

Magdalena Popiel

"Przestrzeń i literatura", pod red.
Michała Głowińskiego i Aleksandry
Okopień-Sławińskiej,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk
1978 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 72/1, 370-378

1981

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.

O ile jednak dotychczas socjologia form literackich nie zaczęła istnieć jako samodzielna praktyka badań historycznoliterackich, lecz egzystowała aspektualnie, o tyle socjologia form poetyckich istnieje przedmiotowo jako praktyczna rzeczywistość metodologiczna⁶.

Teoria i metodologia najwyraźniej zdominowały w omawianym tomie historię literatury. Zabrakło nazwisk największych skamandrytów: Lechonia oraz Iwaszkiewicza⁷. W książce zobowiązująco zatytułowanej *Skamander* otrzymaliśmy ułamkowy obraz grupy.

Być może, twórczość nie wszystkich skamandrytów nadaje się na ilustrację wartościowych skądinąd i nowatorskich osiągnięć zbioru. Trzeba się jednak liczyć z niebezpieczeństwem przeteoretyzowania. Jeśli Przysieckiego obwołano najbardziej skamandryckim skamandrytą, bo był przeciętny, to mogłoby się zdarzyć, że tomik *Srebrne i czarne* Lechonia zostałby uznany za zgoła nieskamandrycki, bo wyraźnie odbiega od produkcji literackiej Przysieckiego.

Ponieważ zespołowe prace nad Skamandrem trwają nadal, nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę na to, że metoda socjologicznego opisu dzieła — choć niesłychanie cenna — nie jest uniwersalna. Nie gwarantuje dobrych wyników w tych przypadkach, gdy dzieło jest wyjątkowe i wykracza poza masową przeciętność kultury literackiej. Choć i tu nie jest wykluczone wspomaganie innych — głównych — metod przez metody socjologicznego opisu form.

Trzeba też pamiętać o tym, iż wiedza o kulturze literackiej dochodzi do głosu wówczas — jak uważa Stefan Żółkiewski — „gdy wyjaśniliśmy twórczą oryginalność i niepowtarzalność dzieła, jego swoistą strukturę i związki z tradycją literacką”⁸. Dopiero wtedy sytuacja się odwraca i wiedza o kulturze literackiej korzysta z wyników tych badań, które zajmują się niepowtarzalnością dzieła.

Wydaje się przeto, że w dalszej pracy nad zjawiskami kultury masowej, ale i tradycją Skamandra (tradycją dla skamandrytów i tradycją skamandrycką dla innych) konieczne jest korzystanie także — i w większym niż dotąd stopniu — z niesocjologicznych metod i teorii, przynajmniej w takim stopniu, w jakim jest to potrzebne dla rozszerzenia zbyt jednostronnego obrazu grupy. Humanistyka jest ze swej natury pluralistyczna i lepiej egzystuje, gdy u jej podstaw leży wielostronny i komplementarny ogląd rzeczywistości.

Tadeusz Makles

PRZESTRZEŃ I LITERATURA. Studia pod redakcją Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. Tom poświęcony VIII Kongresowi Sławistów. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 336 + errata na wklejce. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom LI. Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Edward Balcerzan, Kazimierz Bartoszyński. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

rozważania na temat socjologii dzieła literackiego, a w to miejsce wprowadził fragment inny, na temat mediacji pomiędzy socjologią życia literackiego a socjologią dzieła. W książce o komunikacji literackiej sferą pośredniczącą pomiędzy obydwiema socjologiami literatury jest teoria tej komunikacji (s. 202—203).

⁶ Zob. Głowiński, *Style odbioru*, s. 202. — Sławiński, *op. cit.*, s. 39.

⁷ Referat dotyczący Lechonia został opublikowany poza zbiorem (zob. przypis 1).

⁸ Żółkiewski, *op. cit.*, s. 129.

„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 do zbadania owej struktury?” — na postawienie tych pytań sformułowanych w latach pięćdziesiątych przez Hermana Meyera¹ nauka o literaturze musiała długo czekać. Jednoznaczna interpretacja i aprobata też Lessinga zawartych w dziele *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766) wpłynęła na wykluczenie kategorii przestrzeni z obszaru zainteresowań badaczy literatury. Twórczość literacka posiadająca zgodnie z ówczesnymi poglądami wyłącznie status czasowy była przede wszystkim przedmiotem analiz temporalnych. Dopiero ostatnie dwa dziesiątki lat przyniosły odkrycie przestrzeni w dziele literackim.

Problematyka spacji, oświetlana z różnych stron przez semiotykę, hermeneutykę, fenomenologię wyobraźni, socjologię języka, zyskuje coraz więcej zwolenników. Wyrazem tego jest tom materiałów z konferencji zorganizowanej przez Pracownię Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich (Warszawa, 21–23 marca 1977). Zawiera on 18 prac bardzo zróżnicowanych pod względem metodologicznym i przedmiotowym, także w sensie adekwatności wobec zasadniczego tematu. Nie tylko bowiem swoista moda jest przyczyną tak szybkiego wzrostu liczby prac o przestrzeni. Niemalą rolę odgrywa tu elastyczność samego pojęcia, które na zasadzie metafory potrafi objąć swym zasięgiem obszary świata przedstawionego, podlegające dotąd innym narzędziom opisu, takim jak fabuła, bohaterowie, ideologia dzieła.

Ten właśnie problem przekładu zagadnień, ujmowanych przedtem w innych kategoriach i terminach, na język przestrzeni porusza Janusz Sławiński w pracy otwierającej recenzowany tom. Stąd też wstępne założenia i „elementarne różnienia” w ogólnej problematyce przestrzeni wydają się koniecznością. Przede wszystkim odnosi się to do uściślenia perspektyw badawczych, którymi można operować pisząc o przestrzeni. Sławiński wyróżnia 7 możliwości: 1) przestrzeń jako jedna z zasad organizacji planu kompozycyjno-tematycznego rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim (obszar penetracji poetyki systematycznej); 2) schematy kompozycyjne przestrzeni przedstawionej — toposy spacji (w ramach poetyki historycznej); 3) przestrzenne skamieliny wyobraźniowe funkcjonujące w języku oraz ich zastosowania w literaturze; 4) kulturowe wzory doświadczania przestrzeni wraz z ich odbiciem w utworach literackich (autor wskazuje tu na szczególnie inspirującą rolę badań radzieckich semiotyków); 5) archetypiczne uniwersalia przestrzenne (pogranicze stylistyki, poetyki historycznej i kulturologii); 6) przestrzeń literacka traktowana jako odwzorowanie przestrzeni fizycznej; 7) odwołanie się do koncepcji stereometrycznego modelu dzieła, ujmowanie jego budowy w kategoriach „warstw”, „poziomów”, „układów”, „sfer” itp. Wydaje się, że problematyka, do której odnosi się punkt 7, jest w dużej mierze zbliżona do sygnalizowanej w punkcie 3; język teorii literatury należy do języków szczególnie chętnie korzystających z zasobów metaforyki spacji.

W toku dalszych rozważań Sławiński zajmuje się już tylko przestrzenią przedstawioną dzieła jako najważniejszą perspektywą z punktu widzenia poetyki systematycznej. Analiza tej przestrzeni winna przebiegać w trzech płaszczyznach jednostek morfologicznych dzieła: opisu, scenerii i sensów naddanych. Nie bez ironii zauważa badacz ubóstwo wiedzy teoretycznej w dziedzinie środków, technik i odmian wypowiedzi deskryptywnych, które są podstawowym budulcem przestrzeni

¹ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*. Przełożył Z. Zabicki. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 254.

przedstawionej. Sugestia Sławińskiego dotycząca określenia opisowości jako tendencji znaczeniowej, rozpoznawalnej przede wszystkim dzięki właściwościom przestrzeniotwórczym, przełamuje bariery rygorystycznych cięć tekstu na formy podawcze generujące przestrzeń przedstawioną oraz czas fabuły. Wyższym piętrem montażu całości znaczeniowych jest płaszczyzna scenerii, uznana za jedną z wielkich figur semantycznych dzieła. Wprowadzenie terminu „sceneria” tłumaczy badacz usługowym, dekoracyjnym charakterem przestrzeni wobec postaci, fabuły i strategii komunikacyjnej utworu. Jeszcze wyższy poziom znaczeń przedstawień przestrzennych konstituuje płaszczyznę sensów naddanych. Istotne dla niej konotacje symboliczne wyprowadzone być mogą z budowy scenerii oraz przesłanek zewnętrznych wobec świata przedstawionego.

Propozycja Sławińskiego, bardzo przejrzysta i przekonująca, efektywnie systematyzuje problematykę „przestrzeni i literatury”.

Na sprecyzowaniu samego przedmiotu badań — przestrzeni, koncentruje się także praca Mieczysława Porębskiego *O wielości przestrzeni*. „Elementarne rozróżnienia” rodzajów przestrzeni prowadzą tym razem do wydzielenia przestrzeni fizycznej, przestrzeni symbolicznej oraz przestrzeni matematycznej. Różnica między pierwszą a drugą polega, zdaniem autora, na występowaniu lub braku zasady powtarzalności. Przestrzeni symbolicznej przyporządkowany jest akt rekreacji, powtórzenie procesu tworzenia. To w przestrzeni fizycznej płyną rzeki, do których drugi raz wejść nie można. W przestrzeni symbolicznej wracamy, ilekroć zechcemy, do tych samych miejsc, sami sytuujemy się w niej, miejsce i czas nie są nam narzucone. Toteż ta właśnie przestrzeń jest przez Porębskiego nazwana przestrzenią ludzką (s. 28).

Opozycja pomiędzy przestrzenią symboliczną a fizyczną traci nieco swą ostrość, gdy okazuje się, że koniecznym warunkiem rekreacji przestrzeni symbolicznej jest nałożenie jej na przestrzeń fizyczną. Ale żeby „jakakolwiek przestrzeń kreować, odwzorowując ją w przestrzeni fizycznej, trzeba wiedzieć, co się chce odwzorować, trzeba mieć jej model. Technologii przychodzi tutaj właśnie na pomoc epistemologia: takie a nie inne rozumienie przestrzeni, jej ukrytej struktury oraz powinowactwa różnych przestrzeni pozwalającego jedną w drugą czy też jedną na drugą, wprost albo przez opis, odwzorowywać” (s. 28—29). W ten sposób autor wprowadza trzeci rodzaj przestrzeni: przestrzeń matematyczną. Szczególnie interesujące są w tym fragmencie dywagacje na temat oscylacji pomiędzy koncepcjami przestrzeni topologicznej i przestrzeni geometryczno-rzutowej. O ile dla opisu przestrzeni symbolicznej autor posługuje się najczęściej przykładami literackimi, o tyle ostatni typ przestrzeni otrzymuje materiał egzemplifikacyjny z zakresu historii sztuki.

Studium Porębskiego ujawnia pewne inspiracje stylistyczne, jakie daje temat przestrzeni. Nawet teoretycznoliterackie prace nabierają cech *quasi-literackich*, gdy opisują przestrzeń symboliczną czy mityczną. Sam przedmiot skłania do poetyckich uogólnień, metafor. Lekkość pióra idzie tu w parze z błyskotliwością pomysłów interpretacyjnych.

Obok Porębskiego znaczeniami przestrzennymi poza literaturą, przede wszystkim w sztukach plastycznych, zajmuje się Jacek Sempoliński. Artykuł *O płaszczyźnie barwnej* jest „zbiorem spostrzeżeń powstałych w toku pracy malarza” (s. 33) i ma to swoje istotne konsekwencje w sposobie ujęcia funkcji przestrzeni w malarstwie. Zdaniem autora, rodzeniu się wizji przestrzennych nie towarzyszy teoretyczna refleksja nad klasyfikacjami przestrzenności malarstwa. Indywidualne przeżycie i zrozumienie przestrzeni kształtuje zasady zastosowania takiej a nie innej perspektywy przez poszczególnych artystów. Na dowód nieostrości norm klasyfikujących malarzy pod względem wykorzystania konstrukcji przestrzennych Sempoliński zestawia trzy pary malarzy: Masaccia i Ghirlandaia, Veroneza i Ty-

cjana oraz Mondriana i Van Doesburga. Każdy z tych duetów teoretycznie mieści się w tej samej szufladzie rodzajowej malarstwa. Jednakże — jak wykazuje autor — odmienności w typie ekspresji są funkcją różnic form przestrzeni.

Przestrzeń, którą uważa Sempoliński za najistotniejszą treść malarstwa, jest także jej elementem konstytutywnym: „W odczuciu malarza — a odczucie to jest wywiedzione z jego praktyki — nie istnieje malarstwo płaskie. Każde jest przestrzenne” (s. 35). Stawia to zatem problematykę przestrzeni w rzędzie najważniejszych dla teorii i praktyk malarstwa. Do tej pory jednak pozostaje wiele znaków zapytania i wątpliwości (m. in. trójwymiarowość obrazu a rzeczywista płaskość, relacja perspektywy i przestrzeni obrazu).

Studium Ryszarda Handkego *Unaocznianie przestrzeni w epice a jej percepcja w dramacie* otwiera serię prac, które w różnym zakresie i z różnym skutkiem łączą problematykę przestrzeni z genologią. Swoistość strukturalnych powiązań kategorii spacialnych z rodzajami literackimi jest jedną z bardziej intrygujących kwestii z pogranicza tych dwu dziedzin. Idąc śladami badań nad czasem jako jednym z wyznaczników rodzajowych, dokonuje się prób przetransponowania pewnych metod na teren przestrzeni dzieła literackiego. Zazwyczaj dochodzi tu do wyjaskrawienia modelowych cech rodzajów literackich. Tak jest np. w wypadku kontrastowego zestawienia przestrzeni w dramacie i przestrzeni w epice, jakiego dokonuje Handke w celu wykazania różnic w sposobach wytworzenia wyobrażeń przestrzennych². Oryginalne i ciekawe uwagi wymagają jednak niewielkich uściśleń. Wskazana w tytule para: epika i dramat, przekształca się bowiem w pracy w parę: literacki tekst pisany i teatralna konkretyzacja tekstu dramatycznego. Refleksje Handkego na temat *differentia specifica* powieści jako gatunku literackiego (na przykładzie *Buddenbrooków* Th. Manna) można, jak sądzę, w dużej mierze odnieść do tekstu dramatu — zarówno tekstu głównego, jak i pobocznego. W szczególności analiza didaskaliów byłaby tu bardzo pomocna, jakkolwiek wydaje się, że pod względem uzgodnienia początku układu odniesienia („centrum zorientowania” według Husserla) nie przysparzają one szczególnych trudności.

Percepcja przestrzeni scenicznej, zdaniem badacza, ulega skomplikowaniu wskutek nałożenia na siebie rzeczywistej przestrzeni sceny oraz tej, której jest ona znakiem. Możliwość zmysłowego kontaktu nie ułatwia dotarcia do tego drugiego, jedynie ważnego poziomu znaczeń. Natomiast w trakcie lektury „Faktyczny materiał spostrzeżeniowy [...] nie odnosi się [...] bezpośrednio do żadnej przestrzeni, lecz jako system znakowy służy wyobraźni swą wartością semantyczną do wytworzenia m. in. doznań przestrzennych, które tym samym zamiast być punktem wyjścia, stają się punktem dojścia” (s. 49). Warto zauważyć, że wkraczamy tu na teren odmiennego funkcjonowania przestrzeni ujmowanej w aspekcie semiotycznym w tekście i przedstawieniu scenicznym. Kierunek dekodowania przestrzeni w komunikacie słownym wskazuje bezpośrednio przestrzeń wyobrażona, w teatrze odbiorca dociera do niej poprzez przestrzeń objętą realnym postrzeganiem.

Rozważania Handkego o przestrzeni scenicznej przebiegają na wyższym piętrem uogólnień i omijają problemy, które towarzyszą znawcom dramatu i teatru przypuszczającym pierwszy szturm na bastion problematyki przestrzeni. I tutaj konieczne jest przede wszystkim sprecyzowanie terminów i pojęć mających służyć opisowi przestrzeni w dramacie. Specyfika dwojakiej, teatralnej i literackiej konkretyzacji tekstu dramatycznego rzutuje na charakter wstępnych ustaleń badawczych.

² Wydaje się, że w tak skonstruowanej opozycji nie mieszczą się nowsze formy teatralne (np. *happening*), w których odwołanie się do innych przestrzeni niż przestrzeń przedstawiona jest raczej nikłe.

Janusz Skuczyński w pracy poświęconej analizie przestrzeni w *Lilii Wenedzie* Słowackiego przyjmuje typologię przestrzeni zaproponowaną przez W. Kowalika³. Kolejne fazy wywodu są opisem i interpretacją przestrzeni scenicznej, przestrzeni pozasceniczej („przestrzeń mówiona”), przestrzeni dramatycznej („przestrzeń myślowa” dramatu) oraz przestrzeni teatralnej. Najwięcej miejsca badacz poświęca konstrukcji przestrzeni scenicznej, analizując szczegółowo jej składniki: światło, barwę, wzrost postaci, gestykę, rekwizyty. Wnioski płynące z tej analizy są jednak mniej oryginalne niż ona sama. Określenie przestrzeni dramatu jako przestrzeni mitycznej zostaje wywiedzione z symboliczno-archetypicznych znaczeń poszczególnych elementów.

Drugi nurt rozważań Skuczyńskiego zmierza do scharakteryzowania gry „*no-vum i datum*” dramatu Słowackiego wobec tradycji dramatu romantycznego. Potwierdzeniem reguł konwencji jest m. in. „malarskie widzenie sceny”, przejawiające się we „wrażeniu ruchu” (s. 179), w ujmowaniu przestrzeni scenicznej w klamry kontrastujących obszarów jasnych i ciemnych, oraz rozbijanie pudełkowej sceny. Natomiast, zdaniem autora, Słowacki przerastał swoją epokę wymogami technicznymi, jakie stawiały jego dramaty. Mając predyspozycje nie tylko pisarskie, ale także inscenizatorskie, operował środkami wyrazu, które miały stać się własnością teatru dopiero w okresie Wielkiej Reformy. Nowatorskie sfunkcjonalizowanie przestrzeni scenicznej potwierdza mistrzostwo sztuki dramatycznej Słowackiego. Ta konkluzja zamykająca rozprawę ujawnia wyraźnie kuszącą szansę nowych odczytań wybitnych dzieł za pomocą języka przestrzeni.

Inne problemy i szersze horyzonty badań nad przestrzenią i dramatem zakresła Jan Błoński. Nie idzie tu o przewartościowanie literatury poprzez ujawnianie wyobrażeń przestrzennych nie zauważonych dotąd w bardziej lub mniej znanych utworach. Autora interesuje wykazanie odrębności konstrukcji przestrzeni dramatycznej (bo o takiej mowa) w stosunku do epiki i liryki. U podstaw tej odrębności leży relacja między przestrzenią przedstawioną i współprzedstawioną, mikro- i makrokosmosem. Prekursorem w świadomym wykorzystaniu konsekwencji takiej budowy dramatu okazuje się Wyspiański. Bardzo interesująco Błoński interpretuje chwyt teatru w teatrze w świetle problematyki niejednorodnej przestrzeni utworów autora *Akropolis*. W jego też twórczości dostrzega badacz początki form przestrzennych wykorzystywanych przez XX-wiecznych dramaturgów. Wyróżnia przestrzeń subiektywną (np. Strindberga *Droga do Damaszku*, ekspresjoniści, *Ślub* Gombrowicza), przestrzeń alienacji (Strindberg, Beckett, Mrożek), przestrzeń modelową (Brecht, Różewicz, Witkiewicz) oraz przestrzeń autonomiczną (Witkiewicz, Genet).

Skomplikowanie problemu teoretycznego przestrzeni dramatycznej tłumaczy Błoński skomplikowaniem dziejów dramatu XX wieku. Cezura, jaką stanowi twórczość Wyspiańskiego, oznacza utratę centralności przestrzeni dramatycznej w sensie jej nadrzędnego znaczenia wobec uniwersum współprzedstawionego. Krańcowymi wariantami konsekwencji tej zmiany są przypadki przestrzeni całkowicie zniewolonej przez szarą, codzienną, zaprogramowaną przestrzeń makrokosmosu (Różewicz, Mrożek) lub przestrzeni, która „zachowuje ważkość i określa działania, ale nie kształtuje makrokosmosu” (s. 209) (Witkacy, Gombrowicz). Kategorie przestrzeni wykorzystał zatem Błoński do przedstawienia wizji przemian gatunku obejmującej swym zasięgiem Sofoklesa i Różewicza, Mickiewicza i Brechta, a ogniskując się w twórczości Wyspiańskiego i Witkiewicza.

Opisaniem przestrzeni w powieści zajął się Marian Płachecki. Praca *Przestrzenny kontekst fabuły* działa trochę przytłaczająco ilością i złożonością poru-

³ W. Kowalik, *Das Raumproblem in Drama Grabbes*. Köln 1957.

szonych spraw, tym bardziej że, jak zapowiada autor, jest ona jedynie wstępem do szerszych badań. Plachecki zostawia poza obszarem aktualnych zainteresowań wiele — tylko zasygnalizowanych — propozycji. Wyłączone są m. in. zagadnienia „przestrzeni wobec wewnątrztekstowych relacji pragmatycznych” (s. 56), które w postulatach badawczych autora mają być obok stosunku fabuły i przestrzeni drugim centralnym punktem teorii przestrzeni.

Praca dzieli się na dwie części, wyznaczone problematyką „kręgów przestrzennych” (chyba niezbyt szczęśliwy synonim miejsca akcji), związanych z budową fabuły jako tworu (*narratio narrata*) oraz fabuły jako procesu (*narratio narrans*). W pierwszej części oryginalnie prowadzony wywód zmierza do określenia „konsekwencji, jakie dla przestrzennego ukształtowania miejsca zdarzeń ma lokalizacja owego miejsca wobec biegu fabuły” (s. 57). Tutaj drobna uwaga co do rozróżnienia jednostek fabuły i odpowiadających im kręgów przestrzennych: otóż niezbyt wyraźne kryteria wyodrębnienia przedakcji i zerowego punktu wątku powodują pewne wątpliwości co do stwierdzenia, że przestrzeń przedakcji i poakcji „traktowana jest na ogół bardziej pretekstowo wobec relacjonowanych zdarzeń” (s. 60). Druga strona zagadnienia poruszanego w tej części wiąże się ze zmianą punktu wyjścia rozważań: poprzednio była nim jednostka fabuły, obecnie — rodzaj przestrzeni. Pada pytanie o zależności wyboru kręgu przestrzennego od typu fabuły. Wskazując na działanie konwencji gatunkowej, która rządzi w znacznej mierze zasadami dystrybucji, badacz potwierdza identyczną diagnozę sformułowaną przez Błońskiego w stosunku do dramatu (s. 198). W części drugiej Plachecki dokonuje podziału fabuł ze względu na ich stosunek do granic poszczególnych kręgów przestrzennych oraz analizuje kategorię postaci (wątku) w perspektywie problematyki przestrzeni. Na przykładzie opowiadania Mrożka *Ci, co mnie niosą* podaje reguły opisu trajektorii postaci. Powyższe fazy pracy badawczej po konfrontacji z analizą semantyczną kręgów przedstawionych w danym utworze mają służyć całościowej interpretacji.

Osobne miejsce w tomie *Przestrzeń i literatura* zajmuje studium Michała Głowińskiego *Przestrzenne tematy i wariacje*. Postawić je należy w rzędzie tych prac, które penetrują obszary socjologii języka i stylistyki (jak np. prekursorska książka G. Matorégo *L'Espace humain. L'Expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris 1962). Głowińskiego interesuje szczególnie rola wyobrażeń przestrzennych w danym języku (nazywa je tematami przestrzennymi). Odsyłają one bowiem do całego systemu znaczeń wtórnych, zakreślających ramy kultury. Wizje przestrzeni zamknięte w języku funkcjonują także w sferze prawd moralnych, religijnych i ideologicznych. Metaforyka przestrzenna pełni zatem rolę pośrednika w podwójnym dialogu dzieła literackiego z zakrzepłymi formami językowymi z jednej strony, a z całokształtem kultury — z drugiej. Podkreślana przez Głowińskiego elastyczność przestrzeni mówiącej (przestrzeni budowanej na zasadzie metafory, w opozycji do przestrzeni omawianej, rozumianej jako korelat znaczeń dosłownych) stwarza cały wachlarz możliwości zastosowań tematów przestrzennych („wariacji”) w języku i w literaturze. Powołując się na Ricoeura i jego koncepcję metafory żywej, autor wskazuje na szczególne predyspozycje poezji do wielostronnego operowania przestrzenią. Potwierdzeniem tej tezy jest analiza wiersza Norwida *Idee i prawda* oraz *Psalmu* Symborskiej. Wybór tych utworów badacz uzasadnia zarówno wyjątkową pozycją przestrzeni jako dominanty kompozycyjnej, jak i bogactwem zachodzącym w nich semantycznych przekształceń wyobrażeń przestrzennych. W swej pracy Głowiński pozostaje wierny przede wszystkim problematyce języka poetyckiego, odsuwając na bok zasygnalizowany na początku kulturowy aspekt przestrzeni.

Podejmują go dwie niezmiernie interesujące rozprawy o literaturze i kulturze staropolskiej: Teresy Michałowskiej *Wizja przestrzenna w liryce staropolskiej* (re-

konensans) oraz Janiny Abramowskiej *Peregrynacja*. Michałowska jest chyba jedyną badaczką, która podjęła próbę systematycznego opracowania zagadnienia przestrzeni w odniesieniu do całej epoki. Znamienne, że było to możliwe właśnie w stosunku do staropolszczyzny. Warto przypomnieć, iż wśród radzieckich semiotyków prowadzących badania nad przestrzenią kultury średniowiecze i renesans są najpopularniejszymi okresami. Jest rzeczą wątpliwą, aby podobne próby dotyczące epok późniejszych były równie owocne. Wchodzi tu w grę bowiem nie tylko złożoność zagadnień literackich, ale przede wszystkim światopoglądowych. Powtórzmy jeszcze raz za Głowińskim: „przestrzeń jest nie tylko przestrzenią, jest także religią, ideologią, aksjologią, moralnością” (s. 80).

We wstępie pracy Michałowska daje krótką historię przemian rozumienia kategorii przestrzeni w poetyce antycznej, średniowiecznej i renesansowej. Szczególnie dużo miejsca poświęca poglądom Macieja Kazimierza Sarbiewskiego na temat przestrzeni kosmicznej, mitycznej i pragmatycznej zawartym w traktacie *De perfecta poesi*. Włączając się w tok wywodów Sarbiewskiego autorka przedstawia struktury przestrzenne przynależne epice wizjom przestrzennym liryki. W poezji staropolskiej przyjmują one formy geometryczne kuli, pionu i poziomu. Wyobrażenia przestrzenne epoki koncentrują się na kulistości kosmosu, wertykalnym i horyzontalnym porządku świata. Opozycja „zamknięty—otwarty”, stanowiąca obok toposu granicy jedną z najważniejszych modelowych relacji przestrzennych w literaturze staropolskiej, realizuje się przede wszystkim w motywie domu i miasta. Zauważona przez Michałowską „wspólnota tematów spacji” w liryce XVI i XVII w. nie przekreśla ważnego rozłamu pomiędzy poezją renesansu a poezją baroku. Jego istota polega na odmienności przestrzeni „zhumanizowanej: wypełnionej treściami moralnymi i intelektualnymi” (s. 122) oraz takiej, która przekształca się w martwą dekorację lub staje się igraszką artysty (J. A. Morsztyn).

Zainspirowana poszukiwaniami i metodami rosyjskich semiotyków Janina Abramowska śledzi jeden z tematów przestrzennych — peregrynację. Po wskazaniu podstawowych opozycji: droga—punkt, ruch—bezzruch, świat—dom, wędrowanie—mieszkanie, i opatrzeniu ich znakami wartości autorka przyporządkowuje poszczególnym parom odpowiednie warianty interesującego ją schematu wędrowki: tułaczka, włóczęga, wygnanie bez powrotu, wędrowka z wyboru. Wariantem najczęściej występującym jest „*peregrinatio vitae*”. W obrazie życia-wędrowki w literaturze XVI i XVII w. spotykają się wpływy antyku i chrześcijaństwa.

W literaturze staropolskiej Abramowska wyróżnia trzy typy wędrowki: alegoryczną, realną i groteskową. Ten ostatni, szczególnie interesujący, a mniej znany, reprezentują: *Peregrynacja Maćkowa*, *Prawdziwa jazda Bartosza Mazura jednego do Litwy na służbę* oraz *Tragedia żebracza* i *Peregrynacja dziadowska*. Przy szczegółowej analizie tych utworów pomocna jest przede wszystkim odkrywcza książka Bachtina o kulturze karnawałowej⁴.

Przedmiotem pracy Henryka Michalskiego *Od egzemplarycznej do lirycznej projekcji świata* jest porównanie powieści moralizatorsko-dydaktycznej (na przykładzie *Pana Podstolego*) z powieścią sentymentalną (Kropiński, Bernatowicz, Wirtemberska) pod kątem stosunku narratora do świata przedstawionego. Przestrzeń, która schodzi tutaj na plan drugi, jest funkcją tej relacji. Jak wynika z analizy utworów, sposób budowania przestrzeni w powieści Krasickiego jest analogiczny do sposobu ukierunkowania całej wypowiedzi narratora na odbiorcę. Natomiast w powieści sentymentalnej przestrzeń zostaje zinterioryzowana; kontakt bohatera sentymentalnego ze światem (naturą) opiera się na zasadzie tożsamości przeżyć.

⁴ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Gorenio wie. Opracowanie, wstęp, komentarz i weryfikacja przekładu S. Balbus., Kraków 1975.

Nawet pobieżna lektura tomu *Przestrzeń i literatura* wskaże na pewne preferencje w wyborze materiału literackiego, z którego korzystają polscy badacze przestrzeni. Wyraźnie rysuje się dominacja literatury staropolskiej oraz literatury w. XX; raczej sporadyczne są wycieczki w romantyzm (Skuczyński), pozytywizm (Martuszevska), Młodą Polskę (Błoński). Zastanawia małe zainteresowanie tą ostatnią epoką, tak przepelnioną oryginalnymi ujęciami przestrzeni w literaturze i sztukach plastycznych.

Okres od lat osiemdziesiątych XIX w. do początku w. XX jest terenem badań Anny Martuszevskiej. Zajmuje się ona „przemianami funkcji natury w powieści” na przykładzie stereotypu literackiego kobiety „dzikiej”. Szczególnie bogatej egzemplifikacji dostarcza twórczość Orzeszkowej (*Dwa bieguny* — pierwotny tytuł: *Dzika, Australczyk, Ad astra*), Rodziewiczówny (*Miedzy ustami a brzegiem pucharu, Macierz, Czahary*), Zarzyckiej (*Dzikuska*), Mniszkówny (*Trędowata*). Kobiety ze sfery „kultury” pisząc o kobietach „natury” wyposażały swe przestrzenne antagonistki w różnorodne cnoty: od patriotyzmu i rysów Matki-Polki po naturalność zabarwioną infantylizmem lub zmysłowością. To spostrzeżenie Martuszevskiej jako konkluzja pracy o „przestrzeni natury” nie jest w pełni adekwatne do tematu, podsumowuje jednak właściwie część analityczno-interpretacyjną. Rozprawa ta, ciekawa skądinąd, doskonale mogłaby się obyć bez słowa „przestrzeń” i trudno też umiejscowić ją w kręgu prac stawiających lub rozwiązujących problemy, które ten termin narzuca.

W takiej dwuznacznej sytuacji znajdują się artykuły poruszające się w obrębie topiki przestrzennej, znakomicie radzące sobie bez pojęcia przestrzeni, zanim jeszcze teoretycy literatury je „wynaleźli”. Wnoszą one więcej interesującej wiedzy z dziedziny historii literatury, szybując ponad grząskim terenem niepewności teoretycznych. Do takich prac należy także studium Małgorzaty Czerwińskiej *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*. Jego celem jest zaprowadzenie ładu w zagmatwany, literacki świat wspomnień. Jest to możliwe przede wszystkim dzięki temu, że źródła — książki autobiograficzne i wspomnieniowe — są z reguły nastawione na pewne uporządkowanie chaotycznie nawarstwiającego się czasu, a także, jak się okazuje, przestrzeni. Analiza Czerwińskiej wskazuje wspólnotę czasoprzestrzennego otocza dzieciństwa jako doświadczenia egzystencjalnego i prowadzi do skonstruowania jego typologii. Przestrzeń dzieciństwa składa się z czterech koncentrycznie ułożonych obszarów: 1) domu, 2) sadu, ogrodu, parku, obejmując gospodarskich, 3) okolicy — wsi lub miasta, 4) „olbrzymiej, nieskończonej reszty, wielkiego nieznanego świata otaczającego krainę dzieciństwa” (s. 233).

W tekstach autobiograficznych powstałych po r. 1939 autorka wyróżnia kilka sposobów pisania o dzieciństwie. Pierwszy z nich polega na wykorzystaniu konwencji idylli, gawędy szlacheckiej, pamiętnika lub powieści społeczno-obyczajowej (Iwaszkiewicz, Wańkowicz, Grabski, Sztaudynger, Parandowski, Czernik). Drugi jest swoistym dialogiem z poprzednim (Żakiewicz, Stojowski, Lem, Żylińska). Trzeci jest negatywnym odbiciem arkadyjskiego mitu dzieciństwa (Brandys i Kijowski). Zróżnicowanie metod opowiadania o własnych początkach jest konsekwencją nie tylko odmiennych przestrzeni geograficznych i społecznych, ale także spojrzenia na świat. Dystans tragiczny, groteskowy, komiczny decydująco wpływa na modelowanie przestrzeni dzieciństwa.

Także powieści, ale w wąskiej perspektywie jednego utworu, poświęcone jest studium Janusza Pawłowskiego. Punktem docelowym analizy przestrzeni w *Kosmosie Gombrowicza* jest interpretacja utworu i potwierdzenie jego wysokiej oceny. Interpretacja przebiega trzema torami: wytyczenie typów przestrzeni wchodzących w relacje z bohaterem, opis fabuły jako ciągu przekształcających się struktur przestrzennych oraz sformułowanie „przestrzennej ideologii powieści”.

Recenzowany tom kończą cztery prace wkraczające na teren poezji XX wieku.

Erazm Kuźma na przykładzie poezji awangardowej omawia nie poruszony dotąd problem związku między spójnością tekstu a spójnością przestrzeni w tekście, rozumianą jako nie zakłócona realizacja modelu przestrzennego. Określając poetykę awangardy w kategoriach gry spójności i niespójności, autor pyta o rolę przestrzeni w tak sformułowanej zasadzie. Przestrzeń działa tutaj w trzech planach: metafory, świata przedstawionego i sytuacji komunikacyjnej. Charakterystyka niespójności przestrzeni w każdym z trzech planów jest przedmiotem trzech części rozprawy. Zakończenie omawia mechanizm przechodzenia totalnej lub częściowej niespójności w literaturze, malarstwie i filmie w jej przeciwieństwo.

Ow dynamiczny ruch konwencji rozpoznaje również Małgorzata Baranowska zajmując się szczegółowo jednym z etapów twórczości Aleksandra Wata. Reguły rządzące poematem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* można by zapewne także doskonale opisać w kategoriach spójności tekstu i przestrzeni, autorkę bardziej jednak interesuje polemiczny sens chwytów poetyckich. Wata w stosunku do tradycji literackiej. Są one wyraźnie zwrócone w kierunku Młodej Polski jako manierystycznej, sztucznej kultury. Wat po wypowiedzeniu wojny symbolom modernistycznym przejmuje oręż przeciwnika. Przestrzeń symboliczną odnajduje w „przestrzeni zauważalnej, czyli fizycznej, przestrzeni podświadomości, czyli psychologicznej, i przestrzeni Baudelaire'owskiej, czyli literackiej” (s. 295).

Zdzisław Łapiński pisze o składnikach deiktycznych w liryce Przybosa (*Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu*). Ta poezja, „co pod znieruchomiałą powierzchnią skrywa kłębowisko przestrzeni i czasu” (s. 300), intryguje autora tożsamością przedmiotu i sytuacji wypowiedzi. „W świecie Przybosa wielokrotnie pojawiają się gesty, które wskazują zjawiska i równocześnie je tworzą. Jest to zasada *deixis* doprowadzona — gdyby obrazy brać dosłownie — do absurdu” (s. 302—303). Zasada *deixis* nowatorsko wprowadzona przez Przybosa przy kształtowaniu przestrzeni decyduje o odnawianiu reguł poezji i języka.

Zamykająca tom praca Jerzego Święcha *Stratyfikacje przestrzenne w poezji okupacyjnej* omawia twórczość poetycką z lat 1939—1945, poczynając od folkloru i poezji okolicznościowej, a na literaturze wysokiego lotu (Baczyński, Gajcy, Borowski) kończąc. Przyjąwszy teoretyczny patronat Floriana Znanieckiego i Edwarda T. Halla, badacz uzasadnia tezę o identyczności doświadczenia przestrzeni wyrażonego w różnych przekazach lirycznych. Poszczególne warianty realizacji poetyckich analizuje także pod kątem specyficznych dla czasów wojny przemian znaczenia kategorii czasoprzestrzennych.

Ogląd epok i dzieł przez pryzmat przestrzeni, przedstawiony w tomie *Przestrzeń i literatura*, jest bardzo pouczający. Jako lektura teoretyczna stanowi ilustrację wszelkich zalet oraz błędów i wypaczeń, jakie niesie ze sobą tytułowe zestawienie przestrzeni i literatury (scharakteryzował je przenikliwie Sławiński w swojej pracy, będącej znakomitym wstępem do całej książki). Jako nowe spojrzenie na literaturę perspektywa przestrzeni okazuje się szczególnie płodna i odkrywcza. Cena pewnych niedopowiedzeń i nieścisłości jest wówczas wliczona w koszty wyprawy na nowe teoretyczne szlaki.

Magdalena Popiel

Марк Поляков, ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ. Москва 1978. Издательство „Советский писатель”, ss. 448.

Ostatnia książka Marka Polakowa świadczy przede wszystkim o wszechstronnych zainteresowaniach badawczych autora. Czytelnik znajdzie w niej bowiem