunkująca istnienie wszystkiego seksualność. To ten element, który swój fabularny ekwiwalent znajduje w dążeniu bohatera do poślubienia królewny i spłodzenia z nią potomstwa. Na liście II element ten jawi się jako „oblubienica” (poz. 10). W badanych wierszach „oblubienica” występuje jako „dziewczyna w ogrodzie” albo „róża”. Zdarzyć się też może, że dziewczyna jest różą, jak na przykład w wierszu *Szczęście w Wilnie* lub w *Baśni o śpiącej królewnie*. Występuje zatem jako „róża” na pierwszej pozycji listy I. Element pierwszy wywodzi się z mitów mówiących o *hieros gamos*.

Element drugi wiąże się ze zdobyciem gnozy, czyli wiedzy. W wymiarze fabularnym jest przedstawiany jako wędrówka – poszukiwanie (czołowy archetyp literatury, jak twierdzi Frye), na liście I występuje jako droga (poz. 8).

Droga, której celem jest zdobycie jakiejś tajemnicy, to misteryjna inicjacja, a towarzyszą jej stosowne ryty (najczęściej heroiczne – „najcięższe znieś”²⁶). Na liście II element drogi występuje jako „sen” (poz. 5). Zastanawiająca jest równoważność „drogi” i „snu”. Jedno i drugie warunkuje przemianę, jedno i drugie pozwala odnaleźć się w wyższym wymiarze bytu. W odniesieniu do „drogi” nacisk położony jest na ryty inicjacyjne, a cały proces ma charakter zewnętrzny. W wypadku „snu” przemiana odbywa się w nieświadomości – w „grocie” naszej *psyche* (może to być również, jak w *Baśni o śpiącej królewnie*, komnata na szczycie wieży). W tym wypadku przedstawione zjawisko ma charakter immanentny, jest zanurzeniem się w ciemnych głębinach poniżej progu świadomości. Droga i sen są wobec siebie komplementarne: obejmują świadomą i nieświadomą Jąźń, potraktowaną dynamicznie – poddaną transformacji.

Cel ma charakter i wymiar duchowy. W rozumowaniu gnostyckim jest to objawienie tajemnicy, zdobycie wiedzy o duszy uwikłanej w rozmnażającej się w nieskończoność materii, która w ten sposób staje się dla duszy nieustającym więzieniem. To objawienie ma charakter soteriologiczny – pozwala na zbawienie duszy, na wyzwolenie jej z okowów materialnego świata. Element drugi odpowiada zatem duszy, a ściślej – duchowej metamorfozie, i ma na celu przezwyciężenie (względnie dopełnienie) elementu pierwszego, czyli ciała. Celem drogi, czyli rezultatem duchowej transformacji, zdaje się – róża („bo tam za tymi drzwiami [...] stoi róża”²⁷). Przypomnijmy, że element drugi wiąże się z praktykami misteryjnymi.

Istnieje wszakże element trzeci, który może być nazwany „światłem w mroku” („Dzika Różo! Świecisz przez mrok!”²⁸). W gnostycyzmie światło w mroku jest emanacją istoty boskiej i przejawem transcendencji. Na liście I element trzeci jawi się nam jako „okno” (poz. 3), a raczej „zwierciadło” – pomijam tutaj cytaty z tekstów gnostyckich (głównie chodzi o *Hymn o Perle*); za ich pomocą można wykazać związek między transcendentnym bytem a „lustrzanym podobieństwem mnie samego”, które symbolizuje niebiańską czy też wieczną jąźń człowieka, coś w rodzaju jego transcendentnego *alter ego*, ideę pierwotną, bytującą bezpiecznie w niebiosach²⁹. Można więc również przyjąć, że element trzeci na liście II występuje jako istota boska (Bóg lub anioł). W doktrynach mistycznych światło jawi się jako boska emanacja, przejaw

²⁶ K.I. Gałczyński: *Dzika Róża*.

²⁷ Idem: [*Powoli otwierajmy bramę...*].

²⁸ Idem: *Dzika Róża*.

²⁹ H. Jonas: *Religia gnozy...*, s. 138.

istnienia Boga we wszechświecie. Mistyczne doznanie transcendencji, wspólne wszystkim religiom, ma charakter subiektywnej podróży w głąb własnej jaźni. Takie doznanie jest czymś wyjątkowym, dostępnym tylko dla nielicznych. W wierszu Gałczyńskiego (*Dzika Róża*) to właśnie róża jest tym bytem, którego „dotknąć” możemy tylko przez intuicję, to właśnie ona „świeci przez mrok”. Element trzeci ma charakter przeżycia mistycznego.

Te trzy elementy (każdy podwojony, a więc zawierający przestrzeń znaczeniową rozpiętą między dwoma biegunami), stanowiące triadę, składają się na obraz róży w badanych tekstach. Odpowiadają im kolejno: mit, misterium i mistycyzm, przy czym słowa nazywające te zjawiska połączone są, jak zauważa Karen Armstrong, związkiem semantycznym, ponieważ wszystkie pochodzą od greckiego słowa *musteion*, które znaczy „zamknąć oczy lub usta”³⁰. Elementom przedstawionej triady odpowiada również doktryna Orygenesesa, formułująca pogląd, że człowiek składa się z ciała, duszy i ducha. Triada tworzy skomplikowaną strukturę, ponieważ w każdym z trzech elementów zawierają się również dwa pozostałe. Przykładowo: jeśli Mircea Eliade stwierdza, że rytury inicjacyjne społeczeństw pierwotnych prowadzą do objawienia sacrum, śmierci i płciowości³¹, to w tym sformułowaniu pojęcie *sacrum* odpowiada trzeciemu elementowi naszej triady (zwierciadłu – transcendencji), śmierć odpowiada elementowi drugiemu (drodze – snowi), a płciowość elementowi pierwszemu (róży – oblubienicy). A zatem rytury inicjacyjne, odnoszące się do drugiego elementu triady, zawierają w sobie oprócz misterium także mityczny motyw *hieros gamos* i objawienie bóstwa, czyli przeżycie o charakterze mistycznym. Podobne zjawisko zachodzi w odniesieniu do elementu trzeciego. W pojęciu bóstwa zawiera się wizerunek oblubienicy i Bogini-Matki, którą można przedstawić za pomocą czterostopniowej skali kobiecości, czyli jako Ewę („dziewczynę w ogrodzie”), Helenę Trojańską (chodzi o Selene, potrójną boginię księżyca), Marię, czyli Matkę Boską, i Sopię, czyli Boską Mądrość, żeńską zasadę Trójcy, Ducha przedstawianego pod postacią gołębicy. Wszystkie te postacie występują w badanych tekstach jako oblubienica, królewna, matka, bogini. Pojawia się tutaj element drugi, czyli droga, ponieważ owa czterostopniowa skala odpowiada kolejnym fazom wewnętrznego doskonalenia się, co widać na przykładzie ewolucji, jakiej podlega Faust.

Fakt obecności obrazu Bogini-Matki w symbolu róży został w pracy pokazany i udowodniony na podstawie wielu przykładów. Wynika z tego faktu wniosek, że róża ma charakter zjawiska nacechowanego transcendentnie (Wielka Potrójna Bogini, Matka Boska, gnostycka Sophia). Róża nie jest zatem tylko i wyłącznie odpowiednikiem „dziewczyny w ogrodzie”, zjawisko

³⁰ K. Armstrong: *Historia Boga. 4000 lat dziejów Boga w judaizmie, chrześcijaństwie i islamie*. Warszawa 1996, s. 229.

³¹ M. Eliade: *Mity, sny i misteria*. Warszawa 1994, s. 207 i n.

to ma charakter bardziej uniwersalny, atrybuty Matki można analizować w bardzo rozległych kontekstach kulturowych, zdecydowanie starszych aniżeli chrześcijaństwo.

Wizerunek Wielkiej Potrójnej Bogini (Selene, Afrodyta i Hekate) zdaje się podstawą wszystkich późniejszych wyobrażeń. Wielka Bogini, przypomnijmy, jest boginią kultów wegetacyjnych, boginią zarówno narodzin, jak i śmierci. Karl Kerenyi, uczeń i współpracownik Junga, jeden z najwybitniejszych współcześnie historyków religii, przedstawia wątek „narodzin w śmierci” w prastarym wywodzącym się z Krety kulcie Dionizosa³².

W religii dionizyjskiej zaślubiny Dionizosa i Ariadne są wyobrażeniem motywu *hieros gamos*, który wiąże się z pierwszym elementem naszej triady, różą-oblubienicą, z kolei wieczna naprzemiennosc *zoe* (Kerenyi wyobraża sobie *zoe* jako nić rozciągniętą w nieskończoność, na którą jak perły nawlekane są poszczególne odrębne istnienia – *bioi*) odpowiada wędrówce poprzez niezliczone, jednostkowe istnienia, a zatem odnosi się do drugiego elementu triady, drogi. Drugi element triady wyobraża duszę, czyli to, co odpowiada greckiemu pojęciu *zoe*, istnieniu nieskończonemu, wieczystemu życiu Boga. Istnieje zatem ontologiczny związek między pierwszym a drugim elementem triady, między śmiertelnym ciałem a nieśmiertelną duszą. Rozszarpany przez tytanów mały Dionizos nieodmiennie wraca na świat z podziemnego państwa umarłych, a Rea składa jego rozkawałkowane ciało tak, jak czyni to Izyda ze swym małżonkiem Ozyrysem. Istnieje jeszcze trudniejszy do pojęcia związek między trzecim elementem triady (mistycznym obcowaniem z transcendencją), a dwoma pozostałymi elementami. Związek ten wynika z wtajemniczenia w Wielkie Dionizje i polega na doświadczeniu transcendencji w sposób najintymniejszy: w akcie miłosnym. Przebieg misterium śmierci jest równoznaczny z obrzędem weselnym. Trzeci element triady, będący „lustrzanym wizerunkiem” człowieka i oznaczający duchowy, boski pierwiastek naszej egzystencji, pozwala wtajemniczonemu rozpoznać samego siebie przez uświadomienie sobie swej identyczności i tożsamości z bóstwem. Tak więc kult dionizyjski niewątpliwie w jakiś sposób wiąże się z gnostycyzmem (u schyłku minioniej ery obie religie współistniały na tym samym obszarze), przy czym trzeci element triady, duch, wiąże się z pierwszym elementem, ciałem, przez fizyczny, seksualny charakter zaślubin z bóstwem, wiąże się również z elementem drugim, duszą, przez pojęcie *zoe*, boskiej wieczności. Róża, skądinąd znany atrybut Dionizosa, jest w jego kulcie obecna pośrednio, przez triadę najbardziej znaczących rekwizytów z obu list. Istnieje ścisły związek między religią dionizyjską a misteriami eleuzyńskimi, samotrackimi i orfickimi. Ryty misteryjne do pewnego stopnia potrafią objaśnić, jaką rolę doświadczenie śmierci spełnia w społeczeństwie pierwotnym. Celem misterium jest zdobycie

³² K. Kerenyi: *Dionizos*. Kraków 1997.

przez rytualną śmierć i zmartwychwstanie nowej osobowości, dla postronnych otoczonej tajemnicą. Potrzeba odnowy dzięki przywróceniu w świętym obrzędzie początku wszechrzeczy powoduje odcięcie się od czasu historycznego i wstąpienie w wymiar czasu świętego oraz nacechowanej sakralnie przestrzeni. Stan zaistniały w wyniku wykroczenia poza ludzką kondycję to „wzlot duszy”, wyzwolenie się z praw materialnego wszechświata, z okowów czasu i przestrzeni. Udziałem wtajemniczonego staje się wolność i siła, potencjalna siła sprawcza, która pozwoli Kosmosowi zaistnieć, kiedy Czas ruszy z miejsca i zacznie rozwijać się w swym linearnym, historycznym wymiarze.

W analizie wybranych wierszy motyw „schodów” (wznoszenia się) występuje jako znak obecności *axis mundi* w obrazie świata przedstawionego. Motyw „schodów” wiąże się z motywem „drogi” (pozycja 8 na liście I, pojawia się wielokrotnie w dziewięciu z dziesięciu badanych wierszy). W ten sposób uzyskujemy obraz świata przedstawionego rozpięty na dwóch osiach – horyzontalnej i wertykalnej. Ten mityczny obraz świata świadczy o sakralizacji przestrzeni. Do tego dochodzi motyw czasu – „wieczność” (pozycja 4 na liście I, występuje wielokrotnie w siedmiu z dziesięciu badanych wierszy). Pozostałe słowa z listy bodźców również wiążą się z symboliką przejścia: są to wyrazy „brama”, „otwierać” oraz „iść”.

Droga-sen, jak pamiętamy, jest centralnym elementem naszej triady. Rekwizyty powiązane z drogą („schody”, „brama”, „otwierać”, „iść”) i element czasowy (co stanowi łącznie sześć z dziewięciu rekwizytów z listy bodźców) tworzą continuum czasoprzestrzenne, które należy przemierzyć. Pozostałe rekwizyty: róża (łącznie z wazonem, który jest odpowiednikiem *vas hermeticum*) i lustro – będące odpowiednio pierwszym i trzecim elementem triady – mówią o transcendencji, o bóstwie i zaświatach. Eliade mówi o schodach: „Schody są w pełnym tego słowa znaczeniu symbolem przejścia z jednego sposobu bycia do innego. Przemiana ontologiczna dokonuje się jedynie poprzez obrzęd przejścia; i rzeczywiście narodziny, inicjacja, życie seksualne, małżeństwo, śmierć w społeczeństwach tradycyjnych stanowią obrzędy przejścia. Modalność zmienia się wyłącznie na skutek zerwania [...]. Z tego właśnie powodu wspinaczka symbolizuje nie tylko, jak widzieliśmy, dostęp do świętości – przerwanie poziomu w pełnym tego słowa znaczeniu – ale także śmierć.”³³

A zatem, śmierć misteryjna to po prostu „przerwanie poziomu”, możliwość uwolnienia się, żeby zaistnieć w innym wymiarze, rzeczywistym lub transcendentnym. Jeśli misterium, jak to zostało wcześniej stwierdzone, ma swój odpowiednik w *opus alchemicznym*, to zasadne staje się zbadanie, w jaki sposób śmierć jest obecna w syntezie rebisa. Śledząc uważnie kolejne etapy *opus magnum*, można stwierdzić, że śmierć jest w tym procesie obecna w fazie

³³ M. Eliade: *Mity sny i misteria...*, s. 122–123.

putrefactio – gnicia. Jung w *Psychologii przeniesienia* przedstawia i interpretuje *Opus*: „*Vas Hermeticum* – fontanna i morze – zamieniły się w sarkofag i grób. Para królewska nie żyje. Król i Królowa stopili się w dwugłowej postaci [...] rycina [szósta z serii rycin *Rosarium Philosophorum* – B.T.] przedstawia *putrefactio* – gnicie – rozkład tworu uprzednio żywego. Lecz równie dobrze rycina mogłaby nosić tytuł *conceptio* [poczęcie]. Tekst pod rysunkiem mówi: »Zniszczenie jednego to utworzenie drugiego« [...]. Ponieważ zaś okazuje się, że hermafrodyta to poszukiwany rebis czy też lapis, jest on również tą istotą, dla stworzenia której przedsięwzięto całe Dzieło [...]»³⁴

Widzimy zatem wyraźnie, że dionizyjski motyw „narodzin w śmierci” obecny jest w alchemii – stanowi kulminacyjny moment i najwyższe osiągnięcie *Opus*. Symbolika przejścia związana z rytami przejścia mówi zatem o przemianie, ale warunkiem prawdziwej przemiany jest śmierć. A więc lista bodźców, w której dominują symbole przejścia, najprawdopodobniej w rzeczywistości odnosi się do śmierci.

Badając znaki kulturowe, mity i baśnie, na zjawisko śmierci natrafić można wielokrotnie. Śmierć jest obecna wśród przeszkód na drodze bohatera baśniowego (IV kolumna: pokonanie trudności, śmiertelne niebezpieczeństwo przy przekraczaniu granic między sferami). W *Baśni o śpiącej królownie* bohater i bohaterka doświadczają śmierci: oblubieniec pokonuje śmiertelne niebezpieczeństwo różanego żywopłotu i wstępuje do zamku, który, pogrążony w stuletnim śnie, jest obrazem „tamtego świata”, i to w wersji pogańskiej, greckiej (Hades) lub starotestamentowej (Szeol), świata zmarłych zanurzonego w oparach snu, w półmroku, ciszy i nudzie; oblubienica z kolei zapada w podobny do śmierci sen.

Śmierć uobecnia się w analizowanych wierszach, zarówno w *Gulistanie* Gałczyńskiego, jak i w *Ogrodzie pana Błyszczynskiego* Leśmiana. Symboliczna śmierć Dantego, cząstkowe, symboliczne śmierci Fausta zdają się wskazywać, że doświadczenie śmierci jest człowiekowi niezbędne. Śmierć pozornie nie pojawia się na naszych listach. W rzeczywistości o śmierci mówi drugi element triady: droga-sen. Mówi w sposób niejasny i wieloznaczny. Śmierć spotyka nas jako kluczowe doświadczenie przebywanej drogi, śmierć to sen, z którego wszakże, jak w baśni, można się obudzić.

Pozostaje na koniec wykazać, że można przejść od starożytnego misterium do współczesnych osiągnięć psychologii analitycznej. O takiej możliwości świadczy niezbita odpowiedniość między rytami misteryjnymi a alchemicznym *opus*, wykazana w opracowaniu, a także ścisły związek między alchemią a psychologią analityczną – Jung udowadnia, że synteza kamienia filozoficznego w wymiarze psychicznym jest opisem procesu indywiduacji.

³⁴ C.G. Jung: *Psychologia przeniesienia*. Warszawa 1993, s. 123–124.

Jeden z najwybitniejszych i najbardziej kontrowersyjnych uczniów Junga, twórca psychologii archetypów James Hillman zajmuje się znaczeniem śmierci dla rozwoju osobowości³⁵. Hillman przypuszcza, że doświadczenie śmierci jest dla człowieka konieczne. Zaistnienie w naszej świadomości „impulsu śmierci” świadczy o potrzebie przemiany. Doświadczenie śmierci w sposób istotny wpływa na rozwój osobowości, wręcz umożliwia przemianę, burząc nieodwracalnie stary porządek. Nie musi to być śmierć fizyczna – niesie ona co prawda radykalną przemianę, uwalnia *psyche* całkowicie, jednakże doświadczenie śmierci może się pojawić, zanim nastąpi śmierć faktyczna. Taką właśnie funkcję pełni śmierć symboliczna, misteryjna.

Mozna wykazać, że symbolika „przejścia”, pojawiająca się w związku z praktykami religijnymi i śmiercią misteryjną, występuje również w nieświadomej aktywności psychicznej współczesnego człowieka – jest to ta sama, obecna na naszych listach rekwizytów, symbolika oznaczająca, zgodnie z określeniem Eliadego, „przerwanie poziomu”, czyli śmierć. Stanowi wówczas zapowiedź zbliżającej się śmierci – nawet wtedy, jak zaobserwował Jung, gdy zewnętrzna sytuacja nie daje powodu do takich myśli. Analizując cykl pięciu snów pewnej znanej mi osoby, udowadniam, że pojawienie się symboliki przejścia (czyli właśnie symboli towarzyszących róży) jest jednoznaczne z zapowiedzią śmierci nie tylko misteryjnej, ale także prawdziwej. W szczególności można przyjąć tezę, że samobójstwo – „popęd do pospiesznej przemiany” – jak twierdzi Hillman, wynika z nieuświadomionej potrzeby rozwoju osobowości. Człowiek współczesny, daleki od *musteion* (mitu, misterium, mistycyzmu), praktycznie nie ma możliwości przeżycia rytualnej śmierci. Prastare archetypy przemawiają do nas za pośrednictwem symboli tak oderwanych od treści psychicznych, które mają wyrażać, tak wytartych i zużytych w licznych literackich realizacjach, że nie jesteśmy w stanie niczego z nich pojąć.

W takiej sytuacji, jeśli impuls wskazujący konieczność rozwoju jest bardzo silny, a niezbędnego, warunkującego przemianę doświadczenia nie można zdobyć w inny, bezpieczniejszy sposób, człowiek może się zdecydować umrzeć naprawdę.

Rozważanie, w jaki sposób śmierć rytualna (lub prawdziwa) może wpłynąć na rozwój osobowości, z konieczności musi mieć charakter spekulacyjny. Wydaje się, że chodzi tutaj o coś więcej niż o to, co Jung nazywa procesem indywiduacji, a co polega na scalaniu jaźni świadomej i nieświadomej. Być może chodzi o włączenie w ten proces jeszcze jednego elementu – tej części naszej duchowej istoty, która w świetle wierzeń religijnych istnieje nadal po naszej śmierci. W takim rozumieniu Całkowitość obejmowałaby nie tylko „ja” świadome i nieświadome, ale również „ja”, które jest naszym udziałem „po tamtej stronie”. Można sobie zatem wyobrazić, że neofita poddany rytom

³⁵ J. Hillman: *Samobójstwo a przemiana psychiczna*. Warszawa 1996.

inicjacyjnym misteriów Wielkiej Matki (np. eleuzyńskich) musiał przejść w taki czy inny sposób przez doświadczenie rytualnej śmierci, by tę „pozagrobową” świadomość włączyć w obręb „ja” żywego.

Badając sny, czyli podejmując czynność, która, zgodnie z założeniem Junga, pozwala zaobserwować obecność archetypu w świadomości współczesnego człowieka, można wykazać, że występują w nich symbole towarzyszące róży, można nawet udowodnić analogie zachodzące między snami a wierszami o róży. Można też stwierdzić, że „przedmiot pożądania” w snach badanej kobiety odpowiada róży w wierszach, a także odnieść go można do świętego centrum wyobrażanego przez mandałę.

Ustaliłam, badając znaczenia róży w znakach kulturowych, baśniach, mitach, tekstach poetyckich i snach, że róża wyobraża jakąś formę nieśmiertelności, ale jednocześnie jest też symbolem ściśle związanym ze śmiercią. Motyw śmierci jest obecny we wszystkich elementach triady:

- **róży-oblubienicy** odpowiada Wielka Matka, która jest nie tylko dawczynią życia, ale i Persefoną – Hekate, boginią śmierci;
- **drodze-snowi** odpowiadają ryty inicjacyjne z kluczowym doświadczeniem śmierci, która pozwala osiągnąć najwyższe wtajemniczenie;
- **zwierciadłu-transcendencji** odpowiada wizerunek zaświatów – państwa zmarłych.

Próbując uściślić i ująć jak najkrócej znaczenie róży, można posłużyć się terminem Karla Kerenyiego, mówiącym o „narodzinach w śmierci”. To sformułowanie zdaje się kwintesencją wszystkich dokonanych ustaleń.

W pracy mojej założyłam, że udowodnienie archetypiczności symbolu róży uwarunkowane jest potwierdzeniem, że motyw ten występuje w doświadczeniu współczesnego człowieka i jako to „indywidualne doświadczenie” potraktowałam wiersze i sny. Cały przedstawiony tu proces analityczny przeprowadzony został na podstawie przykładów Jungowskiej psychoanalizy i jest próbą rekonstrukcji zjawisk zachodzących w psychice ludzkiej. Wykazanie, że motyw róży, wraz ze swoją skomplikowaną strukturą znaczeń, jest obecny w kulturze różnych epok i różnych narodów jako integralny składnik zjawisk kulturowych, mitów, baśni i utworów literackich, a także pojawia się w indywidualnym doświadczeniu człowieka współczesnego, w marzeniach na jawie – wierszach i w marzeniach sennych, pozwala w sposób jednoznaczny określić różę jako symbol archetypowy. Można nawet zaryzykować próbę nazwania archetypu, którego róża jest obrazem: ten archetyp mówi o śmierci jako o nieodłącznej, niezbywalnej, niemożliwej do pominięcia przesłance życia, mówi o umieraniu, które jest narodzinami.

W mojej pracy podejmuję również próbę zinterpretowania symbolu róży przez potraktowanie go jako części większej całości, która nadaje mu sens jakościowy. Chodzi tutaj o rozumienie symbolu przez inny symbol czy raczej inne symbole – rekvizyty z obu list. Dopiero całość relacji, w które uwikłany jest

мотив róży, pozwala nam wnioskować o istnieniu struktury i podjąć próbę rozpoznania jej. Dysponując dostatecznie obszernym materiałem badawczym, można wykazać, że róża jest obecna w naszej świadomości w o wiele większym stopniu, niż moglibyśmy przypuszczać: w toku analizy ustalone zostało bezspornie, że sama róża nie musi się ujawnić – na jej obecność wskazują pośrednio symbole towarzyszące. Zapewne takie założenie leży u podstaw powieści *Imię róży* Umberto Eco. Stąd także mój pomysł sparafrazowania tytułu powieści Eco – nie *Imię*, ale *Imiona róży*, poruszamy się bowiem w pewnym polu znaczeniowym, gdzie prawdopodobieństwo objawienia się istotnego sensu badanego zjawiska jest po prostu o wiele większe, niż to się dzieje normalnie, dlatego, że odwołujemy się tutaj do znaczeń cząstkowych, poszczególnych „imion” róży, których suma – z pewnością nie wyczerpując zagadnienia – jest jednak pewnym przybliżeniem, największym, na jakie można się w tej sytuacji zdobyć, przybliżeniem czegoś, co (również z wszelkimi zastrzeżeniami, czy w ogóle może zaistnieć coś takiego) moglibyśmy uznać za prawdę o róży.

Барбара Томаляк

ИМЕНА РОЗЫ
О НЕКОТОРЫХ ФУНКЦИЯХ И ЗНАЧЕНИЯХ МОТИВА РОЗЫ
В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX И XX ВЕКА

Резюме

Настоящая работа представляет собой попытку наметить монографию архетипного символа, причем учитываются широко понимаемые контексты и рассматривается многообразие культурных форм, в которых исследуемый символ появляется.

Работа является также определенным методологическим предложением, указывающим обоснованность применения ассоциативного опыта и амплификации по отношению к литературному произведению – методов, употребляемых в аналитической психологии. Однако основная цель автора – попытка исследовать символ розы в архетипном аспекте, который выходит за пределы точно литературные таким бразом понимаемый символ становится интерпретационной категорией в интерсемиотическом переводе.

Barbara Tomalak

NAMES OF THE ROSE
ON SELECTED FUNCTIONS AND MEANINGS OF THE SYMBOL OF ROSE
IN POLISH 19th AND 20th CENTURIES LITERATURE

Summary

In this work the author tries to create a monograph of the archetypical symbol of rose. The author covers broadly conceived contexts and manifold cultural forms in which this symbol manifests itself.

This research is also a methodological proposal of the usage of an association experiment and amplification, methods used in analytical psychology, with reference to a literary masterpiece. The author's main goal is an attempt to examine the symbol of rose in its archetypical, that is not strictly literary, aspect. Defined in such a way, the symbol becomes an interpretative category in its intersemiotic rendering.