

Joanna Ślósarska

AKTUALIZACJE ANTROPOLOGICZNYCH STRUKTUR WYOBRAŹNI W WIERSZACH BOLESŁAWA LEŚMIANA I MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

Ideę antropologicznych struktur wyobraźni rozwinął w swoich pracach G. Durand prezentując porównawcze, synchroniczne i diachroniczne ujęcie tekstów kultury (literackich, filozoficznych, religijnych, malarskich, muzycznych), kształtowanych w medium różnych języków i konwencji¹. Zdaniem Duranda, najogólniejszym, najgłębiej utrwalonym i całościowym wzorcem działań twórczych (zarówno w środowisku materialnym jak kulturowym) jest triadyczny układ zasady związku (jedności), zerwania (separacji) i analogii². Formułując tablicę izotopicznej klasyfikacji obrazów³, Durand uznał wyróżnione zasady za konstytutywne reprezentacje formalne, typowe dla dwóch podstawowych sposobów obrazowania. Zasada związku i analogii koncentruje treści obrazowe i symboliczne wokół wyobraźniowego archetypu nocy, natomiast zasada zerwania – wokół archetypu dnia.

Dalszy ciąg prezentowanych tutaj rozważań będzie poświęcony przede wszystkim zasadzie zerwania (separacji) jako strukturalnej podstawie organizacji tekstu poetyckiego, tak w zakresie jego składni jak semantyki. Dookreślając za Durandem symbole, schematy i archetypy wyobraźniowe reprezentatywne dla zasady zerwania⁴, należy wskazać na następujące

¹ Podstawę odwołań stanowią: G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction a l'archétypologie générale*, Paris 1963; idem, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

² G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, s. 104.

³ Zob. G. Durand, *Les structures...*, s. 472–473; por. idem, *Wyobraźnia symboliczna*, s. 102–103.

⁴ Na gruncie teorii Duranda pojęcie symbolu oznacza składnik reprezentacji archetypu; symbole reprezentujące ten sam archetyp mogą znacznie się różnić ze względu na swoje źródło kulturowe i historyczne. Pojęcie schematu obejmuje natomiast dynamiczne i afektywne

kategorii poznawcze: 1) struktury (idealizacja i artystyczne „wycofanie się”, rozszczepienie, geometryczność, symetria, gigantyczność, antyteza polemiczna); 2) zasady wyjaśniania i usprawiedliwiania lub zasady logiczne (obiektywne heterogenizacje, subiektywne homogenizacje, wykluczanie, sprzeczność, tożsamość); 3) schematy „czasownikowe” (oddzielać – mieszać, wznosić się – spadać); 4) archetypy „epitetowe” (czysty – splamiony, jasny – ciemny, wysoki – niski); 5) archetypy „rzeczownikowe” (światło – ciemności, powietrze – wzywy, broń bohaterska – więzy, chrzest – splamienie, szczyt – otchłań, niebo – piekło, przywódca – podwładny, bohater – potwór, anioł – zwierzę, skrzydło – gad); 6) symbole i syntemy (słońce, błękit, Oko Ojca, runy, mantra, bronie, pancerze, ogrodzenie, obrzezanie, tonsura, drabina, schody, święte kamienie, dzwonnica, zigguraty, orzeł, skowronek, gołębica, Jowisz)⁵. Przytoczony układ dominant formalno-obrazowych, jako równoważny jednemu tylko ze składników całościowego wzorca działań (w tym przypadku zasadzie zerwania), w konkretnych aktualizacjach twórczych funkcjonuje zawsze – zgodnie z ideą całościowego wzorca – w relacji do kompensujących zasad związku i analogii, np. zasada zerwania, wyrażona oksymoronem, paradoksem, antytezą, sprzecznością, wykluczeniem, może być kompensowana poprzez wprowadzenie, na którymś z poziomów organizacji tekstu, zasady koincydencji przeciwieństw, należącej do domeny wyobraźni nocnej i reprezentującej zasadę związku; z kolei dołączenie któregoś z symboli lub syntemów typowych dla mistycznych (antyfrazowych) obrazów nocy, będzie równoznaczne z aktualizacją zasady analogii. Paralelne do wskazanego, układy relacji między dominującym i kompensującym dominantę ciągiem izotopii obrazowych, pozwalają objaśnić jeden z istotnych aspektów wewnętrznej dynamiki tekstu poetyckiego.

Pozostając jeszcze przy niezbędnych założeniach ogólnych dotyczących zasady zerwania, należy też podkreślić za Durandem problem odpowiedniości figur retorycznych (paradoks, oksymoron, antyteza, koan) i logicznych (tożsamość, sprzeczność, wykluczenie). Odpowiedność tę, w sensie ciągu

składniki obrazu (Durand wskazuje na odpowiedność własnej definicji schematu do definicji symbolu funkcjonalnego w teorii J. Piageta). Pojęciem archetypu objęte są prototypy wyobrażeń o charakterze uniwersaliów (od archetypów Jungowskich różnią się własnościami stabilności w sensie antropologicznym oraz genetycznym podłożem, za które Durand uważa organizm zanurzony w środowisku, nie zaś tylko, jak u C. G. Junga, nieświadomą psychikę). Kluczowe w koncepcji Duranda pojęcie obrazu skupia w sobie zmodyfikowane w indywidualnym akcie twórczym reprezentacje symboli, schematów i archetypów. Pojęciem obrazu operuje też Durand jako nadrzędną kategorią badawczą, której składniki mogą być generalizowane, zgodnie z wyznacznikami izotopicznej klasyfikacji obrazów; zob. G. Durand, *Les structures...*, s. 51–55.

⁵ W przytoczeniu pominięta została kategoria „odruchy dominujące”, gdyż do jej reprezentacji będziemy odwoływać się w sposób ograniczony; por. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, s. 102–103; i d e m; *Les structures...*, s. 472–473.

izotopii formalnych, motywuje Durand spójnością sfery znaczeń i idei, przypisanych jako interpretanty konkretnym składnikom danego ciągu. Sfera interpretantów może być wywodzona ze schematów, symboli i archetypów wyobraźniowych (typowe realizacje figur retorycznych) lub z pojęć abstrakcyjnych (typowe realizacje figur logicznych w postaci odpowiedniego rachunku wyrażen lub dyskursu filozoficznego). Ponadto, figury logiczne mogą być równoważnikiem formalnym semantycznej organizacji tropów, np. tożsamość, sprzeczność i wykluczanie są równoważne relacjom znaczeń, stwierdzanym w paradoksie, oksymoronie, antytezie i koanie⁶. W odniesieniu do zasady zerwania, obejmującej wskazywany układ relacji logicznych, jednym z najważniejszych kontekstów, współtworzących na gruncie kultury europejskiej izotopię znaczeń i idei, jest metafizyczna zasada separacji. Zasada ta, jako układ systematycznych opozycji, dotyczy w wymiarze poznawczym i metafizycznym rozpoznawania wielości bytów: „materialnych i niematerialnych, ożywionych i nieożywionych, substancjalnych i przypadłościowych, koniecznych i w swej strukturze przygodnych”⁷ – które w całości stanowią układ stanów bytu absolutnego. Separacja oznacza „oddzielanie, odsłanianie, ujawnianie konstytutywnych elementów bytowości bytu, jak również sposób «bycia podmiotu» w świecie i przeżywania tego świata”⁸. Wszelkie sądy separacyjne mają aspekt egzystencjalny i stanowią etap negatywnego sądenia, którego celem jest rozpoznanie (doświadczenie) bytu samego w sobie, poza jakimikolwiek dualizmami.

Metafizyczna zasada separacji jest zbieżna w sensie formalno-znaczeniowym z konstrukcją i wyrazem świata przedstawionego wielu utworów Leśmiana. Jednym z nich jest wiersz *Pantera*⁹, zbudowany na kilku, podstawowych dla obrazowania archetypu dnia, antytezach: góry i dołu (niebo – ziemia), istoty transcendentnej i zwierzęcia (Bóg – pantera), życia i śmierci (stworzyć – rozszarpać), obiektów oraz jakości góry i dołu (błękit, słońce – czerń,

⁶ Zob. hasła: paradoks, oksymoron, antyteza, [w:] M. Głowiński, J. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 370–371, 354–355, 37; hasło: koan, w: D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyźmu zen*, przeł. M. i A. Grabowscy, Warszawa 1979, s. 106–126; składniowa i semantyczna struktura koanu najbliższa jest strukturze nonsensu (zob. hasło „nonsens” w: *Słownik terminów literackich*, s. 342) – obie figury realizują zasadę rozłączności wyrażen i nie mogą być zsyntetyzowane za pomocą jakiegokolwiek nadrzędnego pojęcia. Koan i nonsens różnią się jednak funkcją poznawczą, przypisywaną im w ramach odpowiednich kontekstów kulturowych; ponadto, struktura koanu charakteryzuje się dodatkowym (w stosunku do nonsensu) uporządkowaniem, polegającym na pragmatycznym (właśnie ze względu na funkcję poznawczą), celowym układzie wyrażen, zazwyczaj pytań i odpowiedzi. Dialogowy aspekt koanu pozostaje w ścisłej zależności z zasadą zerwania.

⁷ M. Krąpiec, *Teoria analogii bytu*, Lublin 1959, s. 138.

⁸ A. Młynarczyk, *Metoda separacji a metafizyka*, Lublin 1985, s. 51.

⁹ B. Leśmian, *Poezje*, Warszawa 1975, s. 67–68.

dzikie ostępy). Zgodnie też z topiką obrazów dnia, w strukturze utworu obecna jest symetria, natężenie jakości, dominanta aktywnej postawy wraz z akcją sprawczą¹⁰ oraz kierunkiem tej akcji (od wyobrażeń obiektywnie heterogenizujących do subiektywnie homogenizujących). Spośród relacji logicznych, podporządkowanych zasadzie zerwania (antyteza polemiczna), najsilniej zaznaczona jest relacja tożsamości. W charakterystyczny również dla typu wyobraźni dziennej sposób, prezentowane są składniki statyczne i dynamiczne świata – są wyodrębniane, różnicowane, uszczegółowiane i sfunkcjonalizowane. Schemat dynamiczny wiersza decyduje o reinterpretacji tematu antytez w obrębie samego świata tekstowych wyobrażeń. Reinterpretację tę można wyrazić na trzech poziomach refleksji – metafizycznej (jako zawieszenie etapu negatywnego sądzenia i wszelkich dualizmów), retorycznej (rozwiązywanie antytezy polemicznej, podobnie jak oksymoronu i paradoksu¹¹, poprzez znalezienie nadrzędnej perspektywy znaczeniowej, względem której składniki antytezy wskazują na jakości jednej i tej samej rzeczy) oraz na gruncie antropologii wyobraźni (odtworzenie pierwotnego, całościowego wzorca, czyli kreowanie reprezentacji dla zasad związku i analogii kompensujących zasadę zerwania zaktualizowaną w świecie wyobrażeń). W wierszu Leśmiana, serie symetrycznych opozycji, skoncentrowanych wokół archetypów Boga i pantery, kształtują pozorny dualizm stwórcy i stworzenia; pozorny, bowiem stworzona przez Boga w akcie gniewu pantera jest tą, przez którą Bóg sam sobie zadaje rany i przez którą manifestuje się w jej zwierzęcych jakościach¹²; ukryty w „jaskini z lazurów”

¹⁰ Warto tutaj podkreślić, że istotnym składnikiem owej akcji sprawczej jest w wierszu *Pantera* oddziaływanie kolorem jako swoistym narzędziem (odprzymiotnikowe formy czasowników „czernić się” i „przeciwzłocić się”), co zgodne jest z rozpoznaniem Duranda, dotyczącym odruchów dominujących w „postawie dziennej”, związanych ze zmysłami wzroku, słuchu i równowagi (jakości barw, kształtów, bodźce słuchowe, poczucie odległości). W odruchach dominujących, typowych dla obrazowania archetypu dnia, ważne jest także uprzedmiotowienie siebie jako celowego narzędzia działania – pantera w utworze Leśmiana posługuje się kłami, pazurami, węchem, rykiem, barwą futra, siłą mięśni, giętkością szkieletu kostnego wykorzystując swoją sprawność i moc dla pokonania Boga (wchłonięcia i zjednoczenia się z Bogiem, a także bycia wchłoniętą w swej totalności na zasadzie symetrii z aktem stworzenia).

¹¹ R. Martin podkreśla, że figura oksymoronu, opartego na przedstawieniu maksymalnej sprzeczności przy minimalnym podobieństwie, rozwiązywana jest przez zasadę z wyższego porządku, względem której znaczenia (cechy) sprzeczne okazują się własnościami jednej i tej samej rzeczy. Formuła ta obejmuje również paradoks; zob. R. Martin, *Deux questions sémantiques a propos de l'oxymore*, „Revue d'Esthétique” 1979, nr 1–2, s. 96–115, s. 98; por. także hasło: paradox, [w:] *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. by A. Preminger, Princeton, NJ 1974, s. 598; H. Monier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961, s. 295–296.

¹² Rozszerzając izotopię tego obrazu, warto tutaj podkreślić, że w analogiczny sposób metafizyczna zasada separacji jest zawieszona w mistyce chrześcijańskiej (zarówno na gruncie teologii negatywnej, której podstawą jest doznanie tożsamości stwórcy i stworzenia, jak i na gruncie mistycyzmu miłości, którego podstawą jest doznanie jednoczącej miłości stwórcy

Bóg posiada pazury i kły, razem też „przeciwzłocą się słońcu” (obraz słońca, będącego zmysłowym równoważnikiem Boga, służy ustanowieniu ciągu wtórnych separacji, analogonów zasady podstawowej). W dynamice zdarzeniowej wiersza, pantera pragnie pokonać Boga i posiada odpowiednią do tego moc; zamordowany przez panterę Bóg i triumfujące w swej jedyności stworzenie stają się wolicjonalną zasadą nowej jedności; sfery rozdzielonego i zróżnicowanego bytu uzyskują jednak swą jedność nie w niewyraźnej transcendencji, ale w konkretnej zmysłowej pełni. Pokonanie Boga oznacza tutaj równocześnie możliwość powrotu do stanu sprzed kreacji świata, ale ze wskazaniem na transformację zasady sprawczej. Zamordowany przez panterę i w panterze Bóg staje się niebytem, zaś jako źródło potencjalnej rekreacji życia objawia się zdesakralizowana natura; zdesakralizowana znów pozornie, gdyż pantera nie może w istocie pokonać Boga, nie zadając śmierci samej sobie – niebyt Boga oznacza niebyt świata. W wierszu Leśmiana zasady nowej jedności i analogii, czyli zasady należące do wyobrażeń archetypu nocy, prezentowane są w aspekcie modalnym. Pantera pragnie „pokąsać w strzępy” wieczność Boga, „chce” go zdradzić, „węszy” jego obecność w błękicie, jest świadomym siebie myśliwym, który czai się na najwyższą ofiarę i równocześnie sam pragnie być ofiarą dla Boga, którego wabi („Chcę być radością dla twoich pazurów, / Chcę krwią upoić twe kły nieśmiertelne”). Użycie aspektu modalnego w wierszu podkreśla absolutność dziennej zasady opozycji jako podstawy życia i wieczności; aspekt ten w relacji do czasu przeszłego („Ten, kto mię stworzył”) i teraźniejszego („On we mnie ryczy”) uwyrażnia także niewspółmierność dwojakiej formy leśmianowskiego niebytu: pierwszej, sprzed czasu, w absolutnej przeszłości, zanim nastąpił jakikolwiek akt separacji stwórcy i stworzenia, oraz drugiej – po czasie, w wyobrazeniowej przyszłości, gdyby nastąpił akt unicestwienia stwórcy, a tym samym świata stworzonego.

Podobną jak w *Panterze* techniką budowy świata przedstawionego posłużył się Leśmian w wierszach *W parowie*¹³ i *Pośpiech*¹⁴. W obu tekstach wykorzystany jest analogiczny chwyt symetrycznej opozycji stwórcy i stworzenia, zmierzających ku sobie („modlących się do siebie”), zamieniających się rolami, koncentrujących w sobie wyłoniony świat, by znów rozszczępić go w fenomenach. Dodatkowe konteksty tematyczne wprowadzone są natomiast w wierszu *Chalupa*¹⁵. Schemat dynamiczny tego utworu stanowi prezentację budowania domu w sensie naśladowania zasady transcendentnej, co podkreślone jest obrazami niebieskiego gwoźdźca, błysku siekiery, pierwotnej

i stworzenia) – zob. na ten temat: L. Dupré, *Inny wymiar. Filozofia religii*, przeł. S. Lewandowska, Kraków 1991, s. 379–393.

¹³ B. Leśmian, *op. cit.*, s. 27–28.

¹⁴ *Ibidem*, s. 49–50.

¹⁵ *Ibidem*, s. 305–306.

personalizacji tworzywa („liściata osoba drzewa”). Owo budowanie domu jest równocześnie ograniczaniem wolnej woli, swoistego „widzimi się”; jest uszczuplaniem niebytu, zamykaniem w wybraną formę nieograniczonej możliwości urzeczywistniania się w każdej z form. Tym samym, budowanie domu grozi paradoksalnym „do-mieraniem” do Boga, a nie „do-życiem” do Boga. W układzie polemicznych antytez (Bóg – ja, niebo – dom, słońce – ziemia, niepochwytność – konkretność, ożywione – nieożywione) schematy czasownikowe wyrażają akty, a także bezpośredniego ich odbiorcę – ty, dla którego dom (ukonkretniana, bytowa terażniejszość) budowany jest z „gładkiego niebytu”. Liryczne podmioty świata przedstawionego – ja, ty i Bóg – związane są archetypową, przynależną obrazom nocy, zasadą implikacji, której pierwszy człon („Gdy się żal do świata wiśniami napłoni”), wyprowadzony jest z empatycznego doświadczenia żalu obejmującego podmiot osobowy i naturę. Całość implikowanego zdarzenia wyrażona jest w czasie przyszłym. Aspekt czasu przyszłego, konstytutywny dla przeniesienia aktu „budowania domu” w wyobraźniową przyszłość (podobnie jak w wierszu *Pantera*) wzmacnia kontrast woli i uczuć z bezwzględnymi zasadami separacji wieczności i wolności kreującego świat Boga z ograniczeniami podmiotu osobowego, chcącego naśladować ów kosmiczny gest „obciosywania niebytu”. Poetycka, zdawałoby się ironiczna, apelacja „Niech panuje światu moje widzimi się!”, stanowi najgłębszy równoważnik między wolnością Boga a wolnością człowieka, ale równoważnik ten eliminuje (w czasie przyszłym, wyobraźniowym) metafizyczną zasadę kreacji w sensie zdeterminowanego, założonego przez Boga „przed czasem” porządku świata. Leśmianowskie „widzimi się” posiada także dodatkowy sens w kontekście autoekspresji w samej formie poetyckiej. Apelacja ta wchodzi bowiem w dyskurs z zasadami archetypu (logosu), symbolu (mono-logosu) i obrazu (dia-logosu) w odniesieniu do ich kulturowej i metafizycznej funkcji. Jak podkreśla Durand, „wszelki symbolizm jest pewnym rodzajem gnozy” ukształtowanej w kulturze, należącej często do dogmatycznej sfery religii, obrzędu, czy też rytu społecznego¹⁶. Odstępstwo od symbolu, a szczególnie użycie tzw. konkretności duchowego w prezentacji poetyckiej, stanowi z jednej strony obrazoburczą ekspresję wyobraźni (np. kreacja Boga w wierszach Leśmiana), z drugiej zaś – posiada nad symbolem przewagę głoszenia indywidualnej epifanii z wszelkimi charakteryzującymi ją zmysłowymi detalami. Poetyka Leśmianowskiego „widzimi się” polega właśnie w dużej mierze na re-wizjach symboli za pośrednictwem obrazu jako narzędzia duchowego, otwierającego przestrzeń nie kontrolowaną przez kanony kulturowe.

O ile w wierszach Leśmiana aktualizacje antropologicznych struktur wyobraźni dokonują się przede wszystkim w warstwie leksyki i w układzie

¹⁶ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, s. 35–51.

kompozycyjnym tekstu, o tyle w wierszach Białoszewskiego podstawę tychże aktualizacji stanowi morfodynamika tekstu. Jej zakres w poezji Białoszewskiego wyznacza układ podstawowych zabiegów lingwistycznych: 1) linearna syntagmatyzacja niespójnych składniowo lub/i znaczeniowo wyrażen; 2) funkcjonalizacja semantyczna wyznaczników fleksyjnych i syntaktycznych; 3) segmentacja wyrażen pod kątem autonomizacji znaczeniowej ich składników (prefiksów, rdzeni, sufiksów); 4) wykorzystywanie walencji czasowników dla zatarcia związków składniowych i znaczeniowych z konkretnym podmiotem i odbiorcą działań; 5) re-kombinacja zautonomizowanych morfemów pod kątem ich wtórnej semantyzacji; 6) naruszenie normy zdaniowej i frazowej przez delimitację składników dających układ całościowej wypowiedzi; 7) rekonstrukcja znaczeń kategorii gramatycznej osoby (przede wszystkim „ja”) poprzez nacechowanie składniowe i semantyczne jej wyznaczników¹⁷. Morfodynamika tekstu w poezji Białoszewskiego pełni funkcję analogiczną do funkcji obrazu w poezji Leśmiana – jest konkretem formalno-znaczeniowym, immanentnym narzędziem poznania, dyskursywnym wobec norm użycia języka (tak jego odmian funkcjonalnych, odpowiadających poziomowi symbolizacji w koncepcji Duranda, jak i wzorców budowy fraz, zdań oraz ich ciągów, odpowiadających poziomowi archetypów).

Aktualizacja antropologicznej zasady zerwania, z jej metafizyczną interpretacją jako zasady separacji, realizowana jest w wierszach Białoszewskiego w systemie podstawowych opozycji: ja – oni, on – my, ja – nie ja, góra – dół, wchodzić – schodzić, spać – czuwać, człowiek – zwierzę, człowiek – roślina, dom – miasto. Poziom mediacji (odzyskiwania zasad jedności i analogii) konstituowany jest przede wszystkim za pośrednictwem chwytów metonimii i synekdochy, projektujących paralelizm działań, stanów, wyglądown podmiotów osobowych i nieosobowych, ich funkcji i relacji czasoprzestrzennych. Jednak kreacje wtórnej, empatycznej i zdarzeniowej, więzi „rzczy-w-świecie” i „ja-w-świecie”, będące efektem strukturalnej rekonstrukcji znaczeń, są jedynie składnikiem układu polemicznych antytez, wchodzą bowiem w relacje opozycji do znaczeń, prezentowanych w linearnym toku wypowiedzi.

Jednym ze znakomitych wierszy Białoszewskiego, zawierającym związki formalno-znaczeniowe charakterystyczne dla reprezentacji zasady zerwania, jest wiersz *Moje nowe miejsce*¹⁸. Z punktu widzenia antropologicznych struktur wyobraźni, wiersz ten, typowy dla poetyki Białoszewskiego, aktualizuje statyczny schemat świata przedstawionego i autystyczny wzorzec postawy. Jest to zatem aktualizacja odmienna od tej, którą zawierają wiersze Leśmiana

¹⁷ Zob. na ten temat: E. Sławkowska, *Kategoria gramatyczna kategorią filozoficzną (na przykładzie kategorii osoby w tekstach Mirona Białoszewskiego)*, [w:] *Język artystyczny*, t. 7, red. A. Wilkoń, Katowice 1990, s. 45–62.

¹⁸ M. Białoszewski, *Trzydzieści lat wierszy*, Warszawa 1982, s. 127.

i stanowi drugą, spośród wyróżnionych przez Duranda, możliwość autoprezentacji w domenie wyobraźniowego archetypu dnia. W wierszu *Moje nowe miejsce* podstawowa opozycja ukształtowana jest za pośrednictwem własności przestrzeni, której oś pionową¹⁹ (wysokość) charakteryzuje dookreślenie góry („dziewiąte” piętro, „nowy punkt w niebie”) i amorfizm sfery środkowej oraz dołu (domniemane osiem pięter, ulica). Oś poziomą (szerokość) wyznacza obraz „odrabianego miasta”; oś ta może więc mieć charakter kręgu lub też względnie skoncentrowanej, wypełnionej przestrzeni wokół jednego z biegunów osi poziomej – niezależnie od dookreślenia tej własności, drugi z biegunów osi poziomej (lub jej centrum) nie jest zobrazowany. Głębokość przestrzeni wyznacza obraz pokoju, a w nim dodatkowo nacechowane dwa przedmioty: łóżko i miseczka. Układ wymiarów przestrzeni implikuje kształt otwartej sfery, której centrum jest ulokowane wyżej w stosunku do standardów percepcyjnych i fizykalnych. W sferze tej miasto zdaje się separować wzdłuż osi skośnej – w dół i w dal od dziewiątego piętra. Opozycję „mojego miejsca” i miasta wzmacnia metonimiczne przesunięcie „mojego miejsca” w górę osi pionowej („punkt w niebie”), zaś dookreśleniem znaczeń tego przesunięcia jest wartość drugiej z podstawowych w wierszu opozycji, wyrażonej środkami składniowymi i kontekstowym odniesieniem do języka potocznego: „jeden na czubku na obco- / wanie z bóstwem”. Fraza przyimkowa „na czubku” konotuje miejsce, jej składnik nominalny może stanowić dodatkowo potoczne określenie szaleńca. Paralelizm składniowy fraz „na czubku”, „na obco-wanie” podkreśla formalnie spójność znaczeniową obu wyrażen. „Obco-wanie z bóstwem”, znaczące tyle, co obcość człowieka i bóstwa a równocześnie ich bliskość (obcowanie) łączy się z tematem szaleństwa i jego odwrotnością, czyli wyniesieniem („na czubku”, na górze) przez mądrość lub łaskę, charakterystycznym dla religijnych toposów prezentujących spotkania człowieka z Bogiem. Ale zarówno dla szaleńca, jak mędrca, możliwe są obydwa akty: „obco-wania” i obcowania z bóstwem. Nie bez znaczenia jest też samo wyrażenie „bóstwo”, którego odcień znaczeniowy, podtrzymujący ironiczny dystans podmiotu i ambiwalencję wartości, zawiesza kierunkowość odniesienia sakrum do konkretnej religii. Z tych zwielokrotnionych dwuznaczności wyprowadzone jest pytanie („czy to prawda”) o możliwość rozpoznania jakości sytuacji i doświadczenia. Pytanie to poprzedzone jest paradoksalnym zamierzeniem „zobaczę”. Paradoksalność wynika tutaj z przyjęcia sensualnej podstawy aktu poznawczego, skierowanego na przedmiot metafizyczny. Jednak w głębszym znaczeniu leksem „zobaczę” posiada właśnie kontekst metafizyczny (niewierny Tomasz). Natychmiastowa odpowiedź na pytanie („Prawda stoi pośrodku. / W miseczce. / Tknąć nosem, się rozleje”) nie

¹⁹ W poezji Białoszewskiego znajduje się bardzo wiele, szczególnie nacechowanych reprezentacji osi pionowej (winda, wieżowce, szczeble, drabina, piętra, schody), typowych dla zbioru symboli i syntemów w klasyfikacji Duranda, odpowiadających izotopycznym obrazom dnia.

zawiera w sensie literalnym żadnej ciągłości z pytaniem²⁰. Mimo to, sens owej odpowiedzi ma charakter rozstrzygający. Najważniejszym składnikiem odpowiedzi na pytanie o prawdę „obco-wania z bóstwem” jest wyrażenie „tknąć nosem” (związane kontekstowo z frazeologią języka potocznego: „czuć pismo nosem”, „wywąchać coś”, czyli rozpoznać coś istotnego, ukrytego). Wyrażenie to zaciera podmiot osobowy poprzez analogię do zachowań zwierzęcych, lub też w szerszym kontekście – do zachowań naturalnych, instynktownych i intuicyjnych; z kolei forma bezokolicznika eliminuje określoną podmiotowość w ogóle – istotne staje się samo zdarzenie²¹. Materialny konkret – miseczka z pokarmem – obrazuje centralny punkt przestrzeni i doświadczenia. Rozlewanie się (z aspektem czasu przyszłego) pokarmu (prawdy) zdaje się wtórnie i potencjalnie charakteryzować „nowe miejsce”, już nie „moje”, ale miejsce ewentualnego zdarzenia z wyraźnie oznaczonym punktem wyjścia. Istotny sens odpowiedzi kryje się również w metonimicznej konstrukcji „prawda – pokarm”, której patos znosi ambiwalentny obraz rozlewającego się płynu, mającego dość względny zasięg, zważywszy naczynie. Ale prawda nie jest oczywiście mierzalna i podążając za tekstem, należałoby rzec, że jest jakakolwiek, gdziekolwiek, przed kimkolwiek, dla kogokolwiek, czymkolwiek – zwyczajnie jest, „stoi pośrodku” i może się ujawnić w dowolnej chwili uwagi, albo nie-uwagi, gdyż miseczkę można przecież „tknąć nosem” bezmyślnie. Składniki tematyczne i obrazowe końcowej formuły wiersza stanowią typową reprezentację archetypicznego wyobrażenia nocy (miska, pokarm, rozlewanie się, zachwianie tożsamości podmiotów działań, odwołanie do intuicji i instynktów, koncentracja przestrzeni), tym samym są składnikami kompensującymi układ polemicznych antytez; wprowadzają kierunkowy schemat całościowego wzorca doświadczeń przez dołączenie reprezentacji zasad związku i analogii.

W toku dotychczasowych rozważań, zgodnie z sugestią Duranda dotyczącą izotopicznego kontinuum struktur, relacji logicznych, archetypów obrazowych i pojęciowych, symboli i syntemów, granica między dyskursem filozoficznym a tekstem poetyckim została w dużej mierze zatarta. Należy jednak podkreślić, że możliwość uzgodnienia idei danego systemu założeń filozoficznych z immanentną filozofią tekstu poetyckiego nie wynika jedynie z przyjęcia hipotezy teoretycznej o odpowiedniości schematów poznawczych i ich reprezentacji. Podstawą bowiem ekwiwalencji reprezentowanych schematów jest stopień ugruntowania ich składników w ponadindywidualnych kontekstach antropologicznych, względem których też ujawnia się dyskursywna oryginalność

²⁰ Chwył ten jest typowy dla dialogowej struktury koanu, tak w aspekcie formalnym jak tematycznym; por. np. zbiór koanów *Mumonkan*, z jęz. ang. przełożył i glossariuszem opatrzył J. Jastrzębski, Wrocław 1993.

²¹ Zob. na ten temat: E. i T. Sławkowie, *Filozoficzna podróż windą. Uwagi o elementach stylu Mirona Białoszewskiego (na przykładzie tomu „Odczepić się”)*, [w:] *Język artystyczny*, t. 4, red. A. Wilkoń, Katowice 1986, s. 84–101.

indywidualnej wypowiedzi. Pojęcie ponadindywidualnych kontekstów antropologicznych nie jest na gruncie teorii Duranda równoznaczne z kompetencją kulturową podmiotu. Pojęcie to odnosi się do efektów totalnego doświadczania życia, w którym człowiek uczestniczy nie tylko jako podmiot świadomie poznający, ale jako cały organizm, reagujący na środowisko życia za pośrednictwem funkcji cielesnych, psychicznych i duchowych²². Im pełniejszy zakres owych doświadczeń, tym bardziej oryginalny i jednostkowy ich wyraz; równocześnie – im głębiej ów wyraz motywowany jest przez organizm, tym bliższy staje się przeżyciom wspólnotowym, dotychczas nie ujawnionym lub też posiadającym już paralelne zapisy w kulturze²³. Estetyczny, religijny lub epistemologiczny dystans do owych przeżyć i doświadczeń decyduje o formie przekazu, a zarazem o aksjologicznym nacechowaniu samego dystansu²⁴. W poetykach Leśmiana i Białoszewskiego estetyczny dystans do przedmiotu przedstawień sprawia, że filozoficzne, metafizyczne i mistyczne konteksty stanowią jedynie płaszczyznę interpretacji, nie są zaś podstawą orzekania o przedmiotach, co znaczyć może tyle, że dla obu poetów wybrany porządek estetyczny jest trafniejszy, bliższy doświadczeniu lub bardziej pożądany ze względu na swoją całościową, harmonizującą funkcję, obejmującą konkretne przedmioty, stany i działania.

Joanna Ślósarska

ACTUALISATION OF ANTHROPOLOGICAL STRUCTURES OF IMAGINATION IN THE POETRY OF BOLESŁAW LEŚMIAN AND MIRON BIAŁOSZEWSKI

(S u m m a r y)

Considerations are centred on the problem of actualisation of the anthropological structures of imagination within the chosen texts by B. Leśmian and M. Białoszewski. Theoretical point of departure is a statement by G. Durand, which concerns cultural manifestation of the fundamental pattern of experience consisting of the principles of

²² G. Durand, *Les structures...*, s. 43–56. Konceptualizacja podmiotu doświadczającego jako układu funkcji organizmu w środowisku natury i kultury stała się dla Duranda punktem wyjścia do krytyki teorii wyobrażeń i wyobraźni sformułowanych m. in. przez Z. Freuda, C. G. Junga, J.-P. Sartre'a i G. Bachelarda (zob. rozdz. *Introduction*, [w:] G. Durand, *Les structures...*, s. 11–56).

²³ Przykładami eksplikacji tego problemu są zaznaczone już teksty: E. Sławkowa, *op. cit.*; E. i T. Sławkowie, *op. cit.*; zob. też: M. Stala, *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 96–113.

²⁴ Por. na ten temat rozważania wokół mistycyzmu i doświadczenia estetycznego oraz mistycyzmu „naturalnego” i religijnego, prezentowane w: L. Dupré, *op. cit.*, s. 369–369.

disconnection (separation), of connection (unity), and of analogy. Those principles correspond to two fields of the isotopies of archetypes, symbols, structures and attitudes that constitute archetypal images of day and night. In the course of examination, Durand's theoretical assumptions are introduced as analytical procedure that reveals and explicates mechanisms of creation of the represented world in the poetry of Leśmian and Białoszewski. The mechanisms in question are based above all on establishing the principle of disconnection (separation), and compensational suspending of it; establishment and suspension consist in introducing the representations of the unity and analogy principles into the structure of the represented world, according to the integral pattern of experiences. In Leśmian's poetry, actualisation of anthropological structures of imagination is performed above all by mediation of image and event; in poetry of Białoszewski – by mediation of linguistic morphodynamics within the scope of syntactic and semantic operations that violate the rules of phrase and clause construction in Polish. In conclusion remarks one finds reflections regarding relationship between poetical and philosophical representation of anthropological structures of imagination.