

# Magdalena Rabizo-Birek

---

## Powieść inicjacyjna Włodzimierza Odojewskiego

---

Sztuka i Filozofia 11, 95-111

---

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## POWIEŚĆ INICJACYJNA WŁODZIMIERZA ODOJEWSKIEGO

*Wyspa ocalenia* stanowi pierwsze chronologicznie ogniwo cyklu powieściowego Włodzimierza Odojewskiego, zwanego przez krytyków „cyklem podolskim”. W jego skład wchodzi jeszcze opowiadania z tomu *Zmierzch świata* (1962 r.), powieść *Zasypie wszystko, zawieje* (1973 r.), kilka opowiadań rozsianych po innych zbiorach (m.in. w tomie *Kwarantanna*) oraz drukowana fragmentami w pismach emigracyjnych, nie ukończona jeszcze powieść *Zapomnieć, odejść, żyć*. Niecodzienny jest los tego utworu; napisany przez zaledwie dwudziestoletniego pisarza, drukowany fragmentami w pismach i czytany w radiu, został uhonorowany w 1951 roku nagrodą im. Tadeusza Borowskiego za debiut. Ukazał się jednak dopiero w 1964 roku, poprawiony stylistycznie i poprzedzony wielkim sukcesem tomu *Zmierzch świata*.

Nad interpretacją tego pierwszego chronologicznie dużego utworu pisarza zaważył już epicki oddech *Zmierzchu świata*, a później wielkiej powieści *Zasypie wszystko, zawieje*, której Maria Janion nie zawahała się nazwać arcydziełem. Zamierzeniem twórcy *Wyspy ocalenia* było ukazanie „owego szczególnego, psychologicznego momentu (...) przeistaczania się chłopca w mężczyznę”<sup>1</sup>, zważywszy na wiek autora, opisywanego niejako *in statu nascendi*.

Celem tej pracy jest odtworzenie intencji autora i odczytanie *Wyspy ocalenia* nie tyle jako preludium do cyklu podolskiego, ale jako powieści należącej do popularnego we współczesnej sztuce narracyjnej typu utworów, realizujących *scenariusz inicjacyjny*. Wzorem dla niego są zapisane w mitach i istniejące w społecznościach prymitywnych rytmy przejścia, zwane także rytuałami inicjacji<sup>2</sup>. Choć może prawdziwsze byłoby twierdzenie, że jednym z głównych wątków całego cyklu jest właśnie inicjacja, wtajemniczenie, poznawanie, i że dotyczy to trójki bohaterów cyklu, przez których jak przez filtr obserwujemy świat przedstawiony.

---

<sup>1</sup> Zbigniew Bieńkowski: *Ten raj jest piekłem*. W: *Modelunki*. Warszawa 1966, s. 197.

<sup>2</sup> Mircea Eliade: *Inicjacja a świat współczesny*. Przeł. Krzysztof Kocjan. „Pismo literacko-artystyczne” 1988/5, s. 71–85.

Odojewski osadził akcję cyklu w scenerii polskich Kresów okresu II wojny światowej, wpisał w nią „przeklęte problemy” tych ziem: bratobójcze konflikty narodowościowe, ścieranie się dwóch totalitaryzmów, wojnę, która przyniosła gwałtowną, narzuconą przemocą, transformację ustrojową, katyńską zbrodnię, męczeństwo i exodus milionów ich rdzennych mieszkańców. Gorący oddech historii, ciągle jeszcze nie rozwiązanych problemów narodowościowych, zaważył na nieco jednostronnej – historycznej i realistycznej – interpretacji dzieł pisarza. Nie negując tego przesłania cyklu podolskiego, którym jest ukazanie końca pewnej formacji kulturowej i cywilizacyjnej, ważniejszym celem wydaje się obecnie ukazanie jej uniwersalnego i ponadczasowego wymiaru. Ów wymiar objawia się w podjęciu takich tematów, jak inicjacja w dojrzałość, poznanie miłości i śmierci, a przede wszystkim problemu zła na płaszczyźnie historycznej, psychologicznej i metafizycznej.

Autor *Wyspy ocalenia* sięga po jeden z najstarszych toposów naracyjnych epiki – ukazanie świata w stanie wojny. Modeluje też współczesną rzeczywistość na wzór powieści historycznej, której autorzy chętnie opisują schyłek, upadek i zagładę cywilizacji, narodów, imperiów. Zagłada świata, ruina starego porządku jest także tematem współczesnych powieści historycznych, których tłem są przełomowe wydarzenia naszego wieku: I i II wojna światowa, rewolucja październikowa.

Faulkner – często przywoływany jako wzorzec dla twórczości Odojewskiego – stworzył pewien model kreacji świata przedstawionego, często naśladowany przez pisarzy tej generacji, np. przez Kolumbijczyka Gabriela Garcíę Marqueza. Podole Odojewskiego, przy wszystkich różnicach, przypomina założone przez rodzinę Buendia Macondo. Obaj pisarze stworzyli, wzorując się na faulknerowskim Yoknapatawapha, własne światy, mocno osadzone w rzeczywistości, choć całkowicie wyimaginowane, wpisali weń rodzinne sagi, których dzieje od powstania, przez okres świetności po upadek, symbolicznie ukazują dzieje ludzkich kultur. Ich odmienność polega na sposobie ukazania tego świata. Marquez tworzy epicką i bajkową opowieść o dziejach miasta i rodu, który go założył; wojny i rewolucje nie burzą tam naturalnego porządku życia ludzkiego. Odojewski przedstawia zaś gwałtowny przełom, w którym naturalnym przemianom zachodzącym w psychice dojrzewającego człowieka: umieraniu dzieciństwa, zanikaniu bajkowych marzeń, zrywaniu w imię samookreślenia rodzinnych więzi – sekundowała wojna, unicestwiając fizycznie ów świat dzieciństwa, zabierając najbliższych, ukazując, aż do przesytu, brutalność i zło.

Pisarz przedstawia świat poprzez psychikę swoich bohaterów, w której terażniejszość miesza się z przeszłością, doznanie, wspomnienie i wizja sąsiadują ze sobą, nakładają się na siebie odległe w czasie i przestrzeni wydarzenia, miejsca i postacie. Dzięki technice strumienia świadomości powieść otwiera się na szeroki kontekst – w czasie zdarzeń trwający zaledwie kilka tygodni (dla porównania tytułowe epickie *Sto lat samotności* Marqueza) wpisana zostaje historia Kresów, żyjących tam i walczących ze sobą kilku narodów, których burzliwe dzieje symbolicznie wyraża pomieszany narodowościowo ród Czerestwieńskich. Kontekstem powieści są także liczne odwołania i paralele literackie i, schodząc głębiej – odwołania do mitów i tradycji kultury.

Twórczość Odojewskiego (podobnie zresztą jak Faulknera i Marqueza) wpisuje się bowiem w najżywotniejszy nurt literatury współczesnej, który tworzy tzw. *powieść neomitologiczną*. Na obecność pierwiastków mitotwórczych w jego prozie wskazywali krytycy niemal od początku. Na przykład Ewa Wiegandt ukazuje liczne w cyklu motywy biblijne i stylizacje językowe<sup>3</sup>. Odojewski tworzy obraz rajskiego świata, który ginie przez grzech, grzech w wielu postaciach: grzech nieczystości ojca, grzech zdrady ruskiej szlachty, która porzuciła wiarę przodków, spolonizowała się, budując przegrodę kulturową między sobą a ludem, wzmacniającą istniejącą już przecież przegrodę klasową. Wreszcie mityczny grzech incestu, który także w eposie Marqueza pieczętował upadek rodu Buendia: „(...) cechą charakterystyczną związków między postaciami jest ich nadmierna, przekraczająca społeczny usus, bliskość, przypominająca stosunki kazirodcze, co nieuchronnie prowadzi (...) do naruszenia społecznego ładu, czyli zamiany braterstwa w bratobójstwo”<sup>4</sup>.

Powieść genetycznie wywodzi się z mitu, służącego jej jako rezerwuari modelowych fabuł, symboli, archetypów oraz postaci i relacji wiążących je ze sobą. W XX wieku „remitologizacja”, mająca swój początek w kulturze romantyzmu, objęła praktycznie wszystkie dziedziny kultury – od sztuki, przez religioznawstwo, filozofię, psychologię, po nauki ścisłe. Zara Minc i Jurij Łotman w artykule *Literatura i mitologia*<sup>5</sup> wymieniają trzy formy zainteresowania literatury mitem. Pierwszy sposób polega na bezpośrednim wykorzystaniu mitologicznych obrazów i fabuł. W polskiej

<sup>3</sup> Ewa Wiegandt: *Austria Felix czyli o micie Galicji w polskiej literaturze powojennej*. Poznań 1988, s. 101–102.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>5</sup> Zara Minc, Jurij Łotman: *Literatura i mitologia*. Przeł. Bogusław Żytko. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1., s. 242–260.

literaturze tak korzysta z opowieści o Kainie i Ablu Jerzy Andrzejewski w opowiadaniu *Teraz na ciebie zagłada*. Drugi typ prezentują utwory ukazujące tzw. mity autorskie. Autorzy jako przykład podają twórczość symbolistów mitologizujących (przez odejście od życiowej empirii, od wyrazistego nacechowania czasowoprzestrzennego) nie tylko tematy uniwersalne (miłość, śmierć, alienacja człowieka), ale także konflikty współczesnej rzeczywistości (człowiek w obliczu stechnicyzowanej cywilizacji). W literaturze bliższej naszym czasom tego typu utworami są wielkie antyutopie, w których mitologizacji podlega mechanizm działania systemów totalitarnych, władzy, polityki i mass-mediów.

Najbardziej jednak charakterystyczne dla literatury XX wieku są tzw. powieści-mity i należące do tego samego typu dramaty-mity i poematy-mity. W utworach tych mit ściśle splata się z historią, przy czym wzajemna relacja tych elementów jest bardzo różna: „ilościowo (od porozrzuconych w tekście pojedynczych obrazów symboli i paraleli, aluzyjnie wskazujących na możliwość mitologicznej interpretacji przedstawionej rzeczywistości w utworze, do wprowadzenia dwóch i więcej równoprawnych linii fabularnych)(...), i semantycznie”<sup>6</sup>.

Mit, ale rozumiany szeroko, tak że obejmuje praktycznie cały dorobek kultury (ze szczególnym wskazaniem na dziedzictwo kultur starożytnych, zwłaszcza w sferze sztuki, religii i filozofii), zostaje wprowadzony jako układ porządkujący chaos współczesnego świata, ukazujący sens „koszmaru historii”, przywracający sakralny wymiar ludzkiego istnienia i bytu w ogóle.

Wzorem naśladowanym jest także sposób tworzenia mitów, w których warstwa zdarzeń opowiada symbolicznie o kilku poziomach bytu. W kulturze europejskiej przyjęła się od starożytności koncepcja trzech kręgów istnienia – sfery rzeczywistości materialnej (*kosmos*), rzeczywistości psychicznej (*anthropos*) i sfery transcendentnej (*theos* – konteksty kulturowe, symboliczne, alegoryczne). Analogicznie literatura (np. *Pismo Święte*) pisana była z zamierzoną trójpoziomowością znaczeń wyrażających sens somatyczny (historyczno-gramatyczny), psychiczny (moralny) i pneumatyczny (alegoryczno-mistyczny)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 259.

<sup>7</sup> O tzw. wielokodowości mitu pisze Eleazar Mielietinski w *Poetyce mitu* (przełożył Józef Dancygier, Warszawa 1981, s. 288–293). O koncepcji trzech światów pisali m.in.: Krzysztof Maurin: *Logos, symbol, interpretacja. Próba filozofii teorii reprezentacji*. „Studia Filozoficzne” 1983, nr 5/6, s. 86/87, oraz Joanna Ślósarska: *Rozum, transcendencja i zło w literaturze*. Warszawa 1992, s. 6/7.

Podobną wielopoziomowość znaczeń można odkryć w cyklu podolskim. Nadrzędnym wobec zdarzeniowego poziomu utworu jest życie wewnętrzne, duchowe głównego bohatera utworu – siedemnastoletniego Piotra Czerestwieńskiego. Odzwierciedla ono dokonującą się w bohaterze psychiczną metamorfozę, którą za Jungiem nazywam odrodzeniem<sup>8</sup>. Steruje ona niejako przebiegiem powieściowych zdarzeń, dzięki czemu upodobniają się one do rytualnej inicjacji. W ten „ukryty” sposób przejawia się w powieści najgłębszy mistyczno-alegoryczny poziom istnienia. Objawia się on w konstrukcji świata przedstawionego, przebiegu zdarzeń, kreacji postaci i wiążących je relacji, a także poprzez szereg reminiscencji, skojarzeń, metaforycznych określeń, których medium jest Piotr.

W wielu powieściach neomitologicznych powtarza się przynależna mitom cykliczna koncepcja dziejów, której przeciwieństwem jest czas historyczny. Czas mityczny, to przemienne następowanie po sobie chaosu i kosmosu, okresów destrukcji i kreacji. W *Wyspie ocalenia* babka Piotra tak opisuje historię Kresów: „Pożary, mord, rabunek. Że też wszystko powtarza się tutaj cyklicznie, niby pory roku. Następnie powraca się, zaczyna od nowa, uprawia tę ziemię i chłopi snują się łagodnie senni, uśmiechnięci, kłaniają nisko, przychodzą prosić o poradę w swoich rodzinnych sprawach, są szczerzy i otwarci, aż do powtórnego wybuchu, kiedy przybiegną z zapaloną żagwią pod nasz dach”<sup>9</sup>.

Czas mityczny to także kołowrót dziejów, niekończące się powtarzanie zdarzeń, postaci. Ta koncepcja czasu manifestuje się w powieściach poprzez powtórzenia, analogie, paralele, związki tożsamości. W cyklu podolskim tych podobieństw jest zadziwiająco wiele. Podobni są niemal wszyscy bohaterowie, przy czym relacje między tymi dublującymi się postaciami są albo przyjazne, albo antagonistyczne.

Postacie mężczyzn i kobiet spajają ze sobą tragicznie zmarli bliscy, prefigurujący niejako losy żyjących: zamordowany w Katyniu Aleksy i zamęczona przez bandę Pani Irena. Ich intensywna „egzystencja” w świadomości bohaterów, wpływ, który na nich wywierają, wskazuje na istniejącą w powieści Odojewskiego mityczną koncepcję świata, w której nie ma granicy między żywymi i umartymi.

---

<sup>8</sup> Carl Gustaw Jung: *Odrodzenie*. W: *Archetypy i symbole*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1981, s. 126–168.

<sup>9</sup> Włodzimierz Odojewski: *Wyspa ocalenia*. Białystok 1990, s. 44. W dalszej części pracy podaję przy cytatach z powieści numery stron tego właśnie wydania.

Do sfery tradycji kultury należy wpisany w powieść scenariusz inicjacyjny. Mircea Eliade, opisując fenomen inicjacji w kulturach archaicznych, zauważa jednocześnie zanik rytuałów we współczesnym świecie. Zanika obrzęd, ale nie zanika religijna, psychologiczna i społeczna potrzeba, która go zrodziła. Motywy i symbole inicjacyjne spontanicznie odżywają w ludzkich zachowaniach, manifestują się w snach, wizjach i przede wszystkim w sztuce (literaturze, teatrze, filmie): „(...) odgrywają zasadniczą rolę ze względu na samą swą obecność niezależnie od wszelkiej ewentualnej więzi genetycznej z rzeczywistymi scenariuszami (...), stanowią one część Uniwersum wyobraźni, które dla egzystencji ludzkiej jest równie ważne, jak życie codzienne”<sup>10</sup>.

Przez inicjację rozumie się zespół rytów i pouczeń ustnych, za pomocą których inicjowany osiąga radykalną zmianę statusu religijnego i społecznego. Eliade wymienia trzy typy inicjacji. Pierwsze to zbiorowe rytuały, obowiązkowe dla wszystkich członków wspólnoty, poprzez które dokonuje się przejście z wieku młodzieńczego do dojrzałego; nazywa się je rytami okresu dojrzewania lub inicjacją plemienną. Drugi typ obejmuje wszystkie rodzaje rytów wejścia do społeczności tajemnej, przemiana ta dostępna jest tylko nielicznym wybrańcom (np. misteria eleuzyńskie). Trzecia zaś kategoria to powołanie mistyczne – osobiste doświadczenie religijne, jakim jest np. inicjacja szamańska<sup>11</sup>. Struktura rytuału – scenariusz inicjacyjny – jest jednak podobna w każdym rodzaju wtajemniczenia.

W *Wyspie ocalenia* spotykamy ryty okresu dojrzewania. W akcję powieści wplecione zostały dwa bezpośrednie odwołania do rytów przejścia. Mają one charakter marginesowy, ukazane są w aurze ironicznej, co wydaje się opisanym przez Freuda – przy interpretacji snów – mechanizmem „przesunięcia”, w wyniku którego ważny dla śniącego element ukazany jest jako pozornie nieistotny. Takim „iluminatorem” jest przypomnienie sobie przez Piotra dziecięcej zabawy w ceremoniał przyjęcia do „Tajnej Łoży Masońskiej” (s. 46). Drugi „pozornie nieistotny” moment utworu to drobny fragment rozmowy Katarzyny ze stryjcem Teodorem o jej archeologicznym znalezisku: „(...) gliniance na której znalazła symboliczne połączenia zdobnicze, przypominające dziwaczne potwory gnostyków: kijankę wyłaniającą się z błota rzeki i przeobrażającą się

<sup>10</sup> Mircea Eliade: *Wprowadzenie do problemu inicjacji oraz Inicjacja a świat współczesny*. Przełożył Krzysztof Kocjan. „Pismo literacko-artystyczne” 1988, nr 5, s. 64, 78, 81–82.

<sup>11</sup> Mircea Eliade: *Inicjacja a świat współczesny*, op. cit., s. 71–75.

w żabę (...)” (s. 107). Omawiając symbolikę żaby w bajkach, a zwłaszcza przemianę kijanki w żabę, Bruno Bettelheim pisze, że ukazuje ona najważniejszą rzecz w życiu, „jaką jest przechodzenie w rozwoju od niższych form egzystencji do wyższych”<sup>12</sup>. Taką przemianą jest w powieści Odojewskiego przejście z dzieciństwa w dojrzałość.

## ZEJŚCIE W DOLINĘ

Wydarzenia w powieści wpisane zostały w ramy szczególnej retrospekcji. *Wyspę ocalenia* otwiera obraz bohatera, stojącego w samo południe na „najbardziej wysuniętym na wschód punkcie na kuli ziemskiej” (s. 16), przed zrujnowanym zajazdem, i spoglądającego na otwierającą się przed nim dolinę. Towarzyszy mu ubrana w czerń stara kobieta i śpiący w rowie pies.

Sytuacja ta przywołuje na myśl wszystkie opowieści, w których bohater odbywał wędrówkę do krainy zmarłych. Wejście do tamtego świata leży bowiem zawsze na najdalszych krańcach ziemi. Stara kobieta jawi się jako czuwająca przy grobach płaczka, a także jako kapłanka pośrednicząca między światem żywych i zmarłych, podobnie jak pies przypomina pilnującego umarłych Cerbera. Zajazd, karczma na rozdrożach w wielu baśniach jest miejscem tajemnym, w którym dokonują się cudowne przemiany, ale także zbrodnie i napady, tam właśnie stykają się różne światy i jest to jedno z miejsc „przejścia” w inny wymiar.

Znacząca jest także pora dnia; to w południe, gdy nie pada żaden cień, podejmuje się tajemnicze decyzje, „w południe czart lubi tańczyć na rozstajnych drogach”<sup>13</sup>. Południe, w pełnym słońcu jest dla Odojewskiego jak w antycznej tragedii porą śmierci.

Drogę w dolinę ogląda bohater jako „głęboką szczelinę cienia wyżłobioną w morzu ognia”, jest ona czarna, a „dwa kasztanowce osypane bielą (...) raczej płoną, niż kwitną” (s. 15). Obraz ten przypomina piekielne krajobrazy Dantego. Zejście w dolinę jest więc także zejściem do Pieła.

Na symbol doliny nakłada się obraz tytułowej wyspy ocalenia, tworzą one sieć wzajemnych odniesień. Wyspa to symbol czegoś szczególnego, doskonałego i trudno osiągalnego, jest także wyobrażana jako beztroskie miejsce pobytu po śmierci. Jako wyspę właśnie ukazał Dante Czyścic.

<sup>12</sup> Bruno Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. T. 1. Przeł. Danuta Danek. Warszawa 1985, s. 195.

<sup>13</sup> Maria Janion: *Tragizm*. W: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 26–28.



W sensie negatywnym jest symbolem ucieczki od świata, unikania trudów życia. Droga przez dolinę oznacza pogłębienie przeżycia i wiedzy, skupienie ducha, drogę duchowego rozwoju<sup>14</sup>. Na to znaczenie wskazuje obecność psa. Pies zjawił się przecież w pracowni Fausta, symbolizując według Junga niepozorny początek jego przemiany.

Otwierająca powieść scena antycypuje więc wszystko, co będzie się w niej działo: przywołanie nieistniejącego świata i ludzi, grozę piekła na ziemi, przemianę duchową bohatera. Pisarz przekłada pracę pamięci i wyobraźni na plastyczny obraz: bohater schodząc w dolinę, wchodzi w przeszłość – wsiada do pociągu, który wiezie go ku wydarzeniom lata 1942 roku, kiedy to po trzyletniej nieobecności powraca do swojej duchowej ojczyzny, raju dzieciństwa, Domu – majątku dziadków Czupryni na Podolu. Ta wędrówka pociągiem w przeszłość, do krainy zmarłych, przypomina podróż Józefa, bohatera *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza. Piotr jedzie do Raju, który na jego oczach zamieni się w Piekło.

Powieść kończy się lustrzanym odbiciem sceny ją otwierającej: bohater zasypia w Glebach, a gdy budzi się, pokój zamienia się najpierw w opuszczoną ruinę, później w pustą peron, z którego schodzi na prowadzącą ku górze, zasnutą „mglistym, kłębiącym upałem” ścieżkę. Płynność czasu, niejasność ontyczna świata przedstawionego ma swoje uzasadnienie w stanie psychicznym bohatera („choroba”, „gorączka”). W zamykającej powieść scenie bohater wyrwa się z krainy śmierci-wspominania i powraca do życia.

Tak skonstruowana rama retrospekcji wprowadza do powieści inicjacyjnej Odojewskiego dodatkową, nadrzędną płaszczyznę: wspomnianie staje się rozpoznaniem, nadaniem sensu i porządku chaotycznej i groźnej teraźniejszości czasu młodości, jest swoistym wtajemniczeniem we wtajemniczenie.

## ODDZIELENIE OD MATKI

Elementy scenariusza inicjacyjnego rozsadzają od środka realistyczną spójność powieści. Z Czupryni nadchodzą listy nakłaniające Piotra do przyjazdu w bezpieczne miejsce. Tymczasem owa „wyspa ocalenia” jest twierdzą bronią przez nielicznych obrońców w morzu gwałtu i okrucień-

<sup>14</sup> O znaczeniach symboli wyspy i doliny piszę na podstawie: Władysław Kopański: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, oraz *Leksykon symboli*. Opr. M. Oesterreicher-Mollwo. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1992.

stwa. W dodatku na życie rodziny Czerestwieńskich nastaje jej bękart, starszy brat Piotra, owoc przedmałżeńskiego związku ojca z ukraińską wieśniaczką. Wykształcony przez dziadków Piotra Siemion Gawryluk jest w dodatku przywódcą słynącego z okrucieństwa wobec Polaków oddziału ukraińskich nacjonalistów. Gawryluk napadł już na dwie kobiety związane z rodziną: przyjaciółkę Piotra z dzieciństwa Drugą Julię i ukochaną jego stryja Panią Irenę. Gdy Piotr przyjedzie do Czupryni, stanie się następną „zwierzyną, na którą poluje” pałający biblijną nienawiścią, wyzuty z dzieciństwa, pierworodny. Tytułowe „ocalenie” oznacza więc dla bohatera śmiertelne niebezpieczeństwo.

Decyzję o samotnym wyjeździe syna w to groźne miejsce podejmuje matka. Pierwszym elementem inicjacji jest oddzielenie młodzieńca od niewtajemniczonych kobiet i dzieci, i przeniesienie go do grupy mężczyzn-myśliwych (w powieści rolę myśliwych pełnią partyzanci, do których ucieknie Piotr). Ryt ten odpowiada odczuwanej w okresie dorastania potrzebie oderwania się od domu, sprawdzenia swojej wartości w „świecie”, poznania siebie, by w rezultacie móc się usamodzielnic, dojrzeć do decydowania o swoim życiu. W bajkach, które w przeciwieństwie do mitu, koncentrują się na ukazaniu losów jednostki<sup>15</sup>, często to właśnie matka, zniecierpliwiona zbyt długim uzależnieniem dziecka od siebie, podejmuje za niego decyzję i wysyła go z domu w „świat” (w bajkach zastępuje ją wtedy postać złej macochy; złej, bo zmuszającej dziecko do porzucenia bezpiecznej przystani)<sup>16</sup>. Tak właśnie postąpiła matka Piotra i charakterystyczna jest instynktowna niechęć, z jaką przyjął jej decyzję.

## INICJACJA SEKSUALNA

Jednym z najważniejszych rytów dojrzewania jest inicjacja seksualna. Przybiera ona różne postacie i wszystkie one zostały ukazane w powieści. Uczucia erotyczne, zgodnie z odkryciami Freuda, bohater kieruje także wobec matki, jest zazdrosny o ojca, wstrętem napawa go uświadomienie sobie, że rodzice prowadzą życie erotyczne. „Ohyda, ohyda” – wykrzykuje na wieść o romansie ojca z ukraińską wieśniaczką. Bohater ma bowiem do miłości, a przede wszystkim seksu, stosunek ambiwalentny. Dzieje się tak dlatego, że poznaje go w najbardziej skrajnych postaciach. Ważnym elementem jego erotycznego wtajemniczenia jest bowiem przeżywana na

<sup>15</sup> Elazar Mielietinski: op. cit., s. 282.

<sup>16</sup> Bruno Bettelheim: op. cit., t. 2, s. 50–54.

jawie i we śnie, wspomiana po wielokroć opowieść przyjacielska Nika o losie ich przyjaciółki z dzieciństwa, Drugiej Julii.

Zgwałcona przez Gawryluka i jego kompanów, idzie dobrowolnie do jego kwatery i tam spędza z nim kilka miesięcy w erotycznym otumanieniu. W końcu, gdy jej obecność zagraża spójności bandy, Julia odwodzi bowiem Gawryluka od mordów i grabieży, oddaje on ją swoim kamratom, a potem wyrzuca. Szalona Druga Julia jest brzemienna, budzi w Piotrze lęk i wstręt.

Inicjacja seksualna także w rytuałach przybiera często drastyczną postać. W opowieściach o herosach wybujały erotyzm bohatera, który jest oznaką jego siły i osiągniętej dojrzałości, przybiera niekiedy destruktywny charakter gwałtu i kazirodztwa. Także opowieści o młodzieżowych gangach pełne są scen, w których młody chłopak, by udowodnić swą męskość, zmuszany jest do udziału w zbiorowym współżyciu z jedną lub z kilkoma kobietami<sup>17</sup>.

Przeciw wagą dla historii Drugiej Julii jest, następująca w powieści tuż po niej, opowieść stryja Teodora o jego namiętnej miłości do żony innego – Pani Ireny. Te lustrzane historie rozbudzą i przemienią dziecinne uczucie Piotra do starszej od niego wychowawicy dziadków, Katarzyny, w dojrzałą, zmysłową miłość. Zostaje ona ukazana niemal jak misterium, wybucha bowiem z całą siłą dosłownie u wrót kościoła. Swą pierwszą miłosną noc w baśniowej scenerii (piaskowa łąka nad brzegiem źródła pod niebem usianym gwiazdami) wspominać będą bohaterowie jako największą świętość na dnie koszmaru (Piotr po zobaczeniu pogromu wsi, Katarzyna w burdelu dla niemieckich żołnierzy)<sup>18</sup>.

Historia Julii i Gawryluka, oraz miłosna noc Katarzyny i Piotra zostały wyróżnione w powieści w formie retrospekcji, jakby ich jakość i waga była tak wielka, że „udźwignąć” je może tylko wspomnienie. Tą inwersyjną techniką posłużył się pisarz wielokrotnie w późniejszych utworach, zawsze jednak w sytuacjach „granicznych”, wykraczających poza naturalny porządek.

Zawarta w utworach Odojewskiego dialektyka erotyzmu i wojny ma swoje uzasadnienie w charakterze kultury europejskiej. W zamieszczonej w tomie *Dzieci* z cyklu *Transgresje* dyskusji tak oto interpretuje ten związek Waclaw Maksymowicz: „(...) na początku i na końcu zamkniętego kręgu myślenia o biologicznej samorealizacji człowieka (...) znajdują się

<sup>17</sup> Eleazar Mielietinski: op. cit., s. 283, oraz Bruno Bettelheim: *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*. Przeł. Danuta Danek. Warszawa 1989, s. 97–98.

<sup>18</sup> Opowiadanie: *Ucieczki* z tomu *Zmierzch świata*.

wojna i erotyzm. Próbuje się pozbyć wojny i jednocześnie pozbywamy się naszego myślenia o erotyzmie, ponieważ nie jesteśmy w stanie inaczej o tym myśleć. Z kolei – tego nie możemy się pozbyć. Więc znowu wracamy do wojny”<sup>19</sup>. Tę organiczną jedność wojny i miłości wyraża w powieści scena, w której w świadomości Piotra w jedno stapiają się dwie postaci personifikujące te kategorie – Siemion Gawryluk i Katarzyna.

### ODOSOBNIENIE

„Inicjowany (...) przechodzący zmianę statusu musi być wpięrow odseparowany od swej początkowej roli społecznej”<sup>20</sup>. Ową separację można wyrazić w rozmaity sposób, przede wszystkim przez usunięcie go z domowego otoczenia i tymczasowe umieszczenie w zamkniętej przestrzeni. Adept staje się okresowo nienormalną osobą (nieczystą, skażoną świętością, a przez to niebezpieczną), istniejącą w nienormalnym czasie. Ta społeczna beczasowość jest umowna, może trwać kilka chwil lub rozciągać się na miesiące.

Ten fragment rytu odzwierciedla doznania i potrzeby psychiczne towarzyszące wewnętrznemu procesowi przemiany osobowości. Oba te oblicza inicjacji mają swoje odpowiedniki w świecie przedstawionym powieści Odojewskiego. Tytułowa „wyspa ocalenia” symbolizuje trudno dostępne miejsce odosobnienia, Piotr wyruszając do niej opuszcza nie tylko matkę i siostrę, ale całe dotychczasowe życie. Inicjowany zapomina o swym przeszłym życiu, więzach rodzinnych, imieniu, języku i uczy się wszystkiego od nowa. Będąc już w Czupryni, Piotr odmawia udziałów swych dziecinnych zajęciach i nadal poszukuje samotności; chroni się w gąszczu parku, gdzie przeżywa moment beczasowości, który Jung opisuje jako towarzyszące przemianie poczucie nieśmiertelności.

Szukając samotności Piotr ucieka z Czupryni i dociera w kolejne odosobnione miejsca: do kryjówki partyzantów w Krzyżtopolu, leśniczówki, stajni na skraju wsi, wreszcie do pokoju w Glebach, w którym zamyka go kuzyn Paweł.

Pragnienie fizycznej samotności łączy się z poczuciem wewnętrznej alienacji, gdy Piotr, nawet będąc z innymi, jest sam. Psychologowie

---

<sup>19</sup> *Dzieci*, t. I. Wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stefan Chwin. Gdańsk 1988, s. 308.

<sup>20</sup> Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas: *Rytuał i narracja*. Tłumaczyli: Michał Buchowski, Anna Grzegorzczak, Ewa Umińska-Plisenko. Warszawa 1989, s. 81–83.

opisujący przemianę osobowości podkreślają, że towarzyszy jej głęboki, paraliżujący człowieka kryzys psychiczny. W *Wyspie ocalenia* przy opisach stanu bohatera wielokrotnie powracają słowa-klucze: choroba, gorączka, koszmary, otępienie, oślepienie.

Człowiek doznający przemiany pogrąża się we własnym wnętrzu, opanowują go sny, wizje, koszmary, majaki, prześladują myśli i obrazy. Czyni go to okresowo niezdolnym do działania w świecie zewnętrznym. W tym czasie trwa intensywne praca duchowa. Procesy przemiany zapowiadają swoje przejście przede wszystkim we śnie. Pierwszy sen Piotra w Czupryni prorokuje przemianę, która dokona się w bohaterze: „Czarny ptak znowu rozpostarł skrzydła i śpiewał. (...) był cały przepelniony różnorakimi dźwiękami, które wyrzucał z siebie podłużną frazą, i być może nimi właśnie obudził światło, do niedawna ukryte głęboko w zakamarkach snu, gdyż z wolna odbarwiło mu pióra i wkrótce swym delikatnym różem zmieszany z bielą przypominał cudownego flaminga” (s. 33).

Ptak we śnie w interpretacji psychoanalitycznej oznacza samego śpiącego. Sny Piotra są koszmarami, przynoszą mu kwintesencję zdarzeń, słów i myśli prześladujących go w czasie dnia. Ale w przeciwieństwie do jawy, którą postrzega bohater jako ulegającą procesowi destrukcji – sny, jak ten cytowany, po ekspresji zła przynoszą odrodzenie.

Szczególne znaczenie ma w powieści drobny szczegół jednego ze snów Piotra. Ujrzał on bowiem „rozgrzaną tarczę słoneczną i jasność oślepiła go na moment”. Dysk słoneczny symbolizuje jedność i doskonałość, dialektycznie przeciwstawioną wielości i chaosowi stale zmieniającego się świata i zdarzeń<sup>21</sup>. Piotr zobaczył obraz w kształcie koła – mandalę, archetyp całości. Mandala przedstawia symbolicznie jaźń człowieka, całość jego psychiki: świadomość i nieświadomość. Jak pisze Jung, obraz ten pojawia się spontanicznie, jako próba samoleczenia się ze strony Natury; pojawia się on u tych ludzi, którzy napotykają na problem istnienia przeciwieństw w naturze ludzkiej i w konsekwencji tracą orientację<sup>22</sup>. Obraz ten równoważy chaos i zamieszanie psychiki poprzez zbudowanie centralnego punktu, będącego punktem odniesienia. Pojawienie się mandali i porządkujących rzeczywistość snów wiąże się z tą częścią inicjacji, która dotyczy poznania.

<sup>21</sup> Philip Wheelwright: *Symbol archetypowy*. Przeł. Maria-Bożenna Fedewicz. W: *Symbole i symbolika*. Wybrał i wstępem opatrzył Michał Głowiński. Warszawa 1991, s. 290.

<sup>22</sup> Carl Gustaw Jung: *Mandala*. W: *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*. Przeł. Magnus Starski. Poznań 1993, s. 1–4.

## POZNANIE

„Inicjacja wprowadza nowicjusza zarazem do wspólnoty ludzkiej i w świat duchowych wartości. Poznaje on zachowania, techniki i instytucje dorosłych, jak też mity i święte tradycje plemienia, imiona bogów i historię ich dzieł; poznaje zwłaszcza mistyczne związki plemienia z istotami nadprzyrodzonymi (...)”<sup>23</sup>.

W *Wyspie ocalenia* to, co jest przez bohatera poznawane, przybiera klasyczną postać rodzinnej tajemnicy, uosobionej przez demonicznego Siemiona Gawryluka. Poprzez jego krwawe czyny objawia się wszechobecne zło. Maria Janion pisze o tej postaci, że jest jednocześnie „rzekiwistym człowiekiem, ale i zbuntowanym cieniem”<sup>24</sup>.

Odojewski, zgodnie z prawem mitu i bajki, rozkłada złożoną osobowość na dwie i przydaje Piotrowi złego sobowtóra – przyrodniego brata. Wewnętrzny proces poznawania własnego zła i pokonywania go (w terminologii Junga odpowiadający integracji Cienia), jest w bajkach ukazany jako walka z potworem. Piotr musi więc, aby udowodnić swą dojrzałość, zabić brata-potwora. I w następnych częściach cyklu Piotr ukazany jest jako krwawy mściciel, walczący z bratem jego metodami, niejako przyjmujący go w siebie.

W poznaniu Piotra szczególny udział ma Katarzyna. Jako archetyp młodej kobiety jest ona Dziewicą – ideałem kobiecości, tą, która pobudza w mężczyźnie pierwiastek bohaterski, skłaniający do zmierzania się z niebezpieczeństwami i dopięcia celu. To ona formułuje zadanie, które musi wykonać Piotr. Ale jest ona także Syreną-kusicielką, symbolem zmysłowego powabu, która odwodzi mężczyznę od istotnego celu<sup>25</sup>. Po miłosnym spełnieniu Katarzyna „kusi” Piotra: „Wyjędźmy razem do K., Piotrze”. Kreacja tej miłosnej sceny uwypukla „syreni” pierwiastek kobiety: kusząc bohatera, Katarzyna wciąga go do wody i ucieka przed nim. Piotr jednak odrzuca jej miłość, wybierając walkę, spełnienie zdania, które sobie postawił.

Najważniejszą częścią inicjacji jest poznanie sacrum. W planie dosłownym powieści Odojewskiego ten wymiar bytu jest negowany; bohater z lekką kpina opisuje np. swój, charakterystyczny dla wieku dojrzewania, kryzys wiary w religijne i kościelne dogmaty.

<sup>23</sup> Mircea Eliade: *Wprowadzenie do problemu inicjacji*, op. cit., s. 65.

<sup>24</sup> Maria Janion: *Cierni i róża Ukrainy*. W: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 188.

<sup>25</sup> Philip Wheelwright: op. cit., s. 290.

Sacrum zostało natomiast przez Odojewskiego wpisane w świat przedstawiony, niejako ukryte. Manifestuje się poprzez głębokie antynomie na wszystkich poziomach wykreowanego świata. W planie psychologicznym dualizm dotyczy pojęć niewinności-doświadczenia, miłości-nienawiści; w planie zdarzeń: gwałt i zbrodnia przeciwstawia się miłości i pokojowi. Dychotomia objawia się w konstrukcji postaci walczących ze sobą braci – Piotra Czerestwieńskiego i Siemiona Gawryluka. Ostra granica dzieli przestrzeń: Dom, „wyspę ocalenia”, od otaczającego go morza nienawiści i wojny. Podział ten metaforycznie odzwierciedla porządek transcendentny, w którym Dom znaczy utracony Raj, a także kosmos, zaś otaczająca go przestrzeń to chaos i Piekło. Antynomia rozciąga się także na powieściowy czas: czas przeszły jest wartościowany pozytywnie jako bajkowy okres szczęśliwego dzieciństwa, zaś teraźniejszość i przyszłość jednoznacznie negatywnie, bowiem oznacza bolesne dojrzewanie i wojnę.

Poznając miłość i cierpienie w ich najbardziej ekstremalnej postaci: absolutnego szczęścia, zachwytu (*fascinans*), przedstawionego przez doznanie mistycznego światła, oraz przeraźliwej grozy (*tremendum*) w obliczu potworności wojny, bohater dochodzi do najwyższego stopnia poznania – przeżywa doświadczenie *numinosum*.

## MISTRZOWIE

Inicjacja odbywa się w rytuałach pod opieką starych Mistrzów. W *Wyspie ocalenia* duchowymi nauczycielami Piotra są: jego dziadek, rosyjski emigrant Mikołaj Czerestwieński, stryj Teodor, stary służący Fiedka Czerkwas i dowódca polskich partyzantów – pułkownik Laudański. Każdy z nich otwiera przed Piotrem inne obszary istnienia.

Dziadek – niezłomny, surowy, powściągliwy, silny duchowo i fizycznie, uformował moralny charakter chłopca. Jego symboliczny wiek – zbliża się bowiem do dziewięćdziesiątki – nakierowuje na funkcję, którą spełnia w świecie przedstawionym. Uosabia on bowiem stary świat, który umiera razem z nim, tak jak jego nieprawy wnuk uosabia nowy. Dziadek jest mitycznym starym królem, który cierpi na niemoc i oddaje swoje dziedzictwo w ręce wybranego przez siebie następcy – wnuka Piotra (Odojewski chętnie posługuje się imionami znaczącymi, a Piotr to przecież opoka, skała).

Stryj Teodor, o twarzy „przypominającej bizantyjskiego świętego”, wprowadza bohatera w świat kultury duchowej, on także odkrywa przed nim rodzinną tajemnicę i ukazuje istotę miłości. Zastępuje on Piotrowi

nieobecnego ojca, sprawcę nieszczęść. Wina ojca staje się rodzajem grzechu pierworodnego, którego następstwa spadają na potomstwo<sup>26</sup>. Ojciec, ukazany jako melancholik oplakujący utraconą ojczyznę, prefiguruje przyszłe losy syna, który także utraci swój Dom.

Stary służący Fiedka jest najmniej znaczącą postacią pośród Mistrzów, ale to on wprowadził Piotra w świat natury i nauczył „pożytecznych rzeczy”. Zaś pułkownik Laudański, którego nazwisko przypomina etos kresowej szlachty, pokazuje bohaterowi z bliska wojnę. I to właśnie on stanie się kapłanem, przeprowadzającym adepta na nowy brzeg istnienia. W indyjskich rytuałach nauczyciel „przemienia chłopca w płód i przez trzy dni nosi go w sobie (...), staje się nim brzemienny, gdy położy prawicę na głowie chłopca”<sup>27</sup>. W powieści Laudański trzy dni ma w swojej pieczy Piotra. Po szoku, jakim było dla niego ujrzenie na własne oczy gawrylukowskiego dzieła zniszczenia, Laudański kładzie na nim rękę, niczym ojciec, po zadaniu synowi bolesnego, ale koniecznego dla jego rozwoju ciosu<sup>28</sup>.

Wielką rolę w procesie poznania i przemiany Piotra ma enigmatyczna postać przyjaciela z dzieciństwa, Nika Fiodorczyka. Jung pisze, że „(...) wewnętrzna przemiana polega na przerodzeniu się w inną postać. Ową inną istotę jest inny w nas – przyszła, szersza i większa osobowość, którą już poznaliśmy jako wewnętrznego przyjaciela duszy”<sup>29</sup>. W mitach i dziełach literackich nimi inspirowanych pojawia się on jako mądry i bardziej doświadczony towarzysz głównego bohatera (np. Enkidu w *Gilgameszu*, czy Demian w powieści Hessego). Nik jest prawą ręką dziadka, bierze udział w walkach partyzanckich, walczy z Gawrylukiem. To on uświadamia Piotrowi, że Gawryluk poluje na Katarzynę. To z nim poweźmie plan rozprawienia się z bratem. Wreszcie jego śladem wyruszy do kwatery partyzantów. W tej powieści lustranych odbić, Nik jest postacią na poły realną, na poły zaś będącą projekcją bohatera. Jedyna ich rozmowa ma miejsce nocą, „w ciemnym pokoju rozciętym na pół smugą księżycowego światła” (co sugeruje magiczne rozszczepienie osobowości głównego bohatera).

<sup>26</sup> Porównaj Ewa Wiegandt: op. cit., s. 106.

<sup>27</sup> Mircea Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. I. Przełożył Stanisław Tokarski. Warszawa 1988, s. 152.

<sup>28</sup> Robert Bly: *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*. Przeł. Jacek Tittenbrun. Poznań 1993, s. 42–57.

<sup>29</sup> Carl Gustaw Jung: *Odrodzenie*, op. cit., s. 147.



## PRÓBY INICJACYJNE

W trakcie inicjacji adept przechodzi przez szereg bolesnych prób (najczęściej jest to obrzezanie, nacinanie i nakłuwanie skóry, wyrywanie zęba). Znosząc mężnie cierpienia, młodzieniec udowadnia, że posiada siłę, odwagę, moc i jest godny, by stać się mężczyzną.

Rytuał ten eksterioryzuje psychologiczną potrzebę dorastającego, by sprawdzić się, udowodnić sobie i innym swoją wartość. Z drugiej strony jest on także sposobem okiełznania destrukcyjnych popędów. Bruno Bettelheim uważa, że to, co często mylnie interpretuje się w zachowaniach młodzieńczych jako wyładowanie niekontrolowanej agresji, w znacznej mierze wywodzi się z dążności do zintegrowania społecznych tendencji popędowych, a nie z potrzeby ich wyładowania<sup>30</sup>.

Młodzi bohaterowie *Wyspy ocalenia* działają motywowani siłami „ślepych namiętności”, ryzykują swoim życiem i zdrowiem fizycznym i psychicznym. Druga Julia i Piotr składają swoje życie niejako w ofierze prześlągalnej dla złych bogów. Droga, którą poszła naprzeciw Złu Julia, wyruszy także, równie jak ona bezbronna, Piotr – i pierwsze, co zobaczy, będzie śmierć kobiety z dziećmi. Najważniejszą próbą inicjacyjną jest przeżycie śmierci. W rytach przejścia śmierć ewokowana jest przez wyobrażenia symboliczne. Nowicjusz pożarty przez potwora, rozszarpywany na kawałki, pozostaje kilka dni sam w pustej chacie, lochu, jaskini, niczym w grobie.

Taką jaskinią jest punkt kontaktowy partyzantów, do którego trafia Piotr po ucieczce z Czupryni. Ukazanie tego miejsca jako stolarni, zastawionej figurami świętych, jest dalekim odpryskiem przeświadczenia o sakralności miejsc, w których dokonywało się wtajemniczenie (miejsce to zresztą odegra jeszcze w innych częściach cyklu podobną rolę). Sceneria tego miejsca przypomina grobowiec. Bohater trafia tam o zmroku i po wejściu do sieni zostaje ogłuszony ciosem w głowę.

Piotr przeleżał w ciemności kilka dni w dziwnym letargu, w stanie z pogranicza życia i śmierci, a dochodziły do niego jedynie opowieści partyzantów o wyczynach Gawryłuka. Następne miejsca, w które zabierze go Laudański, są kolejnymi wersjami owych odosobnionych przestrzeni. W rycie oznaczają one jednocześnie grób i łono, z którego inicjowany wyłoni się w nowej, przemienionej postaci.

Metamorfozę adepta wyobrażają oczyszczające próby ognia i wody. Piotr ogląda „objętą płomieniami wieś”, później zaś, gdy siedzi zamknięty

<sup>30</sup> Bruno Bettelheim: *Rany symboliczne*, op. cit., s. 77.

przez kuzyna w pokoju w Glebach – ostatnim miejscu swej przemiany – zwiduje się mu korowód bliskich, mówiących swe „bezkresną i nienawistną dal” dorosłości, „jak z najzimniejszych źródeł i strumieni woda, mająca otrzeźwiająco brutalnie moc”.

W zapamiętanym z dzieciństwa pokoju w domu kuzyna, niczym ostatnim azylu przed wejściem w „bezkresną i nienawistną dal” dorosłości, Piotr ostatecznie pożegna dzieciństwo, jawiące mu się pod postacią umiejscowionej w bajkowej przeszłości Czupryni-Arkadii.

## NARODZINY

Jak śmierć wyobrażała symbolicznie koniec jednego etapu życia, początek życia w nowej, doskonalszej postaci ukazują ponowne narodziny. „Wyobrażenia i symbole rytualnej śmierci powiązane są z embriologią, wskazują, że nowe życie jest w trakcie przygotowania”<sup>31</sup>. Z motywem narodzin związane są symbole położnicze, jak nazywa je Eliade. Otworzenie przez Pawła drzwi do pokoju, w którym przebywa Piotr, poprzedza straszny kobiecy krzyk, przypominający krzyki rodzącej. Ponowne narodziny w zmienionej postaci przywołuje także archetypiczny obraz wyłonienia się z wody: „(...) to było tak, jakby załała go słona fala morskiego przypływu, wyrzuciła na brzeg i zostawiła nagiego na piasku. Już wiedział, że musi odejść” (s. 213).

Powieści inicjacyjne charakteryzuje zakończenie otwarte. Ukazuje ono metaforycznie szerokie możliwości czekające na bohatera w świecie, w który wkracza po przejściu wtajemniczenia w fundamentalne prawdy dotyczące natury człowieka i bytu. W *Wyspie ocalenia* wtajemniczenie ma również funkcje terapeutyczne – uwalnia bowiem narratora powieści od koszmaru wojennej przeszłości, przez wprowadzenie jego indywidualnego doświadczenia „piekła na ziemi” w porządek uniwersalnych kategorii, kształtujących człowieka egzystencję.

---

<sup>31</sup> Mircea Eliade: *Wprowadzenie do problemu inicjacji*, op. cit., s. 69.