



ROBERT BIRKHOLC



<https://orcid.org/0000-0002-5192-4997>

Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej

ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

e-mail: rbirkholc@uw.edu.pl

Kategoria przestrzeni w studiach nad adaptacją. Reprezentacja społecznych peryferii w *Sąsiadach* (Adriana Markowskiego i Grzegorza Królikiewicza)

The Category of Space in Adaptation Studies. Representation of Social
Peripheries in *Sąsiady* (by Adrian Markowski and Grzegorz Królikiewicz)

Abstract

The article is devoted to the category of space in adaptation studies. As the author argues, it is necessary to develop transdisciplinary tools that link formalistic and cultural approaches in comparative studies. The author proposes to use spatial properties such as center-periphery, internal-external, open-closed, as analytical tools in studies of space that can break the above divisions. As he argues, these notions should be treated in research not only as textual qualities, but also as conceptual frameworks triggering many different associations and discourses. The text that shows the benefits of using these analytical tools are *Sąsiady*, a collection of short stories by Adrian Markowski, and its film adaptation by Grzegorz Królikiewicz. Creating a representation of people from the social peripheries, the director makes significant changes in relation to the literary text. Królikiewicz tries to make a viewer take a different look at the social peripheries. Various formal experiments serve this purpose, above all the play with space, which is at the same time a play with social discourses. The author characterizes center-periphery, internal-external, open-closed relationships in both texts. He not only points out differences between literary and film text but shows how both media can think “about space” and think “through space.”

film adaptation; space; social peripheries; representation; narratology

Choć już w 2010 roku Seweryna Wysłouch upominała się o wykorzystanie narzędzi poetyki strukturalnej w ukierunkowanych kulturowo badaniach porównawczych nad przestrzenią (Wysłouch 2009/2010), apel badaczki nie został do dziś wysłuchany przez polskich komparatystów. Refleksja nad kategorią miejsca rozwija się co prawda współcześnie niezwykle dynamicznie, jednak badania łączące formalistyczne i kulturowe podejścia do zagadnienia są stosunkowo rzadkie. Podczas gdy w ramach studiów typu *medium specificity* porównania przestrzeni literackiej i filmowej ograniczały się do poziomu tekstualnego i miały charakter esencjalistyczny¹, w nowszych, inspirowanych geopoetyką rozprawach odrzuca się przeważnie metody formalnej analizy. Zwłaszcza na gruncie filmoznawstwa można odnieść wrażenie, że starsze i nowsze ujęcia przestrzeni tworzą zupełnie odrębne pola, dysponując odmiennymi słownikami i nie wchodzą ze sobą w dialog (por. Williams 2013; *Locating the Moving Image...* 2014; Andrews 2014). Pojawiają się co prawda próby połączenia analiz formalnych z kulturowymi², jednak przeważnie nie mają one charakteru komparatystycznego³.

Badacze zorientowani strukturalistycznie przeciwstawiali zazwyczaj przestrzeń literacką i filmową przestrzeni pozatekstowej, by określić cechy specyficzne poetyki utworów artystycznych. Henryk Markiewicz choćby krytykował rozszerzanie pojęcia, uznając, że badania przestrzeni literackiej powinny ograniczać się do znaczeń związanych z cechami *stricte* przestrzennymi, a nie społeczno-kulturowymi miejsc (Markiewicz 1984). Także ujęcia przestrzeni filmowej sprzed zwrotu spacialnego ogniskowały się przede wszystkim

¹ Por. klasyczne już rozpoznania Seymoura Chatmana dotyczące różnic między przestrzenią w opowieściach werbalnych i filmowych (1980: 97–107).

² Przykładem z dziedziny filmoznawstwa może być monografia poświęcona toposowi labiryntu autorstwa Kamili Żyto (2010), a także analizy mitologii przestrzeni w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego i Andrzeja Kondratiuka dokonane przez Nataszę Korczarowską (2007). Warto dodać, że w obydwu monografiach stosunek między formalnymi a kulturowymi aspektami nie jest symetryczny. Analizy dokonywane przez Kamilę Żyto mają w większym stopniu charakter neoformalistyczny, natomiast analizy Nataszy Korczarowskiej — antropologiczno-kulturowy. Ujęcie formalne łączy z antropologicznym również Seweryn Kuśmierczyk w ramach tzw. metody antropologiczno-morfologicznej (zob. m.in. Kuśmierczyk 2015: 12–27).

³ W monografii autorstwa Nataszy Korczarowskiej pojawiają się komparatystyczne zestawienia kreacji przestrzeni w utworach Brunona Schulza i Jana Jakuba Kolskiego (Korczarowska 2007: 162), a także Czesława Miłosza i Tadeusza Konwickiego, jednak — ze względu na inny przedmiot dociekań autorki — mają one jedynie marginalny charakter.

na wewnętrznej organizacji dzieła, tekstualnych środkach wyrazu i funkcjonalności przestrzeni względem fabuły⁴. David Bordwell przyjmował nie tylko powszechnie uznawane rozróżnienie na przestrzeń kadrową i pozakadrową, ale też dzielił przestrzeń na graficzną i scenograficzną oraz na przestrzeń ujęcia, przestrzeń montażową i przestrzeń dźwiękową (Bordwell 1985: 113–130). Autorka najbardziej obszernego polskiego studium poświęconego zagadnieniu, Elżbieta Ostrowska, również pozostawała w kręgu inspiracji neoformalistycznych i koncentrowała się na morfologii dzieła (Ostrowska 2000: 37).

We współczesnych badaniach z zakresu geopoetyki zdecydowanie odchodzi się od ujęć funkcjonalizujących przestrzeń, która zostaje wyswobodzona z bycia jedynie tłem akcji (por. Gegisian 2014: 92), a przedmiotem zainteresowania staje się jej społeczna i heterogeniczna natura. Jak pisze Elżbieta Rybicka: „przestrzeń i miejsce nie są zatem w ramach geopoetyki rozumiane jako temat lub kategoria kompozycji dzieła, element świata przedstawionego”, ale jako „rama, narzędzie i problem” (Rybicka 2015: 12). Doceniając rolę geopoetyki w humanistyce, warto jednak zauważyć, że współczesny kierunek badań nie musi pozostawać w antagonistycznej relacji wobec bardziej tradycyjnych analiz tekstualnych. Narzędzia poetyki strukturalnej mogą bowiem służyć analizie kulturowej, pokazując, w jaki sposób media takie jak literatura i film włączają się w praktyki dyskursywne związane z przestrzenią (powielając dominujące punkty widzenia bądź też subwersywnie je przełamując). Próby pogodzenia obydwu ujęć są jak na razie dość rzadkie, ale pojawiają się nie tylko w postulatach badawczych Seweryny Wysłouch (na gruncie semiotyki), lecz także Mieke Bal (na gruncie narratologii, zob. Bal 2012: 171) oraz Kamilli Elliott (na gruncie *adaptation studies*, zob. Elliott 2014: 585).

Pojęcia takie jak przestrzeń czy lokacja są tyleż oczywistym, co problematycznym przedmiotem badań komparatystycznych. Choć bowiem mają one charakter transdyscyplinarny, to ich zakres znaczeniowy różni się w zależności od zastosowanej metodologii. W obliczu definicyjnego chaosu niezbędne jest uzgodnienie podstawowych terminów, a inspirujący może być w tym zakresie narratologiczny podział Mieke Bal, która wyróżnia trzy warstwy w utworach narracyjnych: tekstu, opowieści i fabuły (Bal 2012: 220–223). Skupienie się na reprezentacji przestrzeni — a nie na samej narracji, rozumianej jako sposób przedstawienia fabularnego ciągu zdarzeń — skłania do pewnej modyfikacji modelu holenderskiej badaczki. Idąc tropem Bal, kategorię przestrzeni można rozpatrywać na trzech płaszczyznach, które pozostają ze sobą ściśle związane: tekstu, opowieści (fokalizacji) i świata przedstawionego. Płaszczyzna tekstu wiąże się ze środkami wyrazu właściwymi dla danego medium — przykładem mogłyby być literackie formy opisu w powieści czy też sposób ukazywania przestrzeni poprzez montaż, punkty widzenia i ruchy kamery w filmie. Płaszczyzna opowieści związana jest z wpisaniem w tekst percepcją przestrzeni (fokalizacją), którą można przypisać bądź to narratorowi, bądź to któremuś z bohaterów. O płaszczyźnie świata przedstawionego⁵ można natomiast mówić w odniesieniu do fikcjonalnej przestrzeni

⁴ Klasyczne ujęcia przestrzeni zostały już dogłębnie omówione, dlatego w niniejszym tekście ograniczam się jedynie do najważniejszych bądź najbardziej symptomatycznych. Więcej na temat różnych teoretycznych ujęć tej kategorii zob. Miczka, Ostrowska 1998: 95–143; Ostrowska 2000: 19–40.

⁵ Przestrzeń można oczywiście badać również na poziomie czysto fabularnym (co też czyni Bal), skupiając się np. na „archetypowych” miejscach, które pełnią często w utworach narracyjnych analogiczne funkcje fabularne. W kontekście omawianego tutaj zagadnienia reprezentacji przestrzeni użyteczniejsze wydaje się jednak badanie poziomu związanego bezpośrednio ze światem diegetycznym (a nie tylko z fabułą).

diegetycznej⁶, w której żyją bohaterowie, wykreowanej za pomocą tekstualnych środków wyrazu i ukazywanej z określonej perspektywy. Przestrzeń diegetyczna określana jest poprzez scenierię (*setting*⁷), ujmowaną zarówno w skali mikro (np. pokój, dom), jak i makro (np. miasto, kraj), a także relacje topograficzne, wyznaczające fizyczne położenie obiektów w świecie przedstawionym. Trzeba dodać, że na znaczenia przestrzeni diegetycznej mają wpływ pojawiające się w utworze referencje do rzeczywistych miejsc, a w przypadku kina (zarówno analogowego, jak i cyfrowego) niezwykle istotne jest również to, czy w dziele wykorzystany został materiał nakręcony w plenerze (*on location*). Przestrzeń profilmowa, istniejąca niezależnie od świata fikcjonalnego, może być bowiem nośnikiem rozmaitych znaczeń, zarówno zaplanowanych, jak i niezaplanowanych przez twórców.

Porównując utwór literacki z jego adaptacją, można zwrócić uwagę na odmiennność tekstualnych środków wyrazu występujących w obydwu mediach, ale też na podobieństwa i różnice w zakresie uobecnianej w tekście percepcji przestrzeni (fokalizacji) oraz na dokonane w filmie zmiany dotyczące scenerii akcji. Powyższy model opisu jest jednak niewystarczający do charakterystyki złożonych relacji znaczeniowych, w jakie uwikłane są literackie i filmowe przedstawienia przestrzeni. Bardziej szczegółowymi transdyscyplinarnymi kategoriami analitycznymi mogą być właściwości przestrzenne, takie jak centrum–peryferie, góra–dół, otwarte–zamknięte, bliskie–dalekie. Choć są to kategorie od dawna już wykorzystywane w teorii literatury (a także, choć rzadziej, w teorii kina), to jednak wydaje się, że — odpowiednio zaadaptowane — mogą znaleźć również zastosowanie w ramach nowoczesnej komparatystyki. Pozwalają one bowiem połączyć ujęcia tekstualne, skupione na analizie poetyki, z kulturowymi, osadzającymi analizę w bogatych kontekstach. W zgodzie ze współczesnymi teoretykami, zacierającymi granicę między fizycznym a społecznym charakterem przestrzeni⁸, trzeba zauważyć, że kategorie te mają wymiar tyleż materialny, co dyskursywny, a uczynienie ich *tertium comparationis* skłania do refleksji nad relacją między tekstem literackim i jego adaptacją zarówno w aspekcie formalnym, jak i ideowym. Materiałem analitycznym, pozwalającym na pokazanie, jakie korzyści może przynieść tego rodzaju ujęcie, są *Sąsiedzi* — zbiór opowiadań (2007)⁹ Adriana Markowskiego oraz jego adaptacja (2014) w reżyserii Grzegorza Królikiewicza. Tworząc reprezentację ludzi ze społecznych peryferii, reżyser dokonuje znaczących przesunień w stosunku do literackiego pierwotekstu, a środkiem, jeśli nie polemiki, to dialogu z opowiadaniem, są właśnie rozmaite gry z kategoriami przestrzennymi. Charakterystyka relacji centrum–peryferie oraz uzupełniających ją relacji wewnętrzne–zewnętrzne i otwarte–zamknięte pozwala na pogłębioną analizę przedstawienia społecznych peryferii w obydwu utworach.

⁶ Przestrzeń ta jest jedynie częściowo uobecniana odbiorcy, który rekonstruuje ją na podstawie rozmaitych pojawiających się w tekście sygnałów (por. Ostrowska 2000: 33).

⁷ Bał używa w tym znaczeniu pojęcia lokacji (*location*), które jednak może być nieco mylące ze względu na funkcjonujące w kinematografii określenie „on location”, oznaczające zdjęcia kręcone w plenerze. Zob. także inny interdyscyplinarny podział przestrzeni autorstwa Marie-Laure Ryan — „sceneria” (*setting*) definiowana jest przez badaczkę jako „fizycznie istniejące środowisko, w którym bohaterowie żyją i poruszają się” (Ryan 2012).

⁸ Na społeczną produkcję przestrzeni zwracał uwagę między innymi Henri Lefebvre, do którego często odwołują się reprezentanci geoepotyki (Lefebvre 2010).

⁹ W 2015 roku, już po premierze filmu, ukazało się drugie, rozszerzone wydanie *Sąsiedów*.

Utrzymany w poetyce absurdu zbiór opowiadań Markowskiego nie wzbudził w chwili premiery większego zainteresowania krytyków, ale zaintrygował Grzegorza Królikiewicza, na wpół awangardowego reżysera, który konsekwentnie opowiadał w swoich filmach o ludziach odrzuconych i zmarginalizowanych społecznie. Komentując utwór Markowskiego, twórca *Na wylot* (1972) zwracał uwagę na peryferyjny status postaci, ale też na odpodmiotowanie mieszkańców kamienicy, którzy przez trudne warunki życia zostają zredukowani do rutynowych czynności codziennych. Zdaniem reżysera sąsiedzi są w opowiadaniach niewolnikami powtórzeń „prowadzących do utraty poczucia kolejności czasu, logiki przestrzeni, ciągłości tożsamości własnego »ja«”. To poczucie własnej jaźni zostaje rozmyte w osoczu tak odczuwanej wspólności” (Królikiewicz 2010a: 39). Adaptując opowiadania, Królikiewicz od początku w pewnym stopniu odcinał się jednak od wymowy pierwotekstu. „Markowski opisuje ten świat, z którym się osobiście zetknął, tak jakby to był jego odwet, gest zemsty wobec ludzi, którzy go tam, być może, skrzywdzili, potraktowali brutalnie” (Królikiewicz 2010b: 38) – mówił w czasie przygotowań do filmu. Reżyser podjął dialog z pierwotekstem, nie tylko zmieniając fabułę (dopisał kilka scen na użytek filmu), ale też grając z przestrzenią.

Na szczególną rolę przestrzeni w *Sąsiadach* wskazuje już sam tytuł, komunikujący, że tematem opowieści jest współegzystowanie ludzi w jednym miejscu. W opowiadaniach Adriana Markowskiego, ukazujących luźne scenki z życia mieszkańców ubogiej kamienicy, sceneria pozbawiona jest jednoznacznej referencji — choć autor odsyłał w wywiadach do takich warszawskich dzielnic, jak Praga i Włochy (*Adrian Markowski...* 2015), to jednak miejsce akcji nie zostaje w tekście sprecyzowane. Niedookreślony pozostaje również czas, przy czym ukazane realia sugerują, że historia rozgrywa się w czasach komunizmu. Przedstawioną przestrzeń można uznać za peryferyjną, biorąc pod uwagę nie tyle *stricte* przestrzenne usytuowanie świata diegetycznego, co społeczno-kulturowe znaczenia tej kategorii. Oznaką peryferyjności jest odcięcie miejsca od dóbr kulturowych („W niedzielę biblioteka zamknięta. W inne dni też, bo i po co otwierać? Kto by tam w tej dzielnicy do biblioteki przyszedł?”; Markowski 2015: 75) i konsumpcyjnych („Ruina. Kto by w takiej dzielnicy do kina chodził?”; Markowski 2015: 75), a także niski status społeczny mieszkańców, którzy są często bezrobotni¹⁰. W przestrzeni diegetycznej odnaleźć można też inne wyznaczniki peryferyjności, która charakteryzowana bywa przez takie cechy, jak brak wyrazistości, niestałość i hybrydyczność (Witosz 2018: 14). Opisywany w poetyce absurdu świat *Sąsiadów* to świat irracjonalnych reguł, zdegradowanych znaczeń i przeznaczonych rytuałów, w którym szare mydło kupuje się w sklepie mięsnym, a na Wielkanoc obowiązkowo zabija się karpia. Peryferyjność zaznacza się mocno także na poziomie focalizacji (przekonanie bohaterów-narratorów, że miejsce, w którym żyją, jest „gorsze”) i języka opisu (słowa odrywające się od właściwych znaczeń). Nadające stabilne znaczenia, sensotwórcze centrum zaznacza się w tej rzeczywistości wyłącznie na zasadzie dojmującego braku.

Posługując się filmowymi środkami wyrazu, Grzegorz Królikiewicz wzmacnia wrażenie peryferyjności miejsca. Reżyser pokazuje przestrzeń szaroburą, brzydką, niemal pozbawioną zieleni, w której bodaj jedyny okaz estetycznego piękna — niesiona na plecach przez

¹⁰ Co można wnioskować chociażby z faktu, że mieszkający w kamienicy inteligent, chodzący codziennie do pracy, jest szykanowany przez sąsiadów („Sąsiadom od początku się nie bardzo spodobał. Rano do pracy, wieczorem z pracy”; Markowski 2015: 30).

jednego z mężczyzn reprodukcja *Słoneczników* Van Gogha, kontrastująca kolorystycznie z otoczeniem — jest związany sznurem. Doświadczenie peryferyjności znajduje niekiedy wyraz nie tylko w konstrukcji oraz wyglądzie świata przedstawionego, ale też w przestrzeni graficznej kadru. W pierwszych ujęciach filmu bohaterowie — pokazywani w charakterystycznej, peryferyjnej scenerii (nieopodal torów kolejowych, na dachu budynku) i zachowujący się w niestandardowy sposób — usytuowani są nie w centrum, ale na obrzeżach kadru, co podkreśla wrażenie ich „niewidzialności”, nieistotności¹¹ i marginalności.

Jednocześnie Królikiewicz dokonuje kilku bardzo znamiennych przesunięć na linii centrum–peryferie, między innymi poprzez wprowadzenie elementów współczesnych. Znajdujący się w mieszkaniu, którego wystrój kojarzy się z Polską Ludową, robotnik z epizodu „Dusza człowiek”, zapytany przez partnerkę o datę, odpowiada: „Tak gdzieś pomiędzy 1945 a 2000 którymś”. Po słowach tych pojawia się ujęcie pokazujące — z zastosowaniem ruchu wstecznego — ulicę współczesnego miasta. Ta interferencja planów czasowych sugeruje, że przestrzeń społecznych peryferii wymyka się linearnemu rozwojowi i utrzymuje swój marginalny status niezależnie od systemu politycznego. Inaczej niż u Markowskiego, centrum zyskuje ponadto w świecie przedstawionym filmu wyraźną reprezentację. Reżyser dodaje epizody nieobecne w opowiadaniach, w bardzo znamienny sposób rozszerzające przestrzeń diegetyczną. Akcja sekwencji „Autorytet moralny” rozpoczyna się w nowoczesnym centrum biznesowym — przestronne wnętrza, wypełnione opływowymi kształtami skrajnie kontrastuje z klaustrofobiczną, ubogą przestrzenią kamienicy. Tytułowy „autorytet” — lekarz-noblista, profesor „kardiochirurgii ekonomicznej” — stoi nieruchomo na platformie, na której znajduje się makietka osiedla rodem z baśni, i ma problemy z wydostaniem się na zewnątrz, jakby ugrzązł w miejscu. Ta wizualna metafora zdaje się mówić, że bohater żyje na co dzień w przestrzeni modeli — wirtualnej, symulakrycznej, całkowicie oderwanej od materialnej rzeczywistości. Wyrażający się z pogardą o ubogich mieszkańcach okolicy lekarz jest jednym z inicjatorów zburzenia miejscowej przychodni i zbudowania w tym miejscu „nowoczesnego, krytego, wielofunkcyjnego parkingu”. Fakt, iż nowoczesny obiekt usytuowany będzie po drugiej stronie ulicy, przy której znajduje się kamienica, ma podwójne znaczenie — wskazuje bowiem zarówno na proces zawłaszczania coraz większych obszarów przez bogatych przedsiębiorców, jak i na fizyczną bliskość centrów i peryferii, która nie anihiluje jednak różnic jakościowych pomiędzy nimi¹².

Dodatkowe znaczenia wnosi do adaptacji przestrzeń profilmowa. Królikiewicz zdecydował się nakręcić dzieło nie w Warszawie (która była prototypem miejsca wykreowanego przez Markowskiego), ale w Łodzi — na ulicy Ogrodowej, w tzw. fałdach, starych kamienicach zbudowanych pod koniec XIX wieku dla pracowników fabryki. Miejsce akcji nie zostaje jasno określone w dziele, ale pojawiają się tu wskazówki umożliwiające lokalizację przestrzeni — przykładowo na ścianach kamienicy widnieje duży napis „ŁKS” zajmujący w kilku ujęciach eksponowane miejsce w kadrze. Dla widzów rozpoznających lokację przestrzeni na ekranie może nabierać jeszcze bardziej palimpsestowego, złożonego charakteru. Wszak nieopodal ulicy Ogrodowej znajduje się największe w Łodzi centrum handlo-

¹¹ O „niewidzialności” i „nieistotności” ludzi biednych w społeczeństwie konsumenckim pisał Zygmunt Bauman (2012: 12–13).

¹² Co znamienne, na brudnym, zabloconym terenie noblista urządza zafalszowując rzeczywistość medialne przedstawienie.

we Manufaktura, utworzone w budynkach byłej fabryki. Losy mieszkańców pobliskiego osiedla — którzy od końca XIX wieku byli często robotnikami fabryki Izraela Poznańskiego, w czasach Polski Ludowej pracowali w państwowych Zakładach Marchlewskiego, a po 1989 roku, kiedy kompleks upadł, stali się w wielu przypadkach bezrobotni — same w sobie wydają się niezwykle symboliczne dla historii społecznej regionu z ostatnich stu dwudziestu lat. Powstanie ogromnej galerii handlowej w niewielki sposób odmieniło losy wielu mieszkańców ulicy Ogrodowej, którzy niekiedy w dalszym ciągu muszą borykać się z ubóstwem¹³. Wybranie tej ulicy jako lokacji uruchamia rozmaite konteksty społeczne i polityczne dotyczące polskiej historii, związane z janusowym obliczem nowoczesności: przede wszystkim z wyzyskiem (zarówno w epoce socjalizmu, jak i kapitalizmu) oraz nierównością społeczną.

Obraz rzeczywistości w *Sąsiadach* wpisuje się poniekąd w przedstawienia Europy Środkowo-Wschodniej pokazujące jej „zacofanie cywilizacyjne, ubóstwo, niestabilność (polityczną, gospodarczą, aksjologiczną), bałagan, brzydotę, rozpad”¹⁴. Królikiewicz nie idzie przy tym w stronę realistycznego kina społecznego, ale śladem Markowskiego kreuje poetykę absurdu. Peryferie ukazane są w *Sąsiadach* w sposób karykaturalny, groteskowo intensyfikujący rozmaite społeczne stereotypy: ludzie hodują w kamienicy w wannach świnie, o mało co nie pożerają się w kolejkach do sklepu („Niech biedni zjedzą bezrobotnych” — mówi pół-żartem jeden z miejscowych) i pastwią się nad słabszymi. Niemal dosłowna wizualizacja pewnych powiedzeń (bohaterowie „żyją jak świnie”, a na osiedlu panuje „prawo dżungli”, co komicznie oddają słyszalne kilkakrotnie w tle porykiwania dzikich zwierząt) skłania jednak do dystansowania się wobec socjologicznych klisz i do zastanowienia nad statusem bohaterów. Pojawia się myśl, czy aby ten karykaturalny obraz peryferii społecznych nie jest spojrzeniem z perspektywy centrum (społeczno-ekonomicznego)¹⁵, które zostaje w *Sąsiadach* doszczętnie zdyskredytowane. Jak słusznie zauważa Anita Piotrowska, Królikiewicz, pokazujący ludzi wyglądających jak „ludożercy z obrazów Dudy-Gracza”, „konsekwentnie dorabia bohaterom taką gębę, by już za chwilę z taką samą konsekwencją ją zedrzyć” (Piotrowska 2015: 62).

Kolejną osią, według której analizować można przestrzeń w *Sąsiadach*, jest opozycja wewnętrzne–zewnętrzne. Już sama sceneria akcji utworów — dom wypełniony mieszkańcami — wskazuje na znaczenie kategorii granicy, rozczłonkującej przestrzeń i oddzielającej wnętrze od zewnątrz. Materialną reprezentacją granicy są przede wszystkim drzwi oraz okna, które spełniają ważną funkcję zarówno w opowiadaniach, jak i w adaptacji filmowej. W utworze Markowskiego ludzie pilnie strzegą swojej przestrzeni domowej, a drzwi — zamykane innym lokatorom tuż przed nosem, m.in. w opowiadaniu „Koniec świata” — stają się metaforą braku komunikacji¹⁶. Motyw okna pozwala z kolei zsyntetyzować problem relacji między podmiotem a światem zewnętrznym (społeczeństwem,

¹³ O zmagającej się z biedą rodzinie mieszkającej od pokoleń na ulicy Ogrodowej opowiada film dokumentalny *Moja ulica* (2008) Marcina Latały, który kręcony był w okresie powstawania Manufaktury. Latała odnosi się też do przeszłości tego miejsca.

¹⁴ Tak Bożena Witosz charakteryzuje obraz peryferii w prozie Andrzeja Stasiuka (2018: 17).

¹⁵ To lekarz-noblista nazywa mieszkańców okolicy „pijawkami”.

¹⁶ Por.: „Cukru to nie mam, zamiast dzień dobry, do mnie sąsiad powiada. Na dół zejdzcie, powiada dalej, to może tam dostanie. I zaraz drzwi zamknął [...] A gazety ostatnio oglądał, sąsiad, nie wiadomo czemu, się mnie pyta. I drzwi zatrzaskał” (Markowski 2015: 46).

środowiskiem). Bohaterowie utworu Markowskiego nieustannie wyglądają przez okno („cała kamienica co dzień w oknach stała”; Markowski 2015: 274), a podwórko przed kamienicą pełni funkcję swego rodzaju sceny teatralnej. Okno jest elementem scenerii, ale w oczywisty sposób wiąże się także z focalizacją, ponieważ zakreśla ramy codziennej perspektywy postaci. Spoglądając przez szybę, bohaterowie obserwują, jak sąsiedzi popisują się na forum publicznym nowymi nabytkami (np. samochodem), zastraszają innych czy biją swoje żony. Kwestia wpisanej w tekst focalizacji nie sprowadza się jednak wyłącznie do tego, co widzą mieszkańcy kamienicy, ale może skłaniać do pytania o to, na ile określona przestrzeń determinuje zachowanie postaci¹⁷. Posługując się terminologią Bal, można powiedzieć, że motyw okna w *Sąsiadach* pozwala stematyzować zagadnienie oddziaływania przedmiotu focalizacji na jej podmiot.

Interesujące w tym kontekście jest opowiadanie Markowskiego „Okno”, w którym bohater-narrator, wypytywany przez żonę, dlaczego nic nie robi, kiedy widzi, że na podwórku sąsiad bije swoją partnerkę, sam zaczyna okładać własną małżonkę, choć nigdy wcześniej nie stosował wobec niej przemocy. Zachowanie mężczyzny, będące mimetycznym powtórzeniem tego, co widzi on za oknem, przynosi mu szacunek sąsiadów — skonfundowany obserwator sam staje się nagle bohaterem spektaklu („Sąsiad tłuc przestał, stoi i w moje okno patrzy”; Markowski 2015: 37). W opowiadaniach Markowskiego środowisko ma decydujący wpływ na bohaterów, którzy pozbawiani są własnej podmiotowości i albo dostosowują się do obowiązujących w kamienicy, brutalnych zwyczajów, albo są szykanowani. O odpodmiotowieniu najlepiej świadczy fakt, że mieszkańcy domu sami stają się niekiedy wyłącznie elementami przestrzeni (jak w opowiadaniu „Mebel”, w którym żona alkoholika akceptuje bycie wyłącznie rzeczą męża). Nieprzypadkowo o mieszkańcach domu mówi się niekiedy za pomocą metonimii miejsca (w dodatku *totum pro parte*) nazywając ich po prostu „kamienicą”.

To, co zewnętrzne, przenika do przestrzeni wewnętrznej bohaterów również w adaptacji Królikiewicza. Dobrze widać to w epizodzie „To ten z naprzeciwka”, opowiadającym o zżeranym strachem mężczyźnie, panicznie bojącym się mieszkającego w kamienicy esbeka, który przyczynia się do „likwidacji” sąsiadów krytykujących system. Obskurne, pozbawione prywatności, wyposażone jedynie w materac mieszkanie bohatera nie daje mu schronienia przed złem czającym się na zewnątrz. Focalizacja zaszcutego mężczyzny, w powieści uobecniiana w paranoicznej narracji pierwszoosobowej, w adaptacji znajduje odbicie w filmowych środkach wyrazu. W pewnym momencie bohater kuli się ze strachu pod oknem, a odczucia przerażonego, całkowicie przytłoczonego przez wrogie środowisko człowieka wyrażane są przez nerwowy, dynamiczny montaż i muzykę rodem z horrorów, pełną metalicznych, zgrzytliwych dźwięków, oddających poczucie jego psychofizycznej męki. Mieszkania większości postaci z pewnością nie spełniają podstawowej funkcji przestrzeni prywatnej, która „obejmuje zarówno przestrzeń w sensie fizycznym, jak i przestrzeń

¹⁷ W części opisującej poziom opowieści w tekstach narracyjnych Mieke Bal uznaje, że najbardziej oczywistym przykładem relacji przestrzeni i postaci w literaturze są przedstawiania wpływu środowiska na ludzi w powieściach naturalistycznych. Badaczka przywołuje jednak w tym kontekście modernistyczną powieść Joyce’a — *Portret artysty w wieku młodości*. O Stephanie Dedalusie Bal pisze: „Jego styl życia, kiepska dieta, ciągle drapanie się powodowane przez wszawicę, bezustanne przeprowadzki jego rodziny w coraz to nędzniejsze okolice — wszystko to idzie w parze z zajmowaną przez niego przestrzenią” (Bal 2012: 143).

myśli” i jest warunkiem „rozwoju bytowego osoby [...] i jej psychicznego oraz emocjonalnego bezpieczeństwa” (Chabrajka 2013: 345).

Kwestia wpływu środowiska na podmiot jest jednak u Królikiewicza bardziej niejednoznaczna niż u Markowskiego, co najlepiej widać w epizodzie będącym adaptacją „Okna”. Scenografia mieszkania bohaterów, wyposażonego m.in. w biblioteczkę, oraz zachowanie postaci mogą świadczyć o ich „inteligentkim” statusie, choć w literackim pierwowzście nie ma analogicznych sygnałów. Co najważniejsze, inaczej niż w opowiadaniu, trudno powiedzieć, czy mężczyzna w filmie zaczyna bić żonę czy tylko odgrywa w oknie scenę przemocy. Kobieta po wszystkim prosi męża, by ten — już z dala od okna — uderzał ją dużym pilnikiem po głowie okrytej hełmem. Wypowiedziane przez bohaterkę w trakcie tej czynności zdanie: „A ja myślałam, że już mnie nie kochasz” może stanowić parodię okrutnego porzekadła „bije, bo kocha”. Po wszystkim, kiedy nieco zakłopotany mężczyzna pyta małżonkę, czy ta napije się herbaty, obydwójce wybuchają śmiechem. W filmie Królikiewicza bohaterowie nie tyle imitują patologiczny schemat społeczny, co ironicznie go odgrywają, wykonują swego rodzaju performance. Środowisko zewnętrzne oferuje im zdegenerowane wzorce zachowania, ale postaci — choć na pozór je przyjmują — są w stanie się do nich zdystansować i zachować obszar wewnętrznej wolności. Inna relacja między przestrzenią wewnętrzną a zewnętrzną w filmie niż w opowiadaniach wydaje się wyrazem odmiennego, niedeterministycznego spojrzenia reżysera na mieszkańców kamienicy¹⁸.

Opozycję wewnętrzną–zewnętrzną uzupełnia inny podział: na przestrzeń zamkniętą i otwartą. Tak w opowiadaniach, jak i w adaptacji sceneria — podwórko wraz ze znajdującymi się nieopodal kamienicami — nosi znamiona getta, miejsca zamieszkanego przez zamkniętą mikrospołeczność. Za model przestrzenny utworu Markowskiego uznać można labirynt, któremu przypisuje się takie cechy, jak „alinearność, niekompletność, zamkniętość, zagmatwanie”¹⁹ oraz „zakwestionowanie tradycyjnych, zdroworozsądkowych relacji spacialnych” (Głowiński 1994, cyt. za: Rybicka 1997: 75). Bohaterowie opowiadań błądzą nie tylko po zapętlonej przestrzennie okolicy („Pierwszy raz coś takiego na oczy widzę. Sama z sobą się przecież ulica krzyżować nie może, a jak dwie takie same się krzyżują, to skąd wiadomo, która jest która?”; Markowski 2015: 112), ale też po własnych mieszkaniach, które materializują się nagle w innych miejscach kamienicy. Przestrzeń otwarcia, swobody, szerokich perspektyw jest w opowiadaniach praktycznie nieobecna. Rozszerzając znaczenie pojęcia, można ponadto mówić o „zamknięciu” bohaterów w określonych zachowaniach, schematach myślenia, kliszach językowych, które przez żadną z postaci nie zostają przezwyciężone.

Królikiewicz podkreśla gettoizację przestrzeni, posługując się wizualnymi środkami wyrazu — w symetrycznych ujęciach pokazujących scenerię z góry pod kątem dziewięćdziesięciu stopni dwie kamienice, znajdujące się po obu stronach kadru, otaczają („zamykają”) widoczny w centralnym punkcie obrazu pas zieleni. Motywy labiryntowe związane

¹⁸ Sam Królikiewicz podkreślał, że jego podejście do mieszkańców społecznych peryferii jest inne niż autora opowiadań: „W przeciwieństwie do pana Markowskiego, w którego literaturze jest echo jakichś chyba niedobrych wspomnień, mnie przytrafiła się rzecz niezwykła. Mój ojciec w 1945 roku nie wrócił z wojny. I wtedy, od tych prostych ludzi — których dzieci chodziły ze mną do szkoły — doznałem wiele dobrego” (Królikiewicz 2014: 36).

¹⁹ Takie cechy wymienia — w odniesieniu do *Oziminy* Wacława Berenta — monografistka toposu labiryntu w literaturze polskiej (Rybicka 1997: 75).

z błędzeniem są przy tym w filmie ledwie obecne, świat przedstawiony przypomina raczej więzienie niż labirynt. Pojawiające się w *Sąsiadach* kadry z zamkniętą kompozycją, pokazujące bohaterów jako małe punkty na tle obskurnych ścian kamienicy („Wesołych Świąt”) czy odpychających meblościanek („Okno”), wydają się wyrażać focalizację postaci, które czują się przytłoczone przez scenerię i uwięzione w odpychającym miejscu. Relacja otwarte–zamknięte zyskuje jednak nieco nowych znaczeń w adaptacji, między innymi dzięki pełniącej funkcję metaforycznego komentarza piosence *Człowiek (Złota ryba)* Marka Dyjaka, który gra w *Sąsiadach* rolę lokalnego „barda”. Refren utworu („Masz do skrzydeł przywiązaną złotą rybę / Jeśli ty odfruniesz, serce jej przestanie bić // Słuchaj, ptaku, w klatce nie jest ci najgorzej / Źle jest wtedy, kiedy nie chce się już żyć”) w szczególnym świetle ukazuje relację między otwarciem (lotem, wolnością, swobodą) a zamknięciem, fizyczną niewolą, która wiąże się z poczuciem odpowiedzialności za Innego.

Opozycja otwarte–zamknięte nabiera jednak w adaptacji ważnego znaczenia przede wszystkim dzięki motywowi *stricte* przestrzennemu, który nie występuje u Markowskiego. Ściany dwóch kamienic schodzą się w filmie ze sobą pod kątem ostrym, ale wzajemnie się nie stykają, wskutek czego powstaje pomiędzy nimi wąska szczelina. Jest ona pokazywana już w pierwszym ujęciu dzieła, przedstawiającym człowieka wspinającego się po szaroburych ścianach. Kamera odsuwa się powoli od mężczyzny w ten sposób, że światło dobiegające zza otworu zostaje zasłonięte. Choć przejście łączy jedynie wewnętrzny dziedziniec z równie obskurnym terenem wokół kamienic, to, między innymi z powodu dużego kontrastu świetlnego, może powstawać wrażenie, że z drugiej strony muru znajduje się zupełnie inna jakościowo, otwarta przestrzeń. Przez szczelinę udaje się przejść tylko jednej postaci z filmu, anonimowej kobiecie niosącej do domu węgiel. Co znamienne, bohaterka przechodzi jednak przez otwór z zewnątrz, a więc dobrowolnie opuszcza ona przestrzeń otwartą i wraca do przestrzeni zamkniętej. Czynność przynoszenia węgla ulega w dziele Królikiewicza sakralizacji — kiedy kobieta wchodzi na podwórko, rozbrzmiewa w filmie maryjny hymn *Salve Regina*. Motyw szczeliny, która ukazana zostaje w szczególnie gęstych znaczeniowo punktach struktury dzieła (na początku i na końcu), wydaje się kluczowy dla semantyki przestrzeni i konstytuujących ją opozycji. Wprowadzając w finale akcenty religijno-metafizyczne, Królikiewicz zmienia układ odniesienia, osadzając opowieść w porządku kosmologicznym, w ramach którego centrum rozumiane jest nie jako „potęga, władza polityczna, ekonomiczna i ideologiczna” (Jałowiecki 2010: 30), ale jako „centrum wszechświata” (Jałowiecki 2010: 29). Peryferyjne pod względem społeczno-kulturowym miejsce zyskuje rangę *axis mundi* dzięki aktowi codziennego heroizmu, na jaki zdobywa się kobieta²⁰. Jako forma przestrzenna będąca podstawą dyskursywnej metafory szczelina kwestionuje jednoznaczny osąd, co do tego, co jest centrum, a co peryferiami, co jest przestrzenią otwartą, a co zamkniętą²¹, pokazując, że tego rodzaju przyporządkowania są w dużej mierze kwestią przyjętej perspektywy.

Nietrudno oskarżyć finał filmu — który zamiast wzywać do buntu, sakralizuje życie najbardziej niebezpiecznych — o konserwatyzm i społeczną zachowawczość. Trzeba jednak podkreślić, że głoszący radykalnie prawicowe poglądy, a jednocześnie hołubiony przez lewicowych kry-

²⁰ Por. interpretację przedstawianą przez samego reżysera (Królikiewicz 2014: 37–38).

²¹ Powstaje bowiem pytanie, czy przypadkiem przestrzenią swego rodzaju wewnętrznego „otwarcia” nie jest przestrzeń kamienicy.

tyków (Sadowska 2015: 90) reżyser burzy stereotypy przedstawienia ludzi ze społecznych peryferii i problematyzuje kwestię ich reprezentacji. Królikiewicz odrzuca w *Sąsiadach* banalny model kina społecznego, którego wyznacznikiem jest pokazywana w realistycznym kluczu ponura sceneria i „patologiczni” bohaterowie. Zwracała na to uwagę Anita Piotrowska w recenzji filmu:

Do niedawna tak właśnie kojarzone było rodzime kino artystyczne — kręcone dla nikogo i najchętniej na Śląsku, utrzymane w hiperrealistycznej manierze, zaludnione przez różnej maści bezrobotnych i złomiarzy pijących denaturat ze szlaucha. Ta fałszywa społeczna troska, podszyta myśleniem koniunkturalnym i paternalistycznym, została już doszczętnie zdemaskowana. I właśnie na przekór tamtej tendencji, którą za Masłowską można by określić zdaniem „Życie jest takie prawdziwe”, nakręcił swój najnowszy film Grzegorz Królikiewicz [...]. (Piotrowska 2015: 62)

Celem Królikiewicza nie jest odwzorowanie realnego świata, ale stworzenie swego rodzaju filmowego performance'u, który nada przestrzeni nowe znaczenia i skłoni widza do innego spojrzenia na mieszkańców społecznych peryferii.

Powyższemu przewartościowaniu służyć mają rozmaite eksperymenty formalne, przede wszystkim gra z przestrzenią, która jest jednocześnie grą z różnymi dyskursami. Chociażby z uwagi na ten fakt użytecznym narzędziem analitycznym stają się w tym wypadku kategorie przestrzenne, traktowane nie tylko jako cechy poetyki dzieła, lecz także jako ramy konceptualne uruchamiające cały szereg dyskursów i skojarzeń. Pojęcia centrum i peryferii mogą odnosić się do właściwości ściśle przestrzennych (np. kompozycji kadru w filmie), ale jednocześnie należą do „szerszych ram dyskursywnych, w których rozważa się zagadnienie rozwoju społecznego, politycznego i gospodarczego, problematykę wykluczenia, regionalnych różnicowań i nierówności, teorię konfliktów i ruchów społecznych” (Kwarciańska 2017: 6). Opozycja wewnętrzne–zewnętrzne, która na poziomie świata przedstawionego charakteryzuje topografię miejsca akcji, na poziomie opowieści (fokalizacji) wyraża relację między światem wewnętrznym bohaterów a ich otoczeniem i staje się środkiem opowiadania o wpływie środowiska zewnętrznego na podmiot. Opozycja otwarte–zamknięte nabiera z kolei wartości aksjologicznej i pozwala sproblematyzować kwestię niewoli i wolności wewnętrznej postaci²².

Poprzez gry z przestrzenią Królikiewicz wchodzi w polemikę z determinizmem, która nie zostaje podjęta w opowiadaniach. Konfrontacja obydwu dzieł skłania jednak również do pytania o różnice tworzywa semiotycznego literatury i filmu w zakresie przedstawienia przestrzeni. Podczas gdy opowiadania utrzymane są w abstrakcyjnej, bliskiej konwencji przypowieści poetyce i metaforyzują rozmaite egzystencjalne problemy, film koncentruje się na przedstawieniu określonego środowiska. Czy jednak zmiana ta została podyktowana różnicami „materiałowymi” literatury i filmu? Obraz Królikiewicza w interesujący sposób podaje w wątpliwość esencjalistyczne twierdzenia na temat specyfiki kina. Z jednej strony *Sąsiady* są dowodem na to, jak duże znaczenie może mieć w kinie przestrzeń profililmowa — obecność na ekranie łódzkich famułów dodaje bowiem nowe

²² Analogicznymi kategoriami analitycznymi posługuje się Natasza Korczarowska, która bada między innymi semantykę góry i dołu w twórczości Brunona Schulza i Jana Jakuba Kolskiego, wskazując na różnice w wizji świata obydwu artystów (Korczarowska 2007: 160–162). Badaczka odnosi się przede wszystkim jednak do antropologicznych — a nie społecznych — znaczeń powyższych opozycji.

warstwy znaczeniowe do dzieła. Z drugiej strony, materializując opowiadania Markowskiego, Królikiewicz nie tylko ich nie urealistycznia (co w dalszym ciągu pozostaje dominującą strategią w adaptacjach filmowych), ale jeszcze bardziej je odrealnia — przestrzeń każdego z mieszkań pokazana została w innym kluczu stylistycznym i przypomina raczej instalację artystyczną niż rzeczywisty dom (za scenografię odpowiedzialny był wszak legendarny performer i artysta wizualny Zbigniew Warpechowski). Równie znamienny jest sposób kształtowania przestrzeni pozakadrowej, która od początku twórczości fascynowała reżysera i była przedmiotem jego teoretycznych rozważań. W filmach utrzymanych w konwencji realistycznej przestrzeń pozakadrowa ma stanowić przedłużenie przestrzeni w kadrze: odbiorca powinien wyobrażać sobie, że poza ramami kadru rozciąga się spójna, „trójwymiarowa” przestrzeń diegetyczna. Królikiewicz nigdy nie był jednak zwolennikiem budowania koherentnej przestrzeni w kinie i zawsze próbował „szukać czynnika, który rozbija konwencję wyobrażeń zbyt płytkich i głupich” (Królikiewicz 1992: 23). Choć — inaczej niż w *Na wylot* czy w *Tańczącym jastrzębiu* (1978) — przestrzeń pozakadrowa jest w *Sąsiadach* rzadko wykorzystywana jako środek narracyjny²³, to jednak reżyser uaktywnia ją w inny sposób: zachęca do tego, by widz spoglądał „poza kadr” i odnosił przestrzeń widoczną na ekranie do przestrzeni rzeczywistej, w której powstawał obraz²⁴. Odbiorcy znający topografię Łodzi mogą na przykład nieco inaczej odbierać film, wizualizując sobie w przestrzeni pozakadrowej Manufakturę. Autonomiczne znaczenia przestrzeni współczesnej Łodzi interferują ze znaczeniami wykreowanej w filmie przestrzeni diegetycznej. Przykład *Sąsiadów* wskazuje między innymi na bardzo duży potencjał dyskursywny przestrzeni profilowanej, która nie służy jednak w tym wypadku pozorowaniu realizmu, ale staje się płaszczyzną uruchamiania nowych sensów.

Wydaje się, że mające w humanistyce aksjomatyczny status stwierdzenie, iż „modelowanie przestrzeni jest jednym z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości i ujmowania jej w struktury pojęciowe” (Korczarowska 2007: 21) nie zostało dotychczas należycie wykorzystane w komparatystyce literacko-filmowej. Zaproponowane kategorie przestrzenne nie są niczym nowym w literaturoznawstwie ani w filmoznawstwie, jednak — odpowiednio wykorzystane — mogłyby być użyteczne w nowoczesnych badaniach próbujących określić, w jaki sposób obydwa media „myślą o przestrzeni i poprzez nią” (por. Gegisian 2014: 148). Znajdą one największe zastosowanie w odniesieniu do adaptacji, których twórcy — poprzez znamienne przekształcenia przestrzenne — podejmują (świadomy lub nie) dialog z pierwotekstami²⁵. Współcześnie, w okresie ogromnego za-

²³ W *Na wylot* oraz w *Tańczącym jastrzębiu* ważne wydarzenia fabularne rozgrywają się niekiedy poza kadrem. Na przykład w jednej ze scen *Tańczącego jastrzębia* morderstwo zostaje dokonane w przestrzeni pozakadrowej, a o tym, co się wydarzyło, informuje nas obraz zakrwawionej siekiery.

²⁴ Nie jest w gruncie rzeczy szczególnie istotne, co było świadomą referencją twórcy, a co pojawiło się na ekranie wyłącznie na skutek przypadku. Z okna obseku, przywodzącego na myśl czasy socjalizmu, fikcjonalnego sklepu spożywczego o nazwie Monopolowy Pałec, widać na przykład nazwę znajdującego się w tle rzeczywistego hotelu łódzkiego (po kolorystyce logotypu można zidentyfikować, że jest to Inness Hotel, choć część liter pozostaje niewidoczna). Niezależnie od tego, czy Królikiewicz świadomie wykorzystał ujęcie z hotelem w kadrze, obiekt ten może stać się znaczący dla widza — podkreśla bowiem kontrast między społecznymi peryferiami a nowoczesną częścią współczesnej Łodzi.

²⁵ Przykładem mogłaby być chociażby *Pornografia* (2003) Jana Jakuba Kolskiego, zrealizowana na podstawie powieści Witolda Gombrowicza. Relację między obydwojema utworami można analizować przy użyciu kategorii centrum–peryferie, wyznaczającej status zaściankowego dworku, którego mieszkańcy

interesowania kategorią miejsca, wypracowanie transdyscyplinarnego modelu opisu, który uwzględniałby złożoność skomplikowanych konstrukcji tekstowych, a jednocześnie umożliwiał otwarcie analizy na konteksty, nabiera szczególnej wagi. Zwłaszcza w Polsce, gdzie liczne współczesne adaptacje filmowe (od utworów „miejskich”, takich jak *Ślepnąc od świateł* Jakuba Żulczyka i Krzysztofa Skoniecznego czy *Inni ludzie* Doroty Masłowskiej i Aleksandry Terpińskiej, po animowaną ekranizację Reymontowskich *Chłopów* Doroty Kobieli i Hugh Welchmana czy adaptację *Baśni o węzowym sercu, albo wtórym słowie o Jakubie Szeli* Radka Raka planowaną przez Michała Gazdę) mogłyby być pod tym względem wyjątkowo interesującym materiałem badawczym.

Bibliografia

- Adrian Markowski o książce i filmie „Sąsiedzi” (2014), z Adrianem Markowskim rozm. P. Siwek, Poranek Dwójki, Polskie Radio, www.polskieradio.pl/8/404/artykul/1393410,sasiady-pudziana-w-filmie-dopisali [dostęp: 19.07.2023].
- Andrews Eleanor (2014), *Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*, Fairleigh University Press, Madison/Teaneck.
- Bal Mieke (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bauman Zygmunt (2012), *Straty uboczne. Nierówności społeczne w epoce globalizacji*, przeł. J. Hu-nia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bordwell David (1985), *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Chabrajska Dorota (2013), *O styku przestrzeni publicznej z prywatną*, „Ethos” nr 4(104).
- Chatman Seymour (1980), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell Univesrity Press, Ithaca/Londyn.
- Elliott Kamilla (2014), *Rethinking Formal-Cultural and Textual-Contextual Divides in Adaptation Studies*, „Literature/Film Quarterly” nr 4(42).

w rozpaczliwy sposób próbują podtrzymywać w czasie wojny dawne rytuały. Podczas gdy Gombrowicz opisuje rozpad wszelkich znaczeniowców centrów, Kolski — m.in. poprzez sakralizację przestrzeni w scenie mszy — podtrzymuje wartość kościoła (pełniącego funkcję metonimii chrześcijaństwa) jako centrum wartości. Zmiana w zakresie przedstawienia przestrzeni (dokonana między innymi za pomocą odwołania się do ikonografii chrześcijańskiej) staje się w filmie środkiem polemiki ideowej dotyczącej podstawowych kategorii etycznych i egzystencjalnych.

- Gegisian Aikaterini (2014), *The Essay Film and Space: The Essayistic Filmic Space as a Location of Thought*, University of Westminster [niepublikowana praca doktorska], westminsterresearch.westminster.ac.uk/download/489808b586a3365a9f0c4846d2fca199a90ec7dfa0883c7586f-06073f8c5a64b/1010319/Aikaterini_GEGISIAN_2014.pdf [dostęp: 24.10.2023].
- Głowiński Michał (1994), *Labirynt, przestrzeń obcości* [w:] M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos — Narcyz — Prometeusz — Marcholt — labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jałowicki Bohdan (2010), *Spoleczne wytwarzanie przestrzeni*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Korczarowska Natasza (2007), *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Rabid, Kraków.
- Królikiewicz Grzegorz (1992), *Przestrzeń filmowa poza kadrem* [w:] G. Królikiewicz, *Offczyli hipnoza kina*, Łódzki Dom Kultury, Łódź.
- Królikiewicz Grzegorz (2010a), *Recenzja Grzegorza Królikiewicza z „Sąsiadów” Adriana Markowskiego*, „Ha!art” nr 32.
- Królikiewicz Grzegorz (2010b), *Bagno behawioralne. O projekcie „Sąsiadów” Grzegorza Królikiewicza według prozy Adriana Markowskiego*, „Ha!art” nr 32.
- Królikiewicz Grzegorz (2014), *Podszewka naszego życia*, rozm. P. Kletowski, „Kino” nr 49.
- Kuśmierczyk Seweryn (2015), *Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmoznawczego jako praktyka filmoznawcza* [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Czuły Barbarzyńca, Warszawa.
- Kwarcieńska Katarzyna (2017), *Centra i peryferie jako rama analityczna i pojęciowa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” nr 3(963).
- Lefebvre Henri (2010), *The Production of Space*, przeł. D. Nicholson-Smith, Malden, Oxford, Carlton.
- Locating the Moving Image. New Approaches to Film and Place* (2014), red. J. Hallam, L. Roberts, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis.
- Markiewicz Henryk (1984), *Czas i przestrzeń w dziele literackim* [w:] H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Markowski Adrian (2015), *Sąsiedzi*, Prószyński Media, Warszawa.
- Miczka Tadeusz, Ostrowska Elżbieta (1998), *Przestrzeń* [w:] *Słownik pojęć filmowych*, T. 9: *Ruch, czas, przestrzeń, montaż*, red. T. Miczka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Ostrowska Elżbieta (2000), *Przestrzeń filmowa*, Rabid, Kraków.
- Piotrowska Anita (2015), *Dziki kraj Polska*, „Tygodnik Powszechny” nr 13.
- Ryan Marie-Laure (2012), *Space* [w:] *The Living Handbook of Narratology*, www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html [dostęp: 7.07.2023].
- Ryan Marie-Laure, Foote Kenneth E., Azaryahu Maoz (2016), *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Ohio State University Press, Ohio.
- Rybicka Elżbieta (1997), *Labirynt: temat i model kontstrukcyjny. Od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” z. 3.
- Rybicka Elżbieta (2015), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Sadowska Małgorzata (2015), *Ballada o bożym wojowniku*, „Newsweek” nr 13.
- Sąsiedzi* (2014), reż. Grzegorz Królikiewicz, Studio Filmowe Kadr.

- Sławiński, Janusz (1978), *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Williams James (2013), *Space and being in contemporary French cinema*, Manchester University Press, Manchester–Nowy Jork.
- Witosz Bożena (2018), *Centrum — prowincja, peryferie, marginesy: wędrówka pojęć w świecie dyskursów, znaczeń i aksjologii* [w:] *Wędrówka, podróż, migracja: w języku i kulturze*, red. E. Biłas-Pleszak, J. Przyklenk, A. Rejter, K. Sujkowska-Sobisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wyślouch Seweryna (2009/2010), *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i Krytyka” nr 17–18.
- Żyto Kamila (2010), *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
-