

Stanisław Dąbrowski

Gaston Bachelard o "obrazie poetyckim"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (43), 126-142

1979

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.

ostatnie słowo należało jednak do ponurego posągu. A posągi bywają mściwe. Pamiętamy to z innej lekcji, z historii równie beztrojskiego Don Juana.

Edward Balcerzan

Gaston Bachelard o „obrazie poetyckim”

1. Od autora

Powiedział Bergson, że „jeden z głównych forteli krytyki Kantowskiej polegał na braniu metafizyka i uczonego za słowo”¹. Ten właśnie fortel zastosowałem do artykułu Bachelarda², który sam wie, że krytyk literacki to z konieczności krytyk surowy (377), ale akurat dlatego nie chce mieć z nim nic wspólnego. A przy tym — za cytowanym przez Bachelarda Pontalisem — przyjmuje, że „podmiot mówiący jest całkowitym podmiotem” (379), i praca moja stała się analizą „migotliwej świadomości” tego podmiotu. Zawarte „w tym zapewne zbyt długim wstępie filozoficznym” Bachelarda jego „ogólne tezy”, które on sprawdza w granicach swoich pracach (386), ja postanowiłem sprawdzić w granicach samego *Wstępu*, co dało w wyniku krytyczny artykuł analityczny (także zapewne zbyt długi), w którym „nasze pole badawcze zostało wyraźnie wytyczone”. Do *Wstępu* tego nie odniosłem się opiekuńczo m. in. dlatego, że sam Bachelard mnie przestrzegł, iż „niekiedy wartości opiekuńcze łączą się z wartościami wyimaginowanymi i (...) te niebawem stają się dominujące” (386). Pole badań nie przeobraziło się zatem w „przestrzenie sławione”. Wręcz przeciwnie. W każdym razie nie będzie „przestrzenią obojętną” — ani dla mnie, ani dla *moich* czytelników. Mnie ono niemal zawsze przyciąga (nieprawdopodobnym spiętrzeniem nieprawdopodobnych illogizmów) i dzięki *Wstępowi* dopiero mogłem się na sobie samym przekonać, że „przyciąganie i odpychanie nie są to bynajmniej doświadczenia przeciw-

¹ H. Bergson: *Myśl i ruch. Dusza i ciało*. Tłum. P. Beylin i K. Błęszyński. Warszawa 1963 (dalej: *HB*), s. 61.

² G. Bachelard: *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”* (1957). Tłum. W. Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opr. H. Markiewicz. Tom II. Kraków 1972. Do artykułu tego odsyła nie mianowana liczba w nawiasie. Brak odsyłacza po cytacie oznacza, że źródło cytatu jest to samo (także co do strony), co i cytatu poprzedniego.

stawne” (ściślej: nie wykluczają swej psychologicznej jednoczesności). Upierać się przy tym, by sprawdzać logikę wywodu Bachelarda, to gwałcić jego naturę, ale właśnie dlatego należało to zrobić możliwie dokładnie, „jak przystoi w badaniu” (387), i nie tolerować „wartości pozbawionej wszelkiej podstawy obiektywnej”. Więc „prosimy, by wybaczone nam odruch polemiczny, choć polemika (...) jest w naszych zwyczajach” (383).

Wynik tej krytycznej analizy okazał się negatywny i negatywność owa „nie jest zrównoważona” (386) przez „pozytywności” (których zresztą Bachelardowi nie szczędzono), lecz nie oznacza to wcale stanięcia „à la tour abolie” (388); raczej stanięcie wobec „dialektyki małości i wielkości” (389), a także wobec sprzeczności zatroskań: Bachelard troska się o „mieszkanie” dla marzeń, ja (dla innej równowagi) o ką, w którym by mógł „przycupnąć” (388) krytyczny rozum. Wydaje się, że w celach doświadczalnych i instrukcyjnych należy uprawiać baczne i dokładne czytanie (*close reading*) różnych rodzajów prac teoretycznoliterackich, sprawdzając, jak one są „zrobione”, gdyż pomóc to nieco może zarówno w ogólnym, „topograficznym” (387) rozeznaniu w drogach i bezdrożach naszej dyscypliny, jak też w samodzielnym naszych wyprawach i wędrówkach.

2. Do Bachelarda

Gaston Bachelard jest uczonym o bardzo szczególnym rozrzucie kompetencji naukowych (matematyka, fizyka, chemia, historia nauki, filozofia nauki, teoria poznania)³, uczonym, który — wzorując się (jak sądził) na fizyce współczesnej — chciał wysiłkiem wyobraźni naukowej przewyciężyć przeciwieństwo racjonalizmu i empiryzmu. Początkowo, nawiązując do psychoanalizy, zajmował się „materialnym” („substancjalnym”) i dynamicznym — a nie formalnym⁴ — aspektem wyobraźni twórczej, którą zawsze

³ Posługuję się tu materiałem z notki informacyjnej (387—388) H. Markiewicza.

⁴ Zresztą pomijanie momentu formalnego jest też jedną z mistyfikacji Bachelarda. Tym, co go w badanej przezeń motywce („obrazy”) zachwyca, jest przeciw jej wielokształtność (np. „obrazu” domu; 387—388). Owe elementy tematologiczne są jednak już poddane bogatemu, kunsztownemu uorganizowaniu (por. np. J. Krzyżanowski: *Nauka o literaturze*. Wrocław 1966, rozdz. VII „Poetyka — tematologia”), w ujęciach Bachelarda maskowanemu przez uwydatnienie momentu przeżyciowego, towarzyszącemu ich odbiorowi. Jednym z ważniejszych źródeł chaosu w „marzącym” wywodzie Bachelarda jest metodologiczny błąd roztopienia problematyki „morfologii treści” i semiotyki schematów treściowych w psychologii ich odbioru. Ale na tym błędzie polega właśnie swoistość Bachelardowskiej koncepcji.

wiązał z nieświadomością. Później, „zmieniając dawniejszy punkt widzenia” (371) i *fenomenologizując*, „obrazy poetyckie” rozważał jako autonomiczne twory „świadomości poetyckiej” odgradzanej (w jego rozumieniu) od marzenia sennego. Dlatego przed przystąpieniem do analizy bachelardyzmu należy słowo przynajmniej poświęcić fenomenologii⁵, która — w odróżnieniu od fenomenalizmu (Kant) głoszącego, że poza dostępnym świadomości i doświadczeniu zjawiskiem jest różna odeń rzecz „sama w sobie”, i fenomenizmu (Renouvier) głoszącego wyłączność istnienia danych w doświadczeniu zjawisk „czyichś” i „czegoś” dotyczących, a więc mających dwa aspekty (subiektywny i obiektywny) — przyjmuje, że zjawiskiem, tj. tym, co się świadomości ujawnia bezpośrednio (np. w spostrzeżeniu zewnętrznym), jest rzecz sama w sobie. Husserl określa fenomenologię jako naukę: 1) zdającą sprawę z tego, co bezpośrednio (wprost, z oczywistością, niewątpliwie, „naocznie”) dane w oglądzie; 2) unikającą założeń teoretycznych, uprzedzeń, nastawień, „ślepego teoretyzowania” (jak mówił Ingarden); 3) w konkretnych danych interesującą się tym, co dla nich istotne, a więc naukę eidetyczną. Odróżniając poznanie genetyczne (tłumaczące przyczynowo), deskrypcyjne (określające istotę i cechy przedmiotu) i intuicyjne (będące bezpośrednim „widzeniem” przedmiotu), fenomenolog ostatnie uznawał za warunek obu poprzednich, a pierwszym zajmował się minimalnie. Fenomenologia jako metoda poznania stosowała tzw. opis fenomenologiczny i doświadczenie eidetyczne. Opis ów służył nie tyle przekazaniu pojęciowego wyniku poznawczego, ile raczej „pokazaniu” innym ujrzanej przez fenomenologa rzeczywistości; służył wywołaniu u odbiorcy takiego samego spostrzeżenia („oglądu” tej samej rzeczywistości) i stworzeniu podstaw dla definicji pojęciowych i dla ustalenia sensu pojęć pierwotnych. Doświadczenie eidetyczne (istotowe) nadbudowane jest nad bezpośrednim (intuicyjnym) kontaktem poznawczym, intelektualnie ujmując gatunkowo potraktowaną jakość idealną, uchwytyjąc w niej jej związki konieczne i pomijając moment istnienia; dokonuje się zatem na poziomie poznania deskrypcyjnego. Przyjęcie sfery idealnej i doświadczenia idei (tj. doświadczenia eidetycznego) traktowane jest jako niezbędne dla filozoficznego ugruntowania logiki i matematyki i dla filozoficznego wyjaśnienia istnienia wiedzy ogólnej i koniecznej.

Już w punkcie wyjścia swego *Wstępu* tak właśnie postępuje Bachelard: odrzuca rygoryzmy (empiryzmu i racjonalizmu), wiedzę, rutynę, tradycję, konstrukcję intelektualną, ogólność, porządek, zasady, refleksję, a więc pustoszy siebie intelektualnie w stopniu, co do którego wątpić można, czy jest dla człowieka możliwy.

⁵ Posługuję się tu materiałem z artykułu A. B. Stępnia *Fenomenologia*. „Znak” 1958 nr 6.

A wszystko to dla aktualnego oglądu „wysobnionego obrazu” poetyckiego jako momentalnego i bezprzyczynowego przejawu psychiki: jej „nowych” treści. Ten ogląd (przeżycie) obrazu utożsamia z „filozofią poezji” albo „ontologią bezpośrednią”, co jest zwyczajnym nadużyciem terminologicznym, bo oglądowe przeżycie, dokonujące się w „aktach krótkich, nieciągłych i czynnych” (370), nie jest jeszcze żadną „-logią”. Podobne, pozornie uczone terminy przychodzą Bachelardowi zbyt lekko: „metafizyka wyobraźni”, „fenomenologia wyobraźni”, „fenomenologia duszy”, „kosmologia intuicyjna”, „przestrzeń językowa”, „kuracja rytmooanalityczna”, „poetyka domu”, „absolut sublimacji” (a także łatwa zgoda na cudze wyrażenia podobne: „twórczość absolutna”, 382). Poetyzująca grandilokwencja ociera się tu dwuznacznie o pustostłowie.

Rozsądnie biorąc, nowość jest do uchwycenia tylko *na tle* dawności, ale Bachelard *odrzuca* względ na przeszłość (370) i konstrukcje pojęciowe (opozycja: dawność — nowość jest taką konstrukcją). Niby odrzuca, a jednak koncentruje się na nowości „obrazu poetyckiego”. Ma to być nowość bezargumentacyjna, absolutna (382), gwałtowna (384), nagle objawiona; nowość, w odniesieniu do której *zabroniono* pytać o kryteria. Niby *zabroniono*, a jednak wyprowadza je Bachelard z opozycji (!) „porywów językowych” i „zwykłego języka pragmatycznego” (378). Bachelard twierdzi, że odrzuca „powiązania i konstrukcje myślowe” (intelektualne) i zaraz zapowiada *ustalenie związku* (istotowego związku) nowego obrazu poetyckiego z archetypem „drzemiącym na dnie nieświadomości” (370)⁶. Czyżby archetyp i nieświadomość były do wskazania inaczej niż przez jakieś „konstrukcje myślowe”? Obraz ów wyraźnie ma podlegać schematom i normom archetypu, a zarazem ma *nie podlegać* żadnemu naciskowi (wpływowi), gdyż jest tego archetypu swobodnym, wolnym ni to wskrzeszeniem, ni to re-kreowaniem, a zaistnieniem swe zawdzięcza (obraz!) sam sobie (370), będąc dokonaniem się samozjawienia (samostworzenia?), gwarantującego jego „prawdziwy wymiar bytowy”. I Bachelardowi wcale nie przychodzi do głowy, że automatyzm obrazów jest — być może — bardziej podstępny niż „najbardziej podstępny (...) automatyzm języka” (386). Współgwarantem bytowości „obrazu poetyckiego” jest podmiotowy „odźwięk” odbiorczy: w terminologii Ingardena można by rzec, że fundamentem bytowym tego przedmiotu intencjonalnego (obraz) jest doświadczająca świadomość odbiorcy, ale sam Bachelard pojęcia „zasady” czy „fundamentu” uważa za pojęcie zgubne (370), gdyż racjonalne.

Bachelard twierdzi, że rezygnuje z postępowania racjonalnego i refleksyjnego, a przecież usiłuje (pozaprzyczynowo) *wytlumaczyć* nie-

⁶ Paradoksalizującym nadużyciem kategoriałnym, typowym dla Bachelarda, jest wiązanie archetypowości z kreatywnością.

oczekiwaność i (filozoficznie) *wyjaśnić* problem „obrazu poetyckiego” (370—371). Usiłowanie to można by nazwać wmyśleniem się w naturę kontemplowanego zjawiska. Bachelarda intryguje bezmotywacyjna fascynacja, jakiej podlega odbiorca „obrazu”. Wspomniana już „nowość” jest oczywiście synonimem tej bezmotywacyjności. Samo uczestnictwo w tej fascynacji (ośnieniu) jest odmianą komunikacji społecznej, przekazywalności obrazu, który — tak bardzo informując tylko o sobie samym, że nawet nic (jakoby) nie mówiąc o własnej genezie („przeszłości”) — podlega natychmiastowej akceptacji („zakorzenieniu”). Właśnie akceptacja jest konieczną formą (przynajmniej: koniecznym momentem) samego ujrzenia obrazu, intymnie osobistego zetknięcia się z nim. Odnosi się wrażenie, że Bachelard jakby sparafrazował w tym miejscu obiektywistyczne i apelatywistyczne teorie wartości (Dietrich von Hildebrand, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden)⁷. „Dusza obca procesowi tworzenia” odnajduje swą jedność (zdolność „złączenia”) z wytworem procesu psychicznego. Ontologia, epistemologia i aksjologia stają się nieodróżnialne: są bowiem jednakowo „rzeczą *wyobraźni*”, w której zdarza się „rozpłomienie się istnienia” obrazu (371). Odbiorczy ogląd obrazu jest zdarzeniem sprostania wyobraźnią własną wyobraźni twórcy. Społeczno-kulturowe istnienie „obrazu” jest więc jego współwyobrażaniem, ustanawiającym jego „transsubiektywność”.

Czy jednak rzeczywiście obraz *niczego* nie udziela ze swej przeszłości i genezy, skoro zostaje odebrany „jako *bezpośredni* wytwór *serca*, duszy, istnienia *człowieka*, ujmowany w swej aktualizacji” (371)? Skoro ta odczłowieczość (pochodzenie z „serca” człowieka) aktualizuje się bezpośrednio i skoro ujrzenie (także: ujrzenie odbiorcze!) obrazu jest uczestnictwem w akcji „poetyckim” (bo akt ten to właśnie zaistnienie obrazu), to nieprawda, że obraz jest ujęty *całkiem* bezprzeszłościowo. Czytamy, że chodzi o „rozważanie *początku* obrazu w świadomości jednostkowej” (372). Czytamy, że „obraz poetycki to nagły zarys psychiki”. Istnienie poety poprzedziło moment zaistnienia „obrazu” i przynajmniej w tym znaczeniu poeta jest (m. in.) przeszłością swego obrazu, jego antecedencją. Udzielając obrazu, udziela siebie: wglądu w siebie („zarys psychiki”). Udzielając siebie, udziela (wraz z „obrazem”) *swej* przeszłości. Nie potrzeba więc „szukać antecedencji obrazu”, gdyż i ona sama (a nie tylko przeżywający odbiorca) „jest w samym istnieniu obrazu” (380). Chociaż (oczywiście) Bachelard chciałby, aby to była obecność „sublimacyjnie wzniesiona ponad psychologię” (381). Sądzę, że *genetyzm* wcale tu nie uległ ani przewyciężeniu, ani na-

⁷ Por. S. Dąbrowski: *Z krytyki książki Piotra Graffa. „Roczniki Filozoficzne KUL” 1972 z. 2 (Etyka), s. 148—156 (cz. I: Odpowiedź na wartość. Wartość egzystencjalna).*

wet sublimacji, skoro „obraz (...) okazał się stężeniem całej psychiki” (371), „drobnym wydarzeniem psychiki (379), skoro „obraz poetycki umieszcza nas u źródła istoty mówiącej” (375). Łatwa do określenia jest jego odmiana (psychogenetyzm), a łatwa do zakwestionowania jego teza (gdyż: skąd właściwie wiadomo, że obraz się okazał właśnie tym?). Dla fenomenologa *takiego* jak Bachelard byłoby to już kwestionowanie oczywistości (*zasady* oczywistości!). On, który *metodycznie* odrzuca dyrektywy racjonalizmu i empiryzmu, od nas oczekuje *przyjęcia* własnej „teorii” w etymologicznym sensie tego słowa, tj. własnego oglądu (wizji). Przejawiwszy (w tej metodyczności!) szczególny krytycyzm, od nas jednak żąda niekrytycznej uległości: udziału w *jego* oglądzie, w *jego* „doświadczeniu oddźwięku”. Jest mistagogiem. „Transsubiektywizm” okazuje się własnym subiektywizmem mistagoga, hipnotyzersko narzucanym odbiorcy. Sama teoria Bachelarda jest poetyckim obrazem na temat poetyckich obrazów⁸ (choć nie wiadomo, którego z archetypów jest wskrzeszeniem). To właśnie dlatego możliwe (a raczej: nieuchronne) są w tej teorii sprzeczności i fakty (jak je określam) sparadoksalizowanych nadużyć terminologicznych i kategoryalnych. Gra, jaką toczy Bachelard, nie jest całkiem uczciwa, gdyż posługuje się m. in. szantażującą ironią, którą warto dobrze zauważyć. Racjonalistyczny *krytycyzm*, buntujący się przeciw irracjonalizującym manipulacjom pojęciowym, zostaje przedstawiony jako pocieszny „dramacik”, jako przejaw umysłowej bierności („przyzwyczajenie intelektualne”, „roztropne myśli zadowolone ze swego bezruchu”), jako ostrożniostwo. Skoro krytycyzm miałby być biernością, to uległość wobec kuszeń Bachelarda uznana byłaby przezeń niewątpliwie za pełnię aktywności. Bachelard mówi do nas nie tylko językiem wykolejonych znaczeń, lecz (i aż) słowami wywróconymi na opak (jak w LTC), a więc językiem agresywnie przewrotnym w swej kusicielskości. Takim językiem przemawia Szatan, którego jednak zwykliśmy sobie wyobrażać jako demona-racjonalistę. Bachelard racjonalistycznie sofistycznie przypisze własne „rozdwojenie myśli” (371)⁹. Wydaje się, że za antyracjonalizmem Bachelarda stoją pewne racje, chociaż sposób ich użycia stał się nieodróżnialny od nadużycia. Łatwo się przecież godzimy, że postawa czysto obiektywistyczna i czysto racjonalistyczna jest — w zetknięciu ze sztuką — niewystarczająca; że (co więcej) wyłączność tej postawy uniemożliwia zetknięcie się ze sztuką, odbiorcze odnalezienie się w sztuce. Lecz w odróżnieniu od Bachelarda, który chce „uznać wyobraźnię za główną siłę natury ludzkiej” (385), sądzimy, że na rzeczywistość

⁸ A więc realizacją „pokusy stania się poetą” (377).

⁹ Doprawdy — niby mały Mefisto z *Pani Twardowskiej* — „śmiesz, tumani, przestrasza”.

sztuki¹⁰ człowiek powinien reagować całą rzeczywistością swej duchowej złożoności, a nie: albo rozumem, albo wyobraźnią. Bogatszy, a przy tym myślowo bardziej odpowiedzialny, komentarz do rzeczywistości sztuki stanowiłaby „metafizyka człowieka” niż Bachelardowska „metafizyka wyobraźni”, przy której jednak musimy teraz pozostać.

To, co Bachelard nazywa *myląco* „przestrzeniami językowymi” (379), są to motywiczne (a więc tematologiczne) „pola skojarzeniowe”, a to, co Bachelard nazywa „obrazem”, mało ma wspólnego z teoretycznoliterackim pojęciem obrazu literackiego, a jest właściwie innym określeniem motywu (elementarnej części tematycznej), uzupełnionego o moment przeżyciowy (381). Słowo „język” to u Bachelarda jedno więcej słowo o znaczeniu wykojejonym (przynajmniej przez oddosłownienie), np.: „Obraz poetycki przynosi (...) jedno z najprostszyc doświadczeń *języka* (?) przeżywanego” i na tejże stronie (380): „przedmioty *«przemawiają»* do nas i możemy nawiązać z nimi kontakt, jeśli przyznamy pełną wartość ich językowi” (?). Przykłady takie, które mnożyć można by bez trudu, dowodzą, że „językiem” może być dla Bachelarda wygląd rzeczy, nastrój pory dnia, usposobienie człowieka itp. Ale „obrazy” też są dla Bachelarda „językiem” (380—381); są też „poezją” (380); są nawet „językiem ponad językiem”. Takie to są wyniki nieusztynionego „korzystania ze wszystkich możliwości słownictwa” (373) i na tym w zasadzie polega Bachelardowska „filozofia poezji”, przychylna „rozrywaniu znaczeń” (381).

Wydaje się, że najbardziej instruktywne (ściślej: kontrinstruktywne, tzn. przestrzegające) w wywodzie Bachelarda jest — pod warunkiem, że jest wyraźnie dostrzeżone — „rozdwojenie myśli”, intelektualna *schisis* z wyboru. Bachelard metodycznie odrzuca wiedzę i konstrukcję, a jednak wspiera się „doktryną” (fenomenologia!). Odrzuca refleksję i porządek, a jednak postuluje „monotonny” systematyzm, komparatyzm i analizyzm: „systematyczne kojarzenie (= zestawianie) aktu świadomości (...) z (...) obrazem poetyckim” w praktyce fenomenologii „w ścisłym sensie elementarnej” (372), i uznaje „obowiązek metody” (374). Odwołuje się do spostrzeżeń, które „nie mają żadnych konsekwencji”, a jednak szuka „związków” („ulotnej subiektywności” z nie dopełnioną konstytucjonalnie rzeczywistością). Jest przeciwnikiem usztynień terminologicznych i znaczeniowych (a więc rzecznikiem *płynności* znaczeniowej określeń, która by sprostała ruchliwej zmienności „poetyckiego obrazu”), a jednak nalega na ścisłość i żąda „wyraźnego rozróżnienia” między synonimami (duch — dusza, odbicie — oddźwięk), możliwego przecież dopiero po otamowaniu płynności znaczeń (373, 375). Obraz

¹⁰ Dalej będę usiłował wykazać, że Bachelardowi w ogóle nie chodzi o kontakt ze *sztuką*, o odnalezienie się w *sztuce*.

czyni przedmiotem swoich rozważań, a jednak wymaga, by obraz traktować nieprzedmiotowo (372). Głosi rewelatorski charakter wyobraźni, a jednak śledzenie jej ruchu uznaje za zajęcie „monotonne”. Powołuje się na doktrynę w sprawie, którą uznaje za jasną „niezależnie od samej doktryny” (372). Uzna obraz poetycki za „nagły zarys psychiki”, a jednak odrzuci psychologiczne techniki badania (369) i sądzi, że „oddźwięk” obrazu „sięga od razu poza wszelką psychologię czy psychoanalizę” (375). Zgodzi się, że „poeta to ten, który zna, a więc przerasta i nazywa to, co zna” (382), a jednak głosi, że „w poezji niewiedza jest warunkiem podstawowym” (384). Z używaniem słów o usprzecznionych, opacznych znaczeniach idzie zatem w parze praktyka jednoczesnego realizowania sprzecznych usiłowań. Kierunek tych usiłowań jest bez wątpienia regresywny. Bachelard wierzy (wtórną wiarą) w „dobro świadomości naiwnej”, rodzącej „obraz poetycki” tyleż bezwiedny, co i nie wymagający żadnej wiedzy od odbiorcy, żadnej nawet myśli, gdyż od myśli jest wcześniejszy. A więc chodzi o obraz ujmowany (użyjmy określenia Norwida) w „bez-myśleniu”, które Bachelard nazywa „świadomością marzącą” (372). Lecz Norwid modlitewnie wyrażał tęsknotę do „bez-myślenia”, uznając je jednak za duchowo wyminięte przez siebie nieodwracalnie, za stan „niewinności” duchowej, „której już nie wiem, gdzie leży mieszkanie”¹¹; Bachelard zaś inwolucyjnie zanurza się w stanach „świadomości marzącej”: *myślenie* ulega degradacji (podobnie: „duch”, „umysł”), doktrynalna promocja „świadomości marzącej” jest równoczesną promocją jej podmiotu: „duszy”. Zwrot ku „duszy” jest zwrotem w „archeologię” (373), więc i nam niech będzie wolno sięgnąć po archaiczny obraz, przy jego pomocy unaocznic Bachelardowski retrogresywizm. Księga Rodzaju mówi, że „na początku” *duch* (a był to — w ramach tamtej opowieści — *duch kształtujący*) unosił się nad „bezlądem”, pustkowiem i ciemnością (rozd. 1, 1—2). Bachelard cofa się od *ducha* w *mrok* „bezlądu” i na tę opinię nie mogą wpłynąć zapewnienia, że dusza „posiada światło wewnętrzne” (373). Nie wiemy, czy „świadomość marząca”, „świadomość obdarzająca” i „świadomość naiwna” to wszystko to samo (zapewne tak!); wiemy, że osobliwością „obrazu poetyckiego”, danego w „sposprzeżeniu”, jest jego ulotna zjawiskowość nieprzedmiotowa; a jednak Bachelard zapewnia, że sposprzeżenia takie „mogą być ścisłe” i że stosunek (już o tym wspominałem) między „aktem wyobraźni obdarzającej” a „obrazem” może być przedmiotem *systematycznego* rozpatrywania (372). W takim kontekście przymiotniki „ścisłe”, „systematyczne” tracą swój rzetelny sens, a zaczynają pełnić rolę bezkarnych, ekspresywnych frazesów.

¹¹ C. K. Norwid: *Dzieła zebrane*. Warszawa 1966. Tom I: *Wiersze*, s. 357—358; tom II: *Dodatek krytyczny*, s. 449—450 (J. W. Gomulicki *pomija* swym komentarzem cały wers 17: „Do bez-tęsknoty i do bez-myślenia”).

Stanowi to odmianę praktyki nadużyć terminologicznych. Kiedy czytamy, że „na poziomie obrazu poetyckiego *dwoistość* przedmiotu i podmiotu jest *rozszczepiona*” (372), to przecież Bachelard chce przez to powiedzieć, że tam dychotomia (podmiot — przedmiot) jest właśnie *zatarła*, że „obraz łączy (...) subiektywność z rzeczywistością” nie w pełni (zatem!) ukonstytuowaną w swej obiektywności (372). W grach stylistyczno-semantycznych (najpewniej zupełnie mimowiednych) Bachelarda dochodzi więc do identyfikacji znaczeń przeciwnych („rozszczepić” → zatrzeć → „łączyć”). Cóż tu jeszcze za „ściśłość” może wchodzić w grę? Berkeley ostrzegał: „Wznosimy kurz, a później skarżymy się, że nic nie widzimy” (HB 85).

Nosicielem świadomości naiwnej jest poeta — „źródło języka” i to „języka młodego”. Prostocie obrazu odpowiada prostota (*simplicitas*) poety. Niewątpliwie od obu (od „obrazu” i od poety) Bachelard „nie wymaga żadnej wiedzy”, żadnej „decyzji umysłu”. Poezja jest tak „bez-myśleniowa”, że w zestawieniu z nią malarstwo staje się intelektualistycznym procederem (373). Stosując po Bachelardowsku stautologizowaną amfibologię, powiem, że — zdaniem Bachelarda — „dusza” (przeciwstawiona intelektowi) jest *duszą* poezji, Bachelarda zaś zachwyca to, że „określenia duszy u wszystkich ludów są (...) onomatopejami oddychania” (373). Natchniona (374) spontaniczność poezji nie może się przeto zbyt różnić od spontaniczności oddechu. Szczególny naturalizm estetyczny. Młodość języka jest ... archaiczna, gdyż (podobnie jak obraz) *wcześniejsza* niż myśl; jest *przedkulturowa*, więc bezkulturowa; czytamy: „nic nie przygotowuje obrazu poetyckiego, zwłaszcza kultura w sensie literackim” (376)¹², a nawet: „W poezji niewiedza jest warunkiem podstawowym” — powie pochopnie Bachelard, fałszywie parafrazując zdanie Jeana Lescure'a: „Wiedzy towarzyszyć musi równe o niej zapomnienie” (384). Trudno o radykalniejszą wersję „roussoizmu” w koncepcji poezji i poety. Wbrew pozorom, o Giambattistie Vico wspomnieć można tu raczej na prawach kontrastu niż podobieństwa, bo Vico — chociaż poezję wiązał z obrazowością, wyobraźnią i pierwotnością — przyznawał poezji *ponadobrazową* funkcję kulturową (poznawczą, informacyjną, wychowawczą, indoktrynacyjną), a więc skupiał swe zainteresowanie poezją na tym szczeblu jej społecznego istnienia, który Bachelarda już zupełnie nie interesuje.

Bachelarda interesuje tylko „wyosobnienie obrazu”, a jednak często napomyka także o tym, co mu w jego zainteresowaniach zupełnie nieprzydatne: o „wybitnym wierszu” (369), o „całym wierszu” (373), o „dziele”, o „pełnym, dobrze zbudowanym wierszu” (374), o „wspólnym wierszu” (379). Od przedmiotu tych napomknien odcina się

¹² Dlatego Bachelard pomija kompozycję utworu, że pozwala mu to (jak sądzi) pominąć związki „łączące odległą lub bliższą kulturę z ideałem literackim danego czasu” (377), tj. uchylić — wraz z kulturą — historię.

równie deklaratywnie (i — niestety — nierównie skutecznej), co od psychologii i psychoanalizy. Należy sobie uświadomić, że dla Bachelarda „obraz poetycki nie podlega przyczynowości” (370) ani psychologicznej, ani tekstologicznej (kontekstowej) i służyć ma nie „rozumieniu”, lecz przekazywaniu zachwytu (376). Intelktualizm i precyzja obrazu jest jego zdradą (376), gdyż obrazy, jakie budzi „wspomniały wiersz”, są „zatarłe” (379). Bachelard gardzi prostacką lekturą warstwy pojęciowej utworu, ignoruje sens i funkcję kompozycji utworu, którego zresztą nie umie pojąć inaczej niż jako „zbioru wielu obrazów”, a więc na sposób „ikonicznego” agregatu. To, czym gardzi, pozostawia „krytykowi literackiemu i profesorowi retoryki” (im przypisując szyderczo „*simplex* wyższości”), a sam („z małą pychą i ogromnym zapalem”) oddaje się „uszcześliwiającej lekturze” tego, co mu się (żywnie) podoba, tj. „obrazów”. To krytyk literacki płynnie czyta „całość wiersza”, Bachelard zaś ekstatycznie *syllabizuje* poszczególne „obrazy” i (mimo to) sądzi, iż to właśnie krytyk jest obciążony „*simplexem* wyższości”. Przypominam, że już wskazywałem, jak to Bachelard racjonalistycznie przypisał własne „rozdwojenie myśli”. Tutaj mamy dalszy ciąg tamtego proceduru. Cóż znaczyć może dla Bachelarda zwrot „pokochać *dzieło*” (373) albo powiedzenie: „stronica (dzieła — S.D.) zbyt piękna” (377), skoro w pysznej pokorze¹³ odmówił im swojej uwagi. Czytamy wielokrotne wyznania: „wiersz (...) czynimy własnym”, „wiersz zagarnia nas bez reszty”, „pełnia wiersza zdaje się ożywiać w nas głębie” (375). Ale wszystkie te wyznania są *powyżej* pułapu Bachelardowskiej „teorii poezji”. Na miarę tej teorii jest jedynie słowo o „*obrazie*, jaki ofiarowuje nam czytany wiersz” (375).

Na poziomie nowości „obrazu” umieszczona została nowość języka, co oznaczałoby zredukowanie języka do funkcji obrazotwórczej — także wtedy, kiedy będziemy pamiętać, że Bachelardowski „obraz” ma walor egzystencjalny: „Obraz staje się nowym istnieniem naszego języka, wyraża nas, czyniąc nas tym, co sam wyraża” (375)¹⁴. W tym właśnie miejscu Bachelard wspomina o *logosie* jako o kwintensencji człowieczeństwa, ale oznacza to tylko, że ten termin rozumie w sensie nieklasycznym. Sens (Bachelardowski!) *logosu* i sens po Bachelardowsku rozumianego „języka” są chyba nieodróżnialne. A nadto: nie wiadomo, co ma oznaczać językowe mistrzostwo (precyzja) w językowym *nowatorstwie*, skoro i tak służy ono budzeniu *zatartych* „obrazów” w „migotliwej świadomości” (379).

¹³ Bachelard przyznaje się do „małej pychy”, ale sam przecież stwierdza, że „Pycha urasta zwykle w silne uczucie, które zaciążyć może nad całą psychiką” (377).

¹⁴ Zwróćmy ubocznie uwagę na typowo Bachelardowską sprzeczność wewnętrzną tej wypowiedzi: 1) to, co „wyraża nas”, może być z nami tożsame, ale 2) to, co „czyni nas tym, co wyraża”, musi być od nas różne.

Cały ekskurs o malarstwie jest pozorną paralelą, opartą na dwuznacznym użyciu słowa „obraz”, który w malarstwie oznacza dzieło-całość (kompozycję malarską!), a w owym rozumieniu Bachelardowskim jest niesamodzielnym momentem całości dzieła literackiego i odpowiadałby chyba raczej *plamie* barwnej w obrazie malarzkim (stąd ten „tajemny sens namiętności czerwieni”, 373). Ta uwaga pozwala nam na ujawnienie fałszywości Bachelardowskiej koncepcji „poezji”. Dla stworzenia *dzieła* poetyckiego niezbędne są „decyzje umysłu” nie mniej niż dla stworzenia *dzieła* malarskiego. Bezrefleksyjnie przeżyć można zarówno plamę czerwieni, jak i Bachelardowski „obraz”. Moment *kompozycyjny* (pochodna „decyzji umysłu”) jest momentem konstytutywnym wszelkiego *dzieła*: i w malarstwie, i w poezji. Ale wobec tego Bachelard, kompozycyjne „kojarzenie obrazów” nazywający „podrzedną pracą” (384)¹⁵, mistyfikacyjnie tylko utrzymuje, że uprawia „filozofię poezji”. Uprawia co najwyżej fenomenologię (chciałoby się powiedzieć: psychofenomenologię) *przeżycia* motywu tematycznego („obrazu”), a z perspektywy literaturoznawcy(!) jest dorosłym dzieckim, które z zachwytem przygląda się *barwności* iluminacji z rękopisu napisanego w nieznanym mu języku i nie tylko nie wie, ale właśnie nie chce wiedzieć, „co” zostało w tak urzekający sposób zapisane. Bachelard wpatruje się w to, co jest (jego zdaniem) zupełnie pozbawione intelektualnego „projektu” (374), gdyż „odbrzmiewać» fenomenologicznie można tylko na poziomie oderwanych obrazów” (377). To chyba Herder (a może Humboldt) powiedział, że zaczął w *Biblii* rozpoznaje samych swoich swoich znakach: 24 litery alfabetu, a Bergson jakby mu wtóruje: „Gdyby litery były *częściami* poematu, mógłbym jeszcze próbować go przy ich pomocy odtworzyć. Ale (...) litery nie są *częściami* składowymi poematu (...). Toteż *jeśli znam* poemat, stawiam każdą literę na właściwe miejsce i łączę je bez trudu nicią ciągłą” (HB 31). Otóż w sensie Bergsonowskim Bachelard „nie zna” i *nie chce znać* poematu. Dla Bachelarda z wyosobnionej „frazy, wiersza (wersu! — S.D.) lub strofki” jedynie „czasem promieniuje obraz, poetycki” czyli (?) „tworzą się przestrzenie językowe”. Znaczy to, że poemat nie jest dla Bachelarda przedmiotem zainteresowania, lecz co najwyżej okazją¹⁶ i terenem dla inwencji antologisty-kolekcjonera, który z poematów wyłuskuje czy wyławia „wydarzenia psychiczne” (w podobny sposób czytał Wolter dramaty barbarzyńskiego —

¹⁵ Bachelard gotów jest od Junga przejąć zainteresowanie „strukturą naszej duszy” (ujmując ten problem jako „problem poetyki domu”; 387), ale nie chce podobnego zainteresowania okazać strukturze dzieła literackiego.

¹⁶ Właśnie podobnie jak „przyczyny psychoanalityczne” są okazjami do „wyzwolenia się” poematu (a nie „obrazu poetyckiego”; 382).

jak utrzymywano wtedy — geniusza: Szekspira¹⁷). Nic zatem dziwnego, że Bachelard obdarza sympatią tego, kto poemat traktuje jako „kopalnię słów” (379).

Między postępowaniem zacytowanego René Huyghe'a a postępowaniem Bachelarda jest bezwzględne przeciwieństwo, a nie współbieżność. Huyghe przechodzi od malarskiego *dzieła* do pojęcia duszy i przejście to jest ze względu na *dzieło*, którego jest komentarzem. Bachelard punktem *wyjścia* czyni „duszę”, a *dzieło* i jego ewentualny komentarz umieszcza już *poza* kręgiem swej uwagi. Komentarz powraca (swą intencją) do *dzieła* i to na tym polega Huyghe'owskie „żądanie prawdziwego odwrócenia perspektywy” i „piękno” Huyghe'owskiej „przedmowy do katalogu wystawy”. Ale Bachelard pozostaje temu zupełnie obcy i jego aprobata wynika z samych nieporozumień. Zacytował: „Zasadą takiego malarstwa jest *dusza walcząca*” (373), ale nie rozumiem, z czym się tu właściwie zgadza Bachelard-apologeta „świadomości *marzącej*”. On tylko raz jeszcze ulega dwuznaczności słowa *dusza*. Raz jeszcze widzimy, jak wywód Bachelarda bywa bardziej ruchem i grą słów, „brzmień głosowych”, jakby „obrazów” dźwiękowych („onomatopeja oddychania”!) — niż ruchem i następstwem pojęć. Doprawdy: „słowo zdaje się niekiedy myśleć samo” (390), czyli działa „najbardziej podstępny automatyzm, automatyzm języka” (386). Przecież jeśli „dusza” odpowiada „świadomości *marzącej*”, to (w ramach tej Bachelardowskiej decyzji znaczeniowej) „walczący” może być tylko „duch” (umysł, intelekt). I podobnie niekonsekwentne jest utożsamianie „duszy” z „siłą”, skoro „w marzeniu poetyckim dusza czuwa bez napięcia” (374). Inaczej mówiąc, Huyghe'a nie obowiązywały Bachelardowskie definicje znaczeniowe i Bachelard nadaremnie go wzywa i cytuje. „Fowizm jest wewnętrzny” (373—374). Możliwe. Ale nade wszystko fowizm barwę podporządkował *kompozycji*, o której Bachelard nie ma nic do powiedzenia (368). Bachelard wcale nie ma sprzymierzeńców tam, gdzie ich wskazuje, i albo widzi to, co akurat chce widzieć, albo mamy do czynienia z jedną więcej mistyfikacją. Bachelard zacytuje zdanie Pierre-Jean Jouve'a: „Poezja jest duszą, która uświęca formę” (374), ale komentarz dowodzi, że Bachelard egzaltuje się słowami tego zdania, lecz: wyjąwszy słowo ostatnie. Forma kojarzy mu się tylko ze zwykłością i komunalem, podobnie jak *kompozycja* — z tym, co psychologiczne i normatywne (jednocześnie! — 376—377). Toż: „określać jego (obrazu — *S.D.*) miejsce i rolę w *kompozycji* wiersza — to zadanie *drugorzędne*”, gdyż „podmiot mówiący cały mieści się w obrazie poetyckim”

¹⁷ R. Wellek: *A History of Modern Criticism: 1750—1950*. Tom I: *The Later Eighteenth Century*. New Haven 1955, s. 44 (w związku z Miltonem: „Again, as with Shakespeare, Voltaire admired individual beauties and flights of imagination”); por. też s. 33—39.

(379), a nie w poemacie. „Wiersz (tj. poemat — S.D.) pozostaje wolny” (381, przyp. 10) — od Bachelardowego zainteresowania. „Rzymianin mówił szewcowi, który zbyt wysoko podniósł wzrok: *Ne sutor ultra crepidem*” (383). Jak na badacza *literatury*, Bachelard (choć mówi o „badaniu obrazów poetyckich na ich szczytach”, 383) patrzy — zbyt nisko.

Dusza jest „godnością ludzką”, jest „główną siłą” — intonuje Bachelard i ma z tego jakoby wynikać (przez opozycję!), że ani moc, ani godność nie przysługują intelektowi. W całym wywodzie Bachelarda wyraźny jest nurt (i klimat) bergsonizmu. Jak u Bergsona: sugestywne, negowane natychmiast propozycje ujęć — nakładając się na siebie w pamięci odbiorcy — mają stworzyć (jako swą wypadkową) *wizję* tego, co wyjaśniane. Przeciwwstawienie „metafizyki” (rozumianej jako intuicyjne, współodczuwające, bezpośrednie badanie zmiennego trwania i ducha) — nauce (rozumianej jako analityczne, intelektualne, „zewnątrzne” badanie skrzepłej, unieruchomionej przez punkt widzenia, przedmiotowości świata); poetyckość wyводу; traktowanie przedmiotów jako wiązanych podobieństwem i powtarzalnością i jako *dlatego* rozpoznawalnych (Bachelardowski „obraz” jest nieprzedmiotowy, z niczym nieporównywalny, i *dlatego* „nowy”, rewelacyjny). Uznanie pojęć abstrakcyjnych za wyzbyte wagi liczmany i wynikała stąd opinia, że metafizyka, „jeśli jest poważnym zajęciem umysłu, powinna wyjść poza obręb pojęć i osiągnąć intuicję” (HB 27) albo przynajmniej „wyzwolić się z pojęć sztywnych, gotowych”, a sięgnąć po „wyobrażenia giętkie, ruchome, niemal płynne, zawsze gotowe przybrać lotne kształty intuicji” (HB 27); synkretyczne uznanie, że „prawdziwy empiryzm” jest też „prawdziwą metafizyką”, „rodzajem auskultacji duchowej” (HB 35); koncentrowanie się na badaniu „prostych wrażeń” jako bytów pozostających „tym, czym są” w ich momentalnej jednorodności (HB 39; tak Bachelard bada „obraz”); sprzyjanie „wywyższeniu Duszy nad Ideę” (HB 60); traktowanie metafizycznych antynomii jako (niespodzianych?) syntez tezy i antytezy (HB 65); opinia, że „poeta jest tym, który obraz wywołuje” (HB 105); postulat „zerwania z pewnymi przyzwyczajeniami w myśleniu i postrzeganiu, które stały się dla nas czymś naturalnym” (HB 113) — to wszystko jest u Bachelarda wprost bergsonowskie z ducha (por. 378), a dla samego Bachelarda — fundamentalne. Jest oczywiście sporo i z Crocego, np. teza, że „ekspresja tworzy istnienie” (375), i utożsamienie poziomu ekspresji z (podobnie dziwnie, choć nie w ten sam sposób, rozumianym) poziomem lingwistycznym.

Niewątpliwą wartością postawy teoretycznej Bachelarda jest jego obrona autonomii sztuki, jego stanowcza niezgoda na psychologizujący i psychoanalityzujący redukcjonizm w rozumieniu poezji i jej funkcji (380—383). Bachelard funkcję tę określa jako „sublimację czystą (...), która (...) niczego już nie sublimuje”, tj. sublimację, która wręcz nie jest już sobą, gdyż — w wyniku własnej

skuteczności — rozrastała się już z własnym przedmiotem (namiętność, pragnienie, cierpienie, nieszczęście). Do funkcji tej Bachelard dociera poprzez paradoksalizację (sublimacja niesublimująca) i egzaltację („badanie obrazów poetyckich na ich szczytach”, 383). Paradoksalizację tę można jednak z łatwością ominąć, inaczej nazywając samą funkcję (transgredującą? transcendującą?), zgodnie zresztą z Bachelardowskim cytatem z Jouve’a: „Poezja nieustannie *wykracza* poza swoje źródła” (381). Jednak to wykraczanie z psychologicznych antecedencji (380, 383) jest jednocześnie *wkraczaniem*. Lecz: w co?! Czy w sferę sztuki? Czy w sferę estetyczności? Czy (jak mówi Jung) „w dziedzinę (...) specyficzną dla artysty” (383)? Czy naprawdę *tam*?

Antyintelektualizm Bachelarda, którego razi nawet „intelektualizm metafory” (389), można by nazwać atomistycznym impulsywizmem (gdyż Bachelard ulega w istocie nie utworom literackim, lecz zatomizowanym „impulsom przeżytych słów” i obrazów, 379) i do niego sprowadzić całą teorię „oddźwięku”, rozwinętą w ramach przeciwstawienia „odbicie — oddźwięk”, ściśle odpowiadającego przeciwstawieniu „umysł — dusza” (375). Organizacja tego przeciwstawienia jest jednak dziwna. „Odbicie” jest psychologiczne, ale zarazem intelektualistyczne; jest intelektualistyczne, ale zarazem powierzchniowe (choć intelektowi przyznano penetracyjną rolę analityczną) i rozprasające (choć intelektowi przyznano rolę konstrukcyjną). Staje się jasne, że Bachelard do „pojęcia” odbicia powracał wszystko, w czym nie miał upodobania, nie kłopotząc się o konsekwencje. „Oddźwięk” zaś okazuje się synonimem „zakorzenienia” (370—371), a oznacza przenikające i przemieniające zatknięcie, odbiór uwewnętrzniający i odnawiający, jedną z reakcją egzystencjalną (388)¹⁸. A ponieważ to, co reakcją taką wywołuje, nazwano „siłą poetycką”, staje się oczywiste, jak bardzo aliteracka i estetyczna jest Bachelardowska koncepcja „poezji”. Jeśli Bachelard toleruje estetykę, to np. jako „estetykę ukrytego” (388). Ekspresja jest tu kategorią egzystencjalną. „Twórczość” polega raczej na wzmaganiu istnienia i poczucia istnienia niż na tworzeniu dzieł sztuki. „Dobrze mówić to dobrze żyć” (378). Nie więcej też mogą znaczyć słowa o „potencjach lektury, które na poziomie czytanego obrazu (! — *S.D.*) zmieniają czytelnika w poetę” (377). Pozostajemy w kręgu „filozofii życia” i jej współczesnych przedłużań. Bachelardowski „oddźwięk” jest nieodłączny od podziwu, a nawet zachwyty. Ten moment łączy Bachelarda ze Staigerem, który także godzi się zajmować jedynie tym, co spotyka się z jego pełną aprobatą. Ale prócz tego momentu nie łączy ich już nic więcej.

¹⁸ Konsekwencji brak także i dlatego, że z „odbiciem” powiązano nie tylko rozproszenie i powierzchniowość, lecz i pełnię (z „oddźwiękiem” natomiast — głębię), a nawet uznano, że pełnia „zdaje się ożywiać w nas głębię”, chociaż obraz „dotknął głębi, *zanim* poruszył powierzchnię” (375).

nawet przedmiot aprobaty, którym dla Staigera jest *artystyczna* doskonałość, a dla Bachelarda — *egzystencjalne* „wyrzucenie” akonstrukcyjnego „obrazu” („porywy językowe (...) są miniaturą porywu życiowego”; 378). W poezji (Bachelard nie cofa się przed tautologiami; 385) wyraża się żywotność samego życia (378).

W pewnym momencie spostrzegamy, że nasz własny merytoryczny antyredukcjonizm został wyprzedzony przez fantazmatyczny antyredukcjonizm Bachelarda, podobnie jak — w pewnym momencie — biegnący człowiek o zdrowych zmysłach zostaje „wyprzedzony” przez szaleńca rzucającego się w przepaść. „Dzieło tak dalece wyrasta ponad życie, iż życie już go nie tłumaczy” (384) — powiada Bachelard i nie umiemy się z nim w pełni pogodzić. Ale konsternacja nasza trwa tylko dopotąd, dopokąd nie spostrzeżemy, że przecież i tym razem Bachelard nie zgadza się sam z sobą, bo: 1) to on nie ma nic wspólnego z dziełem (= dziełem sztuki), zajęty samym „obrazem”; 2) to on doktrynę (!) swą „zakorzenił” w życiu i przeżyciu życia, w „obrazie” upatrując ich „wyraz” („obraz jest (...) stawianiem się ekspresji i stawianiem się (...) naszego istnienia”; 375). A zatem to sam Bachelard (powiedzmy słowami cytowanego przezeń Junga) „przenosi dyskusję w dziedzinę ogólnoludzką, bynajmniej nie specyficzną dla *artysty*”, aczkolwiek nie „pozbawioną znaczenia dla jego sztuki” (383). I to dlatego, słowo „dusza” ujmując etymologicznie, Bachelard nie chce pamiętać ani o etymologicznym, ani o teoretycznoliterackim znaczeniu słowa „poezja”, które także należy (w wyrażeniach typu: „poetycka przestrzeń obrazu”, „obraz poetycki”) do słów znaczeniowo przez Bachelarda wykojęzonych: „Poezja jest (...) obecna w tysiącach ulotnych obrazów, którymi twórcza *wyobraźnia* zaludnia *własną* dziedzinę” (380); „Świadomość *poetycka* jest (...) pochłonięta *obrazem*” (380). Jeśli zgodzimy się, że zjawiska literackie są zjawiskami uorganizowanymi (por. Ingardenowską teorię dzieła literackiego), to elementarystyczne nastawienie Bachelarda uniemożliwia uznanie w nim badacza literatury. On jest badaczem tego, co tuż-przedliterackie; tego, co własne światła (ustąpmy Bachelardowi stylistycznie) rzuca na literaturę i co rzeczywiście zostaje ogarnięte przez literaturę; ale pozostał obojętny na akt (i sens) tego ogarnięcia. W swej „fenomenologii mikroskopowej” (372) przypomina — z punktu widzenia wiedzy o literaturze — szlifierza barwnych kamyków, który nie chce zobaczyć zorganizowanego piękna mozaiki. Także np. w swej decyzji „uznania pojęcia¹⁹ «domu» za narzędzie analizy *duszy ludzkiej*” (387) nie jest Bachelard badaczem literatury.

¹⁹ Znów niekonsekwencja (Bachelard odciął się — choć tego skutecznie i rzeczywiście zrobić nie sposób — od pojęć, przeciwstawiając im „obrazy”), zdradzająca zresztą tematologizm (motywikę) jako prawdziwy przedmiot rozważań Bachelarda.

Sztuka zachowuje odniesienie do zmysłowości, a Bachelardowskie „życie obrazu tkwi (...) w przekroczeniu wszystkich danych zmysłowych” (384). *Ars* wymaga *artificium*. Sztuka jest w dużej mierze rzemiosłem. Inaczej mówiąc, mocno wspiera się na nim; lepiej: „zakorzenia się” w nim. Stamtąd wyrastają jej osiągnięcia: tak w muzyce, jak w literaturze; tak w malarstwie, jak w tańcu. Taka jest tradycja kultury. Bachelard, który „z zasady nie troszczy się o przeszłość i zwraca się ku nowości”, powiada niefrasobliwie: „wielkie sukcesy leżą poza rzemiosłem” (383). Przestajemy rozumieć, co zatem znaczy pochwała „mistrzowskiego panowania nad językiem” (379), skoro wygłasza ją ten, kto bagatelizuje technikę tworzenia, technikę literacką. Czyż nie byłoby naturalniej przyjąć, że podobnie jak „czysta sublimacja zakłada istnienie dramatu” (tzn. cierpienia osobistego — *S.D.*) (381) — wielka sztuka zakłada istnienie mistrzostwa w *rzemiośle*? Bachelard woli jednak wraz z Jean Lescure'em głosić mistyfikacyjną aż w swej przesadzie tezę, iż „dzieło jest w każdym momencie czystym początkiem, co sprawia, że twórczość jest ćwiczeniem wolności” (384)²⁰. Teza taka nie może należeć do „realistycznej” teorii sztuki, bo należy do mistyfikacyjnej mistyki sztuki jako jej niezwykle znamienny *test*. Bachelard jest przecież obrońcą „funkcji irrealności” (385), którą nie dość mocno łączy (wbrew swym samozłudzeniom) z „funkcją realności”. A (wtrąćmy) łączenie owo ileż bardziej spokojnie i rzeczowo opisywał w swej teorii quasi-sądów inny fenomenolog, Ingarden.

W krytycznoliterackiej metodologii Bachelarda badanie i „przeżywanie tysięcy snów” nie wykluczają się wzajemnie (388). Bachelard chętnie cytuje zdanie fenomenologa Van den Berga: „Nieustannie *przeżywamy* rozwiązanie problemów, których nie potrafi rozwiązać refleksja”, gdyż uznaje je za zachętę do swojego właśnie sposobu badań (380). Ale, niezdolny do respektowania aspektów kompozycyjnych wypowiedzi (zdania, utworu), idzie przez myśl tego zdania niefrasobliwie na przelaj, gotów bez wątpienia do „rozwiązywania” przez przeżywanie i do refleksji „przeżywającej”, tj. do refleksji wyzbytej „dyscypliny” (390), do „przekraczania wiedzy” (384) i „pojęć definitywnych” (387), do „swobodnego przekraczania przez umysł natury” (385) — własnej. Prowadzi to do samozaprzeczných rozważań np. o „sublimacji, która (...) niczego nie sublimuje” (380), a niezależnego i samodzielnego intelektualnie czytelnika prowadzi do nieuchronnego wniosku, że „taka” *indywidualna* odmiana refleksji jest jednak zbytnio „fle(xi)bilis” i dlatego zbyt często nie „re-

²⁰ To przeciw podobnie mistyfikacyjnym skrajnościom występował Konstanty Troczyński, który w swej teorii *sztuki literackiej* podkreślał, że każdy artysta musi nawiązywać w swej twórczości do obowiązujących w danej dziedzinie sztuki schematów formalnych (kompozycyjnych, technicznych, stylowych). Por. S. Cieniawa: *Sztuka i krytyka literacka. Studium poglądów estetycznych Konstantego Troczyńskiego*. Rzeszów 1977, s. 15.

flektuje". Powtórzyć jednak trzeba: *ta indywidualna odmiana refleksji „przeżywającej”* (bo *gatunkowo* rozumiana refleksja „przeżywająca” nosi starą nazwę medytacji) jest mocno utrwalona w naszej tradycji kulturowej i nie musi prowadzić do aż tak daleko idącej dezorganizacji formalnej przedmiotu swej uwagi²¹.

Stanisław Dąbrowski

Leksykalno-semantyczne modelowanie czasu realnego w poezji*

Zadaniem niniejszej pracy jest ukazanie specyfiki leksykalno-semantycznego wyrażania w tekstach poetyckich jednej z fundamentalnych kategorii poznania — czasu. W tym celu rozpatrujemy niektóre ogólne zagadnienia dotyczące sposobów wyrażania stosunków przestrzenno-czasowych środkami artystycznymi; ukazujemy możliwość realizacji tych sposobów dzięki substrukturom istniejącym w tekstach poetyckich; jeden ze sposobów ilustrujemy przykładami z twórczości Aleksandra Puszkina. Taki układ poruszonych problemów podyktowany jest przez użytą w pracy metodę stopniowej konkretyzacji ogólnoteoretycznego schematu¹.

1. O genezie problemu przekazywania czasu w sztuce

Aby lepiej przedstawić specyfikę problemu przekazywania rzeczywistości przez sztukę, należy zrezygnować z przeświadczenia o oczywistej konieczności takiego przekazu i pokrótce przeanalizować genezę problemu. Mowa będzie przy tym nie o genezie modelowania, lecz właśnie o genezie problemu; inaczej mówiąc, analiza obejmie nie historię przekazywania rzeczywistości, lecz konieczność takiego przekazywania widoczną w czysto statycznym ujęciu.

Oddawanie przestrzeni za pomocą płaszczyzny w malarstwie, uka-

²¹ Por. T. Kotarbiński: *Medytacje o życiu godziwym*. Warszawa 1966; D. Stallberg: *Sens medytacji*. „W Drodze” 1974 nr 7. Zob. też S. Kamiński: *Typy filozofii*. „Roczniki Filozoficzne KUL” 1964 z. 1, s. 8—9.

* Pierwodruk *Woprosy grammaticzeskogo stroja giermanskich jazykow*. Omsk 1974.

¹ Powinniśmy od razu uprzedzić, że właśnie tą cechą „konstruowania” sfery estetycznej (droga „od góry”, budowa „poczynając od dachu”) niniejsza praca różni się od większości studiów poświęconych czasowi w literaturze i stosujących metodę uogólnienia konkretnego materiału literackiego. Zob. np. H. Meyerhoff: *Time in Literature*. Los Angeles 1960; V. V. Ivanov: *The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture*. „Semiotika” 1973.