

Gaston Bachelard

Poetyka przestrzeni : szuflada, kufry i szafy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/1, 233-243

1976

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.

GASTON BACHELARD

POETYKA PRZESTRZENI: SZUFLADA, KUFRY I SZAFY

I

Odczuwam zawsze mały szok, małe językowe cierpienie, kiedy wielki pisarz używa jakiegoś słowa w sensie pejoratywnym. Przede wszystkim słowa, wszelkie słowa, uczciwie pełnią swoje zadanie w języku życia codziennego. Następnie, słowa najczęściej używane, słowa związane z najzwyklejszymi rzeczami nie tracą jednak przez to poetyckich możliwości. Kiedy Bergson mówi o szufladzie, ileż w tym lekceważenia! Wyraz powraca stale jako polemiczna metafora. Nakazuje i osądza, osądza zawsze w ten sam sposób. Filozof nie lubi argumentów w szufladach.

Wydaje się nam, że na przykładzie tym dobrze można pokazać zasadniczą różnicę między obrazem a metaforą. Zatrzymajmy się chwilę przy owej różnicy, zanim znowu zajmiemy się obrazami intymności, które ukonkretnione są przez szuflady i kufry, i wszystkie schowki, w których człowiek — zawsze marzący o skrytkach — zamyka i zataja swoje sekrety.

U Bergsona metafory są nader liczne i, koniec końców, obrazy bardzo rzadkie. Wydaje się, że jego wyobraźnia jest wyłącznie metaforyczna. Metafora nadaje cielesność trudnym do przekazania wrażeniom. Metafora odnosi się do bytu psychicznego, który jest czymś różnym od niej samej. Obraz — dzieło Wyobraźni absolutnej — przeciwnie, cały swój byt czerpie z wyobraźni. Posuwając dalej nasze porównanie metafory i obrazu, zrozumiemy, że samej metafory niemal nie można poddać badaniu fenomenologicznemu. Nie jest go warta. Nie ma fenomenologicznej wartości. Metafora jest najwyżej obrazem s f a b r y k o w a n y m, bez głębokich, prawdziwych i rzeczywistych korzeni. Jest lub powinna być wyrażeniem efemerycznym, użytym raz, mimochodem. Trzeba uważać, by nie myśleć zanadto za pomocą metafory. Trzeba obawiać się, że ci,

[Gaston Bachelard — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2.
Przekład według: G. Bachelard, *Le tiroir, les coffres et les armoires*, W: *La poésie de l'espace*. Paris 1967, s. 79—91.]

co ją czytają, nie myślą metaforycznie. A tymczasem, jakież sukces odniosła u bergsonistów metafora szuflady!

Obrazowi, przeciwnie niż metaforze, można nadać żywotność; żywotność tę obraz sam w sobie niesie. Obraz, dzieło czystej, absolutnej wyobraźni, jest fenomenem bytu, jednym ze szczególnych fenomenów istoty mówiącej.

II

Jak wiadomo, metafora szuflady, a także parę innych metafor, jak „gotowe ubranie”, używane są przez Bergsona, aby wyrazić niewystarczalność pojęciowej filozofii. Pojęcia to szuflady służące do klasyfikowania poznania; pojęcia to gotowe ubrania, które z przeżytego poznania zdzierają indywidualność. Dla każdego pojęcia — odpowiednia szuflada w meblu na kategorie. Pojęcie to myśl martwa, ponieważ jest — z definicji — myślą sklasyfikowaną.

Zacytujmy parę tekstów, które świetnie pokazują polemiczny charakter metafory szuflady w filozofii Bergsona. W *Ewolucji twórczej* z 1907 r. czytamy:

Pamięć, jak usiłowaliśmy wykazać¹, nie jest władzą klasyfikowania wspomnień w szufladzie, ani też zapisywania ich w rejestrze; nie ma rejestru, nie ma szuflady <...>².

Rozum, wobec jakiegokolwiek nowego przedmiotu, zastanawia się,

jaka z jego dawnych kategorii stosuje się do nowego przedmiotu. Do jakiej z gotowych do otwarcia szufladek mamy go włożyć? W jakie z przykrajanych już ubrań mamy go przybrać?³

Oczywiste jest, że dla biednego racjonalisty wystarczy gotowe ubranie. Na drugim odczycie w Oksfordzie, 27 V 1911 r., Bergson pokazuje ubóstwo wyobraźni, która chciałaby, aby w mózgu istniały „tu i ówdzie pudła na wspomnienia, które przechowują fragmenty przeszłości”⁴.

We *Wstępie do metafizyki* Bergson mówi, że Kantowi nauka „ukazuje tylko ramy wstawione w ramy”⁵.

Metafora nachodzi filozofa jeszcze w 1922 r., kiedy pisze esej *Myśl i ruch*, esej, który pod wieloma względami jest podsumowaniem jego filozofii. Powtarza, że słowa w pamięci „nie są zmagazynowane w czymś w rodzaju pudła”⁶.

¹ Bergson odsyła do *Materii i pamięci*, rozdz. 2 i 3.

² H. Bergson, *Ewolucja twórcza*. Przełożył F. Znaniecki. Warszawa 1957, s. 18.

³ *Ibidem*, s. 54.

⁴ H. Bergson, *Myśl i ruch. Wstęp do metafizyki, Intuicja filozoficzna, Postrzeżenie zmiany; Dusza i ciało*. Przełożyli P. Beylin i K. Błeszyński. Warszawa 1963, s. 129.

⁵ *Ibidem*, s. 61.

⁶ *Ibidem*, s. 124.

Gdybyśmy mieli tu miejsce po temu, moglibyśmy wykazać⁷, że w nauce współczesnej działalność w sferze wynajdywania pojęć — którą rozwój nauki uczynił niezbędną — wykracza poza pojęcia będące prostym zaklasyfikowaniem, „nakładające się na siebie”⁸ — jak mówi filozof. Metafora szuflady pozostaje elementarnym chwytem polemicznym przeciwko filozofii, która chce korzystać z pojęć współczesnych nauk. Lecz w tej chwili zajmuje nas problem różnic między metaforą a obrazem, i mamy oto przykład metafory, która krzepnie, traci świeżość obrazu. Odczuwalne jest to zwłaszcza w uproszczeniach bergsonizmu. W elementarnych wykładach, na oznaczenie stereotypowych myśli, często pojawia się polemiczna metafora szuflady jako segregatora. Słuchając niektórych odczytów, można nawet przewidzieć, że zaraz pojawi się metafora szuflady. Otóż kiedy się przeczuwa metaforę, to znaczy, że wyobraźnia jest wyłączona. Metafora ta — podstawowy chwyt polemiczny — a także kilka innych jej wariantów, sprawiły, że polemika bergsonistów z filozofią poznania, a zwłaszcza z filozofią, którą Bergson prędko osądził epitetem „suchy racjonalizm” — stała się mechaniczna.

III

Te pobieżne uwagi usiłują tylko pokazać, że metafora powinna być przypadkową zaledwie cechą ekspresji i że niebezpiecznie jest traktować ją jako myśl. Metafora jest obrazem mylącym, ponieważ nie ma zalety bezpośredniości, jak zrodzony w języku marzeń obraz, będący ekspresją owych marzeń.

Pewien wielki pisarz zetknął się z bergsonowską metaforą. Posłużyła mu ona jednak nie do charakterystyki psychologii kantowskiego racjonalizmu, lecz psychologii głupca. Otwórzmy powieść Henryka Bosco⁹. Odwraca ona zresztą metaforę filozofa. To nie inteligencja jest tutaj meblem z szufladami. To mebel z szufladami jest inteligencją. Ze wszystkich mebli, jakie posiadał Carre-Benoît, wzruszał go tylko jeden — jego dębowa kartoteka. Za każdym razem, ilekroć przechodził obok masywnego mebla, spoglądał nań z upodobaniem. W nim przynajmniej wszystko było solidne i wierne. Widzi się to, co się widzi, dotyka się tego, czego się dotyka. Szerokość nie myli się z wysokością ani pustka nie staje się pełnią. Nie ma nic, co nie byłoby przewidziane, wyliczone ku pożytkowi przez skrupulatny umysł. I co za cudowny instrument! Zastępował wszystko: pamięć i inteligencję. W tym tak świetnie zbudowanym sześcianie nic nie było niewyraźne, nic zeń nie uciekało. To, co włożyło się doń raz, sto razy, dziesięć tysięcy razy, w mgnieniu oka — śmiem

⁷ Zob. G. Bachelard, *Le rationalisme appliqué*, 1949, rozdz. *Les Inter-concepts*.

⁸ Bergson, *Myśl i ruch*, s. 90.

⁹ H. Bosco, *Monsieur Carre-Benoît à la campagne*, [Paris 1952], s. 90.

twierdzić — można było odnaleźć. Czterdzieści osiem szuflad! Jest w czym pomieścić cały, dobrze posegregowany świat nauk pozytywnych. Carre-Benoît przypisywał szufladom jakby magiczną władzę. „Szuflada, mówił niekiedy, jest podstawą ludzkiego umysłu”¹⁰.

Powtórzmy: w powieści mówi przeciętny człowiek. Lecz każe mu mówić geniusz pisarza. Dla pisarza ucieleśnieniem głupiej mentalności administracyjnej jest ten mebel z szufladami. I ponieważ głupota powinna być ośmieszona, zaledwie bohater Henryka Bosco wypowiedział swój aforyzm, odkrył — wyciągając szuflady „dostojnego mebla” — że gospośia ułożyła w nich musztardę i sól, ryż, kawę, groch i soczewicę. Myślący mebel stał się śpizarką.

Poza wszystkim innym, jest to być może obraz, który mógłby zilustrować „filozofię posiadania”. W sensie dosłownym i przenośnym. Istnieją erudyci, którzy gromadzą zapasy; zobaczymy później — mówią sobie — czy zechcemy z nich skorzystać.

IV

Tytułem wstępu do pozytywnego badania obrazów tego, co utajone, rozpatrywaliśmy pewną metaforę, która zbyt szybko uogólnia i która nie jednoczy naprawdę rzeczywistości zewnętrznej i rzeczywistości intymnej. Następnie, w książce Henryka Bosco odnaleźliśmy ujęcie bezpośrednie, płynące z dobrze zarysowanej rzeczywistości. Musimy powrócić do pozytywnych badań nad twórczą wyobraźnią. Wraz z tematem szuflad, kufrów, zamków i szaf nawiązujemy kontakt z niezgłębionymi rezerwami intymnych marzeń.

Szafa i jej półki, sekretera i jej szuflady, kufer z podwójnym dnem są prawdziwymi organami sekretnego życia psychicznego. Bez tych i paru innych, równie ważnych „przedmiotów” naszemu intymnemu życiu brakowałoby modelu intymności. Są to przedmioty podwójne, przedmioty-podmioty. Są — tak jak my, przez nas, dla nas — intymne.

Czy istnieje choć jeden marzyciel słów, w którym nie odezwałoby się echem słowo *szafa* [*armoire*]? Szafa, jedno z wielkich słów języka francuskiego, majestatyczne i swojskie zarazem. Słowo jak piękny i wielki oddech! Otwiera się na pierwszej sylabie *a* i jakże miękko, powoli zamyka się na ostatniej, zamierającej sylabie. Nadając słowom poetycki byt, nigdy nie śpieszymy się. I końcowe *e* słowa *armoire* jest tak nieme, iż żaden poeta nie chciałby uczynić go słyszalnym. Być może dlatego w poezji słowo to jest zawsze używane w liczbie pojedynczej. W liczbie mnogiej, w połączeniu z innym słowem, miałyby trzy sylaby. Otóż we francuskim, wielkie słowa, słowa władające poezją, mają tylko dwie sylaby.

¹⁰ *Ibidem*, s. 126.

Pięknemu słowu — piękna rzecz. Słowu, które brzmi dostojnie — byt głębi. Każdy poeta mebli — niech to będzie nawet poeta w swojej mansardzie, poeta bez mebli — instynktownie wie, że przestrzeń we wnętrzu starej szafy jest głęboka. Przestrzeń wewnątrz szafy jest przestrzenią intymności, przestrzenią, która nie otwiera się pierwszemu lepszemu.

Słowa zobowiązują. Tylko ubogi duchem mógłby włożyć byle co do szafy. Wkładanie wszystko jedno czego, wszystko jedno jak, w dowolny mebel, to wielka nieumiejętność mieszkania. W szafie żyje ośrodek ładu, chroniący całe mieszkanie przed bezgranicznym bałaganem. W niej króluje porządek, a raczej porządek jest królestwem. Porządek nie jest po prostu geometryczny. Porządek w niej przypomina historię rodziny. Wiedziała o tym poetka, kiedy pisała¹¹: „Porządek. Harmonia / Stosu prześcieradeł w szafie / Lawenda w bieliźnie”.

Wraz z lawendą wkracza do szafy także historia pór roku. Jedynie w szafie lawenda nadaje stosowi prześcieradeł bergsonowskie trwanie. Zanim użyjemy prześcieradeł, czyż nie trzeba poczekać, aż będą — jak mówi się u nas — dostatecznie „załawendowane”? Ileż w nich marzeń, jeśli się je sobie przypomni, jeżeli zwróci się ku krainie spokojnego życia! Wspomnienia powracają tłumnie, gdy tylko odnajdzie się w pamięci miejsce, gdzie spoczywają koronki, batysty, muśliny, ułożone na twardszych tkaninach. „Szafa — mówi Miłosz — pełna (jest) niemego zgiełku wspomnień”¹².

Filozof nie chciał, aby pamięć traktowano jako szafę do wspomnień. Ale obrazy są silniejsze niż idee. I najbardziej zagorzały uczeń Bergsona, od kiedy stał się poetą, przyznaje, że pamięć jest szafą. Czyż to nie Peguy napisał te piękne słowa: „Na półkach pamięci i w świątyniach szafy”¹³.

Lecz prawdziwa szafa nie jest zwyczajnym meblem. Nie otwiera się co dzień. Klucz nie tkwi w drzwiach, jest zamknięta jaż skryta dusza.

— Szafa była bez kluczy!... Bez kluczy wielka szafa / Często patrzyliśmy na jej drzwi brunatne i czarne / Bez kluczy!... To było dziwne ... — Marzyliśmy wielokrotnie / O tajemnicach śpiących między jej drewnianymi ścianami / I wydawało nam się, że słyhać, w głębi zamka / Ziejącego, daleki szum, niejasny i radosny szmer¹⁴.

Tak oto Rimbaud wskazuje oś nadziei: jakież dobrodziejstwa spoczywają w zamkniętym meblu. Szafa zawiera obietnice, jest — tym razem — czymś więcej niż historią.

Jedno słowa André Bretona otwiera irrealną cudowność. Do zagadki

¹¹ C. Wartz, *Paroles pour l'autre*, s. 26 [wszystkie wiersze w przekładzie filologicznym tłumaczki].

¹² O. Miłosz, *Amoureuse initiation* [1910], s. 217.

¹³ Cyt. według: Béguin, *L'Eve de Peguy* [1948], s. 49.

¹⁴ A. Rimbaud, *Les éternelles des orphelins*.

szafy dodaje szczęśliwą niemożliwość. W *Revolver aux cheveux blancs*¹⁵ pisze ze spokojem surrealisty: „Szafa jest pełna bielizny, / Są nawet promienie księżycy, które mogę rozwinąć”.

Wiersz Bretona to obraz doprowadzony do przesady, której rozsądek wcale nie pragnie. Ale przesada jest zawsze uwieńczeniem wizji. Ujrzyć w tym obrazie bieliznę czarodziejki to zarysować w meandrach mowy wszelkie obfite dobra, swego czasu zgromadzone, złożone, ułożone w stos w szafie z innego czasu. Jakże wielkie, coraz większe, jest stare prześcieradło, kiedy się je rozkłada. I jakże stary obrus był biały, biały jak zimowy księżyc nad łąką. Wystarczy odrobina marzenia, by obraz Bretona wydał się całkiem naturalny.

Nie powinno nas dziwić, że istota o tak wielkim wewnętrznym bogactwie jest przedmiotem najczulszej troski gospodyni. Anna de Tourville pisze o ubogiej żonie drwala: „zabrała się z powrotem do czyszczenia, a igrające na szafie refleksy światła rozweselały jej serce”¹⁶. Szafa promieniuje w pokoju łagodnym światłem, światłem, które mówi. Claude Vigée słusznie dostrzega na szafie grę październikowego światła: „Odblask starej szafy pod / Żarem październikowego zmroku”.

Kiedy darzy się przedmioty należną im przyjaźnią, wówczas nie otwiera się szafy bez lekkiego drżenia. Pod brunatną skorupą szafa jest niezwykle białym migdałem. Otworzyć ją to przeżyć fenomen białości.

V

Antologia „szkatułki” mogłaby stanowić wielki rozdział psychologii. Skomplikowane meble wykonane przez rzemieślnika są widowym świadectwem potrzeby tajemnicy, mądrości skrytki. Nie idzie po prostu o skuteczną ochronę dóbr. Nie istnieje zamek, który oparłby się przemocy. Każdy zamek jest wyzwaniem dla włamywacza. Zamek to próg psychologiczny. Kiedy zasłania się ornamentem, staje się wyzwaniem dla ciekawości. Jakaż „złożoność” w ozdobnych zamkach! U Bambarów, pisze Denise Paulme¹⁷, środkowa część zamka jest rzeźbiona „w kształcie człowieka, kajmana, jaszczurki, zółwia...”. Moc, która otwiera i zamyka, powinna być mocą życia, mocą ludzką, mocą świętego zwierzęcia. „Zamek dogonów zdobią dwie postaci (para przodków)” (tamże, s. 35).

Lecz zamiast rzucać wyzwanie ciekawości człowieka, zamiast straszyć go znakami potęgi, lepiej jest go zmylić. Tak powstają rozmaite szkatułki. W pierwszym pudełku umieszcza się pierwsze tajemnice. Jeśli ktoś

¹⁵ A. Breton, *Le revolver aux cheveux blancs* [1932], s. 110. Inny poeta pisze: „W martwej bieleżni ściennej szafy / szukam nadprzyrodzoności” (J. Rouffange, *Deuil et luxe du coeur*).

¹⁶ A. de Tourville, *Jabado*, s. 51.

¹⁷ D. Paulme, *Les sculptures de l'Afrique noire*. Paris 1956, s. 12.

je odkryje, jego ciekawość zostanie zaspokojona. Można ją także karmić fałszywymi tajemnicami. Krótko mówiąc, istnieje sztuka stolarstwa „skomplikowanego”.

Zachodzi homologia między geometrią szkatułki a psychologią tajemnicy, co, jak sądzimy, nie wymaga długich komentarzy. Pisarze często kwitują tę homologię w kilku zdaniach. Bohater Franca Hellensa, chcąc ofiarować córce prezent, waha się między wyborem jedwabnej apaszki a małego japońskiego pudełeczka z laki. Wybiera szkatułkę, „ponieważ wydaje mu się, że lepiej odpowiada jej skrytemu charakterowi”¹⁸. Tak krótkie, tak proste zdanie być może umknie uwadze powierzchownego czytelnika. A przecież jest ono ośrodkiem dziwnego opowiadania, ponieważ w opowiadaniu tym ojciec i córka skrywają tę samą tajemnicę. Taka sama tajemnica gotuje ten sam los. Trzeba wielkiego talentu, by oddać identyczność wewnętrznych cieni. I książkę tę, ze względu na szkatułkę, należałoby włączyć do *dossier* psychologii skrytej duszy. Zobaczymy wówczas, że psychologii skrytego człowieka nie można budować, uogólniając jego odmowy, katalogując jego oziębłości, opowiadając historię jego milczeń. Zwróćmy raczej uwagę na jego autentyczną radość, kiedy otwiera nową szkatułkę, jak ta młoda dziewczyna, która otrzymała od ojca nieme pozwolenie ukrywania swoich sekretów, czyli zatajenia swojej tajemnicy. W opowiadaniu Hellensa dwie istoty „rozumieją się”, nie mówiąc sobie tego wzajem, nie mówiąc o tym w ogóle, nie wiedząc nawet o tym. Dwoje skrytych ludzi porozumiewa się przez ten sam symbol.

VI

W jednym z poprzednich rozdziałów oświadczyliśmy, że jeden tylko twierdzi, iż można czytać dom, iż można czytać pokój. Podobnie powiedzieć by można, że pisarze dają nam do czytania swój kuferek. I nie tylko za pomocą odpowiedniego geometrycznego opisu „kufierka”. Tymczasem już Rilke opowiada o radości, jaką budzi w nim widok szczelnie zamykającego się pudełka. W *Cahiers* czytamy: „Przykrywka pudełka o nie powyginanych brzegach powinna mieć jedno tylko pragnienie — znajdować się na pudełku”. Jak to możliwe, zapyta krytyk literacki, by w tekście tak dopracowanym jak *Cahiers* Rilke napisał taki „banał”? Nie uwzględnij tego zarzutu ten, kto zaakceptuje to ziarno marzenia o łagodnym zamykaniu. Jakże daleko sięga słowo pragnienie! Przypomina mi się optymistyczne przysłowie z moich stron: „nie ma garnka, dla którego nie byłoby pokrywki”. Jak dobrze byłoby na świecie, gdyby garnek i pokrywka były zawsze dobrze dopasowane.

¹⁸ F. Hellens, *Fantômes vivants* [1944], s. 126. W *Małych poematach* prozą Baudelaire mówi o „egoście zamkniętym jak kufer”.

Łagodne zamykanie, lekkie otwieranie — chciałoby się, aby życie było zawsze dobrze naoliwione.

Ale „przeczytajmy” Rilkowski kufer, zobaczymy, jak nieuchronnie ukryta myśl wiąże się z obrazem kuferka. W liście do Liliany¹⁹ czytamy:

Wszystko, co wiąże się z tym niewypowiadalnym doświadczeniem, powinno pozostać w ukryciu lub — wcześniej czy później — doprowadzić do bardzo ostrożnej zażyłości. Tak, jeśli mam to wyznać, wyobrażam sobie, że kiedyś to się musi stać tak jak z okazałymi i mocnymi zamkami od kufrów z XVII w., z wszelkiego rodzaju ryglami, zapadkami, sztabami i dźwigniami — a tymczasem jeden delikatny klucz rozbijał cały ten aparat obronny i udostępniał mu najbardziej wewnętrzną głębię. Lecz klucz nie działa sam. Wiesz także, iż w tego rodzaju kufrach dziurki od zamków ukryte są pod jakimś guziczkiem czy jęczyczkiem, który z kolei ustępuje tylko za sekretnym naciśnięciem.

Jakże zmaterializowany obraz zaklęcia „Sezamie, otwórz się”! Jakiego sekretnego naciśnięcia, jakiego łagodnego słowa trzeba, by otworzyć duszę, by dotrzeć do Rilkowskiego serca?

Rilke, bez wątpienia, kochał zamki. Lecz kto nie kocha kluczy i zamków? Literatura psychoanalityczna na ten temat jest obfita; łatwo byłoby zebrać materiały. Jednakże dla naszego celu wydobywanie symboli seksualnych ukryłoby głębię marzeń intymnych. Nigdy być może nie odczuje się lepiej monotonii ograniczonego przez psychoanalizę symbolizmu niż w tym przykładzie. Kiedy w marzeniu sennym pojawia się konflikt klucza i zamka, dla psychoanalityka jest to znak najjaśniejszy ze wszystkich, znak tak jasny, że wyczerpuje całą historię. Kiedy śni się o kluczu i zamku, nie ma się już nic więcej do wyznania. Poezja jednak wykracza poza psychoanalizę. Sen przemienia w marzenie. A poetyckie marzenie nie zadowala się zawiązkiem historii, nie ogranicza do splotu kompleksów. Poeta żyje snem na jawie, a jego marzenie pozostaje w świecie, wśród przedmiotów świata. Skupia świat wokół jakiegoś przedmiotu, w jakimś przedmiocie. Marzenie otwiera kufry, w małej szkatułce gromadzi kosmiczne bogactwa. Jeśli w szkatułce są klejnoty i drogie kamienie, oznacza to przeszłość, dawną przeszłość pokoleń, o których poeta będzie opowiadał. Kamienie z pewnością mówić będą o miłości. A także o potędze, a także o losie. O ileż to bogatsze niż klucz i zamek!

W szkatułkach spoczywają rzeczy *n i e z a p o m n i a n e*, niezapomniane dla nas, niezapomniane również dla tych, którym ofiarujemy nasze skarby. Zawarta jest w nich przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W ten sposób szkatułka jest pamięcią o niepamiętanym.

Jeżeli wykorzystujemy obrazy, by uprawiać psychologię, widzimy, że każde wielkie wspomnienie — czyste wspomnienie Bergsonowskie — jest schowane w swojej szkatułce. Czystego wspomnienia, obrazu, który należy tylko do nas, *n i e c h c e m y* przekazywać nikomu. Opowiadamy tylko malownicze szczegóły. Ale jego istota należy do nas i nigdy nie

¹⁹ C. G o l l, *Rilke et les femmes*, s. 70.

zechcemy opowiedzieć o niej wszystkiego. W niczym to nie przypomina stłumienia. Stłumienie jest źle skierowanym dynamizmem. Dlatego też jego symptomy są tak widoczne. Ale każda tajemnica ma swoją szkatułkę i taka absolutna, głęboko ukryta tajemnica wymyka się wszelkiemu dynamizmowi. Życie wewnętrzne dokonuje tu syntezy Pamięci i Woli. Jest to *Żelazna Wola* skierowana nie przeciwko temu, co zewnętrzne, nie przeciwko innemu, lecz wykraczająca poza wszelką psychologię „przeciwko”. Niektóre nasze wspomnienia chronimy w szkatułce absolutnej²⁰.

Lecz oto mówiąc o szkatułce absolutnej, posługujemy się sami metaforą. Powróćmy do naszych obrazów.

VII

Kufer, a zwłaszcza szkatułka, nad którą łatwiej nam zapanować, to przedmioty, które się otwierają. Kiedy szkatułka zamyka się, powraca do wspólnoty przedmiotów, zajmuje miejsce w przestrzeni zewnętrznej. Ale kiedy się otwiera! Przedmiot, który się otwiera, jest — jak powiedziałby filozof matematyk — pierwszą różniczką odkrycia. W następnym rozdziale zajmiemy się dialektyką tego, co w środku, i tego, co na zewnątrz. Ale w chwili, w której szkatułka otwiera się, nie ma dialektyki. Zewnętrzność jest przekreślona jednym pociągnięciem, wszystko jest dla nowości, dla niespodzianki, dla nieznanego. Zewnętrzność już nic nie znaczy. A nawet — oto największy paradoks — wymiary objętości tracą sens, ponieważ otwiera się nowy wymiar: wymiar wewnętrzności.

Dla tego, kto wartościuje właściwie, kto umieszcza się w perspektywie wartości wewnętrznych, wymiar ten może być nieskończony. Dowodzą tego słowa o wspaniałej jasności, dające prawdziwy teoremat topo-analizy przestrzeni intymności.

Wyberzmy ten fragment z pism pewnego pisarza, który analizuje dzieła literackie w funkcji dominującego obrazu²¹. Jean-Pierre Richard każe nam na nowo uczestniczyć w otwieraniu odnalezionej szkatułki ze złotym Skarabeuszem w jednym z opowiadań Edgara Poe'go. Przede wszystkim — odnalezione klejnoty są bezcenne! Nie mogłyby być „zwyyczajnymi” klejnotami. Skarbu nie opisywał notariusz, lecz poeta, który mówi o tym, co „nieznane i możliwe, skarb na powrót staje się przedmiotem wyimaginowanym, motorem hipotez i marzeń, pogrąża się i wy-

²⁰ W liście do Aubanela Mallarmé pisze: „Każdy człowiek nosi w sobie tajemnicę, wielu umiera, nie poznawszy jej, i nie poznają jej nigdy, ponieważ z ich śmiercią przestaje istnieć. Umarłem i zmartwychwstałem z kluczem od mojej ostatniej duchowej szkatułki. Mogę teraz otworzyć ją bez zażenowania, a jej tajemnica opromieni pogodne niebo” (list z 16 VII 1866).

²¹ J. - P. Richard, *Le vertige de Baudelaire*, „Critique” 100—101, [1955], s. 777.

rywa ku nieskończoności innych skarbów”. Wydaje się, że opowiadanie, zbliżając się do konkluzji, chłodnej jak konkluzja kryminału, nic nie traci ze swego onirycznego bogactwa. Wyobraźnia nigdy nie może powiedzieć — to tylko tyle. Istnieje zawsze coś więcej. Mówiliśmy już wielokrotnie, że rzeczywistość nie weryfikuje obrazu wyobraźni.

Podsumowując wartościowanie zawartości przez wartościowanie tego, co zawiera, Richard mówi: „Nigdy nie docieramy do dna szkatułki”. Czyż można lepiej wyrazić nieskończoność wymiaru intymności?

Niekiedy z miłością wypracowany mebel ma perspektywy wewnętrzne nieustannie zmieniane przez marzenie. Otwieramy mebel i odkrywamy siedzibę. W szkatułce ukryty jest dom. Takie cuda znajdujemy w poemacie prozą Charles’a Crosa, gdzie poeta „staje się” stolarzem. Wykonane szczęśliwą ręką piękne przedmioty są w naturalny sposób „kontynuowane” w marzeniu poety. U Charles’a Crosa z „tajemnicy” mozaikowego mebla rodzą się wyimaginowane istoty.

„Aby odkryć tajemnicę mebla, aby dotrzeć w głąb perspektyw mozaiki, aby poprzez małe szkiełka dojrzeć świat wyobrażony”, potrzebował „bystrego spojrzenia, subtelnego słuchu, wyostrzonej uwagi”. Istotnie, wyobraźnia wyostrza wszystkie nasze zmysły. Uwaga wyobraźni wyczula zmysły na to, co chwilowe. Poeta mówi dalej:

Ujrzałem wreszcie tajemnicze święto, usłyszałem cichutkie menuety, pochwyciłem skomplikowane intrygi uknute w meblu.

Otwierasz drzwi i widzisz jakby salon dla owadów, w zdeformowanej perspektywie dostrzegasz białe, brunatne i czarne kafelki podłogi²².

• Zamykając szkatułkę, poeta wznieca w jej wnętrzu życie (s. 88).

Kiedy mebel jest zamknięty, kiedy uszy natrętów zatyka sen lub wypełniają zewnętrzne hałasy, kiedy ludzka myśl zwraca się ku jakiemuś przedmiotowi,

Wówczas dziwne sceny dzieją się w salonie szafy, z małych szkiełek wychodzą niezwykle postacie.

Tym razem zamknięte w nocy mebla odbłaski odtwarzają przedmioty. Poeta tak intensywnie odczuwa inwersję tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne, że przekształca ją w inwersję przedmiotów i odbłasków.

I raz jeszcze, marząc o maleńkim salonie tętniącym gorączką balu pradawnych postaci, poeta otwiera mebel (s. 90):

Światła i ognie gasną, goście — eleganci, kokietki i starzy rodzice, bezładnie, nie troszcząc się o godność, znikają w lustrach, na korytarzach, wśród kolumn; fotele, stoły, kotary rozwiewają się.

Salon pozostaje pusty, cichy i czysty.

Ludzie poważni mogą zatem powiedzieć wraz z poetą: „to tylko mozaikowy mebel”. Na tę rozsądną opinię czytelnik, który nie chce się ba-

²² C. Cros, *Poèmes et proses*, s. 87. Wiersz *Le meuble* z *Le coffret de Santal* dedykowany jest pani Mauté de Fleurville.

wić w inwersję tego, co wielkie, i tego, co małe, tego, co zewnętrzne, i tego, co wewnętrzne, może z kolei powiedzieć: „to tylko wiersz”. „*And nothing more*”.

Poeta przełożył na język konkretny ogólny psychologiczny problem: w zamkniętej szkatułce mieści się zawsze coś więcej niż w otwartej. Weryfikacja uśmierca obraz. Wyobrażać sobie to zawsze więcej niż żyć.

Tajemnica prowadzi nieustannie do istoty, która coś chowa, do istoty, która się chowa. Szkatułka jest więzieniem przedmiotów. I oto marzyciel czuje się uwięziony w swojej tajemnicy. Chcemy otwierać i chcemy się otworzyć. Wiersze Jules'a Superville'a są przecież dwuznaczne²³:

Szukam w natarczywie otaczających mnie kufrach, / Wywracając ciemności, / W skrzyniach głębokich, głębokich, / Jakby nie z tego świata.

Kto grzebie skarb, ten grzebie się wraz z nim. Tajemnica jest grobem i nie bez powodu człowiek dyskretny chlubi się, że milczy jak grób.

Intymność zawsze się kryje. Joe Bousquet pisze: „Nikt nie widzi, że się zmieniam. Lecz któż mnie widzi? Jestem moją kryjówką”²⁴.

Nie chcemy wspominać w tej pracy o problemach intymności substancji. Mówiliśmy o tym gdzie indziej²⁵. Musimy jednak odnotować co najmniej jednorodność między marzycielem, który zgłębia intymność człowieka, a tym, który zgłębia intymność materii. Jung jasno ukazał istnienie tej korespondencji u marzycieli-alchemików²⁶. Innymi słowy, jest tylko jedno miejsce dla tego, co jest superlatywem ukrycia. Gdy tylko wkraczamy w dziwną strefę najgłębszej kryjówki, strefę ledwie tkniętą przez psychologię, odkrywamy, że ta sama typologia obejmuje to, co ukryte w człowieku, i to, co ukryte w rzeczach. Prawdę mówiąc, wszelka pozytywność sprowadza tę absolutną kryjówkę do czegoś porównywalnego. Aby wkroczyć w domenę superlatywu, trzeba porzucić pozytywność dla wyobraźni. Trzeba słuchać poetów.

Przełożyła Wiktoria Krzemień

²³ J. Supervielle, *Gravitations*, 1925, s. 17.

²⁴ J. Bousquet, *La neige d'un autre âge*, 1952, s. 90.

²⁵ Zob. G. Bachelard: *La terre et les rêveries du repos*, rozdz. 1; *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychoanalyse de la connaissance objective*, rozdz. 6.

²⁶ C.-G. Jung, *Wprowadzenie do psychologiczno-religijnej problematyki alchemii*. W: *Psychologia a religia*. (Wybór pism). Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1970, s. 213—254.