

Gaston Bachelard

INTYMNY BEZMIAR¹

Świat jest wielki, lecz w nas
Głęboki jest jak morze.

Rainer Maria Rilke

L'espace m'a toujours rendu silencieux.
[Przestrzeń zawsze sprawiała, że milkłem]

Jules Vallès, *L'enfant*, s. 238

I

Można powiedzieć, że kategorią filozoficzną marzenia jest bezmiar. Marzenie żywi się niewątpliwie wszelkiego rodzaju widokami, ale z powodu wrodzonej skłonności kontempluje ono wielkość. Kontemplowanie wielkości określa bardzo szczególną postawę, stan duszy tak szczególny, że marzenie przenosi marzyciela poza świat bezpośrednio dostępny do świata, który nosi piętno nieskończoności.

Dzięki zwykłemu wspomnieniu, z dala od bezmiarów morza i lądu, potrafimy w medytacji odnowić w sobie rezonans tej kontemplacji wielkości. Ale czy naprawdę chodzi wówczas o wspomnienie? Czy sama wyobraźnia nie może bezgranicznie powiększać obrazów bezmiaru? Czy wyobraźnia nie uaktywnia się już w pierwszej kontemplacji? W rzeczywistości marzenie to stan od pierwszej chwili całkowicie konstytuowany. Nie widzimy, jak się zaczyna, a jednak zawsze zaczyna się identycznie. Ucieka od bliskiego przedmiotu i od razu znajduje się daleko, gdzie indziej, w przestrzeni g d z i e i n d z i e j.²

¹ *Intymny bezmiar* to przekład – z nieznacznymi skrótami – rozdziału VIII książki Gastona Bachelarda *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1978, s. 168-190.

² Zob. J. Supervielle, *L'escalier*, Paris 1956, s. 124: „Odległość unosi mnie w ruchome wygnanie”.

Owo gdzie indziej – jeśli jest naturalne – staje się bezmiar, gdy nie przebywa w domach przeszłości. Marzenie zaś jest, rzecz by można, kontemplacją pierwotną.

Gdybyśmy potrafili przeanalizować wrażenia bezmiaru, obrazy bezmiaru albo to, co bezmiar wnosi do obrazu, wkroczylibyśmy niebawem w rejony najczystszej fenomenologii – fenomenologii bez fenomenów; albo – ujmując to w sposób mniej paradoksalny – fenomenologii, która chcąc zgłębić efektywny przepływ obrazów, nie musi czekać aż fenomeny wyobraźni ukonstytuują się i ustabilizują jako obrazy skończone. Innymi słowy, ponieważ bezmiar nie jest przedmiotem, fenomenologia bezmiaru odsyłałaby nas bezpośrednio do naszej wyobrażającej świadomości. Analizując obrazy bezmiaru, uprzytomnimy sobie czysty byt czystej wyobraźni. Okaze się wtedy niezbitcie, że dzieła sztuki to produkty uboczne tego egzystencjalizmu wyobrażającej sobie istoty. Prawdziwym produktem tego dążenia fantazji bezmiaru jest świadomość wzrastania. Czujemy, że zostaliśmy wyniesieni do godności istoty podziwiającej.

W niniejszych rozważaniach nie jesteśmy więc „wrzuceni w świat”, ponieważ przekraczając świat widziany takim, jakim jest, jakim był, zanim zaczęliśmy marzyć, poniekąd świat otwieramy. I nawet jesteśmy świadomi własnej wątpliwości – właśnie dzięki działaniu brutalnej dialektyki – zyskujemy świadomość wielkości. Zostajemy wówczas poddani naturalnemu działaniu naszego ogromniejącego bycia.

Bezmiar jest w nas. Wiąże się z jakąś ekspansją bycia kielznanego przez życie i powstrzymanego przez przezorność, bycia, które jednak ożywa w samotności. Gdy tylko nieruchomiejemy, znajdujemy się gdzie indziej; przeżywamy marzenie w świecie bezmiarowym. Bezmiar to ruch człowieka nieruchomego. Bezmiar to jedna z dynamicznych cech spokojnego marzenia.

A ponieważ filozofii uczymy się od poetów, przeczytajmy, co poeta Pierre Albert-Birot mówi nam w tych trzech oto wersach:

Et je me crée d'un trait de plume
Maître du Monde,
Homme illimité.

[I stworzyłem się jednym pociągnięciem pióra
Pan świata
Człowiek nieograniczony].

II

Jakkolwiek wydaje się to paradoksalne, to właśnie ów wewnętrzny bezmiar nadaje prawdziwe znaczenie pewnym wyrażeniom dotyczącym świata, który ukazuje się naszym oczom. Ażeby to przedyskutować na konkretnym przykładzie, przeanalizujmy nieco dokładniej, czemu odpowiada bezmiar lasu.

„Bezmiar” ów rodzi się w zespole wrażeń, które w rzeczywistości mają niewielki związek z wiadomościami geografą. Nie trzeba długo przebywać w lesie, ażeby doznać zawsze dość niepokojącego wrażenia „grzęźnięcia” w jakiejś bezgranicznej rzeczywistości. A skoro nie wiemy, dokąd zmierzamy, to nie wiemy, gdzie jesteśmy. Łatwo byłoby przedstawić literackie świadectwo będące jedną z licznych wariacji na temat tej bezgraniczności świata, będącej pierwszym atrybutem obrazów lasu. Niniejszy fragment jednak, naznaczony rzadko spotykaną głębią psychologiczną, a pochodzący z doskonałej pracy Marcault i Thérèse Brosse pomoże nam określić główny temat: „Las, zwłaszcza dzięki tajemnicy swojej przestrzeni w nieokreślony sposób przedłużonej poza zasłonę drzew i liści, przestrzeni zasłoniętej dla naszych oczu, lecz przejrzystej dla działania, jest prawdziwym psychologicznym transcendensem.”³ Jeśli chodzi o termin „transcendens psychologiczny”, osobiście byśmy się wahali. Jest on jednak przynajmniej dobrą wskazówką do badań fenomenologicznych dotyczących transcendentności we współczesnej psychologii. W jaki sposób lepiej wyrazić to, że funkcje opisu – zarówno opisu psychologicznego, jak i opisu obiektywnego – w tym przypadku są nieefektywne? Czujemy, że c o ś j e s z c z e pozostaje do wyrażenia oprócz tego, co poddaje się obiektywnemu wyrażeniu. Wyrażenia domaga się bowiem ukryta wielkość, głębia. Toteż bynajmniej nie oddając się rozwlekłości wrażeń, nie gubiąc się w detalach światłocienia, czujemy, że jakieś „podstawowe” wrażenie domaga się ekspresji, krótko mówiąc – w perspektywie tego, co wspomniani autorzy nazywają „transcendensem psychologicznym”. Czy możemy się lepiej wyrazić, gdy chcemy „doświadczyć lasu”, gdy znajdujemy się w obliczu n a m a c a l n e g o b e z m i a r u, namacalnego bezmiaru jego głębi. Ów namacalny bezmiar starego lasu wyczuwa poeta⁴:

Forêt pieuse, forêt brisé où l'on n'enlève pas les morts
 Infiniment fermée, serrée de vieilles tiges droites roses
 Infiniment resserrée en plus vieu et gris fardés
 Sur la couche de mousse énorme et profonde en cri de velours.

[Las pobożny, las strzaskany, skąd nie usuwa się zmarłych
 Bezgranicznie zamknięty, starymi różowymi łodygami utkany,
 Bezgranicznie ściśnięty, postarzony, zszarzały.
 Na mchu łożu ogromnym, głębokim, aksamitnym krzyku]

Poeta niczego tu nie opisuje. Dobrze wie, że większe ma przed sobą zadanie. Las pobożny, las strzaskany, zamknięty, utkany, ściśnięty. Las, który gromadzi w sobie swą bezgraniczność. W dalszej części wiersza poeta opowiada o symfonii „wiecznego” wiatru żyjącego w ruchu wierzchołków drzew.

³ „Cechą lasu jest zamknięcie przy równoczesnym otwarciu na wszystkie strony.” (A. Pieyre de Mandiargues, *Le lis de mer*, Robert Laffont Collection, Gallimard, Paris 1956, s. 57.)

⁴ P.-J. Jouve, *Lyrique*, éd. Mercure de France, Paris 1956, s. 13.

A więc „las” Pierre-Jean Jouve’a jest od razu lasem świętym, uświęconym przez tradycję swojej natury, niezależnie od całej historii człowieka. Lasy były święte, zanim zamieszkali w nich bogowie, którzy do wielkiego prawa leśnego marzenia jedynie dorzucili ludzkie, arcyłudzkie cechy.

I nawet gdy poeta podsuwa wymiar geograficzny, instynktownie zdaje sobie sprawę, że wymiar ów czytelny jest na miejscu, albowiem zakorzeniony jest w szczególnej wartości onirycznej. Toteż, gdy Pierre Gueguen⁵ przywołuje „la Forêt profonde” [głęboki las] (las Broceliande), dodaje wymiar, ale to nie wymiar nadaje obrazowi intensywność. Gueguen, mówiąc, że głęboki las nazywa się również „Ziemią Spokojną z powodu (swojej) cudownej ciszy, zakrzepłej w trzydziestu milach zieleni”, wzywa nas do uczestnictwa w transcendentalnym spokoju i ciszy. Ponieważ las szeleści, „zakrzepła” cisza drży, dygocze, ożywia się tysiącami istnień. Owe dźwięki jednakże i poruszenia nie zakłócają ciszy i spokoju lasu. Gdy czytamy ten passus książki Gueguena, czujemy, że poeta ukoił wszelki niepokój. Leśny spokój to u niego spokój duszy. Las to stan duszy.

Wiedzą to poeci. Są tacy, którzy ukazują to w jednym wersie, jak choćby Jules Supervielle, który wie, że w momentach ciszy jesteśmy

Habitants délicats des forêts de nous-même

[Subtelnyimi mieszkańcami lasów naszych istnień].

Inni, w formie bardziej dyskursywnej prezentują, jak choćby René Ménard – cudowny album drzew, z którym każde zostaje skojarzone z poetą. Oto l a s i n t y m n y Ménarda:

przechodzą przeze mnie promienie w szczelnym zamknięciu słońca i cienia... mieszkam w wielkim gąszczu... Wabi mnie schronienie. Chowam głowę w ramionach listowia... W lesie jestem w pełni sobą. W moim sercu wszystko jest możliwe, tak jak w kryjówkach wązów. Porośnięta gąszczem odległość oddziela mnie od moralności i miast.⁶

Trzeba jednak przeczytać w całości ów poemat prozą, którego ożywia, jak powiada poeta, „pełen szacunku lęk przed Wyobraźnią Stworzenia”.

W dziedzinach badanej przez nas fenomenologii poetyckiej funkcjonuje wyrażenie, którego powinien się wystrzegać metafizyk wyobraźni: mianowicie „należący do przodków”. Ten przymiotnik w rzeczywistości wiąże się ze zbyt pośpiesznym wartościowaniem, często czysto werbalnym, nigdy dość kontrolowanym, które sprawia, że ginie bezpośrednio wyobraźni głębi, a nawet – ogólnie – psychologia głębi. „Należący do przodków” las staje się więc tanim „psychologicznym transcendensem”, obrazem z książek dla dzieci. Jeśli można w odniesieniu do tego obrazu postawić problem fenomenologiczny, to dotyczy on tego z jakiego r z e c z y w i ś c i e powodu, na podstawie jakiej żywej wartości wy-

⁵ P. Gueguen, *La Bretagne*, Éditions des Horizons de France, Paris 1930, s. 71.

⁶ R. Ménard, *Le livre des arbres*, éd. Arts et Métiers graphiques, Paris 1956, s. 6 i 7.

obraźni tego rodzaju obraz nas uwodzi, do nas przemawia. Zgodnie z bezpodstawną hipotezą, zawdzięczamy to przenikaniu na odległość z nieskończonych epok. Gdyby fenomenolog zachował tę hipotezę, oznaczałoby to zaproszenie do lenistwa myślowego. My natomiast czujemy się zobowiązani do ustalenia rzeczywistości archetypów. Tak czy inaczej, wyrażenie „należący do przodków” jako walor wyobraźni wymaga wyjaśnienia, skoro samo niczego nie wyjaśnia.

Co jednak nam mówi czasowy wymiar Lasu? Historia to nie wszystko. Powinniśmy się dowiedzieć, jak Las żyje w swojej epoce, dlaczego w dziedzinie wyobraźni nie występują lasy młode. Jeśli chodzi o mnie, myślą ogarniam tylko to, co znajduje się w moim kraju. Potrafię skorzystać z wpojonej mi przez niezapomnianego przyjaciela, Gastona Roupnela, dialektyki przestrzeni polnych i przestrzeni leśnych.⁷ W przestronnym świecie „nie-ja”, „nie-ja” pól to nie to samo, co „nie-ja” lasów. Las to coś, co mnie poprzedza, co poprzedza nas. Pola natomiast i łąki, moje marzenia i wspomnienia towarzyszą najrozmaitszym fazom prac rolnych. Gdy dialektyka „ja” i „nie ja” staje się bardziej elastyczna, czuję, że pola i łąki są przy mnie, w sferze „przy mnie”, „w nas”. Las natomiast króluje w tym, co uprzednie. W lesie na przykład zaginął mój dziadek. Słyszałem o tym i nie zapomniałem. Było to dawno temu, zanim się urodziłem. Najstarsze jednak wspomnienia mają co najwyżej sto lat.

Oto mój należący do przodków las. A cała reszta to literatura.

III

W fantazjach ogarniających człowieka medytującego szczegóły zacierają się, a barwy płowieją, godziny umykają niepostrzeżenie, a przestrzeń ciągnie się, nie znając granicy. Takie fantazje można z powodzeniem nazwać marzeniami o nieskończoności. Mówiąc o obrazach „głębokich” lasów, zarysowaliśmy odślaniające się znaczenie bezmiaru. Można jednak podążyć w odwrotnym kierunku, bo w obliczu takiego oczywistego bezmiaru jak bezmiar nocy poeta może wskazać drogę do intymnej głębi. Taką zgodność świata bezmiaru z głębią intymności odnajdziemy u Oscara Miłosza, którego tekst posłuży nam jako przykład.

W *L'amoureuse initiation* (s. 64) Miłosz pisze:

Gdy stałem kontemplując ogród cudów przestrzeni, miałem wrażenie, że wpatruję się w najtajniejszą głębię swego jestestwa; i uśmiechnąłem się, ponieważ nigdy nie wydawałem się sobie taki czysty, taki piękny! W moim sercu rozbrzmiała pieśń uroku świata. Wszystkie te konstelacje należą do ciebie, są w tobie; nie są realne poza twoją miłością! Jakże okropny wydaje się świat tym, którzy siebie nie znają! Gdy nad morzem ogarnia cię uczucie samotności i porzucenia, pomyśl, jakże samotne muszą czuć się wody nocą, albo pomyśl o samotności samej nocy w bezkresnym wszechświecie!

I poeta kontynuuje ten miłosny duet marzyciela i świata, w którym świat i człowiek to dwa stworzenia paradoksalnie złączone w dialogu swych samotności.

⁷ G. Roupnel, *La campagne française*, éd. Club des Libraires de France, Paris 1932, rozdz.: *Las*, s. 75 i n.

W innym fragmencie, w swego rodzaju medytacji-egzaltacji spajającej dwa ruchy, koncentrujący i rozszerzający, Miłosz pisze⁸:

O, przestrzeni, przestrzeni rozdzielająca wody; przyjaciółko radosna, wdecham cię z uczuciem miłości! Jestem jak kwitnąca pokrzywa w łagodnym słońcu ruin, i jak kamień na krawędzi źródła albo jak wąż w nagrzanym trawie! Czy ta chwila naprawdę jest wieczna?

I dalej w tym stylu łączącym znikomość z bezmiarem, pokrzywy z błękitem nieba. Wszystkie ostre sprzeczności, jak choćby ostrego kamienia i czystego potoku, zostają zasymilowane i zniszczone, ponieważ marzenie przewyciężyło sprzeczność tego, co małe i tego, co wielkie. Ta egzaltacja przestrzeni przekracza każdą granicę⁹: „Precz z wrogimi horyzontom granicami! Niech prawdziwa dal się odsłoni!”. I dalej: „Wszędzie światło, łagodność, mądrość; a w nierealnym powietrzu dal daje znak dali. Świat spowity moją miłością.”¹⁰

Oczywiście, gdyby naszym celem była tutaj obiektywna analiza obrazów bezmiaru, musielibyśmy otworzyć opasłe akta; bezmiar bowiem to niewyczerpany temat poezji. Problemem tym zajęliśmy się w poprzedniej książce¹¹, kładąc nacisk na pragnienie konfrontacji, jakie człowiek medytujący odczuwa w obliczu nieskończonej przestrzeni. Mówiliśmy także o widowiskowym kompleksie, w którym pycha widzenia staje się rdzeniem świadomości istoty kontemplującej. W niniejszej jednak pracy rozważamy problem swobodniejszego uczestniczenia w obrazach bezmiaru, intymniejszej relacji między tym, co małe i tym, co wielkie. Chcielibyśmy poniekąd zlikwidować widowiskowy kompleks, który może petryfikować pewne walory kontemplacji poetyckiej.

[...]

V

W języku filozofii moglibyśmy więc powiedzieć, że bezmiar jest „kategorią” wyobraźni poetyckiej, a nie tylko ogólnikiem sformułowanym w czasie kontemplacji okazałych widowisk.

[...]

Tę także ekspansywną radość kontemplowania, którą odczuwamy w obliczu przedmiotu bliskiego, spotęgowanie przestrzeni intymnej pomogą nam od-

⁸ O. Miłosz, *L'Amoureuse initiation*, Paris 1910, s. 151.

⁹ *Ibidem*, s. 155.

¹⁰ *Ibidem*, s. 168.

¹¹ Zob. *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1947, rozdz. XII, § VII, *La terre immense*.

kryć poeci. Posłuchajmy na przykład Rilkego, gdy swoje istnienie oddaje bezmiarowi kontemplowanego drzewa.¹²

L'espace, hors de nous. Gagne et traduit les chocs :
Si tu veux réussir l'existence d'un arbre,
Investis-le d'espace interne, cet espace
Qui a son être en toi. Cerne-le de contraintes.
Il est sans borne, et ne devient vraiment un arbre
Que s'il s'ordonne au sein de ton renoncement.

[Przestrzeń, poza nami, zjednuje sobie i tłumaczy rzeczy:
Jeśli chcesz cieszyć się istnieniem drzewa,
Wyposaż je w wewnętrzną przestrzeń, tę przestrzeń.
Która w tobie swój byt ma. Obwaruj je przymusami,
Nie zna żadnych granic i nie stanie się naprawdę drzewem
Jeśli nie znajdzie miejsce w sercu twego wyrzeczenia].

W ostatnich dwóch wersach malarmiański mrok skłania czytelnika do zadumy. Poeta podsunął jego wyobraźni niezły problem. Rada: „Obwaruj je przymusami” byłaby przede wszystkim zobowiązaniem do tego, by je narysować, wyposażać w ograniczenia w przestrzeni *z e w n ę t r z n e j*. Zastosujmy więc proste reguły percepcji, bądźmy „obiektywni”, nie sięgajmy do wyobraźni. Jednakże drzewo, podobnie jak każde prawdziwe stworzenie, jest pojmowane w swoim bycie „nieznającym granic”. Jego granice są czysto przypadkowe. Pomimo przypadkowości granic, drzewo potrzebuje, byś mu dał swoje przeobfite obrazy, karmione twoją intymną przestrzenią, „ową przestrzenią, która swój byt ma w tobie”. A więc drzewo i ten, kto o nim marzy wspólnie zajmują swoje miejsca, razem rosną. Drzewo w świecie fantazji nigdy nie jest bytem pełnym. Szuka swojej duszy, jak powiada Jules Supervielle w pewnym wierszu¹³:

Azur vivace d'un espace
Où chaque arbre se hausse au
Dénouement des palmes
A la recherche de son âme.

[Żywy błękit przestrzeni
W którym każde drzewo pnie się do zwieńczenia palm
W poszukiwaniu swojej duszy].

¹² Wiersz z czerwca 1924 r.

¹³ J. Supervielle, *op. cit.*, s. 106.

Ale gdy poeta wie, że żywa istota w świecie poszukuje swojej duszy, to znaczy, że on sam szuka swojej. „Wysokie szumiące drzewo zawsze dotyka duszy.”¹⁴

Drzewo oddane siłom wyobraźni, wyposażone w naszą przestrzeń wewnętrzną rywalizuje z nami o wielkość. W innym wierszu, z sierpnia 1914 r.¹⁵ Rilke mówił:

... A travers nous s'envolent
Les oiseaux en silence. O moi, qui veux grandir,
Je regarde au dehors, et l'arbre en moi grandit.

[...Przelatują przez nas
W milczeniu ptaki. To ja, chcę rosnać,
Rozglądam się, i drzewo rośnie we mnie].

A więc przeznaczeniem drzewa zawsze pozostaje wielkość. Drzewo ją szerzy. Drzewo powoduje rozrost tego, co je otacza. W liście przytoczonym w niewielkiej, pełnej jakże ludzkich uczuć książeczce Claire Goll¹⁶ Rilke napisał: „Te drzewa są wspaniałe, ale jeszcze wspanialsza jest wzniosła i patetyczna przestrzeń między nimi, jakby ona także powiększała się, towarzysząc ich wzrastaniu.”

Dwie przestrzenie, wewnętrzna i zewnętrzna nieustannie, jeśli tak wolno powiedzieć, pobudzają się do wzrostu. Wyznaczenie, jak to słusznie robią psychologowie, przestrzeni doświadczanej jako przestrzeni afektywnej nie pozwala jednak dotrzeć do źródła przestrzennych fantazji. Poeta sięga głębiej, gdy odsłania przestrzeń poetycką, która nie zamyka nas w afektywności. Bez względu na to jak afektywność naznacza przestrzeń, smutkiem czy ciężarem, poetyckie jej wyrażenie zmniejsza smutek i ciężar. Przestrzeń poetycka, właśnie dlatego, że podlega ekspresji, waloryzuje się jako ekspansja. Należy do fenomenologii, którą określa przedrostek *eks*. A przynajmniej tę tezę będę przywoływał przy każdej okazji, tezę, do której powrócimy w kolejnej pracy. Oto nasuwający się mimochodem dowód: gdy poeta powiada mi, „znam smutek pachnący jak ananas”¹⁷, nie jestem tak smutny, mój smutek jest łagodniejszy.

W tym działaniu przestrzenności poetyckiej, która przechodzi od głębokiej intymności do nieokreślonego obszaru połączonych w jednej ekspansji, wyczuwa się krynicę wielkości. Stwierdził to Rilke: „Poprzez wszystkie istoty na świat rozpościera się przestrzeń jedyna, przestrzeń intymna... .”

Przestrzeń wydaje się więc poecie jakby podmiotem czasownika „rozpościerać się”, czasownika „rosnąć”. Skoro przestrzeń jest wartością – czy istnieje

¹⁴ H. Bosco, *Antonin*, Gallimard, Paris 1952, s. 13.

¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹⁶ C. Goll, *Rilke et les femmes*, « La Nef 5 », n° 45 (1948), s. 63.

¹⁷ J. Supervielle, *op. cit.*, s. 123.

wartość większa niż bliskość? – więc rośnie. Zwaloryzowana przestrzeń jest czasownikiem; wielkość nigdy, w nas czy poza nami, nie jest „obiektem”.

Dać przestrzeni poetyckiej jakiś obiekt to tyle, co dać jej więcej przestrzeni, której nie posiada ona obiektywnie albo – lepiej rzecz ujmując – to tyle, co śledzić ekspansję jego przestrzeni intymnej. Żeby zachować jednorodność, przypomnijmy jeszcze, iż Joë Bousquet wyraża w ten sposób przestrzeń intymną drzewa¹⁸: „Przeźrenie nie jest nigdzie. Przeźrenie jest w nim, jak miód w ulu”. W dziedzinie obrazów miód w ulu nie podpada pod podstawową dialektykę formy i treści. Metaforyczny miód nie daje się zamknąć. Tutaj, w intymnej przestrzeni drzewa, miód to coś zupełnie innego niż rdzeń. To „miód z drzewa” nada kwiatu zapach. Jest słońcem we wnętrzu drzewa. Kto fantazjuje na temat miodu, dobrze wie, że miód to siła, która stopniowo koncentruje się i promieniuje. Skoro przeźrenie wewnętrzne drzewa jest miodem, to nadaje on drzewu „ekspansję właściwą rzeczom nieskończonym”.

Tekst Joë Bousqueta można oczywiście czytać, nie zatrzymując się nad obrazem. Jeśli jednak ktoś lubi docierać do istoty obrazu, jakież fantazje może on wywołać! Nawet filozof przestrzeni zaczyna marzyć. Czyż mając upodobanie do słownika skomplikowanej metafizyki, nie można powiedzieć, że Joë Bousquet objawił nam właśnie przeźrenie-substancję, miód-przeźrenie albo przeźrenie-miód? Niech każda materia ma swoje umiejscowienie, a każda substancja swoją ekspansję. Niech każda materia podbija przeźrenie, ma zdolność do ekspansji poza płaszczyznę, za pomocą których geometria chciałaby je definiować.

Wydaje się więc, że obie przestrzenie – przeźrenie intymne i przeźrenie świata – pokrywają się dzięki swojej „beźmierności”. Gdy pogłębia się ludzka samotność, wówczas oba beźmiary stykają się i stają się identyczne. Rilke w jednym z listów z całej duszy dąży do „beźgranicznej samotności konstytuującej każdego dnia życie, tej komunii ze światem, krótko mówiąc, przeźreniem, przeźreniem niewidzialnym, w której człowiek może jednak mieszkać, a która otacza go niezliczonymi obecnościami.”

Jakże konkretne jest to współistnienie rzeczy w przestrzeni, do której dodajemy świadomość naszego własnego istnienia, Leibnizowski temat przestrzeni, miejsca koegzystantów znalazł swojego poetę w osobie Rilkego. W tym koegzytencjalizmie każdy obiekt wyposażony w przestrzeń intymną staje się środkiem całej przestrzeni. Albowiem każdy obiekt, odległość jest terazniejszością, horyzont istnieje tak samo jak środek.

VII

W dziedzinie obrazów nie może zachodzić żadna sprzeczność, a istoty o identycznej wrażliwości mogą w różny sposób uwrażliwiać się na dialektykę środka i horyzontu. Z tego względu można by zaproponować coś w rodzaju *t e s t u r ó w n i n*, który wydobylby różne typy ujęć nieskończoności.

¹⁸ J. Bousquet, *La Neige d'un autre Age*, Paris 1952, s. 92.

W jednym ekstremum testu należałoby umieścić to, co Rilke krótko wyraża w bezmiernej frazie: „Równina to wrażenie, które nas potęguje”. Ten teoremat antropologii estetycznej zostaje wygłoszony tak wyraziście, że nasuwa nam się współzależny teoremat, który można wyrazić następującymi słowami: „każde wrażenie, które nas potęguje wyrównuje naszą sytuację w świecie”.

Natomiast w drugim ekstremum testu równiny należałoby umieścić ten oto tekst Henri Bosco¹⁹: na równinie „zawsze jestem gdzie indziej, gdzie indziej zmiennym, płynnym. Gdy przez dłuższy czas nie ma mnie w sobie i nigdzie nie jestem obecny, zbyt łatwo niespójność moich fantazji przypisuję wyróżniającym je bezkresnym przestrzeniom.”

Pomiędzy tymi dwoma biegunami dominacji i rozproszenia można znaleźć wiele niuansów, jeśli się uwzględni nastrój marzyciela, porę roku i wiatr. Niuanse zawsze będą różnić marzyciela, którego równina uspokaja, od tego, którego ona niepokoi, niuanse, tym bardziej warte zgłębiania, że często uważa się, iż równiny to świat uproszczony. Jednym z uroków fenomenologii wyobraźni jest to, że można doświadczać nowego niuansu na tle widoku, który odwołuje się do jednorodności, który streszcza się w jednej idei. Jeśli poeta autentycznie ów niuans przeżywa, fenomenolog niechybnie uchwyci obraz u jego zarania.

W bardziej skrupulatnych niż nasze rozważaniach należałoby pokazać, w jaki sposób wszystkie niuanse integrują się w rozległości równiny czy płaskowyżu. I stwierdzić na przykład, dlaczego marzenie o płaskowyżu nigdy nie jest marzeniem o równinie. Trudno przeprowadzić taką analizę, ponieważ pisarz niekiedy opisuje, z góry zna w kilometrach skalę swojej samotności. Wtedy snujemy marzenie nad mapą, niczym geograf – Loti piszący w cieniu drzewa w Dakarze, który stał się jego portem macierzystym: „Z oczami zwróconymi ku wnętrzu kraju rozpytywaliśmy bezmierny pokryty piaskami horyzont.”²⁰ Czy ów bezmierny pokryty piaskami horyzont nie jest aby pustynią uczniaka, Saharą ze szkolnych atlasów?

O ileż cenniejsze dla fenomenologa są obrazy Pustyni w pięknej książce Philippe’a Diolégo, *Le plus beau désert du monde!* Doznanie bezmiaru pustyni rozbrzmiewa tutaj w intensywności wewnętrznego przeżycia. Jak powiada Philippe Diolé, rozmarzony podróżnik²¹, pustyni należy doświadczyć „tak, jak się odzwierciedla w duszy zbłąkanego wędrowca”. I Diolé wzywa nas do medytacji, w której moglibyśmy – łącząc przeciwieństwa – doznać b ł ą d z e n i a w s k o n c e n t r o w a n e j f o r m i e . Według Diolégo, „te postrzępione góry, te piaski i wyschnięte rzeki, te kamienie i to bezlitosne słońce”, cały ten świat naznaczony piętnem pustyni jest „aneksem do przestrzeni wewnętrznej”. I dzięki tej właśnie aneksji bogactwo obrazów jednoczy się w głębi „przestrzeni wnętrza”²².

¹⁹ H. Bosco, *Hyacinthe*, Gallimard, Paris 1940, s. 18.

²⁰ P. Loti, *Une jeune officier pauvre*, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris 1923, s. 85.

²¹ Ph. Diolé, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel, Editeurs, Paris 1955, s. 178.

²² Henri Bosco pisał także (*L'antiquaire*, Gallimard, Paris 1954, s. 228): „Na ukrytej pustyni, którą każdy z nas w sobie nosi i do której przeniknęła pustynia wydm i kamieni, przestrzeń duszy gubi się w nieskończonym, niezamieszkanym przestworze, który rozpaczliwie pustoszy ziemskie pustkowia.” Zob. także: *ibidem*, s. 227.

Sformułowanie rozstrzygające w naszym objaśnieniu zależności między bezmiarem przestrzeni świata a głębią „przestrzeni wewnętrznej”.

Skądinąd u Diolého owo uwewnętrznienie Pustyni nie odpowiada jednak poczuciu wewnętrznej pustki. Przeciwnie, Diolé każe nam przeżywać dramat obrazów, fundamentalny dramat materialnych obrazów wody i suszy. W rzeczywistości „przestrzeń wewnętrzna” polega u niego na przyleganiu do jakiejś treści intymnej. Ma za sobą rozkoszne doznania w wodnych głębiach. Ocean stał się dla niego „przestrzenią”. Czterdzieści metrów pod powierzchnią wody znalazł „głębnię absolutną”, głębnię już niemierzalną, taką, która już nie zasilałaby marzeń i myśli, nawet gdyby była dwa lub trzy razy większa. Tak więc Diolé w doświadczeniu zanurzenia rzeczywiście wszedł w przestwór wody. I po przeczytaniu jego wcześniejszych książek oraz uczestniczeniu wraz z nim w tym podboju intymności wody docieramy do momentu, w którym rozpoznajemy tę przestrzeń-substancję jako przestrzeń jednowymiarową. Jedna substancja, jeden wymiar. I jesteśmy tak daleko od ziemi i toczącego się na niej życia, że w wodzie ów wymiar nosi znamiona bezkresności. Poszukiwać góry i dołu, lewej strony czy prawej w świecie tak dokładnie ujednoczonym przez jego substancję to tyle, co myśleć, a nie żyć – myśleć tak jak poprzednio w życiu na ziemi; nie jest to jednak życie w nowym świecie podbitym dzięki nurkowaniu. Ja osobiście przed przeczytaniem książek Diolého nie wyobrażałem sobie, że b e z k r e s n o ś ć jest tak łatwo osiągalna. Wystarczy pomyśleć o czystej głębi, głębi która, by istnieć nie potrzebuje żadnej miary.

Ale dlaczego wobec tego Diolé, ów psycholog, ów ontolog podmorskiego życia człowieka odchodzi na pustynię? W wyniku jakiej okrutnej dialektyki postanowił opuścić bezkresne wody dla niekończących się piasków? Na to pytanie Diolé odpowiada jako poeta. Wie, że każda nowa kosmiczność odnawia nasze wnętrza, a każdy nowy kosmos otwiera się, gdy wyzwalamy się z pęt naszej poprzedniej wrażliwości. Na początku swojej książki²³ Diolé powiada nam, że chciał „zakończyć na pustyni magiczną operację, która w wodnej głębi pozwala nurkowi rozluźnić zwykłe więzy czasu i przestrzeni, i zderzyć życie z mrocznym wewnętrznym poematem”.

A pod koniec swojej książki Diolé napisał²⁴: „Zstępowanie w wodę czy błądzenie po pustyni to zmiana przestrzeni”, a zmieniając przestrzeń, opuszczając przestrzeń typowej wrażliwości nawiązujemy łączność z przestrzenią psychologicznie nowatorską. „Nie uda nam się ani na pustyni, ani w morskiej głębi zachować niepodzielności naszej zapieczętowanej duszyczki.” Ta zmiana k o n k r e t n e j przestrzeni nie może być już prostym działaniem umysłu, jako świa-

W innym miejscu, na gołym płaskowyżu, na równinie dotykającej nieba, wielki marzyciel, który napisał *Hyacinthe*, tłumaczy głęboką analogię między pustynią ziemską a pustynią duchową: „I znowu rozpostarła się we mnie pustka, i pustynią byłem na pustyni.” Medytacja kończy się taką oto uwagą: „Nie miałem już duszy” (H. Bosco, *Hyacinthe*, s. 33, 34).

²³ Ph. Diolé, *op. cit.*, s. 12.

²⁴ *Ibidem*, s. 178.

domości względnego charakteru różnych geometrii. Nie chodzi bowiem o zmianę miejsca, lecz o zmianę natury.

Ponieważ jednak owe problemy wtapienia się istoty w konkretną przestrzeń, przestrzeń zdecydowanie jakościową interesują fenomenologię wyobraźni – bo trzeba sporej wyobraźni, by żyć w nowej przestrzeni – zobaczymy, jaki wpływ na omawianego pisarza mają podstawowe obrazy. Na pustyni Diolé nie zrywa z oceanem i, bynajmniej nie negując przestrzeni wodnej głębi, przestrzeń pustyni faktycznie wyraża w swoich marzeniach w języku wody. Mamy tutaj prawdziwy dramat wyobraźni materialnej, dramat zrodzony z konfliktu wyobraźni ogarniającej dwa żywioły tak wrogie, jak jałowy pustynny piasek i woda pewna swej masy, bez kompromisu w rodzaju papki czy błota. Tekst Diolého tchnie takim *a u t e n t y z m e m w y o b r a ż n i*, że przytaczamy go w całości.²⁵

Pisałem kiedyś, że człowiek, który poznał morską głębię, już nigdy nie będzie tacy jak inni. Dowodem na to są takie, jak te chwile (na środku pustyni). Ponieważ uświadomiłem sobie, że gdy szedłem, mój umysł wypełniał scenerię Pustyni wodą! W wyobraźni zalewałem przestrzeń, która mnie otaczała i którą przemierzałem. Żyłem w fantazmatycznym zanurzeniu. Przemieszczałem się w środku płynnej, zbawiennej gęstej materii, którą była morska woda. Ta sztuczka wystarczyła, żeby mi uczłowieczyć świat, który był odrażająco suchy, pogodzić mnie ze skałami, ciszą, samotnością, złotymi słonecznymi połaciami spadającymi z nieba. Nawet moje zmęczenie było dzięki temu mniejsze. W marzeniu spoczywałem całym swym ciężarem na tej urojonej wodzie.

[...]

Dotarło do mnie, że nie po raz pierwszy nieświadomie uciekam się do tej psychologicznej broni. Ciska i opieszale tempo mojego życia na Saharze wydobywały we mnie wspomnienia o nurkowaniu. Jakaś łagodność obmywała wtedy moje wyobrażenia i w przejściu w ten sposób odzwierciedlonym przez marzenie w zupełnie naturalny sposób pojawiła się woda. Gdy szedłem, wypełniały mnie jasne refleksy, przejrzysta głębia będąca właśnie wspomnieniem otchłannego morza.

Tak oto Phillippe Diolé przekazuje nam technikę psychologiczną pozwalającą znaleźć się gdzieś indziej, w jakimś absolutnym gdzie indziej, będącym zaporą dla sił zatrzymujących nas w więzieniu „tutaj”. Nie chodzi po prostu o wymknięcie się w przestrzeń ze wszystkich stron otwartą na przygodę. Bez maszynerii ekranów i lusterek ustawionych w skrzyni, którą niesie Cyrano w imperium słońca, Diolé przenosi nas w gdzieś indziej jakiegoś innego świata. Wykorzystuje jedynie, rzec by można, mechanizm psychologiczny uruchamiający najpewniejsze, najsilniejsze psychologiczne prawa. Ucieka się jedynie do tych sił i niezmiennych realiów, jakimi są podstawowe obrazy materialne, obrazy będące podstawą każdej wyobraźni. Nic tutaj nie zależy od chimer i złudzeń.

Czas i przestrzeń znajdują się tutaj we władzy obrazu. „Gdzie indziej” i „kiedy indziej” mają większą siłę niż *hic et nunc*. B y c i e t u jest podtrzymy-

²⁵ *Ibidem*, s. 118.

wane przez bycie gdzieś indziej. Przestrzeń, wielka przestrzeń jest przyjaciółką bytu.

Ach! Ileż zyskaliby filozofowie, gdyby zechcieli czytać poetów.

VIII

Ponieważ omówiliśmy właśnie dwa obrazy heroiczne, obraz głębin i obraz pustyni, które możemy przeżywać jedynie w wyobraźni, nie mogąc ich w żaden sposób wzbogacić jakimś konkretnym doświadczeniem, zakończymy ten rozdział obrazem nam bliższym, który możemy wzbogacić wszelkimi naszymi wspomnieniami z równiny. Przekonamy się, w jaki sposób bardzo konkretny obraz może rządzić przestrzenią, własną zasadę narzucać przestrzeni.

W spokojnym świecie, na łagodnej równinie człowiek może zażywać spokoju i spoczynku. W świecie ewokowanym jednak, takim, który sobie wyobrażamy, widoki równiny często dają banalny efekt. Potrzebny jest więc nowy obraz, jeśli mają ponownie działać. Nieoczekiwany obraz literacki może poruszyć duszę, która wywoła w sobie spokój. W rzeczywistości obraz literacki tak może uwrażliwić duszę, że doznaje ona niebywałych wrażeń. Na tej właśnie zasadzie w zachwycającym fragmencie D'Annunzio²⁶ pokazuje nam oczy drżącego zająca, który w chwili, gdy nie przeżywa męki, rozsnuwa pokój na cały ogarnięty jesienią świat.

Czy kiedykolwiek widzieliście rankiem, jak zając wyskakuje ze świeżych bruzd rozkopanych przez pług, biegnie przez chwilę po srebrzystym szronie, następnie przystaje w ciszy, siada na tylnych łapach, stawia uczy, ogarnia wzrokiem horyzont? Wydaje się, że jego spojrzenie uspokaja świat. Nieruchomy zając, który ogłosiwszy rozejm ze swoim wiecznym niepokojem, siedzi i obserwuje zasnuty dymami krajobraz. Nie sposób wyobrazić sobie pewniejszej oznaki panującego wokół spokoju. W tym momencie jest to zwierzę święte, wymagające czci.

Źródło spokoju ogarniającego równinę zostaje wyraźnie wskazane: „Jego wzrok zaprowadzał pokój w całym świecie”. Marzyciel, który powierzy swoje fantazje ruchom wzroku, poczuje bezmiar rozpościerających się pól w podwyższonej tonacji.

Fragment ten jest dobrym sprawdzianem wrażliwości retorycznej. Spokojnie poddaje się krytyce niepoetycznych umysłów. Jest bardzo typowy dla D'Annunzia i może posłużyć za przykład ciężkawej metaforyki włoskiego pisarza. Łatwo byłoby, jak uważają pozytywistyczne umysły, w p r o s t opisać pokój pól! Po co zamyślony zając w roli pośrednika? Poeta jednak nie zważa na to rozumowanie. Chce odsłonić całą skalę narastania kontemplacji, wszystkie momenty obrazu, a przede wszystkim ten, w którym spokój zwierzęcia wpisuje się w pokój świata. Uświadamiamy sobie tutaj funkcję wzroku bezczynnego, wzroku, który wcale nie patrzy na konkretny przedmiot, tylko o g l ą d a ś w i a t. Nie zostalibyśmy tak radykalnie odesłani do tego, co pierwotne, gdyby poeta powiedział nam o swojej własnej kontemplacji. W ten sposób jedynie powtórzyłby filozoficzny temat.

²⁶ G. D'Annunzio, *Le feu*, trad. G. Hérelle, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris 1923, s. 261.

Tymczasem zwierzę D'Annunzia zostaje na chwilę uwolnione od swoich odruchów: jego oko nie śledzi, nie jest już sworzniem w zwierzęcej maszynierii, nie nakazuje ucieczki. Tak, rzeczywiście, tego rodzaju spojrzenie u struchlałego ze strachu zwierzęcia jest świętą chwilą kontemplacji.

Kilka linijek wcześniej, śledząc inwersję wyrażającą dualizm obserwującego – obserwowanego, poeta wychwycił w pięknym, dużym, spokojnym oku zająca akwaticzną naturę spojrzeń zwierząt roślinożernych: „Te wielkie wilgotne oczy..., wspaniałe jak stawy letnim wieczorem ze skąpanymi w nich szuwarami i odbitym, i przeobrażonym całym niebem.” W naszej książce *L'eau et les rêves* zgromadziliśmy wiele innych obrazów literackich mówiących nam, że właśnie staw jest okiem pejzażu, że natura samą siebie pierwotnie widzi w wodnym odbiciu, że wzmożone piękno odbitego krajobrazu jest właśnie źródłem kosmicznego narcyzmu. Thoreau w *Walden* także zupełnie naturalnie tropi to rozrastanie się obrazu. Powiada²⁷: „Jezioro to najpiękniejsza i najbardziej ekspresyjna cecha pejzażu. To oko ziemi, gdzie widz zanurzając swoje oko, sonduje głębię własnej natury.”

I jeszcze raz widzimy, jak ożywa dialektyka bezmiaru i głębi. Nie wiadomo, gdzie zaczynają się te dwie hiperbole, hiperbola oka nadwidzającego i hiperbola pejzażu, który ogląda siebie z zakłopotaniem pod ciężkimi powiekami stojących wód. Każda jednak doktryna fantazjowania jest z konieczności przefilozofowana, a przeznaczeniem każdego obrazu jest hiperbolizacja.

Współczesny poeta okaże się bardziej powściągliwy, ale wyrazi to dokładnie tak:

J'habite la tranquillité des feuilles, l'été grandit
[mieszkam w spokojności listowia, lato rośnie]

– pisze Jean Lescure.

Spokojne listowie rzeczywiście zamieszkane, spokojne spojrzenie, które zaskakuje w najpokorniejszym oku to czynniki bezmiaru. Owe obrazy sprawiają, że rośnie świat, lato rośnie. W niektórych momentach poezja wysyła fale spokoju. Spokój, byt wyobrażony staje się czymś, z czego byt się wyłania. Jakby walem, który dominuje pomimo podrzędnych stanów bytu, pomimo niepokoju świata. Bezmiar powiększa się dzięki kontemplacji. Postawa zaś kontemplacyjna jest tak wielką wartością ludzką, że zaszczerpia bezmiar wrażeniu, które psycholog jak najsluszniej nazwie efemerycznym i osobliwym. Wiersze jednak są realnościami ludzkimi; żeby je wyjaśniać nie wystarczy sięgać do „wrażeń”. Trzeba je przeżywać w poetyckim bezmiarze.

Przełożył Janusz Margański

²⁷ H.D. Thoreau, *Walden*, przeł. H. Cieplińska, Rebis, Warszawa 1999, s. 158.