

Herman Meyer

Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 251-273

1970

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.

HERMAN MEYER

KSZTAŁTOWANIE PRZESTRZENI I SYMBOLIKA PRZESTRZENNA W SZTUCE NARRACYJNEJ

Skoro w tekście poniższym prześledzić mamy problem, w jaki sposób dokonuje się kształtowanie przestrzeni w twórczości literackiej, a zwłaszcza w sztuce narracyjnej, i skoro odpowiedzieć mamy na pytanie, jaka jest funkcja kształtowania przestrzeni w całościowej strukturze utworów narracyjnych — to rzeczą wskazaną byłoby najpierw ustalić choć w przybliżeniu, w jakim sensie używa się tutaj słowa „przestrzeń”. Albowiem stare porzekadło: „Gdy dwóch mówi to samo, to wcale nie musi to być tym samym” — ma moc obowiązującą szczególnie tam, gdzie jeden i ten sam wyraz pojawia się w ustach przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych. Żywimy wprawdzie nadzieję, że nie będzie z nami aż tak, jak u Jean-Paula z owym rozkosznym bakałarczykiem Marią Wuz, który — zmuszony biedą do własnoręcznego spisania sobie biblioteki filozoficznej —

(...) w całym nagryzmołonym piórkiem traktacie o przestrzeni i czasie snuł rozważania wyłącznie o tej przestrzeni, którą określa się jako wyporność okrętu, i o tym czasie, który u kobiet nosi nazwę *menses*.

Mimo to nie jest wcale wytworem imaginacji ryzyko, iż tożsamość brzmieniowa słowa „przestrzeń” złudnie zasugeruje nam również jakąś nie istniejącą w rzeczywistości tożsamość jego treści. Tymczasem zaś estetyczne pojęcie przestrzeni nie jest bynajmniej identyczne z tą kategorią przestrzeni postrzegalnej zmysłowo, którą operuje psychologia, choć

[Herman Meyer — profesor literatury niemieckiej na Uniwersytecie Amsterdamskim; ogłosił m. in. prace: *Der Typus des Sonderlings in der deutschen Literatur*, 1943; *De Levensavond als litterair motief*, 1947; *Das Zitat in der Erzählkunst*, 1961; *Zarte Empirie*, 1963.

Przekład według: Herman Meyer, *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst. Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1963, s. 33—56.

Pierwodruk tego tekstu w: „Studium Generale” t. 10, 1957, z. 10, s. 620—630.]

ma z nią wiele wspólnego; tym bardziej zaś nie jest ono identyczne z teoretyczną ideą przestrzeni w matematyce czy w filozofii, z którą zresztą ma już bardzo niewiele cech wspólnych albo też i zgoła żadnej. Na szczęście nie musimy tutaj *ab ovo* wyklądać owych rozróżnień; możemy powołać się w tej mierze przede wszystkim na Ernsta Cassirera, który w drugim tomie swej *Philosophie der symbolischen Formen*, a także w rozprawie *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*¹ wykreślił granice owych pojęć z jasnością wręcz wzorcową. Szczególnie istotne dla naszej dyscypliny powinno by okazać się Cassirerowskie pojęcie przestrzeni mitycznej, która — w ostrej opozycji do przestrzeni, jaką operuje poznanie czyste — wyróżnia się tym, iż nieustannie trzeba ją odnosić do sfery sensu oraz wartości. W przestrzeni mitycznej poszczególne części, punkty i miejsca określone są jakościowo, a zarazem istnieje tu ścisły związek wewnętrzny między istotą danego przedmiotu i jego położeniem przestrzennym.

Świątość lub świeckość, dostępność lub niedostępność, błogosławieństwo lub ciążąca nad danym miejscem klątwa, swojskość albo też obcość, wiążąca się z danym miejscem obietnica szczęśliwego spełnienia albo też wiszące nad nim niebezpieczeństwo — oto cechy, wedle których mit rozgranicza oraz wyróżnia rozmaite miejsca i kierunki w przestrzeni².

Z kolei przestrzeń estetyczna różni się według Cassirera od przestrzeni mitycznej tym, że dominuje w niej *swoboda* wyobraźni oraz uczucia, a także — *przedmiotowością* właściwą sposobowi jej przedstawiania. Przy całej trafności tego spostrzeżenia wydaje mi się jednak, iż we wzajemnym stosunku między przestrzenią mityczną i estetyczną cechy o charakterze wyróżniającym występują nieporównanie słabiej aniżeli te, które decydują o wspólnocie; być może nawet jeszcze słabiej, niż byłby to skłonny zakładać Cassirer. Z jednej bowiem strony element przedstawienia przedmiotowego zaznacza się bardzo silnie również i w przestrzeni mitycznej, która — jak to podkreśla sam Cassirer — jest przecież także przestrzenią obdarzoną strukturą i kształtem; z drugiej zaś strony trzeba zwrócić uwagę, iż swoboda estetyczna nie oznacza bynajmniej wolności od wszelkich uwarunkowań. Również w przestrzeni estetycznej oddalenie i bliskość, wysokość i głębokość, charakter otwarty bądź zamknięty stanowią pewne wartości emocjonalne, i to o mocy najzupełniej obowiązującej; a swoboda w posługiwaniu się nimi jest tylko swobodą gry, której reguły zostały ostatecznie i rygorystycznie ustalone. Ten stan rzeczy wyjdzie na jaw jeszcze dobitniej

¹ W dodatku [Beilageheft] do „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, t. 25, 1932, s. 21—63.

² *Ibidem*, s. 29.

w trakcie analizy poszczególnych konkretnych ukształtowań przestrzennych.

Rozróżnienie między sztuką przestrzenną i czasową, które założył Lessing w *Laokoonie*, zachowuje swą moc obowiązującą. W twórcach architektonicznych i rzeźbiarskich przestrzenność jest po prostu konkretną rzeczywistością; w dziełach malarskich przestrzeń trójwymiarowa zostaje wprawdzie jedynie wyimaginowana na płaszczyźnie płótna, ale to jej wyobrażenie rodzi się jednak dzięki użyciu analogicznych środków przestrzennych, dzięki „figurom i barwom w przestrzeni”. Natomiast twórczość literacka skazana jest na posługiwanie się „tonami artykułowanymi w czasie”, i przy pomocy owych różnych co do istoty i następujących po sobie sukcesywnie znaków nie tworzy żadnej przestrzeni rzeczywistej, lecz tylko najzupełniej wyimaginowaną. Z różnicy między znakami przestrzenno-symultaneicznymi i czasowo-sukcesywnymi Lessing wyprowadził wniosek, iż twórczość literacka może przedstawiać „ciała” w przestrzeni jedynie „na sposób aluzyjny”, a mianowicie za pośrednictwem działań przebiegających w czasie; podobnie, jak i na odwrót — malarstwo może „naśladować” owe działania przebiegające w czasie również tylko „aluzyjnie”, za pośrednictwem ciał. Wszystko, co powiedziano tutaj na temat przedstawiania ciał w przestrzeni, w znacznej części daje się oczywiście odnieść i do samej przestrzeni. Bo przecież i ona jest w twórczości literackiej „tylko” owocem aluzji wyrażanej w sposób pośredni. W tej sytuacji nie może dziwić fakt, iż przy badaniach nad „przestrzenią estetyczną” zawsze na pierwszym miejscu brano pod uwagę sztuki o charakterze przestrzennym — architekturę, rzeźbę oraz malarstwo — przy czym w stronę twórczości literackiej jedynie od czasu do czasu rzucał ktoś spojrzenie z ukosa. W interpretacji dzieł sztuki językowej problem ich ukształtowania przestrzennego odgrywał dotychczas stosunkowo bardzo ograniczoną rolę³. Tym bardziej natarczywie narzuca się więc ko-

³ Oto dotyczące tego tematu artykuły oraz opracowania pewnych problemów szczegółowych: R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. 1942, wyd. 2. — E. Muir, *The Structure of the Novel*. London 1928; wyd. 5: 1949. — W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. 1948; wyd. 8: 1962, rozdział X. — Th. Spoerri, *Éléments d'une critique constructive*. „Trivium” t. 8, 1951, s. 165 n. — J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*. „Swanee Review” t. 53, 1945. — D. Seckel, *Hölderlins Raumgestaltung*. „Euphorion” t. 39, 1938. — J. Klein, *Das Raum-Erlebnis in der Lyrik Eichendorffs*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” t. 29, 1935. — E. Kobel, *Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung*. 1951. — Herman Meyer, *Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst*. W: DVjs., t. 27, 1953. — H. Furstner, *Studien zur Wesensbestimmung der höfischen Minne*. Diss. Groningen 1956, s. 44 n., 119 n., 204 n. — Wolfgang Staroste, *Raumgestaltung und Raumsymbolik in Goethes „Wahlverwandschaften”*. „Études Germaniques” t. 16, 1961, s. 209—222.

nieczność postawienia takich oto pytań: Czy w twórczości literackiej przestrzeń jest czynnikiem istotnym? Czy — wychodząc już poza sam problem jej charakteru faktycznego — przestrzeń spełnia jakąś ważną funkcję integrującą w owym współgraniu sił, które konstytuują pewną totalną strukturę dzieła literackiego — strukturę obejmującą jego zawartość i kształt? I czy wreszcie analiza ukształtowania przestrzennego może wnieść jakiś element istotny dla zbadania owej struktury?

Chciałbym popробować odpowiedzi na te pytania jedynie w odniesieniu do twórczości literackiej o charakterze narracyjnym. Można przy tym nawiązać do rozróżnienia, które w badaniach zdobyło już sobie do pewnego stopnia prawo obywatelstwa, a mianowicie do rozróżnienia między „lokalizacją” faktyczną oraz „przestrzenią” zdeterminowaną przez sens dzieła. Lokalizacja określona bywa przez dane o charakterze faktycznym i empirycznym, a więc np. przez wymienienie nazw geograficznych czy też nazw ulic itd. Natomiast przestrzeń ma charakter bardziej duchowy; jest to obdarzona określonym kształtem ekspresja ludzkiego odczuwania, przy której można pozwolić sobie na rezygnację z dookreśleń natury faktycznej, przez co bynajmniej nie ulegnie pomniejszeniu właściwa owej formie ekspresji zdolność przekazywania myśli. Tym samym stwierdzamy, iż ową nasyconą sensem i przeżyta przestrzeń znamionuje pewna potencja symboliczna — chociażby nawet ten jej symboliczny charakter nie został przez twórcę zaznaczony czy wyrażony *explicite*. Nasycenie tekstu informacjami o charakterze lokalizującym bynajmniej nie powoduje w sposób konieczny zintensyfikowania sugestii przestrzennej. Równocześnie jednak trzeba wystrzegać się popadania w odwrotną skrajność i nazbyt pochopnego wyciągania wniosku, iż szczegółowa lokalizacja pociąga za sobą niezrealizowanie owej sugestii — co czyni np. Petsch w odniesieniu do obyczajowych powieści Fontanego. Istotnie, informacje podawane przez Fontanego nacechowane są często „baedekerowską dokładnością” — ale to jeszcze nie znaczy, iż z tego powodu Fontane „nieustannie myli przestrzeń spełnioną z przestrzenią realnie-empiryczną i aż nazbyt dobrze wymierzalną”⁴. Przestrzeń empirycznie zlokalizowana może bowiem również stać się przestrzenią odniesioną do idei dzieła i ideę tę rozjaśniającą. Rozpatrzmy pokrótce tę sprawę na przykładzie wprowadzenia do utworu *Poggenpuhls*. Można zajrzeć do *Baedekera* i na planie Berlina z dokładnością co do joty oznaczyć miejsce, w którym znajdowało się mieszkanie wdowy po majorze von Poggenpuhl — mieszkanie, z którego okien frontowych otwierał się widok na cmentarz Świętego Mateusza, a z pozostałych — na tyły domów przy Kulmstrasse.

⁴ R. Petsch, *op. cit.*, s. 186.

Owo mieszkanie przy Grossgörschenstrasse zostało wybrane przez rodzinę Poggenpuhlów w niemałej mierze z racji samej nazwy ulicy, wiążącej się z historią wojen — ale także z powodu tak zwanego „cudownego widoku”, który z okien frontowych otwierał się na nagrobki i grobowce rodzinne cmentarza Świętego Mateusza, od tyłu zaś — na parę domów przynależnych do Kulmstrasse, przy czym na jednym z nich można było przeczytać słowa „Fabryka cukierków Schulzego”, uwidocznione tam wielkimi literami, czerwonymi i niebieskimi na przemian.

Przy bliższym wejrzeniu w owe faktograficzne detale przenika do nas zawarty w nich sens intencjonalny. Nie wyczerpuje się on tylko na wyrażeniu *explicite* upodobania, jakie w majorowej von Poggenpuhl budził ów dwoisty widok — „ponieważ owa nieco sentymentalnie usposobiona dama chętnie mówiła o śmierci” i ponieważ zarazem „stale cierpiała na kaszel, więc, nie bacząc na jakąkolwiek oszczędność, żywiła się w znacznej części karmelkami od kaszlu i cukierkami ze słodu jęczmiennego”. Nagie i pozbawione wzajemnych odniesień ustawienie obok siebie grobowców rodzinnych i jakiejś bezbarwnej miejskiej fabryczki stanowi tu dobitne ucieleśnienie chwiejnej sytuacji duchowej rodziny Poggenpuhl we właściwej dla niej — i niczym nie zneutralizowanej — sprzeczności między ideologią a rzeczywistością, między feudalnymi sentymentami a mizernymi warunkami bytowymi; ucieleśnienie, które z góry sygnalizuje całą społeczną oraz duchową problematykę owej powieści. Zjawisko takie bynajmniej nie występuje u Fontanego w sposób odosobniony. Okazuje się zatem, że nawet powieść konsekwentnie „realistyczna” może w dokonywanych przez nią opisach o charakterze lokalizującym zawierać chociażby tylko zarodki symbolicznego ukształtowania przestrzeni. Z tym wszystkim ukształtowanie takie w dziełach narracyjnych o tonacji „realistycznej” występuje na ogół w formie nader częściowej. Rzadko tylko przestrzeń staje się tu ową siłą spajającą i przenikającą całość, a tym samym — elementem strukturalnym we właściwym znaczeniu tego słowa. Chwalebne wyjątki w rodzaju twórczości Adalberta Stiftera potwierdzają jedynie tę regułę.

Zupełnie inaczej ma się rzecz z kształtowaniem przestrzeni w nowoczesnej sztuce narracyjnej o orientacji awangardowej i w pewien sposób surrealistycznej. Ponieważ sztuka ta bez ogródek dąży ku temu, by — wychodząc poza naśladownictwo rzeczywistości empirycznej, z którą zdołaliśmy się już spoufalić — przedstawić samą istotę, przeto dokonuje się w niej wyobcowanie [*Verfremdung*] poszczególnych elementów tej rzeczywistości. Pociąga to za sobą gwałtowną, a niekiedy doprowadzoną nawet do punktu zerowego, redukcję danych o charakterze lokalizującym, których sens polega przecież na tym, iż potencjalnie dają się zidentyfikować, a zatem ponownie rozpoznać. Owa redukcja może przy tym dokonywać się w dwóch różnych kierunkach. Możliwość pierwsza

polega na tym, że — wraz z lokalizacją — osłabiona zostaje również i sama sugestia przestrzenna: sceneria akcji ulega spłaszczeniu, postaci działają na pustej niemal scenie — jak kukły poruszające się na płaskim tle płótna w teatrze marionetek. Wynikająca stąd izolacja postaci nadaje np. piętno stylowi *Człowieka bez właściwości*. Jest rzeczą symptomatyczną, iż świat tej powieści zostaje wprowadzie odniesiony do określonego *hic et nunc* c. k. monarchii austro-węgierskiej — ale że równocześnie Musil, poprzez użycie szczególniejszej tonacji, dokonuje wyobcowania owej zaszyfrowanej rzeczywistości empirycznej świata „c. k.”, nieledwie przemilczając przy tym nazwę Wiednia, gdzie rozgrywa się akcja. Możliwość druga polega na tym, że pojawiają się takie ukształtowania przestrzenne, które wprowadzie w poszczególnych swych elementach (ale nie w swej każdorazowej totalności!) przypominają jakąś rzeczywistość daną nam empirycznie — ale właśnie przez ten swój irrealny charakter manifestują własną autonomię, która przypada im z tej racji, że są wyrazem pewnych treści symbolicznych. Tak np. w późnym opowiadaniu Kafki *Schron* sposób ukształtowania przestrzeni — a mianowicie owego podziemnego labiryntu — nacechowany jest we wszystkich szczegółach niezwykłą wprost precyzją i sugestywnością, co jednak bynajmniej nie powoduje, aby ten twór przestrzenny nabierał charakteru empirycznego. Wręcz przeciwnie: właśnie na skutek swej szczególnie zaakcentowanej hiperkonkretności — miejsce zamieszkania owej obrysowanej niejasnymi konturami istoty na pół ludzkiej, a na pół zwierzęcej, która występuje tu jako podmiot narracji, przekształca się w wyłącznie symboliczny i niemal alegoryczny szyfr oznaczający pewną sytuację powszechną, a mianowicie jakieś niesamowite zagrożenie egzystencji ludzkiej jako takiej.

Jeszcze silniej zabarwienie alegoryczne występuje wówczas, kiedy pewien sens symboliczny wyrażony zostaje przez narratora *explicite*, z czym jednak nie mamy do czynienia u Kafki. Tak np. mityczno-uto-pijna przestrzeń krajobrazowa w utworze Ernsta Jüngera *Auf den Marmor-Klippen* stanowi pewną śmiałą konstrukcję, w której przemieszane są elementy pejzażu typowego dla okolic śródziemnomorskich z pejzażem Jeziora Bodeńskiego. I znów, podobnie jak u Kafki, poszczególne fragmenty owej przestrzeni poddają się identyfikacji, gdy jednocześnie jako całość ulega ona gwałtownemu wyobcowaniu. Zarazem jednak jeszcze silniej niż u Kafki ujawnia się idealny, a nawet pojęciowy fundament, na którym opiera się ucłanowanie owej przestrzeni, znajdujące zresztą dokładny odpowiednik w osobliwszym ukształtowaniu czasowym.

Wszyscy znacie ową nieokiełzaną melancholię, która ogarnia nas na wspomnienie czasów szczęśliwości. Jakże nieodwołalnie czasy te przeminęły; jesteście odgradzeni od nich bardziej nielitościwie, niż mogłyby tego dokonać wszelkie

odległości. (...) A jeszcze słodsze jest wspomnienie naszych lat księżycowych i słonecznych, gdy zamyka się ono nagłym przyływem trwogi.

Na tym kontraście między szczęściem i grozą, rozbrzmiewającym tu od razu jako akord początkowy, opiera się cała konstrukcja powieści. Owe „czasy szczęśliwości”, które we wspomnieniu rozbłyskują jedynie poprzez ich „spustoszone odbicie”, zostają tu dostrzeżone i przedstawione nie w ich przebiegu chronologicznym, lecz jako spoczywające w sobie samym czyste trwanie. Wielkim szczęściem tej pustelniczej egzystencji, nacechowanej pogodnym uduchowieniem i głębokim związkiem z naturą, jest to, iż czas nie kroczy tu naprzód, lecz stoi w miejscu lub krąży w obwodzie zamkniętym. W technice narracyjnej odbija się to poprzez krańcowo panoramiczny i aorystyczny [tj. ujmujący przeszłość jako zjawisko zamknięte, lecz nieokreślone w czasie — przyp. tłum.] sposób ukształtowania czasowego, w którym pierwiastek procesualny, motyw „dziania się”, zdecydowanie ustępuje miejsca bezczasowemu trwaniu i kołowemu obrotowi wydarzeń. Ta właśnie forma wypowiedzi aorystycznej i zuniwersalizowanej, która w innych utworach sztuki narracyjnej pojawia się zazwyczaj tylko na stosunkowo krótkich odcinkach — tutaj zostaje wytrzymana dłużej aniżeli do połowy powieści! To jednak, co później zaczyna się wraz z „nagłym przyływem trwogi” — a mianowicie ujawnienie się niewysłownej grozy w zasięgu władzy „nadleśniczego” i ujarzmienie podniosłej wolności przez jego krwawą tyranię — to właśnie, w najostrzejszym kontraście do poprzedniego toku narracji, opowiedziane zostaje w bezlitosnym *staccato* poszczególnych wydarzeń i przedstawione jako pewien nieprzerwanie rozwijający się przebieg czasowy.

Na skutek tego, iż przedtem czas tak długo utrzymany został w bezruchu, tym silniejsze wrażenie wywiera teraz świat przestrzenny w całym jego utrwalonym i statycznym uczłonowaniu. Obszary tego świata są w sposób całkiem jednoznaczny obdarzone określonym sensem i wartością. W rozdziale 8 są one oglądane i przedstawione z wyniosłej perspektywy marmurowych skał, które tworzą tu symbol przestrzenny „wyższej” egzystencji duchowej i które jak gdyby wałem odgradzają od siebie dwa zupełnie odmienne w swym charakterze regiony. W kierunku południowym rozciąga się tu nad brzegami Mariny krajobraz starej cywilizacji rzymskiej — azyl pradawnych obyczajów i dóbr kulturowych; jeszcze dalej na południe, po drugiej stronie Mariny, znajduje się żyjąca w swobodzie kraina górską Alta Plana; od północy natomiast graniczy ze skałami dzika Campagna, kraj nierzędu i bezprawia, który z kolei na północnym swym krańcu przechodzi w bagniska, a potem w potężny bór, gdzie grasuje nadleśniczy: oto obszar demonicznego rozpasania, życiodajna gleba dyktatury. Owo uczłonowanie przestrzeni, które już

samo przez się wyróżnia się dantejską ostrością konturów, zostaje pod koniec rozdziału raz jeszcze skomentowane w odniesieniu do zawartego w nim sensu.

Takie było owo królestwo, które ogarnialiśmy wokół swym spojrzeniem ze skał marmurowych. Z ich wyżyn widzieliśmy życie, które na starej glebie, jak winna latorośl dobrze pielęgnowane i uprawiane, rozwijało się i wydawało owoce. Lecz widzieliśmy także i jego granice: góry, gdzie pośród barbarzyńskich ludów panowała ogromna wolność, ale i niedostatek; a ku północy bagna i ciemne obszary, z których unosiła się groźba krwawej tyranii.

Tak oto przestrzenna konstrukcja powieści, która już i tak, przez samo swe dookreślenie pojęciowe, zdradzała tendencję do alegoryzacji — poprzez ową *explicite* wyrażoną wykładnię ostatecznie i bez reszty odsłania się jako alegoria.

Nie można jednak bynajmniej sądzić, że tylko dzięki ostremu odgraniczeniu obdarzonej sensem „ponadrzeczywistości” od rzeczywistości empirycznej udaje się przekształcić idealne i wyróżniające się pewną nośnością symboliczną ukształtowanie przestrzeni — w siłę dominującą, która byłaby w stanie zespolić w całość dzieło sztuki narracyjnej. Jest raczej tak, iż przestrzeń najobficiej promieniuje swą siłą symboliczną tam, gdzie sama ziemską rzeczywistość zostaje potraktowana jako nościelka pewnej idei i podniesiona do stanu łaski estetycznej. Chciałbym objaśnić to na przykładzie dwóch arcydzieł, pochodzących mniej więcej z tego samego czasu i dokumentujących erę rozkwitu literatury klasycznej i romantycznej, a mianowicie na przykładzie *Noweli* Goethego (1828) i Eichendorffa *Z życia nicponia* (1826). Obie nowele różnią się między sobą zasadniczo w swym ukształtowaniu przestrzennym, ale właśnie analiza owych różnic tym jaśniej pozwoli wydobyć sens strukturalny tego ukształtowania.

Świat poddany oglądowi w *Noweli*⁵ wyróżnia się swym jasnym ucłonowaniem i krystaliczną wprost przejrzystością. Eckermann słusznie podziwiał tu: (...) „nadzwyczajną wyrazistość, z jaką unaocznione zostały wszystkie przedmioty, aż po najdrobniejsze rysy lokalne”; także sam Goethe potwierdzał, iż bardzo zależało mu „na dokładnym rysunku miejsca”⁶.

⁵ Por.: K. May, „Euphorion” t. 33, 1932. — E. Beutler, DVjs., t. 16, 1938. — E. Staiger, *Meisterwerke deutscher Sprache*, 1957, wyd. 3. — E. Wäsche, *Honorio und der Löwe*, 1947. — H. Himmel, *Metamorphose der Sprache. Das Bild der Poesie in Goethes „Novelle”*. „Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins” t. 65, 1961, s. 86—100. Autor niniejszego studium wskazuje na te doniosłe interpretacje *Noweli* Goethego, nie wdając się jednak w szczegółowe wyjaśnienie, gdzie zgadza się z owymi interpretacjami, gdzie zaś od nich odbiega. Por. również: Benno von Wiese, *Novelle*. („Sammlung Metzler” 27). 1963.

⁶ Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 15 i 18 stycznia 1827.

Jeżeli teraz posiłkując się pamięcią (a żywią nadzieję, że można założyć u czytelników znajomość obu nowel), uprzątnijmy sobie główne fazy przebiegu wydarzeń: wymarsz na łowy, konną przejażdżkę księżnej po rynku i dalej pod górę, w kierunku ruin starego zamku, pożar na targowisku, zabicie zbiegłego tygrysa przez Honoria i udobruchanie lwa śpiewem chłopca — wówczas ze zdumieniem zauważymy, z jaką przejrzystością i plastyką stają przed naszymi oczyma poszczególne sceny i grupy, zarówno każda z osobna, jak też i w ich wzajemnych powiązaniach. Bez trudu zatem jesteśmy gotowi uwierzyć Eckermannowi, gdy twierdzi on, iż Goethe przynajmniej jedną scenę główną, a mianowicie tę, w której Honorio klęczy przed księżną na zabitym tygrysie, istotnie pomyślał sobie „jako obraz”⁷, co w tym przypadku naprawdę znaczy: obraz namalowany. Nie mniej pouczającym świadectwem, które dowodzi, z jaką wyrazistością Goethe wyobrażał sobie wizualną przestrzenność, jest „schemat” sporządzony przezeń przed napisaniem tekstu, chociażby od razu jego początek: „1. Mgła rankiem. 2. Na pół zamglony podwórzec zamkowy. 3. Zgromadzeni myśliwi. 4. Na pół widoczna ciżba”, itd. Gdybyśmy jednak ową przejściową określoność i wyrazistość pierwiastka przestrzennego chcieli potraktować po prostu jako „realizm”, znaleźlibyśmy się na fałszywym tropie. Poeta bowiem bynajmniej nie dobiera się tu do różnobarwnej rzeczywistości za pośrednictwem jej bezpośredniego opisu; jego postępowanie — aby określić to własną terminologią Goethego — nie daje się określić jako „proste naśladowanie natury”, lecz właśnie, i w pełnym tego słowa znaczeniu, jako „styl”.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej, jak osobliwymi środkami posługuje się ów styl! Cechą najbardziej rzucającą się w oczy jest tu ich daleko idąca pośredniość. Jej dobitnym przykładem może być sposób, w jaki stopniowo wyłania się obraz targowiska. Zrazu dokonuje się to w formie *z w r o t u w s t e c z* [*Rückwendung*]⁸, który stwarza lekki dystans pomiędzy wypowiedzią i akcją rozgrywającą się współcześnie.

Wczoraj księżę poprowadził swą małżonkę konno poprzez mrowie nagromadzonych towarów i zwrócił jej uwagę, że właśnie tu dokonywa się pomyślna wymiana dóbr między krainą górzystą i niziną; zarazem umiał też skierować uwagę księżnej na zapobiegliwość mieszkańców jego ziem.

Różnobarwna rzeczywistość jest tutaj zaledwie krótko zasygnalizowana, cały akcent pada bowiem na idealną istotę rynku, na jego funkcję w dynamicznej równowadze gospodarki. Również i forma wypowiedzi jest pod tym względem charakterystyczna: wypowiedź ta zostaje pod-

⁷ *Ibidem*.

⁸ Por. znakomitą analizę „zwrotu wstecz” [*Rückwendung*] u E. Lämmerta, *Bauformen des Erzählens*, 1955, s. 100 n.

porządkowana czasownikom o funkcji informującej, a mianowicie „zwrócił jej uwagę”, „umiał też skierować uwagę” [*hatte seine Gemahlin (...) bemerken lassen; wusste sie (...) aufmerksam zu machen*], tym samym zaś jest ona przeprowadzona jak gdyby przez podwójny filtr psychologiczny, co potęguje zarówno jej pośredniość, jak i jej charakter idealny. W sposób równie pośredni — jako zawartość czyjejś myśli — pojawia się targowisko i po raz drugi, tym razem jednak w zwrocie skierowanym w przyszłość [*Vorausblick*] a mianowicie tam, gdzie księżna wypowiada swój zamiar odwiedzenia targowiska podczas przejażdżki konnej; i również w tym przypadku cechą dominującą wypowiedzi jest jej odniesienie do sytuacji powszechnych i idealnych.

Jest to tak, jak gdyby zapotrzebowania i zajęcia wszystkich rodzin tych ziem, obróciwszy się na zewnątrz i zebrawszy się w jednym ośrodku, wydobyły się na światło dzienne; tu bowiem uważny obserwator dostrzeże wszystko, co człowiek wytwarza i czego mu trzeba (...).

Gdy wreszcie targowisko pojawi się w narracji jako rzeczywistość aktualna — wyobrażenie „rynku” jako typu idealnego jest już tak silnie skonsolidowane, że przypadkowy i jednorazowy fenomen „targowiska” musi bez reszty podporządkować się owemu wyobrażeniu. Pośredni i idealny charakter przedstawienia idą tu ręką w rękę i są dwoma aspektami jednego i tego samego stanu rzeczy.

To, co zobrazowaliśmy wyżej na przykładzie częściowym, odnosi się najdokładniej i do całej kształtowanej tutaj przestrzeni. Ów obraz przestrzenny jest nader plastyczny i jasno uporządkowany: po jednej stronie nowy zamek, położony na niewielkim wzgórzu, na uboczu od miasta; po drugiej stronie — stara ruina zamkowa, wznosząca się na szczycie góry i stanowiąca najdalszy punkt, do jakiego dociera nasze spojrzenie; poniżej owej ruiny — centralne miejsce akcji, a mianowicie „pusta i kamienista płaszczyna” terenu lekko podnoszącego się ku górze. Ale i tym razem trzeba podkreślić, że ów wyrazisty porządek osiągnięty zostaje za pomocą środków w najwyższym stopniu pośrednich, a przy tym tyleż śmiałych, co i osobliwych. Oto po wyruszeniu całego towarzystwa na łowy księżna udaje się do tylnych komnat zamku, aby wymarsz ten obserwować poprzez znajdujący się tam teleskop.

Znalazła ów wyborny teleskop jeszcze w tej samej pozycji, w jakiej pozostawiono go wczoraj wieczorem, gdy podczas rozmowy kontemplowano przezeń ruiny starego zamku rodowego wznoszące się ponad gajem, górą i wierzchołkami boru; a widok ich był szczególnie osobliwy w świetle wieczoru, kiedy to największe nagromadzenie mas światła i cienia mogło dać najdobitniejsze pojęcie o tym tak okazałym pomniku dawnych czasów.

W taki oto sposób od razu na początku poznajemy scenę wydarzeń, w których znajdzie kulminację całe opowiadanie: jest to miejsce, gdzie

śpiewający chłopiec udobrucha lwa; a zaraz poniżej znajduje się owa „płaszczyna pusta i kamienista”, przez którą teraz przeciąga orszak łowiecki, a gdzie później Honorio zabije lwa i gdzie pojawi się rodzina ze Wschodu. Tym samym za pośrednictwem teleskopu stworzona zostaje pewna zasadnicza oś przestrzenna, rozciągająca się od nowego zamku do ruin dawnego, a która w toku opowieści okaże się główną osią przebiegu wydarzeń. Pierwiastek pośredniości, zaznaczony już dzięki mediatyzującemu wprowadzeniu instrumentu optycznego, zostaje wzmocniony ponownie poprzez chronologiczny zwrot wstecz („wczoraj wieczorem”!). — Podobnie pośredni charakter ma kontynuacja naszej znajomości ze wspomnianymi ruinami zamku. Poznajemy je teraz *in effigie*, a mianowicie poprzez rysunki, które księżnej pokazuje i objaśnia książę-stryj. Silniejszą mediatyzację byłoby trudno sobie wyobrazić: bo oto twórca ani nie opisuje owych ruin jako aktualnej rzeczywistości narracyjnej, ani też nie daje od siebie bezpośredniego opisu przedstawiających je rysunków; doświadczenia tych ruin doznajemy — podobnie, jak sama księżna — poprzez filtr duchowy komentującej wypowiedzi stryja. Sytuacja ta — a wraz z nią owo potrójne uwikłanie psychologiczne w apercpcję ze strony rysownika, potem stryja, i wreszcie księżnej — jest tutaj, dokładnie tak samo jak i wcześniejsze przedstawienie targowiska, utrzymana w ryzach przez konsekwentne podporządkowanie jej czasownikom określanym jako *verba sentiendi et declarandi* („Przyjrzyjcie się tylko pani, jak wspaniale (...)”; „I cóż powiecie, księżno, o podworcu, który {...}”). Opis zaprezentowany w słowach stryja jest małym dziełem sztuki, które, przy całej swej zwięzłości, ma również wartość obrazową — tak iż gdy później wypadnie twórcy zetknąć się z owym miejscem, jest on już zwolniony z jego opisywania, ponieważ dokonał tego w sposób zastępczy przedtem, przy opisie rysunku. Opis ten nie poprzestaje wszakże na zwykłym zobrazowaniu stanu faktycznego; należałoby raczej powiedzieć, że informacja faktyczna jest tutaj ściśle spleciona z co najmniej równie silnym pierwiastkiem kontemplacji oraz idealnej interpretacji symbolicznej, wydobytych dzięki pośredniej formie przedstawienia poprzez filtr czyjejś umysłowości. Oto bowiem dycho-
tomie między rozpadającym się zamkiem i zalesioną górą, między pomnikiem dawnej kultury a żywą przyrodą — sprowadza stryj pod koniec swej przemowy do formuły kreującej jak gdyby pewien typ idealny:

Chcemy tymi obrazami przyozdobić naszą salę ogrodową; i każdy, kogo wzrok zabląka się ponad nasze regularnie zbudowane partery, altany i cienne krużganki, zechce później obrócić swą myśl ku temu, co można w rzeczywistości obejrzeć tam, w górze: ku sąsiadowaniu starego z nowym, ku sąsiadowaniu tego, co zastygłe, trwałe i niezniszczalne, z tym, co świeże, giętkie i pełne urzekającego uroku.

Zawarta w owej formule polaryzacja między światem zastygłych form i światem giętkiej świeżości stanowi centralny motyw treściowy noweli i z pewnością nieprzypadkowo zostaje dalej podjęta od nowa w hymnicznej mowie pochwalnej, którą na cześć natury wygłasza człowiek ze Wschodu; tam zaś staje się ona podstawą i uzasadnieniem dla nabożnego poglądu, iż „wszystkie dzieła Boże mądre są, każde w swoim rodzaju”; a więc również tygrys i lew, chociażby nawet zwierzęta te zbiegły z jarmarcznej budy.

Oś przestrzenna, wydobyta już tak silnie dzięki wprowadzeniu motywu teleskopu, ulega później jeszcze bardziej zdecydowanemu umocnieniu na skutek tego, iż wzrok biegnie następnie w kierunku najzupełniej odwrotnym, ale po tej samej linii przestrzennej. Oto bowiem właśnie z owej „rozległej kamienistej płaszczyzny”, którą najpierw obejrzelśmy z oddali, księżna i jej orszak spoglądają teraz przez lunetę na miasto i położony w nim pałac oraz na pejzaż rozciągający się poza miastem. Panorama otwiera się, wzrok może błąkać się tu i tam, ale poza pośrednictwem instrumentu optycznego owo błędzenie podlega silnej redukcji, a spojrzenie zostaje pochwycone w sieć linii przestrzennych, przeprowadzonych pomiędzy niewieloma ściśle ustalonymi punktami. Zapamiętajmy dobrze tę sprawę, ponieważ analiza ukształtowania przestrzennego w utworze Eichendorffa zademonstruje nam całkowite przeciwieństwo owej linearności i ostrości konturów! — Przez lunetę Honorio dostrzega teraz również pożar na targowisku. Po wszystkim, co powiedziano wyżej, nie dziwi już nas pełna dystansu pośredniość tej formy przedstawienia; ale mimo wszystko musi zadziwić jej dalsze spotęgowanie. Oto bowiem na miejsce opisu aktualnego pożaru, o którym dalej nie ma już ani słowa, w sposób zastępczy wkracza tu wspomnienie księżnej o opowieści stryja na temat jakiegoś zupełnie innego pożaru na targowisku. I w takim oto znów potrójnym uwikłaniu w filtry różnych umysłowości, a na dodatek jako zawartość myśli księżnej, daje Goethe — i na tym polega paradoksalny charakter jego sztuki stylu — tak plastyczny obraz tamtego pożaru targowiska, że pod względem jaskrawości i sugestywności byłoby trudno znaleźć coś równego tamtemu obrazowi! Jakież jest efekt wszystkich tych osobliwych chwytów artystycznych? Oto rozwija się tu jakaś skomplikowana sieć „powtórnych odzwierciedleń”, która z łagodną, lecz nieodpartą siłą uświadamia nam ostateczną tożsamość tego, co ogólne, i tego, co szczególne, znaczenia i faktu, idei i rzeczywistości.

W tym sensie powinniśmy również pojąć owo „idealne, a nawet liryczne zakończenie” *Noweli*, które sam Goethe w rozmowach z Eckermannem określił jako „spotęgowanie”, jako „kwiat” całej rośliny⁹. Na

⁹ Eckermann, *op. cit.*, 18 stycznia 1827.

skutek jasnego rozplanowania „spotęgowanie” to uzyskuje określony kształt przestrzenny. Miejsca położone na ukształtowanej już od samego początku osi przestrzennej — teraz właśnie odsłaniają swój najgłębszy sens. Od nowego zamku miejskiego aż po „pustą, kamienistą płaszczyznę” rozpościera się tutaj obszar „świecki”. Zabijając tygrysa, Honorio spełnia tylko swój obowiązek, jego czyn jest słuszny, a nawet dobry — ale jedynie wówczas, gdy mierzymy go miarą świecką, czyli na płaszczyźnie i w zasięgu *profanum*. Ale oto na miejsce, gdzie rozgrywa się akcja „świecka”, wkracza również pewien pierwiastek wyższy. Poprzez skargę kobiety, przemowę mężczyzny i śpiew dziecka — które same w sobie tworzą jakieś potężne stopniowanie wiodące ponad sferę *profanum* — przygotowuje się ów czyn pełen łagodności, który dzięki swemu sakralnemu humanizmowi i humanistycznej sakralności transcenduje, a jednocześnie obala tamto zabójstwo: czynem tym jest poskromienie lwa za pośrednictwem czystej potęgi śpiewu. Jednakże miejscem, na którym dokona się ów czyn, nie jest już kamienista równina, ale położony wyżej i zamknięty teren wnętrza zamku. — Ów podział przestrzeni na obszar świecki i sakralny, podział, który Cassirer na podstawie materiału czerpanego z mitologii archaicznych i prymitywnych traktuje jako zasadniczy wyznacznik mitycznego pojmowania przestrzeni, tutaj — a zatem na swobodniejszej płaszczyźnie estetycznego stanowienia symboli — występuje nadal z pełną intensywnością i siłą. Zarazem jednak pojawienie się charakteru symbolicznego nie obniża tu stopnia rzeczywistości owych ukształtowań przestrzennych. Podobnie, jak czyn chłopca nie leży bynajmniej poza zasięgiem tego, co możliwe i wiarogodne — podobnie też i miejsce owej akcji nie jest bynajmniej jakimś symbolicznym przybytkiem pośród chmur, ale rzeczywistością ziemską, tak samo, jak i wszystkie inne miejsca w tym opowiadaniu. Totalny świat przestrzenny owej noweli jest światem „rzeczywistym” — ale zarazem, w Goetheańskim rozumieniu tego słowa, jest to również i świat „prawdziwy”. W sposobie ukształtowania przestrzennego całkowicie sprawdza się tu znana definicja pierwiastka symbolicznego, którą Goethe zapisał kiedyś w swych *Maximen und Reflexionen*:

Prawdziwa symbolika pojawia się tam, gdzie to, co bardziej ogólne, reprezentowane jest przez to, co szczegółowe; nie jako sen lub cień, lecz jako żywe i związane z określoną chwilą objawienie się spraw niezbadanych¹⁰.

Nicpoń¹¹ Eichendorffa nie ma w swej treści zewnętrznej nic wspólnego z Nowelą Goethego, toteż porównywanie owych utworów

¹⁰ *Maximen und Reflexionen*. Max Hecker 1907, nr 314.

¹¹ Por. następujące prace związane z tym tematem: R. Alewyn, *Eine Landschaft Eichendorffs*. „Euphorion” t. 51, 1957, s. 42—60. — O. Seidlin: *Der*

pod tym kątem widzenia nie miałoby najmniejszego sensu. Do konfrontacji ich uprawnia nas jedynie ta okoliczność, że ukształtowanie przestrzeni jest u Eichendorffa wprawdzie najzupełniej odmienne niż w tekście Goethego, ale zarazem jest ono w nie mniejszym stopniu niż w owym tekście czysto symbolicznym wyrazem zawartości. Różnica między obu tekstami ma przy tym charakter tak zasadniczy, że bez trudu dałaby się sprowadzić do pewnej formuły pojęciowej; na razie jednak powstrzymamy się przed tym świadomie, nie chcąc, aby do naszych rozważań wśliznął się w ten sposób jakiś tępy i ślepy realizm w rozumieniu poszczególnych pojęć.

Stan faktyczny, z jakim mamy do czynienia w opowiadaniu Eichendorffa, można określić jako przemierzanie przestrzeni: od wsi rodzinnej bohatera opowiadania do zamku hrabskiego położonego nad Dunajem w Wiedniu, później do Rzymu i na koniec z powrotem do wspomnianego zamku. Mimo iż nazwy obu miast tworzą tu określone geograficznie ramy — przemierzanie przestrzeni dokonuje się jednak w sposób krańcowo antygeograficzny. Ojciec nie wysyła bohatera np. „w podróż”, ale wypróbowanym obyczajem baśni — „w świat”¹²; z kolei syn podejmuje w swej odpowiedzi ową ogólną i nieokreśloną formułę baśniową, a przy tym dodaje do niej jeszcze i drugą: „skoro jestem nicpotem, no to dobrze, że chcę pójść w świat i poszukać szczęścia”. Ów motyw baśniowy jest konsekwentnie podtrzymywany od przytoczonej formuły wyjściowej aż po słowa końcowe: „i wszystko, wszystko dobrze się skończyło”. A dotyczy to nie tylko wspomnianego motywu, ale i samej perspektywy baśniowej. Pomyślmy: mamy tu do czynienia z narracją prowadzoną w pierwszej osobie [*Ich-Erzählung*], cały tekst stanowi wypowiedź bohatera, jego to oczami patrzymy, a skonstruowany tutaj świat przeżywamy poprzez medium jego duszy. Co prawda, jeśli idzie o wgląd we właściwą intrygę, to dołącza się tu pewna komplikacja perspektywy, która strukturze opowiadania nadaje piętno całkiem swoiste i w dużym stopniu jest źródłem uroku tego utworu. Jakkolwiek bowiem Nicpoń nigdy nie wypada tu z roli i zawsze z najdoskonalszą naiwnością przemawia ze stanowiska człowieka, którego spętał rzucony na niego czar i uwikłała iluzja¹³ — to przecież twórca ciągle troszczy się, by

Taugenichts ante portas. „Aurora, Eichendorff-Almanach” t. 16, 1956, s. 70—81; *Eichendorff Symbolic Landscape*. PMLA, 72, 1957, s. 645—661. [Nie korzystano z przekładu polskiego tej noweli wydanego w 1921 r.]

¹² Por. baśnie braci Grimm: *Dzielný krawczyk, Trzech szczęściarzy, Czterej zdolni bracia*.

¹³ Na perspektywę narracyjną najzupełniej nie wpływa tu fakt, iż teraźniejszość, w której prowadzone jest opowiadanie bohatera — i która zresztą ma charakter w najwyższej mierze nieokreślony — musi być późniejsza od czasu, w ja-

mimo wszystko rozumny czytelnik zawsze pojmował trochę więcej aniżeli sam opowiadający bohater; w tym celu Eichendorff kreuje tu perspektywę drugą górującą nad perspektywą baśni, i właśnie z tej drugiej perspektywy czytelnik spogląda na bohatera z góry i przenika wszelkie nieporozumienia, w które tamten zostaje uwikłany. Nieporozumienia te po większej części mają komediowy charakter i genezę: np. przebieranie się w celu uprowadzenia pięknej Flory, następnie opierające się na domniemanej przebierance *qui pro quo* we włoskim zamku, gdzie bohater zostaje wzięty za ową uwiedzioną, a w nie mniejszej mierze naturalnie także i mniemane szlachectwo damy serca bohatera, owej wielce nadobnej i łaskawej pani. Tak oto za pośrednictwem środków, których wyrafinowanej różnorodności nie możemy tu już dokładniej analizować¹⁴, perspektywa rozwidla się w perspektywę baśniową oraz komediową, przy czym jednak — i na tym zasadza się subtelny urok tego opowiadania — perspektywy te nie przeszkadzają sobie ani też w jakikolwiek inny sposób nie wchodzą sobie w drogę; przeciwnie, obie w postaci czystej istnieją obok siebie — i każda dla siebie. Zawołowana perspektywa baśniowa, z której ogląda świat Nicpoń, jest i pozostaje od początku do końca spoista wewnętrznie; z tej właśnie perspektywy — i tylko z niej — rzeczywistość jest tu przeżywana i demonstrowana. Zobaczmy dalej, jak konsekwentnie i harmonijnie wyraża się to w ukształtowaniu świata przestrzennego, poczynając od najdrobniejszych szczegółów, a kończąc na obejmującej całość dzieła i dominującej nad nią strukturze przestrzennej.

Poszczególne przedmioty w świecie bohatera nie mają znaczenia przez swą egzystencję obiektywną, lecz tylko w odniesieniu do bezpośrednich jego odczuć, w związku z jego radościami i cierpieniem, zachwytem i grozą. Ustaloną formułą, która sygnalizuje owo impregnujące uzależnienie wszystkich faktów od wiążących się z nimi odczuć, są tutaj słowa: „*mir war*” [było mi tak, jakby <...>; czułem się tak, jakby <...>]. A więc np., „Było mi tak, jak gdyby w sercu moim zapanowało wieczne święto” [*Mir war es wie ein ewiger Sonntag im Gemüte*], albo też:

kim rozgrywają się opowiadane wypadki, na co wskazują słowa opowiadającego w rozdz. 1: „Ach, wszystko to dawno już przeminęło!” Aczkolwiek bowiem bohater zna już teraz cały przebieg wydarzeń i przenika wszelkie „tajemnice”, to przecież w samym trybie narracji nigdy nie „wyprzedza” on faktów, o których opowiada, i nigdzie też nie zdradza się z jakimkolwiek wglądem w przyszłość. Por. w tej sprawie: E. Lämmert, *Bauformen*; oraz F. Beissner, *Der Erzähler Franz Kafka*, 1952.

¹⁴ Tak np. cechująca bohatera nieznajomość języków obcych jest środkiem, który w sposób oczywisty pozwala nam domyślać się więcej, aniżeli rozumie on sam: chociażby tam, gdzie bohater opowiada, jak to stara wiedźma na zamku we Włoszech obelżywie zwróciła się do niego *per* „*poverina*”.

„Poczułem, że ogarnia mnie straszny lęk” [*Mir war zum Sterben bange*]. Bohater nie dostrzega zbliżającego się powozu, „ponieważ (!) serce moje rozbrzmiewało wszystkimi tonami” [*weil (!) mein Herz so voller Klang war*]. W tego rodzaju świecie chwieją się wszelkie utrwalone i pragmatyczne pojęcia porządkujące, zacierają się określenia sytuacji, odległości i kierunku — bądź też zostają one wchłonięte i przekształcone przez wrażliwość bohatera. Tak np. pojawiające się tu niezwykle często wyrazy „odległy” i „daleki”, „odległość” i „dal” oznaczają raczej jakiś zmienny stan ducha bohatera, jakieś zaprzatające go problemy, aniżeli stanowią ilościowe określenie pewnych stanów obiektywnych: „dal” mierzy się tu nie ilością mil, ale siłą nastrojów postaci, wahających się między tęsknotą do stron rodzinnych a pragnieniem dalekich podróży. Skoro zaledwie w tym samym dniu, w którym Nicpoń wyrusza w świat, powiada się o jego stronach rodzinnych, iż „wszystko to teraz daleko, bardzo daleko było już poza mną” — to czytelnik, który zdążył przyjąć perspektywę związaną z postawą bohatera, nie porachuje sobie, a zapewne i nie zauważy, że chodzi tu o odległość, jaką Nicpoń mógłby bez trudu przejść pieszo w ciągu jednego dnia; podobnie też odbiera się słowa wypowiedziane przez bohatera w odludnym lesie podczas wyprawy do Włoch: „Było tu tak pusto, jak gdyby świat oddalił się o setki mil”.

Wahania nastroju znajdują odbicie w chwiejnej mobilności całej apercpepcji przestrzennej. Każdy czytelnik jest dobrze świadom, jak niezwykle ważną rolę w ukształtowaniu świata zmysłowego odgrywa u Eichendorffa światło, owe nieustanne migotania, pobłyski i lśnienia, obojętnie przy tym, czy jako źródło światła występuje tu słońce, księżyc czy pochodnia. Każdy przedmiot potencjalnie jest tutaj reflektorem. Cały ów blask i lśnienie bezsprzecznie wywiera przy tym efekt przestrzenny, w tym jednak sensie, iż statyka przedmiotów ulega rozkładowi w migotliwym dynamizmie. Świadczy o tym zarówno rzucająca się w oczy częstość użycia takich *frequentativa*, jak „migotać”, „lśnić się” i „błyskać”, jak i — nie mniej rzucające się w oczy — zautonomizowanie efektów świetlnych. Światło jest tutaj *primum agens* obniżającym ciężar gatunkowy przedmiotów. Tak np. nie powie się tu zgodnie z powszechnym obyczajem językowym, iż oczy błyszczały w świetle księżyca — ale użyje się wyrażenia: „Światło księżyca rzucało odbłask wprost na jej figlarne oczy”; albo też: „Potem Leonard rzucił w górę pustą butelkę w światłość jutrzeńki, aby wesoło połyskiwało (!) w powietrzu” [*Darauf schleuderte Leonhard die leere Flasche hoch ins Morgenrot, dass es (!) lustig in der Luft funkelte*]. Na skutek wprowadzenia nieokreślonego podmiotu „es” efekt świetlny ulega tu autonomizacji, a przedmiot staje się wręcz czynnikiem akcydentalnym. Owo zautono-

mizowanie objawia się szczególnie wyraziście w tak ulubionej przez autora substancywizacji:

Na koniec poprzez niebo przelatywały tam i z powrotem długie, czerwone błaski — całkiem cichutko, jak gdyby ktoś chuchał w zwierciadło.

Świadomie podkreślana ruchomość światła — przy czym kierunek owego ruchu wydaje się obojętny — jest tutaj projekcją i odzwierciedleniem pierwiastka duchowego, a mianowicie pewnych nastrojów lirycznych. Kiedy bohater pod koniec rozdziału 2 budzi się na wierzchołku drzewa i wita nadchodzący świt, wówczas czytamy:

Wesoło wałęsające się promienie jutrzeńki rzucały sponad ogrodu blaski na moją pierś.

Jedynie czytelnik, który nie zharmonizował swoich odczuć z trybem narracji, mógłby postawić tu pytanie: dlaczego akurat tylko na tę część ciała? Ponieważ „pierś” [*Brust*] w sposób oczywisty nie jest tu zwykłą informacją o charakterze lokalizującym, lecz przede wszystkim określeniem z dziedziny życia duchowego, rymującym się ze słowem „radość”, „ochota”, „rozkosz” [*Lust*]. Ten sam najgłębszy związek między przestrzenią i życiem duchowym widoczny jest również w takim oto, pełnym śmiałości zwrocie: „Ów piękny wieczór rozświetlił mi serce na wskroś” [*Mir aber leuchtete der schöne Abend recht durchs Herz*].

W ścisłym związku z ożywionym przez ruch światłem również i dźwięk ma tutaj doniosłą funkcję przestrzennotwórczą. Oto bowiem różne rodzaje brzmień — weselne śpiewy uczestników winobrania i gra rogów myśliwskich, bicie dzwonów i pianie kogutów, śpiew skowronków i słowików oraz nieustający szmer strumyka — dobiegają tu z wyżyn i z dali, tworząc pewną głębię akustyczną, w której mieszają i stapiają się ze sobą wysokość i głębokość, bliskość i dal. Na skutek stereotypowego dodawania przysłowka o funkcji wskazującej kierunek, a mianowicie „*herüber*” [ku nam, tu, w tę stronę] *herüberschallen* [rozbrzmiewać ku nam], *herüberrauschen*, [szumieć ku nam] itd., przestrzeń słuchowa jest nieustannie odnoszona do przeżywającego podmiotu; ale właśnie przez to — i w sposób pozornie tylko paradoksalny — stwierdzona już wyżej nieokreśloność kierunku ulega jedynie dalszemu pogłębieniu. Uprzytomnijmy sobie przecież, że przestrzeń słuchowa — wedle dość powszechnego mniemania psychologów — tym właśnie różni się od przestrzeni wzrokowej, że kierunek, skąd dobiegają dźwięki i ich lokalizacja są w niej stosunkowo niedostatecznie określone¹⁵. Nieprzypadkowo w zamkniętej konstrukcji przestrzennej *Noweli* Goethego nie

¹⁵ Por. G. Révész, *Het psychologische ruimteprobleem*. Amsterdam 1932.

występował zupełnie dźwięk jako element kształtujący przestrzeń! Podobnie jak migotliwe błyski światła, również i dźwięki przekształcają się u Eichendorffa w twory pozorne, a jednocześnie zautonomizowane i przenikające całą przestrzeń. O nadjeżdżającej właśnie wielce nadobnej pani powiada się tu:

{...} wynurzała się s p o ś r ó d rozbrzmiewających coraz to bliżej dźwięków rogów myśliwskich i zmiennych świateł wieczoru {...}.

Przestrzeń jest tutaj od razu tak silnie przeżywana jako przestrzeń dźwiękowa, że autor może nawet odważyć się na taki oto zwrot:

Ponad ciepłym i przebrzmiewającym wieczorem mieniło się jeszcze coś na kształt czerwonego powiewu.

Wsparty również stereotypową¹⁶ i nieokreśloną liczbą mnogą („W dołkowych wsiach koguty tak żwawo piał ku nam ponad lekko falującymi łanami zbóż”; „Ze wszystkich gór spływały w dolinę w stronę pól radosne okrzyki i śpiewy uczestniczących w winobranii”) — dźwięk sugeruje tu jakąś jedność różnych miejsc w przestrzeni, zaciera granice między nimi i wywiera efekt ujednolicający.

Uogólniając, można by powiedzieć, iż spoistość owej przestrzeni doznawanej w przeżyciu najlepiej charakteryzuje ulubione przez Eichendorffa słowo „schweifen” [bujac, wałęsać się], sygnalizujące, iż dokonuje się jakiś intensywny ruch, ale ograniczające do minimum określenie jego kierunku. Najdokładniej odpowiada temu również totalna struktura przestrzenna utworu, tj. ta, która urzeczywistnia się w podłużnym wymiarze narracji — mimo iż, jak widzieliśmy to wyżej, zasadza się ona na przemierzaniu określonej przestrzeni, dokonującym się w zasadzie pomiędzy dwoma ustalonymi geograficznie punktami: Wiedniem oraz Rzymem. Albowiem owa określoność odnosi się jedynie do pierwszego planu, ma więc charakter zewnętrzny, a z estetycznego punktu widzenia jest jedynie pozorna; w rzeczywistości wszystko, co choćby w sposób nader odległy mogłoby nasuwać myśl o utrwaleniu jakichkolwiek osi przestrzennych, jest tutaj umyślnie odsuwane, ponieważ zawadzałoby tylko w rozkoszach swobodnej włóczęgi. Tak np. w pewnym momencie bohater powiada o drogach — pomijając najzupełniej ich sens użytkowy — a mianowicie to, że łączą między sobą różne miejscowości, iż „jak mosty ponad pełną blasków krainą przebiegają przez doliny i góry”; podobnie jak ptaki wędrowne i chmury,

¹⁶ W sprawie stereotypowego charakteru środków stylistycznych Eichendorffa por. doskonałe rozważania Wernera Kohlschmidta, *Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil*. W: *Form und Innerlichkeit*. 1955.

w których swobodnym locie odnajduje się jego dusza¹⁷. Zasygnalizujmy jeszcze jak najkrócej te momenty treściowe, które — w harmonii z omówionymi już wyżej językowymi cechami stylu — stanowią o wszechstronnej otwartości i baśniowo utopijnym charakterze owej przestrzeni kreowanej bez określonego kierunku i lokalizacji. Podróżujący studenci prasy bądź co bądź posługują się jakąś mapą, niechby nawet podartą w strzępy, i naradzają się nad swą marszrutą, ale głównemu bohaterowi Eichendorffa nie przystoi takie postępowanie: on w swej wędrówce nie kieruje się jakąkolwiek refleksją czy decyzją, lecz tylko nawiedzającym go w danym momencie natchnieniem czy wręcz przypadkiem. Tylko ze wstydu, że sam nie wie, dokąd wędruje, zapytany o cel swej drogi przez damy, odpowiada im na to: „do Wiednia” — i tak oto sama Fortuna przynosi go na zamek wielce nadobnej i łaskawej pani. „Do Włoch!” — tak, to jest już swego rodzaju postanowienie; cóż jednak, skoro owe Włochy są dla niego tylko odległą krainą z baśni, „gdzie rosną pomarańcze”. Droga, którą wybiera Nicpoń, w potrójnym spotęgowaniu staje się zależna od czystego przypadku i od chwilowego afektu: najpierw bohater dla czystej przyjemności biegnie traktem, który właśnie „ściele mu się pod stopy”; potem, wystraszony przez niesamowitych wieśniaków, w „okrutnej trwodze” gna na przełaj poprzez pola; i wreszcie przytrafia mu się zabłąkać się w lesie. Kiedy siedzi na koźle powozu dwóch malarzy, z dnia na dzień opada go — podobnie jak już wcześniej, podczas podróży do Wiednia — coraz to bardziej nieodparta senność: i oto drugi środek pokonywania przestrzeni przy równoczesnym usuwaniu z drogi wszelkiej lokalizacji geograficznej.

I tak oto, sam nie wiem jak, przewędrowałem pół włoskiej krainy, którą zowią tam Lombardią.

Gdzie — w przybliżeniu — mógłby znajdować się ów zaczarowany zamek, w którym Nicpoń więziony jest jako domniemana młoda hrabina? Czytelnik nie ma o tym — ani też nie powinien mieć — najmniejszego pojęcia. I znów bohater pędzi dalej, najzwyczajniej kierując się swoim węchem, gdy oto z porażającą nagłością odsłaniają się przed nim cuda Rzymu, które w dzieciństwie wyobrażał sobie jako „ciągnące nade mną chmury”, „z precudnymi górami i przepaściami nad błękitnym morzem, ze złotymi bramami i wysokimi, błyszczącymi wieżami, na których śpiewają aniołowie w złotych szatach”. Następujące teraz

¹⁷ Jeszcze dobitniej wyrazi to Jean-Paul w swych *Flegeljahre*, mówiąc o Walcie: „Tak, czyż nie dlatego kierował on w rozmarzeniu swój wzrok w ślad za biegiem dróg, które przyozdabiają krajobraz, jak rzeki — ponieważ, podobnie jak rzeki, również i drogi ciągną się bez końca nie wiadomo skąd i nie wiadomo dokąd, a przez to odzwierciedlają życie?” (tomik trzeci, nr 37).

na podstawie autopsji „doświadczenie” jest nie mniej sprzeczne z *Baederem* aniżeli tamten baśniowy obraz z lat dziecińczy!

Z dala widać było blask morza, nieogarnione niebo rozbłyskiwało i lśniło niezliczonymi gwiazdami, poniżej zaś leżało święte miasto, z którego można było rozpoznać jedynie długie pasmo mgły, spoczywające na cichej ziemi jak uśpiony lew; obok zaś wznosiły się góry, jak trzymające nad nim straż ciemne i tajemnicze olbrzymy.

Daremnym trudem byłoby identyfikować ową mityczną wizję jako konkretne miejsce na ziemi! Także i w samym mieście człowiekowi, na którego rzucono czar, stosunki przestrzenne wydają się równie niejasne i powikłane na kształt labiryntu, co i stosunki ludzkie, gdzie ciągle dokonuje się pomieszanie osób — i to aż do chwili, w której bohater powędruje ku bramom miasta, aby

raz na zawsze odwrócić się plecami do całych tych fałszywych Włoch, razem z ich zwariowanymi malarzami, pomarańczami i pokojówkami.

Również i sam pisarz zdecydowanie odwraca się plecami do tej krainy pomarańcz. Czytelnik, który oczekiwałby, że z okazji drogi powrotnej zdobędzie dokładniejsze dane o przestrzeni przemierzanej w podróży do Rzymu, ponownie zostaje oszukany. Podczas gdy rozdział 8 kończy się słowami: „I jeszcze w tej samej godzinie powędrował ku bramom miasta” — początkiem rozdziału następnego, po inauguracyjnej go piosence, są po prostu słowa następujące: „Stałem na wysokiej górze, skąd po raz pierwszy można było sięgnąć wzrokiem ku Austrii”. Tak oto cała droga powrotna zostaje wyeliminowana i dokonuje się niejako bez słowa w pauzie pomiędzy dwoma rozdziałami.

Ale właśnie dzięki temu owo przejście od rozdziału do rozdziału uzyskuje szczególnie doniosłe znaczenie strukturalne! Otwarty i otwierający przestrzeń zwrot końcowy „ku bramom miasta” [zum *Tore hinaus*] narzuca czytelnikowi, który przystał już na konwencję utworu, szczególniejsze wrażenie ruchu, na skutek czego pauza między rozdziałami nie jest pauzą rzeczywistą, ale staje się integrującą częścią owego dynamicznego prądu. A tak dzieje się nie tylko w tym fragmencie. Co najmniej w sześciu spośród dziewięciu znajdujących się tutaj przejść między rozdziałami — wygłosem rozdziału jest otwarty ruch prowadzący w rozległą przestrzeń. Ostatnim słowem rozdziału bywa tu przeważnie czasownik oznaczający ruch albo też przysłówek wyznaczający kierunek (w rozdz. 2: „tak oto wyruszyłem (...) w nizinę, w stronę Włoch”; 3: „wyfrunąć”; 4: „dalej, w szeroki świat”; 6: „dalej, w dolinę i w noc”; 8: „ku bramom miasta”); a ewokowane w ten sposób wrażenie ruchu zostaje z tym samym upodobaniem — za pośrednictwem jakiegoś równie dynamicznego czasownika oznaczającego ruch — podchwyczone i podtrzymane dalej u progu każdego następnego rozdziału. Rzecz prosta,

można by zaoponować przeciwko takiej analizie, przypominając, iż użycie owych słów uwarunkowane jest przez samą treść opowiadania; ale stwierdzenie takie nie odda w pełnym zakresie omawianego tutaj zjawiska. Mamy tu do czynienia raczej z pewną autentyczną — i to obdarzoną dominującą siłą — formą stylową, która może torować sobie drogę do pewnego stopnia nawet na przekór okolicznościom wyznaczonym przez treść utworu. Tak np. pod koniec rozdziału 3 bohater towarzyszący dwóm malarzom znajduje się na drodze, która prowadzi do wsi B.; zgodnie z rozpatrywaną pragmatycznie treścią i chronologią przybycie do owej wsi tworzy początek następnego rozdziału. Zakończenie rozdziału 3 brzmi:

Cóż to były za błyskawice, cóż to był za szum, blask i wiwaty! Czułem się tak pełen śmiałości i pogody, jak gdybym z owej góry miał wyfrunąć w tę piękną okolicę.

Czyż można by zacząć następny rozdział np. tak: „Po pewnym czasie zatrzymaliśmy się we wsi B.”? Ależ przerwałoby to całą dynamikę ruchu i okrutnie podcięłoby wzloty duszy! W rzeczywistym tekście czytamy jednak:

A więc żegnajcie, młynie, pałacu i portierze! Teraz szło się tak, że wiatr gwizdał mi wokół kapelusza. Z lewej i prawej strony przelatwały wsie, miasta i winnice, aż wszystko to zaczynało wirować w oczach (...).

Tego rodzaju wprowadzenie w akcję staje się możliwe jedynie na skutek gwałtownego *hysteron proteron*, które z początku wprawia czytelnika w osłupienie. Albowiem to, o czym się tutaj mówi, umiejscowione jest w czasie po przybyciu do wsi i po dokonujących się tam wydarzeniach; opis owego przybycia i wydarzeń nadrobiony zostaje dopiero później, w następnym akapicie, i to w czasie pozaprzeszłym („A zdarzyło się to było tak” [*Das war so zugegangen*]). Owa inwersja czasowa sprawia, iż pomiędzy obu rozdziałami trwa nadal ruch poprzez otwartą przestrzeń. Ukształtowanie przestrzenne jest tutaj tak spoiste i tak jednolicie zestrojone ku wydobyciu jego charakteru płynnego i otwartego, że sama siła kształtująca, która wyraża się we współgraniu niezliczonych cech stylistycznych oraz treściowych, oddziaływa również w sferze tego, co niewypowiedziane: w owym wąskim białym pasku, który w składzie drukarskim oddziela ostatnią linijkę poprzedniego rozdziału od pierwszej — następnego. O rozgarniętym czytelniku zwykło się mówić, że umie czytać między wierszami. Tutaj jednak każdy czytelnik, który przystał na konwencję autora, musi czytać „między wierszami”, a przy tym — czy chce, czy nie chce — poddawać się unoszącemu go prądowi, zmusza bowiem go do tego nieodparta siła, jaka promieniuje z jednolitej formy artystycznej.

Aby wydobyć znaczenie przestrzeni w obu omawianych przez nas nowelach, byliśmy zmuszeni skupić całe światło na tym tylko pierwiastku strukturalnym, w mniejszym lub większym stopniu pozostawiając w cieniu pierwiastki pozostałe. Tego rodzaju wycieniowanie jest jednak postępowaniem sztucznym — właśnie z uwagi na nierozzerwalny związek wzajemny różnych cech formalnych w harmonijnie zorganizowanym dziele sztuki. Z tych przyczyn trzeba jeszcze pokrótce ukazać, jak silnie w obu nowelach współbrzmia ze sobą ukształtowanie przestrzenne i czasowe, jak oba te typy ukształtowania nawzajem potęgują się i wspierają. Zamkniętemu charakterowi konstrukcji przestrzennej w *Noweli* Goethego odpowiada ściśle ograniczenie czasu dokładnie do jednego dnia, a mianowicie od odbywających się „rankiem” (tak w pierwszym zdaniu!) przygotowań do łowów, aż po „ostatnie promienie” zachodzącego słońca, które rozjaśniają tu końcowy przebieg wydarzeń. Przy tym zaś ów — mniej więcej dwunastogodzinny — czas trwania tego jesiennego dnia uczłonowany jest z uderzającą symetrią. Słońce osiąga wierzchołek swojej trasy akurat właśnie w połowie czasu zużytkowanego przez narrację, kiedy to księżna wraz z orszakiem przybywa na centralne miejsce opowieści, na ową „kamienistą płaszczyznę” — i gdy, wraz z pożarem na targowisku i pojawieniem się tygrysa, rozpoczyna się zwrot w przebiegu wydarzeń. W utworze Eichendorffa przeciwnie — czas jest równie nieograniczony i nieuczłonowany, jak i przestrzeń. „Było mi tak, jak gdyby w sercu moim zapanowało wieczne światło”; a podczas owego wiecznego świata panuje również wieczne lato. Czytelnik, który w lekturze zwykł kontrolować dane, może tu z powątpiewaniem pokręcić głową: mimo iż wedle zdań padających u progu akcji wiosna „jest właśnie u wrót”, a z dachu spada topniejący śnieg, to przecież jeszcze w tym samym dniu podróż do Wiednia odbywa się już w atmosferze zdecydowanie letniej, zaś nad lekko falującymi łąkami zbóż unosi się parność południa! Odnosimy wrażenie, jak gdyby przez całe opowiadanie pora roku zatrzymała się w miejscu. Podobnie jak w partiach początkowych, również i w rozdziale końcowym znajdujemy się w samej pełni lata: pełno tu przepysznych kwiatów, a weselące się ptaszęta unoszą się w ciepłym powietrzu wieczoru. Nie trzeba tylko zadawać pytania, w jaki sposób owe rozliczne opowiedziane tu wydarzenia i przebiegi czasowe, w jaki sposób praca w zawodzie ogrodnika, a potem poborcy, w jaki sposób cała wędrówka oraz przygoda w Rzymie — dały się scisnąć w ramach czasowych niewielu letnich miesięcy; ani też, jak pod względem kalendarzowym odnosi się ów przebieg wydarzeń do czasu, którym można by w tym przypadku „dysponować”. Szczęśliwi czasu nie liczą i nie powinni go liczyć — tak, jak nie robi tego bohater Eichendorffa!

Usiłowaliśmy ukazać tu dwa tak różniące się między sobą „światy”

noweli Goethego i noweli Eichendorffa jako rzeczywistości zamknięte w sobie i podległe swym własnym prawom — nie stawiając przy tym pytania, czy i w jaki sposób owe fenomeny dają się przyporządkować jakimś ogólniejszym związkom historycznym czy typologicznym. Nie oznacza to jednak, aby istnienie tego rodzaju związków mogło zostać zanegowane. Tak np. bez trudu dałoby się wykazać, iż otwarte ukształtowanie przestrzenne utworu Eichendorffa kontynuuje tradycję literacką „ekspresywnego i dynamicznego pejzażu”, której najwybitniejsze wcielenie odnajdujemy w powieściach Jean-Paula¹⁸; i że — z drugiej strony — zamknięta architektura przestrzenna Goethego znajduje swą prawowitą kontynuację w rozległych, a przecież tak bardzo rozwarstwionych, można rzec: tektonicznych, krajobrazach Adalberta Stiftera. Równie łatwo dałoby się sprowadzić zróżnicowanie strukturalne obu opowiadań do pewnego wspólnego mianownika o charakterze pojęciowym, a przy tym związanego z jakąś typologią mniej lub bardziej ponadczasową; tu przede wszystkim — jak z pewnością już od dawna zauważył to przenikliwy czytelnik — nasuwa się w sposób naturalny Wölfflinowska para pojęć „formy zamkniętej” i „otwartej”; bezsprzecznie również i inne zestawione przez Wölfflina pary pojęciowe, takie jak: „linearny i malarzski”, „płaskość i głębia”, „jasność i niejasność”, dają się zastosować w sposób analogiczny do omawianych przez nas opowiadań¹⁹. To niechaj jednak pozostanie zaznaczone już tylko na marginesie. Bardziej pilnym zadaniem wydawałoby nam się tym razem wykazywanie na przykładzie poszczególnych utworów, iż przestrzeń nie sprowadza się w twórczości literackiej jedynie do danych o charakterze faktycznym, lecz przede wszystkim stanowi specyficzny element strukturalny, który, wraz z innymi spokrewnionymi z nim elementami, takimi jak czas, perspektywa narracyjna, postać oraz porządek akcji, ucieleśnia treść intencjonalną i określa strukturę dzieła.

Przełożył Zbigniew Żabicki

¹⁸ A. Langen, *Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. Deutsche Philologie im Aufriss*. T. 1, 1957. szp. 1225.

¹⁹ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. 1923, wyd. 6.