



(Meta)fizyka (bez)ruchu. Pogranicze stanowienia rzeczywistości w *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* Yvesa Bonnefoya

Bartłomiej Krupa | Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0009-0001-2136-5530

Streszczenie

Słowa kluczowe:

Bonnefoy, Douve,
immanencja,
transcendencja,
monizm

Przenikanie się świata materialnego z nienamacalnymi odczuciami zmysłowymi stoi u podstaw związków poetyckich między obrazem a słowem, które zajmują szczególne miejsce w twórczości Yvesa Bonnefoya. Pogranicze interpretacji przeżyć i ich kondensacja w tekście są, zdaniem autora, obarczone pewną odpowiedzialnością (Bonnefoy 1990); nieumiejętność transpozycji wrażeń zmysłowych na papier może skutkować nieporozumieniami i zniekształcać przekaz. Poszukiwanie obecności człowieka, wyrażane poprzez stanowienie rzeczywistości poetyckiej w określonej przestrzeni, a także związki ze światem zmysłowym – odkrywanie faktury, struktury materii, lepkości substancji – pozwalają na niuansowanie opisywanych przeżyć, które bezpośrednio skorelowane z poziomem niematerialnym tworzą w poezji Bonnefoya swoiste zawieszenie pomiędzy światem fizycznym a metafizyką.

Du mouvement et de l'immobilité de Douve stanowi swego rodzaju progresję, wyprowadza nas z mroków śmierci ku światłu. Czytelnik ewoluuje wraz z tekstem. Bezpośrednie doświadczenie koresponduje ze świadomością otaczającej przestrzeni, co stanowi *eidos* istnienia materii. Dążenie do prawdy, na które kładzie nacisk Bonnefoy, czy też dotarcie do esencji rzeczy jest bezpośrednio sprzężone z założeniami Husserlowskiej fenomenologii, która stanowić musi fundament podejmowanej tu analizy obrazów poetyckich.

Artykuł ma na celu podjęcie refleksji nad poetyką obecności i zawieszenia między fizycznym a pozazmysłowym, między ruchem a statycznością, wyrażającymi się w postaci Douve i jej wielowymiarowej naturze – ludzkiej, zwierzęcej, mineralnej. Podążając za Bonnefoyem, czerpiącym z technik surrealistycznych, pozornie odejdziemy od rzeczywistości, zbliżając się jednak do natury we wszystkich jej formach, by ostatecznie dotrzeć do prawdziwego miejsca, które zamyka zbiór. Jest to miejsce, w którym byt cielesny pamięta o swojej skończoności. To tutaj to, co fizyczne i duchowe spotyka się na granicy.

**(Meta)physics of (im)mobility. The border of reality formation
in Yves Bonnefoy's *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (Summary)**

Keywords:
Bonnefoy, Douve,
immanence,
transcendence,
monism

The interpenetration of the material world with intangible sensory impressions forms the foundation of the poetic connection between image and word, which holds a special place in Yves Bonnefoy's work. The boundary between interpreting experiences and their condensation in text carries a certain responsibility, as the author argues (Bonnefoy 1990). The inability to transpose sensory impressions onto paper may lead to misunderstandings and distortions of meaning. The search for human presence, expressed through the establishment of poetic reality within a given space, along with connections to the sensory world – discovering texture, matter, and the viscosity of substances – allows for a nuanced portrayal of experiences. These are directly correlated with the immaterial realm, creating in Bonnefoy's poetry a unique suspension between the physical world and metaphysics.

Du mouvement et de l'immobilité de Douve represents a kind of progression, leading us from the darkness of death to light. The reader evolves alongside the text. Direct experience corresponds with an awareness of surrounding space, which embodies the *eidos* of material existence. Bonnefoy's emphasis on the pursuit of truth, or reaching the essence of things is directly linked to the assumptions of Husserlian phenomenology, which must constitute the foundation of the poetic image analysis here undertaken.

This article seeks to offer a fresh reflection on the poetics of presence and suspension between the physical and the transcendental, between movement and stillness, expressed through the figure of Douve and her multidimensional nature – human, animal, and mineral. Following Bonnefoy's surrealist techniques, we seemingly depart from reality, yet move closer to nature in all its forms, ultimately reaching the *Vrai Lieu* that concludes the collection. This is where the corporeal being remembers its finitude, and where the physical and spiritual meet at the boundary.

Śmierć jest krainą, którą ukochałaś
(Bonnefoy 1986: 85)¹

Wstęp

Husserlowskie przenikanie się transcendencji oraz immanencji stanowią w twórczości Yvesa Bonnefoya podłoże wielowymiarowych konstrukcji obrazów lirycznych. Wprowadzona przez poetę synteza tego, co podmiotowe i przedmiotowe stanowi

¹ Ze względu na swoiste ślady stylistyki każdego tłumacza – niekiedy znacznie wpływające na odbiór i przejrzystość opisywanych przez Bonnefoya scen, nadając prymat zrozumieniu – w artykule wykorzystany zostanie wybór tłumaczeń zaproponowanych przez Artura Międzyrzedkiego (1963) oraz Adama Wodnickiego (1986).

próbę połączenia metafizycznych refleksji z dosadnymi, zmysłowymi, „a nierzadko wręcz synestetycznymi wrażeniami” (Agosti 1972: 154), oddziałującymi na czytelnika za pomocą obezwładniających przymiotów opisywanej przestrzeni. Rzeczywistość pozostaje związana z „tu i teraz”, mieści się w doświadczeniu codziennego życia, ale jej nieodłącznym elementem jest dążenie do przekraczania granic bezpośredniej percepcji świata materialnego, mające na celu dotarcie do istoty istnienia.

W tej mierze istotny wpływ wywarli na Bonnefoya surrealiści, stając się punktem wyjścia do jego przyszłych poszukiwań literackich. Postulaty André Bretona, prekursora nadrealistów, wskazywana przez niego: „konieczność całkowitej rewolucji życia opartej na nieograniczonym wyzwoleniu wyobraźni, źródeł kreatywności tkwiących w podświadomości, w irracjonalnych warstwach psychiki” (Breton 1924: 67), ukształtowały na poziomie ideowym twórczość omawianego autora. Koncepte wsparte o „rozregulowanie wszelkich zmysłów” (Dybeł, Marczuk, Prokop 2019: 363) nadawały rytm jego wierszom poetyckim, nie naruszając przy tym związków między obrazem i słowem, które, jak zaznacza Starobinski, pozostają „pełne zagrożeń” (Starobinski 1982: 10). W swojej twórczości Bonnefoy przeciwstawiał się bowiem koncepcji obrazu jako czystej, transcendentnej esencji. W eseju *La Présence et l'image*, wygłoszonym jako lekcja inauguracyjna w Collège de France w 1981 roku, podkreślał, że obrazy językowe powinny być miejscem mediacji, która umożliwia głębsze doświadczenie obecności, a nie ucieczkę od istnienia (Bonnefoy 1981).

Jedną z pułapek, jaka czyha na myślicieli-literatów, jest zjawisko fałszywej transcendencji pojawiającej się w pismach Blanchota, który rozumiał ją jako opartą na dążeniu do kategoryzacji tego, co wykracza poza granice rzeczywistości (Allen 2009: 80). W konsekwencji religia lub inne formy racjonalizowania idei – *transcendence divine* (Kvanvig 1984: 381) mające swoje korzenie w obszarach filozofii czy polityki – były dla Bonnefoya czynnikami, które uniemożliwiały dotarcie do prawdy. Kształtując podstawy ideologii i kierując uwagę w stronę pozornych koncepcji, stanowiły one, zdaniem poety, jedynie ubogą próbę pojęcia czegoś, czego w istocie nie da się pojąć (Bonnefoy 1975). Dla owego zjawiska autor proponuje zatem alternatywę bezpośredniego doświadczenia istnienia, które unika intelektualnych kategoryzacji; „kieruje się ku temu, co bezpośrednie, namacalne i obecne, bez prób usilnego zrozumienia za pomocą abstrakcji” (Hochman 2002: 130).

Dla Bonnefoya znamieną była także kwestia granic poetyckiego wyrażenia. Zniekształcenia wywołane niemożnością dokładnego opisu zjawisk lub iluzja pełni, tj. „przekonanie o wyczerpalności/wyjaśnialności zagadnień” (Pawluczuk 1994: 142), przyczyniały się w jego koncepcji do zamykania rzeczywistości w określonej formie, czyniąc ją pozornie zbadaną (Bonnefoy 1993). Bonnefoy, wychodząc naprzeciw wspomnianym zjawiskom, usiłował dotrzeć do przedstawień wpływających bezpośrednio z podświadomości; ponad sferą logiki stawiał spontaniczność, by przebić się tym samym przez niemożność odnalezienia siebie w otaczającej rzeczywistości. Od stosowania zabiegów pisania automatycznego, wpływających z percepcji subliminalnej,

po próby wyzwolenia w organizmie ukierunkowanych fizycznych doznań (zażywanie substancji psychoaktywnych czy wywoływanie świadomego snu), „dostępował nowego, *innego*; zakamarków ludzkiej percepcji i własnego poznania” (Starobinski 1982: 11).

Naznaczony nadrealistycznymi wpływami, promującymi odwagę w przekraczaniu tradycyjnych granic literackich, Bonnefoy konstruuje swój własny program „w opozycji do cudowności uwznioślanej przez surrealizm” (Dickow 2015: 158), dając jednocześnie wyraz osobistego odejścia od postulatów wysuwanych przez jego reprezentantów, przekierowujących swoje działania w stronę okultyzmu. W zbiorze *Anti-Platon* (Bonnefoy 1947), będącym jedynym zachowanym tekstem z czasów wskazujących na związki z Bretonem, od pierwszych wersów autor formułuje swoje poetyckie credo. Krytyka platonizmu, którą podejmuje, opiera się na sprzeciwie wobec dualistycznego podziału na świat idei i świat materialny; dąży on ku „ujednoliconej wizji istnienia, w której rzeczywistość zostaje opisana jako spójna całość, a nie jako zestaw oddzielnych, niematerialnych wizji” (Lançon 2014: 38). Pierwszy krok ku owej monistycznej koncepcji stanowi precyzyjny opis obiektów w fizycznym świecie – pełnych samoistnych całości, których wartość i obecność wynikają ze związków z rzeczywistością materialną (Bonnefoy 1993). Bonnefoy koncentruje się na tym, by poprzez opis ujawnić samą „materialność idei”, przeciwstawiając się tym samym oderwanym, abstrakcyjnym zamysłom, jakie oferuje platonizm.

Uwerturą *Anti-Platon* staje się opisywany przez Bonnefoya „ten obiekt” (Bonnefoy 1947: 33), element powstały na skutek skupienia w jednym punkcie otaczającej go przestrzeni. Ten obiekt to „spójna całość, całokształt związków z rzeczywistością”, jak wyjaśnia Jean Starobinski w przedmowie do zbioru (Starobinski 1982: 7). Jest on obrazem istnienia w danej rzeczywistości, jednocześnie noszącym na sobie ślady innego wymiaru. Stanowiąc „obiekt przejściowy” (Barthes 2002: 435), skupia w jedno świat wewnętrzny (nienamacalny) i zewnętrzny (istnienia). Autor za pomocą opisywanego [tego] obiektu dąży do uwolnienia języka od utrwalonych schematów, które ograniczają jego zdolność do wyrażania prawdy o rzeczywistości; podejmuje próbę złamania tradycyjnych i zewnętrznych norm, które kształtują sposób, w jaki jest opisywany świat. Jak bezpośrednio konotuje tytuł *Anti-Platon*, zbiór stoi w opozycji do świata idei. „Autor odrzuca wizję rzeczy materialnych postrzeganych jako cienie rzeczywistości, nadając im pełnoprawne znaczenie; powołuje je do istnienia, zakotwicza w *tu i teraz*” (Hochman 2002: 134). Każdy element „namacalnej świadomości” – a więc tej fizycznej, dostępnej poprzez dotyk, warunkującej bezpośrednio psychiczną identyfikację chwili – choć zredukowany do istoty, odznacza się zestawem indywidualnych cech, które nadają mu charakterystycznego zabarwienia, będącego składową rzeczywistości, w której istnieje; „*Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte, m’illumine à travers les âges. Village de braise, à chaque instant je te vois naître, Douve, A chaque instant mourir*” (Bonnefoy 1953: 48).

Czerpiąc z technik surrealizmu, Bonnefoy eksperymentuje z językiem, miesza gatunki, tworząc prozę poetycką składającą się na *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Struktura narracyjna wyznacza nurt opowiadanych wydarzeń, przepełniając je plastycznością opisu, a liryczny pierwiastek, wysycający tekst metaforami i wyszukany słownictwem, wprowadza refleksyjny charakter. Satysfakcja metryczna wierszy², osiągnięta za pomocą harmonijnej struktury wersu, „powtarzalnego, klasycznego aleksandrynu, wpływa na odbiorcę w niemal hipnotyczny sposób, co pozwala autorowi wnikać w podświadomość, w której organizację ingerują stosowane epizodycznie zerwania regularnego rytmu” (Long-Longpré 2018: 120). Takie rozproszenia, w połączeniu z nieprzestrzeganiem logiki kombinacji leksykalnych, pozwalają na wyjawienie „ukrytych miejsc w podświadomości, które istnieją stłumione w obliczu schematycznego logicznego myślenia codzienności” (Sławek 1984: 161).

W *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* poetyka obecności jest budowana przez odkrywanie mikrokosmosu stworzonego wokół postaci Douve i tożsamy jej wydarzeń znaczone przez rozdziały: *Teatr, Ostatnie Gesty, Douve Mówi, Oranżeria oraz Prawdziwe Miejsce*. Bonnefoy „opętany śmiercią” (Gordon 1979: 430) czyni ów motyw wiodącym. Od pierwszych stron rzadkie strzępki śmiertelnych powidoków rozprzestrzeniają się i zdają się coraz bardziej przeważać nad życiodajną esencją, której między wersami pobrzmiwa jedynie echo. Oplatają wszystko, co napotkają, definiując otaczającą rzeczywistość, a w konsekwencji i samą postać.

Główna bohaterka Douve jest bytem kobiecym o wielorakiej naturze: ludzkiej, zwierzęcej bądź mineralnej, zawieszonym w niekończącej się wędrówce. „[Jej imię] oznacza część fortyfikacji, fosę wypełnioną wodą, otaczającą zamek. Ale w fantasmagorycznym teatrze Yvesa Bonnefoya to imię własne, uosobienie poetyckiego słowa, które niesie w sobie ponadto całą gamę znaczeń związanych z postacią kobiecą” (Wodnicki 1986: 11). Wraz z postępowaniem opisywanych wydarzeń czytelnik odkrywa jej różnorodne oblicza determinowane otoczeniem, w jakim się znajduje. Starobinski słusznie zauważa, że w rzeczywistości przedstawiana tu projekcja przestrzenna jest tylko obrazem, alegoryczną wirtualnością, przed którą Bonnefoy wie, że musi się również bronić. „Trasa podróży, rozciągnięta między dwoma światami, znaczone jest przede wszystkim życiem i myślą, kształtowana jest przez zmianę stosunku do przedmiotów i istot, przez rozwój doświadczenia języka” (Starobinski 1982: 7). Stanowi to zatem próbę zrozumienia siebie w odniesieniu do transcendentnego świata, jest próbą dojścia do prawdy, obnażając kolejne znaczenia za pomocą wyobrażeń i odniesień.

Na uniwersum *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* składają się różnorodne miejsca. Autor ukazuje przestrzenie, które jednocześnie stanowią miejsce ruchu i zatrzymania, są swoistymi heterotopiami, niczym u Foucaulta. To miejsca

² Satysfakcja metryczna wierszy to pojęcie, które odnosi się do wewnętrznej harmonii i regularności rytmicznej wiersza, wynikającej z jego struktury metrycznej lub regularności sylab. W poezji metrycznej satysfakcja metryczna oznacza zgodność między strukturą wiersza a oczekiwaniami czytelnika, który może dostrzegać w nim rytm, regularność i spójność.

przejściowe – funkcjonowanie w nich przez człowieka jest z jednej strony zawieszone, a z drugiej, wymuszone przez pewne okoliczności; czasem są otwarte, a czasem jest się zmuszonym w nich odnaleźć; mają charakter obowiązkowy lub dobrowolny (Foucault 1984: 1). Owe przestrzenie nie zawsze można opisać w tradycyjnych kategoriach, ponieważ w ich obrębie zacierają się granice między tym, co realne, a co wyobrażone. Niepokojąca wędrówka rozpoczynająca się od tarasu (z wiersza otwierającego), by – przemierzając następnie pustynię, podziemia, kaplicę pogrzebową czy las – postawić ostatecznie Douve na skraju unicestwienia. Liminalność otaczającej bohaterkę przestrzeni sugeruje jej stan przejściowy, zawieszenie pomiędzy dwoma kresami – pomiędzy początkiem podróży a jej końcem, pomiędzy życiem a śmiercią. To natomiast demaskuje pułapkę, w którą autor usiłuje zwabić czytelnika – wprowadza go w stan niepewności, w której będzie on zmuszony do konfrontacji z rzeczywistością, której nie da się jednoznacznie zdefiniować. W poezji Bonnefoya to nie treść czy forma są źródłem problemu. Problemem bowiem jest samo stanowienie rzeczywistości; jak ciąg przemian toczy się w nieskończoność, tak historia nie dąży ku rozwiązaniu.

Problematyka prezentowanego artykułu koncentruje się na filozoficzno-literackiej analizie poezji Bonnefoya, ze szczególnym uwzględnieniem pojęć ruchu i bezruchu jako kategorii metafizycznych, estetycznych i egzystencjalnych. W dalszej części analizy zostaje podjęta próba zrozumienia, w jaki sposób autor, unikając klasycznej metafizyki, buduje swoją wizję rzeczywistości poprzez kontrast między tym, co dynamiczne, a tym, co zatrzymane; między chwilą a wiecznością, obecnością a jej nieuchwytnością. Za główne narzędzie obrona zostaje metoda hermeneutyczna, uwzględniająca zarówno filozoficzne konteksty od fenomenologii po dekonstrukcję, jak i wewnętrzną logikę dzieł poetyckich Bonnefoya. Tak zarysowany kontekst uzupełniony zostanie elementami analizy tematycznej opierającej się na wybranych tekstach autora wyekscerpowanych ze zbioru *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.

Analiza

Martin Heidegger w szkicu *O źródle dzieła sztuki* pisze: „W dziele sztuki zostaje uchwycona prawda. «Uchwycić» znaczy tu: «zatrzymać»” (Heidegger 1992: 25). Dzieło sztuki wskazuje na to, czym jest dana rzecz, to dopiero ono dobywa istotę rzeczy z niej samej, dzięki czemu możliwe jest dotarcie do jej materialności. To dążenie do bezpośredniego, autentycznego doświadczenia jest również widoczne u Bonnefoya, który w swojej poetyckiej narracji unika sztuczności i symbolicznej metaforyki. Usiłując dotrzeć do istoty rzeczywistości, Bonnefoy sięga nierzadko po motywy zwierzęce, traktując je nie jako alegorie czy figury symboliczne, ale jako byty autentyczne i istotowo bliższe esencji istnienia. Skorelowanie zwierzęcości i Douve tworzy pełniejszy obraz jej liminalnej istoty. Jest ona postacią, która nie należy do jednego, ustabilizowanego porządku – jest zarówno człowiekiem, jak i czymś więcej. Jej zwierzęca

natura, pełna instynktów, działań poza kontrolą umysłu, wprowadza ją w stan ciągłego przejścia, w którym granice między życiem a śmiercią, rzeczywistością a wyobraźnią, stają się płynne. „Przeżywa nie tylko fizyczną egzystencję, ale także kultywuje instynktowną, nieświadomą część siebie, która jest niejako zawieszona pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co naturalne, nieujarzmione” (Glissant 1996: 82). Bonnefoy opisuje zwierzęta takimi, jakie są; pragnie odkryć i wyrazić ich naturalność i prostotę. Ich wolność determinowana jest możliwością ciągłej ucieczki – zarówno w czasie, jak i przestrzeni, jak dzieje się w wierszu *Salamandra IV*:

I tak trwaliśmy, czujni, u szczytu nocy istnienia. Krzew
uległ.
Sekretne rozdarcie, jakimż o krwawym ptakiem krążysz
w naszych ciemnościach?
Do jakiej komnaty wstępujesz, gdzie groza świtu
ogromnie na szybach?

Salamandra IV (Bonnefoy 1986: 145)

We wskazanym fragmencie poziom estetyczny bezpośrednio konotuje poziom ontologiczny: „u szczytu nocy istnienia” w momencie największej ciemności, która staje się niewidocznością, iluzyjnym nieistnieniem, bohaterka liryczna staje na granicy, gdzie normalne, codzienne postrzeganie świata przestaje wystarczać; wykracza poza immanencję i nadaje kształty temu, co zasadniczo niedostępne poznaniu, łączy się z transcendencją. Symboliczne „ustąpienie” (fr. *rupture* – rozłam) wskazuje na moment kryzysu, w którym krzew traci swoją pierwotną życiodajność. Pojawia się „krwawy ptak”, a z nim ryzyko upadku i rozpadu w otaczającym mroku. Przestrzeń, do której bohaterka dociera, jest miejscem ostatecznej konfrontacji. Nie przynosi ona jednak ukojenia, lecz wyłącznie przerażenie; co wskazuje na fakt, że w obliczu tajemnicy istnienia, człowiek pozostaje wolny, ale bez odpowiedzi i bez poczucia bezpieczeństwa. „Groza świtu” może być rozumiana jako zapowiedź nieznanego, które nieuchronnie nadchodzi, a zarazem jako symbol odpowiedzialności za odkrycie prawdy o przyszłości. „Świt, jako moment przejścia z ciemności w światło, wiąże się z ujawnieniem tego, co dotąd było ukryte, ale przy tym jest to powrót pozoru i określoności” (Gordon 1979: 436). Nie jest to jednak obietnica spokoju; konfrontacja z prawdą niesie za sobą ciężar świadomości. Przestrzeń u Bonnefoya ma zatem charakter emocjonalny i egzystencjalny. Gęstnienie rzeczywistości może następować pod naporem świtu i powoduje, że staje się ona intensywniejsza i dosadniej przeżywana. Nie jest neutralna ani obojętna, ponieważ wyznacza granice doświadczeń; zamiast stanowić tło, bierze czynny udział, kształtując i wyznaczając sensy istnienia. Przestrzeń ta nie tylko otacza, ale i przenika, zmuszając podmiot do konfrontacji z głęboko skrywanymi troskami, które w niej mają swoje odbicie.

Budzę się, deszcz pada. Wiatr cię przeszywa, Douve,
 żywiczny stepie uśpiony przy mnie. Jestem na skarpie, w norze
 śmierci. Drżą wielkie psy liści.

Ramię które nagle unosisz w bramie, oświeśla mnie poprzez
 wieki. Osado żaru, Douve, widzę jak w każdej chwili się rodzisz,
 I w każdej chwili umierasz.

Teatr IV (Bonnefoy 1986: 35)

W przytoczonym fragmencie doświadczamy swoistego zatarcia między dwiema różnymi formami życia. Roślinność, zwierzęta, zjawiska atmosferyczne, rzeczywistość zlewa się, zostaje zachwiany porządek natury. Siła żywiołów przeszywa nieruchomą Douve – półżywą bądź półmartwą. Przechodzi ona z jednej formy w następną, odradza się i umiera, oczekując na rozstrzygające przebudzenie. Otaczający ją świat nie jest jedynie tłem, lecz staje się jej bezpośrednią emanacją, harmonizując z jej stanem istnienia. Wyjałowiony step, pozbawiony jakiejkolwiek formy życia, spowity jest konserwującą żywicią zapewniającą trwałość i winszującą w swej surowości; organiczna ciecz, w swojej prostocie i statyczności, kryje pewną siłę, umożliwiającą przetrwanie. Trwając niezmiennie, sięga źródła mitu początków istnienia. Czas rzeczywistości poetyckiej zbliża się do czasu natury, gdzie: „Cykliczność natury jest dynamiczna w swojej statyczności; procesy przebiegają wolno, będąc dążeniem do odrodzenia” (Hochman 2002: 132). Zatarcie granic między życiem a śmiercią, między ruchem a bezruchem, wprowadza czytelnika w świat, który nie jest jednoznaczny, w którym każda przestrzeń, zarówno ta, w której znajduje się Douve, jak i ta, którą tworzy, staje się metaforą życia w ciągłej transformacji. Przestrzeń wokół niej, daleka od symbolicznej pustki, jest gęsta od fizycznych, namacalnych elementów. Przenikają ją deszcz, wiatr, żywica, osad, żar sprawiające, że rzeczywistość zaczyna pulsować naturalnym rytmem.

Widziałem cię biegnącą po tarasach,
 Widziałem cię walczącą z wiatrem,
 Chłód krwawił na twoich wargach.

Widziałem cię złamaną i upojoną własną śmiercią,
 Piękniejszą niż błyskawica barwiąca białe szkło twojej
 krwi.

Teatr I (Bonnefoy 1963: 9)

Pamięć staje się fundamentem rzeczywistości, działa jako swoisty pomost między podmiotem a przedmiotem, łącząc je na głębszym, niemal ontologicznym poziomie. To poprzez pamięć podmiot wchłania cechy przedmiotu, przesiąka jego obecnością i wspomnieniem, aż do momentu, w którym staje się niejako jego pochodną. Przedmiot nie jest już tylko zewnętrznym punktem odniesienia, ale przeistacza się w aktywnego uczestnika w kształtowaniu tożsamości podmiotu, „odciskając na nim

swoje ślady i współtworząc jego doświadczenie” (Glissant 1996: 82). W wierszu otwierającym zbiór – *Teatr I* Bonnefoy tworzy wspomnienie po Douve. Powtórzenie dwóch pierwszych wersów przywołuje echo minionych doświadczeń, wzmacniając wrażenie zatrzymanego w czasie obrazu. Daremna walka Douve z przeszywającym wiatrem, który rani ją aż do krwi, staje się miejscem spotkania dwóch światów – fizycznego oraz metafizycznego. Jednak w centrum tego doświadczenia nie jest sublimacja ani symboliczne uniesienie, lecz ruptura, rozdarcie rzeczywistości. To pęknięcie w materii jest dla Bonnefoya kluczowym momentem – Douve przechodzi poza fizyczność poprzez dramatyczny akt rozerwania, gdzie granica między ciałem a otaczającymi siłami zostaje naruszona. „Obraz krwawiących ust, kontrastuje z obłąkanym, ekstazytycznym bólem śmierci” (Gordon 1979: 432). Bonnefoy ukazuje złożoność relacji między cielesnością a duchowym wymiarem istnienia, które prowadzą do zawieszenia. Fizyczność nie jest tylko czymś zewnętrznym i materialnym, ale staje się nośnikiem głębszych przeżyć, które wykraczają poza dosłowne zmysłowe doświadczenie. „Delikatność Douve, przedstawiona jako łagodna i subtelna, kontrastuje z mroczną stroną jej istnienia; pełną obłądki, która, choć ukryta, jest w niej obecna” (Cicogna 2014: 3). Owo przedstawienie przywodzi na myśl obraz zamachu na bezbronność istnienia; niezbędnego, aby dostąpić ostatecznego wyzwolenia. Błyskawica niosąca w sobie potęgę i niszczycielską siłę jest postawiona niżej niż piękność Douve, podkreślając majestatyczność śmierci, która ostatecznie pozostawia po sobie ślad w postaci ubarwionej krwią szyby.

Ta osobliwa muzyka zaczyna się w dłoniach, w kolanach
potem rozsadza głowę, osadza się pod wargami, jej oczywistość
przenika podziemne zbocza twarzy.

A teraz rozpadają się wiązania licowe. Teraz przychodzi
kolej na wydarcie wzorku.

Teatr VIII (Bonnefoy 1986: 43)

Bonnefoy w *Teatrze VIII* przechodzi do problemu dezintegracji tożsamości i percepcji. Surrealistyczne, niepokojące doświadczenie; osobliwa w negatywnym znaczeniu (fr. *saugrenue* – dziwaczna) muzyka przenika ciało i umysł, rozsadzając głowę i pozostałe części ciała. Przenika je, ale też z niego wychodzi, definiuje je i determinuje; z ciała się rodzi, ciało rozsadza, przez ciało przenika. „Metafizyczność przejmuje kontrolę nad materialnością, a istota przebija się przez dotychczasową formę; pozór” (Pawluczuk 1994: 47), odwołując kruche ciało od kontaktu z otaczającym światem. Jednocześnie jednak destrukcja i rozpad czynią je jeszcze bardziej utwierdzonym w owym świecie – rozpadająca się materia zostaje zredukowana do zachodzących w niej procesów, które uwydatniają sam fakt jej istnienia. Redukcja do istoty następuje w sposób dosłowny; rozdziera ciało. Postępując, wciąga w ów proces pamięć, która nie jest czymś abstrakcyjnym, ale wręcz fizycznym; jest odczuwana i przeżywana w ciele. Wiersz ukazuje proces stopniowego przenikania pamięci i przeżyć do różnych warstw

ciała. „Rozrywany byt balansuje między prawdą a iluzją. Intensywność doświadczenia sprawia, że nie potrafi powrócić on do pełnej cielesności” (Cicogna 2014: 4).

W Du mouvement et de l'immobilité de Douve bohaterka liryczna pozostaje zawieszona w swej bierności. Nie posiada mocy sprawczej oraz jest bezbronna wobec kolejno zadawanych jej ciosów. Drugi człon tytułu – (bez)ruch to statyczność powleczonego ciągłym ruchem zmian – ciągłe próby jej uśmiercenia oraz jednoczesna nieprzychylność przestrzeni wymuszają na niej ciągłe transformacje.

Usta zamknięte i spłukana twarz,
Oczyszczone ciało, pogrzebiony
Los błyskający w ziemi słowa
I związek najgłębszy już spełniony.

Zamilkły głos krzyczał przede mną
O błędnych naszych krokach w rozłączeniu,
Zasklepione te oczy: i trzymam martwą Douve
Zamkniętą ze mną w zachłannym swym skupieniu.

I choćby chłód bezmierny tchnął z twojej obecności
I spalić nas miało zimno obcowania,
W tobie przemawiam, Douve, i z tobą złączyłem
Poznanie każde i wszystkie nazwania.

Ciało prawdziwe (Bonnefoy 1963: 39)

Ciało prawdziwe z rozdziału *Ostatnie Gesty* jest opisem przygotowań do rytuału pogrzebowego, co „metaforyzuje оголошение z substancji, które następuje wraz z pojawieniem się nowej teorii języka, w której słowa nie są już zakotwiczone w odniesieniach. Na umytej twarzy zanikają rysy dawnego profilu, ustępując miejsca nowej konstytucji „ja” w i poprzez słowa” (Hochman 2002: 137). Martwota Douve: jej zamknięte usta, czysta twarz i ciało wprowadzają ją do najgłębszego związku, będącego nieodwracalnym zjednoczeniem w śmierci. Bonnefoy konstruuje wiersz, wykorzystując szereg kontrastów – umieszcza swoje wersy w niekończącym się oczekiwaniu pomiędzy życiem a śmiercią, pomiędzy fizyczną bliskością rytuałów pogrzebowych a duchowym dystansem. Opisywany chłód staje się kluczowym obrazem, w którym intymność, zazwyczaj kojarzona z ciepłem, zostaje zamrożona i znieczulona. To stan zawieszenia, w którym podmiot mówiący i Douve są jednocześnie sobie bliscy i od siebie oddzieleni. Z jednej strony zbliżenie do śmierci powoduje zjednoczenie, z drugiej zaś bliskość ta pozostaje naznaczona dystansem. Mroźna intymność wyraża napięcie między ruchem a bezruchem. Połączenie, fizyczne scalenie dwóch bytów, przenosi się z transcendencji do immanencji. „W tobie przemawiam” jest momentem, kiedy podmiot mówiący przestaje oddzielać siebie od Douve. „Mówi w niej, mówi przez nią” (Hochman 2002: 137), ale również łączy z nią swoje przeżycia, swoje doświadczenia, „poznanie każde i wszystkie nazwania”. To zjednoczenie w słowach, w signifiant, jest ostatnim krokiem ku pełnemu połączeniu.

Jakaż ogarnia cię bladość, rzeko podziemna, jaka arteria
 w tobie pęka, budząc echo twojego upadku?
 Ramię, które unosisz, rozszczepia się, płonie. Twarz twoja
 się oddala. Jakaż mgła, gęstniejąca odbiera mi twoje spojrzenie?
 Nieme ramiona cię tulą, trzewa tamtego brzegu.

Teatr VI (Bonnefoy 1986: 39)

Douve zaczyna znikać. W *Teatrze VI* nieustanny ruch zmieniającej się przestrzeni przeplata się z motywami Erosa i Thanatosa, złączonymi w swoistej psychomachii – walce tego, co życiodajne z tym, co niszczące. Podziemna rzeka zdaje się pompować krew. Zanieczyszczenie cierpieniem nie upływa, lecz zalewa przestrzeń, pogrąża byt. Ruch pociąga za sobą postępującą dezintegrację. Mgła to wszechobecne oddzielenie, ale także coś w rodzaju zapomnienia, zaniku, w którym podmiot traci ukochaną i samą możliwość dostępu do niej. W wierszu uchwycono moment, w którym podmiot traci kontakt z ukochanym obiektem, a jednocześnie z samym sobą. Fizyczność i duchowość tworzą w owym wierszu napięcie między obecnością a zanikiem, między cielesnością a rozproszeniem, które prowadzi do nieuchronnej utraty integralności podmiotu.

Warto w tym miejscu przypomnieć o silnych związkach Bonnefoya z naukami ścisłymi, za sprawą których filozofia nierozzerwalnie wiązała się z fizyką. Tak też przestrzeń wiersza staje się zbieżna z „układem zamkniętym, który stanowi relację dwóch elementów ograniczonych przestrzenią, pomiędzy którymi zachodzi jedynie wymiana energii, bez wymiany masy. Pierwsza zasada termodynamiki zakłada, że układ może wymieniać energię ze swoim otoczeniem poprzez wykonywanie pracy” (Rye 2016: 6). Nieustające procesy myślowe, zagarniające u człowieka około 20% energii metabolicznej, powodują zmiany jego energii wewnętrznej (całkowitej). Owe procesy, wśród których znajdują się między innymi zapamiętywanie i formowanie wspomnień, stanowią swoistą interakcję jednostki (układu) i przestrzeni. W przestrzeni poetyckiej zjawisko to znajduje swój odpowiednik w procesie wymiany między wewnętrznym życiem podmiotu a otaczającym go światem, w której zachodzą procesy pamięci. W poezji Bonnefoya owa dynamika tworzy specyficzną, zamkniętą przestrzeń myśli i emocji, przypominającą układ termodynamiczny – ograniczony, ale podatny na przepływy energii. Wyraża ona napięcie między niezmiennością formy a zmiennością treści, jako że treści poetyckie przekształcają się i ewoluują, nawet gdy fizyczny układ wiersza jest stabilny. „Informacja pozostająca w pamięci krótkotrwałej, ulega selektywnym przemianom – utrwaleniu lub eliminacji” (Domżał 2017: 134), przechodzi w stałą lub zanika. Nieustanne odradzanie się Douve, przechodzenie między kolejnymi stanami istnienia, stanowi istotę jej egzystencji i zbliża ją tym samym do teraźniejszości, nie pozwalając jej jednakże zakotwiczyć się w żadnej trwałej formie. Jej przeszłe wcielenia stają się obecnym byciem, które z kolei staje się podłożem dla przyszłych

przeobrażeń. Przemiany te składają się na poetycki chronotop określający zarówno kontekst zdarzeń, jak i dynamikę kolejnych form odrodzenia. Tworzy on ramy, w których metamorficzność Douve może rozwijać się w nieprzerwanej ciągłości.

Dzień wieczór przekracza, noc
Conocną zwycięży.
Ach, siło i chwało nasza, czy zdołasz
Przez mur się przebić umarłych?

(Bonnefoy 1986: 177)

Inwersja pojęciowa, którą odnajdujemy w incipicie wiersza zamykającego zbiór, przypieczętowanie opisywane przeobrażenia. Noc staje się dniem, a dzień nocą, co sygnalizuje odwrócenie naturalnego porządku, wyjście poza jednokierunkowość diachronii oraz możliwość przejścia ku nowemu istnieniu. Conocna noc, symbolizująca ciemność i śmierć, zostaje przedstawiona jako kondycja, która stale ugiąć się musi pod naporem dnia. Bonnefoy zdaje się tu apelować o przekroczenie mroków śmierci i wewnętrznego uśpienia. Przebicie się przez mur umarłych wskazuje na próbę przekroczenia ostatecznej atrofii. Końcowe wersy utworu ukazują dynamiczny związek między światłem a mrokiem, między życiem a śmiercią.

Zakończenie

W *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* Yves Bonnefoy poprzez tworzenie lirycznej rzeczywistości, jej temporalizację i spacializację, usiłuje dotrzeć do istoty swojego istnienia. Wciela się w postać artysty-demiurga, nadając przestrzeni wymiar niemal sakralny, gdzie porządek i chaos splatają się w nieustannej walce. Poezja staje się u niego nie tylko językiem, ale również formą obecności; zapisem chwili, która mimo że istnieje jedynie jako swoista smuga, posmak rzeczywistości, kształtuje ludzkie doświadczenie. Bohaterka zmuszona jest mierzyć się z siłami, które wymykają się ludzkiemu poznaniu. Próba uporządkowania przestrzeni przez autora staje się próbą odnalezienia siebie. Konstruowane opisy tworzą swoiste *paysage*³, by posłużyć się w tym miejscu terminem Oliviera Domerga zaproponowanym w *L'Articulation du visible* (Collot 2011: 267). „Ja liryczne” łączy się z otaczającą go przestrzenią: „Rzeczywistość wchodzi w niego, podczas gdy on wnika w krajobraz” (Collot 2011: 267). Zjednoczenie następuje też na poziomie jednostki – podmiot okazuje się być bohaterem lirycznym; Douve to sam Bonnefoy. W związku z tym staje się ona symboliczną reprezentacją autora, a jej przeżycia są równocześnie przeżyciami samego mówiącego. Kolejne transformacje Douve są przesiąknięte poszukiwaniami człowieka niejako niedopasowanego do rzeczywistości. Autor, podchodząc do muru z innej strony, wyrzeka się ciemności, oczekując na odrodzenie. Ostatecznie Bonnefoy

³ Gra słowna z języka francuskiego zasadzająca się na homonimii (*paysage* [peizaʒ] – pejzaż, je [ʒə] – ja).

ukazuje, że granica między ruchem a bezruchem, między życiem a śmiercią, między sensem a nicością jest przestrzenią poetyckiej epifanii; cichej obecności, w której na moment dotyka się pewnego niezdefiniowanego doświadczenia siebie bez potrzeby jego nazwania.

Bibliografia

Agosti S., 1972, *Yves Bonnefoy e la grammatica dell'ineffabile*, Milano.

Allen W.S., 2009, *Dead Transcendence: Blanchot, Heidegger, and the Reverse of Language*, „Research in Phenomenology”, Vol. 39, No. 1.

Barthes R., 2002, *Leçon*, „Œuvres complètes”, Vol. 5, No. 1, Paryż, <https://journals.openedition.org/hrc/5329> [dostęp: 20.09.2024].

Bonnefoy Y., 1947, *Anti-Platon*, Paryż.

Bonnefoy Y., 1953, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris.

Bonnefoy Y., 1963, *Ten sam ciągłe głos*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa.

Bonnefoy Y., 1975, *Fonctions de l'image : dialogue avec Jean Starobinski*, YouTube, 9.09.1975, <https://www.youtube.com/watch?v=TN1WiDVe7GE> [dostęp: 4.05.2025].

Bonnefoy Y., 1981, *La présence et l'image*, Collège de France, 4.12.1981, <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/lecon-inaugurale/la-presence-et-image/la-presence-et-image> [dostęp: 4.05.2025].

Bonnefoy Y., 1986, *Poèmes*, tłum. A. Wodnicki, Paris.

Bonnefoy Y., 1990, *Entretiens sur la poésie*, Paris.

Bonnefoy Y., 1993, *La recherche de soi*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=gl1XpOta7V4> [dostęp: 4.05.2025].

Breton A., 1924, *Manifestes du surréalisme*, Paris.

Cicogna M., 2014, *Douve e la bellezza: il gesto conteso tra visione e interpretazione*, „Laboratorio Critico”, Vol. 1, No. 4, https://www.academia.edu/11650359/Douve_e_la_bellezza_il_gesto_conteso_tra_visione_e_interpretazione [dostęp: 10.10.2024].

Collot M., 2011, *La pensée- paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles.

Dickow A., 2015, *Yves Bonnefoy and the „Genius” of Language*, „SubStance”, Vol. 44, No. 2, <https://muse.jhu.edu/pub/19/article/588463> [dostęp: 20.09.2024].

Domżał T.M., 2017, *O neurologii – w historii, esejach i wykładach*, Lublin.

Dybeł K., Marczuk B., Prokop J., 2019, *Historia literatury francuskiej*, Warszawa.

Glissant E., 1996, *Du corps de Douve*, „L'esprit Créateur”, Vol. 36, No. 3, <https://www.jstor.org/stable/26287412> [dostęp: 20.09.2024].

Gordon A.L., 1979, *From Anti-Platon to Pierre écrite: Bonnefoy's „Indispensable” Death*, „World Literature Today”, Vol. 53, No. 3, <https://www.jstor.org/stable/40132184> [dostęp: 10.10.2024].

Heidegger M., 1992, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia”, t. 5, nr 5.

Hochman H., 2002, *Yves Bonnefoy et la poésie à l'affût du monde*, „French Forum”, Vol. 27, No. 1, <https://www.jstor.org/stable/40552298> [dostęp: 20.09.2024].

Kvanvig J.L., 1984, *Divine transcendence*, „Religious Studies”, Vol. 20, No. 3, <https://www.jstor.org/stable/20006072> [dostęp: 19.09.2024].

Lançon D., 2014, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur*, Paris.

Long-Longpré S., 2018, *La poétique de la présence dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*, Montréal, https://www.academia.edu/108899926/La_poétique_de_la_présence_dans_l'oeuvre_dYves_Bonnefoy [dostęp: 11.10.2024].

Pawluczuk W., 1994, *Potoczność i transcendencja. Intersubiektywność naszej codzienności*, Kraków.

Sławek T., 1984, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice.

Starobinski J., 1982, *La poésie entre deux mondes*, Paris.

Rye C., Wise R., Jurukovski V., DeSaix J., Choi J., Avissar Y., 2016, *Laws of thermodynamics*, w: *Biology*, <https://openstax.org/books/biology/pages/1-introduction> [dostęp: 19.09.2024].

Biogram

Bartłomiej Krupa – student kierunków filologia romańska oraz filologia włoska na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego; jego działania badawcze obejmują teksty włoskiego i francuskiego średniowiecza, podejmujące tematykę kanibalizmu, a także melancholii i nadziei. W swoich pracach zajmuje się również zagadnieniami przestrzeni oraz istnienia muzyki w poezji XIX i XX wieku takich poetów, jak Paul Verlaine czy Yves Bonnefoy.

Bartłomiej Krupa – a student of French Studies and Italian Studies at the Faculty of Modern Languages at the University of Warsaw. His research focuses on texts from Italian and French medieval literature, exploring themes of cannibalism, as well as melancholy and hope. His works also address issues related to space and the existence of music in the poetry of the 19th and 20th centuries, particularly in the works of poets such as Paul Verlaine and Yves Bonnefoy.