

SEWERYNA WYSŁOUCH

## PRZESTRZEŃ JAKO KATEGORIA TRANSDYSCYPLINARNA

Wychodząc od refleksji o „zwrocie ikonycznym” autorka wskazuje na wartość wykorzystywania w jego obrębie doświadczeń poetyki strukturalnej dla budowania nowej kulturowej teorii literatury. Taka transdyscyplinarna dziedzina powinna opierać się na szerokiej, kulturowej definicji tekstu Łotmana, uznawać strukturalne podobieństwa obrazu i opisu oraz stosować wspólne analityczne narzędzia: metaforę, symbol i przestrzeń. Szczególnej przydatności tej ostatniej kategorii (osobno definiowanej) dowodzą analizy przykładów poezji Białoszewskiego i Barańczaka oraz eksperymentalnych filmów Neumanna, Szczechury i Rybczyńskiego, w których względna realność i poetyckie znaczenia przestrzeni są czytelnie podobne. Ostatecznie, w kontekście epistemologicznym autorka wyróżnia przestrzeń realną, paraboliczną i metafizyczną, zaś w ontologicznym – przestrzeń wypełnioną i przestrzenne *continuum*.

---

### Ku nowej kulturowej teorii literatury

Współczesna teoria literatury ma już za sobą „zwrot lingwistyczny”, który określił paradygmat naukowy XX wieku. Zaczerpnięte z pism Ferdinanda de Saussure’a i akcentowane przez semiotyków tartuskich przekonanie, że system językowy stanowi model wszystkich innych, także niejęzykowych systemów komunikacji, w dużym stopniu zaważyło na impasie problematyki korespondencji sztuk. Kody artystyczne nie mieściły się bowiem w językowych standardach, a kategorie językowe były

bezradne wobec problemu obrazu i obrazowości czy hybryd słowno-obrazowych<sup>1</sup>.

„Zwrot ikoniczny”<sup>2</sup>, który obecnie przeżywamy, zakłada rezygnację z prymatu badań językowych, a tym samym lekceważona przez strukturalistów problematyka korespondencji sztuk<sup>3</sup> zostaje uprawomocniona i dowartościowana. Nie tylko dyskurs jest ważny, ważny jest również obraz, stąd zostają na nowo postawione pytania o fenomenologię obrazu, stosunek do przestrzeni, z której został on wyodrębniony, technikę widzenia, prezentację i reprezentację, problemy percepcji, a także o relację między słowem i obrazem. Zwrot ikoniczny łączy się ze zmianą metodologii, z sięgnięciem do inspiracji hermeneutycznych i przewartościowaniem używanego w analizach instrumentarium<sup>4</sup>. W dzisiejszym rozumieniu zwrotów ma charakter wyraźnie opozycyjny wobec strukturalizmu, pojmowanego zresztą w wersji „praskiej”. Ale przecież nie o to chodzi, żeby znaleźć (czy wykreować) dyskusyjnego oponenta, ale o to, by powstawały nowe propozycje badawcze. Jednym słowem zwrot ikoniczny powinien mieć walor pozytywny, nie przekreślać, ale wykorzystać doświadczenia poetyki strukturalnej w budowaniu nowej kulturowej teorii literatury. Czy to jest w ogóle możliwe? Twierdzę, że tak, ponieważ w refleksji nad sztuką poetyka strukturalna odgrywa ważną rolę. Doskonałym przykładem są dwie prace z ostatniego roku: *Poetyka mediów* Ewy Szczęsnej oraz *Synteza i wypowiedź* Rafała Solewskiego. Obie zasługują na szczególną uwagę. Ewa Szczęsna istotę poetyki mediów widzi w różnorodnych zabiegach metaforycznych. Opierając się na literaturoznawczych i kognitywistycznych założeniach, autorka charakteryzuje tropy występujące w sztukach plastycznych, w filmie i w reklamie<sup>5</sup>. Z kolei Rafał Solewski analizuje sztukę konceptualną i *per-*

---

<sup>1</sup> Pisałam o tym w artykule „Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk” w: S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedz (red.) *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)* Universitas, Kraków 2004.

<sup>2</sup> Zob. Anna Zeidler-Janiszewska „Visual Culture Studies- czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze” *Teksty* 2006 nr 4.

<sup>3</sup> Rzecz charakterystyczna, że jeszcze na Zjeździe Polonistów w 2004 roku wśród wielu „zwrotów” nauki o literaturze nie zauważono zwrotu ikonicznego (zob. M. Czernańskiej i in. (red.) *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja* Kraków 2005 t. 1–2). Nie zajęli się nim również autorzy *Kulturowej teorii literatury* (zob. M.P. Markowski, R. Nycz (red.) *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* Universitas, Kraków 2006).

<sup>4</sup> Obszerniej pisze o tym Rafał Solewski w: *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007 s. 68–75.

<sup>5</sup> Zob. E. Szczęsna *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama* Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

*formans* wykorzystując głównie metaforę, symbol i alegorię<sup>6</sup>. A więc jednak tropy – zjawiska zdawałoby się *stricte* literaturoznawcze – łączą literaturę i sztuki wizualne! Nie jest to przypadek ani błąd w rozumowaniu. Nie wszystkie tropy mają charakter wyłącznie językowy. U podstaw metafory czy symbolu leżą uniwersalne operacje, których źródeł szukać należy w ludzkim mózgu i które są niezależne od materii. Operacje metaforyczne przeprowadzane na słowie, na obrazie czy na przedmiotach, wyrwanych z naturalnego środowiska i eksponowanych na wystawie, są takie same, polegają na uwolnieniu dodatkowych konotacji przez zestawianie, wyodrębnianie czy typizację zjawisk. One decydują o „strukturalnej wspólnocie sztuk”<sup>7</sup> i one powinny stanowić podstawę nowej, kulturowej teorii literatury. Nie obejdziemy się bez niej, bo literatura nie istnieje w izolacji, wchodzi i będzie wchodzić w rozliczne alianse ze sztuką, z nauką, z publicystyką. Nie da się jej odseparować od mediów i nowych technologii.

Jak sugeruje Ryszard Nycz, nowa kulturowa teoria literatury powinna mieć charakter transdyscyplinarny. Nie interdyscyplinarny, ale właśnie transdyscyplinarny, to znaczy nie chodzi o koncentrowanie się tylko na zjawiskach granicznych, pojawiających się „między” dyscyplinami (czy też leżących na ich styku), ale w ogóle o likwidowanie granic między nimi<sup>8</sup>. Czy taki program nie jest utopią? Czy da się zrealizować? Sądzę, że tak – pod pewnymi warunkami. Należałoby przede wszystkim usunąć bariery, które dotąd stanowiły przeszkodę w badaniach związku między sztukami. A więc:

1. wyjść poza językoznawcze ograniczenia i przyjąć za Jurijem Łotmanem kulturową definicję tekstu. Znaczący to, że „tekstem” będzie każde dzieło (niezależnie od systemu znaków, w jakim zostało sformułowane), jeśli jest a. odgraniczone (tzn. ma początek i koniec), b. utrwalone w sposób przyjęty w danej kulturze i c. funkcjonuje w tejże kulturze;
2. wykorzystywać kategorie analityczne, które są wspólne dla wszystkich sztuk i dadzą się zastosować mimo różnic materiałowych. Takimi kategoriami z zakresu poetyki są niewątpliwie metafora, symbol i przestrzeń, których transdyscyplinarny charakter zdążyły już potwierdzić badania szczegółowe;

---

<sup>6</sup> Zob. R. Solewski wyd. cyt.

<sup>7</sup> Zob. S. Wysłouch „Literatura i obraz”... wyd. cyt.

<sup>8</sup> Z takim postulatem wystąpił R. Nycz, który używa terminu „transdyscyplinowy” zob. tenże „Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego” w: M.P. Markowski, R. Nycz (red.) *Kulturowa teoria literatury* wyd. cyt.. Por. A. Zeidler-Janiszewska wyd. cyt.

3. Pokazywać mechanizmy związków między sztukami na najniższym poziomie – na poziomie „technologii”: opisu w literaturze i budowy obrazu w sztukach wizualnych.

Kulturowa definicja tekstu i „transdyscyplinarne” kategorie analityczne pozwolą skutecznie i efektywnie penetrować rejony wspólne w literaturze i w sztuce. Spróbuję pokazać to na przykładzie kategorii przestrzeni, obserwowanej w poezji i w filmach animowanych.

Dlaczego właśnie przestrzeń? I dlaczego animacja? Sądzę, że kategoria przestrzeni daje wielkie możliwości badań transdyscyplinarnych i po krótkim okresie zainteresowania została niesłusznie zapomniana. Jest ona elastyczna i można ją badać w różny sposób: na płaszczyźnie języka, obserwując przestrzenne stereotypy i klisze językowe oraz na poziomie świata przedstawionego, gdzie często tworzy opozycje o charakterze wartościującym albo znaczące „enklawy” (labirynty, strychy, piwnice)<sup>9</sup>. Eksperymenty z fizyczną przestrzenią słowa proponowali konkretyści, z fizyczną przestrzenią książki eksperymentują od kilku lat Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik, propagując koncepcję „liberatury”. Traktują oni książkę jako twór przestrzenny<sup>10</sup>, który nie musi być plikiem zszytych z lewej strony kartek, może tworzyć harmonijkę albo stanowić zwitek umieszczony w butelce...

Jeszcze bardziej oczywista jest rola kategorii przestrzeni w sztuce. Dzieło sztuki jest tworem przestrzennym dwu- lub trójwymiarowym, a przestrzeń w nim przedstawiona zawsze jest wynikiem swoistego eksperymentu: przeniesienia trzeciego wymiaru na płaszczyznę, uwzględnienia praw perspektywy, kompozycji czy ruchu. Przestrzeń w sztuce nigdy nie jest neutralna, zawsze jest „wyreżyserowana”, wykreowana i nacechowana aksjologicznie – doskonale pokazują to analizy Borisa A. Uspienskigo i Łotmana<sup>11</sup>. Wszystkie te cechy w spotęgowany sposób widoczne są w filmowej animacji. W tej krótkiej formie najczęściej rezygnuje się z fabuły na rzecz anegdoty, obrazu, dowcipu i – manipulacji przestrzennej. Animacja wyprzedziła komputerowe symulacje, stanowi laboratorium formy, wskazuje drogę, którą podąża później film. Dlatego właśnie warto jej się przyjrzeć bliżej. Chciałabym pokazać kategorię przestrzeni w literaturze i filmie na dwóch różnych przykładach. Jednym jest motyw wielorodzinnego bloku mieszkalnego z wielkiej płyty, pojawiający się w tekstach z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych. Dru-

<sup>9</sup> Różne aspekty przestrzeni w nauce o literaturze doskonale pokazuje tom M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej (red.) *Przestrzeń i literatura* Ossolineum, Wrocław 1978.

<sup>10</sup> Zob. Z. Fajfer „W stronę liberatury” w: E. Tabakowska *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, Universitas, Kraków 2006.

<sup>11</sup> Zob. prace zawarte w tomach *Semiotyka kultury*. E. Janus i M.R. Mayenowa (wybór i oprac.) PIW, Warszawa 1977 oraz *Sztuka w świecie znaków* B. Żyłko (wybór i tł.) słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

gim – „przestrzenny” klucz do twórczości Franza Kafki, zaproponowany w filmie Zbigniewa Rybczyńskiego *Kafka* (1992).

## I. Mamuty bloków

W latach siedemdziesiątych pejzaż miast polskich zmienił się zasadniczo. Powstały „fabryki domów” i budowane według nowej technologii wielkie osiedla mieszkaniowe, które nie przypominały niczego, co było dotąd. Królowało wysokie budownictwo, tzw. wielka płyta. I ta nowa architektoniczna przestrzeń prawie natychmiast wkroczyła do literatury i filmu. Odcisnęła swój wizerunek w wierszach najwybitniejszych poetów: Mirona Białoszewskiego (*Odczepić się*, 1976–1980; *Rozkurz*, 1980 i *Obo*, 1985) oraz Stanisława Barańczaka (*Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, 1980), a nawet w piosenkach Jonasza Kofty (*Metropolis*). Zaistniała także w animacjach Hieronima Neumanna (*Blok*, 1982) i dyptyku Daniela Szczechury (*Fatamorgana*, 1981 i *Fatamorgana 2*, 1983). Zapytajmy, w jaki sposób zaistniała. Jak została przedstawiona?

Może najprostszy i najbardziej czytelny jest *Blok* Neumanna. Początek filmu to jazda kamery po frontonie wielkiego bloku. Do końca nie wiadomo, jak wygląda jego otoczenie, widzimy tylko okna poszczególnych mieszkań lub drzwi z fragmentem długiego korytarza. Ruch kamery odbywa się zawsze po linii prostej, w poziomie lub w pionie, a zmiana kierunku następuje raptownie pod kątem prostym. I ta zasada jest konsekwentnie utrzymana w całym filmie. Kamera ukazuje wnętrza pomieszczeń, jakby nie było czwartej ściany (tej od okna lub tej od korytarza). Podkreśla w ten sposób „geometryczny” ład budynku, który składa się z szeregu klatek. Rygor i porządek architektoniczny klóci się zasadniczo z tym, co jest akcydentalne, zależne od człowieka. Bo wewnątrz budynku i na zewnątrz panuje nieustanny chaos. Doniczka spada z okna, ktoś na parapecie trzepie dywanik, chłopiec wychyla się ponad miarę, człowiek ucieka po gzymsie przed milicją, strażacy włączają po drabinie. Podobnie we wnętrzu – w jednym mieszkaniu remont, w innym sprzątanie, w trzecim pożar. Tu awantura, tam seks, a gdzieś indziej człowiek zakłada sobie pętlę na szyję i odpycha stół. I nawet po śmierci nie znajduje spokoju, bo sąsiadka z dołu, słysząc stukot, natychmiast wali kijem w sufit. Sprawy ludzkie nie dają się tak uporządkować, jak architektura bloku. Neumann pokazuje atomizację społeczeństwa. Każda klatka stanowi własny świat, każde zbliżenie – grozi nieporozumieniem i awanturą (jak rozmowa dwóch sąsiadek o zakupach, skutkiem której jedna drugą podejrzewa później o kradzież). Wygrywa ten, komu uda się przemknąć niepostrzeżenie, tak jak to zrobił uciekinier przed milicją

czy pies-złodziejaszek. Socjologiczny obrazek Neumanna zawiera sporo humoru, ale daleko mu do optymizmu.

Bardziej skomplikowana jest dwuczęściowa *Fatamorgana* Daniela Szczechury. Krytycy nie rozumieli filmu, autor pytany o komentarz, oświadczył: „Co poeta chciał przez to powiedzieć? Ja tego nie potrafię zwerbalizować”<sup>12</sup>. Niemniej podkreślał, że obie części filmu stanowią integralną całość. *Fatamorgana* przedstawia sielski krajobraz: rozległą łąkę, pasące się krowy i człowieka czytającego *Politykę*. I ten sielski krajobraz zostaje zakłócony, ponieważ nagle wkracza na łąkę wielki betonowy blok. Posuwa się naprzód uparcie, budząc zdumienie świadków zdarzenia: dziewczynki, człowieka na pastwisku, pasażerów pociągu, który właśnie utknął przed semaforem. Olbrzymi betonowy blok, który przyczłapał nie wiadomo skąd, kłóci się z naturalnym otoczeniem, z płaskim, równinnym krajobrazem, pozbawionym wysokich elementów. Pokazuje brutalne wtargnięcie cywilizacji do środowiska naturalnego, antynomię natury i kultury. I co najdziwniejsze, blok jest zamieszkały: jego mieszkańcy wykonują codzienne czynności, które rejestruje kamera (mężczyzna czyta gazetę, kobieta robi na drutach, chłopiec rzuca latawca, rodzina je wspólny posiłek) i nikt z nich nie zauważa w swojej sytuacji niczego niezwykłego. Nocą blok zapada się, a raczej chowa się w jeziorze. Surrealistyczna puenta podkreśla różnicę punktów widzenia: zewnętrznego, charakteryzującego się szerokim horyzontem i wewnętrznego, ciasnego, zamkniętego w czterech ścianach.

*Fatamorgana 2* to dalszy ciąg opowieści o przemieszczającym się bloku. Wraz ze wschodem słońca olbrzym wylania się z jeziora. Kamera pokazuje go z dalekiego planu i z dalekiego planu widzimy mieszkańców, małe ludziki, które jak jeden mąż, gęsiego, zaopatrzone w składane leżaki i dmuchane materace wychodzą na zewnątrz i rozkładają się na plaży. I tak sobie miło spędzają czas, by wieczorem, jak na komendę, powrócić do domu i wraz z nim znów zapaść się pod wodę. Surrealistyczny obraz pokazuje, że wszyscy robią to, co wymusza wieżowiec, stojący w płytkiej wodzie. Gdyby stał w górach, wzięliby zapewne liny i poszliby na wspinaczkę. Nie ma indywidualności, nie ma różnorodności, społeczeństwo zostało ukazane jako zunifikowane i zniewolone. Krecja surrealistycznej przestrzeni pozwala potraktować film jako parabolę, która niesie sensy kulturowe i egzystencjalne.

Autor wyznał, że krytycy widzieli w filmie aluzje polityczne, szczególnie w drugiej części (zrobionej w 1983 roku) szukali odniesień do stanu wojennego. Sądzę, że paraboliczny charakter filmu dopuszczał także takie odczytania, które już dzisiaj nie muszą być oczywiste. Ale

---

<sup>12</sup> Zob. „Prosimi mnie, żebym robił filmy». Rozmowa z Danielem Szczechurą” w: M. Giżycki *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym* WAiF, Warszawa 2000 s. 161.

sugerowana problematyka wykracza daleko poza doraźną aktualność. Filmy animowane z początku lat osiemdziesiątych stanowiły ironiczny komentarz do ówczesnej propagandy sukcesu. Pokazały mankamenty „wielkiej płyty”, wyznaczając dwa różne kierunki refleksji na jej temat: socjologiczny (Neumann) i filozoficzno-egzystencjalny (Szczuchura).

A jak wielką płytę przedstawiali poeci? I Białoszewski, i Barańczak doświadczyli jej osobiście. Białoszewski po przeprowadzce ze starej kamienicy w centrum Warszawy na dziewiąte piętro bloku przy ulicy Lizbońskiej nie mógł się do nowego mieszkania przyzwyczaić. Wiersz tytułowy *Odczepić się* właśnie o tym traktuje:

*Odczepić się*

Od starego zamieszkania  
od Marszałkowskiej  
od co było do zawału  
od siebie  
od tchu

Pomału pomału  
chce czy nie chce  
się  
spadnie<sup>13</sup>.

Miniatury poetyckie z tomów *Odczepić się*, *Rozkurz* i *Oho* można potraktować jako wierną kronikę wydarzeń, spisywaną przez mieszkańca betonowego molocha. Białoszewski notuje rozmowy o przeprowadzce, realia związane z nową siedzibą, widoki z okna, nawet – tynkowanie i malowanie swojego bloku. Czuje się w tym miejscu i w tym otoczeniu źle, co widoczne jest w jego słowniku. Wieżowiec nazywany jest „molochem”, „mrówkowcem”, „bliźniakowcem”, „górami betonu”, „blokowym gwizdo-betonem”, „mamutem bloków”, a mieszkanie nie jest domem, ale najczęściej – „bunkrem na 9-tym piętrze”. I ten bunkier autora wyraźnie nie interesuje, interesują go korytarze, winda, schody, widoki z okna. Ludzie, którzy są „skłocowani, odgnieceni, plastikowaci” i wyglądają „jak muchy w bloku / każdy w bunkrze / na swoim cukrze”. Jednym słowem – naród jest „zmrowiony”.

Spytajmy więc, kim wobec tego jest bohater liryczny? „Wywindowany”, „zwożony w klatce na dół”, „w budzie windy / tej blokowej matulińdy/tryńdyryndy”?

Wielka płyta to nie tylko problem zewnętrznego otoczenia poety. Całkowicie zmieniła doświadczenia przestrzenne poety i sytuację egzystencjalną, pochłonęła go, zagarniając jego uwagę i emocje. Wtargnęła nawet

<sup>13</sup> M. Białoszewski „*Odczepić się*” i inne wiersze PIW, Warszawa 1994 s. 31.

w sny („to nowe mieszkanie / to jak kij w podświadomości”<sup>14</sup>). Przestrzeń zorientowana wertykalnie jest czymś zupełnie nowym u Białoszewskiego, który dotąd obserwował świat z pozycji leżącej<sup>15</sup>. A teraz w mrówkowcu zmuszony jest jeździć windą w górę i w dół. Natychmiast po wierszu *Odczepić się*, który kończy motyw „spadania”, czytamy miniaturowy dwuwiersz: „*Wyniesienie / nastąpiło*”. I rzecz charakterystyczna, opisy jazdy windą są najczęściej opisami jazdy w górę, wznoszenia się, „wywindowania” „na dziewiąte”. Drabina służy „do wchodzenia wyżej”, a jak się przyśni wchodzenie i spadanie, to po wielu różnych próbach trzeba przed obudzeniem się „wchodzić / i nie spadać”. A więc problemem staje się „wyniesienie”, ruch w górę<sup>16</sup>. Poeta swe mieszkanie nazywa latarnią, mówi: „Ja / stróż / latarnik / nadaję / z mrówkowca”. Punkt obserwacyjny jest więc usytuowany wysoko, jest nim okno na dziewiątym piętrze, przez które śledzi Wisłę, autobusy, których ruch „ma wdzięk niespodziewany” i widzi „nogi z głowami” idących ludzi. Bo z góry wszystko wygląda inaczej. Zmiana punktu widzenia pozwala poszerzyć poetyckie doświadczenia Białoszewskiego, co nie znaczy, że staje się on entuzjastą wielkiej płyty. Wręcz odwrotnie, ma pełną świadomość, że jego postawa odbiega od tego, co powszechnie aprobowane. Nie mieści się w standardach, „wystaje” fizycznie (z okna) i psychicznie:

Ile razy się mieszczę  
w tym ilościowcu  
w moim pomieszczeniu?

Tak na dobre raz.  
A i to nie, bo co i raz  
wystaję  
wyglądaniem  
obawami  
uniesieniami<sup>17</sup>.

Zupełnie inne są doświadczenia Stanisława Barańczaka. W *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* znajduje się cykl 10 wierszy pod wymow-

<sup>14</sup> Anna Sobolewska pisze o upojeniu światem, zatopieniu się w nim bez reszty i kontemplowaniu rzeczy i zjawisk (zob. „Ja – to ktoś znajomy. O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego” w: A. Sobolewska *Mistyka dnia powszedniego* OPEN, Warszawa 1992).

<sup>15</sup> Zwróciła na to uwagę Anna Legeżyńska (zob. „Dom Mirona Białoszewskiego” w: A. Legeżyńska *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej* PWN, Warszawa 1996 s. 89).

<sup>16</sup> Stanisław Barańczak zauważył, że motyw „wyniesienia się” ma u Białoszewskiego aż cztery znaczenia, nawiązujące do potocznych frazeologizmów: 1. wyniosło mnie wysoko, 2. wynoś się, 3. wynoszenie się nad innych, 4. wynoszenie zwłok (zob. S. Barańczak „Rzeczywistość Białoszewskiego” w: tegoż *Poezja i duch uogólnienia* Znak, Kraków 1996 s. 286).

<sup>17</sup> M. Białoszewski wyd. cyt. s. 72–73.

nym tytułem *Kątem u siebie (wiersze mieszkalne)*<sup>18</sup>. O ile Białoszewski obserwował to, co znajduje się na zewnątrz mieszkalnego bunkra, Barańczak koncentruje się na tym, co wewnątrz: tandetnych sprzętach (*Dykto, sklejkę, tekturo, płyto październowa*), bylejakości wykonania (*Czas skończyć z takimi*) i uniformizacji życia mieszkańców, którzy mają nie tylko takie same meble, ale takie same potrzeby i takie same przyzwyczajenia (*Każdy z nas ma schronienie*). Ale przede wszystkim pokazuje sytuację permanentnego zagrożenia jednostki. Człowiek jest zagrożony przez rzeczy, ludzi i system. Całe otoczenie jest mu wrogiem. Przejmujący obraz takiej sytuacji przynosi wiersz *Skoro już musisz krzyczeć, rób to cicho*, w którym czytamy, że ściany mają uszy, sąsiad jest szpiegiem, a „władza” w każdej chwili z nakazem rewizji może się włamać do mieszkania. Dom przestaje być terenem prywatności i nie zapewnia jednostce bezpieczeństwa, zamienia się zatem w swoje przeciwieństwo – w miejsce zniewolenia<sup>19</sup>. Ale liryka Barańczaka nie jest tylko i wyłącznie obrazkiem życia opozycji w PRL. Dzięki kunsztowi języka poetyckiego codzienne, banalne, „blokowe” sytuacje zyskują dodatkowe sensory, stają się wieloznaczne, otwierają konotacje egzystencjalne, metafizyczne i literackie, tak jak to dzieje się w wierszu *Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka* (nawiązującym do *Piosenki o porcelanie* Miłosza):

Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka,  
 której nie żal pod butem tragarza lub gąsienicą czołgu;  
 jeżeli fotel, to niezbyt wygodny, tak aby  
 nie było przykro podnieść się i odejść;  
 jeżeli odzież, to tyle, ile można unieść w walizce,  
 jeżeli książki to te, które można unieść w pamięci,  
 jeżeli plany to takie, by można o nich zapomnieć,  
 kiedy nadejdzie czas następnej przeprowadzki  
 na inną ulicę, kontynent, etap dziejowy  
 lub świat:

kto ci powiedział, że wolno ci się przyzwyczajać?  
 kto ci powiedział, że cokolwiek jest na zawsze?  
 czy nikt ci nie powiedział, że nie będziesz nigdy  
 w świecie  
 czuł się jak u siebie w domu?<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Cykl ten analizowała A. Legeżyńska (zob. „Klatki (w wierszach Stanisława Barańczaka)” w: tejsze *Dom i poetycka bezdomność...* wyd. cyt. ) oraz M. Rychlewski „W domach z betonu. O «Tryptyku...» Stanisława Barańczaka” *Polonistyka* 2006 nr 3.

<sup>19</sup> Pisała o tym A. Legeżyńska (zob. „Klatki (w wierszach Stanisława Barańczaka)” wyd. cyt.).

<sup>20</sup> S. Barańczak *159 wierszy 1968–1988* Znak, Kraków 1990 s. 88.

Bylejakość i tymczasowość mieszkalnego wnętrza, podkreślona przez paralelne opisy bezwartościowych przedmiotów, staje się metaforą ludzkiej egzystencji, nietrwalej i przemijającej. Słowo „przewodniczka”, dookreślane przez kolejne okoliczniki (na inną ulicę – kontynent – etap dziejowy – świat) powoduje, że przestrzeń niespodziewanie się rozszerza i ze zwykłego, umeblowanego mieszkania przenosimy się nagle w szeroki i obcy świat, w którym człowiek nigdy nie czuje się „jak u siebie w domu”. W ten sposób kategoria przestrzeni zmienia swój status ontologiczny. Nie jest już stabilnym zbiorem przedmiotów, staje się procesem, przebiegającym ponad geografiami i ponad czasem, przestrzennym *continuum*.

Przestrzeń architektoniczna otaczająca człowieka, wyrastające w miastach „mamuty bloków” udokumentowane zostały w latach osiemdziesiątych w poezji i w filmie, przekazane poprzez język i poprzez obraz. Reżyser filmowy obserwuje ludzi i mieszkania z zewnątrz, a jego narracja ukazuje przestrzeń intersubiektywną (nawet kroczący blok obserwowany jest przez wielu niezależnych świadków!). Zupełnie inaczej dzieje się w poezji. Ja mówiące jest subiektywne, manifestuje punkt widzenia niepoprawnej, nieprawomyślniej jednostki. Czy wobec tego coś jeszcze – oprócz obecności tego samego motywu – łączy te tak odmienne wypowiedzi? Otóż łączy – kreacja przestrzeni, która może mieć różny stosunek wobec rzeczywistości. Niezależnie od wewnętrznego czy zewnętrznego punktu widzenia, kategoria przestrzeni może być kształtowana jako przestrzeń realna, paraboliczna, alegoryczna czy groteskowa<sup>21</sup>. Neumann i Białoszewski ukazują przestrzeń realną, koncentrując się na „donosach rzeczywistości”. Natomiast Szczuchura i Barańczak wykraczają poza obrazek socjologiczny, idą w kierunku paraboli, sugerują sensy kulturowe i metafizyczne. I żadna z tych propozycji nie ma nic wspólnego z ówczesną propagandą sukcesu.

## II. Przestrzenny klucz do Franza Kafki

*Kafka* Zbigniewa Rybczyńskiego (1992) to film powstały w cyklu francuskiej Encyklopedii Audiowizualnej *Oni zmienili świat*, poświęconej stu najwybitniejszym twórcom. Nie jest adaptacją żadnego z utworów Franza Kafki, nie jest też jego biografią, ale literackim portretem pisarza, „zlepionym” z cytatów jego dziennika, listów do Felicji i inscenizowanych fragmentów najważniejszych utworów: *Przemiany*, *Procesu*, *Zamku*. Oś fabularną stanowi życie bohatera – film zaczyna się wspomnie-

<sup>21</sup> O różnych typach przestrzeni zob. J. Abramowska „Peregrynacja” w: M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska (red.) *Przestrzeń i literatura* wyd. cyt.

niami dzieciństwa, kończy śmiercią Józefa K. Narratorem (i bohaterem) jest aktor ucharakteryzowany na Kafkę (Peter Lukas), czołówka filmu pokazuje, jak nad jego wizerunkiem pracuje charakteryzatorka, co już na wstępie podkreśla fikcyjność tej kreacji. Tak jak główny bohater gra różne role, tak samo bohaterka (Birgit Bofarull) jest jednocześnie Felicią, panną Bürstner z *Procesu*, Friedą z *Zamku*. Dzieje się tak dlatego, że według Rybczyńskiego wszystkie utwory Kafki stanowią warianty jednego tematu, który objawił się już w *Wyroku* (1912), napisanym w jedną noc pod dyktando nieświadomości.

Jak Rybczyński zinterpretował twórczość Kafki? Pokazał go jako surrealiste i umieścił w surrealistycznej przestrzeni. W komentarzu pod wymownym tytułem *Jedyny surrealista* napisał:

Kwintesencją jego sztuki jest surrealizm, jakkolwiek nie ten sam, jaki znamy z *Manifestu surrealistów* z początku XX wieku. To surrealizm odwiecznie obecny w kulturze. Surrealizm starożytnej mitologii, Biblii, Kabały, Hieronima Boscha, rytuałów pogrzebowych, zabobonów, Markiza de Sade, XIX-wiecznego symbolizmu... i wreszcie surrealizm snu. W tym świecie Kafka zajmuje pozycję uprzywilejowaną. Jest on być może jedynym pisarzem, który tak konsekwentnie i do głębi pozostawał prawdziwym surrealista<sup>22</sup>.

Surrealizm potraktowany więc został szeroko jako nurt metafizyczny, zawsze obecny w kulturze i sięgający po oniryczne środki wyrazu. Zgodnie z tym założeniem, bohater został umieszczony w surrealistycznej przestrzeni, która dynamizuje statyczny obraz. Jest ona niezwykła, ascetyczna, prawie pusta, pozbawiona rekwizytów, ale znajduje się w ciągłym ruchu, stanowi „ruchome tło” dla stojących (i dialogujących) postaci, zamkniętych w czterech ścianach. Obserwujemy nieruchome centrum i panoramicznie ukazywaną przestrzeń (tak na przykład została przedstawiona rozmowa z panną Bürstner z *Procesu*). Albo też przestrzeń towarzyszy idącemu (i mówiącemu w rytm swoich kroków) bohaterowi. Wówczas wydłuża się w nieskończoność, stanowi czeluść bez dna, w którą wkracza bohater. Tak wygląda pokój jadalny rodziny Kafków z niekończącym się stołem, dworzec kolejowy (symulowany odgłosem parowozów i obłokiem pary); strych, przemierzany przez Józefa K. w poszukiwaniu sądu; eleganckie wnętrza, w którym Kafka, idąc, rozmawia z Gretą; tunel, w który wkracza, mówiąc o literaturze i marząc o izolacji, żeby tylko pisać i pisać... Bezkresna, surrealistyczna przestrzeń stanowi *continuum*, nie kończy się, nie urywa, ale płynnie się zmienia i sugie-

---

<sup>22</sup> Z. Rybczyński „Jedyny surrealista? Fragment eksplikacji reżyserskiej do filmu elektronicznego o Franzu Kafce” w: Z. Benedyktowicz (red.) *Zbigniew Rybczyński, podróżnik do krainy niemożliwości. Wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego* Instytut Sztuki PAN (b. d. w.) s. 122.

ruje treści metafizyczne. Taki sposób ukazywania przestrzeni jest wynalazkiem Rybczyńskiego, który opracował technikę „symulacji ruchu” i z satysfakcją dziś mówi, że kamera, która powinna przejechać 1,7 km, w rzeczywistości stała w miejscu. To aktorzy, umieszczeni na specjalnie skonstruowanych podestach, znajdowali się w ciągłym ruchu. Architektura wysokich wnętrz nie stanowiła dla operatora problemu, wszystkie sceny kręcono w studiu, ponieważ elementy dekoracji były wykonane w różnej skali. Ich naturalna wielkość na ekranie to także złudzenie, efekt sposobu filmowania<sup>23</sup>.

Rybczyński nie gardził również tradycyjnym sposobem przedstawiania surrealistycznej, heterogenicznej przestrzeni jako zbioru niezbornych elementów. Tak jest zbudowana scena, w której Kafka odbiera od listonosza swój pierwszy tomik. I gdy z tomikiem w ręku cytuje list do Felicji, dziewczęta w pokoju rozwieszają pranie. Przestrzeń staje się dysharmonijna, ciasna, zagracona i – absurda.

A jak zostali ukazani ludzie w tej sztucznie skonstruowanej, nierealnej przestrzeni? Rybczyński zastosował w tej mierze kilka chwytów:

1. Maksymalne uproszczenie i potraktowanie ludzi na podobieństwo manekinów, przesuwanego na scenie jak pionki na szachownicy;
2. Jak na obrazach Marca Chagalla postacie nie podlegają prawom ciężenia (Felicja, która według ukochanego „jest tam wysoko” unosi się nad ziemią i płynie w powietrzu; Kafka „staje na głowie”, mówiąc o swojej pasji literackiej). Takie ukazywanie postaci związane jest z udosłownieniem potocznych metafor: „wznieść się wysoko”, „stać na głowie”;
3. Najczęściej używanym chwytem jest multiplikacja postaci: ojca, rozmawiających matek, samego Kafki. Niekończący się szereg groźnych ojców, którzy kolejno strofują syna, odbieramy jako wyraz niezwykłych emocji, przełożonych na obraz uczuć wstrętu i zagrożenia. W scenie końcowej zwielokrotnienie postaci Józefa K. prowadzonego na stracenie nadaje jego historii sens uniwersalny, czyni go jednym z wielu. Multiplikacja postaci w jednym ujęciu jest wynikiem „warstwowej” konstrukcji obrazu. Rybczyński filmuje postać kilka razy i później nakłada na siebie poszczególne warstwy. Może w ten sposób wielokrotnie dublować bohaterów i komponować obraz bez cięć.

Ze spopularyzowanych przez surrealistów sposobów kreacji (jak lot postaci czy heterogeniczna przestrzeń) Rybczyński korzystał bardzo

---

<sup>23</sup> O technice filmowania *Kafki* zob. „Rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim „Uwolnić się od rzeczywistości” w: Z. Benedyktowicz (red.) *Zbigniew Rybczyński, podróżnik do krainy niemożliwości* wyd. cyt. s. 129 oraz P. Zawojski „Filmowy obrazoswiat jako produkt symulacji elektronicznej” *Kwartalnik Filmowy* 1995 nr 11.

ostrożnie. Nie nadużywał surrealnych metafor, na przykład przemiana bohatera w owada została tylko zasugerowana. Nie przedstawił jej na ekranie, a przecież byłoby to możliwe – takie cuda robił przecież w filmie *Czwarty wymiar* (1988). Koncentrował się na tym, co było jego własnym, oryginalnym wynalazkiem: na nieskończonej, płynnie zmieniającej się przestrzeni i multiplikacji postaci.

Powstaje pytanie, czy taka interpretacja twórczości Kafki jest trafna. Sądzę, że tak. Przede wszystkim reżyser odchodzi od dosłowności nie po to, by pokazać dziwność i ekscentryczność autora *Przemiany*, ale wymiar egzystencjalny i metafizyczny jego utworów. I czyni to głównie poprzez kreację sztucznie stworzonej, nieskończonej przestrzeni.

## Zakończenie

Kategoria przestrzeni mimo różnic „materiałowych” ma w literaturze i filmie wspólne właściwości, wynikające z fizjologii oka i praw ludzkiej percepcji. Punkty widzenia, prawa perspektywy, kierunki ruchu możemy z powodzeniem analizować w poezji i na ekranie. I te kategorie były przedmiotem badań i aksjologicznych interpretacji. Natomiast czekają na opracowanie aspekty epistemologiczne i ontologiczne przestrzeni przedstawionej.

Jeśli spojrzymy na kategorię przestrzeni z punktu widzenia epistemologicznego, zauważymy, że ta przestrzeń podlega różnym prawom, nie zawsze zgodnym z prawami obowiązującymi w świecie rzeczywistym. W zależności od kierunku deformacji mówimy o przestrzeni realnej, parabolicznej, metafizycznej. Przykładów przestrzeni realnej dostarczyli nam Neumann i Białoszewski, parabolicznej – Szczuchura i Barańczak.

Pod względem ontologicznym przestrzeń może być kształtowana jako „wypełniona”, to jest jako zbiór nagromadzonych przedmiotów lub też – jako przestrzenne *continuum*. Oba te typy mogliśmy obserwować w *Kafce* Rybczyńskiego, chociaż zdecydowanie przeważało tam *continuum*.

Żaden z wyszczególnionych typów przestrzeni nie przynależy wyłącznie do określonej sztuki, nie jest tylko filmowy czy tylko literacki. Bywają sytuacje, kiedy przestrzeń wypełniona nagle zmienia charakter, rozrasta się i staje się wszechogarniającym *continuum*, jak w liryce Barańczaka. I takie zjawiska są najciekawsze.

## SPACE AS THE TRANSDISCIPLINARY CATEGORY

Starting with the reflection on the contemporary *visual turn* the author supports the idea of the cultural theory of literature. This transdisciplinary domain should base on the Lotman's universal concept of a text, consider the structural similarity of picture and description, use the common analytic tools as symbol, metaphor and space. The universal usefulness of the latest category (separately discussed is especially stressed and proved in the analyses of specific examples of Polish New Wave poetry (Białoszewski and Barańczak) and experimental film (Neumann, Szczechura, Rybczyński) where the space's respectively real and poetic meaning is particularly clear and similar. Finally, in epistemological context author distinguishes real, parabolic and metaphysical space. In ontological: filled space and spatial continuum.

*Seweryna Wyślouch* – e-mail: [sewwys@neostrada.pl](mailto:sewwys@neostrada.pl)