

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XIV (2014)

Adam Kowalczyk

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wybrane warianty czasoprzestrzenne literatury XX i XXI wieku

Bóg w Księdze Rodzaju stwarza na samym początku niebo i ziemię – można interpretować tę początkową frazę jako symboliczne nadanie naszemu światu fizycznej formy czterowymiarowej. Ponadto słowa te zwracają uwagę na szczególnie prymat przestrzeni jako składnika niezbędnego do zaistnienia czegokolwiek w ogóle. Warto zwrócić uwagę, że ludzki umysł jest niemal nieskończony w swojej sile kreacji – nie potrafi jednak wyobrazić sobie braku przestrzeni.

Podobnie autor kreując przestrzeń fikcyjną dokonuje symbolicznego stworzenia nowej rzeczywistości. Jest to widoczne zwłaszcza w prozie i dramacie, rzadziej w poezji, w której świat wykreowany niekoniecznie musi posiadać cechy czterowymiarowości¹ – wiersz może być równie dobrze jednocześnie aprzestrzenny i atemporalny. Zwłaszcza proza dąży do stworzenia pewnego logicznego obrazu, który musi zostać uwolniony w dużej mierze od abstrakcji i udawać jakąkolwiek rzeczywistość.

Przez określenie „jakąkolwiek” mam tu na myśli taki opis przestrzeni i mechaniki świata przedstawionego, które mogą zostać zaakceptowane przez odbiorcę. Najlepszym przykładem, który zilustrowałby powyższą tezę, jest konwencja narzucająca pewne reguły. Jeśli w powieści kryminalnej bez żadnego uzasadnienia pojawiają się elementy magiczne, wtedy utwór zaczyna tracić spójność i staje się niewiarygodny – klasyczna powieść kryminalna nie toleruje trolli, latających statków czy czarów. Zależności między literaturą, językiem a czasoprzestrzenią poświęcił dużo miejsca w swoich pracach Michaił Bachtin opracowując pojęcie chronotopu, z którego częściowo korzystam w niniejszym artykule. Chciałbym zająć się zagadnieniem zależności przestrzennej literatury, a mianowicie w jakim stopniu autor zostaje uzależniony od kreowanej przez siebie czasoprzestrzeni. Czasoprzestrzeń z powodu swojej „widoczności” w utworze staje się jednym z najważniejszych wyznaczników wiarygodności dzieła literackiego.

¹ Posługuję się tu pojęciem czasoprzestrzeni, ponieważ nie tylko skupiam się w swojej pracy na statycznych właściwościach przestrzeni, ale także na jej cechach i zależnościach objawiających się jedynie przy upływie czasowym. W moim ujęciu termin czasoprzestrzeń ma charakter percepcyjny (czyli taki jak postrzegany jest świat przez odbiorcę głównie za pomocą zmysłu wzroku) i nie skupiam się na nim jako na pojęciu teoretycznym z zakresu fizyki.

Michaił Bachtin w swojej pracy na temat postrzegania rzeczywistości czterowymiarowej przez Johanna Wolfganga Goethego stwierdził:

Zdolność widzenia czasu, czytania czasu w przestrzennym wymiarze świata i, z drugiej strony, uchwycenia tego, co wypełnia przestrzeń nie jako nieruchomego tła danego raz i na zawsze, lecz jako stającej się całości, jako zdarzenia – to umiejętność rozpoznania we wszystkim, poczynając od przyrody, a na ustanowionych przez człowieka prawach i sformułowanych przez niego ideach (wyłącznie z abstrakcyjnymi pojęciami) kończąc, oznak biegu czasu².

Czyli w ujęciu niemieckiego pisarza świat staje się żywy, ale tylko jako rzeczywistość czterowymiarowa – przestrzeń oddzielona od czasu staje się statyczna, martwa i bezwartościowa. Goethe co prawda skupiał się głównie na czasie historycznym, czyli pewnym synkretyzmie przeszłości i terażniejszości objawiającym się poprzez przestrzeń właśnie. Bachtin wprost mówi, że według Goethowskiego ujęcia Rzym jest określany jako „ogromny chronotyp”³, dzięki czemu widać doskonale, jak Rosjanin postrzegał silną więź między rzeczywistością a literaturą.

Tak więc Goethe starał się i umiał widzieć oczami. Niewidoczne – nie istniało dla niego. Jego wzrok nie chciał zarazem niczego postrzegać (nie mógł zresztą) jak gotowego i nieruchomego. Nie uznawał prostej przyległości przestrzennej zwykłego współwystępowania rzeczy i zjawisk. Poza wszelką statyczną różnorodnością dostrzegł wieloczasowość [...]⁴.

Warto zwrócić uwagę na to, co zauważył Bachtin w percepcji Goethego, czyli intuicyjne odejście od modelu kartezjańskiego i przejście do postrzegania czterowymiarowego rzeczywistości zdefiniowanej dopiero przez Einsteinowską teorię względności.

Zależność między literaturą a sferą czasu i przestrzeni jest istotna w przypadku takich utworów, w których kładzie się nacisk na jakąś szczególną rolę właśnie przestrzeni i nie traktuje się jej ogólnikowo. Dobrym przykładem jest Umberto Eco, który poświęcił rok pracy konstruując świat powieściowy *Imienia róży* (1980), tworząc listy książek, które mogłyby znajdować się w średniowiecznej bibliotece, imion postaci z ich charakterystyką, nawet takich, które nie zaistniały bezpośrednio na kartach powieści. Osadzając akcję utworu w XIV wieku wprowadzał rozważania na ówczesne tematy polityczne, filozoficzne i religijne, o których nawet nie myślał przed przystąpieniem do pracy nad powieścią⁵. Tak pedantyczna strategia tworzenia dzieła powodowała, że pisarz musiał uważnie obserwować relację między

² M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w utworach Goethego* [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. E. Czapplewicz, Warszawa 1986, s. 306.

³ Tamże, s. 328.

⁴ Tamże, s. 306.

⁵ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] tegoż, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 2007, s. 718, 719.

fabułą a wykreowaną czasoprzestrzenią, która była zależna od elementów stałych i niepodlegających zmianom (np. fakty historyczne, prawa fizyki).

Eco podaje przykład wątku martwego mnicha wetkniętego do kadzi z świńską krwią. Autor wpiery ustalili, że świnie biło się jedynie w miesiącach zimowych, a akcja powieści rozgrywała się w listopadzie, dlatego umiejscowił opactwo na szczycie góry, tak aby było tam zimniej niż na równinie⁶. Podobnie tworząc plan biblioteki jako labiryntu wykluczał jego nadmierne skomplikowanie, gdyż zbyt wielka liczba sal wewnętrznych i korytarzy ograniczyłaby dopływ powietrza, *ergo* biblioteka nie spłonęłaby efektywnie podczas wielkiego pożaru w finalnej scenie⁷. Czasoprzestrzeń wpływała na każdy element konstrukcyjny powieści w takim stopniu, że Eco musiał użyć jej nawet jako miernika długości dialogów⁸:

Ale być może [proza] powinna stanowić konkurencję dla pracowni urbanistycznej. Stąd długie studiowanie zdjęć i planów w encyklopedii architektury: trzeba było ustalić plan opactwa, odległości, a nawet liczbę stopni krętych schodów. Marco Ferreri powiedział mi kiedyś, że moje dialogi są filmowe, gdyż trwają odpowiednio długo. Ma rację, bo kiedy dwóch moich bohaterów miało rozmawiać w drodze z rektarza do krążganków, pisałem dialog z planem przed oczyma, a kiedy docierali na miejsce, przestawali mówić⁹.

Pedanteria pisarza może wydawać się przesadzona, jeśli rozpatruje się ją w perspektywie wyobraźni czytelnika, który przecież nie zdaje sobie sprawy, ile stopni liczą schody do biblioteki i potrafi sobie wyobrazić przestrzeń z ogólnych stwierdzeń zawartych w tekście. Wynika ona jednak z kunsztu pisarskiego i ma wpływ na rozwiązania fabularne i konstrukcyjne.

„[...] Sposób postrzegania i myślenia Goethego we wszystkich sferach jego wielostronnej aktywności był wyjątkowo silnie chronotypowy. Wszystko, co widział, jawiło mu się nie *sub specie aeternitatis* (z perspektywy wieczności), jak jego mistrzowi Spinozie, lecz w czasie i we władaniu czasu”¹⁰. Identyczne podejście względem fikcji reprezentuje właśnie Eco, który nie tylko dąży w swojej prozie do zachowania idealnej harmonii między tworzoną fikcją a rzeczywistością (nie unikając jednak błędów i przeoczeń, czego sam nie ukrywa), ale także skrupulatnie analizuje utwory innych pisarzy w tym aspekcie, np. Dumasa, który w *Trzech muszkieterach* „posyła” D’Artagnana pewną trasą po ulicach siedemnastowiecznego Paryża i przy tym popełnia kilka omyłek (np. Aramis mieszka na rue Servandoni, która nie istniała ówczesnie) skrupulatnie wychwyconych przez Eco¹¹, a które bez znajomości

⁶ Tamże, s. 720.

⁷ Tamże, s. 721.

⁸ Tamże, s. 707–744.

⁹ Tamże, s. 718, 719.

¹⁰ M. Bachtin, dz. cyt., s. 330, 331.

¹¹ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 115–117.

ówczesnej topografii historycznej stolicy Francji są niedostrzegalne dla czytelnika i automatycznie przyjmowane za prawdę.

O ile Umberto Eco posiadał pewną swobodę przy kreacji czasoprzestrzennej w *Imieniu róży* (w końcu opisywał przestrzeń całkowicie fikcyjną, którą mógł w dużej mierze manipulować i modyfikować podług własnego uznania), o tyle taka wolność zostaje poważnie ograniczona przy wykorzystaniu przez pisarza przestrzeni już istniejącej, zwłaszcza przestrzeni miejskiej (Londyn w *Tajnym agencie* Josepha Conrada [1907], Nowy Jork w *Manhattan Transfer* Johna Dos Passosa [1925], Warszawa w *Złym* Leopolda Tyrmanda [1955]). Najlepszym przykładem jest *Uliisses* Jamesa Joyce'a, którego bohaterowie wędrują po ulicach Dublina z roku 1904. Joyce, który pisał powieść na emigracji od 1914 roku, wykorzystał przy rekonstrukcji planu przestrzennego miasta nie tylko nadwątloną po 10-letniej nieobecności pamięć, ale także *Przewodnik po Dublinie* Thoma (*Thom's Dublin Directory*)¹². Pisarz mógł dowolnie kierować bohaterami ulicami Dublina, jednakże ich wędrówka była zderminowana przez istniejącą strukturę urbanistyczną czy też raczej jej obrazem zawartym w przewodniku. Aby dotrzeć do istoty powieści Joyce'a, należy uświadomić sobie, że jednym z najważniejszych bohaterów jest sam Dublin i spróbować poznać go dogłębnie. Analizując utwór można z większą lub mniejszą trudnością odtworzyć trasę wędrówek poszczególnych bohaterów, śledząc zależności zachodzące między przestrzenią a akcją powieściową. Hipotetycznie gdyby założyć, że Dublin przypominałby budowę Amsterdam z koncentrycznymi kręgami, bardzo prawdopodobne, że doszłoby do poważnych zmian fabularnych na wielu poziomach.

„W świecie Goethego nie występują żadne zdarzenia, tematy czy motywy temporalne, które byłyby obojętne na przestrzeń, gdzie się dokonują, realizowałyby się wszędzie i nigdzie («wieczne» wątki i tematy). Świat ten jest na wskroś czasoprzestrzenną, prawdziwym chronotopem»¹³. Podobnie w przypadku Joyce'a przestrzeń ma wpływ nie tylko na konstrukcję akcji, ale również na wiele innych aspektów, np. na techniki narracyjne wykorzystywane w powieści – w szczególności mam tu na myśli strumień świadomości. W arcydziele Irlandczyka technika strumienia świadomości jest ściśle powiązana z przestrzenią, a dokładniej ze światem zewnętrznym. Polega ona na odwzorowaniu toku myślowego, m.in. Leopolda Blooma, który można zdefiniować jako ciąg skojarzeniowy wynikający z zetknięcia umysłu z *res extensa*¹⁴. Czyli na formę strumienia świadomości bohaterów wpływ mają nie tylko rzeczy i napotkani ludzie, ale przede wszystkim przestrzeń.

W literaturze nie tylko XX wieku stało się naturalne wykorzystywanie zwłaszcza dwóch najbardziej podstawowych właściwości czasoprzestrzennych, a mianowicie rozciągłości (z perspektywy obserwatora)¹⁵ i ograniczoności. Pierwsza związana jest z przemieszczaniem się bohaterów w przestrzeni, co umożliwia naturalne

¹² V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2005, s. 365.

¹³ M. Bachtin, dz. cyt., s. 331.

¹⁴ R. Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley 1954, s. 90, 91.

¹⁵ Z. Augustynek, *Czasoprzestrzeń. Eseje filozoficzne*, Warszawa 1997, s. 149–159.

przechodzenie z jednej sfery do innej, styczność z wieloma bohaterami i sceneriami (*Podróż do kresu nocy* Louisa-Ferdinanda Céline'a [1932], *W drodze* Jacka Kerouaca [1951], *Pełta* Marka Hłaski [1956]), natomiast ograniczenie przestrzenne pozwala na wzmoczoną interakcję między postaciami, kładąc nacisk na dialog i wymianę idei. Klasycznym przykładem wykorzystującym tę właściwość przestrzenną jest *Czarodziejska góra* Thomasa Manna (1924). Stwierdzenie, że autor osadził akcję swojego utworu w przestrzeni zamkniętej, by uzyskać efekt wzmoczonej interakcji międzypostaciowej, jest stwierdzeniem noszącym znamiona fałszu, ponieważ on wykorzystuje tylko to, co wytwarza czasoprzestrzeń niezależnie od jego własnej woli. Inspiracją dla Manna był krótki pobyt w Waldsanatorium w Davos – nieobca musiała być dla niego koncepcja przestrzeni zamkniętej i jej właściwości, bo wykorzystywano ją od dawna (np. w *Dekameronie* Boccaccia), ale należy zauważyć, że Mann zainspirował się rzeczywistością, a nie literaturą. Odseparowanie jednostek od świata zewnętrznego staje się idealnym gruntem na intensywną wymianę idei, która to może prowadzić do tworzenia totalnie abstrakcyjnych ideologii, jak w przypadku ironicznie ujętych przez Manna dialogów Settembriniego i Naphty. W *Czarodziejskiej górze* występuje również symboliczny podział świata na „górze” i „dół”, ale nie wydaje mi się konieczne omawianie szerzej aspektu symboliki wertykalnej i horyzontalnej, gdyż ta kwestia była rozważana w wielu pracach naukowych i teoretycznych.

Na gruncie literatury polskiej warto wymienić szczególnie dwa utwory wykorzystujące cechę rozciągłości przestrzennej: *Bieguni* Olgi Tokarczuk (2007) i *Lód* Jacka Dukaja (2007). W powieści Tokarczuk odbywa się wędrówka, czy może właściwie ruch, nie tylko w kartezjańskich trzech wymiarach, ale również wędrówka w czasie – w przeszłość, w teraźniejszość i tym samym w przyszłość. Czytelnik wędruje poprzez opowiedziane historie, tropiąc ich powiązania, które objawiają się, podobnie jak u Goethego, przestrzennie (np. motyw wytatuowanej ręki marynarza). W przypadku *Lodu* wielokrotnie dochodzi do zmian miejsc akcji, aczkolwiek warto zauważyć, że są to w dużej mierze przestrzenie zamknięte (jak pociąg czy odcięte zimną miasto). W powieści przestrzeń jest także silnie nacechowana symbolicznie, o czym świadczy motto („My nie marzniemy”) będące kryptocytatem zaczerpniętym najprawdopodobniej z *Czarodziejskiej góry*:

– Zapewne, rozumie się – rzekł James Tienappel, uprzedzający i cośkolwiek zastraszony. Wychowanek jego ojca mówił spokojnie i monotonnie. Bez kapelusza i płaszcza siedział przy nim w bliskim mrozu chłodzie jesiennego wieczoru. – Czy ty nie marzniesz? – pytał go James, sam bowiem trząsał się pod grubym sukniem płaszcza, a mówił spiesząc się i zarazem utykając, bo zęby jego okazywały skłonność do szczękania. – My nie marzniemy – odrzekł Hans Castorp spokojnie i krótko. Konsul patrzył nań z boku i nie mógł się napatrzeć. Hans Castorp nie zapytał o krewnych i znajomych w domu [...]. James Tienappel poruszył wprawdzie wszystkie te tematy podczas jazdy końmi i później, jednakże upadły i leżały martwe, odtrącone spokojną, zdecydowaną, niewymuszoną obojętnością Hansa Castorpa, zdawały się nie docierać doń i nie imać się go, co przypominało też jego niewrażliwość na zimno je-

siennego wieczoru i jego powiedzenie „My nie marzniemy”; to było zapewne przy czyną, dlaczego wuj tak uparcie się chwilami przypatrywał¹⁶.

Mann posługuje się symbolicznym podziałem „Tu i tam”, „góra i dół”, który objawia się nie tylko usytuowaniem miejsca akcji, ale także w cechach fizycznych bohaterów wykształconych przez egzystencję w konkretnej czasoprzestrzeni. U Dukaja także następuje podobny podział świata, ale nie wertykalny, tylko horyzontalny.

Natomiast ograniczoność przestrzenną wykorzystują takie utwory jak: *Wspólny pokój* Zbigniewa Uńłowskiego (1932), *Jeziro Bodeńskie* Stanisława Dygata (1946), niektóre opowiadania Tadeusza Borowskiego czy *Mury Hebronu* Andrzeja Stasiuka (1992) – by wymienić tylko kilka. Słowo w przestrzeni zamkniętej zyskuje wielką wagę, co widać doskonale w *Murach Hebronu*, w których rzeczywistość pomimo swoistego zbrutalizowania, wynikającego właśnie z ograniczoności przestrzennej jednostek, jest nastawiona na wzmożoną wymianę informacji. W więzieniu czas staje się wrogiem osadzonego, więc aby zredukować monotonię, więźniowie skupiają się nie tylko na aktywnym działaniu (które jest ograniczone), ale także na rozmowach, opowiadaniu, przysłuchiwaniu się opowieścią, a nawet są skłonni płacić za rozmowę. Dodatkowo warto wspomnieć, że w przypadku tego utworu mamy do czynienia z symboliką wartościującą przestrzeń zarówno zamkniętą (negatywnie, neutralnie) jak i otwartą (pozytywnie). „Rzeczywistość ta jawi się jako zawsze naczna i konkretna, zawsze cielesna i materialna, a zarazem we wszystkich momentach intensywna, obdarzona sensem i twórczo niezbędna”¹⁷.

Przestrzeń posiada więc cechy symboliczne, własności wpływające na przebieg wydarzeń w fabule czy na proces pisania, ale również może zarządzać konstrukcją zewnętrzną i wewnętrzną utworu. W niezwykle złożonej powieści Georges'a Pereca *Życie instrukcja obsługi* (1978) jednym z wyznaczników następujących po sobie retrospekcji jest rozmieszczenie przestrzenne pomieszczeń (mieszkań, korytarzy, klatek schodowych itp.) wchodzących w skład kamienicy stanowiącej centrum fabuły utworu pisarza z kręgu OuLiPo. Francuz zainspirowany rysunkiem *The Art of Living* Saula Steinberga stworzył projekt 10x10 (10 pięter po 10 elementów przestrzennych), który przy pomocy ruchów skoczka szachowego wyznaczał kolejność opowiedzianych historii związanych z konkretnymi pomieszczeniami.

W swoim artykule zwracam uwagę na szczególną rolę czasoprzestrzeni w literaturze, ponieważ staje się ona pierwszym i jednym z najważniejszych elementów konstrukcyjnych świata przedstawionego podczas jego tworzenia przez pisarza, ma poważny wpływ na konstrukcję fabularną utworu, choć niejednokrotnie umyka to uwadze odbiorcy. Zająłem się omawianiem przyległości czasoprzestrzeni fikcyjnej z czasoprzestrzenią rzeczywistą, aczkolwiek pomijam tu przypadki, w których pisarze próbują modyfikować lub tworzyć własne modele przestrzeni i czasu inne od panujących w naszym wszechświecie (np. *Flatlandia* Edwina Abbotta [1884], w której

¹⁶ T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1982.

¹⁷ M. Bachtin, dz. cyt., s. 331.

opisany jest świat dwuwymiarowy przestrzennie lub powieści związane z tematyką podróży w czasie wprowadzające czas wielowymiarowy¹⁸ – klasyczna powieść *Wehikuł czasu* Herberta George'a Wellsa [1888]). Zdaję sobie sprawę, że pominąłem wiele ważnych elementów związanych z taką tematyką badawczą (jak np. motyw labiryntu w *Ulyssesie* Joyce'a, topografia urbanistyczna czy symbolika horyzontalno-wertykalna), ale było to podyktowane główną myślą przewodzącą mojej pracy: posiłkując się poszczególnymi utworami literackimi jako przykładami (nie przedmiotami badań) dążyć do wyjaskrawienia więzi fikcji literackiej z rzeczywistością czterowymiarową.

Bibliografia przedmiotowa

- Augustynek Z., *Czasoprzestrzeń. Eseje filozoficzne*, Warszawa 1997.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.
- Czas i przestrzeń w języku*, pod red. R. Laskowskiego, Katowice 1986.
- Eco U., *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1996.
- Hawking S.W., *Natura czasu i przestrzeni*, przeł. P. Amsterdamski, Poznań 1996.
- Humphrey R., *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley 1954.
- Jałowiecki B., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002.
- Nabokov V., *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2005.
- Paziński P., *Labirynt i drzewo*, Kraków 2005.
- Perec G., *Życie instrukcja obsługi*, przeł. W. Smoczyński, Kraków 2009.
- Przestrzeń i literatura: tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
- Ridley B.K., *Czas, przestrzeń, rzeczy*, przeł. Z. Majewski, Warszawa 1987.
- Taylor E.F., Wheeler J.A., *Fizyka czasoprzestrzeni*, przeł. B. Pierzchalska, Warszawa 1975.

Selected spacetime variants of the 20th and 21st century literature

Abstract

A writer, accepting a pedantic strategy of creating of a world of literary work according to rules of physic and logic in real or in fiction-real is compelled to serve spacetime, because spacetime is one of the main elements determining a final effect of the author's work. Spacetime can determine the length of utterances of fictitious characters, influence plot solutions and construction solutions. It is able to change a mileage of an action of a literary work, too. An author has to agree on a compromise in the process of creating with a special attention for the cause of spacetime and its special attributes (e.g. boundedness and stretch).

Słowa kluczowe: przestrzeń, czas, czasoprzestrzeń, zależność, wymiar, ograniczoność, rozciągłość

Key words: space, time, spacetime, dependence, dimension, boundedness, stretch

¹⁸ B.K. Ridley, *Czas, przestrzeń, rzeczy*, przeł. Z. Majewski, Warszawa 1987, s. 70.