

Ryszard W. Kluszczyński

PROBLEM CZASOPRZESTRZENI W TWÓRCZOŚCI
TADEUSZA KONWICKIEGO

1

W badaniu twórców sztuki w aspekcie opisu świata przedstawionego coraz częściej zwraca się uwagę na sposób, w jaki skonstruowana jest w nich przestrzeń artystyczna¹. Jeśli przyjmiemy bowiem za słuszne przeświadczenie Łotmana, że „struktura przestrzeni tekstu staje się modelem struktury wszechświata”², to jakakolwiek interpretacja sensów dzieła sztuki, jeśli nie chce poddawać w wątpliwość wyników własnych dociekań, nie może obyć się bez analizy roli, jaką pełni kształt przestrzeni (a także czasu) w ogólnej, filozoficzno-światopoglądowej wymowie całości. Rola ta w konkretnym utworze może być większa lub mniejsza, bardziej lub mniej istotna dla znaczenia globalnego. Jednak dokładnie możemy to stwierdzić dopiero po analizie. Jest ona niezbędna zwłaszcza wtedy, gdy intuicyjnie, pod wpływem przeżyć związanych z lekturą czy oglądem stwierdzamy duży wpływ konstrukcji przestrzeni, czasu lub czasoprzestrzeni³ na kształtowanie przez utwór swoistego dla siebie modelu świata. Zachodzi to w przypadku literacko-filmowej twórczości Tadeusza Konwickiego. Mamy tu do czynienia ze swoistym wzmocnieniem opisaną wyżej sytuacji wynikającym z powtarzalności

¹ Np. J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus; M. R. Mayenowa, Warszawa 1975; Z. Minc, *Struktura „przestrzeni artystycznej” w liryce A. Błoka*, [w:] *Semiotyka kultury*; G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1961; G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris 1957 i wiele innych.

² J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, LXVII, z. 1, s. 214.

³ O czasoprzestrzeni mówimy wtedy, gdy w obrębie jednego utworu zachodząca zmiana ukształtowania przestrzeni pociąga za sobą odpowiednią zmianę w kształtowaniu czasu i odwrotnie, zmiana czasowa wywołuje zmianę przestrzenną tak, że zmuszeni zostajemy do ich jednoczesnego traktowania.

we wszystkich niemal utworach stałych układów czasowych⁴ i przestrzennych we wzajemnych relacjach tego typu, iż możemy mówić (co spróbujemy wykazać) o powtarzalności struktur czasoprzestrzennych. To razem pozwala sądzić, że poszczególne utwory Konwickiego nie tworzą odrębnych modeli świata, lecz wspólnie budują jeden i ten sam, niezmienny model ludzkiej obecności w świecie.

Dla weryfikacji postawionych tu hipotez, w artykule niniejszym dokonamy opisu układów przestrzennych, określimy relacje między nimi zachodzące oraz wskażemy konsekwencje wynikające z wzajemnych oddziaływań płaszczyzn czasowych i ukształtowań przestrzennych. Szczupłe ramy artykułu zmuszają do rezygnacji z rozpatrzenia interesującego i mogącego przynieść wiele istotnych spostrzeżeń zagadnienia metaforyki przestrzennej, mówienia o czymś w przestrzennych kategoriach⁵. Skupimy się wyłącznie na przestrzeni denotowanej⁶.

2

Najpełniejszy obraz jednego z układów przestrzennych odnajdujemy w *Dziurze w niebie*. Pojawia się on także (w tej czy innej formie) we wszystkich niemal utworach Konwickiego. Najczęściej przybiera postać Doliny:

Dom nasz stał [...] na prastarym brzegu rzeki, która kiedyś była potężna, wyłobiła obszerną dolinę, zanim natura uczyniła skromną rzeczulką oznaczoną nie na każdej mapie [...] Po przeciwległej stronie za torem kolejowym, za łąkami i za Sołą było podobne zbocze, tylko bardziej strome.

(Sw, 31—32)⁷

Środkiem doliny płynie ta rzeczka przysypana kędzierzawością szerniałych olśnów [...] Zobaczysz także tory kolei biegnące wzdłuż doliny podobnie jak rzeka [...] Później przeniesiesz wzrok na domki osady [...] Powyżej ulicy i domów ujrzysz na wschodnim stoku, tuż pod tobą, prostokąty pól [...] A nad tymi poletkami zakołyszą się od wiatru pachnącego pleśnią jezory zagajników.

(N, 319—320)

⁴ Zob. R. W. Kluszczyński, *Analiza konstrukcji czasu w utworach Tadeusza Konwickiego*, „Zeszyty Naukowe UŁ” 1979, S. I, z. 50.

⁵ Zob. K. Zaleski, *Polskie chłucie*, „Teksty” 1974, nr 1, s. 136—146.

⁶ W przypadku metaforyki przestrzennej mamy do czynienia z przestrzenią konotowaną, zob. G. Genette, *Przestrzeń i język*, tłum. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, LXVII z. 1, s. 227—232.

⁷ Oznaczenia literowe wskazują utwory według następującego klucza: D — *Dziura w niebie*, Warszawa 1965, S — *Salto*, W — *Wniebowstąpienie*, Warszawa 1967, Sw — *Sennik współczesny*, Warszawa 1970, Zw — *Zwierzoczekoupiór*, Warszawa 1972, N — *Nic albo nic*, Warszawa 1973, K — *Kronika wypadków miłosnych*, Warszawa 1974. Numery stron według podanych wydań.

[...] widziałem przed sobą strome zbocze lesiste z mnóstwem bogatych drzew, niżej linię kolejową jak cztery mandolinowe struny [...] Do tego nasypu z szynami przylgnęło kilkanaście domów [...] A dalej były zupełnie ciemne łąki, kończące się na czarnej przepaści rzeki [...] Po drugiej stronie wznosił się stromy brzeg aż po niebo.

(Zw, 98—99)

Patrzył na tory podobne pękniętym strunom, patrzył na osadę zsuwającą się ku łąkom nad rzeką, patrzył na papiernię białą jak umarła ręka.

(D, 369)

Do doliny takiej przybywa Kowalski-Malinowski, bohater *Salta*. Ukształtowanie miejsca akcji *Ostatniego dnia lata* (plaża otoczona wyd-
mami) także odsyła nasze skojarzenia ku dolinie⁸. Akcja *Jak daleko stąd, jak blisko* rozpoczyna się pod Pałacem Kultury. A obszar wokół niego kojarzy się bohaterowi *Wniebowstąpienia* w sposób całkiem jednoznaczny:

Plac przypominał dolinę Jozefata. Dziwne światło, bardzo gęste i bursztynowego koloru, oblewało cokół pałacu. W dole był przejrzysty, sinawy mrok.

(W, 33)

Dolina jest przestrzenią zamkniętą; jej ukształtowanie w naturalny sposób ogranicza znajdujące się wewnątrz osoby. Postacie zaludniające Dolinę poruszają się tylko w jej obrębie, nie wykraczają w zasadzie poza jej obszar. Ich ruchy, sposób przemieszczania się w przestrzeni jest zawsze dokładnie określony — dokąd, w jakim celu, kiedy; ruch ten jest linearny i daje się właściwie sprowadzić do bezruchu, gdyż powrót odbywa się tą samą drogą tylko w przeciwnym kierunku. Życie mieszkańców Doliny ma więc charakter osiadły. Jednocześnie Dolina zawiera cały szereg znaków zapowiadających możliwość przełamania zamknięcia. Każdorazowo przebiegają przez nią tory kolejowe, przeleatują nad nią samoloty, płynie przez nią rzeka. W polu widzenia zjawiają się jabłka, znak alegoryczny związany z mitem wypędzenia⁹. Po okolicy rozsiane są groby¹⁰. „Rekwizyty” te nie są jednakże traktowane przez mieszkańców Doliny jako ewokujące drogę wyjścia. Po-

⁸ Żałuję bardzo, że w tym, jak i w wielu innych miejscach nie mogę posłużyć się niezwykle użytecznym cytatem fotograficznym.

⁹ Zastanawiające jest, że te same znaki są jednocześnie komponentami toposu rajskiego (czy arkadyjskiego) i znakami przemijania, „marności rzeczy świata tego”. Można by sądzić, że każdy akt wiary zawiera immanentnie swoje własne przeciwieństwo, a „jedyne raje to raje utracone”.

¹⁰ Zob. E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, [w:] *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 324—342.

ciągami można tylko przyjechać, rzeka przynosi trupy utopionych zwierząt, a cmentarz jest po to, aby można było wykazać się odwagą. Dla „autochtona” Dolina wydaje się być początkiem i końcem. Możliwości przełamania zamknięcia nie funkcjonują w płaszczyźnie poziomej organizacji przestrzeni. Wzmacniają natomiast znaczącą opozycję góra-dół. Opozycyjne wartości to ziemia i niebo. Ostatnie, w sytuacji początkowej¹¹ otrzymuje znak dodatni. Jest możliwością otwarcia w nieograniczoność, wszechmoc, doskonałość, jednym słowem — absolut. I jest tym samym obietnicą dla mieszkańców Doliny. Egzystencja na ziemi jest, przy możliwym otwarciu ku górze, potencjalnością każdej formy bytowania, nawet najdoskonalszej. Daje to bohaterom poczucie nieskończoności, sprawiając równocześnie, że otwarcie w płaszczyźnie poziomej nie jest wcale jakością pożądaną.

Nieraz przychodziła ochota, żeby tak skoczyć do góry i uderzyć piersią w niebo i patrzeć, jak rozpęknie się na dwie połowy.

(Sw, 296)

Mnie się czasem wydaje — powiedziałem nagle — że mógłbym skoczyć do góry i uderzyć piersią w niebo, aż rozpękłoby się na dwoje.

(N, 42)

Podskoczyć do nieba, uderzyć piersią w błękit, żeby roztrzaskał się jak głupie lustro. Krzyknąć, żeby gwiazdy posypały się jak szyszki z drzewa.

(K, 213)

Jednak w miarę upływu czasu i związanych z tym doświadczeń¹² absolut nieba zostaje poddany zwątpieniu:

Wszędzie jest to samo. Tam też są odbicia naszych myśli, naszych pragnień, naszych marzeń.

(Zw, 220)

Niebo przestaje być możliwością otwarcia na cokolwiek, kojarzy się bohaterom ze zwierciadłem pozorującym realność ludzkich nadziei, posłusznym ale bezsilnym.

A potem niebo zaczyna powszednieć. Staje się porą roku, pełnym drobnych niespodzianek towarzyszem dnia codziennego. Obliguje do parasola, kaloszy albo okularów przeciwsłonecznych. Dopiero któregoś dnia, nie wiadomo nigdy kiedy, po raz pierwszy podnosimy pięści do nieba aby grozić. Albo szukamy wzrokiem nieba skomląc o ratunek. I wtedy właśnie dostrzegamy ludzi powracających z dalekiej wędrówki, której celem było poznanie nieba: jedyny prawdziwy kompleks człowie-

¹¹ Opozycja ta przechodzi istotną ewolucję, zob. dalej.

¹² Zob. Kluszczyński, *op. cit.*, s. 113—114.

czy. Lecz ci ludzie, niektórzy żywcem spaleni, mówią, że nieba nie ma. Że jest to wieczna śmierć.

(W, 224—225)

Rozpada się opozycja góra-dół, niebo zostaje sprowadzone na ziemię i pozbawione wartości absolutu. Znika otwarcie (albo nawet jego możliwość) ku górze i Dolina zostaje zamknięta także w płaszczyźnie pionowej. Ale wtedy przełamane zostaje ograniczenie poziome — bohaterowie opuszczają Dolinę, zmieniając w ten sposób ukształtowanie przestrzeni w której żyją¹³.

3

Nowa forma przestrzeni jest nieograniczona w płaszczyźnie poziomej. Opozycja góra-dół nie jest tu już znacząca. Przypisywana tej konfiguracji cecha „otwartości” nie dotyczy więc wertykalności. Przestrzeń jest płaska. Wyznacza ją ruch postaci, ich ciągle przemieszczanie się, zmiany miejsca pobytu. Układ przestrzenny jednego tekstu przybiera zawsze, w tym wypadku, kształty jednej z dwóch form.

Pierwszej możemy nadać miano ramowej. Konstrukcja zdarzeń jest tu mało skomplikowana; otwiera ją przyjazd bohatera do miejsca, w którym przyjdzie mu się zatrzymać dłużej, zamyka zaś odjazd:

Przyszedł jednego razu i pytał o pokój. Wyglądał jak należy, przy halsztuku i z teczką, my z bratem prości ludzie, no i wynajeliśmy.

(Sw, 11)

Pociąg stanął za moimi plecami. Ktoś pomógł mi wejść na stopień. Wrzucił worek na platformę.

(Sw, 497)

Odjazd upodabnia się często do przyjazdu, przebiega w tych samych okolicznościach. Sprawia to, że cały układ: przyjazd—pobyt—odjazd traktujemy hipotetycznie jako elementarną część bytowania bohatera w przestrzeni. Ewidentnym przykładem jest tutaj *Salto*:

Wtedy otworzył drzwi. Nie puszczając klamki obejrzał się gwałtownie za siebie, w głąb wagonu. Potem zaczerpnął powietrza, uczynił wolną ręką niezdecydowany

¹³ W badanych utworach obecnych jest wiele okoliczności ewokujących sytuację zamknięcia. Niektóre z nich informują nas o innych niż „cielesne” sposobach przełamywania ograniczenia: kreowanie fikcji (zob. np. ujawniająca się sytuacja narracji w *Zwierzoczek* i *Nic albo nie*). Odnajdujemy też sytuację, gdzie exodus nie nastąpił — zob. *Salto*. Pojawia się tu problematyka, której nie jesteśmy w stanie podjąć w ramach tego artykułu.

znak ni to krzyża świętego, ni to pożegnania i całą siłą odbił się z lewej nogi. Poleciał w gorącą przepaść wypełnioną przeraźliwym łomotem żelastwa.

(S, scenariusz, 155)¹⁴

Potem przebył rzeczkę, strasząc kąpiące się kobiety, pobiegł przez pole kukurydzy. Z chałup wybiegli chłopci.

Któryś z chłopów podniósł pięść i zaczął wygrażać. Inny schylił się szukając kamienia. Wtedy zaczął znowu biec.

(S-sc., 156)

A tak wygląda powrót (wyjazd):

Kowalski uciekał, uciekał przez łąkę z krzyżem. Dopadł rzeki [...] Za zakretem spłoszone kobiety uciekały w płytkim nurcie ku kędzierzawym olszynom. Później biegł rozpaczliwie wielkim polem łubinu [...] Naprzeciwko wybiegli mu ludzie z wiejskich chat. Grozili wzniesionymi pięściami za zniszczenie uprawy [...] W górze, prawie nad nim, leciał pociąg na białych skrzydłach pary. Więc wspiął się po stromym zboczu czepiając spalonych traw i resztą sił schwycił się mosiężnej poręczy ostatnich drzwi ostatniego wagonu.

(S-sc., 222)

Całość układu ramowego zawiera w sobie obszar przestrzeni zamkniętej¹⁵.

Druga forma ukształtowania przestrzeni otwartej jest bardziej rozbudowana, możemy nazwać ją układem łańcuchowym. Nie jest to właściwie zdecydowanie odmienna od poprzedniej forma otwarcia przestrzennego. Inność polega tu na zmianie perspektywy, zwiększeniu odległości między kresowym światem a punktem widzenia odbiorcy. W przypadku układu ramowego niewielka odległość sprawia, że obejmujemy wzrokiem¹⁶ tylko mały obszar wydzielony z całości dwoma zdarzeniami: „przybyciem” i „opuszczeniem”. Układ łańcuchowy jest efektem zwiększenia odległości między punktem obserwacji a światem zdarzeń przedstawionych. Zwiększa się tym samym także przestrzeń obejmowana wzrokiem przez odbiorcę. Okazuje się wtedy, że przybycie, które początkowało układ ramowy, jest przedłużeniem wcześniejszego opuszczenia, a odjazd aktualny zmierza ku przeistoczeniu się w przybycie do nowego miejsca postoju. Nasze wcześniejsze podejścia co do elementarności układu: przyjazd—pobyt—odjazd zostały tutaj potwierdzone. Układ łańcuchowy jest wielokrotnieniem układu ramowego.

¹⁴ T. Konwicki, *Ostatni dzień lata. Scenariusze filmowe*, Warszawa 1973.

¹⁵ Ale nie dla bohatera przestrzeni otwartej, dla niego jest to tylko przerwa w podróży.

¹⁶ W przypadku literatury wyjaśnienie to jest bardziej metaforyczne niż w przypadku filmu.

Należy też zwrócić uwagę na odmiennność sposobu przemieszczania się w przestrzeni postaci-bohaterów przestrzeni otwartej i bohaterów przestrzeni zamkniętej. Linearny, dążący do zera ruch tych ostatnich jest zupełnie innego rodzaju niż wielokierunkowy, przypadkowy w wyborze celu, permanentny — postaci z przestrzeni otwartej¹⁷. O przypadkowości ruchu tych ostatnich niech świadczy ten przykład:

Czy są jeszcze jakieś miejsca? [...] A dokąd, proszę pana? No nie wiem. Na przykład do Gdańska. W niedzielę i święta nie obsługujemy linii krajowych [...] Zaden samolot nie odlatuje? Tylko do Krakowa, w rejsie na Wiedeń. To poproszę jedno miejsce do Krakowa.

(N, 111)

Stwierdziliśmy, że obie formy przestrzeni otwartej są innym widzeniem tej samej konstrukcji. Układ ramowy jest ogniwem układu łańcuchowego. Zaobserwowaliśmy także, że w obręb przestrzeni otwartej wbudowane bywają enklawy przestrzeni zamkniętej — kolejne miejsca pobytu bohatera. Ograniczenie takiego miejsca konstytuowane jest przez spojrzenie od wewnątrz; Helena, poeta czy też Romuś żyją w przestrzeni zamkniętej. Dla Kowalskiego czy Pawła z *Sennika współczesnego* Dolina jest fragmentem przestrzeni większej, przestrzeni, której rozmiarów nie są w stanie objąć, gdyż w ruchu swoim nigdy nie natknęli się na jej kres. W najpełniejszym obrazie przestrzeni zamkniętej, w *Dziurze w niebie*, także spotykamy ludzi, dla których Dolina nie jest wszechświatem. Przybyli oni z innej płaszczyzny zdarzeń:

Spostrzegł, że drzwi któregoś z wagoników otwierają się gwałtownie, jakaś niewielka sylwetka ludzka wisi przez chwilę uczepiona klamki czy mosiężnej poręczy, potem nagle skacze i w śmiesznych koziołkach stacza się z nasypu.

(D, 103—104)

Podobieństwo do przywoływanych epizodów *Salta* jest uderzające. Trzeba jeszcze zaznaczyć, że przybycie do Doliny z zewnątrz nigdy nie jest przybyciem do miejsca otwartego ku górze. Przestrzeń otwarta w płaszczyźnie poziomej, w pionowej zawsze jest zamknięta.

Wskazana wcześniej cecha, organizowanie przestrzeni z punktu widzenia bohatera, umożliwia współistnienie w obrębie jednego utworu obu form przestrzennego ukształtowania: przestrzeni otwartej i zamkniętej. Punkt widzenia postaci, uwarunkowany ich świadomością, jest więc decydujący dla ukonstytuowania przestrzennego kształtu świata przedstawionego w każdym z utworów Konwickiego.

¹⁷ Por. różnicowanie gogolowskich postaci na „bohaterów drogi” i „bohaterów stepu”, Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej...*, s. 248—250.

Obserwujemy tu sytuację analogiczną do tej, którą napotkaliśmy przy analizie ukształtowania czasowego¹⁸. Tam także perspektywa z punktu widzenia bohatera organizowała struktury czasowe poszczególnych płaszczyzn zdarzeń. Jednocześnie, między ukształtowaniem przestrzennym a czasowym zachodzą istotne zależności. Płaszczyzna perspektywna związana jest z przestrzenią zamkniętą, a płaszczyzna retrospektywna —, zawsze z przestrzenią otwartą. Płaszczyzna pośrednio-prospektywna¹⁹ nie łączy się z przestrzenią wyraźnie określoną. Sfera teraźniejszości jest tu miejscem budowy nowego świata, a powstanie nowego świata poprzedzone jest zawsze rozpadem starego²⁰. Przestrzeń w płaszczyźnie pośrednio-prospektywnej *Nic albo nic* przybiera więc chaotyczną postać. Już sam fakt, że w całości pokrywa ją puszcza sprawia, iż jej obszar jest dynamiczny, zmienny. Jest jednak pewną przestrzenią zamkniętą. I ona właśnie zostanie opuszczona:

Stary, przeżegnaj się. Ruszamy w świat.

(N, 69)

Względnie statyczna do tej pory przestrzeń zaczyna pękać, zmieniać się, rozpadać i mieszać. Przybiera postać bezkształtną, oczekującą na uformowanie:

Wokół nas tłoczyła się ruchliwa, pełna dziwnych odgłosów stara puszcza.

(N, 73)²¹

Teraz puszcza, panie plutonowy, jak mrowisko. Wszystko ruszyło jednego dnia.

(N, 78)

Cała puszcza powstała — rzekł cicho Łysy. — Żywi pomieszczeni się z umarłymi²².

(N, 81)

Usiadłem na pniu, który rozpadał się syjąc dziwnie jasnym prochem [podkr. R. W. K].

(N, 127)

¹⁸ Zob. Kluszczyński, *op. cit.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.

²¹ Por. J. i R. Tomiccy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975.

²² Znaczące wymieszanie i łączenie przeciwieństw.

Konstrukcja przestrzeni w płaszczyźnie pośrednio-prospektywnej *Kroniki wypadków miłosnych* także nie jest jednoznacznie zorganizowana. Wicio wykracza poza Dolinę, niedaleko jednak i zaraz też wraca. Wynikająca stąd nieokreśloność zastępuje tutaj chaos, jaki odnaleźliśmy poprzednio.

Ukształtowania przestrzenne wchodzą więc w relacje z konstrukcjami czasowymi w sposób umotywowany. Bohaterowie płaszczyzny prospektywnej zwróceni są ku przyszłości, bierny charakter oczekiwania sprawia jednak, że pozostają w Dolinie. Gdy oczekiwania i związane z nimi nadzieje zawodzą, wyruszają w świat, który niebawem znacznie im się powiększy. Okres przejściowy to płaszczyzna pośrednio-prospektywna, w naturalny sposób związana z przestrzenią nieokreśloną, chaotyczną. Płaszczyzna retrospektywna natomiast, płaszczyzna wędrówek po obszarach pamięci i wyobraźni, płaszczyzna poszukiwań, musi być ujęta w formę przestrzeni otwartej.

W ten sposób konstytuują się trzy formy czasoprzestrzeni, których częste nakładanie się w obrębie jednego utworu powoduje ciekawe efekty artystyczne współtworząc jednocześnie filozoficzny sens twórczości Tadeusza Konwickiego.

5

Szczególną postać przybiera przestrzeń w *Jak daleko stąd, jak blisko* i w *Wniebowstąpieniu*. W ostatnim filmie autora *Salta* przestrzeń rozbita została w tym samym stopniu co i czas. „W filmie *Jak daleko stąd, jak blisko* — pisze Alicja Helman — nie ma w ogóle rzeczywistości pojmowanej jako punkt odniesienia dla manipulacji z przestrzenią, czasem, pamięcią i wyobraźnią”²³. Każdemu ułamkowi rozczłonkowanej przestrzeni odpowiada fragment, także rozbitej, konstrukcji czasowej, a razem stanowią one etapy wędrówki bohatera w stronę wszystko wyjaśniającej całości.

Inną konstrukcję przestrzenną stanowi *Wniebowstąpienie*. Pozbawiony pamięci bohater sam organizuje swoją przestrzeń. W naturalny sposób wybiera środek — najwyższy punkt, a więc Pałac Kultury²⁴. Całość konstrukcji przyjmuje natomiast kształt kręgów piekielnych, czyśćca, wrót do nieba. Przywołany zostaje topos dantejski. „Pisze [Konwicki — R. W. K.] współczesną parodię [?] *Boskiej Komedii*. Jego bohater —

²³ A. Helman, *Jak daleko stąd, jak blisko, analiza kilku wybranych motywów*, „Kino” 1972, nr 4, s. 18.

²⁴ Zob. M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja święta*, [w:] *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1971, s. 49—86.

nieprzypadkowo nazwany Charonem — pod przewodnictwem Lilka-Wergilego błądzi po kręgach ludzkiego piekła [...] Czyśćcem w tym świecie jest komisariat milicji, a wejście do nieba znajduje się na szczycie Pałacu Kultury i Nauki²⁵. Topiczna, rodem z Boskiej Komedii, konstrukcja przestrzeni *Wniebowstąpienia* nabiera dodatkowych znaczeń w połączeniu ze strukturą czasową. Odcięcie od przeszłości sprawia, że przy nieobecności sfery przyszłości²⁶ egzystencja ludzka, przybierając kształty piekielne, staje się przepełnionym rozpaczą, bezsensownym trwaniem.

[...] rozumiałem przeraźliwie jasno, że to wszystko nie ma sensu, pozbawione jest wszelkich znaczeń, że nie zawiera początku i końca, że jest tylko trwaniem nieświadomym. I ogromniał we mnie spazmatyczny strach, ale nie strach przed ludźmi czy przed niewiadomym, albo przed śmiercią, lecz strach najgorszy, lęk, że to poczucie będzie we mnie teraz na zawsze, w nieskończoność, że nie potrafię już brać udziału w grze tych wszystkich ludzi, że stale, w każdej ogromnej sekundzie pożerać mnie będzie moja świadomość.

(W, 102—103)

Instytut Teorii Literatury
Teatru i Filmu
Zakład Wiedzy o Filmie i Telewizji

Ryszard W. Kluszczyński

LE PROBLÈME DE L'ESPACE TEMPOREL DANS L'OEUVRE DE TADEUSZ KONWICKI

Dans l'article on essaie d'analyser la construction de l'espace dans les oeuvres littéraires et celles de film de Tadeusz Konwicki, en démontrant la différentiation y surgissant, aussi bien que de construire des modèles d'espace de la création artistique de l'auteur du *Salto*.

Ensuite on examine les relations entre les modèles particuliers, les relations entre ceux-ci et les modèles du temps, distingués à une autre occasion et ainsi on arrive à la description des composants fondamentaux du monde présenté — des systèmes constants d'espace, temporel.

²⁵ A. Fiut, *Przeklęta pamięć*, „Teksty” 1973, z. 4, s. 159.

²⁶ Płaszczyzna retrospektywna.