

Marzena Karwowska 

TRANSPOZYCJA STRUKTUR MITYCZNYCH W *DOLINIE ISSY* CZESŁAWA MIŁOSZA

SŁOWA KLUCZOWE

Czesław Miłosz; *Dolina Issy*; Gilbert Durand; mitokrytyka; mit; symbol; antropologiczne struktury wyobraźni

Dolina Issy (pisana w latach 1953–1954, wydana po raz pierwszy przez Jerzego Giedroycia w Bibliotece „Kultury” w roku 1955), jest tekstem literackim obciążonym mnogością opracowań. W wyjątkowo bogatej bibliografii przedmiotu znajdziemy interpretacje podejmujące wątki filozoficzne, antropologiczne, historyczne, religioznawcze, etnograficzne, demonologiczne, autobiograficzne. Poniższe studium stanowić będzie próbę odczytania *Doliny Issy* przez pryzmat mitokrytyki (Durand 1979), a przedmiotem zainteresowania stanie się literacka palingeneza mitemów i transpozycja struktur mitycznych w powieści¹ Czesława Miłosza.

Zapoczątkowany przez Gilberta Duranda nurt badań nad mitem jako antropologiczną strukturą wyobraźni znalazł kontynuatorów we współczesnym dyskursie humanistycznym. Antropologiczne badania nad wyobraźnią interpretuje się tu jako studia nad sekretną architekturą ludzkiego świata wyobrażeń, które powracają w historii kultury w sposób periodyczny. Jean Duvignaud dowodzi, że w trakcie rozwoju społeczeństw daje się zaobserwować silną obecność ekspresji świata wyobrażeń za pomocą figuratywnych reprezentacji. Zjawisko to badacz

Marzena Karwowska — dr hab. prof. UŁ, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, Instytut Filologii Polskiej, i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: marzena.karwowska@uni.lodz.pl; <https://orcid.org/0000-0003-1372-6778>

¹ Sam Miłosz, pytany o klasyfikację genologiczną *Doliny Issy*, uchylał się od jednoznacznych odpowiedzi, stosując wymiennie terminy: powieść, książka „fiction” lub „powieść” z wyraźnym wskazaniem na cudzysłów (Fiut 1981: 32).

odczytuje jako przejaw laicyzacji kultury społeczeństw, które obrazem (mającym korzenie mityczne, a więc sakralne) próbują zapełnić obszary przez kulturę zdesakralizowane (Duvignaud 1970). Podobne zjawiska dostrzega Czesław Miłosz, który nazywa literaturę „surogatem religii”, a religijność człowieka dwudziestowiecznego określa mianem „wyobraźni religijnej” (Miłosz 1987: 7). Niektórzy literaturoznawcy reprezentujący postdurandowski nurt badań (Albouy 1976: 267–272; Sellier 1984: 112–126) wprowadzają wyraźne rozróżnienie pomiędzy mitem etnoreligijnym a literackim. André Siganos twierdzi natomiast, że każdy mit etnoreligijny może stać się mitem literackim, jeśli zacznie funkcjonować w tekście literackim (Siganos 2005: 85–100). Pierre Brunel użyteczność teorii Duranda do badań nad sztuką słowa uzasadnia faktem, iż element mityczny i symboliczny to struktury dominujące we wszystkich utworach literackich, w procesie rozwoju nastąpił bowiem proces przejścia od literatury mitologicznej (przechowującej obrazy o korzeniach mitycznych) do literatury kreującej mity (*Mythes et littérature* 1994: 10). Frédéric Monneyron i Joël Thomas są przekonani, że cała literatura to nowoczesna forma mitu (*Mythes et littérature* 2002).

W badaniach antropologiczno-mitokrytycznych przyjmuje się za Durandem definicję mitu jako dynamicznego systemu symboli (figur mitycznych), obrazów, które układają się w narracje inkorporowane trwale w kulturę. Dzięki literackiej palingenezie narracji mitycznych mit archaiczny ożywiany jest poprzez dynamizm opowieści, a mit uniwersalny staje się mitem osobistym, indywidualnym, jako najstarsza werbalizacja ponadindywidualnych i zbiorowych aspektów rzeczywistości przeżytej. *Wyobraźnia mito-poietyczna* to, według Jean-Jacques’a Wunenburgera, szczególnie rodzaj wyobraźni, która posiada zdolność generowania, na kanwie opowieści mitycznych, fikcyjnych historii (Wunenburger 1994: 36)². Wunenburger utożsamia aktywność mito-poietyczną wyobraźni z aktywnością symboliczną człowieka (Wunenburger 1994: 40).

Czesław Miłosz wielokrotnie w swoich wypowiedziach podkreślał wagę wyobraźni i jej symbolicznych, ponadczasowych, uniwersalnych reprezentacji jako narzędzi rozpoznawania i komentowania rzeczywistości³. Zapytany o autorską interpretację *Doliny Issy*, odpowiedział: „To jest powieść bardzo głęboko symboliczna” (Fiut 1981: 33).

² Termin *poietyczny* zapożyczony został od Arystotelesa, dla którego był synonimem działalności wytwórczej człowieka. W badaniach nad wyobraźnią termin ten oznacza produktywność wyobraźni, jej potencjalność kreacyjną, dzięki której możliwe stają się nowe kreacje.

³ „Urodziłem się na samej granicy Rzymu i Bizancjum. Czyż to możliwe – słyszę pytania – wspominać dziś o tak dawnych, symbolicznych już tylko potęgach? A jednak podział ten przetrwał wieki, zakreślając linię, choć nie zawsze na mapie” (Miłosz 1987: 6).

Mitologem domu rodzinnego

Dla interpretacji mitycznej figury domu w świecie wyobrażonym *Doliny Issy* istotny okaże się kontekst antropologii Gastona Bachelarda, która stanowiła ważny punkt odniesienia dla badań Durandowskich. Bachelard w książce *La Terre et les rêveries du repos*, omawiając obraz domu rodzinnego i domu onirycznego, w polu semantycznym tej figury wyobrażeniowej sytuuje takie znaczenia jak: absolutna intymność (intymność udomowiona), tajemnica szczęścia, pierwotne poczucie bezpieczeństwa, spoczynek, spokój, odmłodzenie, praszchronienie, azyl (Bachelard 1997: 95–128). Dom na poziomie Cogito Marzyciela, broniąc przed zimnem, skwarem, burzą, deszczem, przed nocą (obrazy domu rozświetlonego), realizując wszystkie wartości związane z chronieniem, jest „przeciwswiatem” lub „światem przeciwwatów” (Bachelard 1975: 316). Francuski filozof dostrzega izomorfie obrazów domu i odpoczynku: „Poezja domu [...] obdarza życiem wszystkie aspekty przytulności i odnajduje poczucie bezpieczeństwa właściwe filozofii wypoczynku” (Bachelard 1975: 325) oraz domu i matki (domostwo jako ośrodek spokoju i wypoczynku prenatalnego – *regressus ad uterum*): „wszystkie miejsca odpoczynku mają charakter macierzyński” (Bachelard 1975: 326).

W *Dolinie Issy* mityczna figura domu posiada wiele, często sprzecznych semantycznie, reprezentacji wyobrażeniowych. Ten rodzaj schizomorfii w opisie domu onirycznego zdaje się stanowić w powieści Miłosza zasadę porządkującą literackie transpozycje analizowanego mitologemu⁴.

Ginie nad Issą, „góra zarosła dębami” (Miłosz 1998: 10), to w powieści reprezentacja mitycznej figury *Pammator Ge – Ziemi, Matki Wszystkiego* (Eliade 1993: 242), miejsce o silnym potencjale prokreacyjnym, ale też otchłan chthoniczna (Eliade 1993: 238). Miłosz wyraźnie tę antynomię eksponuje, podkreślając fakt, że Ginie są jednocześnie miejscem narodzin Tomasza i śmierci jego antenatów – na cmentarzu, między dębami, pochowani zostali pradziadkowie młodego Surkonta ze strony matki. W powieści istnieje zatem silny związek symboliczny między trzema obrazami: dziecka⁵, matki (Tekli, matki Tomasza, ale również Matki-Ziemi) i miejsca, które zostały wpisane w strukturę hierofanii tellurycznej. Wszystkie te obrazy stanowią jedność również w mitach poświęconych *Tellus Mater*, a opisanych przez fenomenologię religii:

⁴ Na sieć antynomii, którą Miłosz oplata każdy temat swojej twórczości, zwraca uwagę Agata Stankowska (Stankowska 2013: 7).

⁵ Albrecht Dieterich w książce *Mutter Erde* opisał rytę telluryczne rozpowszechnione w starożytności: ułożenie nowonarodzonego dziecka na ziemi, grzebanie dzieci (w przeciwieństwie do kremacji zwłok dorosłych) w celu odtworzenia więzi łączącej człowieka z Ziemią, Matką Wszystkiego – *Pammator Ge* (Eliade 1993: 242).

Ziemia była dla pierwszych przeżyć religijnych i intuicji mitycznych całym miejscem, jakie znajdowało się wokół człowieka. Wiele wyrazów oznaczających „ziemię” posiada etymologię, którą można wytłumaczyć wyrażeniami przestrzennymi – „miejsce”, „to co rozciągle”, „to co stałe”, „to co pozostaje” (Eliade 1993: 240).

Matka Tomasza, Tekla, jest matką nieobecną: „Do Ginia przyjeżdżała czasem na kilka miesięcy, ale rzadko, bo towarzyszyła mężowi, którego nosiło po świecie poszukiwanie zarobku i później wojna” (Miłosz 1998: 15). W *Dolinie Issy* obraz matki poddany został zabiegowi wyobraźniowej idealizacji i sakralizacji: „Dla Tomasza pozostawała pięknem za dużym, żeby można było coś z nim zrobić, i patrząc na nią, przelatywał ślinę z miłości. Ojca prawie nie znał” (Miłosz 1998: 15). W utworze można również dostrzec inne elementy synerгии mitobiograficznej, do której przynajmniej sam Miłosz (Fiut 1981: 32–35) – Issa jest w istocie jego rodzinną Niewiażą (Fiut 1981: 33), a w strukturze powieści zauważyć można proces odpominania rodzinnego krajobrazu, który pisarz pamięta z dzieciństwa. Na odpominanie składają się opisy miejsca dokonywane przez narratora auktorialnego, który wyraźnie podkreśla swoją przewagę intelektualną i dystans wobec bohatera dziecięcego⁶. W samym procesie deskrypcji zaś miejsce ulega mityzacji, dla Tomasza Ginię i dolina Issy, ziemia przodków ze strony matki, stają się przestrzenią nieustannych hierofanii tellurycznych, mikrokosmosem, całym otaczającym człowieka środowiskiem, z górami, wodami i roślinnością, tym, co – jak pisał Mircea Eliade – jest stałe, tym, co pozostaje⁷.

Te telluryczne hierofanie widać choćby w obrazach sadobrania, w którym uczestniczył Tomasz, opisach krajobrazu doliny Issy, który tworzą pająki uganiające się po powierzchni rzeki, żuki „odprawiające swój taniec” (Miłosz 1998: 21), skąpane w słonecznych promieniach „lasy roślin” (Miłosz 1998: 21). Tomasz uczestniczy zawsze w misterium tellurycznym natury z „sercem bijącym z przejścia” (Miłosz 1998: 21): „zaszywał się w krzaki, wlaził na pień wierzby i słuchając spędzał całe godziny” (Miłosz 1998: 20). Epifanie telluryczne tworzą w powieści Miłosza maliniaki i pokrzywy porastające groby, girlandy z liści dębów i klonów ozdabiające kościół w Giniu, koszyczki z płatkami róży i piwonii w Boże Ciało, zapach łąk nad Issą skontrastowany z wojennym obrazem ziemi poranionej i potrzaskanej na froncie zachodnim we Francji. Miłosne spotkania z Onutę („wymykali się na miejsce nad Issą, które było tylko ich”; Miłosz 1998: 42) noszą znamiona mitycznej hierogamii, toteż pomimo „sumienia skrupulatnego”

⁶ Sam Miłosz potencjał *Doliny Issy* widzi przede wszystkim w ładunku filozoficznym i manichejskim ukrytym za światem przedstawionym powieści (Fiut 1981: 33).

⁷ Eliade opisuje kulturowe przykłady analogii pomiędzy związkiem człowieka z matką i otaczającym go środowiskiem kosmicznym, ziemia rozumiana jest jako miejsce, macierzyństwo chthoniczne (Eliade 1993: 241–249).

(Miłosz 1998: 41) Tomasz nie czuje nigdy potrzeby spowiadania się księdzu z tych spotkań w „niedostępnym pałacu” (Miłosz 1998: 42) na małym pagórku piasku („Nie mógłby spowiadać się z czegoś, co zdarzyło się jemu z nią. Rano przyjmując komunię św. czuł się lekki”; Miłosz 1998: 42). Hierofanią jest wreszcie trawnik przy zielonym murze krzaków, gdzie „pachniało mchem i cząbrem” (Miłosz 1998: 58–59), na którym Tomasz, pogrążony w beczasie, oddawał się lekturze tragedii Szekspira i książek podróźniczych wydobywanych z biblioteki dziadka Surkonta.

Miłosz dokonuje mityzacji tego miejsca nad Issą nie tylko przez przywołanie jego kulturowej symboliki tellurycznej, ale też za sprawą zabiegu mityzacji czasu, który staje się tu czasem kolistym, wiecznie powracającym w kołowym śmieci i narodzin członków rodu Tomasza. Symbolem dodatkowo spajającym pokolenia i wzmacniającym takie wyobrażenie czasu jest dąb, jedna z epifanii tellurycznych, który pojawia się w powieści w opisie zarówno narodzin Tomasza, jak również cmentarza.

W deskrypcji ojczyznościan krajobrazu daje się zauważyć kontaminacja mitologemami Arkadii i Raju Utraconego: „dolina jest błogosławiona przez rzadki u nas czarnoziem” (Miłosz 1998: 7), „człowiek nie zniszczył tu lasów” (Miłosz 1998: 5). Te idylliczne mitologemy, podporządkowane zabiegowi wyobraźniowej idealizacji, tworzą w powieści opisy ptaków odprawiających w powietrzu swoje monotonne akrobacje „oznaczające miłość”, „wąty belkot” cietrzewi, kwitnące kaczeńce, „kumkanie tysięcy żab na łąkach” (Miłosz 1998: 5), gniazda bocianie na dachach chat i stodoł czy wspomnienie rytuału z dworu dziadów Surkontów, gdzie babka Michalina każdego roku suszyła liście poziomek na herbatę, którą Tomasz pił później słodzoną miodem domowej produkcji. Transpozycja tego mitologemu w powieści wpisuje się w szerszy kontekst historiozoficzny, o którym pisze Miłosz w *Świadectwie poezji*, dowodząc, że wyobrażenia arkadyjska i mit Edenu w ogóle zdominowały polską literaturę:

Na pograniczu Rzymu i Bizancjum, w poezji polskiej zadomowiła się niepoprawna nadzieja, której nie zdołały wypełnić żadne historyczne klęski. [...] Jak się zdaje, wspiera się ona na głębokiej wierze w zasadniczą dobroć świata, takiego jaki wyszedł spod ręki Boga, na bukolicznym dziedzictwie mieszkańców wsi (Miłosz 1987: 16).

W ten bukoliczny mit wsi winkrustował Miłosz w *Dolinie Issy* wyobrażenie domu rodzinnego jako autarkii: „Człowiek wyrabiał tutaj w domu wszystko, co było mu potrzebne. [...] Dolina jest błogosławiona przez bujność swoich sadów i może odcięcie od świata, które ludziom tutejszym nigdy nie przedstawiało się jako dokuczliwe” (Miłosz 1998: 6–7), opisując szczegółowo rytualizację życia codziennego w domu Surkontów – gotowanie mydła: „W sadzie rozpalano

ognisko, na trójnogu stał kocioł, a w nim mieszano dragiem brunatną breję, zatykając nosy. [...] Później breja krzepła i kroilo się masę na kawałki” (Miłosz 1998: 30) czy produkcję świec: „obcięte butelki napełniało się łojem, a pośrodku wstawiano knot” (Miłosz 1998: 30). Jednocześnie jednak w typowy dla siebie sposób wprowadził do powieści antynomiczny zabieg artystyczny, jakim jest demitologizacja domu jako przestrzeni intymnej i bezpiecznej. Już w pierwszych wersach *Doliny Issy* zawarł w nostalgicznym przeciwieństwie (a zatem potencjalnie idealizującym i mitologizującym) obrazowaniu pejzażu ojczystego semantykę obcości i wrogości: „Należy zacząć od opisu Kraju Jezior, w którym mieszkał Tomasz. Te okolice Europy długo były pokryte lodowcem i jest w ich krajobrazie surowość północy. Ziemia jest tu na ogół piaszczysta i kamienna” (Miłosz 1998: 5). W opisie doliny rzeki utożsamianej z domem onirycznym pojawia się też symbolika nyktomorficzna i frenetyczna: „Issa jest czarna, głęboka” (Miłosz 1998: 7); „Osobliwością doliny Issy jest większa niż gdzie indziej liczba diabłów” (Miłosz 1998: 8). Odnajdziemy w powieści perseweracyjne opisy spróchniałych wierzb, chaszczy, opuszczonych młynów, szop stojących na uboczu, w których kryją się demony, obraz leśnej czarownicy zamieniającej dzieci w kołyskach. Tomasz w domu dziadków, u których mieszka, boi się sali jadalnej, lęka się podejść do stojącej tam ceratowej kanapy, obok której ustawiono na półce dwie „okropnie wykrzywione twarze z gliny” (Miłosz 1998: 11); przeraża go też sadzawka, którą miejscowi nazywają Czarna („Bo nigdy nie dosięgało jej słońce. W nocy chodzić tutaj straszno”; Miłosz 1998: 11). W noc świętego Andrzeja, lejąc воск, Tomasz zobaczy przerażającą figurę swojego Losu, czerwone rogi diabła, co skończy się „płaczem, przy wszystkich” (Miłosz 1998: 24). Dwór dziadków traci wreszcie ostatnie znamiona azylu, kiedy nocą ktoś wrzuca granat do pokoju młodego Surkonta, wybijając szybę: „Granat nie wybuchł, ale mógł wybuchnąć i wtedy złożono by pewnie Tomasza pod dębami, niedaleko Magdaleny” (Miłosz 1998: 71). W opisie doliny Issy silnie obecna jest też symbolika tanatyczna (wielokrotnie przywoływane obrazy psów myśliwskich dopadających zajace i sarny, obraz dziewczyny ze świecą, która w wigilię świętego Andrzeja widzi w lustrze twarz śmierci). Z kolei w opisie dworu Surkontów pojawiają się obrazy putrefakcji, dach odpominanego domu porasta gnijący mech i trawa, front „butwieje i zapada się od wilgoci” (Miłosz 1998: 11), agawy rosną przed domem w donicach, na obręczach których swoje piętno zostawiła rdza. W deskrypcji domu Baltazara dominują obrazy uwięzienia, zamknięcia, grobu, estetycznej kategorii brzydoty: „w nocy budził się i zdawało mu się, że leży na dnie jamy z wysokimi ścianami i że nigdy się nie wydobędzie” (Miłosz 1998: 35).

W *Dolinie Issy* odnajdziemy zabieg repartycji mitycznej figury domu na szereg figur wyobrażeniowych stanowiących jego symboliczną manifestację – dwór,

plebanię, leśniczówkę, grotę, szopę, kryjówkę Tomasza, cmentarz – które łączy zasada perseweracji. Grota, mityczne miejsce dojrzewania i przeobrażeń wewnętrznych kulturowych herosów, stanowi w powieści jeden z ważniejszych obrazów tellurycznych i symbolicznych reprezentacji domu onirycznego Tomasza. To miejsce intymne, sekretne, będące dla dziecięcego bohatera prawdziwym przeciwświatem, azylem, w którym Tomasz może być dzieckiem, bez lęku, że zostanie wyśmiany za wymyślanie zabaw „zbyt dziecinnych na dużego chłopca” (Miłosz 1998: 61). Tutaj właśnie, w miejscu odosobnienia, podejmie nieudane próby przejścia symbolicznej inicjacji. W jej opisie Miłosz przywołuje rytę znane antropologii kultury (odosobnienie adepta, *regressus ad uterum* – symbolika grot, cisza⁸). W *Dolinie Issy* inicjacja nie spełni jednak swojej funkcji symbolicznej, ponieważ nie wyjdzie nigdy poza sferę wyobraźni bohatera. Tomasz uczestniczy w stworzonych przez dziecięcą imaginację rytach przejścia, które pozwoliłyby mu z chłopca stać się mężczyzną, myśliwym. W grotcie, gdzie urządził sobie kryjówkę, przechowuje broń, atrybut mężczyzny i wojownika – łuki i strzały, które wytwarza z gałęzi leszczyny. Jednak w przeciwieństwie do prawdziwej inicjacji świat Tomasza jest światem bezpiecznym, bo wyimaginowanym, a łowy okazują się bezkrwawe: „Ze strzałami, do których przybijał lotki z indyjskich piór, żeby lepiej leciały, wybierał się na polowanie, a zwierzynę sam wymyślał, mogła nią być na przykład okrągła kępa agrestu” (Miłosz 1998: 59). W świecie realnym polowanie, a nawet łowienie ryb, przeraża Tomasza, konieczność zabijania zwierząt staje się dla niego doświadczeniem traumatyzującym. W czasie polowań, na które jest zabierany, czuje przymus i presję, aby wykazać się jako wojownik i myśliwy, przejść inicjację do świata mężczyzn i zasłużyć sobie na ich aprobatę – w rzeczy-

⁸ Scenariusz inicjacji składał się z trzech wielkich sekwencji: przygotowania, śmierci inicjacyjnej i odrodzenia. Śmierć inicjacyjna, najbardziej dramatyczna część obrzędu, została podzielona na trzy etapy. Pierwszym był rytuał uśmiercenia. Istniało kilka sposobów realizacji tego rytu: jeden z nich to utrata świadomości (osiągana np. przez ascezę czy wywary magiczne), inny sposób stanowiły tortury inicjacyjne – okaleczanie ciała, które odrodzi się w łonie Matki-Ziemi. Ważnym elementem rytuału uśmiercenia pozostawała cisza, bowiem majestatu śmierci należało doświadczyć w milczeniu. Drugim rytmem śmierci inicjacyjnej był powrót do stanu embrionalnego – *regressus ad uterum*, wyobrażany w misteriach za pomocą symboli regeneracji, dających obietnicę ponownych narodzin. Etap kolejny stanowiła podróż (zejście) do Świata Podziemnego. Jeden z najważniejszych rytów obrzędu regeneracyjnego stanowiła hierogamia. Faza trzecia, kończąca inicjację – odrodzenie, oznaczała „nową świadomość”, zmianę sytuacji egzystencjalnej i ontologicznej. Rytuał inicjacyjny – doświadczenie sacrum, które dotąd było dla człowieka profanicznego niedostępne – wprowadzało adepta w krąg czasu mitycznego, cyklicznego, a więc nieskończonego. Stając się *bytem mitycznym*, człowiek doświadczał nieśmiertelności. W misteriach inicjacyjnych adept umierał symbolicznie wyłącznie po to, aby otrzymać nowe życie (*Rite, roman, initiation* 2000).

wistości czuje, że nie potrafi wyzwolić w sobie siły i determinacji myśliwych oraz sprostać oczekiwaniom rodziny.

Jednocześnie jednak Miłosz wprowadza do *Doliny Issy* inny antytetyczny obraz domu onirycznego Tomasza. To umiejscowiona w sadzie za rzędem uli szopa, „wspaniała buda przepelniona zapachem gnijących jabłek” (Miłosz 1998: 78). Ten izomorficzny obraz domu-azylu (mocne, wysokie ściany i solidny, gwarantujący bezpieczne schronienie dach) wzbogacony został w powieści o symbolikę ognia domowego paleniska i rytuał przygotowywania posiłku. „Stojąc pośrodku, nie zginało się głowy, a do pokrycia użyto całych kulów słomy, przyciśniętych żerdziami. Spojenie, tam gdzie przypada ostry koniec tej odwróconej litery V umacniały gwoździe. U wejścia paliło się ognisko” (Miłosz 1998: 78).

Tutaj Tomasz przechodzi inną inicjację w dorosłość: Dominik Malinowski, „arcykapłan prawdy” (Miłosz 1998: 79), wprowadzi go w świat nieuzasadnionego okrucieństwa, który jest analogonem równie nieuzasadnionego okrucieństwa wojny pustoszącej *orbis exterior*. Tomasz zbiera tu ze swoim mistrzem wtajemniczenia ślimaki bez skorup, które następnie przypiekają, obserwując, jak się kurczą, dręcząc bąki, wkładając im w odwłok słomki, wpuszczają szczura do tunelu wyłożonego rozżarzonymi węglami. Tutaj również Tomasz nauczy się palić fajkę wypełnioną liśćmi domowej tabaki, a także przeklinać. Szopa jako obraz domu onirycznego, choć opisana z wykorzystaniem symboliki putrefakcji (gnijące jabłka) i symboliki tanatycznej (obcinanie skrzydeł owadom, zastrzelenie psa), ma dla Tomasza „nieprzeparty urok” (Miłosz 1998: 78). Domcio wystylizowany został w powieści na mityczną postać króla, posiada jego atrybuty: władzę monarchiczną, moc (siła fizyczna i charakteru, które zapewniają mu posłuszeństwo poddanych), „dojrzały” wiek (jest najstarszy z chłopców, którzy przebywanie z nim uważają za przywilej) oraz broń – karabin „wypożyczany od czasu do czasu” (Miłosz 1998: 81) od miejscowego byłego żołnierza:

Domcio, wyznajmy to tutaj, był przebrany królem. Rządził przy pomocy cichego terroru i przestrzegał tej cichości. Na urząd królewski wydzwignął się dzięki swojej sile i powołaniu do rozkazywania. Bici w zęby jego twardą pięścią przestrzegali zakazu i nigdy nie ośmielili się naskarżyć rodzicom. Dwór, który go otaczał na wioskowym pastwisku, składał się, jak należy, z najbliższych zauszników czy ministrów i zwyczajnych pochlebców, używanych do podrzędnych usług. [...] Narzucając swoją wolę rówieśnikom Domcio mścił się za to, co wycierpiał od dorosłych. Od małego tylko poniżenia (Miłosz 1998: 80–81).

Ta mityzacja i obdarzenie atrybutami monarchicznymi postaci nastoletniego Domcia to wyobrażeniowy zabieg *à rebours* – tak jak szopa staje się izomorficznym obrazem okrucieństwa wojennego *orbis exterior*, od którego dolina Issy zdaje

się odizolowana, tak małeletni dyktator okazuje się karykaturalną miniaturą bezmyślnie okrutnego i przemocowego świata dorosłych, który reprodukuje jako podpatrzony w dzieciństwie wzorzec zachowania.

Mitologem dzieciństwa ulega zatem w *Dolinie Issy* demitologizacji, budując go często przywoływane na zasadzie perseweracji obrazy okrucieństwa i semy oznaczające strach, przemoc, poniżenie. Przykładem niech będą opisane w powieści ryty wielkanocne powtarzające się corocznie w Giniu – pamięć Tomasza przywołuje obrazy miejscowych chłopców, którzy w Wielką Sobotę wbiegali z wrzaskiem do kościoła, niosąc kije z przywiązаныmi do nich martwymi wronami, czy też rytuał męczenia Judasza:

Uciekał jak mógł, gonili go w kółko, obsypując wyzwiskami, wreszcie wieszal się wyciągając język, zdjęty z drzewa był trupem, ale czy można takiemu pozwolić wymknąć się tak łatwo? Przewrócony na brzuch, szczypany, wydawał jęki, wreszcie ściągano mu majtki, jeden z chłopców wkładał mu w tyłek słomkę i przez tę słomkę wdmuchiwał w niego życie, aż Judasz zrywał się, krzycząc, że żyje (Miłosz 1998: 28).

W tę sekwencję obrazów wpisuje się też postać Baltazara (który, powodowany instynktem myśliwego, tropi jak zwierzynę, a potem zabija z broni myśliwskiej wracającego lasami z niemieckiej niewoli żołnierza rosyjskiego) czy opisy Antoniny zarzynającej kury: „Wydymała i zaciskała wtedy usta, przygotowując się do uderzenia tasakiem i układając kurę na pieńku. [...] Błysk tasaka. [...] Tomasza przenikał wtedy dreszcz” (Miłosz 1998: 61). Przywoływane beznamytnie przez Tomasza wydarzenia, w których bezpośrednio uczestniczył i obrazy tanatyczne z dzieciństwa są takimi tylko pozornie, ich groza została wzmocniona dzięki wprowadzeniu licznych elips i przemilczeń, widocznych choćby w opisie Pakienasa topiącego w rzece nowonarodzone szczenięta suki Murzy: „Tomasz wracał zamyślony. Otworzył drzwi drwalni i głaskał Murzę, która skomlała niespokojnie i zaraz wrywała mu się wężąc” (Miłosz 1998: 77). W korespondencji z Thomasem Mertonem Miłosz przyznaje, że ten typowy dla Natury mechanizm okrucieństwa odczuwać będzie bardzo dotkliwie przez całe życie, całym swoim ciałem i całą swoją psychologią; pisze nawet o rozpacy towarzyszącej mu nieustannie na widok bezlitosnej konieczności w Naturze (Merton, Miłosz 1991: 75).

Mitologem dzieciństwa w *Dolinie Issy* pojawia się często z towarzyszeniem semantyki opuszczenia („był samotnym dzieckiem”; Miłosz 1998: 19), braku, nieobecności, które wiążą się z osobami rodziców Tomasza. Ten brak próbują zrekomensować chłopcu dziadkowie: Kazimierz Surkont, dobry i łagodny, spędzający czas w bibliotece, namiętny miłośnik książek

Auguste'a Comte'a i Johna Stuarta Milla, oraz ekscentryczna babka Surkontowa: „Od babki Michaliny Tomasz nigdy nie dostał żadnego prezentu i nie zajmowała się nim zupełnie. Trzaskała drzwiami, wymyślała każdemu. [...] Kiedy wpadała w złość zamykała się u siebie na kilka dni” (Miłosz 1998: 17). Babka wprowadza Tomasza w świat mitów i demonologii ludowej. Lubi odwiedzać ją wieczorem w sypialni i słuchać jej opowieści:

Interesowała się przede wszystkim czarami, duchami i życiem pozagrobowym. Żadnych nauk moralnych Tomaszowi nie udzielała. Dowiadując się, że ktoś zobaczył diabła [...] rozpromieniała się. W dobry humor wprowadzał ją każdy znak z innego świata, czyli dowód, że człowiek na ziemi nie jest sam (Miłosz 1998: 18).

W wyobraźni młodego Surkonta dokonuje się jednak desakralizacja tych zasłyszanych w domu dziadków opowieści mitycznych, bliższy staje się mu groteskowy obraz diabłów z demonologii ludowej: „Był samotnym dzieckiem w królestwie, co zmieniało się tak, jak zechciał. Diabły kurczące się szybko, kiedy nadbiegał, i włącząc pod liście, zachowywały się jak kury, kiedy, spłoszone, wyciągają szyje i pokazują głupotę oka” (Miłosz 1998: 20). Tomasz eufemizuje potencjał lękotwórczy symboliki demonów nie tylko poprzez zabieg ich animalizacji, ale też dodatkowo przez kojącą mediację babki Misi – osoby żyjącej w naturalnej symbiozie ze światem nadprzyrodzonym. Dzięki opowieściom babki czuje, że nie jest sam („rozmaite siły obserwowały Tomasza w słońcu i zieleni”; Miłosz 1998: 19), melancholijne diabły (pejzaż mentalny osamotnionego dziecka) pozwalają mu „wyłączyć się poza czas” (Miłosz 1998: 19).

Mityzacja chronotopu

W *Świadectwie poezji* Miłosz, poddając analizie struktury temporalne pojawiające się w tekstach literackich, dostrzega w nich przede wszystkim potencjał uniwersalny:

Jedną z najdziwniejszych prawdowości, jakie musi uznać historyk literatury i sztuki, jest głębokie pokrewieństwo pomiędzy ludźmi żyjącymi w tym samym czasie i to w krajach od siebie odległych. Posunąłbym się tak daleko, że tajemniczej substancji czasu przypisałbym podobieństwo danego momentu w cywilizacjach nie komunikujących się ze sobą (Miłosz 1987: 12).

W swoich rozważaniach o literaturze przywołuje Miłosz mityczną figurę ognia i jego heraklitejską wykładnię. Dynamiczny potencjał tego żywiołu to dla niego reprezentacja czasu minionego, przekraczającego paradygmat linearnych struktur temporalnych: „Literatura posiada nie jeden czas przeszły, lecz kilka”

(Czesław Miłosz. *In memoriam* 2004: 100). Analogiczna zasada uniwersalnego wyjaśniania jest też typowa dla antropologicznych struktur wyobraźni omawianych przez Gilberta Duranda w jego teorii pluralizmu kultury, gdzie czas, pojmowany jako *illud tempus*, pojawia się obok takich kategorii jak wieczność czy mityczny paraliż czasu. Miłosz, analizujący obecność wyobrażeń demonologicznych w świadomości mieszkańców doliny Issy, pisze: „Opowiadając nie wie się, jaki wybrać czas, terażniejszy czy przeszły, jakby to, co minęło nie było całkowicie minione, dopóki trwa w pamięci” (Miłosz 1998: 9). W *Świadectwie poezji* z kolei, przywołując teorię oczyszczenia wyobraźni Simon Weil, poszukuje *eidos* literatury i odnajduje jej istotę w palingenezie mitycznych koncepcji czasu: pisarz powinien odpominać przeszłość, która „utkana jest z czasu o kolorze wiecznym” (Miłosz 1987: 115).

Przyglądając się budowie chronotopu w *Dolinie Issy*, zauważymy, że ważną cechą struktur temporalnych stanowi tu jego sakralizacja widoczna w izomorfizmie wyobraźniowym świętości, złota i blasku. Czas sakralny, cykliczny powraca w rytmie kalendarza świąt kościelnych. Podczas niedzielnych mszy zwyczajni wiejscy chłopcy, którzy „wrzeszcząc brodzą po wodzie łowiąc raki, tarmoszą się za włosy i dostają paskiem rżniętkę od ojca” (Miłosz 1998: 27), dostępują łaski przemienienia w ministrantów, którym wolno wstępować na stopnie lśniącego złotem ołtarza.

Miłosz, pisząc w *Świadectwie poezji* o swoim miejscu urodzenia, nazywa je jedną z białych plam na mapie Europy, mitycznym *ubi leones*⁹. Na kartach *Doliny Issy* te białe plamy próbuje zapelnąć wyobraźnią, co powoduje, że chronotop powieści jest nie tyle nostalgiczny, co silnie zmityzowany, a struktura przestrzeni i miejsca nosi znamiona repartycji struktur mitycznych¹⁰. Model przestrzeni w świecie wyobrażonym powieści ma charakter horyzontalny, układ ten tworzą centrum i peryferie. Centrum, *orbis interior*, waloryzowane zostaje pozytywnie – tworzą je przede wszystkim Ginie wraz z kościołem jako miejscem jednoczącym tubylców oraz dolina Issy z dworem dziadków Surkontów jako obrazem spajającym wspomnienia w wyobraźni dziecięcej Tomasza. Peryferie, bliżej nieokreślone, mityczne, to, co na zewnątrz, *orbis exterior*, to, co obce, słabe, waloryzowane jest w powieści Miłosza negatywnie. To obszar rozwoju odległych wydarzeń wojennych albo miejsce pochodzenia obcych. Obcość tę symbolizuje

⁹ *Ubi leones* (łac.) – ‘tam, gdzie [mieszkają] lwy’; zwrot oznaczający dalekie, nieznanne krainy.

¹⁰ Miłosz podkreśla wagę wyobrażeń mitycznych, które kształtowały go w dzieciństwie: „Pochodzę z Litwy, a tam wąż wodny uchodził za stworzenie święte. Wystawiano mu mleko w miseczce przy progu chłopskiej chaty. Był kojarzony z płodnością, płodnością ziemi, płodnością rodziny, i kochało go słońce. »Nie zostawiaj martwego wodnego węża na polu, pogrzeb go. Widząc martwego węża, słońce będzie płakać«” (Miłosz 1987: 11–12).

wychowana w Rydze babka Dilbinowa, matka ojca Tomasza, która przyjechała do dworu Surkontów z Estonii („Najważniejsza była jej inność od wszystkich”; Miłosz 1998: 62). Właśnie babkę Dilbinową Tomasz oskarża o własną słabość, którą, jak sądzi, po niej odziedziczył wraz z „sumieniem skrupulatnym” (Miłosz 1998: 41), rozumianym jako „skłonność do robienia sobie o wszystko wyrzutów” (Miłosz 1998: 69), co zdeterminowało negatywnie jego życie, stając się przyczyną „wielu zwycięstw diabła” (Miłosz 1998: 42). W krąg obcości wpisany został też rosyjski żołnierz, wracający z niemieckiego frontu i zabity przez Baltazara, oraz wszyscy obcy i wyklęci z ludzkiej ekumeny zamieszkującej dolinę Issy, jak choćby „gorąca, nie znająca miary” (Miłosz 1998: 45) Magdalena. Dlatego też Tomasz, jako że Antonina, wymawiawszy jej imię, spluwała, „odnosił się do Magdaleny nieżyczliwie, choć nie miał żadnego powodu” (Miłosz 1998: 45).

Również sama postać Magdaleny ulega w świecie przedstawionym powieści silnej mityzacji. Po jej samobójczej śmierci dolinę Issy nawiedza duch – naga dziewczyna na białym koniu. W badaniach antropologicznych figurę wyobrażeniową konia interpretuje się jako symboliczną reprezentację żywiołu ziemi i świata chtonicznego – koń występuje wówczas w roli *psychopompa*, przewodnika dusz w zaświaty¹¹. Jako symbol regeneracji pojawia się w ceremoniach wywoływania urodzaju, jeden z rytów tego obrzędu stanowi jazda wierzchem, najczęściej na białej klaczy, nagiej dziewczyny przykrytej siecią lub tylko włosami. Koń podziemnego świata chtonicznego, jako figura *Tellus Mater*, to jednocześnie reprezentacja kratofanii infernalnej¹². W narracjach mitycznych konie są atrybutami Charona, a Demeter Arkadyjska, przedstawiana w postaci czarnej klaczy, identyfikowana z eryniami, jest przerażającą egzekutorką infernalnej sprawiedliwości (Karwowska 2011: 89–95). W konstrukcji postaci Magdaleny widać dwa plany prezentacji – realistyczny (młoda kobieta, sierota, uwodzicielka księdza Peikswy, „uboga, prawie niepiśmienna”; Miłosz 1998: 48) oraz symboliczno-mityczny: Magdalena zostaje wykreowana na boginię chtoniczną, „przełożoną podziemnych mocy” (Miłosz 1998: 53), która zakłóca spokój mieszkańców doliny Issy, ożywiających duchy zmarłych mahometan (obcych), dawnych jeńców tatarskich pracujących niegdyś w Giniu, a teraz spoczywających na Tatarskim Cmentarzu. Również w wyobraźni Tomasza Magdalena posiada atrybuty bogini świata podziemnego, symbolizujące nieśmiertelność i paraliż czasu, którego „córka bezrolnych obca” (Miłosz 1998: 47) doświadcza w otchłani chtonicznej:

¹¹ Zgodnie z tym znaczeniem symbolicznym, w *Iliadzie* Homera Achilles składa na stos pogrzebowy Patrokla również cztery rumaki, które odprowadzą duszę zmarłego do Hadesu.

¹² W planie mitologicznym Aello, Aellopus, Podagre, Okypete, Kelaino – harpie, drapieżne skrzydlate potwory o twarzach kobiet, demony burzy, strzegące bram Hadesu – były matkami koni Hermesa.

Widział Magdalenę w ziemi, w samotności olbrzymiej ziemi i przebywała tam od lat i na zawsze. Jej suknia rozpadała się i płatki materii mieszały się z suchymi kośćmi. A równocześnie była przy nim taka sama jak wtedy, kiedy wchodziła w wodę rzeki i w tej równoczesności zawierało się poznanie innego czasu niż ten, jaki jest nam zwyczajnie dostępny. [...] I Tomasz z nią razem wpadał w ciszę pod warstwami gleby, gdzie obślizguje się kamyk i robaki torują sobie drogę (Miłosz 1998: 53–54).

Mityzacja postaci Magdaleny, nawiedzającej Tomasza w snach, pozwala bohaterowi dziecięcemu, poprzez silny potencjał regeneracyjny przypisanej jej symboliki tellurycznej, zeufemizować tanatyczne lęki:

Czuł cielesnego siebie, skazanego, rozpadającego się, już po śmierci, a zarazem, biorąc udział w tym unicestwieniu, zachowywał zdolność stwierdzenia, że on tu jest ten sam. [...] Odtąd, jeżeliby Magdalena zbliżyła się do niego w ciemnej alei, postanowił nie wrzeszczeć, bo nie zrobiłaby mu nic złego (Miłosz 1998: 54–55).

W konstrukcji tej postaci Miłosz ożywia symbolizm archaicznych mitów tellurycznych, wyobrażenia antropokosmiczne, w których człowiek jest utożsamiany z ziarnem, nieulegającym w glebie rozkładowi (van der Leeuw 1978: 131–141). Dlatego też kiedy mieszkańcy Ginia rozkopią grób Magdaleny, której duch dręczy dolinę Issy, znajdują tam niezsute ciało: „zachowało się, jakby złożone zostało wczoraj” (Miłosz 1998: 57). Wyobraźnia mieszkańców te mity telluryczne dalece przekształca; to co nieśmiertelne (znakiem nieśmiertelności jest tu blask towarzyszący postaci Magdaleny: „I ona i koń błyszczeli w ciemności”; Miłosz 1998: 51), ale pochodzące z otchłani chtonicznej budzi ich lęk („tylko ciała świętych i upiorów mają te właściwości”; Miłosz 1998: 57), toteż podejmują działania apotropaiczne i jak upiorowi odcinają Magdalenie głowę, a w pierś wbijają jej osinowy kołek. Miłosz w swojej mityzacji postaci Magdaleny nie rewitalizuje jednak mitemów o prostej, jednoznacznej symbolice. Wiąże ją bowiem nie tylko z budzącą trwogę zamieszkujących Ginie symboliką chtoniczną, lecz nadaje jej też znamiona tellurycznej bogini urodzaju („Owej jesieni, kiedy straszyla Magdalena sady nadzwyczajnie obrodziły”; Miłosz 1998: 58), przez co staje się ona literackim wcieleniem kulturowych wyobrażeń *Pammeter Ge*.

Transpozycja struktur mitycznych w *Dolinie Issy* daje się zaobserwować na różnych poziomach organizacji tekstu, od chronotopu po strukturę postaci. Odnajdziemy tu przetworzone literacko paradygmaty czasu mitycznego, mityczne modele przestrzeni oraz pojedyncze mitemy twórczo przekształcone przez wyobraźnię autora. Mit *Tellus Mater*, *Pammeter Ge*, mit arkadyjski, mitologem dzieciństwa i domu rodzinnego, trwale zakorzenione w tradycji, Miłosz chętnie poddaje odwróceniu semantycznemu lub demitologizacji. Oświeclając

dany problem w sposób antytetyczny, nie daje prostych odpowiedzi, stawia pytania, otwiera tekst na indywidualną hermeneutykę symbolicznych tropów. W badaniach mitokrytycznych modelowanie symboliczne na poziomie wyobraźni artystycznej wiąże się z terapeutyczną rolą obrazu, pozwala podmiotowi odzyskać stan wewnętrznej równowagi, którą Gilbert Durand nazywa „równowagą antropologiczną” (Durand 2003: 116), a która stanowi, jak dowodzi Ernst Cassirer, przejaw wrodzonej inteligencji symbolicznej człowieka (Cassirer 1971). Sam Miłosz przyznaje, że pisanie *Doliny Issy* było dla niego rodzajem autoterapii (*Czesława Miłosza autoportret przekorny* 1988: 36). Terapeutyczną moc imaginalności podkreśla niejednokrotnie również w *Świadectwie poezji*. Wyobrażenia, według Miłosza, pomaga artyście zmierzyć się z „ponurością” (Miłosz 1987: 21) rzeczywistości historycznej i uniknąć w twórczości „pesymizmu”, „przygnębienia”, „minorowej tonacji” i „apokaliptycznego tonu” (Miłosz 1987: 116) – typowych, jego zdaniem, dla literatury XX wieku. W wyobraźni opartej na symboliczno-mitycznych fundamentach widzi potencjał ocalający, kreśląc wizję literatury jako „całości autonomicznej, samowystarczalnej, już nie opowiadającej o świecie, ale istniejącej zamiast świata” (Miłosz 1987: 22).

BIBLIOGRAFIA

Albouy Pierre. 1976. *Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire*. W: *Mythographies*. Paris: Corti. S. 267–272.

Bachelard Gaston. 1975. *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. Henryk Chudak, Anna Tatariewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Bachelard Gaston. 1997. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti.

Bernadie Sully. 1977. *L'Espace imaginaire*. „Recherches et Travaux”, no 15 (*L'Imaginaire*).

Brunel Pierre. 1992. *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris: PUF.

Brunel Pierre. 1999. *Dix mythes au féminin*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient.

Brunel Pierre. 2003. *Mythopoétique des genres*. Paris: PUF.

Cassirer Ernst. 1971. *Esaj o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przeł. Anna Staniewska. Warszawa: Czytelnik.

Chauvin Danièle. 1994. *La Bible, images, mythes et traditions*. Paris: Albin Michel.

Czesław Miłosz. In memoriam. 2004. Kraków: Wydawnictwo Znak.

Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut. 1988. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Durand Gilbert. 1979. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International.

- Durand Gilbert.** 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Durand Gilbert.** 2003. *L'Imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert, Sun Chaoying.** 2000. *Mythe, thèmes et variations*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Duvignaud Jean.** 1970. *Spectacle et société*. Paris: Denoël-Gonthier.
- Dybizbański Marek, Szturc Włodzimierz.** 2006. *Mitoznawstwo porównawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Eliade Mircea.** 1993. *Traktat o historii religii*. Przeł. Jan Wierusz-Kowalski. Łódź: Wydawnictwo Opus.
- Fiut Aleksander.** 1981. *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Intertekstualność i wyobraźniowość*. 2003. Red. Barbara Sosień. Kraków: Universitas.
- Jasionowicz Stanisław.** 1999. *Roland Barthes – Gilbert Durand, wizje pluralizmu kultury*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP.
- Karwowska Marzena.** 2008. *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Karwowska Marzena.** 2011. *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Karwowska Marzena.** 2015. *Antropologia wyobraźni twórczej w badaniach literackich. Świat wyobrażony Brunona Schulza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Le Mythe en littérature. Mélanges offerts à Pierre Brunel*. 2000. Éd. Camille Dumoulié, Yves Chevrel. Paris: PUF.
- Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*. 2009. Éd. Sylvie Parizet. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Leeuw van der Gerardus.** 1978. *Fenomenologia religii*. Przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Lévi-Strauss Claude.** 1970. *Antropologia strukturalna*. Przeł. Krzysztof Pomian. Warszawa: PIW.
- Merton Thomas, Miłosz Czesław.** 1991. *Listy*. Przeł. Maria Tarnowska. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Miłosz Czesław.** 1987. *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Czesław.** 1998. *Dolina Issy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mythe et création*. 1994. Éd. Pierre Cazier. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Mythes et littérature*. 1994. Éd. Pierre Brunel. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Mythes et littérature*. 2002. Éd. Frédéric Monneyron, Joël Thomas. Paris: PUF.

- Mythes et littérature*. 2008. Éd. Sylvie Parizet. Paris: Lucie éditions pour la SFLGC.
- Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*. 2014. Red. Marcin Klik i Justyna Zych. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Potega świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*. 2002. Red. Krysztyna Falicka. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Questions de mythocritique. Dictionnaire*. 2005. Éd. Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. Paris: Imago.
- Rite, roman, initiation*. 2000. Éd. Simone Vierende. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Sellier Philippe**. 1984. *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?* „Littérature”, no 55. S. 112–126.
- Siganos André**. 2005. *Définitions du mythe*. W: *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Éd. Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. Paris: Imago. S. 85–100.
- Stankowska Agata**. 2013. „*Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. *O twórczości Czesława Miłosza*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Ślósarska Joanna**. 2004. *Studia z poetyki antropologicznej*. Warszawa: Semper.
- Ślósarska Joanna**. 2009. *Bądź szybszy od śmierci. Studia z antropologii kultury*. Łódź: Primum Verbum.
- Wunenburger Jean Jacques**. 1994. *Principes d'une imagination mytho-poétique*. W: *Mythe et création*. Éd. Pierre Cazier. Lille: Presses Universitaires de Lille. S. 36–40.

Marzena Karwowska

THE TRANSPOSITION OF MYTHICAL STRUCTURES IN *THE ISSA VALLEY* BY CZESŁAW MIŁOSZ

(summary)

The author reads Czesław Miłosz's novel *The Issa Valley* through the prism of myth criticism, which was introduced to the humanities by Gilbert Durand. In particular, she focuses on the palingenesis of literary mythemes and the transposition of mythical structures which can be found in various aspects of the text, including the novel's chronotope and character construction. Moreover, *The Issa Valley* features processed paradigms of mythical time, mythical models of space, and individual mythemes transformed by Miłosz's imaginary. The writer semantically inverts or demythologizes the myths of *Tellus Mater*, *Pammetor Ge*, and *Arcadia*, the mythologem of childhood, and the mythologem of family home, which have been deeply rooted in tradition. Miłosz addresses the given problem in an antithetical manner. He avoids

simple answers. Instead, he poses questions, and thus opens the text to the individual hermeneutics of symbolic paths. Miłosz perceived the imaginary that has symbolic and mythical foundations as endowed with redemptive potential. In myth criticism, the symbolic modelling that takes place in the artistic imaginary is closely connected with the therapeutic role of an image. It helps an individual regain the state of internal balance which Gilbert Durand defines as anthropological balance. And, as Ernst Cassirer posits, this balance is a manifestation of human symbolic intelligence.

KEYWORDS

Czesław Miłosz; The Issa Valley; Gilbert Durand; myth criticism; myth; symbol; anthropological structures of the imaginary