

PRZESTRZEŃ W LITERATURZE. ZMIANY W JEJ OBRAZOWANIU NA PRZYKŁADZIE POEZJI BOLESŁAWA LEŚMIANA, JULIANA PRZYBOSIA I STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Przestrzeń właściwie od początków literatury stanowi jeden z jej głównych tematów. Przestrzeń *sacrum* i przestrzeń *profanum*, przestrzeń bliska, w której możliwe jest zadomowienie, i przestrzeń obca, podróż jako droga poznania nie tylko dalekich terenów, ale i siebie – to motywy bardzo dla literatury istotne. Gdyby starać się określić opozycje czy kategorie szczególnie ważne dla dwudziestowiecznej poezji, trzeba by wymienić jeszcze przynajmniej trzy: przestrzeń otwarta *vs* przestrzeń zamknięta, miasto *vs* przyroda, a także przestrzeń jako wytworzony *vs* zapamiętany obraz miejsca.

W niniejszej pracy chciałabym się zająć w szczególności ostatnimi ze wskazanych kategorii, wydaje się bowiem, że pozwalają one na uchwycenie istotnych zmian, jakie dokonały się w polskiej poezji w XX wieku. Jako że omówienie tak szeroko zakrojonego tematu jest niemożliwe, postanowiłam ograniczyć się jedynie do trzech poetów, z których jednak każdego można uznać za przedstawiciela odmiennej tradycji. Bolesław Leśmian, Julian Przyboś i Stanisław Barańczak to poeci, których obrazowanie jest od siebie zasadniczo odmienne, nie tylko z powodu oczywistych różnic wynikających ze zmian otaczającego ich świata, ale nade wszystko z powodu zupełnie innej wyobraźni poetyckiej.

Wydaje się, że warto w przypadku tak różnych twórców wyznaczyć na wstępie płaszczyznę porównania. Tę funkcję doskonale spełnić może sugerowana już opozycja przestrzeni miejskiej i naturalnej, jako zarówno podlegająca największym przekształceniom w XX wieku, jak i ciesząca się niesłabnącym zainteresowaniem literaturoznawców, filozofów i socjologów. Porównanie to może być tym ciekawsze, że we współczesnych badaniach nad sposobami percepcji przestrzeni wskazuje się na konstrukcyjny charakter nie tylko miejsc uznawanych za sztuczne, ale i tych naturalnych¹. Zgodnie z tą koncepcją nie istnieje coś takiego jak jedna przyroda, dla której możliwe jest wskazanie obiektywnych i intersubiektywnie komunikowalnych wyznaczników. Za efekt tak zorientowanych badań można uznać współczesne tendencje w socjologii i estetyce przyrody, opierające się na zwalczaniu przekonania, że natura jest niezależna od człowieka i kultury. Wskazują one na znacznie większy niż dotychczas uważano wpływ subiektywnych poglądów i przyzwyczajęń, gdyż jak zauważają badacze, „reakcje na przyrodę i zajmowanie się nią są wysoce zróżnicowane, ambiwalentne i zanurzone w codziennym życiu”².

Dla naszych rozważań przydatne wydaje się ponadto wskazanie, że za najistotniejszy pod tym względem przełom można uznać tendencje do opisywania i analizowania już nie tyle przyrody, co środowiska naturalnego człowieka, a tym samym przesunięcie zainteresowania z estetyki przyrody na ekologię:

Centralnym pojęciem (...) nie jest pojęcie natury, lecz pojęcie środowiska (albo pejzażu), obejmujące zarówno naturę, jak i artefaktualne otoczenie. Ponadto estetyki środowiska chętnie operują pojęciem miejsca (place) przeciwstawianego przestrzeni (space)³.

¹ Najlepszym przykładem tego typu badań jest książka P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005.

² P. Macnaghten, J. Urry, *op. cit.*, s. 11.

³ K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce filozoficznej drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2000, s. 294.

Przełom ten był wywołany swoistą rewolucją w postrzeganiu przestrzeni, jaka dokonała się w XIX wieku, a więc w momencie, kiedy sposób definiowania miasta zaczął mieć coraz większe znaczenie dla kategoryzowania przestrzeni przez człowieka. Początkowo miasto charakteryzowano z perspektywy natury, a dokładniej – wsi (którą wtedy właśnie, w opozycji do miasta, waloryzowano dodatnio, tak pod względem etycznym, jak i estetycznym):

Miasto postrzegane było przede wszystkim z perspektywy wsi i ta właśnie perspektywa narzuciła optykę i aksjologię nacechowania, w którym miejski krąg wartości nie funkcjonował samoistnie, ale jako upodrzedniony i negatywnie waloryzowany człon opozycji⁴.

W tym okresie można było również zaobserwować zmianę, jaka dokonała się w pozycji, którą względem postrzeganej przestrzeni zajmował podmiot. Efektem tej przemiany była coraz częściej stosowana w opisie zarówno miasta, jak i przyrody, perspektywa przechodnia, wymuszająca ograniczenie dystansu (w stosunku do perspektywy panoramicznej):

Perspektywa panoramiczna sytuuje się ponad lub poza miastem, zakładając nieruchomy punkt widzenia, ogłód całości i dystans przestrzenny, perspektywę przechodnia natomiast warunkuje ruch i zmienny punkt widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu⁵.

Tym samym prymat natury w opisie i waloryzowaniu przestrzeni został trwale naruszony. Obecnie możemy obserwować przemiany, które sprawiają, iż to nie miasto jest kategoryzowane z perspektywy wsi, lecz raczej odbiór przyrody – zapośredniczony poprzez wytwory człowieka. Doskonałym przykładem tego zjawiska są tendencje urbanistyczne i architektoniczne, w których miasto jest przestrzenią dialogu między różnymi sferami działalności człowieka – wliczając w nie to, co początkowo miało być ingerencji ludzkiej pozbawione, a więc naturę. Postulaty te nie stoją w sprzeczności z realizowaniem funkcji miasta. Pozostaje jednak pytanie, czy nie ograniczają w ten sposób autonomii innych przestrzeni:

...można zachować bardzo szeroko rozumianą różnorodność nie roszadając równocześnie funkcjonalnej i społecznej struktury miasta (...). Ponowoczesnym urbanistom i architektom nie chodziło bowiem tylko o nostalgiczne czy eklektyczne powroty do historii lub natury, lecz o ich „intertekstualność”, palimpsestyczną czy właśnie opartą na collage’u obecność w przestrzeni miejskiej. Inaczej rzecz ujmując, o przeświecanie różnych przestrzeni miejskich przez „teksty” współczesnych miast⁶.

Z tego też powodu niezwykle interesujące mogą być dla nas utwory Bolesława Leśmiana, powstałe w okresie charakteryzującym się gwałtownym przeniesieniem zainteresowania z przyrody na technikę, a w szczególności na ten wytwór cywilizacji, jakim jest miasto. Specyfika poezji Leśmiana polega również na tym, że wymyka się ona wyżej zarysowanej opozycji. Przestrzeń, będąca w twórczości tego poety przedmiotem opisu czy kreacji, jest zawsze przestrzenią naturalną, a jego utwory nigdy nie toczą się w miejskiej scenerii. Nie sposób odnaleźć w nich nawet śladu fascynacji miastem.

Przestrzeń w poezji Leśmiana jest kategorią nie tylko ważną, ale i skomplikowaną. Z jego utworów można wyodrębnić przynajmniej dwa sprzeczne rozumienia tego pojęcia. Dla obu kluczową jest pozycja podmiotu lirycznego, a szerzej – człowieka. Raz bowiem przestrzeń postrzegana jest jako coś zewnętrznego, obcego, nieprzeniknionego, a nawet wrogiego, kiedy indziej natomiast – jako jeden z elementów współtworzących człowieka, jego niezbywalny składnik (co oczywiście jest warunkowane tym, iż opisywana przestrzeń to właściwie zawsze przyroda, której integralną częścią jest człowiek).

⁴ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

⁵ *Ibidem*, s. 109.

⁶ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 280.

Utwarem obrazującym tę sytuację jest wiersz *Wieczorem* z pierwszego tomiku Leśmiana. Już rozpoczynająca utwór strofa wskazuje na szereg ważnych cech przypisywanych przyrodzie. Z jednej strony utożsamiana jest ona z czymś zewnętrznym, tajemniczym („dałą”), z drugiej zaś – jej pierwotności wcale nie likwiduje fakt, że włącza się w jej zakres typowy wiejski krajobraz wraz ze „strzechą”, więc również i domem, ludzkim wytwarem:

Mrok się gęstwi po sadzie, ziemny powiał chłód,
Zda się, iż dał zbląkana podchodzi do wrót...
Wiatr się zsunął ze strzechy na gałęzie drzew –
Czy on we mnie tak śpiewa? Widzę poprzez śpiew,
Jak księżyc wschodzi nad borem!
(B. Leśmian, *Wieczorem*, w. 1–5)⁷

Nie sposób nie zauważyć, iż przestrzeń w tym utworze nie jest kształtowana realistycznie. Przenika człowieka, pozwalając mu na pełne uczestnictwo, podkreślane przez możliwość jej doświadczania nie tylko za pomocą jednego zmysłu. Podmiot doznaje jej w sposób, który można określić mianem synestezji.

Jednakże, jak wskazuje lektura utworów z tego samego tomu, zagadnienie możliwości wniknięcia w otaczającą człowieka przestrzeń nie jest w poezji Leśmiana jednoznaczne. Włączenie w świat natury zawsze wiąże się z pewnego rodzaju zatraceniem, nieodwracalną utratą człowieczeństwa. Taką sytuację obrazuje utwór *Topielec*, którego bohater liryczny postanawia „zwieźć duchem na przelaj zieleń samą w sobie”⁸. Pragnienie poznania innego świata jest jednoznaczne z wyrugowaniem z tego, w którym do tej pory żył:

A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
Odczłowiczając duszę i oddech wśród kwiatów.
(B. Leśmian, *Topielec*, w. 13–14)

Istnienie przestrzeni, a dokładniej przyrody, jest istnieniem o wiele mocniejszym niż bytowanie człowieka. Taki wniosek można wysnuć nie tylko z lektury *Topielca*, ale także bardzo istotnego dla Leśmiana poematu *Łąka*. Tytuł nie wskazuje jednak na miejsce, w którym toczy się akcja utworu, lecz zapowiada jego najważniejszą postać, ukonstytuowaną przez podmiot w akcie nazwania:

Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru,
Aby mnie nazwać łąką pewnego wieczoru?
Zawołana po imieniu,
Raz ujrzałam się w strumieniu –
I odtąd poznałam siebie wśród reszty przestworu.
(B. Leśmian, *Łąka*, w. 1–5)⁹

Znaczenie dla naszych rozważań ma nie tylko fakt, że „łąka” stanowi swoisty konstrukt, ale również to, iż nie jest ona – jak we wszystkich poprzednich utworach – przedmiotem, lecz podmiotem utworu:

W poemacie *Łąka* – owa łąka jest właśnie podmiotem lirycznym i nie tylko przemawia do poety, ale zapowiada, że go odwiedzi w jego chacie¹⁰.

⁷ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 27.

⁸ *Ibidem*, *Topielec*, s. 165.

⁹ *Ibidem*, s. 303.

¹⁰ R. Matuszewski, *Niepoprawny istnieniowiec*, [w:] *idem*, *Olśnienia i świadectwa. Od Leśmiana do Barańczaka*, Warszawa 1995, s. 21.

W poezji Leśmiana napotykamy na oryginalny problem, który będzie miał istotne znaczenie dla naszych późniejszych rozważań. Mowa tu oczywiście o pamięci, rozumianej jako czynnik nierzadko decydujący o wytworzeniu czy przekonstruowaniu obrazu danego miejsca. Przestrzeń zapamiętana i wspomniana, choć najczęściej jest dla podmiotu lirycznego czymś bliskim, w czym zakorzenienie decyduje o poczuciu tożsamości, w niektórych wypadkach wydaje się powodować wyobcowanie, jak chociażby w wierszu *Krajobraz utracony*:

Czemu obcą mi wioskę z zwykłych lip gromadą
Wspominam, jak dostępną niegdyś tajemnicę,
Gdzie owiec znakowanych natłoczone stado
Napelnilo – już znikła na zawsze ulicę?...
(B. Leśmian, *Krajobraz utracony*, w. 1–4)¹¹

Czasowe oddzielenie od miejsca sprawia, że przestrzeń, niegdyś bliska, staje się nagle obca, jest tajemnicą, której nie można rozwikłać.

Utwór ten jest dobrym punktem wyjścia dla uwag dotyczących przestrzeni w utworach Juliana Przybosia. Problematyka pamięci i kształtowania obrazów miejsc, które – za Hansem Beltingiem – można określić jako obrazy wewnętrzne¹², oraz doświadczania przestrzeni za pomocą zmysłów innych niż wzrok jest dla jego poezji niezwykle istotna. Mogłoby się wydawać, że dla kształtowania poetyki artysty dominującym zmysłem był wzrok, niemniej jednak należy pamiętać, iż Przybosiove „widzenie” nie było nigdy aktem biernym. Perspektywa podmiotu oraz podejmowana przez niego aktywność zmierzała nie tyle do postrzegania, co konstruowania rzeczywistości. Takiej sytuacji sprzyjał fakt, iż zmysł wzroku odnoszono najczęściej do kształtowania przestrzeni miejskiej (a szczególnie jej elementów architektonicznych). Równie istotny, ze względu na jego kreacjonistyczne możliwości, był dla poety dotyk:

Słowo i ręka są tu bowiem narzędziami celowego (i społecznie użytecznego) konstruowania nowej rzeczywistości: zarówno miasta, jak i miasta „budowanego słowem”, rzeczywistości, które tym samym funkcjonują wyłącznie jako wytwory ludzkiej działalności¹³.

Chociaż nader często podkreśla się rolę architektury i sztuki w ukształtowaniu sposobu postrzegania świata w poezji Przybosia, nie można pomijać ogromnej roli, jaką w tym procesie odegrał krajobraz naturalny:

nie tylko obrazy, rzeźby i architektura ukształtowały Przybosiove widzenie świata, ale także, a może nawet przede wszystkim – przyroda, krajobraz oglądany i przeżywany w najrozmaitszy sposób¹⁴.

Przyboś, co niezwykle interesujące, stosuje te same kategorie zarówno w opisie przestrzeni miejskiej, jak i naturalnej. Nigdy nie mamy jednak do czynienia ze zwykłym opisem, przestrzeń w utworach autora *Sponad* jest zawsze konstruowana. Podmiot jego wierszy:

dynamizuje, a zarazem ujawnia gest konstruktywisty, to on jest przecież sprawcą przemieszczeń, on uruchamia przestrzeń, wprowadza nowe związki¹⁵.

Szczególnie interesujący jest dla nas wiersz *Krajobraz*, którego początek pozwolę sobie zacytować:

¹¹ B. Leśmian, *op. cit.*, s. 495.

¹² Por. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

¹³ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 124.

¹⁴ *Ibidem*, s. 166.

¹⁵ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 252.

Zanim przejrę się w rozstajnym krajobrazie, kędy
linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek...

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez które
przewleka dwa lby końskie, wzdłużone do pędu.
(J. Przyboś, *Krajobraz*, w. 1–5)¹⁶

Mamy tu do czynienia z niezwykle skomplikowanym obrazem przestrzeni. Z jednej bowiem strony pełni ona względem podmiotu funkcję lustra, z drugiej natomiast jest przez niego niewątpliwie konstruowana. Pagórek i droga, mimo dokładnego opisu, wydają się skrajnie nierealistyczne, co w dalszej części utworu podkreśla poetyka oniryczna:

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,
i las wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody, powianej światłem. Staw
wynurza błękitowi księżyc.
(J. Przyboś, *Krajobraz*, w. 13–17)

Postrzegana przestrzeń ulega podwojeniu; opozycja między krajobrazem widzianym a śnionym, przekonstruowanym przez podmiot, nie jest już wystarczająca dla interpretacji tego utworu. Krajobraz wyobrazony kontynuuje rozpoczęte przez aktywność podmiotu odbijanie i podwajanie. Jedną z płaszczyzn lustra jest tafla stawu, odbijająca księżyc – i wprowadzająca go w ten sposób w przedstawiany świat. Kolejną okazuje się powietrze, jedyny statyczny element pejzażu:

Dalej, nad wzgórzem nieruchomym, stoi
powietrze: lustro zdmuchnięte.
(J. Przyboś, *Krajobraz*, w. 18–19)

Powietrze pełni tu więc funkcję ramy, typowej nie tyle dla postrzegania natury, co dzieł sztuki:

Horyzont jest jedynie komponentem krajobrazu, ściślej – osią strukturalną, na której poeta buduje metaforę, obraz, a czasem cały utwór¹⁷.

Horyzont zamyka sferę wzajemnych odbić przestrzeni i przenikania światła poprzez kolejne strefy, stanowi swoisty „punkt podparcia” dla podmiotu lirycznego, uniemożliwiając zarazem jego całkowite wtopienie się w postrzegany krajobraz. Zdaniem Marii Delaperriere w *Krajobrazie* znajduje zastosowanie kluczowa metafora przestrzenna Przybosia, określana przez badaczkę jako „zachodzenie horyzontów”. Wyznacza ona ramy postrzeganej przestrzeni i stanowi linię oparcia dla podmiotu. Wydaje się jednak, iż metaforę tę można rozumieć w nieco inny sposób, bliższy interpretacjom Kwiatkowskiego, podkreślającym dynamiczny charakter horyzontu:

Bo w tym toczącym się, wirującym, okrążającym się nawzajem świecie szczególną rolę odgrywa ruch koła widnokregu¹⁸.

¹⁶ J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, t. 1, Kraków 1994, s. 64.

¹⁷ M. Delaperriere, *Metafora horyzontu, czyli o powinowactwie sztuk*, [w:] *Stulecie Przybosia*, pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002, s. 250.

¹⁸ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 61.

W takim wypadku jest on nie tyle punktem podparcia, umożliwiającym podmiotowi zachowanie dystansu, co raczej czynnikiem wpisującym go w szersze rozumiane uniwersum. Ruch, któremu podlegają rzeczy przedstawione, jest ruchem samej planety, a więc obejmuje również podmiot. Z obserwatora zmienia się on zatem we współuczestnika, który nie tylko dostrzega ruch, ale również go doświadcza. Wzmiankowane na początku pracy oscylowanie między przestrzenią otwartą a zamkniętą stanowi w tym utworze dominantę kompozycyjną. Równie istotna jest perspektywa, z jakiej podmiot liryczny postrzega daną przestrzeń:

Przyboś – w krajobraz wchodzi. Ale czyni najpierw coś niezwykle ważnego: nadaje krajobrazowi należną mu, wysoką rangę¹⁹.

Taką tendencję możemy zauważyć zwłaszcza w przypadku obrazów, które są przez podmiot nie tyle postrzeżone, co doświadczone:

Doznaję gór – objawienia planety na ziemi,
dotykam szczytu, jak dna, gdyby runął, księżycu,
wysokość padła,
pode mną świeci lodowiec – obalonej przestrzeni
polarna gwiazda.
(J. Przyboś, *List ze Szwajcarii*, w. 1–5)²⁰

W cytowanym fragmencie już pierwsze słowo stanowi świadectwo zmiany sposobu obcowania podmiotu lirycznego z górami. Wcześniejszy prymat wrażeń wzrokowych zostaje zastąpiony dominacją dotyku. Przydatne wydają się tu uwagi Ewy Rewers, która wskazuje na specyfikę zjawiska „dotkania wzrokiem”, niejako jednoczącego wrażenia pochodzące z obu zmysłów. W przypadku wiersza Przybosia problem ten jest szczególnie istotny.. Wprawdzie tylko dotyk pozwala na orientację w przestrzeni o zatartych poziomach, niemniej rezygnacja ze wzroku nie jest w twórczości poety całkowita. Umożliwia on bowiem doznawanie światła, a wraz z nim – zachwyty:

Ów zwrot „doznaję gór” uświadamia nam sposób przeżywania pejzażu. „Doznaje” się wrażeń psychicznych lub fizycznych, skoro pod jedną z tych kategorii podciągnięte zostały góry, to w tym nagłym objawieniu ukazał się nam zachwyty przestrzenią, która dawniej budziła tylko grozę²¹.

W ten sposób doznawane obrazy są dla Przybosia podstawą do tworzenia obrazów wewnętrznych, które – jak wskazuje Hans Belting²² – istnieją jedynie w świadomości podmiotu, umożliwiając mu zarówno budowanie własnej tożsamości, jak i poczucie zadomowienia.

Na zakończenie chciałabym poruszyć temat kreowania przestrzeni w lirykach Stanisława Barańczaka. Przyroda w jego utworach właściwie nie istnieje. To, co niegdyś było naturalne, zostało już tak bardzo zmienione przez interwencję człowieka, że nie sposób określać go dalej mianem przyrody. Doskonałą ilustracją takiego stanu rzeczy może być chociażby napisana do muzyki Franza Schuberta *Podróż zimowa*. Tekst ten, choć niewątpliwie autonomiczny, można porównać z utworami Müllera, do których pierwotnie została stworzona muzyka.

Romantyczny wędrowiec przemierza tereny, które my sami, bez wahania, nazwalibyśmy przyrodą. Polne drogi, wieś, okolice rzeki, a nawet współczesny cmentarz są kategoryzowane przez człowieka jako tereny naturalne, chociaż zapewne dla czytelników poezji Müllera taki krajobraz byłby uznany za już w sporym stopniu zmieniony. Bohater utworów Barańczaka

¹⁹ K. Filipowicz, *Krajobraz Przybosia*, [w:] *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie*, pod red. S. Fryciego, Rzeszów 1976, s. 157.

²⁰ J. Przyboś, *op. cit.*, s. 273.

²¹ K. Heska-Kwaśniewicz, „*Miłość jak przepaść*”. *Julian Przyboś i góry*, Katowice 1998, s. 25.

²² Por. H. Belting, *op. cit.*, s. 70–110.

wędruje po terenach, których sztuczność razi dwudziestowiecznego czytelnika²³. Przyroda zdaje się przypominać o sobie – za pośrednictwem nieprzyjaznej aury – wyłącznie jako wroga siła.

Kraina pozostaje odrealniona, choć wydaje się być zaopatrzona we wszelkie znaki współczesności i realistycznie opisana. Przedmioty zdają się pełnić raczej funkcję ornamentu, nie umożliwiając podmiotowi ani zakorzenienia, ani rozpoznania. Wskazuje na to ostatni utwór z cyklu, w którym podmiot liryczny utożsamia się z własnym odbiciem, dopiero gdy przychodzi mu na myśl, iż człowiek w lustrze słucha tego samego – muzyki Schuberta. Nie wygląd zewnętrzny, nie strój (tym bardziej nie odtwarzacz), a nawet już nie twarz umożliwiają rozpoznanie, lecz podobny gust muzyczny, coś całkowicie subiektywnego.

W cyklu tym można zauważyć charakterystyczną dla współczesnej poezji tendencję do kreowania przestrzeni granicznej, do której trudno jest stosować klasyczne kategorie. Takim miejscem jest chociażby most, znajdujący się pomiędzy lądem a wodą:

Gdy grunt się pali pod nogami,
przypadkiem splonąć może most;
to, że palimy mosty sami –
to dość typowy mit ex post.
To, że za nami tylko płoną,
to drugi pospolity błąd:
uchodźcy wiedzą to, gdy toną,
na długość wiosła mając łąd.
Posiedli wiedzę niezglębioną
Ci, których nie chce stały łąd.
(S. Barańczak, *Podróż zimowa*, w. 1–10)²⁴

Symboliczna przestrzeń *Winterreise* zostaje zastąpiona przestrzenią daną w osobistym, dramatycznym doświadczeniu. Nie podlega ona tak prostym wartościowaniom jak na przykład dychotomiczny podział na przestrzeń niezmienną interwencją człowieka i przez niego wykreowaną, który był charakterystyczny dla literatury XVIII i XIX wieku. Przestrzeń w wierszu kształtowana jest całkiem odmiennie, jej scenę stanowi bowiem miejsce tak specyficzne jak most. Stanowi on wytworzoną sztucznie granicę umożliwiającą przejście między obszarami o zupełnie różnych właściwościach. Jest to teren niepewny i nietrwały – łatwo ulega zniszczeniu, pozostawiając znajdującego się na nim człowieka w sytuacji bez wyjścia. Warto jeszcze zauważyć, iż opozycja między tym, co sztuczne i naturalne, funkcjonuje tu inaczej; to właśnie woda, a nie przestrzeń mostu, waloryzowana jest negatywnie.

Przestrzeń pełni tu jeszcze jedną funkcję, stały łąd stanowi miejsce gwarantujące bezpieczeństwo i trwałość, jako jedyny element pozostaje nieruchomy. Pragnienie znalezienia w nim schronienia pozostaje jednak niespełnione, bowiem wędrowcy czy uciekinierzy skazani są na dalszą podróż, niosącą zarówno wtajemniczenie, jak i stałe zagrożenie.

Warto w tym momencie pokusić się o próbę podsumowania. Przestrzeń kształtowana w utworach literackich nie jest prostym odbiciem świata zewnętrznego. W poezji XX wieku stanowi raczej wyraz tego, w jaki sposób podmiot liryczny postrzega świat. Leśmianowskie przywiązanie do przyrody, Przybosiowa tendencja do dynamizowania krajobrazu i Barańczakowe tworzenie przestrzeni granicznych stanowią przejaw ich poglądów na pozycję, jaką względem świata zajmuje człowiek. Zarazem nie sposób nie zauważyć, iż w każdym z tych wypadków mamy do czynienia z obrazem skomplikowanym i niejednoznacznym, wymykającym się typowym opozycjom. Tendencje, jakie można zaobserwować w tych trzech odmiennych poetykach, pozwalają na równoczesne wskazanie zagadnień najistotniejszych dla badań nad przestrzenią, z których naczelnym w dalszym ciągu wydaje się rola podmiotu w kategoryzowaniu i tym samym

²³ Por. M. Stala, *Między Schubertem a komentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Barańczaka*, [w:] *idem, Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.

²⁴ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, *Podróż zimowa*, w. 1–10, s. 396.

– w pewnym stopniu – konstruowaniu przestrzeni. Zjawisko to wiąże się z uznaniem faktu, iż istnienie przestrzeni jako niezależnej od subiektywnego doznawania jej przez podmiot jest obecnie stanowiskiem nie do obrony. Poezja Barańczaka stawia przed nami pytanie, czy taki stan rzeczy nie zakończy się „utrata spistości istnienia”²⁵ świata uznawanego za realny.

Summary

Space in literature. Changes in space representation exemplified in the work of Bolesław Leśmian, Julian Przyboś and Stanisław Barańczak

The text proposes an analysis of the poetry of Bolesław Leśmian, Julian Przyboś and Stanisław Barańczak using a concept whereby space in poems is treated as an analogy to space in reality. The paper takes into consideration various perspectives connected with space, especially the difference between ‘space’ and ‘place’ and the most important oppositions like open space vs. closed space, village vs. city and, moreover, natural space and space which is reconstructed by human activity. In current sociological analyses of human experiences of space, especially natural space, the problem of subjective perception is one of the main issues. Macnaghten and Urry claim that there is not one nature but many alternative natures. More attention is paid to the theories that focus on ‘place’ or ‘point’, not on ‘space’. The aim of presenting the poetry of the three Polish poets mentioned above is to show how space is categorized by the subject. Three ways of space focalization show us that the perspective of the subject is connected with the metaphysical theories of those poets. The most important conclusion of the article is that there is no space without the imagination and memory of the subject.

Słowa kluczowe

przestrzeń, przyroda, podmiot, doświadczanie, doznawanie, zmysły, pamięć, wyobraźnia, konstrukcja.

Justyna Tabaszewska – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książki „Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji” oraz artykułów publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”.

²⁵ M. Stala, *op. cit.*, s. 124.