


Magdalena Lubelska-Renouf 

## STRUKTURY WYOBRAŹNI CZESŁAWA MIŁOSZA I GILBERTA DURANDA

### SŁOWA KLUCZOWE

antropologiczne struktury wyobraźni; wyobraźnia; obraz; mit; symbol

### Wstęp

Poszukiwanie pewnych stałych konstrukcji wyobraźni, obecnych w utajeniu lub jawnie we współczesnej kulturze, nie jest tematem nowym. W XX wieku we Francji zajmowali się nim Sartre, Bachelard, Corbin, Cassirer, Souriau, a także Gilbert Durand, twórca klasycznego dzieła *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Badania Duranda pozwoliły ustalić morfologiczną klasyfikację struktur wyobraźni, skrytalizowanych w dwóch porządkach (*régimes*): dziennym i nocnym. Te obszerne konstelacje obrazów, na tyle trwałe, by mogły tworzyć homogeniczne struktury symboli izomorficznych, stały się obiektem badań archetypologii antropologicznej, która stara się je odnaleźć we wszystkich przejawach ludzkiej wyobraźni.

Zauważmy jednak, że wymienieni badacze opracowują przede wszystkim własne koncepcje wyobraźni i od ustalonej czy z góry założonej teorii zależą następnie ich praktykowanie i mitoanalizy. Gilbert Durand, którego prace należą dziś do klasyki w tej dziedzinie, również prezentuje własną koncepcję wyobraźni, wytyczając pole i granice dla jej praktycznej klasyfikacji.

Czesław Miłosz – poeta czyli przede wszystkim praktyk wyobraźni – w wielu swoich pracach zajmuje się także teorią; podobnie jak Durand jest również teoretykiem wyobraźni. W pierwszej części naszego artykułu zajmiemy się porównawczą prezentacją obu teorii. Dla większej jasności wykładu, tam gdzie wyda się to nam konieczne, poszerzymy prezentację, przytaczając argumenty innych współczesnych badaczy wyobraźni.

Druga część tekstu dotyczyć będzie praktycznej realizacji ich teorii. Po przedstawieniu antropologicznych struktur wyobraźni w dziele francuskiego badacza, spróbujemy przeprowadzić podobną klasyfikację struktur poetyckich w dziele Miłosza. Jego poezja tworzy bowiem wiele magnetycznych pól obrazów, grawitujących wokół stałych poetyckich symboli, i próba ich wytyczenia posłuży jednocześnie naszkicowaniu głębokiej struktury poetyckiej wyobraźni.

Równoległe czytanie Duranda i Miłosza przez czytelnika naiwnego może prowadzić do podejrzenia o wpływy, gdyż niektóre utwory poety wydają się wręcz programową realizacją założeń badacza. Podejrzenie takie jest oczywiście błędne choćby ze względu na chronologię: większość wierszy Miłosza powstała o wiele wcześniej od badań Duranda. Podobieństwo jak najbardziej istnieje, ale tylko jako wspólne – głębinowe – źródło doświadczenia i w takim wypadku poezję Miłosza można ewentualnie czytać jako „dowód” na słuszność tez naukowca.

Jednocześnie dopisuje ona jak gdyby dalszy, niezrealizowany ciąg tych badań. Jak wspomnieliśmy, Durand wytycza dwa główne pola imaginacyjne: porządek dzienny i nocny. Porządek dzienny, ustawiony w opozycji, do nocnego opisany zostaje jako schizomorficzny, a w wersji skrajnej – schizofreniczny. Natomiast symbole skoagulowane w porządku nocnym, w opozycji do dziennego, są nacechowane zdecydowanie negatywnie. Praca wyobraźni poetyckiej, według francuskiego badacza, polega na zacieraniu i eliminowaniu tej antytezy głównie poprzez rehabilitację symboliki nocnej, czyli, używając ukutego przezeń terminu, eufemizację symboli nocnych. To bardzo wyraźne u Miłosza, ale jego poezja realizuje również proces odwrotny, który można by odpowiednio nazwać wulgaryzacją symboliki dziennej – tej Durand w swoim dziele nie opisał.

### **Teorie wyobraźni**

Podstawowe pytanie zadawane przez współczesnych badaczy wyobraźni dotyczy jej statusu ontologicznego, to jednocześnie zapytanie o status ontologiczny samej rzeczywistości.

Współczesny metabolizm naszego myślenia o wyobraźni wydaje się wciąż zdecydowanie dychotomiczny: to, co „rzeczywiste” przeciwstawia się zazwyczaj

temu, co „wymyślone” i przekłada na inną diadę: „rzeczywiste, czyli to, co istnieje” kontra „wymyślone, czyli to, co nie istnieje”. Jednak najprostsza nawet refleksja nad „istnieniem” wprowadza nas w labirynt pułapek ontologicznych. Arystoteles rozróżnia „byt jako akt” i „byt jako potencję” oraz tworzy całą teorię istnień wymyślonych i przyszłych (Plesu 2003: 41). Plotyn ustanawia dziewięć stopni bytów, ułożonych hierarchicznie i według intensywności. Kant wymienia istnienia obiektywne, subiektywne, afektywne, wolitywne, konieczne, możliwe, aprioryczne, aposterioryczne, fenomenalne i noumenalne. Współczesny francuski teoretyk wyobraźni Alain Souriau, cytując Hegla i Heideggera, dopełnia tę listę o istnienia oniryczne, formalne, eksplicytne, implicytne, uniwersalne, pojedyncze, wewnętrzne, zewnętrzne, fizyczne, duchowe, przeszłe, teraźniejsze, przyszłe, przypadkowe i transcendentne, czyli „wykraczające w swej rozpiętości poza oktawę świata” (Plesu 2003: 42).

Z perspektywy tego podstawowego ontologicznego pytania o byt, filozofów wyobraźni można podzielić na dwa obozy. W pierwszym, w którym umieścimy Platona, Kartezjusza i Sartre’a, znajdziemy analizę wyobraźni pojmowanej jako fantazja przeciwstawiona rozumowi i empirii. W obozie tym nie rozróżnia się modalności istnienia krasnoludków, Chrystusa, Ducha Świętego, pana Wołodyjowskiego i ojca Goriot. Każdy z nich jest tworem fantastycznym i przysługuje im zerowy status ontyczny: żaden nie istnieje.

W drugim obozie, wyobraźni przeciwstawionej fantazji i nieprzeciwstawionej rozumowi, odnajdziemy większość poetów, myślicieli religijnych i mistyków. W tym Miłosza i, z pewnymi zastrzeżeniami, Duranda. Obaj bardzo wyraźnie podkreślają bezzasadność takiej dychotomii: „Nic właściwie nie wiemy, co znaczy »wierzyć« i »nie wierzyć« w istnienie czegoś czy kogoś [...] umysł człowieka wymyka się uproszczonemu podziałowi na »wyobrażone« i »rzeczywiste«, na »dosłowne« i »przenośne« (Miłosz 1994: 138). Zanim pogłębimy tę drugą koncepcję, która nas tutaj głównie interesuje, możemy wstępnie stwierdzić, że z punktu widzenia myślicieli obozu „prawdziwej wyobraźni” tworem fantazji będą realistyczne lub fantastyczne opisy Balzaka, Sienkiewicza, Houellebecqa czy Gombrowicza, a tworem Wyobraźni (pisanej odład z dużej litery) – mity wszystkich kultur, Stary i Nowy Testament, poszukiwania Graala, wielkie eposy mistyczne i problemy braci Karamazow. A także większość ludowych baśni, czyli również, dlaczego by nie, krasnoludki.

Mówiąc w ogromnym skrócie: wspólny mianownik twórców Wyobraźni to możliwość ustalania korespondencji ze światem duchowym za pomocą symboli, funkcjonujących poza historią, moralnością i socjologią.

Świat drugiego obozu nie jest więc dychotomiczny (wyobrażone – rzeczywiste), ale trójdzielny; dzieli się na przestrzeń empiryczną i zmysłową (konkret,

immanencja), przestrzeń czystej Inteligencji lub Duchowości (logika, transcendencja) oraz przestrzeń pomiędzy nimi, pośrednią, stworzoną właśnie przez Wyobraźnię, rodzaj tkaniny mieszanej, w której współprzenikają się przedmioty zmysłowe i idealne. To świat obrazów ufundowany przez stare prawo analogii: „jak na górze, tak i na dole”. Każdy przedmiot zmysłowy uzyskuje w nim swój obraz, który odzwierciedla jednocześnie transcendentny model. Mówiąc słowami Miłosza, każdy konkretny uzyskuje nadwyżkę sensu i zamienia się w symbol, czyli konkretny wielowarstwowy (Miłosz 1994: 217). Badacz mistyki islamskiej Henry Corbin proponuje świetny termin na określenie tej przestrzeni pośredniej: *mundus imaginalis*, świat, który trwa i wyraża się jako obraz (Corbin 1983: 48).

Idealny przykład *mundus imaginalis* to, zdaniem Miłosza, *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, który:

Wbrew pozorom jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu. [...] Wschody i zachody słońca, zwykłe czynności jak przyrządzenie kawy i zbieranie grzybów, są więc i tym, za co bierze je czytelnik, i powierzoną pod którą ukrywa się wielka akceptacja, która ożywia i podtrzymuje opis. [...] Ogórki i arbuzy soplicowskiego sadu spełniają wszelkie warunki aby otrzymać godność symbolów, czyli rzeczy, które zarówno są sobą w całej pełni, jak znaczą coś innego (Miłosz 1994: 130).

Podkreślmy, że zbiór „zwykłych przedmiotów i czynności”, czyli po prostu materia, jest ontologicznie konieczny dla procesu wyobraźni i że z tego punktu widzenia niektóre romantyczne dzieła reprezentują symbolizm fałszywy, bo zdematerializowany i odcieleśniony. Jak stwierdza Miłosz: „Nasuwa się podejrzenie, że tworzyć duchy-astrale jest za łatwo i że ich eteryczność stanowi karę za wzgardzenie materią [...]. Charakteryzuje to całe romantyczne myślenie, w którym pełno tworów z mgły i atramentu, tak, że marzenie wzięte nieraz bywa **błędnie za akt wyobraźni**” (Miłosz 1994: 124; wyróżn. M.R.). Inaczej mówiąc, według autora *Ziemi Ulro*, Słowacki był (jedyne) twórcą fantazji, Mickiewicz zaś – Wyobraźni prawdziwej, która polega na „podwójnym wchłanianiu świata” (Miłosz 1994: 170).

Ta „podwójność wchłaniania świata”, stanowiąca wyznacznik obiektywnej rzeczywistości, okazuje się tutaj bardzo ważna. Autor znany i bliski Miłoszowi, rosyjski teolog Sergiusz Bułgakow, definiuje pojęcia „objawienia”, „mitu” i „symbolu” jako ten sam rezultat relacji między transcendencją i immanencją. Według niego, artysta jest podobnie, choć w różnym stopniu, mitotwórcą jak biblijny prorok czy nowotestamentowy apostoł. We wszystkich tych wypadkach transcendencja przejmuje inicjatywę, narzucając się odbiorcy-twórcy, który musi

„w odpowiedni sposób widzieć i słyszeć, a następnie ucieleśnić to, co zobaczone i usłyszane w obrazie [...]; prawdziwy artysta jest zobligowany do największej artystycznej szczerości; nie powinien niczego wymyślać” (Bułgakow 2010: 101). Transcendencja jest przy tym, kontynuuje Bułgakow, wielowarstwowa, jej najgłębsza warstwa to objawienie *sensu stricto* religijne, ale:

Różne naturalne żywioły (licha leśne, wodniki, rusalki, elfy, gnomy itd.) ujawniają się w micie, bajki ludowe są zaś do pewnego stopnia takimi naturalnymi mitami, powstałymi w momentach największej otwartości i wrażliwości na głosy z obszaru tego, co pozamysłowe (Bułgakow 2010: 101).

W swoim dziele Bułgakow przeciwstawia te transcendentne warstwy ucieleśnione w immanentnych obrazach abstrakcyjnym spekulacjom Kanta, Hegla i Kartezjusza, broniąc tezy o ich absolutnej rzeczywistości: „Mit jest wydarzeniem i należy traktować go jako coś wybitnie realistycznego; inaczej rzecz ujmując, w micie nie chodzi o abstrakcyjne pojęcia, lecz wyłącznie o rzeczywistość” (Bułgakow 2010: 99).

Zacytowaliśmy Bułgakowa<sup>1</sup> ze względu na prekursorstwo tego myśliciela, a także z uwagi na nieprzebadane jeszcze zbieżności jego myśli z myślą Miłosza, choć można by zamiast niego przytoczyć słowa Oskara Miłosza czy Simone Weil. Wszyscy oni mówią w zasadzie to samo: transcendencja wcielona w immanencję stanowi warunek rzeczywistości i jako taka jest czymś całkowicie innym od subiektywnego wymyślania bytów. Bułgakow posuwa się może najdalej w tym rozumowaniu, przeciwstawiając symbolizm naukowy, będący według niego subiektywnym psychologizmem, symbolice religijnej i artystycznej:

Przeciwieństwem owego symbolizmu znaków warunkowych i pragmatycznych okazuje się symbolizm w religii i sztuce (w czym objawia się ich tajemnicza bliskość). Symbolizm ich [...] podąża a realibus ad realiora<sup>2</sup>, dlatego obcy mu jest psychologizm. W odróżnieniu od pragmatyczno-warunkowego charakteru pojęć naukowych, treść symbolu jest obiektywna i pełnowartościowa [...]. Nie można artystycznie skłamać i nie można być nieszczerym w mitotwórstwie: człowiek nie tworzy mitu, to mit wypowiedzią się przez człowieka (Bułgakow 2010: 103).

Podobnie rzecz przedstawia się w *Ziemi Ulro*, będącej systematycznym studium wyobraźni, gdzie Miłosz-teoretyk całkowicie odwraca kartezjańsko-naukową dychotomię „prawdziwe – wyobrażone”. Zastanawiając się nad statusem ontologicznym bohaterów *Boskiej komedii*, poeta proponuje koncepcję, którą można streścić w jednym zdaniu: „realne, dlatego że wyobrażone” (Miłosz 1994: 151).

<sup>1</sup> Rosyjskiego myśliciela, który w sposób nowatorski analizuje mit i „mitotwórstwo”, można uznać za prekursora mitoanalizy takiej, jaką przedstawia Durand – uważany za jej fundatora.

<sup>2</sup> „Od bycia do prawdziwego bycia”.

Schemat jego refleksji wygląda mniej więcej tak: rzeczywistość materii i stosunków czasowo-przestrzennych ulega ciągłemu nicestwieniu pod wpływem czasu i może zostać ocalona jedynie przez podwójne działanie pamięci i wyobraźni. Najpierw tej pierwszej: „Ekstaza, w wierszu, w malowidle, czy bierze się z czego innego niż z zapamiętanego szczegółu?” (Miłosz 1994: 28). Ale sama pamięć nie wystarcza, bo „przeszłość jako ruch, jako przebieg [...] jest krainą, w której żywi niegdyś ludzie występują jako cienie [...] a jaka władza zdoła cieniem przywrócić życie?”. A więc pamięć musi zostać uzupełniona czy dopełniona przez Wyobraźnię: „Wyobraźnia wstępuje do walki z ruchem w imię chwili i cokolwiek ukazuje się w pełnym blasku, jest mgnieniem wyrwanym, by tak rzec, z gardła ruchowi, jakby na dowód, że naprawdę żadna, najkrótsza chwila nie przemija i że ludzi nas nihilizująca pamięć”. Następuje konkluzja będąca jednocześnie definicją obrazów świata pośredniego: „Chyba więc inna, bardziej życiodajna pamięć, w jedno zrosnięta z Wyobraźnią, jest matką muz” (Miłosz 1994: 29). Pamięć życiodajna, anamneza, temat wciąż powracający w refleksji filozofów Wyobraźni, u Miłosza opisana zostaje jako: „Prapamięć, pamięć uśpiona, przechowywana przez krew”, „czyli żywa materia kosmiczna obdarzona spontanicznym ruchem” (Miłosz 1994: 214).

W *Ziemi Ulro* Miłosz podkreśla również przestrzenność Wyobraźni, która zapewnia jej realność i zapobiega ontycznemu rozmyciu. Wyobraźnia buduje „słowne przestrzenie” (Miłosz 1994: 158), bo „człowiek musi mieć gdzie mieszkać i nie wystarcza mu dach nad głową w sensie fizycznym, jego umysł potrzebuje odniesień i orientacji, pionowych oraz poziomych” (Miłosz 1994: 158). Poeta dopełnia tę myśl, przywołując Oskara Miłosza i streszczając jego imperatyw przestrzenności: „Jednorodność pierwszego impulsu, [...] każe nam umiejscawiać wszystkie rzeczy, tak że topografia Odysei, Piekło, Czyściec i Raj Dantego, teoria ewolucji, drugie prawo termodynamiki są dziełem tej samej przestrzennej Wyobraźni” (Miłosz 1994: 205). Na koniec stwierdza w pewnego rodzaju konkluzji: „człowiek jest przede wszystkim organizatorem przestrzeni, zarówno wewnętrznej jak i zewnętrznej, i to właśnie nazywamy Wyobraźnią” (Miłosz 1994: 247).

Miłosz uwydatnia jednak głównie czasowość Wyobraźni, gdyż jej podstawowa funkcja to walka z przemijaniem, nihilizującym czasem i śmiercią. Unieruchamia ona czas fizyczny, nakładając nań mityczną formę czasu, która pozwala w przepływie zobaczyć nie tylko i wyłącznie przemianę, ale głównie kumulację. Streszczając Blake’a, opowiada to Miłosz następująco:

Los [nazwa jednej z postaci mitycznych Blake’a, która współpracuje z Urthoną, czyli Wyobraźnią – przyp. M.R.], czas, ma funkcję odkupiciela. Los nie jest jednak czasem

absolutnym, tylko odniesionym do człowieka i uczłowiczającym [...] Moim zdaniem Los jest rytmem mającym źródło w pulsowaniu ludzkiego serca i dlatego działa jak kosmiczny poeta, ratując, przez włączenie w rytm, najdrobniejszą i chwilę i rzecz od bezpowrotnego przemijania, wykuwając z nich kształty niezniszczalne (Miłosz 1994: 178).

Właśnie w rytmie połączone zostają przestrzenność i czas, i to być może najważniejszy rys Wyobraźni w optyce Miłosza, samo sedno jego metafizyki i poezji. Autor *Ziemi Ulro* cytuje tu francuskiego historyka religii i mistyka, René Guénona, który twierdzi, że pierwszym językiem człowieka był język rytmiczny i po dziś dzień rytm, który ma wiele zastosowań, stanowi główny sposób uzyskiwania łączności z wyższymi stanami bytu (Miłosz 1994: 207).

Ten typ Wyobraźni opartej na rytmie, łączącym w jedno czas i przestrzeń, nazywa poeta Wyobraźnią religijną (Miłosz 1994: 75) i chyba można utożsamiać ją z *imaginatio vera* (Corbin 1983: 125), z „boską” Wyobraźnią Blake’a, Swedenborga, Oskara Miłosza, mistyków i alchemików różnych kultur i epok. „Jest to taka kategoria rzeczywistości, której obrazy zawierają jednocześnie zmysłowy konkret rzeczywiście widzianego” (Miłosz 1994: 77) i esencję bezcielesnych bytów – modeli świata cielesnego:

Cały świat widzialny jest odbiciem świata duchowego i cokolwiek nasze pięć zmysłów poznaje tu na ziemi, jest *korespondencją* czyli odpowiednikiem któregoś ze stanów w świecie duchowym. [...] Piękno niektórych kwiatów, zwierząt, drzew, krajobrazów, ludzkich twarzy i brzydota innych zwierząt, krajobrazów czy ludzi znajduje wyjaśnienie w tym właśnie, że są to znaczenia duchowe, tzn. kształty, barwy, zapachy spełniają funkcję analogiczną do słów i z kolei istnieją po to, żeby dostarczać materiału ludzkiej mowie (Miłosz 1994: 150).

Wspomnieliśmy na początku, że prawdziwa Wyobraźnia nie przeciwstawia się ani rozumowi, ani naukowej wizji świata. Obie wizje, naukowa i wyobrażona, są „twórczo sprzeczne, tj. pochodzące ze zdolności ludzkiego umysłu, przy czym Wyobraźnia lepiej zaspokaja potrzeby duchowe człowieka” (Miłosz 1994: 185). Nie pełni jednak tylko funkcji pragmatycznej i dokonuje czegoś znacznie większego niż zaspokajanie potrzeb – przekształca samą rzeczywistość: „Natura widziana przez nas urizenicznie [urizen to odpowiednik czystego rozumu u Blake’a, prototyp naukowca – przyp. M.R.] jest dziedziną śmierci, natomiast jako Wizja, widziana tak jak powinno się ją widzieć, w Wyobraźni czyli w Duchu Świętym, czyli w Jezusie, jest Rajem” (Miłosz 1994: 221).

Podwójne widzenie czy wchłanianie świata nie anuluje jednej wizji na rzecz drugiej, ale poprzez pierwszą – „Naturę wegetatywną” (Miłosz 1994: 214) – sięga do drugiej: „Natury wyobraźnieniowej” (Miłosz 1994: 214). Miłosz uzupełnia ten cytat z Blake’a własnym wyznaniem:

Wyłożyć to mogę zwięźle. Kiedy mój anioł stróż (który przebywa w wewnętrznej przestrzeni) odnosi zwycięstwo, ziemia wydaje mi się tak piękna, że żyję w ekstazie [...] czuję w sobie prąd wielkiego rytmu [...]. Kiedy zwycięża diabeł, z obrzydzeniem patrzę na kwitnące drzewa, które co wiosny powtarzają mechanicznie to, co im nakazało prawo naturalnej selekcji gatunków [...] jestem wyłączony z rytmu świata [...] (Miłosz 1994: 247).

Powtórzmy raz jeszcze, że ten typ Wyobraźni nie jest tożsamy z fantazją i nieumiejętność ujrzenia różnicy, innej niż różnica stopnia, między *Komedią ludzką* Balzaca (subiektywna fantazja) a *Boską komedią* Dantego (obiektywna Wyobraźnia) stanowi hermeneutyczną głuchotę, brak słuchu wobec wyraźnie różnych kategorii tekstów. Tak więc, świat widziany w Wyobraźni to nie świat subiektywny, rodzaj jednostkowego delirium czy indywidualnej pomysłowości, ani też incydent życia psychicznego. Każda wizja jest oczywiście wizją danej jednostki: Swedenborga, Blake'a czy Miłosza, ale wszyscy oni, poeci i mistycy, spotykają się we wspólnej, transsubiektywnej przestrzeni wizji, zbudowanej z symboli, które stają dla nich natychmiast zrozumiałe. Miłosz, rozmyślając nad Wyobraźnią Blake'a, podkreśla „stałość jego korespondencji, które nie są symbolami rzucanymi chwilowo, doraźnie, stosownie do nastroju”, w czym polski poeta widzi ich „podobieństwo do ksiąg Pisma świętego” (Miłosz 1994: 171). I akcentuje tę zbieżność, dodając: „Poezja i religia są utożsamione, pod warunkiem, że są prawdziwe, tzn. eschatologiczne” (Miłosz 1994: 186), bo „tylko jeden język odpowiada najwyższemu prawu ludzkiej wyobraźni i w nim to zostało ułożone Pismo” (Miłosz 1994: 268). Język symboli pozostaje zrozumiały dla tych, którzy zachowali Pamięć przechowywaną przez krew, pisał Oskar Miłosz, a autor *Ziemi Ulro*, zastanawiając się nad tym tekstem, zadaje ważne pytanie: „co pamiętamy?” (Miłosz 1994: 214) i odpowiada: świat archetypalny. Odpowiedź ta okazuje się identyczna we wszystkich prawie traktatach mistycznych, gdyż: „Język kultur religijnych i mitów dlatego znajduje w nas tak silny odzew, że rozpoznajemy w nich to, co nieświadomie wiemy” (Miłosz 1994: 214).

Właśnie tym językiem religii i mitów, jego głęboką strukturą, zajmuje się Gilbert Durand. Chociaż dzieło taksonomii zrealizowane przez Duranda polega głównie na uporządkowaniu części składowych języka Wyobraźni – jego zgłosek, czyli symboli – badacz poprzedza tę część praktyczną długim wywodem porównawczym dotyczącym różnych koncepcji wyobraźni oraz ustaleniem swojej własnej wizji.

Swoje badania zaczyna od opisu podwójnego odbierania<sup>3</sup> świata przez naszą świadomość. Pierwszy sposób – bezpośredni – dotyczy wrażeń typu empirycznego;

<sup>3</sup> Odpowiednik „podwójnego wchłaniania świata” Czesława Miłosza.



drugi – pośredni – wrażeń, które: „Nie mogą uobecnąć się w ciele i krwi; [...] są to np. wspomnienia z dzieciństwa, nasze wyobrażenia planety Marsa, orbity elektronów atomicznego jądra, tego, co znajduje się po drugiej stronie śmierci” (Durand 1964: 8). Wyobraźnia symboliczna należy oczywiście do pośredniej funkcji świadomości. Jej bazę stanowi symbol – konkretny znak, który ewokuje nieobecne albo niepostrzegalne. Pierwsza, widoczna, połowa symbolu, jego *signifiant*, jest obciążona maksymalnym konkretem (Durand 1964: 13). Każdy autentyczny symbol ma trzy warstwy: „Kosmiczną (symbol wcielony w zmysły świata widzialnego), oniryczną (zakorzeniony we wspomnieniach i snach) i poetycką (wyrażalny w języku). Jego druga połowa pozostaje niewidzialna i niewyraźna. Symbol jest immanentnym przekazem transcendencji, epifanią tajemnicy” (Durand 1964: 18). To analityczny odpowiednik wielowarstwowego konkretności Miłosza.

Durand również opisuje zachodnie myślenie jako dychotomiczne (prawdziwe – nieprawdziwe, rzeczywiste – nierzeczywiste) i określa je mianem obrazoburczego. Wyobraźnia symboliczna znajduje się, według niego, na antypodach zachodniej pedagogiki. Badacz streszcza filozofię obrazoburczą, która, od Platona po Sartre’a (z apogeum u Kartezjusza), utożsamia wyobraźnię z fantazją, uznając obie za ontycznie nieoperatywne. W XVIII wieku następuje reakcja przeciwko kartezjanizmowi i tu z łatwością możemy zacytować nazwiska, które pojawiają się także na każdej prawie stronie *Ziemi Ulro*: Goethe, Swedenborg, Blake. Według Duranda, ta faza pozostaje jednak tylko epizodem, po którym na wyobraźnię rzuca się ostateczną anatemę – zostaje uznana za „grzech przeciwko umysłowi” (Brunschvicg), „mętne dzieciństwo świadomości” (Alain), „nicłość” i „fantomatyczny przedmiot” (Sartre) (Durand 1964: 25). Znajdujemy się w duchowej krainie Ulro, gdzie rządzą kolejno: dogmatyka dosłowności, empiryzm bezpośredniego myślenia i semiologiczny scjentyzm (Durand 1964: 40), co oznacza „stopniowy zanik ludzkiej zdolności do komunikacji z transcendencją, zanik naturalnej mediacji symbolicznej” (Durand 1964: 41).

Durand wylicza współczesnych antykartezjańskich reakcjonistów: Cassirera, Junga, Bachelarda i siebie samego. Każdy z tych obrońców wyobraźni symbolicznej przypuszcza inny rodzaj ataku. Cassirer diagnozuje chorobę psychiczną jako niedobór symboli i zastępuje definicję *homo sapiens* przez *animal symbolicus* (Durand 1964: 64). Jung opracowuje symboliczną teorię archetypów. Bachelard opisuje dwie równoważne metody przerabiania świata na model lepiej dostosowany do ludzkich potrzeb – dwie numenotechniki. Pierwsza to obiektywizacja nauki, która zarządza naturą; drugą jest subiektywizacja poezji, dostosowująca – za pomocą wiersza, mitu, religii – świat do ludzkiego ideału, etycznego szczęścia gatunku ludzkiego (Durand 1964: 73). Następnie Bachelard definiuje alienację jako świat bez wyobraźni: „nauka bez poezji, czysta inteligencja bez

zrozumienia symboli, obiektywna wiedza bez wyrażania podmiotu [...] to innoce jak alienacja człowieka” (Durand 1964: 78).

Jednak żaden z wymienionych filozofów wyobraźni nie był w stanie całkowicie uwolnić się od racjonalnych uprzedzeń i Durand wskazuje na słabe miejsca ich myśli. U każdego z nich geneza wyobraźni znajduje się poza nią samą, a wyobraźnia wytłumaczona przeżyciami z dzieciństwa czy historyczną ewolucją społeczeństw jest tak naprawdę wyobraźnią zredukowaną. Każde wyjaśnienie to bowiem redukcja, która sprowadza fenomen do epifenomenu lub syndromu:

Wszystkie wyjaśnienia, zarówno socjologiczne jak i psychoanalityczne, proponowane w celu zrozumienia struktury czy genezy symboliki, zbyt często grzeszą z powodu utajonego zawężenia metafizycznego; pierwsze chciałyby zredukować proces symboliczny do systemu elementów na zewnątrz świadomości [...]; drugie, koncentrując się wyłącznie na bodźcach wewnętrznych, co jest jeszcze gorsze, prowadzą do redukcji, cenzury i w końcu – wyparcia. Oznacza to, że w sposób niejawni powracamy do schematów wyjaśniających i linearnych, które opisują epopeje Indoeuropejczyków albo metamorfozy libido (Durand 1992: 37).

Durand, podobnie jak Miłosz i niemal w tych samych słowach, opowiada się przeciwko redukcji i za amplifikacją symboliki, czyli przeciw archeologii, a za eschatologią (Durand 1964: 109). Dobrze wyjaśnienie tej różnicy stanowi dokonana przez Ricceura, znana reinterpretacja mitu Edypa: jego samoosłepienie można bowiem rozumieć podobnie jak Freud, czyli jako syndrom choroby – chorobliwe samookałeczenie, albo, wzorem Ricceura, jako symbol: u francuskiego filozofa ślepotą Edypa odpowiada ślepotcie Tejrezjasza, wieszczka, który widzi inaczej, lepiej i co innego – świat duchowy (Ricœur 1960: 49).

W konkluzji Durand przedstawia swoją własną teorię wyobraźni, bardzo bliską wizji Miłosza, w oparciu o długą tradycję mistyków, poetów i alchemików wszystkich kultur. Koniec końców, wyobraźnia symboliczna jest dla badacza negacją – negacją nicości, śmierci i czasu: „Ci wszyscy, którzy zajmowali się wyobraźnią, zgadzają się co do tego, by w niej, we wszystkich jej manifestacjach, religijnych i mitycznych, literackich i estetycznych, rozpoznać rzeczywistą metafizyczną siłę, która przeciwstawia się »gniciu«, śmierci i nicości” (Durand 1992: 470). Miłosz w jednym swoich orfickich wierszy określa to dosadnie: „I żadnym swoim rymem nie sławił nicości” (Miłosz 2011: 1296).

Durand stwierdza również, że:

Symbol ustanawia życie przeciwko śmierci, poczucie równowagi przeciwko zaburzeniom psychospołecznym, stwierdza katolickość<sup>4</sup> mitów i poezji, definiuje człowieka

---

<sup>4</sup> *Catholicité* w znaczeniu uniwersalności.

jako *homo symbolicus*, by na koniec, wobec pozytywnej entropii świata, stworzyć przestrzeń najwyższej wartości i zrównoważyć świat, który przemija przez Byt, który nie przemija, i do którego przynależy wieczne Dzieciństwo, wieczna jutrenka, a wtedy symbol otwiera się na teofanię (Durand 1964: 116).

U Miłosza, ta „przestrzeń najwyższej wartości” przedstawiona zostaje jako końcowe przywrócenie odnowionej przestrzeni i czasu, czyli jako Apokatastaza, której mieszkańcem jest Dziecko. Z powrotem znajdujemy się na terenie poezji i mitologii uniwersalnej, gdzie *Puer Aeternus* stanowi termin i centrum odrodzonoj czasoprzestrzeni (Corbin 1983: 72).

Te ważne stwierdzenia, dotyczące czasowości (walka z czasem i śmiercią), przestrzenności (ustanowienie przestrzeni Bytu) i zwornika symboliki, czyli Boga (teofania), wykazują zbieżność czy nawet tożsamość wizji polskiego poety i francuskiego teoretyka wyobraźni. Istnieje jednak między nimi pewna zasadnicza różnica. Durand jasno opowiada się za amplifikacją wyobraźni, zaznacza jej otwarcie na horyzont transcendencji i krytykuje swoich poprzedników na tej drodze, którzy, zapewne podświadomie, ulegali jeszcze pokusie naukowej redukcji. Czytając jego wielkie dzieło o wyobraźni, co chwila jednak natykamy się na rozważania o ontogenezie. Ontogeneza sama w sobie nie wyklucza ani ontologii, ani transcendencji. Jednak z punktu widzenia czysto ilościowego, wyjaśnienia ontogenetyczne pojawiają się prawie na każdej stronie jego tekstu<sup>5</sup>, zaś uwagi o epifanii, teofanii, transcendencji zajmują zaledwie kilka kart zakończenia. U Miłosza dzieje się dokładnie na odwrót i to odwrócenie proporcji jest znaczące. Aby nie być gołosłownym, podamy kilka przykładów. Kiedy Durand analizuje np. symbole Upadku, widzi w nich oswajanie traumy postnarodzeniowej – szoku wypchnięcia z macicy. Bogata symbolika rytmu i tańca to dla niego głównie przedłużenie ruchu kopulacji, w Eucharystii odczytuje eufemizację procesu trawienia itp. Miłosz natomiast mógłby, jak się zdaje, powtórzyć pytanie Northropa Frye’a: „Wyjaśnienia genezy mitu potopu przez sny związane z cewką moczową, których zadaniem jest powstrzymanie śpiącego od zalania łóżka, świadczą o myśleniu kolistym, bo niby dlaczego sny o oddawaniu moczu miałyby przekształcać się następnie w mity potopu?” (Frye 1982: 80).

Termin ontogenezy i eufemizacji jest fundamentalny dla teorii Duranda. Dzieląc pole symboliczne na dwa podstawowe zbiory, porządek nocny (dolny) i dzienny (górnny), zajmuje się on przede wszystkim tym pierwszym. Symbole skoagulowane w porządku nocnym ulegają w procesie wyobraźni daleko idącym przeobrażeniom. Te transformacje nazwane są eufemizacją; funkcja wyobraźni

<sup>5</sup> Durand nadużywa w tym kontekście wiele mówiącego wyrażenia *ce n'est rien d'autre que* („to nic innego jak”), częstotliwość tej redukcji sprawia niemal wrażenie bolesnego tiku.

polega przede wszystkim na eufemizacji. Tak więc, kopulacja „eufemizuje się” w rytm, a procesy trawienne w symbolu posiłku eucharystycznego. Sam wybór nazwy dla tego procesu wydaje się znaczący – eufemizacja sugeruje akt zasłaniania, nakładania zasłony na przedmiot, który budzi odrazę albo lęk. Durand wywodzi zresztą swoją teorię od biologicznych konceptów Bergsona i Lacroze’a. Bergson opisuje fabulację jako „reakcję obronną natury na przedstawioną przez inteligencję nieuchronność śmierci” (Durand 1964: 117); Lacroze w systematycznej analizie potwierdza tę „biologiczną rolę” wyobraźni i nazywa ją „ucieczką od twardej rzeczywistości” (Durand 1964: 117). Durand podkreśla wprawdzie, że w jego koncepcji eufemizacja nie stanowi jedynie „negatywnego opium”, „maski, która zakrywa ohydłą twarz śmierci” (Durand 1964: 118), niemniej jednak jest to u niego rola fundamentalna.

Tymczasem Miłosz w *Ziemi Ulro*, krytykując teorię molekularnej ontogenezy Jacquesa Monoda, odrzuca koncept tak pojętej eufemizacji: „Przez animizm Monod rozumie rzutowanie na Naturę, gdzie rządzi wyłącznie przypadek i konieczność, naszych ludzkich, pochodzących z działań naszego systemu nerwowego, potrzeb ładu i celu, przez co padamy ofiarą antropocentrycznej iluzji” (Miłosz 1994: 71). Całą eseistyczną twórczość Miłosza, tam gdzie zajmuje się on religią, mitem i poezją, możemy odczytać jako szukanie argumentów przeciwko ontogenezie. Jego wizja bliska jest filozofii Leszka Kołakowskiego, gdy ten ostatni pisze:

Twierdzenie, że ludzka idea nieśmiertelności wywodzi się z lęku przed śmiercią, który dzielimy, jak się zdaje, ze wszystkimi zwierzętami – jest zarazem najmniej wiarygodna. [...] gdyby sam lęk przed śmiercią był wystarczającym warunkiem ludzkiego pojęcia nieśmiertelności, to czemu rekiny – które unikają śmierci nie mniej skwapliwie niż my – nie zdołały stworzyć własnych obrazów piekła i nieba? (Kołakowski 2010: 144)

Prowokacja? Nie tylko. Postawienie pytania na ostrzu noża ujawnia czasami absurd pozornie logicznej odpowiedzi.

Główną funkcją wyobraźni pozostaje dla Miłosza tradycyjna analogia. To, co znajduje się na symbolicznym dole – narodziny, kopulacja, trawienie – przetwarzane przez wyobraźnię, nie jest maską, lecz lustrem, które odbija coś absolutnie innego: apokatastazę, *hieros gamos*, kosmiczny rytm światła. W tym procesie wyraźny jest właśnie ruch zstępujący – niematerialnego światła, które odbija się w materii.

Bezpośrednim rezultatem przyjętej koncepcji staje się wewnętrzna dynamika ustalonej struktury wyobraźni. Zgodnie z perspektywą ontogenezy, Durand koncentruje swoje badania na ruchu wstępującym, czyli eufemizacji; natomiast

Miłosz – choć ontogenezy nie odrzuca – zakłada również możliwość przeciwną, czyli teogenezę, i wprowadza, obok ruchu wstępującego, także ruch zstępujący, który nazwaliśmy „wulgaryzacją”<sup>6</sup>.

### Praktyki wyobraźni

Porządek nocny i dzienny, ustalone w wyniku przeprowadzonych przez Gilberta Duranda badań nad setkami dzieł literackich, funkcjonują albo na zasadzie antytezy, albo, przeciwnie, antyfrazy. W przypadku antytezy symbolika dzienna ma charakter abstrakcyjnego modelu, a przeciwstawiona jej symbolika nocna – pejoratywnego negatywu. Ustawione antytetycznie, oba porządki są tak naprawdę niepoetyckie, gdyż wyobraźnia symboliczna ulega w nich drastycznej redukcji. Antyfraza z kolei stanowi rezultat procesu eufemizacji symboliki nocnej, co dla Duranda oznacza po prostu poetycką pracę wyobraźni, która przeobraża empiryczne doświadczenie w mit, poezję i w sen.

W **porządku dziennym**, ustawionym jako antyteza nocnego, wektory ruchu są wstępujące, zaś jądro, które skupia izomorficzne symbole całego zbioru, to centralna symbolika światła i oka. Głównym zmysłem jest widzenie (Durand 1992: 42). Idealna forma przestrzeni to góra i jej odmiany: drabina, schody, drzewo, słup, betyl, skrzydło. Idealna forma czasu to wieczność. W całościowej prezentacji Durand wymienia następujące elementy izomorficzne: dzień, jasność, lazur, powietrze, promień, wizja, wielkość, czystość (Durand 1992: 42). Te z kolei rozgałęziają się na wielką ilość podzbiorów związanych ze światłem – zróżnicowane błyski i lśnienia poczynając od „słońca”, poprzez gwiazdy, na lampie i świecy kończąc. Zwornik symboliki światła stanowi Bóstwo. Głównym symbolem teriomorficznym jest ptak, który zatracza cechy zwierzęce i zostaje utożsamiony z aniołem (w uwspółcześnionej wersji z samolotem [Durand 1992: 147]); głównym symbolem antropomorficznym – mężczyzna i jego awatar: ojciec. Główny symboliczny przedmiot-narzędzie to miecz i jego odpowiedniki: włócznia, strzała, rydel, phallus, berło, laser. Dominuje postura pionowa i jej implikacje w dziedzinie manualnej i wizualnej o podłożu jawnie lub skrycie agresywnym: militarnym i seksualnym. Idealnym typem społecznym jest zdobywca, mag i wojownik, idealnym rytym – ryt wznoszenia się i oczyszczenia (Durand 1992: 59). Struktury odpowiadające symbolice dziennej są schizomorficzne i dążą do idealizacji, schematyzacji, symetrii i polemicznej antytezy. Ideałem staje się całościowa homogenizacja bytu, wyparcie jego różnorodności i poszczególności.

<sup>6</sup> Wybraliśmy ten termin jako przeciwstawny Durandowskiej „eufemizacji”; zauważmy jednak w tym miejscu, że ruch zstępujący w poezji Miłosza nosi wyraźne teologiczne znamię, przypomina kenozę: pomniejszenie, upokorzenie Boga, zstępującego w materię i stworzonosc.

**Porządek nocny**, ustawiony jako antyteza dziennego, ma charakter zdecydowanie negatywny. Wektory ruchu są zstępujące, dominuje przestrzeń dolna i jej odmiany: przepaść, jaskinia, dziura, wagina, dno zbiornika wodnego – jeziora, morza. Czas przedstawiony zostaje jako ruch, zniszczenie, pożerająca gęba chronosu. Symbolicznym jądrem zbioru jest noc i rozmaite odmiany ciemności, która powoduje ślepotę, zanik widzenia będącego organem symboliki dziennej. Głównym zmysłem jest dotyk. Symbole teriomorficzne to wąż – przeciwieństwo ptaka, ale również te stworzenia, które charakteryzuje *fourmillement*, czyli mrowienie się: owady, pająki, larwy, kraby, myszy, szczury. Dominantę stanowi tu ruch anarchiczny ujawniający zwierzęcość o konotacji negatywnej (Durand 1992: 76) Wąż, wzięty pod uwagę jako pewna forma poruszania się – ruch wijący, czyli umykająca dynamika (Durand 1992: 77), przynależy do tego samego zbioru odrażającego mrowienia się. Odruch odrazy, według Duranda, jest wyrazem lęku wobec zmiany implikowanej przez chaotyczny ruch, który w każdej chwili może przekształcić się w agresję, w „użębiony sadyzm” (Durand 1992: 89). W drodze transferu to właśnie paszcza zaczyna symbolizować całość świata zwierzęcego, stając się archetypem pożerania (Durand 1992: 90). Jak zauważa w tym momencie badacz, właściwy charakter tej symboliki dotyczy jedynie paszczy uzbrojonej w ostre zęby, która miażdży i gryzie, i przeciwstawiona zostaje ustom, organowi pochłaniania i ssania (Durand 1992: 90). Straszna paszcza, sadystyczna i niszcząca, łączy się w sposób naturalny z negatywną symboliką czasu, z archetypem Kronosa/Tanatososa pożerającego własne dzieci. Świat zwierzęcy w symbolice nocnej oglądanej z perspektywy dziennej sprowadza się więc do ruchu mrowienia się, najczęściej w jamie albo w brudnej wodzie, i do agresywnego miażdżenia, pożerania i trawienia. Noc, będąc symbolicznym centrum zbioru, ustala izomorficzną jedność wszystkich wymienionych symboli – to naturalny moment czasowy procesu pożerania: „ciemność jest zawsze chaosem i zgrzytaniem zębami; podmiot odczytuje w ciemnej plamie chaotyczne mrowienie się larw” (Durand 1992: 99). W tym symbolicznym zbiorze ważne miejsce zajmuje symbol ciemnej wody, czarnej i niebezpiecznej. Durand cytuje tu Bachelarda, według którego czarna woda, *mare tenebrarum*, jest „superlatywnie śmiertelna”, stanowi „symboliczną substancję śmierci”, „ofeliczne zaproszenie do umierania” (Durand 1992: 104). Symbolika czasu wydaje się ewidentna; woda jest „ofeliczna”, ale także heraklitejska – to symbol „hydrycznego stawania się”. Upływająca woda będzie gorzkim zaproszeniem do podróży bez możliwości powrotu: „nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki” (Durand 1992: 104). Symbolem antropomorficznym tej przestrzeni jest kobieta: w mitologii greckiej to żeński potwór morski Echidna – matka innych potworności: Chimery, Sfinksy, Gorgony, Scylli, Syren i Hydry; w mitologii

judeochrześcijańskiej to „Bestia, która wychodzi z morza”. Kobieta jest Panią wód – w szczególności tej najbardziej odrażającej i *par excellence* żeńskiej wody, czyli krwi menstrualnej. Wodnica o długich włosach wodorostów, których falitysty ruch ewokuje upływ czasu, znajduje się w centrum izomorficznej przestrzeni skupiającej pokrewne symbole: wody, lustro (pojętego jako narzędzie przedłużające naturalną funkcję wody), nocy i księżycy. W jej przestrzeni znajdują się zwierzęta z symbolicznie uzębioną paszczą, gotowe do rozszarpania męskiego intruza – jak w micie Akteona. Według Duranda, właśnie ten mit jest najbardziej nasycony symbolicznie; nie brak w nim żadnego symbolu izomorficznej przestrzeni porządku nocnego (Durand 1992: 110). Francuski badacz, po dokonaniu dokładnej i pasjonującej analizy każdego z tych symboli (głównie wody, księżycy i krwi), mówi w tym kontekście o wyobraźni mizoginicznej, która utożsamia upływ czasu, „księżycową śmierć”, cykl menstrualny i niebezpieczeństwo związane z seksualnością, a także z procesem trawienia. Mamy tu model „Strasznej Matki”, z której wywodzą się czarownice i wiedźmy folkloru całego świata. Mater – matryca – materia: w tej jedni odnajdujemy również tożsamość kobiety i natury – w swej najbardziej niebezpiecznej postaci, natury pożerającej i pożeranej (Durand 1992: 114). Ten konglomerat symboli nocnych osiąga symboliczną pełnię w micie Upadku – w materię, w czas, w cielesność, seksualność i grzech – za sprawą Ewy/Pandory/Kali.

Ogólne spojrzenie z tej perspektywy na całość poetyckiego dzieła Miłosza zdaje się nie pozostawiać wątpliwości: jego wyobraźnia ma przede wszystkim cechy wyobraźni dziennej, wyobraźnia nocna jest zaś jej negatywnym cieniem. Sam poeta wyklada to jasno i dydaktycznie w jednym ze swoich programowych wierszy:

Poznanie dobra i zła jest nam dane w samym biegu krwi. [...]

Tak, dobro jest spokrewnione z bytem, a lustrem zła jest niebyt.

I dobro jest jasność, zło, ciemność, dobro jest wysokość, zło, niskość

(Miłosz 2011: 803)

W tej poezji dominuje światło: „bo kocham także światło, może tylko światło” (Miłosz 2011: 558) i dzień: „to tylko godne jest pochwały – dzień” (Miłosz 2011: 551), główny zmysł to wzrok: „i patrzę, patrzę, do tego zostałem wezwany” (Miłosz 2011: 977), podstawowym organem są „oczy”: „sfora królewskich ogarów”, „witających ogromne wschody słońca” (Miłosz 2011: 1246). Ekstaza wiąże się z widzeniem i światłem: „od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca” (Miłosz 2011: 521), a także z lotem, szybowaniem, unoszeniem się – co charakterystyczne głównie dla dziecka (Miłosz 2011: 521). Miłosz podkreślił wszystkie te cechy w przemówieniu z okazji przyznania mu Literackiej Nagrody Nobla, gdzie, mówiąc o swojej ulubionej lekturze z dzieciństwa, *Cudownej*



*podróży* Selmy Lagerlöf, podaje własną definicję poety: „Jest on tym, który leci nad ziemią, a zarazem widzi ją w każdym szczególe, co może być metaforą powołania poety” (Miłosz 1985: 349). Zasadę widzenia Miłosz realizuje konsekwentnie we wszystkich wymiarach swojej twórczości, określając ją jako „chciwość oczu”. Widzenie to dla niego również zatrzymywanie czasu, neutralizacja jego niszczycielskiej siły, a idealnym symbolem zatrzymanego czasu, czyli momentu wiecznego, staje się „blask”: światło schwymane na „wodach czarnej rzeki” (Miłosz 2011: 1247).

Gdyby policzyć wszystkie symbole teriomorficzne, zdecydowanie najczęstszym byłby ptak, czasami utożsamiony z aniołem. Wśród symboli botanicznych pierwszą pozycję zajmuje drzewo, wśród narzędzi symbolicznych najbardziej uprzywilejowany jest łuk i strzała. Męska osoba liryczna, szczególnie we wczesnej poezji, przybiera postać szamana, przewodnika rytuału oczyszczenia lub zbuntowanego przeciw naturalnemu porządkowi świata „Ucznia”. Wiersze o charakterze jawnie religijnym są przeważnie chrystocentryczne i bardzo rzadko mariocentryczne.

Porządek nocny zostaje starannie odseparowany od dziennego, występuje w charakterze opozycji i negacji. Pojawiają się tu symbole ciemności, dołu, pożerania. Woda w tej poezji jest wszechobecna, ale często ma konotacje negatywne – to czarna woda, która straszy. Podobnie dzieje się z kobietą – często przedstawiona jest jako stworzenie przerażające i groźne dla męskiego partnera. Pojawia się także związany z kobietą, Matką Ziemią, motyw mrowienia: larw, owadów, krabów – nacechowany pejoratywnie.

Bardzo wczesne wiersze Miłosza, pisane przed 1937 rokiem, ujawniają zdecydowaną antytezę: pozytywna symbolika dzienna kontrastuje z pejoratywną nocną. Właśnie te utwory stanowią niemal idealną egzemplifikację badań Duranda. Ze względu na charakter naszego artykułu, będącego czymś w rodzaju wstępnego opisu, nie jesteśmy w stanie przeprowadzić tutaj wyczerpującej analizy. Ograniczymy się więc tylko do paru wierszy związanych głównie z symbolem żeńskości.

Kobieta utożsamiona zostaje przez młodego poetę z mechanizmem natury, z ziemią w jej najbardziej prymitywnej postaci wszechpożerania się i mrowienia: kobieta jest przyrodą, czyli obozem koncentracyjnym świata: „Dachau koników polnych! Mrówek Oświęcimie! Próżno zbrodnię maskujesz zieloną peruką!” (Miłosz 2011: 138). Kobieta-Ziemia – Natura, która przekształca męczyznę w swoje narzędzie, czeka na „radło karczownika” (Miłosz 1989: 26), a jej roszkowane spojrzenie spod rzesz ma właściwości reifikujące, zmienia osobę (zawsze męską) w przedmiot, w rzecz. Kobieta sama jest jednocześnie narzędziem lub pułapką zastawioną przez naturę, ściślej mówiąc: genetykę, i ściąga męczyznę w dół – w jamę, dziurę, w jamę śmierci:



W noc kiedy jest poczęte dziecko, zawarty zostaje pakt niezrozumiały [...]
   
Ohydny pakt, we krwi uwikłanie, anabasis mściwych genów z bągiennych tysiącleci
   
(Miłosz 2011: 745)

Kobieta, mater, matryca, materia fascynuje erotycznie i odpycha; to „lilia piękna, ale smrodliwa” (Miłosz 2011: 453) U Miłosza jej rekwytem prawie zawsze jest woda lub jej symboliczny ekwiwalent – lustro. Woda często łączy się z kolei z symbolem krwi menstrualnej, znakiem przynależności kobiety do natury i genetyki, której ontyczną podstawę stanowi przemijanie, monotonne koło narodzin, kopulacji i śmierci. W jednym z wczesnych wierszy, z 1942 roku (Miłosz 2011: 128–130), odnajdujemy niemalże kompletny zbiór symboliki nocnej, bardzo Durandowskiej, innymi słowy – mizoginicznej. Mamy tu wodę (ocean, krew menstrualną i lustro), księżyc, noc, dół (дно oceanu), mrowienie się i pożerającą paszczę w jednej postaci (kraby), wilgoć i lepkość kobiecej waginy. Wszystkie te symbole nocne grawitują wokół kobiety, która jest ich centrum i wspólnym mianownikiem.

W wierszu *Na trąbach i na cytrze* (Miłosz 2011: 573) pojawiają się te same rekwyty i jeszcze mocniej zaznaczony zostaje motyw upadku, tym razem w wymiarach kosmicznych; kobieta lub raczej jej seks to „jamochłonne z różowego pulsującego mięsa kwiatowzwierzę [...]”, które „oddycha, w centrum galaktyki, przyciągając gwiazdę za gwiazdą”. Mamy tu też wyraźne przeciwstawienie męczyzny gwieżdzie, upadającej w jamę kosmicznej waginy. Tak wyobrażona istota żeńska przynależy do porządku dolnego, nocnego, czyli, w wymiarze społecznym, reprezentuje kulturę niską:

Ludzkość kobiecości  
 Włosów skudłanych, rozstawiania nóg,  
 Smarków dziecinnych, mleko wykipi  
 Smrodu, kup zamazłych w grudzie  
 I te wieki  
 Poczynanie w zapachu śledzia w środku nocy,  
 Zamiast żeby to była gra w szach  
 Czy też balet intelektualny.  
 (Miłosz 2011: 558)

Jej przeciwieństwem jest więc męczyzna, gracz w szachy, skupiający symbole porządku dziennego i przynależący do kultury wysokiej. Charakteryzuje go bunt wobec naturalnego porządku i spojrzenie z góry, które miniaturyzuje to, co znajduje się na dole, ukazując je jako odrażające „mrowienie się”.

W 1932 roku w *Teatrze pcheł* (Miłosz 2011: 39) pojawia się męska postać, której rekwydami są mózg przeciwstawiony ciału i spojrzenie z góry, przekształcające

ludzkość w spektakl: w teatr pcheł. W równie wczesnym wierszu *List I/II 1935 R* (Miłosz 2011: 52) monolog lirycznego ja akcentuje męską solidarność przyjaciół opartą na poetyckiej woli przetwarzania i przekraczania naturalnego porządku, co również doprowadza do deprecjacji „innych”, czyli niższych. W *Hymnie* (Miłosz 2011: 67) bohaterem jest młody mężczyzna o wyraźnie nietzscheańskiej proveniencji, który określa się jako partner nienazwanego w wierszu Boga oraz dysponuje bliżej nieokreśloną „siłą”. Siła ta „rozdziera świat” (Miłosz 2011: 67), a jej charakter jest wyraźnie męski – militarny: „jeżeli jestem żołnierzem” (Miłosz 2011: 69), cywilizacyjny: „jeżeli jestem rolnikiem” i wodzowski: „marzącemu o władzy”.

Wspólny mianownik wymienionych utworów stanowi agresywne dążenie do przekroczenia naturalnego porządku, pogardliwe spojrzenie z góry na odrażający świat materii, przekształcenie reszty ludzkości (głównie kobiecej) w mrowiącą się i miążdżoną „tłuszcę” (Miłosz 2011: 86), pragnienie kosmicznej katastrofy oraz przekonanie o własnej sile „rozdzierającej świat”.

W tej wczesnej twórczości Miłosza odnajdujemy więc antytezę symbolicznych porządków, która jest na tyle mocna, że możemy zastosować tu termin ukuty przez francuskiego badacza: to antyteza schizofreniczna. Ocena ta, do pewnego stopnia prawdziwa, wydaje się jednak niewystarczająca, gdyż synchroniczna i pobieżna. Uważana analiza głębokiej struktury wyobraźni Miłosza uwydatnia jej dynamikę, pokazuje wektory ruchu wstępującego i zstępującego, ujawnia zmiany, przejścia, załamania i transformacje symboli w obu porządkach – górnym (dziennym) i dolnym (nocnym). Z jednej strony, mamy tu proces eufemizacji, który jest prawie identyczny jak ten opisany przez Duranda. Kobieta z monstrem pożerania, trawienia i śmierci przeistacza się w matkę Boga: „zgodnie zresztą z głęboką intuicją chrześcijaństwa, które zauważa, że chociaż zło pojawiło się w świecie z winy kobiety, to właśnie kobieta może je również wyeliminować, miążdżąc głowę węża” (Durand 1992: 128). To samo dotyczy pozostałych symboli – trawienie przemienia się w ucztę eucharystyczną, noc rozbłyскуje w feerii kolorów, upływ czasu zostaje zatrzymany mocą wyobraźni. Koniec końców, jak stwierdza Durand: „Eufemizacja śmierci wprowadza nas w nową przestrzeń wyobraźni, inną od porządków wcześniej przebadanych: już eufemizacja Przeznaczenia, dzięki erosowi, okazuje się próbą, przynajmniej werbalną, okiełznania czasu i śmierci, wprowadza nas na drogę radykalnej inwersji wartości symboli” (Durand 1992: 128).

Proces eufemizacji porządku nocnego u Miłosza, którego nie możemy szczegółowo prześledzić w tym artykule, przekształca kobietę w równouprawnionego partnera mężczyzny. Nie traci ona przy tym ani jednego ze swoich „nocnych” rekwizytów, również one zostają „zeufemizowane”. W *Pięknej Nieznajomej*,

późnym wierszu z 2002 roku, pojawia się niemal ta sama postać żeńska, co w wierszu na plaży: naga, przed lustrem, z czarną kępą pod brzuchem. Ale w tym wierszu mądrość i rzeczywisty byt są po jej stronie:

wiedzieć dla siebie, nie mówić nikomu  
I od nicości ich wierzeń, ich słów  
Uchronić mądrość prześmiewczego ciała  
(Miłosz 2011: 1233)

Pojawia się tu prawie mistyczne partnerstwo kobiety i mężczyzny: „razem na wieczne łąki odchodzimy”. Proces transformacji kończy się więc na najwyższym symbolu mistycznym, jak np. w *Czeladniku*, na „najgłębszym arcanum, miłosnym związku mężczyzny i kobiety” (Miłosz 2011: 1287), który symbolizuje „miłość Stwórcy do stworzenia”. Kobieta przekształca się z Matki Ziemi w Ewę, w Szechinę, Mądrość – Sofię, w Magdalенę, Marię, Matkę Boga (Miłosz 2011: 1266). Jak zauważyliśmy, eufemizacji odpowiada u Miłosza „wulgaryzacja”, dynamika ruchu zstępującego, który postaramy się teraz opisać – z konieczności w sposób pobieżny.

Topika porządku dziennego zaczyna się zmieniać już po 1938 roku. Jasna postać męska występuje jeszcze w wierszu *Pieśń obywatela* (Miłosz 2011: 207), ale jej dążenie do porządku innego niż naturalny (jego rozdzierania) ulega zaprzeczeniu, a wizja „niskiej” ludzkości zarażona bezsilnym współczuciem: „Ja, biedny człowiek, widzę mrowie białych obnażonych ludów / Bez wolności. Kraba widzę, który ich ciałem się karmi” (Miłosz 2011: 207). W *Pieśni Adriana Zielińskiego* (Miłosz 2011: 216) pojawia się ten sam samotny i odizolowany od reszty ludzkości twórca, dążący do absolutnego metafizycznego centrum, ale i tutaj współczucie powoli przeobraża się w pesymistyczną solidarność i samotny twórca zostaje objęty, podobnie jak reszta świata, procesem miniaturyzacji:

Najpierw są wielcy: ludzie i drzewa,  
Potem są mniejsi: ludzie i drzewa [...]  
Siebie samego nawet nie widać  
(Miłosz 2011: 217)

Jeżeli przytoczone wiersze świadczą jeszcze o bezsilnym żalu, niechętnym poddaniu się fatum, to jednak stopniowe obniżanie wysokiej męskości doprowadza w końcu do autokompromitacji w wierszu *Siegfried i Eryka* (Miłosz 2011: 245), w którym nietzscheański poeta ujawnia się jako pilot nazistowskiego samolotu. Ekstacyjny lot niemieckim bombowcem jest ostatecznym zaprzeczeniem męskiego anielstwa, które odtąd pojawiać się będzie opatrzone znakiem

ironii, np. w postaci chorego szamana, który, choć w przeciwieństwie do kobiety posiada dwie dusze, nie potrafi jednak już tak naprawdę latać.

Obniżanie wysokich symboli porządku dziennego zostaje jeszcze mocniej zaznaczone w Miłoszowskiej koncepcji światła. By uważnie ją prześledzić, należałoby napisać na ten temat książkę<sup>7</sup>, zadowolimy się więc tutaj tylko pobieżnym szkicem.

W cytowanych wyżej wierszach dumnie odizolowanemu od reszty świata mężczyźnie towarzyszą zawsze pewne efekty świetlne: najczęściej biały promień, groźny i zabójczy. W wierszu *Siegfried i Eryka* są nim czyste iskry karabinu maszynowego, niszczące brudną i kłębiącą się w dole materię chaosu. To białe, górne i niszczące światło, wyraźnie manichejskie. Otóż bardzo szybko, już w cyklu *Świat. Poema naiwne*, owo górne światło zaczyna dosłownie schodzić na ziemię i oznaczać nie groźbę zniszczenia świata, ale, przeciwnie, jego ekstatyczne piękno. W końcowym wierszu z tego cyklu zarysowuje się wyraźny program poetycki, od którego Miłosz już w zasadzie nie odstąpi :

Kto chce malować świat w barwnej postaci,  
Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce,  
Bo pamięć rzeczy, które widział, straci,  
Łzy tylko w oczach zostaną piekące.

Niechaj przykłąknie, twarz ku trawie schyli  
I patrzy w promień od ziemi odbity,  
Tam znajdzie wszystko, cośmy porzucili:  
Gwiazdy i róże i zmierzchy i świty  
(Miłosz 2011: 205)

W jednym z późniejszych wierszy, *Miasto bez imienia*, wyrażone zostało to w ten sposób:

Uniwersalne światło, a ciągle się zmienia.  
Bo kocham także światło, może tylko światło.  
Jednak co za jasne i za wysokie, to nie dla mnie.  
Więc kiedy różowieją obłoki, myślę o świetle niskim,  
jak w krajach brzozy i sosny obleczonej chrupkim porostem,  
późną jesienią, pod szronem, kiedy ostatnie rydze  
dogniwają w borkach i psy gonią z echem,  
a kawki krążą nad wieżą bazylińskiego kościoła  
(Miłosz 2011: 558)

<sup>7</sup> Częściowo tę problematykę opisał Kris Van Heuckelom w tekście *Patrząc w promień od ziemi odbity*; patrz także mój artykuł: *Le blanc, Lumen et Lux*.

Dynamika obniżania się wysokiego światła, którego uniwersalnym symbolem jest słońce, dopełniona dynamiką wstępowania – w poszukiwaniu światła, doprowadza w końcu do *coincidentia oppositorum*, czyli apokatastazy czy, inaczej mówiąc, zmartwychwstania: „Zmartwychwstanie. Wszystkie rzeczy dotykalne, materialne, jak to się mówi, zmieniają się w światło i tam ich kształt zostaje przechowany. Po końcu naszego czasu, w metaczasie, wracają jako światło stężone, choć nie stężone do stanu poprzedniej materii” (Miłosz 2011: 874).

W jednym z ostatnich wierszy, bez tytułu, napisanych tuż przed śmiercią, Miłosz powraca do symboliki słońca – w które teraz można wpatrywać się wprost, bez zagrożenia utratą świata:

Obróceniu twarzami ku Niemu,  
otrzymaliśmy wzrok nowy, zdolny  
patrzeć w Słońce.

Czyż nie było zawsze naszym  
największym pragnieniem  
żyć i na wieki zamieszkać w jasności?  
(Miłosz 2011: 1351)

### Zakończenie

W bardzo wczesnej twórczości Miłosza mamy do czynienia z układem schizomorficznym, klasyczną antytezą dwóch porządków wyszczególnionych przez Duranda. Ten podział zostaje stopniowo zatarty w dojrzałej twórczości poety, począwszy już od *Trzech zim*, a w późnych wierszach następuje to, co sam Miłosz nazwał zbieżnością przeciwieństw, *coincidentia oppositorum*. Prowadzą do niej dwie drogi: wstępująca, którą Durand nazywa eufemizacją symboliki nocnej, i zstępująca, którą odnosząc się do terminologii francuskiego badacza, nazwalimy wulgaryzacją symboliki dziennej. Obniżanie męskiej pozycji lirycznego „ja”, jego schodzenie na ziemię, obniżanie się wysokiego światła – to tylko jedno z wielu odmian tej dynamiki.

Proces eufemizacji, ruch wstępujący, od ontogenezy do apokatastazy, wyraźnie i świadomie obecny w poezji Miłosza, zostaje więc uzupełniony procesem wulgaryzacji, w którym symbole górne i dzienne przechodzą w nocne i dolne, i dopiero ten dwukierunkowy ruch naprawdę doprowadza do *coincidentia oppositorum* i jej podstawowego symbolu – apokatastazy. Inicjalne przeciwstawienie kobiety (natury) i mężczyzny (ducha) zostaje anulowane w hermafrodycznej postaci Dziecka, mieszkańca odnowionej czasoprzestrzeni.

Na zakończenie moglibyśmy na moment powrócić do tej zasadniczej różnicy między dwiema teoriami wyobraźni, skądinąd tak bardzo do siebie podobnymi.

Teoria wyobraźni Duranda, oparta na ontogenezie, jest autentycznie antropologiczna, bo działa wewnątrz naszego umysłu, natomiast wyobraźnia Miłosza jest tak naprawdę teologiczna i impuls jej tworzenia przychodzi z zewnątrz. Jej zwornik stanowi Bóstwo, które znajduje się na zewnątrz ludzkiego umysłu, będąc źródłem rzeczywistości zarówno dolnej, jak i górnej, czyli: „Rzeczywistości innej, wyższej, której poznanie nie jest niemożliwe, bo intuicja wprowadza nas w świat archetypalny” (Miłosz 1994: 214). Kiedy Durand „opuszcza” teren umysłu i otwiera swoją koncepcję wyobraźni na możliwość teofanii, wychodzi również poza antropologię. Bowiem gdy w micie, symbolu, obrazie spostrzegamy odbicie pozaludzkiej rzeczywistości, oznacza to, że rezygnujemy z absolutnej pierwotności człowieczeństwa: struktura mitu i symbolu przestaje być ludzka, przestaje być wytworem czysto ludzkim. Pytanie o genezę wyobraźni, wciąż powracające w poezji i refleksji Miłosza, brzmi tak: „czy tylko w umyśle czy jednak, pomimo wszystko, poza?” (Miłosz 1994: 45) – i hipoteza „poza” staje się coraz bardziej uzasadniona w miarę rozwoju jego twórczości. Durand sugeruje tę możliwość, kiedy mówi o horyzoncie transcendencji, ale robi to jakby mimochodem i nie może postąpić inaczej – w przeciwnym wypadku musiałby zrezygnować z koncepcji antropologicznej, która jest naukowym fundamentem jego badań.

## BIBLIOGRAFIA

- Bachelard Gaston.** 1993. *La poétique de la rêverie*. Paris: Puf.
- Bułgakow Sergiusz.** 2010. *Światło wieczności*. Przeł. Jacek Chmielecki. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Cassirer Ernst.** 1973. *Langage et mythe*. Traduit par Øle Hansen Løve. Paris: Collection du sens humain.
- Corbin Henry.** 1983. *L'homme et son ange*. Paris: Fayard.
- Durand Gilbert.** 1964. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert.** 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Frye Northrop.** 1982. *Le Grand Code*. Traduit par Catherine Malamoud. Paris: Seuil.
- Guénon René.** 1962. *Symboles de la Science sacrée*. Paris: Gallimard.
- Heuckelom Van Kris.** 2004. *Patrzyć w promień od ziemi odbity: wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Jung Carl Gustav.** 2018. *Człowiek i jego symbole*. Przeł. Robert Palusiński. Katowice: Kos.
- Kołąkowski Leszek.** 2010. *Jeśli Boga nie ma...* Kraków: Znak.
- Miłosz Czesław.** 1985. *Zaczynając od moich ulic*. Paryż: Instytut Literacki.

**Miłosz Czesław.** 1989. *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

**Miłosz Czesław.** 1994. *Ziemia Ulro*. Kraków: Znak.

**Miłosz Czesław.** 2011. *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak.

**Plesu Andrei.** 2003. *O aniołach*. Przeł. Tomasz Klimkowski. Kraków: Humanitas.

**Ricœur Paul.** 1960. *Finitude et Culpabilité*. Paris: Aubier.

**Sartre Jean-Paul.** 2005. *L'imaginaire*. Paris: Galliamard.

*Magdalena Lubelska-Renouf*

## THE ANTHROPOLOGICAL AND ANALOGICAL STRUCTURES OF THE IMAGINARY IN THE WORKS OF CZESŁAW MIŁOSZ AND GILBERT DURAND

(summary)

Gilbert Durand, the author of the classic *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (published in English as *The Anthropological Structures of the Imaginary*), initiated a new area of research in the humanities, first in France and then worldwide. This approach involves the morphological classification of the broadly conceived structures of the imaginary, encompassing the symbols, images, and myths that are specific to a given author or culture. Drawing on various different disciplines, Durand's work can be seen as a vast undertaking aimed at rehabilitating the imaginary. For Durand, the imaginary is art of human intellectual life and an essential aspect of human nature. Dreams, symbols, and images together constitute a kind of "transcendental fantastic", without which a human being cannot experience wholeness or completeness. The article argues that the works of Czesław Miłosz, in which images form veritable magnetic fields gravitating around a number of central poetic symbols, can be read as a practical implementation of Durand's theories.

### KEYWORDS

anthropological structures of the imaginary; imagination; image; myth; symbol