

Doświadczenie przestrzenne postaci w filmie – rekonesans teoretyczny i propozycja terminologiczna¹

ABSTRACT. Jędrzej Sławnikowski, *Doświadczenie przestrzenne postaci w filmie – rekonesans teoretyczny i propozycja terminologiczna* [Spatial Experience of the Film Character – Theoretical Reconnaissance and Terminological Proposition]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 111–126. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.6>.

The article outlines a possibility of analyzing the spatial experience of the film character. The first part presents important theories of experienced space taken from philosophy, cultural geography and literature studies, while also noting a lack of such concepts in film theory. The second part aims to fill this gap and provide tools for the systematic analysis of spatial experience in film. Most importantly, the terms ‘widening world’ and ‘narrowed world’ are proposed and discussed using selected film examples.

KEYWORDS: space, character, film space, spatial experience, widening world, narrowed world

Pisząc o doświadczeniu bohatera filmowego², trzeba pamiętać o wpisaniu w każdą fikcyjną postać napięcia między podobieństwem do istot z rzeczywistego świata a nieprawdą. Jak pisze Mieke Bal:

Postacie przypominają ludzi. [...] Z drugiej strony ludzie pojawiający się w literaturze [także w kinie fabularnym – J.S.] i będący przedmiotem jej zainteresowania nie są prawdziwi. Są zmyślnymi konstruktami, powstałymi z fantazji, naśladownictwa, pamięci [...]. Prawdę powiedziawszy, postać nie istnieje. Mimo to narracja wytwarza „efekt postaci” [...]. Pojawia się on, gdy podobieństwo pomiędzy człowiekiem a zmyślnymi figurami jest tak uderzające, że zapominamy o tej podstawowej różnicy, a nawet zaczynamy się z postacią identyfikować, płaczemy i śmiejemy się wraz z nią, podążamy z nią lub za nią [...]. Na tym polega atrakcyjność narracji³.

¹ Tekst jest zmienioną wersją pierwszego rozdziału pracy magisterskiej pt. *Przestrzeń filmowa jako świat postaci. Analiza wybranych filmów Satyajita Raya* (promotor: prof. UAM dr hab. Marek Kaźmierczak), obronionej w lipcu 2024 roku na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

² Jako filmoznawca koncentruję się na tym polu badawczym, jednak większość przedstawianych tu obserwacji można odnieść także do literatury i innych sztuk narracyjnych, zob. przyp. 55.

³ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zbiorowe, Kraków 2012, s. 115–116.

Celem tego tekstu będzie zarysowanie nieeksplorowanej dotychczas przez badaczy kina możliwości analizy filmu przez pryzmat doświadczenia przestrzeni przez postać. Zacznę od przeglądu propozycji teoretycznych pomocnych w takim przedsięwzięciu, by następnie w drugiej części tekstu doprecyzować założenia badawcze postulowanego podejścia oraz zaproponować własne kategorie opisowe.

*

Przez wieki w ludzkim myśleniu dominowała koncepcja przestrzeni absolutnej, obecna u filozofów starożytnych i nowożytnych, najsilniej zaś kojarzona z Izaakiem Newtonem⁴. Jego pojmowanie przestrzeni jako „jednego pomieszczenia dla wszystkich przedmiotów” odrzucił już choćby współczesny mu Gottfried Wilhelm Leibniz, rozumiejąc przestrzeń jako porządek znajdujących się w niej rzeczy⁵. W XX wieku pojęciem „relatywnego położenia względem siebie rzeczy” zastąpiono newtonowski pogląd w fizyce, za którą poszły inne dziedziny nauki. W filozofii zaś w zmianie myślenia kluczową rolę odegrała fenomenologia, zamiast koncepcji absolutystycznej proponując relacyjną, w ramach której rozwinąć się mogła refleksja dotycząca „konstituowania przestrzeni przez ludzkie bycie”, związku człowieka z otoczeniem, opisywanego przy użyciu takich pojęć jak miejsce, okolica czy zamieszkiwanie⁶. Ten prąd myślowy – reprezentowany m.in. przez Edmunda Husserla czy Martina Heideggera – ma dla moich rozważań szczególne znaczenie, odwołuje się bowiem do koncepcji przestrzeni doświadczonej, o której Hanna Buczyńska-Garewicz pisze:

Przestrzeń wytwarza się pierwotnie w doznaniach, przeżyciach, nastrojach, działaniach. Jej źródłem jest doświadczenie życia, dzięki któremu zostaje ukonstituowana. Jest ona pewną relacją egzystencjalną. Nie żyjemy wśród punktów, trójkątów czy linii prostych, ani nie żyjemy w nieskończonym ciągu homogenicznych miejsc. Żyjemy w domach, w miejscach znanych i przyswojonych, w okolicach nas otaczających, wybieramy się w drogę ku miejscom obcym, pozostajemy w nich zadomowieni lub wyobcowani, szukamy miejsc nowych lub ich się lękamy, marzymy o zmianie lub nieruchomości, poszukujemy miejsc doskonałych. Ta przestrzeń życia jest subiektywna, zrelatywizowana i zabarwiona emocjonalnie. Wypełniona zawsze określo-

⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 11–12. W przeglądzie „długiej historii” absolutystycznej wizji przestrzeni autorka wylicza poglądy m.in. pitagorejczyków, atomistów, stoików, Campanelli czy Kartezjusza.

⁵ Zob. tamże, s. 12; W. Toporow, *Przestrzeń i tekst*, [w:] tegoż, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 16–17.

⁶ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 10–11.

nyymi znaczeniami i treściami. [...] Jakościowa treść, subiektywna relatywność nie stanowią jednakże jej braku, nie są czymś, co ma zostać przezwyciężone. Przeciwnie, zadanie myślenia polega na tym, by całą tę swoistość przestrzeni życia, przestrzeni źródłowo doświadczonej, uchwycić i zrozumieć. Relacyjność pojęcia przestrzeni jest więc w fenomenologii realizowana przez odwołanie się do przeżyć podmiotowych, w jakich przestrzeń doświadczona się pojawia⁷.

Autorka doprecyzowuje rozumienie przestrzeni doświadczonej, odwołując się do koncepcji pokrewnych, jednak – jej zdaniem – redukcjonistycznych względem omawianej problematyki. Po pierwsze, przestrzeń doświadczona nie stanowi tematu psychologicznego, gdyż w takim ujęciu jawi się jedynie jako „przestrzeń geometryczna z pewnymi dodanymi do niej zabarwieniami emocjonalnymi i nastrojowymi”, co redukuje ją do „kwestii zmiennych doznań”. Dlatego Buczyńska-Garewicz postuluje odróżnienie „przeżycia związanego z jakąś konkretną przestrzenią” od przestrzeni doświadczonej, będącej „próbą włączenia subiektywnej relatywności jako czynnika konstytutywnego w wytwarzaniu przestrzenności świata”⁸. Po drugie, autorka zestawia omawiane pojęcie z koncepcją mitycznej świadomości przestrzeni Ernsta Cassirera, podobnie jak Husserl, proponującego wyrzucenie przed naukowe rozumienie przestrzeni, jednak traktującego ów jej pregeometryczny wymiar jako naiwny, „niedoskonały wstęp do przestrzeni zmatematyzowanej”⁹.

Kluczowe znaczenie dla omawianej problematyki ma kategoria miejsca, która przeszła podobną ewolucję, co rozumienie przestrzeni – utraciła sięgający Arystotelesa sens absolutny na rzecz relatywnego. W ujęciu fenomenologicznym

ze zbiornika fizycznego na ciała miejsce przekształca się w pewien indywidualny byt duchowy, intencjonalnie ukonstytuowany w procesie historycznego ludzkiego

⁷ Tamże, s. 13. Przykładem podmiotowego doświadczania przestrzeni może być epizod z życia filozofa Ludwiga Feuerbacha, przytaczany przez Siegfrieda Lenza w eseju poświęconym przeżyciu krajobrazu przez człowieka: „Moja podróż do Fichtelgebirge – pisał [Feuerbach – J.S.] w liście – była koniecznym antidotum na obcowanie z okolicą Heidelbergu. Na górze Ochsenkopf doszedłem do ładu z własnymi myślami... Tak, do tego miejsca przynależę, do tych ponurych, skąpo porośniętych, a jednak wspaniałych gór; nie do bogatej, pięknej i sławnej Doliny Renu” (cyt. za: S. Lenz, *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, przeł. Z. Kadłubek, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 74).

⁸ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 13–15.

⁹ Tamże, s. 15–16, 76–82. W literaturze przedmiotu pojawiają się interesujące ujęcia wiążące przestrzeń z mitem (niekoniecznie w rozumieniu cassirerowskim), np. skupiony na przestrzeni mitopoetyckiej szkic Władimira Toporowa, zob. W. Toporow, dz. cyt. Istnieje także polskojęzyczna publikacja opisująca filmową przestrzeń przez pryzmat symboli, archetypów i mitologemów, której autor za cel obiera sobie „wydobycie i zinterpretowanie owych »mitycznych jąder« w historiach filmowych”, zob. A.S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000 (cytat ze s. 47).

współistnienia ze światem. [...] staje się kategorią jakości, a nie ilości, jest określone przez swą treść, a nie przez swą wielkość lub oddalenie od innych miejsc¹⁰.

Martin Heidegger wprowadził też pojęcie okolicy jako określenie miejsc otaczających człowieka: „Okolica to coś, co znajduje się wokół człowieka, co konstytuuje się ze względu na niego, co dobrze znane i bliskie, wobec czego występuje związek zażyłości”¹¹. Gaston Bachelard z kolei stworzył koncepcję przestrzeni intymnej, rozumianej jako „prywatne otoczenie w subiektywnym odczuciu” – autora *La poétique de l'espace* interesuje przede wszystkim przestrzeń szczęśliwa, dlatego wiele uwagi poświęca przeżyciu domu jako zinterioryzowanego miejsca schronienia¹². Innymi istotnymi terminami stosowanymi przez fenomenologów na opisanie stosunku człowieka i przestrzeni (choć często różnie rozumianymi w zależności od filozofa) są zamieszkiwanie oraz opozycja swojskości i obcości.

Pojęcie przestrzeni doświadczonej czy rozważania nad związkiem człowieka z miejscem znaleźć można nie tylko w tekstach filozoficznych. Podobny kierunek myślenia obrali autorzy z nurtu geografii humanistycznej (zwanej też geografą kulturową), którzy przeciwstawili się zdominowaniu nauk geograficznych przez analizę opartą na metodach ilościowych, uważając, że „pomija [ona – J.S.] istotne aspekty wiedzy i doświadczenia ludzkiego, przede wszystkim zaś nie wystarcza do analizy świata odczuwanego i postrzeganego przez ludzi”¹³. Geografów humanistów zajmowały zwłaszcza te „aspekty rzeczywistości (otoczenia, środowiska), które, odbierane zmysłami przez ludzi, są odczuwane i wartościowane indywidualnie, zależnie od indywidualnych cech psychiki odbiorcy, jego kulturowo ukształtowanej umysłowości”¹⁴. Zaproponowany zwrot dążył ku interdyscyplinarności i uwzględ-

¹⁰ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 21–27.

¹¹ Tamże, s. 27.

¹² Tamże, s. 216–228; G. Bachelard, *The Poetics of Space*, przeł. M. Jolas, Boston 1969, s. 38–66. Według Bachelarda „człowiek jest zdolny także do interioryzowania dali”, do ujawniającego się w marzeniu, przekraczającego horyzont przeżycia bezkresu. W wyniku tego wewnętrznego, duchowego działania powstaje „przebieg wielki, wykraczający poza otaczającą zamkniętą przestrzeń zamieszkiwania”, którą dopełnia i z którą współtworzy „ludzki sens przestrzeni” – H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 228–230; por: G. Bachelard, dz. cyt., s. 183–210.

¹³ K.H. Wojciechowski, *Koncepcje przestrzeni geografii humanistycznej*, [w:] *Przebieg w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuk, G. Nowak, Lublin 1998, s. 144.

¹⁴ Tamże. Nastąpiła też zmiana terminologiczna: „W publikacjach geograficznych zaczęły się wtedy pojawiać takie pojęcia jak: duch miejsca, nastrój, poczucie miejsca, więź uczuciowa z krajobrazem, symbolika krajobrazu, mapy uczuciowe i mentalne, mit i metafora” (tamże, s. 142).

nianiu socjologicznych, antropologicznych, politycznych czy historycznych aspektów badanego miejsca¹⁵.

Jednym z reprezentantów geografii humanistycznej był Yi-Fu Tuan¹⁶. W książce *Przestrzeń i miejsce* tak opisywał zawarte w jej tytule pojęcia:

W doświadczeniu znaczenie przestrzeni nakłada się często na znaczenie miejsca. „Przestrzeń” jest bardziej abstrakcyjna niż „miejsce”. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. [...] Dla definicji pojęcia „przestrzeń” i „miejsce” potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót. Co więcej, kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce¹⁷.

Tuana szczególnie interesuje kwestia doświadczania przestrzeni przez człowieka. Doświadczenie to w jego definicji pojęcie obejmujące wiele „różnorodnych sposobów poznawania i konstruowania rzeczywistości przez jednostkę [...] od bardziej bezpośrednich, biernych zmysłów zapachu, smaku i dotyku, po aktywną percepcję wizualną i pośredni sposób symbolizowania”¹⁸. We wszelkim ludzkim doświadczeniu łączy się działanie uczucia i myśli, stanowiących nie kategorie przeciwstawne, a bieguny kontinuum doświadczania¹⁹. W rozpoznawaniu przez człowieka przestrzeni największą rolę odgrywają ruch, wzrok i dotyk, umożliwiające orientację w świecie przedmiotów i miejsc²⁰. Przestrzeni można doświadczać „jako lokalizacji przedmiotów i miejsc, jako odległości i rozciągłości dzielącej lub łączącej miejsca i – bardziej abstrakcyjnie – jako obszaru określonego siatką miejsc”²¹. Doświadczenie miejsca może być różne w zależności od zakresu wiedzy: intymne (np. własny dom), ogólne (np. własny kraj), konceptualne (np. geograf studiujący miasto)²².

¹⁵ K.Z. Meller, *Kategoria krajobrazu kulturowego i jej przydatność w badaniach literackich (wstępne rozpoznanie)*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, t. 1, *Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016, s. 14–15.

¹⁶ Krzysztof H. Wojciechowski określa go jako „najwybitniejszego niewątpliwie przedstawiciela” tego nurtu (K.H. Wojciechowski, dz. cyt., s. 144).

¹⁷ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 19, 21.

²⁰ Tamże, s. 23–24. O miejscu wobec przedmiotów pisze Tuan: „jest obiektem szczególnego rodzaju. Jest konkretyzacją wartości, choć nie jest wartościową rzeczą, którą można by trzymać w ręku albo się z nią obnosić. Jest obiektem, w którym można przebywać” (tamże, s. 24).

²¹ Tamże, s. 24.

²² Tamże, s. 16–17.

Tuan zwraca również uwagę na trudności z wyrażeniem doświadczenia przestrzennego, często lekceważonego jako osobiste i nieważne, pomijanego przez zawodowych planistów czy opracowania dotyczące problematyki jakości otoczenia. Za sferę szczególnie pozytywnie się na tym tle wyróżniającą autor uznaje sztukę i literaturę, w której (obok dzieł psychologów, filozofów, antropologów i geografów) „zapisano zdumiewające światy ludzkiego doświadczenia”²³. Potwierdzać tę tezę zdają się choćby liczne odwołania do literatury (zwłaszcza Marcela Prousta), którymi – jako intersubiektywnymi ekspresjami omawianych problemów z kręgu przestrzeni doświadczonej – ilustruje swój wywód Hanna Buczyńska-Garewicz²⁴. Także Bachelard, tworząc swoją „poetykę przestrzeni”, odwołuje się do poezji, służącej mu za „literacki dokument określonego typu przeżycia, doświadczenia duchowego”²⁵.

Różne koncepcje związków literatury z przestrzenią, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu performatywnego i umiejętności tworzenia miejsca przez literaturę, przytacza Katarzyna Zofia Meller w artykule poświęconym krajobrazowi kulturowemu²⁶, zawierającym również obszerny przegląd teoretycznych ujęć tej kategorii, w tym wielu spod znaku geografii humanistycznej²⁷. Najbliższa dotychczas omówionym koncepcjom wydaje się propozycja Tima Ingolda, odwołującego się do heideggerowskiej okolicy i akcentującego subiektywność jej postrzegania. Krajobraz – w jego rozumieniu – „ma charakter procesualny, a jego granice wyznacza ludzka, jednostkowa świadomość”²⁸.

Meller podejmuje też próbę samodzielnego zdefiniowania krajobrazu kulturowego, w którym dostrzega trzy sfery: mapę realną („pewien materialny obszar mający konkretne położenie geograficzne, ukształtowanie terenu, toponomastykę”), mapę mentalną zewnętrzną („o wymiarze symbolicznym, historycznym, estetycznym, społecznym, którą człowiek uczy się odczytywać w procesie enkulturacji”) i mapę mentalną wewnętrzną, będącą „zbiorem indywidualnych dyspozycji emotywnych oraz jednostkowego doświadczenia”²⁹. Autorka szczególnie zaznacza istotność rozdzielenia mapy

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ Zob. m.in.: H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 18–19, 28–33, 147–149. Wskazane zakresy stron to przykładowe fragmenty, w których autorka wplata odniesienia w teoretyczny wywód. Literaturze poświęca też dwa ostatnie rozdziały swojej książki – jeden Proustowi (s. 253–289), jeden *Niewidzialnym miastom* Italo Calvino (s. 291–315).

²⁵ Tamże, s. 220. Por. uwagi Siegfrieda Lenza nt. świadectw literackich przeżycia krajobrazu w: S. Lenz, dz. cyt., s. 72, 76.

²⁶ K.Z. Meller, dz. cyt., s. 19–21.

²⁷ Tamże, s. 14–18.

²⁸ Tamże, s. 16–17.

²⁹ Tamże, s. 18–19. O mapach mentalnych z innej perspektywy pisze także historyk Karl Schlögel, zwracając uwagę na opozycję pluralistycznej przestrzeni krajobrazów mentalnych

mentalnej na zewnętrzną i wewnętrzną, co ma podkreślić rolę jednostkowych doświadczeń (a nie tylko przyjętych kodów kulturowych) w myśleniu o krajobrazie. Dopiero obie sfery razem pozwalają zrozumieć, jak „człowiek przez kompresję emocji, doświadczeń i wspomnień wytwarza między sobą a przestrzenią głęboką, nierozzerwalną więź”, a „jego [człowieka – J.S.] subiektywna perspektywa wyznacza jego [krajobrazu kulturowego – J.S.] granice”³⁰.

Ten, siłą rzeczy skrótowy, przegląd myśli dotyczącej związku człowieka z przestrzenią uwidacznia szeroki wachlarz dyscyplin, których przedstawiciele wyrazili potrzebę spojrzenia na przestrzeń przez pryzmat ludzkiego doświadczenia³¹. Podobny zwrot nie nastąpił w filmoznawczej teorii przestrzeni³², rozwijającej się już od momentu narodzin „ożywionych fotografii”. Jan Mukařovský, który stworzył „najbardziej szczegółową i wszechstronną koncepcję przestrzeni filmowej [...] w latach trzydziestych”³³, skupia się na porównaniach z innymi sztukami, środkach kreujących przestrzeń filmową, sposobach zmiany miejsca akcji czy relacji przestrzeni z fabułą³⁴. Wątki te rozwijane były w myśli późniejszej³⁵, pojawiły się także nowe: silniej niż dotychczas uwzględniono perspektywę odbiorcy, wskazując choćby na różnicę między percypowaną przestrzenią ekranową a wyobrażoną prze-

i „falszywego obiektywizmu” klasycznie rozumianej kartografii, zob. K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 241–246.

³⁰ K.Z. Meller, dz. cyt., s. 19. Por. uwagi Mieke Bal nt. przestrzeni postrzeganej w literaturze w: M. Bal, dz. cyt., s. 138–140; oraz komentarz Elżbiety Rybickiej nt. podejścia geopoetyki do postaci literackiej w: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 100. Problematykę spacialną w literaturze, z uwzględnieniem tematu doświadczenia przestrzennego, eksploruje także seria pięciu monografii wydanych na Uniwersytecie w Białymstoku, w tym: *Poetyki doświadczenia przestrzennego*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2020.

³¹ Oprócz filozofii, geografii czy literaturoznawstwa można wskazać również historię (Karl Schlögel – zob. przyp. 29) oraz psychologię społeczną, z perspektywy której relacje człowieka z miejscem opisuje Maria Lewicka, powołując się przy tym m.in. na koncepcje fenomenologiczne i geografie humanistyczną, zob. M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.

³² Bazuję na ustaleniach Tadeusza Miczki (*Przestrzeń*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 9, Katowice 1998, s. 95–136) oraz Elżbiety Ostrowskiej (*Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000, s. 11–40).

³³ T. Miczka, dz. cyt., s. 107.

³⁴ J. Mukařovský, *W stronę estetyki filmu*, przeł. C. Dondziłło, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 103–115.

³⁵ Por. np. rozróżnienie Elżbiety Ostrowskiej na przestrzeń znarratywowaną i nieznarratywowaną (E. Ostrowska, dz. cyt., s. 36–38) wobec rozważań Mukařovskiego nt. przestrzeni i fabuły. Wiele śladów myśli czeskiego estetyka można odnaleźć także w koncepcjach badaczy o orientacji neoformalno-kognitywnej, zob. omówienie ich poglądów w: T. Miczka, dz. cyt., s. 128–130; E. Ostrowska, dz. cyt., s. 19–32.

strzenią diegetyczną³⁶; szerzej opisano także przestrzeń pozaekranową³⁷ czy dźwiękową³⁸.

Stosunkowo rzadko pojawia się w pracach filmoznawców namysł nad związkiem przestrzeni z postacią – wyjątek stanowią tu mogą analizy zawarte w książce Elżbiety Ostrowskiej, która wskazuje na spojrzenie postaci jako jeden ze sposobów uzyskiwania ciągłości przestrzennej między ujęciami oraz rozważa znaczenie zabiegów subiektywizujących i fokalizujących dla narratywizacji przestrzeni³⁹. Autorka zwraca też uwagę na personalne schematy przestrzenne, objawiające się przypisaniem poszczególnych segmentów przestrzeni diegetycznej danym postaciom⁴⁰; analizując film *Kręte schody* (1945, reż. R. Siodmak), dokonuje nawet klasyfikacji postaci pod kątem ich powiązania z konkretnymi pomieszczeniami stanowiącego miejsce akcji domu⁴¹. Przyświeca jej przy tym cel inny niż piszącemu te słowa: badaczka skupia się bowiem na wskazówkach, jakie powiązanie postaci z przestrzenią daje widzowi dla ułatwienia orientacji w świecie przedstawionym, mnie zaś interesuje doświadczenie przestrzenne bohaterów.

Nie znaczy to jednak, że zupełnie brak prób spojrzenia na dzieła filmowe pod kątem doświadczenia postaci. W literaturze polskojęzycznej przykład stanowić może zbiorowa praca *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*. Redaktor tomu, Seweryn Kuśmierczyk, tak pisze o ukazywaniu świata wewnętrznego postaci w kinie: „Doświadczenie wewnętrzne to świat subtelnych przeżyć, przelotnych wrażeń, odczuć, które nie przekształciły się

³⁶ T. Miczka, dz. cyt., s. 112–113. Takie dwa rodzaje przestrzeni filmowej wskazał Etienne Souriau. Henri Wallon z kolei wyróżnił trzeci, jeszcze silniej związany z odbiorcą: przestrzeń realną sali kinowej. Warto przytoczyć też zaproponowane przez Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera rozumienie przejścia od kina wczesnego do klasycznego jako drogi „od kolektywnej recepcji w »fizycznej przestrzeni« [...] do zindywidualizowanego widza w wyobraźniowej przestrzeni (centralizującej diegesis)”, zob. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 111. Na polskim gruncie ciekawą, skrupulatną koncepcję „piętrowego” podziału (czasoprzestrzeni) przedstawionej (diegetycznej) zaproponował Łukasz A. Plesnar w: *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990, s. 154–169.

³⁷ Por. koncepcja Noëla Burcha, omówiona w: T. Miczka, dz. cyt., s. 120–121; E. Ostrowska, dz. cyt., s. 32–33.

³⁸ Tu np. prace Ricka Altmana czy Mary Ann Doane, zob.: T. Miczka, dz. cyt., s. 127.

³⁹ E. Ostrowska, dz. cyt., s. 146 i nn. Funkcjonowanie filmowej przestrzeni w ujęciach subiektywnych wyczerpująco opisał także Edward Branigan w: *The Spectator and Film Space – Two Theories*, „Screen” 1981, t. 22, nr 1, s. 55 i nn.

⁴⁰ E. Ostrowska, dz. cyt., s. 140–141.

⁴¹ Tamże, s. 175–176. Por. uwagi Jurija Łotmana nt. podziału przestrzeni dzieła (w tym wypadku literackiego) na podprzestrzenie, przypisania do nich określonych bohaterów oraz możliwości zaistnienia polifonii przestrzennej w przypadku powiązania z poszczególnymi bohaterami różnych odmian podziału przestrzeni, zob. J.M. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, t. 67, nr 1, s. 225–226.

jeszcze w słowa. Ten ukryty wewnętrzny świat powinien zostać odzwierciedlony – uzewnętrzniony – w obrazie filmowym i stać się dostępny dla widza w stopniu zależnym od jego wrażliwości i uważności”⁴². Choć zebrane w publikacji teksty nie badają tylko kwestii przestrzeni, przyjęta przez autorów metoda analizy uznaje przestrzeń – obok czasu i postaci – za jedną z podstawowych kategorii świata przedstawionego⁴³.

*

Badanie przestrzennego doświadczenia bohaterów można nazwać próbą mentalnej kartografii. Jej założeniem jest przede wszystkim spojrzenie na kreowaną przez film rzeczywistość „oczami” zanurzonego w niej bohatera, potraktowanie postaci i doświadczanej przez nią przestrzeni jak ekranowego ekwiwalentu człowieka i jego przeżycia świata. Ta fikcyjna wersja rządzi się oczywiście własnymi prawami, przede wszystkim oferuje jedynie iluzję realności, czego nie należy tracić z pola widzenia, by nie narażać się na zarzut naiwnego zawierzania narracyjnym sztuczkom. Z drugiej jednak strony, sędzę, że zauważalna wśród dzisiejszych widzów rezerwa wobec filmowego realizmu i fetyszycacja środków deziluzyjnych czy autoreferencyjnych, choć przede wszystkim propaguje zdrową nieufność wobec filmowego obrazu, pomija też wartościowe elementy płynące z zanurzenia w narracyjnej iluzji. To przecież w jej ramach – by raz jeszcze zacytować Tuana – „zapisano zdumiewające światy ludzkiego doświadczenia”. Warto zatem zdjąć zeń odium naiwności, zawiesić niewiarę i próbować znaleźć w fikcyjnej rzeczywistości ślady przeżyć znanych z realnego świata⁴⁴.

⁴² S. Kuśmierczyk, *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym*, [w:] *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017, s. 17.

⁴³ Tamże, s. 18.

⁴⁴ Bliskie mojemu stanowisku wyrażonemu w tym akapicie są uwagi rosyjskich literaturoznawców. Jurij Lotman zaczął swój szkic poświęcony przestrzeni artystycznej stwierdzeniem, że podjęcie tej problematyki „stanowi konsekwencję myślenia o dziele [nie tylko literackim; autor przywołuje dalej choćby przykład sztuki malarskiej – J.S.] jako o swoiście odgraniczonej przestrzeni, która przedmiot nieskończony – świat wobec dzieła zewnętrzny – oddaje za pomocą swojej skończoności” (J.M. Lotman, dz. cyt., s. 213). Michaił Bachtin z kolei podjął rozważania nad granicą między światem realnym a światem przedstawionym, wskazując na zagrożenia płynące z jej lekceważenia, by następnie za równie niestosowne uznać „pojmowanie owej zasadniczej granicy jako czegoś absolutnego i nieprzekraczalnego [...]”. Mimo całej odrębności świata przedstawionego w stosunku do świata przedstawiającego, [...] są one nierozzerwalnie ze sobą związane, nieustannie ze sobą współdziałają; zachodzi pomiędzy nimi nieprzerwana wymiana [...]. Utwór i przedstawiony w nim świat wchodzi w świat rzeczywisty i wzbogacają go, zaś świat rzeczywisty wchodzi do utworu i przedstawionego w nim świata zarówno w procesie tworzenia, jak i w procesie późniejszego jego życia będącego nieustannym

Terminologicznego doprecyzowania domagają się kluczowe pojęcia „przestrzeni” i „miejsca”, które pojawiły się we wcześniejszej części tego tekstu w rozmaitych znaczeniach w zależności od omawianego autora. Najbliższe są mi w tym względzie rozważania Yi-Fu Tuana i Hanny Buczyńskiej-Garewicz. Podobnie jak amerykański geograf, traktuję przestrzeń (w odniesieniu do człowieka) jako kategorię bardziej abstrakcyjną, a miejsce – jako bardziej konkretną, wyodrębniającą się z przestrzeni wraz z poznawaniem, nadawaniem znaczeń i wartości⁴⁵. Przydatna w uchwyceniu tego rozgraniczenia okazuje się również opozycja swojskości/obcości. Byłoby jednak uproszczeniem przyjąć, że miejsce jest swojskie, a przestrzeń niebędąca miejscem obce. Wyodrębnienie miejsca z przestrzeni nie wymaga bowiem jego oswojenia, miejsce może opierać się oswojeniu i pozostać obce⁴⁶; może także być miejscem niepoznanym bezpośrednio, jednak objętym swego rodzaju prywatną mitologią, nadającą mu określone znaczenia i czyniącą zeń miejsce ani całkiem swojskie, ani całkiem obce. Dla szkicowania takich mentalnych map niezbędne jest z kolei ujęcie przestrzeni i miejsc jako doświadczonych, tak jak czyni to Hanna Buczyńska-Garewicz w *Miejscach, stronach, okolicach*⁴⁷.

Przestrzeń ma dla mnie oczywiście także drugie znaczenie jako przestrzeń filmowa. Choć sądzę, że **przestrzeń doświadczoną postaci można uznać za jeden z rodzajów przestrzeni filmowej**, bez wątpienia nie jest możliwa jego analiza w oderwaniu od innych aspektów spacialnych filmu. Spośród wyróżnianych przez teoretyków typów przestrzeni filmowej w centrum moich zainteresowań znajduje się siłą rzeczy przestrzeń diegetyczna (czy też scenograficzna, przedstawiona). Diegetycznymi określamy elementy pochodzące z wewnątrz fikcyjnego świata filmowej opowieści, a zatem – jak wskazuje Edward Branigan – można odnieść tę kategorię do

odnawianiem utworu w twórczej percepcji słuchaczy-czytelników” (M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 482–483).

⁴⁵ Por. cytowany już fragment z *Przestrzeni i miejsca*: Y.-F. Tuan, dz. cyt., s. 16.

⁴⁶ Pokrewna takiemu sposobowi myślenia wydaje się kategoria nie-miejsca, które Marc Augé opisuje jako wytwarzaną przez nadnowoczesność przestrzeń niebędącą tożsamościową, znajomą ani historyczną, w opozycji do posiadającego te cechy miejsca, zob. M. Augé, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4 (112), s. 128–129. Spora część cytowanego tekstu jest też poświęcona rozważaniom nad definicją „przestrzeni” i „miejsca”. Augé przywołuje m.in. propozycję Michela de Certeau, którego rozumienie „miejsca jako zbioru elementów współlistniejących w pewnym porządku i przestrzeni jako ożywienie miejsc przez przemieszczenie czegoś ruchomego” wyraźnie kontrastuje z omówionymi przeze mnie koncepcjami, w których to przestrzeń przekształca się w miejsce, a nie na odwrót. Porównanie to dowodzi pojemności omawianych terminów i różnorodności sposobów ich objaśniania.

⁴⁷ Por. cytowany już fragment dot. przestrzeni doświadczonej: H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 13.

bohaterów, uznając za diegetyczne wszystko to, co dostępne ich percepcji⁴⁸. W kontekście przestrzeni ciekawą propozycję terminologiczną wysunęła Elżbieta Ostrowska, wyróżniając miejsce diegetyczne, czyli „unaocznione w obrębie przestrzeni ekranowej segmenty przestrzeni”, i przestrzeń diegetyczną, będącą „konstruktem wyobrażonym przez widza w wyniku procesu przetwarzania danych dostarczanych przez »miejsca«”. Przekształceniu miejsc w przestrzeń służy zaś przede wszystkim „ustanowienie ciągłości pomiędzy poszczególnymi miejscami”⁴⁹.

Także proponowana przeze mnie mentalna kartografia wymaga uspojenienia przedstawionych w filmie miejsc, połączenia ich w kompletną przestrzeń przedstawioną. Jeśli zaś zgodzić się na to, że na prawach filmowej iluzji widoczne na ekranie postać i przestrzeń to człowiek i świat jego życia, adekwatne wobec ich opisu okazują się kategorie okolicy, zamieszkiwania, doświadczenia i inne opisane w tym tekście koncepcje. Związkom przestrzeni z postacią można się zatem przyglądać zarówno w mikroskali (na poziomie poszczególnych lokacji – miejsc), jak i makroskali poprzez analizę całościowej organizacji przestrzeni diegetycznej w danych utworach.

Dla ustrukturyzowania myślenia o doświadczeniu przestrzennym postaci proponuję rozróżnienie na **świat rozszerzający się** i **świat zwężony**⁵⁰. Reprezentowana na ekranie przestrzeń interesuje mnie przede wszystkim jako przestrzeń doświadczona, o której Hanna Buczyńska-Garewicz pisze: „To także przestrzeń zawsze skończona, niezbywalnie mająca swe granice. Skończoność jednakże nie znaczy jej zamknięcia. Przeciwnie, z istoty swej jest otwarta i zakresowo stale zmienna; jej **ruchomy horyzont** [podkr. J.S.] czerpie swą siłę rozszerzania z podmiotowej natury egzystencji”⁵¹. Oczywiście, tak jak w przypadku omawianych przez autorkę koncepcji filozoficznych, rozszerzanie przestrzeni doświadczonej rozumie ona nie tylko w sensie fizycznym: „Człowiek zamieszkuje przez rozumienie miejsc. Im więcej treści przestrzeni potrafi przyswoić sobie dzięki własnej otwartości i wrażliwości, tym szersza jego topografia duchowa i tym większy i bogatszy jego świat”⁵². Analiza doświadczenia przestrzennego z użyciem pojęć rozszerzania się

⁴⁸ E. Branigan, dz. cyt., s. 61.

⁴⁹ E. Ostrowska, dz. cyt., s. 35. Proponowane przez autorkę rozróżnienie stanowi rozwinięcie sposobu patrzenia na przestrzeń diegetyczną, który prezentował André Gardies. Kierując się ustaleniami semiotyki topologicznej Algirdasa Greimasa, badacz stwierdził, że w świecie diegetycznym filmu przestrzeń nie istnieje sama z siebie, a jest jedynie reprezentowana przez ukazane na ekranie miejsca i wyłania się dopiero za sprawą konstrukcji przez widza, por. T. Miczka, dz. cyt., s. 130–131; E. Ostrowska, dz. cyt., s. 33–34.

⁵⁰ Słowa „świat” używam tu w znaczeniu ogółu miejsc wyodrębnionych z przestrzeni przez doświadczenie danej jednostki, świata kreowanego przez doświadczenie człowieka.

⁵¹ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 21.

⁵² Tamże, s. 44.

i zwężenia zakłada zatem istnienie owych ruchomych granic jednostkowego świata, wyznaczanych – jak można powtórzyć za Timem Ingoldem – przez ludzką świadomość. Rozszerzanie świata dokonuje się poprzez poznawanie nowych miejsc lub nadawanie miejscom nowych znaczeń. Zwężenie go następuje wraz z zatrzymaniem się ruchomego horyzontu i tkwieniem (fizycznie i/lub mentalnie) wciąż w starych, znajomych miejscach.

Można zapytać, skąd rozbieżność gramatyczna między zaproponowanymi terminami, tzn. czemu światu „rozszerzającemu się” nie zostaje przeciwstawiony „zwężający się” (lub „zwężonemu” – „rozszerzony”). Wynika ona z przyjętego przeze mnie założenia, iż czynnikiem rozszerzającym świat jest przyrost ludzkiego doświadczenia – wraz z poznawaniem świata człowiek przesuwa jego subiektywne granice i dorysowuje nowe partie na własnej mentalnej mapie. To, co się na niej znalazło, już na niej pozostaje; może ulec zapomnieniu, przykryć się warstwą kurzu, ale raz zapisane w doświadczeniu będzie w nim tkwić. Dlatego zamiast procesu przeciwnego – zwężania się świata – proponuję wyróżnić jego zwężenie, będące wstrzymaniem owego rozszerzającego przyrostu doświadczenia, stanem stagnacji, w którym nie dochodzi do obejmowania mapą mentalną nowych obszarów czy – odwołując się do frazy Hanny Buczyńskiej-Garewicz – rozszerzania duchowej topografii.

Prowadzi to do jeszcze dwóch istotnych wniosków. Po pierwsze, przestrzeń doświadczana jako świat rozszerzający się lub zwężony istnieje w czasie i tylko uwzględniając ten aspekt temporalny, można ją właściwie zbadać⁵³. Po drugie, tak rozumiana przestrzeń jest zmienna, świat rozszerzający się może ulec zwężeniu, a zwężony zacząć na nowo się rozszerzać. Dlatego też proponowane rozróżnienie nie ma charakteru ostrej binarnej opozycji, lecz zakłada wskazanie dwóch skrajnych biegunów, między którymi zacho-

⁵³ Wśród filmoznawców można spotkać opinie, iż w procesie analizy filmu nie należy oddzielnie rozpatrywać czasu i przestrzeni. Alicja Helman pisze: „W filmie [...] nie dominuje ani czasowość, ani przestrzenność. Jest on czasoprzestrzenny i aby zbadać charakter tego fenomenu, nie należałoby w procesie analizy rozkładać owej czasoprzestrzenności [...]. Zjawiska, do których można odnieść kategorie czasu i przestrzeni, nie występują bowiem obok siebie czy w jakimś następstwie, lecz przenikają się tak dalece, że ich rozłączne traktowanie miast wyjaśnić – zaciemniałoby prawdziwy obraz zjawiska. Jednakże brak jest kategorii, z których pomocą można by analizować czasoprzestrzeń w dziele sztuki, stąd też musimy się uciec do czynności zastępczych, tj. wskazywania dróg, na jakich dochodzi do »uczasowienia« postaci wizualnych i »uprzestrzennienia« przebiegów czasowych” (A. Helman, *O dziele filmowym*, wyd. 2, Kraków 1981, s. 147–148). Łukasz A. Plesnar zgadza się z autorką, przyjmuje jednak, że rozbieżność czasoprzestrzeni przedstawionej na jej dwie składowe pozwala lepiej zrozumieć ich istotę, a następnie dokonać syntezy rozpoznania i powrotu do kategorii nadrzędnej (Ł.A. Plesnar, dz. cyt., s. 154–155). Por. wprowadzone do literaturoznawstwa przez Michaiła Bachtina pojęcie chronotopu (czasoprzestrzeni), akcentujące nierozzerwalność obydwu kategorii, zob. M. Bachtin, dz. cyt., s. 278.

dzi nieustanna dynamika. W niektórych przypadkach jeden z biegunów będzie wyraźnie dominować nad drugim, w innych – ruchomość horyzontu ulegać będzie zmianie.

Główne ograniczenie ujawniające się przy próbie zastosowania takiego myślenia wobec postaci fikcyjnej stanowi (sygnalizowany już przy okazji tekstu Kuśmierczyka) problem dostępu do jej wewnętrznego świata. Przede wszystkim, możliwość takiego wglądu zależy od sposobu konstrukcji bohaterów w danym dziele. Stosunek protagonistki filmu Chantal Akerman *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy 23, 1080 Bruksela* (1975) do własnego mieszkania, w którym spędza większą część czasu akcji (i którego adres figuruje nawet obok jej nazwiska w tytule), okazuje się właściwie niemożliwy do ustalenia. Reżyserka unika bowiem psychologicznego budowania postaci, przez co analiza ich związków z przestrzenią może ograniczyć się co najwyżej do aspektów fizycznych, a jakiegokolwiek wkroczenie w tematy doświadczenia czy subiektywnej perspektywy skazane jest na snucie niczym niepopartych domysłów. Inni twórcy, np. Satyajit Ray⁵⁴, prezentują jednak inne podejście, konstruując postaci w duchu psychologicznego prawdopodobieństwa i umożliwiając widzowi dostęp do ich wewnętrznych przeżyć za pomocą rozmaitych środków subiektywizacji czy fokalizacji. Mimo wszystko, nawet w takich przypadkach należy zachować ostrożność i nigdy nie uznawać stanu poinformowania widza za kompletny.

Rozszerzanie się świata to proces dość łatwo uchwytny w doświadczeniu takich popularnych bohaterów jak choćby tolkienowscy hobbici, opuszczający dom, by za przygodą wyruszyć w świat, czy Harry Potter, poznający nową rzeczywistość, o której istnieniu nie wiedział i w której znajduje swoje miejsce⁵⁵. W historiach tych współgra ze sobą poznawanie nowych przestrzeni w sensie fizycznym oraz mentalne otwieranie się na nowe doświadczenia. Zwężenie świata często będzie polegać na ograniczeniu tylko jednego z tych aspektów – fizycznego w każdej opowieści o zachowującej wewnętrzną wolność jednostce przebywającej w zamknięciu (np. *Lot nad kukułczym gniazdem* [1975, reż. M. Forman] czy wiele filmów więziennych), mentalnego, np. w przypadku znudzonego życiem protago-

⁵⁴ Filmy tego bengalskiego reżysera analizuję w pracy, której niniejszy tekst w swej pierwotnej wersji był częścią.

⁵⁵ Te przykładowe postaci – mogące odnosić się zarówno do bohaterów powieściowych, jak i protagonistów ich ekranizacji – wskazują na jeszcze jeden istotny aspekt mojej propozycji: nie ogranicza się ona bowiem tylko do filmu, umożliwiając analizę w tym duchu także dzieł z innych sztuk narracyjnych. Gdyby zastosować pojęcia literatury i medium w rozumieniu Wernera Faulsticha (zob. jego omówienie w: K. Kozłowski, *Feature Film as a Literary Work*, „Przestrzenie Teorii” 2024, nr specjalny, s. 205–221), należałoby uznać, że zaproponowane przeze mnie kategorie stosować można do analizy dzieł literackich niezależnie od medium.

nisty filmu *Broken Flowers* (2005, reż. J. Jarmusch). Już choćby po tych przykładach widać, że przyczyny zwężenia świata mogą być różne – wewnętrzne lub zewnętrzne, wynikające z woli własnej lub cudzej (złożony przypadek, w którym współlistnieją oba te aspekty, stanowi film *Co się zdarzyło Baby Jane?* [1962, reż. R. Aldrich]); może ono następować też po prostu wskutek utraty pędu przez proces rozszerzania – taką interpretację dopuszcza choćby sytuacja Mii z filmu *Fish Tank* (2009, reż. A. Arnold). Opowieści o świecie zwężonym często będą koncentrować się na próbach jego ponownego rozszerzenia, czy to z własnej potrzeby (*Fish Tank*), czy cudzej inicjatywy (*Broken Flowers*).

W przywołanych dotychczas przykładach rozszerzanie się świata i jego zwężenie, rozumiane w podwójnym fizyczno-mentalnym sensie, istnieją zazwyczaj we wzajemnym napięciu. Pojemnego materiału do badania dynamiki między tymi biegunami dostarczają długie fabuły, zwłaszcza serialowe. Można zatem np. zaobserwować, że dla Sansy Stark z serialu *Graco tron* (2011–2019, twórcy: D. Benioff, D.B. Weiss) wyjazd z Winterfell do Królewskiej Przystani stanowi wzorcowy przykład rozszerzania świata w obu wymiarach (poznawanie nowego miejsca, wejście w wymarzony świat dworski), które z czasem zmienia się jednak w jego zwężenie, gdy bohaterka zostaje zakładniczką w królewskim pałacu. Czasem nawet jedno działanie może łączyć w sobie odcienie rozszerzania i zwężenia, np. podróż Jona Snowa z tego samego serialu na daleką północ i dołączenie do Nocnej Straży stanowi otwarcie nowego rozdziału w jego życiu i przynosi eksplorację nieznanych dotąd obszarów, jednak równocześnie wiąże go na zawsze z jednym miejscem, zamykając wszystkie inne drzwi. Wymownym wizualnym symbolem tej dynamiki rozszerzania/zwężenia przestrzeni może być Mur, dosłownie ograniczający jej widoczność, ale też stanowiący punkt obserwacyjny, z którego widać nieznane horyzonty.

Zaproponowana terminologia nie jest jedyną, wokół której można zbudować teorię doświadczenia przestrzennego postaci filmowej. W zależności od specyfiki badanego utworu równie (lub bardziej) istotne mogą się okazać takie pary pojęciowe, jak: wewnątrz i zewnątrz, przestrzeń prywatna i publiczna, doświadczenie samotnicze i współdzielone itp. Nie należy też lekceważyć powiązania doświadczenia przestrzennego z realiami społecznymi i tożsamością podmiotu doświadczającego, trafnie wyrażonego przez Katarzynę Meller poprzez podział na zewnętrzną i wewnętrzną mapę mentalną. Wszystkie te czynniki dodatkowo dowodzą pojemności proponowanego tu modelu analizy, pozwalającego zadawać filmowi nowe pytania i rysować precyzyjne mapy artystycznych „światów ludzkiego doświadczenia”.

BIBLIOGRAFIA

- Augé M., *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4 (112), s. 127–140.
- Bachelard G., *The Poetics of Space*, przeł. M. Jolas, Boston 1969.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Kraków 2012.
- Branigan E., *The Spectator and Film Space – Two Theories*, „Screen” 1981, t. 22, nr 1, s. 55–78.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Dudziak A.S., *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000.
- Elsaesser T., Malte H., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015.
- Helman A., *O dziele filmowym*, wyd. 2, Kraków 1981.
- Kozłowski K., *Feature Film as a Literary Work*, „Przestrzenie Teorii” 2024, nr specjalny, s. 205–221.
- Kuśmierczyk S., *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym*, [w:] *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017, s. 11–23.
- Lenz S., *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, tłum. Z. Kadłubek, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 71–86.
- Lewicka M., *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.
- Lotman J.M., *Problem przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, t. 67, nr 1, s. 213–226.
- Meller K.Z., *Kategoria krajobrazu kulturowego i jej przydatność w badaniach literackich (wstępne rozpoznanie)*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, t. 1, *Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzonek, Bydgoszcz 2016, s. 13–22.
- Miczka T., *Przestrzeń*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 9, Katowice 1998, s. 95–143.
- Mukařovský J., *W stronę estetyki filmu*, tłum. C. Dondziłło, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 103–117.
- Ostrowska E., *Przestrzeń filmowa*, Kraków 2000.
- Plesnar Ł.A., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.
- Poetyki doświadczenia przestrzennego*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2020.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Schlögel K., *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009.
- Toporow W., *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
- Wojciechowski K.H., *Koncepcje przestrzeni geografii humanistycznej*, [w:] *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuk, G. Nowak, Lublin 1998, s. 141–154.

Jędrzej Sławnikowski – doktorant w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM, absolwent poznańskiego filmoznawstwa (2024). Zajmuje się subiektywizacją w filmie, kinem modernistycznym, przestrzenią filmową oraz związkami filmu z literaturą. Badał twórczość Satyajita Raya, Tadeusza Konwickiego i Luchina Viscontiego. ORCID: 0009-0008-5696-9626. E-mail: <jedrzej.slawnikowski@amu.edu.pl>.

Jędrzej Sławnikowski – PhD candidate in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts (Adam Mickiewicz University, Poznań), graduate of film studies at AMU (2024). Research interests: subjectivity in film, modern cinema, film space, film-literature connections, works of Satyajit Ray, Tadeusz Konwicki and Luchino Visconti. ORCID: 0009-0008-5696-9626. E-mail: <jedrzej.slawnikowski@amu.edu.pl>.