

# Jurij M. Lotman

---

## Problem przestrzeni artystycznej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/1, 213-226

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

### III. P R Z E K Ł A D Y P R Z E S T R Z E Ń W D Z I E L E L I T E R A C K I M

Pamiętnik Literacki LXVII, 1976, z. 1

JURIJ M. LOTMAN

#### PROBLEM PRZESTRZENI ARTYSTYCZNEJ

Zainteresowanie problematyką przestrzeni artystycznej stanowi konsekwencję myślenia o dziele jako o swoiście odgraniczonej przestrzeni, która przedmiot nieskończony — świat wobec dzieła zewnętrzny — oddaje za pomocą swojej skończoności.

Widać to najlepiej w wypadku sztuk przedstawiających (przestrzennych): reguły odzwierciedlania wielowymiarowej i bezgranicznej przestrzeni rzeczywistości za pomocą dwuwymiarowej i ograniczonej przestrzeni obrazu stają się specyficznym językiem tego obrazu. Tak np. prawa perspektywy jako środka odzwierciedlania przedmiotu trójwymiarowego za pomocą jego obrazu dwuwymiarowego stanowią w malarstwie jeden z podstawowych wykładników tego systemu modelującego.

Jednakże jako pewne odgraniczone przestrzenie rozpatrywać można nie tylko przekazy przedstawiające. Szczególny charakter wzrokowej percepcji świata, która właściwa jest człowiekowi i skutek której w większości wypadków denotatami znaków słownych są dla ludzi pewne widzialne obiekty przestrzenne, prowadzi do określonego rozumienia modeli słownych. Również im właściwa jest zasada ikonizmu, naoczność. Nietrudno o odpowiedni eksperyment myślowy: wyobraźmy sobie takie możliwie najogólniejsze pojęcie, które byłoby całkowicie pozbawione jakichkolwiek konkretnych cech — jakieś *w s z y s t k o*, i spróbujmy następnie zdać sobie sprawę z jego właściwości. Przekonamy się wówczas, że dla większości ludzi właściwości te będą miały charakter przestrzenny: „bezgraniczność” (tj. odniesienie do czysto przestrzennej kategorii granicy; a ponadto w potocznym odczuciu większości ludzi „bezgraniczność” stanowi jedynie synonim bardzo dużej wielkości, ogromnej rozciągłości), zdolność posiadania części. Jak wykazały liczne eksperymenty, samo pojęcie uniwersalności ma w odczuciu większości ludzi wyraźny charakter przestrzenny.

[Jurij Michajłowicz Lotman — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 279, oraz 1972, z. 2, s. 207.

Przekład według: Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Издательство “Искусство”. Москва 1970. Семиотические исследования по теории искусства, s. 265—279.]

Tak więc struktura przestrzeni tekstu staje się modelem struktury wszechświata, a wewnętrzna syntagmatyka elementów w ramach tego tekstu — językiem modelowania przestrzennego.

Nie wyczerpuje to jednak omawianego zagadnienia. Albowiem przestrzeń

[jest] zbiorem jednorodnych obiektów (zjawisk, stanów, funkcji, figur, znaczeń zmiennych itd.), między którymi zachodzą relacje podobne do zwykłych relacji przestrzennych (ciągłość, odległość itp.). Ponadto, rozpatrując dany zbiór obiektów jako przestrzeń, abstrahujemy od wszystkich właściwości tych obiektów, z wyjątkiem takich, które są określane przez relacje podobne do przestrzennych<sup>1</sup>.

Stąd możliwość przestrzennego modelowania pojęć, które same przez się nie mają charakteru przestrzennego. Tą właściwością modelowania przestrzennego często posługują się fizycy i matematycy. Pojęcia „przestrzeni barw”, „przestrzeni faz” leżą u podstaw modeli przestrzennych, które stosuje się w optyce lub elektrotechnice. Ale szczególnie ważna jest owa właściwość dla sztuki.

Już na poziomie modelowania ponadtekstowego, czysto ideologicznego, język relacji przestrzennych stanowi jeden z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości. Pojęcia „wysoki—niski”, „prawy—lewy”, „bliski—daleki”, „otwarty—zamknięty”, „odgraniczony—nieodgraniczony”, „dyskretny—ciągły” stanowią budulec modeli kulturowych o treści bynajmniej nie przestrzennej i uzyskują sens „wartościowy—niewartościowy”, „dobry—zły”, „swój—obcy”, „dostępny—nieдоступny”, „śmiertelny—nieśmiertelny” itd. Najbardziej ogólne, społeczne, religijne, polityczne lub etyczne modele świata, za pomocą których na różnych etapach swej historii intelektualnej ujmuje człowiek otaczające go życie, są niezmiennie obarczane właściwościami przestrzennymi: bądź w postaci przeciwstawienia „niebo—ziemia” lub „ziemia—królestwo podziemne” (oparta na osi góra—dół pionowa struktura trójczłonowa), bądź w postaci jakiejś gradacji społeczno-politycznej z nacechowanym przeciwstawieniem „górze” „dołom”, bądź też w postaci etycznego nacechowania przeciwstawienia „prawy—lewy” (por. wyrażenia *nasze prawo* i *pustit' zakaz nalewo*<sup>2</sup>. Przeświadczenie o „wzniosłych” i „poniżających” myślach, zajęciach, zawodach; utożsamienie „bliskiego” ze zrozumiałym, swoim, pokrewnym, a „dalekiego” z niezrozumiałym i obcym — wszystko to układa się w pewne modele świata o wyraźnym obciążeniu oznakami przestrzennymi.

Historyczne i narodowo-językowe modele przestrzeni stają się organizującą podstawą przy budowaniu „obrazu świata” — całościowego modelu ideologicznego właściwego dla danego typu kultury. Na tle tych

<sup>1</sup> А. Д. Александров, *Абстрактные пространства*. W: *Математика, ее содержание методы и значение*. Т.3. Москва 1956, s. 151.

<sup>2</sup> [Po polsku powiedzielibyśmy: „iść prawą drogą”, „upłynąć na lewo” (przyp. tłum.)].

konstrukcji stają się znaczące również szczegółowe modele przestrzenne — budowane przez jakiś tekst lub grupę tekstów. W liryce Tiutczewa np. przeciwstawienie „góra—dół” — oprócz wspólnej dla wielu kultur interpretacji według systemu „dobro—zło”, „niebo—ziemia” — występuje jeszcze jako przeciwstawienie „ciemność, noc — światło, dzień”, „cisza—zgiełk”, „jednobarwny—pstry”, „wzniosły—marny”, „ukojenie—znużenie”.

Powstaje przejrzysty zorientowany pionowo model układu wszechświata. W wielu wypadkach „górze” identyfikuje się z „przestronnością”, a „dół” z „ciasnotą” lub „dół” z pierwiastkiem „materialnym”, a „górze” z pierwiastkiem „duchowym”. Świat „dołu” jest światem dnia:

О, как пронзительны и дики,  
Как ненавистны для меня  
Сей шум, движенье, говор, клики  
Младого, пламенного дня  
  
[Jak przenikliwy i jak dziki,  
Jak obcy jest dla serca mego  
Ten hałas, gwar ten, ruch i krzyki  
Młodego świtu płomiennego!

(Przekład A. Kamieńskiej)<sup>3]</sup>

W wierszu *Gwiazdą by chciała być dusza człowieka* mamy interesującą wariant tego schematu:

Душа хотела б быть звездой,  
Но не тогда, как с неба полночи  
Сии светила, как живые очи,  
Глядят на сонный мир земной, —  
Но днем, когда, сокрытые как дымом  
Палящих солнечных лучей,  
Они, как божества, горят светлей  
В эфире чистом и незримом.  
  
[Gwiazdą by chciała być dusza człowieka,  
Nie wtedy jednak, gdy w nocnej omroczy  
Światła te, niczem pałające oczy,  
Na śpiącą ziemię patrzą, hen z daleka ...  
Lecz dniem, gdy blaskiem słońca osłonięte,  
Jak bóstwa skryte w empirejskiej sferze,  
Jaśniej, świetliściej w górze płoną one,  
Choć niewidzialne, w przezrystym eterze...

(Przekład T. Stępniewskiego)<sup>4]</sup>

Przeciwstawienie „góra” (niebo) i „dół” (ziemia) występuje tu przede wszystkim w interpretacji indywidualnej. Jedyne epitet przypisany do semantycznej grupy nieba w pierwszej zwrotce stanowi wyraz „*żywy*”

<sup>3</sup> T. Tiutczew, *Poezje*. Opracowała A. Kamieńska. Warszawa 1957, s. 80.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 69.

[żywe]”, do grupy ziemi natomiast — „*sonnyj* [senny, śpiący]”. Uwzględniwszy fakt, że „sen” występuje u Tiutczewa jako stały synonim śmierci, jak np. w wierszu *Bliźnięta*:

Есть близнецы — для земнородных  
Два божества, — то Смерть и Сон,  
Как брат с сестрою дивно сходных...

[Są dwa bożyszcza synów ziemi,  
To Śmierć i Sen, przy sobie zawsze.  
Jak siostra z bratem połączeni.

(Przekład J. Tuwima)<sup>5</sup>

rozumiemy, iż „góre” interpretuje się jako obszar życia, „dół” zaś jako obszar śmierci. Jest to stała interpretacja Tiutczewowska: unoszące do góry skrzydła zawsze są u niego „żywe”

Ах, если бы живые крылья души, парящей над толпой...

[Ach, gdyby żywe skrzydła duszy unoszącej się nad tłumem]

lub

Природа-мать ему дала два мощных, два живых крыла

[Przyroda-matka mu podarowała dwa potężne, dwa żywe skrzydła.]

Natomiast ziemi przysługuje zazwyczaj określenie „proch”:

О, этот Юг, о, эта Ницца!...  
О, как их блеск меня тревожит!  
Жизнь, как подстреленная птица,  
Подняться хочет — и не может...  
Нет ни полета, ни размаху —  
Висят поломанные крылья,  
И вся она, прижавшись к праху,  
Дрожит от боли и бессилья...

[O, to Południe, ta Nicea!... / O jakże blask ich mnie zatrważa/ Żywot, niczym ptak trafiony, / Wznieść się chciałby — i nie może ...

Nie ma ni lotu, ni rozmachu — / Złamane skrzydła opadają, / I, wszystek on, wtulony w proch, / Trzęsie się z bólu, z bezsilności ...]

Tutaj „*blesk* [blask]” — jaskrawość, pstrokacizna południowego dnia — znajduje się w tym samym szeregu synonimicznym, co „*prach* [proch]” i niemożność lotu.

Jednakże „noc” pierwszej zwrotki, obejmując i niebo, i ziemię, umożliwia pewien kontakt między tymi przeciwległymi biegunami Tiutczewowskiej struktury świata. Nie przypadkiem w pierwszej zwrotce zostały one powiązane czasownikiem kontaktu, choć i jednokierunkowym („*gladiat na* [patrz na]”). W drugiej zwrotce „dzień” na ziemi

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 131.

nie ogarnia całości świata. Obejmuje on tylko „dół” świata. Pałace promienie słoneczne „*kak dymom* [jak dymem]” osłaniają tylko ziemię. W górze natomiast panuje niedostępna dla oka noc („*niezrimaja* [niewidzialna]” — i przez to możliwość kontaktu została uchylona). Tak więc „noc” — ów wieczysty stan „góry” — właściwa jest „dołowi”, ziemi, tylko okresowo, tylko w takich chwilach, kiedy traci on większość przysługujących mu cech: pstrokaciznę, zgiełk, ruchliwość.

Wyczerpujący opis przestrzennej struktury świata u Tiutczewa nie jest naszym celem — obecnie interesuje nas co innego: fakt, że przestrzenny model świata stanowi w tych tekstach czynnik organizujący, czynnik, wokół którego buduje się także nieprzestrzenne cechy świata.

Przytoczmy jeszcze przykład z liryki Zabołockiego, w którego twórczości struktury przestrzenne również grają bardzo ważną rolę. Najpierw odnotujmy w tej poezji wysoką modelującą rolę opozycji „góra—dół”. Otóż tutaj „góra” zawsze jest synonimem pojęcia „dal”, a „dół” — synonimem „bliskości”. Dlatego wszelki ruch jest tu w ostatecznym efekcie ruchem w górę lub w dół. Organizuje więc go właściwie jedna tylko oś — pionowa. W wierszu *Sen* autor śni, że znalazł się „*w miestnosti biezglasnoj* [w miejscowości bezgłośniej]”. Otaczający go świat określa się jako *d a l e k i* („*Ja upływał, ja stranstwował wdali* [Ja odpływałem, wędrowałem w dali]”) i *o d l e g ł y* (bardzo dziwny).

Ale następnie się wyjaśnia, iż ów daleki świat znajduje się także nie-skończenie w y s o k o:

Мосты в необозримой вышине  
Висели над ущельями провалов...

[Mosty w nieogarnionej wysokości / Nawisały nad wąwozami przepaści ...]

Ziemia zaś sytuuje się gdzieś daleko w dole:

Мы с мальчиком на озеро пошли,  
Он удочку куда-то вниз закинул  
И нечто, долетевшее с земли,  
Не торопясь, рукою отодвинул.

[Poszedłem z chłopcem nad jezioro, / On gdzieś w dół zarzucił wędkę / I coś, co doleciało z ziemi, / Odsunął najspokojniej ręką.]

Odnotowana pionowa oś świata organizuje zarazem przestrzeń etyczną: zło u Zabołockiego niezmiennie znajduje się na dole. Moralne zabarwienie osi „góra—dół” najwyraźniej uwidocznione zostało w *Zurawiach* — zło nadchodzi tu z dołu, a ratunek polega na zrywie ku górze:

Черное зияющее дуло  
Из кустов навстречу поднялось  
<...>  
И, рыданию горестному вторя,  
Журавли рванулись в вышину.

Только там, где движутся светила,  
 В искупление собственного зла  
 Им природа снова возвратила  
 То, что смерть с собою унесла:  
 Гордый дух, высокое стремление,  
 Волю напреклонную к борьбе...

[Lufa zieżąca czarnym otworem / Naprzeciwno uniosła się z krzaków /<...>/  
 I, łkaniem żalonym wtórując, / Żurawie zerwały się w górę.

Dopiero tam, gdzie krążą gwiazdy, / By odkupić własne zło, / Im przyroda  
 znów zwróciła /To, co śmierć zabrała z sobą: / Dumę ducha, wzniosłość dążeń,  
 / Nieprzepartą wolę walki ...]

Współbieżność wysokości i dalekości oraz odwrotność charakterystyki „dołu” sprawia, że „góra” staje się kierunkiem rozszerzającej się przestrzeni: im wyżej, tym bardziej nieograniczone stają się przestworza, im niżej — tym ciaśniej. Końcowy punkt dołu łączy w sobie całość zanikłej przestrzeni. Wynika stąd, że ruch możliwy jest tylko w górze i że opozycja „góra—dół” stanowi strukturalny inwariant nie tylko antytezy „dobro—zło”, ale i antytezy „ruch—bezruch”. Śmierć — ustanie ruchu — jest ruchem w dół:

А вожак в рубашке из металла  
 Погружался медленно на дно...

[A ich przywódca w płaszczu metalowym / Wolno się pogrążał na dno ...]

Normalny dla sztuki XX-wiecznej schemat przestrzenny: bomba atomowa jako śmierć z góry — w *Śnieżnym człowieku* Zabołockiego uległ zburzeniu. Bohater wiersza — „śnieżny człowiek” — znajduje się w górze, śmierć atomowa przychodzi natomiast z dołu i bohater, ginąc, spada w dół:

Говорят, что в Гималаях где-то,  
 Выше храмов и монастырей,  
 Он живет, неведомый для света  
 Первобытный выкормыш зверей.  
 <...>  
 В горные упряган катакомбы,  
 Он и знать не знает, что под ним  
 Громоздятся атомные бомбы,  
 Верные хозяевам своим.

Никогда их тайны не откроет  
 Гималайский этот троглодит,  
 Даже если, словно астероид,  
 Весь пылая, в бездну полетит.

[Powiadają, że gdzieś tam w Himalajach, / Wyżej od kościołów i klasztorów,  
 / Zamieszkuje, nigdy nie widziany, / Ow pierwotny wychowanek zwierząt.  
 /<...>/ I, ukryty w górskich katakumbach, / Nawet nie domyśla się, że pod nim /  
 Piętrzą się już bomby atomowe / Wierne swoim gospodarzom.

Ich tajemnicy nigdy nie odgadnie / Ten jaskiniowiec, troglodyta himalajski,  
/ Nawet jeśli — niczym asteroida — / Rozżarzony w otchłań spadnie.]

Jednakże pojęcie ruchu często się komplikuje u Zabołockiego w związku ze złożonością pojęcia „dołu”. Chodzi o to, iż w wielu wierszach Zabołockiego „dół” jako antyteza góry — przestrzeni — ruchu nie jest końcowym punktem opadania. Związane ze śmiercią zejście w głąb, pod normalny poziom wierszy Zabołockiego, niespodziewanie przywołuje cechy przypominające niektóre właściwości „góry”. Górę cechuje nieobecność zastygłych form — ruch interpretuje się tu jako *m e t a m o r f o z e*, przeobrażenie, przy czym możliwości kombinatoryczne nie są przewidywane zawczasu:

Я хорошо запомнил внешний вид  
Всех этих тел, плывущих из пространства:  
Сплетенье форм, и выпуклости плит,  
И дикость первобытного убранства.  
Там тонкости не видно и следа,  
Искусство форм там явно не в почете...

[Doskonale zapamiętałem sobie wygląd / Tych wszystkich ciał wynurzających się z przestworzy: / Kratownic sploty, wypukłości płyt / I dziki wystrój jaskiniowy. / Ani za grosz tam subtelności nie ma / I sztuką form tam jawnie się pogardza ...]

Ta rekombinacja form ziemskich jest zarazem włączeniem się do form bardziej ogólnego życia kosmicznego. Ale to samo dotyczy i podziemnej, pośmiertnej drogi ciała ludzkiego. Zwracając się do zmarłych przyjaciół, poeta mówi:

Вы в той стране, где нет готовых форм,  
Где все разъято, смешано, разбито,  
Где вместо неба — лишь могильный холм...

[Jesteście w kraju, gdzie nie ma form gotowych, / Gdzie wszystko rozłączone, przemieszane i rozbite, / Gdzie zamiast nieba — tylko wzgórze mogił ...]

W taki sposób w charakterze nieruchomego przeciwieństwa „góry” występuje tu powierzchnia ziemi — przestrzeń bytu, powszedniości. Wyżej i niżej od tej przestrzeni możliwy jest ruch. Ale ruch rozumiany bardzo osobliwie. Mechaniczne przemieszczanie się w przestrzeni ciał niezmiennych przyrównuje się tu do bezruchu, ruch natomiast polega na przeobrażeniach.

W rezultacie w twórczości Zabołockiego kształtuje się nowe istotne przeciwstawienie: bezruch przyrównuje się tu nie tylko do mechanicznego przemieszczania się, ale też do wszelkiego jednoznacznie przesądzonego, całkowicie zdeterminowanego ruchu. Ruch taki traktuje się jako niewolnictwo i przeciwstawia się mu wolność—nieprzewidywalność (w terminach współczesnej nauki tę opozycję tekstu można by ująć



jako antynomii: nadmiar—informacja). Brak wolności, wyboru — to rys świata materialnego. Przeciwstawia się mu wolny świat myśli. Takie rozumienie tego przeciwstawienia cechuje całą wczesną twórczość i znaczną część późniejszych wierszy Zabołockiego i przyczyniło się do tego, że przyrodę zalicza Zabołocki do świata niższego, nieruchomego i niewolniczego. Świat ten cechuje przygnębienie i skrępowanie i tworzy on przeciwieństwo świata myśli, kultury, techniki i twórczości, który daje możliwość wyboru oraz swobodę w ustanawianiu praw tam, gdzie przyroda nakazuje tylko niewolnicze wykonawstwo:

И уйдет мудрец, задумчив,  
И живет, как нелюдим,  
И природа, вмиг наскучив,  
Как тюрьма, стоит над ним.  
У животных нет названья.  
Кто им зваться повелел?  
Равномерное страданье —  
Их невидимый удел.  
<...>  
Вся природа улыбнулась,  
Как высокая тюрьма.

[I odejście mędrzec w zamyśleniu, / I zamieszka jak odludek, / I przyroda znudzi mu się szybko, / I jak więzienie go otoczy.

Zwierzęta nie mają swoich nazw, / Któż im nakazał się nazywać? / Monotonne cierpiętnictwo — / Oto los ich niewidzialny. / {...} / Przyroda cała uśmiechnięta, / Jak wysokie więzienie.]

Te same obrazy przyrody spotykamy także w późnych tekstach Zabołockiego.

Kulturę, świadomość — wszystkie odmiany uduchowienia cechuje przynależność do „góry”, natomiast na „dół” świata składa się pierwiastek nietwórczy, zwierzęcy. Z tego punktu widzenia bardzo interesujące rozwiązanie przestrzenne zawiera wiersz *Szakale*. Wiersz ten nawiązuje do konkretnego krajobrazu południowego wybrzeża Krymu i na poziomie opisywanej przez poetę rzeczywistości odtwarza podpowiedziany przez nią faktyczny układ przestrzenny — sanatorium znajduje się na dole, przy morzu, szakale zaś wyją na górze, w górach. Przestrzenny model artysty kłóci się jednakże z tym obrazem i koryguje go.

Sanatorium należy do świata kultury — podobne jest do statku z innego krymskiego wiersza Zabołockiego:

Гигантский лебедь, белый гений,  
На рейде встал электроход.

Он встал над бездной вертикальной  
В тройном созвучии октав,  
Обрывки бури музыкальной  
Из окон щедро раскидав.

Он весь дрожал от этой бури,  
Он с морем был в одном ключе,  
Но тяготел к архитектуре,  
Подняв антенну на плече.

Он в море был явлением смысла...

[Olbrzymi łabędź, biały geniusz, / Na redzie statek elektryczny. /  
Stoi nad przepaścią pionową / W potrójnym oktaw akordzie, / Urywki burzy  
muzycznej / Hojnie z okien rozrzuciwszy.

Cały dygotał od tej burzy / I brzmiał we wspólnym z morzem kluczu, /  
Lecz ciążył ku architekturze, / Antenę na ramieniu wznosząc.  
Stanowił w morzu przejaw sensu ...]

Dlatego znajdujące się nad morzem sanatorium nazwane zostało „wysokim” (por. statek „nad bieżdnoją wiertikalnoją [nad pionową przepaścią]”), a szakale, mimo że znajdują się w górach, usytuowane zostały na dole góry:

Лиш там, наверху, по оврагам...  
Не гаснут всю ночь огоньки.

[Tylko tam, na górze, w wąwozach ... / Przez całą noc nie gasną światła.]

Ale lokalizując szakale w „owragi gor [parowach gór]” (oksymoron przestrzenny!), Zabołocki wprowadza ich „sobowtóry” — kwintesencję przyziemnego zwierzęcego bytu — i sytuuje je jeszcze głębiej:

И звери по краю потока  
Трусливо бегут в тростники,  
Где в каменных норах глубоко  
Беснуются их двойники.

[I zwierzęta brzegiem potoku / Tchórzliwie biegną w szuwały, / Gdzie  
w norach kamiennych głęboko / Wściekają się ich sobowtóry.]

W liryce Zabołockiego myślenie zawsze występuje jako pionowe wzniesienie się wyzwolonej przyrody:

И я, живой, скитался над полями,  
Входил без страха в лес,  
И мысли мертвецов прозрачными столбами  
Вокруг меня вставали до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,  
И птицы Хлебникова пели у воды.  
< ..>  
И все существованья, все народы  
Негленное хранили бытие,  
И сам я был не детище природы,  
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

[I ja, żywy, nad polami się wałęsałem, / Bez obawy wchodziłem do lasu,  
/ I myśli umarłych smugami jasnymi / Mnie otaczając aż do nieba się-  
gały. /

I głos Puszkina nad listowiem rozbrzmiewał, / I ptaki Chlebnikowa śpiewały  
nad wodą. /<...>/ I wszystkie istoty, wszystkie narody / W wiecznym trwaniu  
istniały. / I ja byłem też nie dziecięciem przyrody, / Lecz myślą jej! Chybotli-  
wym jej rozumem!]

Przeciwieństwo wszelkich form bezruchu — materialnego (w przy-  
rodzie i w życiu człowieka), intelektualnego (w jego świadomości) —  
stanowi twórczość. Twórczość wyzwala świat z niewoli przeznaczeń.  
Jest źródłem wolności. W związku z tym formuje się także szczególne  
rozumienie harmonii. Harmonia polega nie na idealnej zgodności form  
już gotowych, lecz na wytwarzaniu odpowiedniości nowych, lepszych.  
Dlatego jest ona zawsze wytworem geniusza ludzkiego. W tym sensie  
wiersz *Ja nie szukam harmonii w przyrodzie* stanowi poetycką deklara-  
cję Zabołockiego. Nie przypadkiem więc, odstępując od zasady chrono-  
logicznej, umieścił ten wiersz na początku swego wyboru z lat 1932—1958.  
Twórczość człowieka jest przedłużeniem twórczych sił przyrody.

W przyrodzie tak samo występuje większe i mniejsze uduchowanie;  
jezioro jest genialniejsze od otaczających go „haszczy”: „*gorit ustriem-  
lonnoje k niebu nocznomu* [płonie wpatrzony w niebo nocne]”, „*czasza  
prozracznoj wody sijala i myslila myslju otdielnoj* [czasza przezroczy-  
stej wody jaśniała i myślała myślą odrębną]” (*Leśne jezioro*).

Tak więc podstawowa oś „góra—dół” realizuje się w tekstach po-  
przez szereg wariantnych przeciwstawień:

g ó r a	d ó ł
daleko	blisko
przestronnie	ciasno
ruch	bezruch
metamorfoza	ruch mechaniczny
wolność	niewola
informacja	nadmiar
myśl (kultura)	przyroda
twórczość	brak twórczości
(tworzenie nowych form)	(formy zastygłe)
harmonia	brak harmonii

Tak się przedstawia ogólny system Zabołockiego. Tekst artystyczny  
nie jest jednakże kopią systemu: składają się nań zarówno znaczące  
spełnienia wymagań tego systemu, jak i znaczące niespełnienia tych  
wymagań. Właśnie dlatego, że omówiony system relacji przestrzennych  
organizuje przeważającą większość tekstów Zabołockiego, odstępstwa od  
tego systemu stają się szczególnie znaczące. W odosobnionym w dorobku  
Zabołockiego wierszu *Przeciwstawienie Marsa* mamy do czynienia z zu-  
pełnie inną strukturą przestrzeni artystycznej, ponieważ świat myśli,  
logiki i nauki występuje tu jako bezduszny i nieludzki. Co prawda, prze-

ciwstawienie „myśl, świadomość — byt” zostało zachowane (tak samo, jak i identyfikacja pierwszego członu tej opozycji z „górami”, a drugiego — z „dołami”), jednakże całkiem niespodziewanie dla Zabołockiego „*duch, pełny rozumu i woli* [duch, pełen mądrości i woli]” opatrzony został innym jeszcze określeniem: „*liszonnij sierdca i duszy* [wyzbyty serca i duszy]”. Świadomość występuje tu jako synonim zła i zwierzęcego, antyludzkiego pierwiastka w kulturze:

И тень сознательности злобной  
Кривила смутные черты,  
Как будто дух звероподобный  
Смотрел на землю с высоты.

[I cień złośliwej świadomości / Wykrzywił zamazane rysy, / Jak gdyby jaki duch zwierzęcy / Na ziemię patrzył z wysokości.]

Świat powszedni, domowy, występujący w postaci zwyczajnych rzeczy i przedmiotów, okazuje się światem bliskim, ludzkim i dobrym. Niszczenie rzeczy — jedyny niemal wypadek u Zabołockiego — okazuje się złem. Wtargnięcie wojny i innych form zła socjalnego traktuje się tu nie jako nacierający na rozum żywioł, przyrodę, lecz jako nieludzką interwencję abstrakcji w prywatne, konkretne, powszednie życie człowieka. Nieprzypadkowa wydaje się tu i intonacja pasternakowska:

Война с ружьем наперевес  
В селеньях жгла дома и вещи  
И угоняла семьи в лес.

[Wojna z karabinem w ręku / Paliła we wsiach domy, rzeczy / I wypędzała ludzi w las.]

Upersonifikowana abstrakcja wojny zderza się ze światem materialnym i realnym. Przy tym świat zła to świat pozbawiony konkretów. Przekształcony on został w oparciu o naukę, usunięte więc w nim zostały wszystkie „drobiazgi”. Jego przeciwieństwo stanowi „nieprzekształcony”, zawikłany, nielogiczny świat ziemskiej rzeczywistości. Zbliżając się do tradycyjnych zapatrywań demokratycznych, Zabołocki, wbrew panującym w jego poezji strukturom semantycznym, używa pojęcia „naturalny” w sensie pozytywnym:

Кровавый Марс из бездны синей  
Смотрел внимательно на нас.  
<...>  
Как будто дух звероподобный  
Смотрел на землю с высоты.  
Тот дух, что выстроил каналы  
Для неизвестных нам судов  
И стекловидные вокзалы  
Средь марсианских городов.

Дух, полный разума и воли,  
 Лишенный сердца и души,  
 Кто от чужой не страдает боли,  
 Кому все средства хороши.  
 Но знаю я, что есть на свете  
 Планета малая одна,  
 Где из столетия в столетье  
 Живут иные племена.  
 И там есть муки и печали,  
 И там есть пища для страстей,  
 Но люди там не утеряли  
 Души естественной своей.  
 <...>  
 И эта малая планета —  
 Земля злосчастная моя.

[Krwawy Mars z otchłani niebieskiej / Przypatrywał nam się bacznie. / <...> / Jak gdyby jaki duch zwierzęcy / Na ziemię patrzył z wysokości. / Ów duch wykopał tam kanały / Dla nie znanych nam okrętów / I wybudował szklane dworce / W śródmieściach marsjańskich miast. / Duch, pełen woli i mądrości, / Wyzbyty serca i duszy, / Którego cudzy ból nie boli / I co nie wzgardzi żadnym środkiem. / Lecz swoje wiem: że jest na świecie / Planeta pewna niezbyt wielka, / Gdzie ze stulecia na stulecie / Zamieszkują inne ludy. / Tam też są męki i udreki, / I tam szaleją namiętności, / Lecz swojej duszy naturalnej / Nie zatracili ludzie tam. / <...> / I ta planeta taka mała — / To niewydarzona moja ziemia.]

Ciekawe, że w tym tak bardzo niespodziewanym u Zabołockiego tekście gwałtownie zmienia się system relacji przestrzennych. „Wysokie”, „dalekie” i „obszerne” stanowi przeciwieństwo „niskiego”, „bliskiego” i „małego”, jak zło stanowi przeciwieństwo dobra. „Niebiosy”, „niebieska otchłań” wchodzi do tego modelu świata jako wartość negatywna. Negatywną semantykę posiadają także czasowniki, których znaczenie realizuje kierunek z góry w dół. Warto odnotować ponadto, że w odróżnieniu od innych tekstów Zabołockiego „górnny” świat tego wiersza nie jest płynny i ruchliwy: jest zastygły, unieruchomiony w swym logicznym bezwładzie i bezruchu. Nie przypadkiem właśnie jemu przypisuje się nie tylko ład, niesprzeczność, zwartość, ale i ostry kontrast kolorystyczny:

Кровавый Марс из бездны синей.

[Krwawy Mars z otchłani niebieskiej.]

Świat ziemski jest z kolei światem przemian i kolorystycznych półtonów:

Так золотые волны света  
 Плывут сквозь сумрак бытия.

[Tak złociste fale światła / Z półmroku bytu napływają.]

Jak widać, struktura przestrzenna jakiegoś tekstu, realizując bardziej ogólne modele przestrzenne (twórczości jakiegoś pisarza, kierunku literackiego, jakiejś narodowej lub regionalnej kultury), stanowi zawsze

nie tylko wariant systemu ogólnego, ale też i jego zakłócenie, przez co język tego systemu ulega deautomatyzacji.

Obok pojęć „góra—dół” istotną cechą organizującą przestrzenną strukturę tekstu stanowi opozycja „zamknięty—otwarty”. W tekstach przestrzeń zamknięta przybiera postać rozmaitych potocznych obrazów przestrzennych — domu, miasta, ojczyzny, uzyskuje określone cechy — „rodzinny”, „ciepły”, „bezpieczny” i stanowi przeciwieństwo „zewnątrznej” przestrzeni otwartej i jej cech — „obcy”, „wrogi”, „zimny”. Możliwe są także interpretacje odwrotne.

Tutaj najważniejszą topologiczną cechą przestrzeni stanowi g r a n i c a. Całość przestrzeni tekstu dzieli granica na dwie nie nakładające się na siebie podprzestrzenie. Podstawową jej właściwością jest nieprzenikliwość. Sposób, w jaki tekst przedzielony zostaje przez granicę, stanowi jedną z istotnych jego cech. Może to być podział na swoich i obcych, żywych i umarłych, biednych i bogatych. Istotne jest co innego: granica dzieląca przestrzeń na dwie części powinna być nieprzenikliwa, a struktura wewnętrzna poszczególnych podprzestrzeni — odmienna. Tak np. przestrzeń bajki magicznej wyraźnie rozpada się na „dom” i „las”. Wyrazista jest także oddzielająca je granica — skraj lasu, niekiedy rzeka (walka ze smokiem prawie zawsze toczy się na „moście”). Postacie leśne nie mogą przedostać się do domu — przypisane są bowiem do określonej przestrzeni. Tylko w lesie mogą zachodzić okropne i cudowne wydarzenia.

Przypisanie określonych typów przestrzeni do określonych bohaterów bardzo wyraźnie występuje u Gogola. Świat starożytnych ziemian odgrodzony jest od świata zewnętrznego licznymi obronnymi kołami koncentrycznymi („koło” w *Wiju*), które powinny umacniać nieprzenikliwość przestrzeni wewnętrznej. Nie jest rzeczą przypadku, że w opisie majątku Towstogubowów wielokrotnie się powtarzają wyrazy o semantyce koła:

Lubię czasami zanurzyć się na chwilę w atmosferze tego niezwykle zacisznego życia, gdzie ani jedno życzenie nie wybiega poza parkan okalający niewielki dworek, poza opłotki sadu pełnego jabłoni i śliw, poza otaczające go wiejskie chałupy, przechylone na bok, ocienione wierzbami, czarnym bzem i gruszkami.

(Przekład J. Brzęczkowskiego)<sup>6</sup>

Szczekanie psów, skrzywienie drzwi, przeciwstawienie ciepła domowego i zewnętrznego chłodu, otaczająca dom galeryjka i chroniąca go przed deszczem — to wszystko tworzy strefę nieprzystępności dla zewnętrznych wrogich sił.

Taras Bulba natomiast jest bohaterem przestrzeni otwartej. Jego opowieść zaczyna się od odejścia z domu z towarzyszącym mu tłuczeniem garnków i naczyń kuchennych. Niechęć spania w izbie stanowi tylko początek licznych opisów, które świadczą o przynależności

<sup>6</sup> M. Gogol, *Wybór pism*. Przełożyli W. Broniewski, J. Brzęczkowski, J. Tuwim, J. Wyszomirski. Pod redakcją Z. Feddeckiego. Warszawa 1954, s. 133.

tych postaci do świata przestrzeni niezamkniętej: „Pozbywszy się domu i dachu nad głową, stał się tu człek odważniejszy”. Sicz nie tylko nie zna murów, bram lub płotów, ale ustawicznie zmienia też swoje miejsce.

Nigdzie nie widać żadnego płotu ani tych niziutkich domków z daszkami na niziutkich drewnianych słupkach, jakie spotyka się na przedmieściu. Ani niewielkiego wału, ani zasieku zupełnie nikt nie pilnował, co wyglądało na szaleńczą beztroskę.<sup>7</sup>

Nie przypadkiem mury pojawiają się jedynie jako wroga siła. W świecie bajki lub u *Staroświeckich ziemian* zło, śmierć, niebezpieczeństwo przychodzi z zewnętrznego, otwartego świata. Bronią się przed nim, wznosząc ogrodzenia i zakładając zamki. W *Tarasie Bulbie* natomiast bohater sam należy do świata zewnętrznego — niebezpieczeństwo zaś przychodzi ze świata zamkniętego, wewnętrznego, odgraniczzonego. Jest to dom, w którym można się „obabić”, przytulność. Już sama bezpieczeństwo świata wewnętrznego kryje w sobie niebezpieczeństwo dla bohatera tego typu: może go bowiem skusić, sprowadzić z drogi, przypisać do miejsca, co równałoby się zdradzie. Ściany i płoty wyglądają nie jak ochrona, lecz jak groźba (zaporozcy „nie lubili mieć do czynienia z twierdzami”).

Wypadek, kiedy przestrzeń tekstu dzieli jakaś granica na dwie części i kiedy każda postać należy do którejś z tych części przestrzeni, jest podstawowy i najprostszy. Możliwe są jednakże i wypadki bardziej skomplikowane: różne postacie nie tylko należą do różnych przestrzeni, ale są też związane z różnymi, niekiedy wręcz sprzecznymi typami rozczłonkowania przestrzennego. Jeden i ten sam świat tekstu bywa różnie podzielony w stosunku do różnych bohaterów. Powstaje coś w rodzaju polifonii przestrzennej, gry różnymi odmianami podziału przestrzeni. Tak np. w *Poltawie* występują dwa sprzeczne i nie przecinające się z sobą światy: świat romantycznego poematu z wielkimi namiętnościami, rywalizacją ojca i kochanka o serce Marii, oraz świat historii i wydarzeń historycznych. Pewne postacie (jak Maria) należą tylko do pierwszego świata, inne zaś (jak Piotr) — tylko do drugiego. Jedyną postacią, która wchodzi do obu tych światów, jest Mazepa.

W *Wojnie i pokoju* zderzenie różnych postaci jest zarazem zderzeniem właściwych tym postaciom wyobrażeń o strukturze świata.

Z problematyką struktury przestrzeni artystycznej są ściśle powiązane również dwa inne problemy: fabuły i punktu widzenia.

Przełożył Jerzy Faryno

<sup>7</sup> Н. В. Гоголь, *Лолное собрание сочинений*. Т. 2. Москва 1937, s. 46, 92. [Zasygnalizowaną w tej części tekstu problematyką przestrzeni artystycznej bardziej szczegółowo zajmuje się J. Lotman w artykule *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя*. W zbiorze: *Труды по русской и славянской филологии*. Т. 9: *Литературоведение*. Тарту 1966. „Ученые Записки Тартуского Государственного университета”, z. 184. Przekład polski w: *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975 (przyp. tłum.).]