

Jan Błoński

Teoria dramatu poetyckiego Gastona Bachelarda

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/1, 310-318

1962

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TEORIA OBRAZU POETYCKIEGO GASTONA BACHELARDA

Gaston Bachelard uchodzi dziś we Francji za jednego z najoryginalniejszych myślicieli-humanistów. Zdumiewa już biografia filozofa: urodzony w r. 1884, w bardzo biednej rodzinie, kształcił się częściowo sam i stosunkowo późno zdobywa uniwersyteckie tytuły; po objęciu katedry na Sorbonie poświęca się — początkowo wyłącznie — metodologii nauk ścisłych; dopiero od r. 1938, a więc od *Psychoanalizy ognia*, zwraca swe zainteresowania ku literaturze, a zwłaszcza poezji. Te właśnie badania zmieniają, i to dwukrotnie, światopogląd filozofa; już po pięćdziesiątce zabarwia on swój scjentyzm psychoanalizą, zaś w dziesięć lat później opowiada się za fenomenologią, oryginalnie wzbogaconą wkładem Junga. Ewolucja Bachelarda utrudnia nieco zrozumienie jego systemu: trzeba zwykle mieć na uwadze datę powstania poszczególnych prac filozofa¹, równie płodnego, co żywego i niecierpliwego w dążeniu do wyczerpania problematyki humanistycznej. Co więcej, odwołanie się Bachelarda do presokratycznej klasyfikacji żywiołów budzi często nieufność: wydaje się ona dowolna i nadto „literacka”, przy najmniej w ustach człowieka, który pragnie pozostać wierny nauce. Aby więc dobrze pojąć Bachelarda, należy zacząć od odtworzenia sobie naczelnego pytania, przed którym stanął i które w końcu zmieniło bieg jego myśli. Tym pytaniem jest kwestia stosunku nauki do sztuki (literatury), inaczej mówiąc, troska o czystość i racjonalność naukowego myślenia.

1. Jak wskazują już tytuły głównych prac Bachelarda przed r. 1938 (*Le nouvel esprit scientifique*, *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*), interesowało go zwłaszcza historyczne ukształtowanie metod poznania naukowego, utożsamione ze stopniowym odchodzeniem od zdrowego rzekomo rozsądku i zaufania do „oczywistości”, narzucającej się ludzkiemu umysłowi. Pierwsze słowa wstępu do *Psychoanalizy ognia* bardzo dobrze streszczają postawę Bachelarda:

„Dość nam mówić o przedmiotach, abyśmy wierzyli, że jesteśmy obiektywni. Ale już dzięki naszemu wstępnemu wyborowi² przedmiot określa nas bardziej, niż my określamy przedmiot, i to, co uważamy za nasze fundamentalne pojęcie o świecie, jest często tylko wyrazem dzieciństwa naszego umysłu. Czasem zachwycamy się obranym przedmiotem: mnożymy przypuszczenia i marzenia; tworzymy tak przekonania, które mają pozór wiedzy. Ale nieczyste jest źródło, początek procesu: wstępna oczywistość nie jest prawdą fundamentalną. W istocie, naukowy obiektywizm możliwy jest tylko wtedy, gdy zerwiemy z bezpośrednio doznawanym przedmiotem, kiedy odrzucimy urok początkowego wyboru, gdy powstrzymamy i zaprzeczmy myślom rodzącym się z pierwszej obserwacji. Każda rzetelnie sprawdzona obiektywność przeczy wstępnemu kontaktowi z przedmiotem”.

Tak więc psychika wprowadza stale w błąd uczonego; aby osiągnąć naukowy obiektywizm, należy odciąć się od „wrodzonych” oczywistości, którymi zaśmiecony został umysł; trzeba żywego wysiłku, by człowiek wyzbył się odruchowej

¹ *La psychanalyse du feu* (Paris 1938, Gallimard), *L'eau et les rêves* (Paris 1942, Corti), *L'air et les songes* (Paris 1943, Corti), *La terre et les rêveries de la volonté* (Paris 1946, Corti), *La terre et les rêveries du repos* (1948, Corti), *La poétique de l'espace* (Paris 1958, Presses Universitaires de France), *La poétique de la rêverie* (Paris 1960, Presses Universitaires de France).

² Chodzi tu o nieświadomy, irracjonalny wybór przedmiotu, o którym mówimy.

sympatii czy antypatii do przedmiotu, by przestał ujmować go jakościowo, ufając tylko obliczeniom ilościowym. „Osie poezji i nauki są diametralnie sprzeczne”. Inaczej mówiąc, nauka wymaga obojętności wobec badanego świata. Jej bronią jest chłód, krytycyzm, ironia. Można nawet powiedzieć, iż odłącza ona, odrywa człowieka od przedmiotów, zastępując pierwiastkowe doznanie — rachunkiem, „poemat — teorematem”. Studia nad rozwojem alchemii przekonały Bachelarda, iż ta magiczna dyscyplina nie tylko nie przyczyniła się do powstania współczesnej chemii, lecz przeciwnie — stale to poznanie opóźniała. Kluczem nauki jest metoda, która zrywa kontakt psychiki z przedmiotem, każąc nam — niczego się od przedmiotu nie spodziewać i nic weń nie wkładać. Duch nauki jest — jak mówi Bachelard — „milczący”, a raczej milkliwy, i winien nawet budzić przezorną antypatię. Słowem, nauka powstaje wtedy, gdy świat przedmiotów staje się człowiekowi obcy.

2. Jednakże — cokolwiek się powie — człowiek jest tysiącnymi niemi związany z przedmiotami. Im zaś ten „przedmiot” jest pierwotniejszy, im elementarniejszy i bardziej odwieczny, tym więcej narosło na nim ludzkich znaczeń, tym więcej rojeń, analogii i marzeń przykleiło się niejako do jego obojętnej powierzchni. Język przechowuje nieskończenie wiele metafor, porównań i zwrotów, przy których pomocy człowiek wartościował przedmioty; mnóstwo „znaczeń” przedmiotu skrywa się również w literaturze, folklorze, mitologii, a także — w historii nauki. Bachelard sądził więc, że dla ugruntowania prawidłowej metodologii wiedzy konieczna jest ni mniej, ni więcej, lecz — psychoanaliza nauki: odsłonięcie dróg, którymi umysł wyzbywał się balastu odwiecznych urojeń.

Bachelard zapowiadał więc czytelnikowi *Psychoanalizy ognia*, iż w tej książce nie znajdzie on — żadnej wiedzy w ścisłym sensie. Filozof zajmował się jedynie katalogowaniem pomyłek, grzebaniem w śmietniku ludzkich urojeń. W istocie bowiem — ogień, który tak długo intrygował myśl ludzką, nie jest żadnym właściwie dla nauki problemem: przed dwustu jeszcze laty poświęcano mu dziesiątki rozpraw, obecnie — w podręcznikach chemii — kilkanaście linijek. Bachelard przestudiował sporo dawnej literatury naukowej: fenomen ognia prowokował do nieznużonych rozważań, równie nudnych, co bzdurnych. Jakim skrytym inklinacjom ulegał umysł budując tak bezsensowne konstrukcje? Nawet tak światły człowiek jak Boerhave nie mógł odgonić od siebie (w XVIII w.) animistycznego przekonania o „łakomstwie” ognia, tworu równie żywotnego, co łapczywego: pisze o „pokarmach” ognia, które przekształcają się w jego „substancję”, inaczej mówiąc, widzi w ogniu rodzaj kosmicznego Pantagruela, tłumacząc jedną niewiadomą (spalanie) przez drugą (przemiana materii w żywym organizmie). Otóż — sądzi Bachelard — tym podobne brednie należy badać i klasyfikować, destylując coraz to bardziej pierwiastek naukowej obiektywności. Rolę odczynnika spełnić winna psychoanaliza, pojmowana możliwie szeroko, od Freuda do Junga. Kilkanaście rozdziałów roztrząsa podstawowe „kompleksy” związane z ogniem: ogień jest zakazany i upragniony (kompleks Prometeusza, który, jak dowcipnie powiada Bachelard, „jest kompleksem Edypa życia intelektualnego”); jest stawaniem się i śmiercią (kompleks Hölderlinowego Empedoklesa); jest znakiem oczyszczenia i uduchowienia, zmienia się w światło; jest także fenomenem wybitnie seksualnym i tylko analogia seksualna może (hipotetycznie zresztą) wyjaśnić odkrycie hubki i krzesiwa; i tak dalej. Wszystkie te kompleksy można starać się wyjaśnić zwyczajną metodą psychoanalityków, demaskując rozumowanie przez analogię i konfrontując zapisy snów, marzeń i urojeń z materiałami utrwalonymi w folklorze, w mitologii, w literaturze itd.

Już na tym punkcie rozwoju doktryna Bachelarda okazuje się płodna: pozwala bowiem tłumaczyć i rozjaśniać symbolikę i metaforykę poezji, ujmując całościowo (na poziomie podświadomości) znaczenie wielu fundamentalnych obrazów literackich.

3. Jak łatwo spostrzec, pisząc *Psychoanalizę ognia* Bachelard nie przypisywał poezji żadnej funkcji poznawczej, przeciwnie: scjentyista poskramał w nim bez reszty miłośnika literatury. Jeśli zajmował się poezją, to przede wszystkim dlatego, że w pełniejszej, doskonalszej formie przechowała ona te rojenia i „kompleksy”, które porażały rozwój wiedzy ścisłej. Mówiąc krótko, zadanie filozofa upatruje Bachelard w wyganianiu poezji z nauki. Stąd wygodna klasyfikacja żywiołów: woda, ogień, ziemia i powietrze, które niegdyś intrygowały Greków i dziś jeszcze rządzą astrologią, stanowią cztery fundamentalne elementy świata widzianego przez poetę; obojętne nauce, kierują jednakże wyobraźnią; grają istotną rolę w osobistej kosmologii każdego człowieka, a tym bardziej — pisarza. Jak ta kosmologia powstaje? Początkowo, chcąc rozstrzygnąć to pytanie, Bachelard odwoływał się do tradycyjnych form psychoanalizy: szukał odpowiedzi bądź w dzieciństwie jednostki (Freud), bądź w dzieciństwie społeczeństw (Freud i Jung). Stopniowo jednak zaczął przywiązywać coraz to mniejszą wagę do interpretacji genetycznej; zresztą, rodzaj spostrzeżeń, którymi zapelniał swe książki, umykał wszelkiej psychologii. Jakiemu bowiem kierunkowi psychologicznemu przypisać np. takie notatki: „Woda jest panią mowy płynnej, mowy bez potknięć, mowy ciągłej, pewnej siebie, mowy, która łagodzi rytm, która nadaje wspólną materię rozmaitym rytmom”. „Woda żyje jak wielkie ucieleśnione milczenie”. I gdzie przyporządkować takie pojęcia, jak „dialektyka wewnętrznego i zewnętrznego”, „fenomenologia okrągłości” itp.? Rzecz w tym, że kiedy Bachelard zagłębił się w badanie poezji, interpretacje psychoanalityczne, mimo całej ich subtelności, przestały mu wystarczać: sprowadzając „kwiat do nawozu”, zawilsze do prostszego, gubiły swobodną różnorodność obrazu, schematyzując go w kilka (-dziesiąt) dość jałowych formułek. Tutaj krytyka psychoanalizy, jaką naszkicował Bachelard, pokrywa się z uwagami Sartre'a na ten sam temat: ogólnie biorąc, stanowi ona atak na wszechpotęgę przyczynowości w twórczości ludzkiej, dokonany w imię wolności tworzącej jednostki.

Bachelard znalazł się więc w osobiwej sytuacji. Filozof-scjentyista poświęca cały swój trud poezji. Dlaczego? Po prostu dlatego, że cała ta „nieczysta” reszta, którą chciał wypędzić z ludzkiego myślenia, zanadto go zajmuje, za silne budzi w nim echa: w końcu wydaje mu się równie (a może bardziej) interesująca jak sama wiedza ścisła. Już w *Wodzie i marzeniach* (1942) Bachelard przyznaje lojalnie, że — roztrząsając obrazy wody — nie udało mu się ich w pełni „wyprostować”, to znaczy racjonalnie oczyścić z osobistego odczuwania: będąc na nie bardziej podatny niż na zjawiska ognia, nie umiał odmówić im swoistej prawdziwości. Inaczej mówiąc, w *Wodzie i marzeniach* Bachelard zaczyna przyznawać poezji funkcję poznawczą. Ale jakie jest to poznanie? Filozofowi brakuje filozofii, której mógłby przyporządkować swe własne odkrycia.

4. Tą filozofią stanie się fenomenologia, do której Bachelard przyzna się w pełni dopiero w *Poetyce przestrzeni* (1958). Punktem wyjścia jest odrzucenie wszelkiej systematyki (zabierając się do badania wyobraźni poetyckiej filozof winien „zapomnieć o swej wiedzy, zerwać z przyzwyczajeniami nabytymi podczas poszukiwań filozoficznych”) oraz przekonanie, że „obraz poetycki wymyka się przyczynowości”. Dlaczego? Po pierwsze, „przyczyny przytaczane przez psychologa i psychoanalityka nie mogą nigdy całkowicie wytłumaczyć prawdziwie nieoczekiwane go charakteru nowego obrazu ani też wyjaśnić, dlaczego budzi on współ-

brzmienie w duszy obcej procesowi tworzenia". Tak więc mamy dwie zagadki: naprzód, obraz jest twórczością; spontaniczny i natychmiastowy, przynosi coś więcej niż jego ewentualne determinanty; dalej zaś, komunikatywność obrazu (dzieła sztuki) można pojąć tylko przy założeniu, że ujmuje on i wyraża pewną relację podmiotu i przedmiotu, potencjalnie wspólną wszystkim czytelnikom. (A więc w doznaniu żywiołów — podstawowych dla nienaukowej wyobraźni składników świata — musi być pewna obiektywność.) Po drugie — i to Bachelard mocno podkreśla — analiza intelektualizuje obraz, grzęznąc w interpretacjach, każe mu się w końcu oprzeć na składnikach całkowicie obcych działalności artystycznej i na dodatek — zbyt powszechnych, aby mogły wyjaśnić jednorazowość twórczości poetyckiej.

Kilka zdań *Phénoménologie de la perception* Merleau-Ponty'ego pozwoli nam lepiej zrozumieć tę postawę:

„Idzie o to, by opisywać, a nie o to, by wyjaśniać lub streszczać. Ta pierwsza rada, którą Husserl dawał początkującej fenomenologii, chcąc, by była »psychologią opisową«, by wracała do »samych rzeczy«, była przede wszystkim wyrazem nieufności do nauki. Nie jestem wynikiem ani skrzyżowaniem rozmaitych przyczyn, które określają moje ciało czy moją psychikę, nie mogę pomyśleć siebie jako cząstki świata, jako zwykłego przedmiotu biologii, psychoanalizy czy socjologii [...]. Wszystko, co wiem o świecie, nawet dzięki nauce, wiem poczynając od własnego spojrzenia albo własnego doświadczenia, bez którego symbole wiedzy nie mówiłyby mi nic. Cały świat wiedzy jest zbudowany na świecie »żywym« [...]. Nauka nie ma i nie będzie nigdy miała tego samego sensu istnienia, co świat doznawany, a to po prostu dlatego, że jest ona determinacją i wyjaśnieniem [...]. Poglądy naukowe, wedle których jestem momentem świata, są zawsze naiwne i obłudne, ponieważ zakładają — ale nic o nim nie wspominając — inne spojrzenie, spojrzenie świadomości, przez którą świat układa się najpierw wokół mnie i zaczyna dla mnie istnieć. Wrócić do samych rzeczy to wrócić do świata sprzed poznania, o którym poznanie zawsze tylko mówi i względem którego każde naukowe uwarunkowanie jest abstrakcyjne, znaczące i zależne, jak geografia względem krajobrazu, gdzie nauczyliśmy się najpierw rozpoznawać las, łąkę lub rzekę”.

„Wrócić do świata sprzed poznania”, oczywiście naukowego. Bachelard — racjonalista w końcu — nie idzie tak daleko w nieufności wobec nauki; powiada prościej, że poezja i wiedza ścisła nigdy się ze sobą nie stykają i że obie zasługują na równie uważne badanie. Taka decyzja jest „codziennym dramatem” dla uczonego; niemniej, nie ma w praktyce innej możliwości niż fenomenologiczne opisywanie i katalogowanie obrazów.

„Dla czytelnika poematów — mówi Bachelard — odwołanie do doktryny fenomenologicznej, tak często mylnie rozumianej, może pozostać niezrozumiałe. Jednakże [...] (nasz) apel jest jasny: prosimy czytelnika wierszy, aby nie traktował obrazu jak przedmiotu, a tym bardziej jak substytucji przedmiotu, lecz żeby uchwylił jego odrębną rzeczywistość [...]. Na poziomie poetyckiego obrazu dwoistość podmiotu i przedmiotu jest chwilejna, połykliwa, zmienna, nieustannie czynna w swoich odwróceniach [...]. Fenomenologia będzie więc tutaj, jeśli wolno powiedzieć, fenomenologią mikroskopową [...]. W dokonywanym przez obraz powiązaniu między czystą, ale chwilową, subiektywnością a rzeczywistością, która bynajmniej nie zawsze osiąga zupełne spełnienie własne, fenomenolog [...] [może czynić spostrzeżenia], które będą dokładne, ponieważ będą proste, bez konsekwencji, w przeciwieństwie do myśli naukowych, które są zawsze myślami związanymi. W swojej prostocie — obraz nie wymaga wiedzy. Jest on dobrem

świadomości naiwnej [...]. Aby lepiej wyjaśnić, że obraz jest przed myślą, trzeba by powiedzieć, że poezja jest nie tyle fenomenologią ducha, ile fenomenologią duszy”.

Łatwo wyznaczyć podobieństwo między *credo* Bachelarda a uwagami Merleau-Ponty'ego, komentującego Husserla. Dla Bachelarda poezja jest „fenomenem wolności”; wymykając się uwarunkowaniom, „ujmuje byt” sprzed poznania, sprzed myśli; co więcej, obraz, nie tylko że niewytłumaczalny psychoanalitycznie, staje się „nowym bytem naszego języka, wyraża nas, zmieniając nas w to, co wyraża; inaczej mówiąc, jest jednocześnie stawianiem się wyrazu i stawianiem się bytu. Wyraz przysparza tu bytu”. Człowiek jest czynny i twórczy w nieustannej wymianie między sobą a światem; badanie fenomenologiczne, aczkolwiek „mikroskopowe” i postrzępione, ma również swoisty wymiar kosmiczny: pomaga bowiem określić relację „naiwnej” (zastrzeżenie scjentyisty!) świadomości i kosmosu takiego, jakim dany on jest w pierwszym — chronologicznie i umysłowo — doświadczeniu ludzkim. Poeta rzeczywiście — rozmawia ze światem.

Tak więc — zdaniem Bachelarda — tylko fenomenologia może dać nam wgląd w subiektywność obrazu, to znaczy opisać „poczęcie obrazu w świadomości jednostkowej” i wtargnąć tam, gdzie zawodzą dotychczasowe środki badawcze, ujmując spontaniczność i wyłączoneść poetyckiej twórczości.

5. Swoista „obiektywność” obrazu poetyckiego nie jest oczywiście obiektywnością nauki; Bachelard woli więc mówić o „transsubiektywności”, która nie może zostać ustalona raz na zawsze, ponieważ zależy od „rezonansu”, jaki budzi dzieło poety. Badacz musi uwzględniać „wariacyjny”, zmienny charakter obrazu: zarazem jednak powstaje kwestia, wokół jakich osi, centrów, obrazy się spontanicznie układają.

Zapewne, pierwszym materiałem poezji (literatury) są elementarne żywioły kosmosu w ich niezliczonych w doświadczeniu objawach. Echo, jakie wywołują w poecie i czytelniku, nie jest całkowicie dowolne, przypadkowe: to, co twórca dostrzega np. w żywiole wody, nie jest arbitralnie subiektywne; woda wyznacza wyobraźni pewne kierunki i dlatego można mówić nie tylko o analizie podmiotu, doznającego żywiołu, ale również o analizie samego żywiołu, oddziałującego na podmiot według pewnych prawidłowości, które należy opisać. Taki punkt widzenia wykracza daleko poza psychoanalizę i podważa bardzo wyraźnie postawę scjentyisty. Łatwiej to zrozumieć rozważając tytuł pierwszej pracy Bachelarda na ten temat. W pierwszym ujęciu „psychoanaliza ognia” oznaczała zbadanie psychiki człowieka zafascynowanego ogniem; w drugim, ku któremu w końcu przechylił się filozof, oznaczała badanie samego ognia w jego wpływ'e na człowieka. Streszcza się tu cała ewolucja od psychoanalizy do fenomenologii.

Jednak żaden twórca nie pracuje w odosobnieniu, oderwaniu od poprzedników, nie tylko poprzedników po piórze, ale po prostu — całej ludzkości. Trudno też zrozumieć echo, jakie budzi w czytelniku obraz, bez odwołania się do pewnego „gruntu”, magazynu odczuć przechowywanych w psychice. Tu więc miejsce na nawiązanie do teorii archetypów Junga, traktowanej wszakże dość swobodnie. „Stosunek między nowym obrazem poetyckim a archetypem, śpiącym w głębi podświadomości, [...] nie jest, ściśle mówiąc, stosunkiem przyczynowym” — mówi Bachelard, na co Jung mógłby się jeszcze zgodzić. Co więcej, Bachelard nie chce sprowadzać obrazu do archetypu, kładzie przede wszystkim nacisk na jedyność, wyłączną spontaniczność obrazu; uważa, że to, co w nim niepowtarzalne, jest ważniejsze od tego, co wspólne, archetypowe. Katalogi Bachelarda opierają się więc na systematyce elementów, „materiałów” wyobraźni; psychiczne archetypy rozumie zaś raczej jako zbiorową pamięć o relacjach wyobraźni

i świata. Ta pamięć bywa nieustannie wzbogacana i Bachelard z radością przyznaje, że praca badacza jest praktycznie nieskończona: tak np. w *Ziemi i marzeniach woli* roztrząsa obrazy zrodzone z praktyki rzemiosł, z kontaktu twórczej ręki i podatnego materiału; gdzie indziej podkreśla, że opisanie marzeń wywoływanych przez współczesne techniczne umiejętności człowieka wydaje się zadaniem wręcz nieprawdopodobnym w swoim ogromie (zwłaszcza jeżeli je porównywać z archetypami, co wymaga znacznej subtelności). Pilniejsze, choć nie łatwiejsze, jest odczytanie, jeśli tak można powiedzieć, „kosmicznych kluczy” wyobraźni z dotychczasowej twórczości literackiej.

Jest tu wszakże pewna luka, której filozof, jak się zdaje, nie zdołał w pełni załatać: jeśli nawet zgodzić się z Bachelardem, że nie wolno „tłumaczyć kwiatu nawozem” i że trzeba przyznać obrazowi poetyckiemu twórczą spontaniczność, zdolność „przysparzania bytu”, trudno ograniczyć się do takiego stwierdzenia i zrezygnować z badania, jak mianowicie człowiek „tworzy się” w całości sztuki, nie tylko — w mnożeniu oryginalnych obrazów. Inaczej mówiąc, relacja podmiotu i przedmiotu, podstawowa dla całej metody, nie jest u Bachelarda wyjaśniona do końca. Manuel de Diéguez pisze:

„Bachelard umie, tak jak Sartre, odrzucić psychologię esencjalistów, przyczynowość itp. Ale fenomenolog popada w ekstazę przed natychmiastowością obrazu albo odwołuje się niejasno do powszechnego ezoteryzmu, nie wychodząc poza stwierdzenie powszechności [danego obrazu w archetypie]. Takie stwierdzenia nie mogą niczego wyjaśnić: ostatecznie, u Bachelarda interpretacja literacka jest często jakby pointylistyczna: rozumiemy samogłoskę, słowo, obraz, ale nie wyjaśnimy rytmu czy stylu odsłaniającego byt [...]. W rytmizowanym trwaniu logosu, którym jest poemat, Bachelarda zajmuje tylko obraz, świadectwo porozumienia z pierwotnymi żywiołami: obraz jest dlań [...] nieciągłym cudem, który [...] odrywa go na chwilę od rzeczywistości naukowej, w jakiej los zakotwiczył przez pomyłkę czynnego racjonalistę”³.

Manuel de Diéguez wzywa po prostu Bachelarda, by opowiedział się po stronie egzystencjalizmu i opierał w interpretacjach na egzystencjalnej analizie wczesnego Sartre'a, mówiącego, że człowiek jest całkowicie wolny i całkowicie uwarunkowany jednocześnie; świat zostaje wtedy zrozumiany jako stawanie się człowieka i relacja podmiotu i przedmiotu przedstawiona dialektycznie.

6. Odrzucenie zarówno systematyczności, właściwej nauce i jej myślom, jak tłumaczenia przyczynowego — sprawia, iż bardzo jest trudno wprowadzić czytelnika w metodę Bachelarda. Bo też nie jest to, w ściślejszym znaczeniu, metoda: te książki są nieustanną twórczością, stwarzają narzędzia do przedmiotu badania, niespodziewanie i jednorazowo; nie ma w nich odwołania do spójnego zespołu interpretacji. Powracamy raczej do wręcz rzemieślniczych sposobów: mistrz wykonuje przedmiot, uczeń może się tylko przypatrywać; potem próbuje sam, początkowo niedołącznie, później, stopniowo, coraz sprawniej. Tak więc Bachelard nie tyle daje nam do ręki narzędzia, ile udziela lekcji poglądowych: nie tyle — wręcza klucz, ile pokazuje, jak ten klucz zbudować.

Nie może być — sądzi Bachelard — zrozumienia bez wstępnej sympatii, uważnego wsluchania się w echo, które w nas budzi obraz. Dlatego medytacja i marzenie nawet są koniecznymi talentami badacza. Poddaje się on obrazowi i — eliminując mniej ważne składniki — stara się dotrzeć do „intymnej a konkretnej istoty, która będzie usprawiedliwieniem osobliwej wartości” wszystkich obrazów

³ M. de Diéguez, *L'ecrivain et son langage*. Paris 1960.

danej grupy. Trudność polega na tym, że „dla fenomenologa odcień winien stanowić zjawisko psychiczne pierwszego rzutu”, to znaczy, że nie wolno obrazu intelektualizować — streszczać — a raczej należy ustalić ramy, schemat, na który dadzą się nanizać poszczególne obrazy, nie tracące nic ze swej konkretności.

Tak więc — aby wreszcie dać przykład, zastrzegając się jednocześnie, że niewiele zeń będzie pożytku, ponieważ Bachelarda trzeba czytać zawsze w całości, a nie w skrótach — punktem wyjścia dla analizy obrazów domu będzie poczucie intymności, schronienia, bezpieczeństwa. Dom pozostaje zawsze w relacji ze światem, i tak też należy go rozpatrywać w poetyckich obrazach: łączy się on albo z „nieruchomym dzieciństwem”, z rodziną i matką, albo, przeciwnie, otwiera się na rzeczywistość i stopniowo ją zagarnia. Ten mikrokosmos rozszerza się do obrazu pałacu-labiryntu albo też, przeciwnie, pomniejsza do rozmiarów ascetycznego szałas, najskromniejszej figury bezpieczeństwa. Poetycka topoanaliza winna więc uwzględniać stosunki przestrzenne obrazów i wierszy (bądź powieści). Nie może też tracić tej prawdy, że ma zawsze do czynienia z domem marzonym, to znaczy wkorzenionym w dzieciństwo i podświadomość. Co więcej, dom ma pewne stałe „tematy” ontologiczne („kto rozróżniłby wszystkie jego obrazy, wypowiedziałby duszę domu”); dom wyobrażamy sobie albo jako istotę pionową, i stanowi on wtedy odwołanie do naszej „świadomości pionu”, albo też — jako istotę skoncentrowaną, dośrodkową, zamkniętą: opiera się o nasze „poczucie środka”, tak — nawiasem mówiąc — ważne we wszystkich chyba religiach lub mitologiach.

Bachelard roztrząsa następnie dokładnie obrazową wartość części składowych domu, od piwnicy — graniczącej i zamykającej w sobie świat podziemny, niebezpieczny, pierwotny, aż do dachu i strychu, pełnych rozmaitych znaczeń, zawsze o wyraźnym zabarwieniu kosmicznym. W istocie, doświadczenie domu jest jednym z pierwszych doświadczeń zarówno ludzkości, jak jednostki; nic dziwnego, że rządzi ono całymi szeregami wyobrażeń i obrazów.

Istotnym zarzutem, jaki można postawić Bachelardowi, jest to, iż nie zajmuje się on nigdy strukturą wyobraźni danego pisarza: przykłady czerpie zawsze z różnych źródeł, jak gdyby cała literatura była dosyć bezładnym przysparzaniem obrazów domu, wody, ognia itp., a obrazy domu, wody itp. nie organizowały się według potrzeb jednostkowej psychiki lub raczej jednorazowego dzieła. Istnieje na szczęście książka, która wiele Bachelardowi zawdzięcza, ale analizę wyobraźni, opartą na metodzie filozofa, dostosowuje do ram indywidualnego portretu: myślę o *Michelet par lui-même* Rolanda Barthesa⁴. Ten wybitny — a niedoceniony w Polsce — teoretyk i krytyk powiada we wstępie, iż to, co w swojej pracy zrobił, uważa li tylko za wstęp do rzetelnej krytyki, ale wstęp nieodzowny. Mianowicie, dokonał on jakby przekroju przez wyobraźnię Micheleta: nie zajmując się ani wartością historyczną, ani „substrukturą filozoficzną” dzieł słynnego dziejopisa (pierwszą uważa za przebrzmiałą, drugą za banalną: „*credo* drobnomieszczanina z r. 1840”) — zajął się wyodrębnieniem i opisaniem tych fundamentalnych kompleksów obrazów, które stanowią o oryginalności Micheleta-pisarza. Biorąc pierwszy z brzegu przykład: Barthes śledzi spontaniczne skojarzenia, jakie u Micheleta łączą np. kobietę i żywioly; rozróżnia mityczne jakby typy kobiet — kobietę-gada, kobietę-skałę itd.; inaczej mówiąc, wskazuje że historia, uwewnętrzzona przez wyobraźnię Micheleta, stała się jakby irracjonalnym i śnionym psychicznie widowiskiem, którym — bardziej niż idee — rządziły oso-

⁴ R. Barthes, *Michelet par lui-même*. Paris 1958.

bliwe prawa indywidualnej wyobraźni. Widać to jeszcze wyraźniej w pracach geograficznych i przyrodniczych Micheleta, gdzie analizę naukową co chwila podmywają poetyckie intuicje. Otóż Barthes — inaczej niż Bachelard — bynajmniej nie sądzi, iż badanie winno się na tym zatrzymać; przeciwnie, uważa, że takie opisanie to jedynie punkt wyjścia dla krytyki historycznej, która by pokazała, jak układają się stosunki między subiektywnością a obiektywnością, jak walczy w twórcy świadomość i podświadomość, styl zbiorowy i styl indywidualny, historia i biologia, krzyżujące się w paradoksalnych uwarunkowaniach. Metoda Barthesa, wypróbowana raczej na terenie socjologicznym (w książce *Mitologie*), zasługuje na odrębne omówienie. Tu chciałem tylko wskazać, jak wykorzystuje ona odkrycia Bachelarda.

Bachelard postawił bowiem problem, którego nikt dotąd równie jasno i energicznie nie zaatakował: a mianowicie problem nie tyle mechanizmu, ile materiałów wyobraźni i jej stosunku do kosmosu, który stanowi, jeśli tak można powiedzieć, obiektywny budulec poezji. (Obiektywny, a raczej transsubiektywny, w tym sensie, że wpływa on na samą wyobraźnię i umożliwia rezonans obrazów u czytelników.) Często i rozmaicie badaliśmy styl; jednakże mało kto umiał podejść do kwestii pierwszego wyboru: dlaczego i jak poeta bywa szczególnie uwrażliwiony na taki, a nie inny typ obrazów; jak się to dzieje, że istnieją całe poematy powstałe pod znakiem wody czy ognia; co sprawia, że najprostsze nieraz zdania, byle odwoływały się do elementarnych obrazów żywiołów, obdarzone bywają tak niezwykłą mocą; jak uchylić tajemnicę panującą w dziedzinie, która znajduje się niejako przed zasięgiem socjologii lub psychoanalizy, ponieważ zawiera w sobie doświadczenie pierwszego kontaktu człowieka ze światem, pierwszego zetknięcia „ja” i „nie-ja” — kontaktu zakotwiczonego w dzieciństwie i zarazem wspólnego wszystkim ludziom. Albowiem zanim jeszcze zaczęliśmy myśleć, już wiedzieliśmy, czym jest pierś matki, ciepło tkaniny, ruch kołyski; co to jest dom, woda, ogień i powietrze; przeżywaliśmy rudymen tarne doświadczenie środka, wewnętrznego i zewnętrznego, pionu i poziomu; już cieszyły nas szmer źródła i podatność ziemi, ugniataanej w naszych palcach. A nawet wtedy, kiedy zaczęliśmy myśleć, to myślenie nie było w niczym obiektywne, miało na celu nie zrozumienie, ale zagarnięcie dostępnej rzeczywistości, przyswojenie jej sobie, zamienienie tego, co obce, na to, co własne; jak mówi Bachelard, stworzenie „mojego »nie-ja«”. Otóż poezja, sądzi ten filozof, nie jest niczym innym jak przedłużeniem procesu, którym naiwna świadomość dostosowuje się do rzeczywistości: a tą właśnie rzeczywistością jest pierwotna rzeczywistość żywiołów, między które rzucony zostaje człowiek. Można więc powiedzieć, że poezja jest dla niego wiedzą fałszywą, ale tym bardziej konieczną, wiedzą „żywą”, w przeciwieństwie do „martwej”; jest wiedzą wyobraźni i szansą naszego dostosowania się do rzeczywistego świata, który uwewnętrzniamy i przekształcamy na własny — poetyckim marzeniem.

7. Badanie relacji między wyobraźnią a żywiołami sprowokowało w końcu pytanie o istotę marzenia poetyckiego. Bachelard przeciwstawia sen — marzeniu; sen pozostawia psychoanalizie, twierdząc, że obalone w nim zostaje „*cogito*” śniącego i dlatego obrazy — nieprzekazywalne i nonsensowne — mogą być łatwiej tłumaczone przyczynowo. Inaczej w marzeniu, w którym świadomość bywa jakby „pomniejszona”, ale zachowana, i które stanowi fundament twórczości poetyckiej.

Jak już wspominałem, podstawowe jest dla Bachelarda pojęcie „otwarcia na świat”, częste w fenomenologii. Otóż człowiek wchodzi w porozumienie z kosmosem dwojako. „Funkcja rzeczywistości” każe mu rezygnować z urojeń, dostoso-

wywać się, choćby w cierpieniu, do rzeczywistości i oczyszczać swą wiedzę z subiektywności. Słowem, uczy nas ona manipulować światem, ale odcina nasz z nim kontakt psychiczny. Wyrównuje to „funkcje nierzeczywistości”, czyli marzenie: poeta tworzy światy szczęśliwe, nie światy prawdziwe, przynajmniej w naukowym znaczeniu. Także: światy totalne, to znaczy takie, w których zacierają się różnice między podmiotem a przedmiotem. „Marzenie kosmiczne daje naszemu »ja« — »nie ja«, które jest dobrem »ja«; daje »nie-ja moje« [...]. Dla marzącego »ja« właśnie to »nie-ja, moje« pozwala przeżyć i doświadczyć zaufanie do bytu”. Jest to, jak myślę, kluczowe zdanie *Poetyki marzenia* (1960). W marzeniu interweniuje świadomość i dlatego jest ono zjawiskiem krzepiącym, radosnym nawet w melancholii i zawsze oryginalnym — w przeciwieństwie do snu, który — choć najbardziej ekstrawagancki — da się zawsze przyporządkować bardziej powszechnym prawom psychicznym.

Bachelard wyróżnia kilka głównych kierunków marzenia. Poeta jest przede wszystkim marzycielem słów: przekształca je, traktując jak przedmioty żywe, przypisuje inne znaczenia, naładowuje uczuciowością paradoksalną często i niespodziewaną. Istnieje też „marzenie ku marzeniu”: Bachelard nawiązuje tu do rozróżnienia Junga między męskim a żeńskim pierwiastkiem (każdej) psychiki, między „*animus*” i „*anima*”; sądzi, że w człowieku odbywa się nieustanny proces sublimacji obu tych pierwiastków, zdolny rozwiązać się — i to niedoskonale — tylko poprzez marzenie⁵. Bachelard rozważa dalej marzenie kosmiczne (była już o nim mowa) i marzenie ku dzieciństwu; kończy uwagami o „*cogito*” śniącego, to znaczy o roli świadomości w marzeniu. *Poetyka marzenia* okazuje się więc podsumowaniem dotychczasowych poszukiwań Bachelarda. Przypomina on w zakończeniu swoją drogę — która rozpoczęła się od zerwania związku między obrazem a pojęciem — klasyfikuje własne książki i szereguje je mniej więcej tak, jak to poprzednio uczyniłem. Z tym, że rozróżnienie między „*animus*” a „*anima*” wprowadza nowy podział, odrzucający na jedną stronę marzenia czynne, marzenia woli, na drugą — marzenia bierne, marzenia „obrazów, które podają się za myśli”.

Najosobliwsza jest może w *Poetyce marzenia* koncepcja „podwójnego dzieciństwa”, naszkicowana w jednym z rozdziałów. Mianowicie, powiada Bachelard, czym innym jest dzieciństwo psychiki, borykającej się ze światem w niezliczonych uwarunkowaniach rodzinnych, społecznych i biologicznych, czym innym zaś — dzieciństwo (pierwszego) poznania, jeśli tak można powiedzieć, sposób otwarcia oczu na świat. I właśnie te pierwsze zmysłowe doświadczenia, których uwarunkowań nie sposób odszukać, ponieważ stanowią samego człowieka, są najpewniej fundamentalnym materiałem literatury i poezji. „Tylko łyk pierwszy się liczy” — zdaje się powiadać Bachelard za Claudelem; ale ten właśnie „łyk” świata nie poddaje się analizie, dostępny tylko — i częściowo — fenomenologicznemu opisowi.

Jakkolwiek by było, poszukiwania Bachelarda wydają mi się dla badacza literatury niezmiernie cenne. Ujmując całkowicie oryginalnie związki między wyobraźnią a kosmosem, Bachelard sięga tam, gdzie nikt nie odważył się zapuścić; i mimo oczywistego ograniczenia swej metody, daje nam szansę nowego opisu — jeżeli nie nowej interpretacji — dzieła poetyckiego.

Jan Błoński

⁵ Ten niezwykle złożony problem mogę tylko zasygnalizować; trzeba by bowiem odwołać się do Junga i zbadać wprzód zastrzeżenia, które budzi jego koncepcja.