

Marzena Kubisz

"Jestem swoją kryjówką": rzecz o (czystych) oknach i lornetkach, czyli przestrzenie przejrzystości i tajemnicy

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (15), 9-19

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„Jestem swoją kryjówką”: Rzecz o (czystych) oknach i lornetkach, czyli przestrzenie przejrzystości i tajemnicy

Pomimo tego, iż dla tradycyjnej architektury symetria zawsze stanowiła priorytet, niektóre z przestrzennych opowieści ukrytych za symetrycznie rozmieszczonymi oknami wydają się pochodzić prosto ze świata schizofrenicznych grafik M.C. Eschera, gdzie schody prowadzą donikąd, gdzie za oknami nie rozpościera się to, co spodziewa się dostrzec przyzwyczajone do tradycyjnego podziału przestrzeni oko i gdzie fasady nie są szczerze.¹ Sharon Marcus w swojej analizie architektury w dziewiętnastowiecznym Paryżu i Londynie podkreśla znaczenie symetrii dla fasady budynku, która często „narzucała swoją dominację nad zróżnicowanymi proporcjami pokoi ukrytymi za oknami”². Marcus przywołuje książkę Louisa Desnoyersa *Les Etrangers à Paris*, który we wstępie opisuje jeden z paryskich budynków, „w którym wnętrze pokoju zostało podzielone na pół w sposób, któremu nie towarzyszyło wprowadzenie odpowiednich zmian w strukturze i rozmieszczeniu okien”. Marcus zwraca uwagę na to, iż „z zewnętrznego punktu obserwacyjnego, [...] obserwator zauważał jedynie jedno wysokie okno, pozostając nieświadomym wewnętrznego podziału przestrzennego”³.

Semiotyka przestrzeni okiennej jest opowieścią o zanikającej oczywistości i o konstruowaniu znaczeń w życiu społecznym. Rozpięta pomiędzy symetrią i architektoniczną monotonią powtarzających się okien, pomiędzy jednorodnością i funkcjonalnością a wieloznacznością, liminalnością i tajemnicą „narracja okienna” traci swoją oczywistość, gdy dopuścimy do głosu niepokojący status ontologiczny okna: okno należy zarówno do wnętrza jak i zewnątrz i w ten sposób tworzy przestrzeń graniczną i niejednoznaczną, przestrzeń ekspozycji i zakrycia. Okno jest świadectwem oddzielenia tego, co prywatne od tego, co publiczne, ale jednocześnie niepokoi potencjalnością transgresji i swoją „zdolnością do wizualnego przeniesienia mieszkańca wnętrza do przestrzeni zewnętrznej”⁴. Przestrzeń okienna jest zawsze przestrzenią styku: to właśnie tutaj przejrzystość i intymność, wartości pozornie wykluczające się, spotykają się i przenikają wzajemnie. „Spektakl okienny”, czyli zarówno akt oglądania świata zewnętrznego z okna jak i wystawienie się na spojrzenie tych, którzy znajdują się na zewnątrz, rodzi pytania dotyczące nie tylko kontroli i samokontroli jednostki, ale również społecznego wymogu przejrzystości i granic społecznego przyzwolenia na tajemnicę.

Rozpocznijmy naszą dyskusję na temat charakteru okiennego spektaklu od stwierdzenia, iż motyw okna w kulturze⁵ jest przestrzenią semiotyczną, której charakter potwierdza tezę, iż reprezentacja przestrzeni (w tym również przestrzeni okiennej) jest wypadkową kultury, a więc jako taka odzwierciedla (i często utrwała) istniejący porządek społeczny. Tradycyjny podział przestrzeni na prywatną (kobiecą) oraz publiczną (męską) sytuuje okno w pozycji symbolicznej granicy pomiędzy nimi, granicy, która jest „jednocześnie progiem i barierą”⁶. Graniczny charakter okna znajduje swoje odzwierciedlenie w malarstwie europejskim, w którym motyw kobiety w oknie jawi się nie tylko jako jeden z najbardziej popularnych tematów (szczególnie w dziewiętnastowiecznym malarstwie niemieckim), ale również stanowi interesującą ilustrację sposobów, za pomocą których malarstwo europejskie odzwierciedlało symboliczne naznaczenie wnętrza i zewnątrz. Do najbardziej popularnych „okiennych” reprezentacji kobiet należy, wywodzący się z siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, wizerunek kobiety, która w oknie wykonuje swoje obowiązki: szwaczki, kwiaciarki, prządki są uczestniczkami „cichego misterium codzienności”⁷, którego istotą jest utrwalanie istniejącego ładu.

Pośród licznych przedstawień kobiety w oknie na szczególną uwagę zasługują również te, które wywodzą się z tradycji romantycznej: Friedrich, Murillo, Dali, Picasso – to tylko niektóre z nazwisk na długiej liście malarzy zafascynowanych nieruchomą, często odwróconą plecami, postacią kobiety w oknie. To, co owe przedstawienia wydają się mieć z sobą wspólnego, pomimo różnic wynikających z odrębności konwencji i stylów, to fakt, iż we wszystkich wymienionych przypadkach mamy do czynienia z wizerunkiem kobiety będącej ucieleśnieniem czekania i tęsknoty, a więc tych stanów, które tradycyjnie związane były z przestrzenią kobiecego doświadczenia. Dopełnieniem wizerunku kobiety w oknie są bez wątpienia „melancholijne pozy”, o których Codogni-Łańcucka pisze, iż były „świadectwem panującej w mieszczańskich kręgach mody na wzmożoną uczuciowość”⁸. Kobieta czekająca, tęskniąca i pogrążona w melancholijnej kontemplacji zawsze jest postacią bierną: czekanie jest równoznaczne z wykluczeniem ze sfery działania i aktywności. Nawet jeśli wyglądanie przez okno zostanie zinterpretowane jako wyraz tęsknoty za sobą w innym miejscu, innym czasie i przestrzeni i tym samym jako przejaw niezgody na „tu” i „teraz”, to zawsze będzie to „cicha niezgoda”⁹, która nie zmienia rzeczywistości. Omawiając obraz *Baśń szczęścia* Edwarda Okunia, przedstawiający siedzącą przy oknie kobietę, Codogni-Łańcucka zauważa, iż „[o]bszar za szybą (przeciwnie niż ten 'za drzwiami') jest [...] dla protagonistki fizycznie niedostępny. Może ona uczestniczyć w nim jedynie biernie, siłą myśli czy wyobraźni”¹⁰.

W *Brick Lane* Monici Ali, główna bohaterka powieści, która w pewnym momencie życia spędza zdecydowaną większość czasu w domu, i dla której główną, jeśli nie jedyną, rozrywką staje się obserwowanie świata przez okno, ulega fascynacji pokrytą tatuażami kobietą, którą widzi w oknie każdego dnia: „W oknach większości mieszkań, które zamykały podwórze z trzech stron, wisiały firanki, które redukowały toczące się za nimi życie do kształtów i cieni. Lecz wytatuowana pani nie miała firanek ani zasłon. Rano i po południu siedziała na krześle, z wielkimi biodrami wylewającymi się poza jego granice, i pochylała się do przodu, aby strzepnąć popiół do miseczki, a potem odginała się do tyłu, żeby pociągnąć łyk piwa z puszki”¹¹. Kobieta w oknie, niemalże nieruchoma i niezmienna, staje się dobrze znanym i oswojonym elementem miejskiego krajobrazu, który urasta do roli pomnika oczekiwania. Nazneen zastanawia się: „Jak ona może tak siedzieć i siedzieć? Na co czeka? Co tu można zobaczyć?”¹² Kobieta w oknie to kobieta czekająca; nie ma wątpliwości, iż literacka reprezentacja pokrytej tatuażami kobiety wpisuje się w długą tradycję przedstawień kobiet w przestrzeni okiennej opartej na zasadzie binarnych opozycji. Jak jednak zobaczymy za chwilę, kobieta w oknie stać się może autorką buntowniczego samookreślenia poprzez ostentacyjne wystawienie się na spojrzenie innych; „cicha niezgoda” przestaje być równoznaczna z przyzwoleniem i podporządkowaniem stając się aktem oporu wobec prób socjalizacji i modyfikowania zachowań społecznych.

Podczas gdy postać kobiety w oknie urasta do rangi popularnego przedmiotu sztuki, to motyw mężczyzny w oknie jest w malarstwie, podobnie jak we współczesnej sztuce, motywem nie tyle rzadkim, ile zgoła inaczej przedstawianym. Do najbardziej znanych przedstawień postaci męskich należy obraz Gustawa Caillebota z 1875 roku „Młody mężczyzna w swoim oknie”, jak również rysunek Johna Constable’a „Młody mężczyzna siedzący w oknie czytający”. Motyw pozornie ten sam – postać w oknie – ale przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że postaci męskie są z reguły albo uosobieniem aktywności życiowej, jak w przypadku obrazu Caillebota, gdzie młody, spełniający się zawodowo, mężczyzna spogląda na ruchliwą ulicę stojąc w oknie w pozie, która natychmiast przywołuje na myśl poczucie siły i kontroli albo, jak w przypadku Constable’a, są pogrążone w głębokiej, intelektualnej zadumie.

Postać bohatera filmu Alfreda Hitchcocka *Okno na podwórze* stanowi interesujące nawiązanie do tradycji różnicowania okiennych przedstawień kobiecości i męskości. Hitchcockowski bohater pozornie wydaje się zaprzeczać powyższym rozważaniom. Pozornie, bowiem w rzeczywistości nawiązuje on do tradycji spektaklu okiennego i dokonuje jego uwiarygodnienia i ratyfikacji. Kluczem do odczytania postaci z tej perspektywy jest fakt, iż J.B. Jeffries,

grany przez Jamesa Stewarta, jest unieruchomiony na wózku inwalidzkim i tym samym zostaje skazany na bierność i niemożliwość aktywnego uczestnictwa w rzeczywistości. Mężczyzna (nie bez znaczenia jest tutaj fakt, do którego za chwilę wrócimy, iż jest on reporterem) w sile wieku i u szczytu swych możliwości intelektualnych zostaje zepchnięty do przestrzeni kobiecego oczekiwania (J.B. Jeffries czeka na powrót do sprawności i zdjęcie gipsu z nogi złamanej podczas jednej z reporterskich eskapad) i tym samym bierności. Bohater Hitchcocka musi pokonać nie tyle ograniczenie fizyczne, ile musi wyzwolić się z owej przestrzeni kobiecej pasywności. Dokonuje tego poprzez systematyczne podglądanie i robienie zdjęć tego, co dzieje się w oknie naprzeciw oraz wytropienie popełnionej zbrodni. Mężczyzna, który nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności znajduje się w przestrzeni kobiecej, musi podjąć walkę o zachowanie własnej tożsamości, nawet jeśli oznacza to niedowierzanie i kpinę ze strony początkowo sceptycznych przyjaciół. Udaje mu się to dzięki przekształceniu przestrzeni kobiecego oczekiwania w przestrzeń męskiej aktywności; istotną rolę w tej przemianie odgrywają klasyczne atrybuty podglądacza: lornetka i aparat fotograficzny.

Susan Sontag w swoim eseju „O fotografii” bada istotę fotografii i stwierdza iż „[f]otografowanie – to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji. [...] osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować”¹³. Chwilę później Sontag dokonuje jednak znacznej i znaczącej (bo zmieniającej definicję istoty fotografii) poprawki: „Jeżeli zatem korzystanie z aparatu nie daje się pogodzić z interwencją, to i tak stanowi jakąś formę uczestnictwa. Aparat fotograficzny można by porównać do stacji obserwacyjnej, ale wykonanie zdjęcia nie jest równoznaczne z gapieniem się. Fotograf robi to samo co *voyeur* – pragnie by zdarzenie trwało”¹⁴. Mężczyzna w *Oknie na podwórze* nie tylko pokonuje swoje fizyczne ograniczenie, ale również uwalnia się ze sfery kobiecej pasywności, do której zostaje, wbrew swojej woli, chwilowo przypisany. Akt uwolnienia dokonuje się jednak nie poprzez dążenie do tego „by zdarzenie trwało”, lecz wręcz przeciwnie, poprzez pragnienie jego zatrzymania.

Sytuacja, w której użycie aparatu fotograficznego odbywa się za zgodą fotografowanego, zawsze prowadzi do aktu transformacji obiektu fotografowanego; alchemia zmiany zaczyna się na długo przed wejściem do ciemni. Roland Barthes w swoim studium fotografii przyznaje, że ilekroć jest fotografowany, „wszystko ulega zmianie”. Barthes mówi: „[...] przybieram pozę, stwarzam sobie natychmiast inne ciało, z góry przekształcam się w obraz”¹⁵. Stając przed obiektywem aparatu nasze „ja” ulega rozszczepieniu: w tej samej chwili przedmiot fotografii, czyli osoba fotografowana, jest tym, kim myśli, że jest w istocie, tym, kim chciałaby być w oczach innych oraz tym, co widzi

fotograf. Sekretne użycie aparatu lub lornetki obnaża kolejne warstwy samo-kreacji i społecznego przebrania.

Powróćmy na chwilę do punktu wyjścia naszej analizy. Jeśli podejmiemy próbę spojrzenia na historię reprezentacji okiennej ekspozycji z perspektywy kulturowej tożsamości płci, możemy zaryzykować stwierdzenie, iż bohater Hitchcocka oraz jego działanie wpisują się w tradycję feminizacji reprezentacji przestrzeni okiennej. Jeśli jednak zatrzymamy się w tym miejscu, oznaczać to będzie rezygnację z dyskusji nad tymi elementami okiennego spektaklu, które wykraczają poza oczekiwania i założenia kulturowego dyskursu reprezentacji płci, a które przynależą do strategii samo-określenia poprzez ekspozycję oraz społecznego przebrania poprzez wymóg społecznej przejrzystości.

Gaston Bachelard w *The Poetics of Space* [*Poetyka przestrzeni*] mówi: „Cała intymność ukrywa się przed spojrzeniem”. Bachelard przytacza słowa Joë Bousqueta, francuskiego surrealistycznego poety, który pisał: „Nikt nie widzi mojej zmiany. Ale kto na mnie patrzy? Jestem swoją własną kryjówką”¹⁶. Akt okiennej ekspozycji, wystawienie się na wzrok przypadkowego przechodnia, nie musi być równoznaczne ze stwarzaniem zagrożenia dla intymności, która w paradoksalny sposób staje się przez ową ekspozycję chroniona, jeśli tylko posłużymy się tutaj goffmanowskim pojęciem przedstawienia¹⁷. Ekspozycja (przedstawienie) staje się warunkiem kamuflażu; to właśnie wystawienie się na widok publiczny wznosi mury kryjówki. Pokryta tatuażami kobieta w powieści Ali rzuca wyzwanie społecznym normom, odrzuca imperatyw urzeczywistnienia „szereg[*u*] idealnych wzorców”¹⁸, o którym czytamy w *Człowieku w teatrze życia codziennego* i poprzez akt rebelii dokonuje samookreślenia: siedząc w oknie „[p]odrapała się w ramiona, barki i dostępne obszary pośladkowe. Ziewnęła i zapaliła papierosa. Co najmniej dwie trzecie widocznej powierzchni ciała pokrywał rysunek tuszem. [...] Podejrzewała [Nazneen], że są to kwiaty albo ptaki. Były brzydkie i dodatkowo oszpecały wytatuowaną panią, która jednak się tym wyraźnie nie przejmowała”¹⁹. Wytatuowana pani, jak określa ją Nazneen, stwarza przestrzeń, która istnieje poza przestrzenią społecznych oczekiwań; jest wystawiona na widok publiczny, ale cała jej postać jest deklaracją pewnego (paradoksalnie) wycofania, będącego jednocześnie źródłem wewnętrznej siły i spójności, której brakuje wyglądającej nieśmiało zza zasłon Nazneen. To ona, pokryta tatuażami kobieta w oknie jest tą, która kontroluje spojrzenia innych, bo to ona decyduje, co i kiedy może być widziane. Staje się swoją własną kryjówką poprzez wystawienie się na spojrzenie innych, a przestrzeń okna urasta do rangi rekwizytu, który jest niezbędnym elementem jej przedstawienia. Świadome wystawienie się na widok publiczny jest zawsze aktem twórczym i jako taki

wymaga determinacji i samoświadomości; jest publiczną manifestacją gotowości do odpowiedzenia spojrzeniem na spojrzenia innych. Za tą gotowością musi stać poczucie pewności i integralności własnej tożsamości.

W swoim studium codzienności Goffman stwierdza, iż moment, w którym jednostka znajduje się w otoczeniu innych, jest jednocześnie momentem, w którym rozpoczyna się proces zdobywania o niej wiedzy przez otoczenie: dotyczy ona jej statusu społeczno-ekonomicznego, poczucia własnego „ja”, stosunku jednostki do otoczenia, jej kompetencji oraz wiarygodności²⁰. Spektakl okienny jest zawsze manifestacją obecności jednostki w świecie i jako taki jest „jednym ze sposobów socjalizacji”²¹ („*a performance [that] is socialised*”), którego wyraziste przejawy znajdujemy na przedmieściach, a więc tam, gdzie, jak twierdził John Betjeman, słynny brytyjski poeta, piewca niełatwej miłości do przedmieść, aby życie stało się znośne, należy najpierw rzucić bombę²². To właśnie przedmieścia ze swoją kulturą małej stabilizacji i hierarchią wartości, która ma za zadanie utrwalenie istniejącego porządku, stanowią najlepszy przykład dla analizy mechanizmów społecznej kontroli i samokontroli. Przejrzyste (a więc czyste) okno to symbol filozofii życia na przedmieściach; to podpis złożony na liście akcesyjnej i przysięga na wierność. To oznaka lojalności i poszanowania przedmiejskich wartości, których istota zawiera się w codziennej trosce o utrzymywanie rzeczywistości w niezmiennej postaci. Przejrzyste okna stoją na straży trwałości i niezmienności życia na przedmieściach.

W powieści Hanifa Kureishi *Budda z przedmieścia* przedmieścia Londynu ukazują się w całej swej potworności, której źródła tkwią w fakcie, iż tożsamość przedmieść jest zawsze naznaczona liminalnością: przedmieścia to przestrzeń graniczna, to przestrzeń, która nie przynależy ani do porządku miejskiego, ani do porządku wiejskiego. Dynamika życia na przedmieściach ulega spowolnieniu i ograniczeniu przez dekalog surowych zasad i społecznych przykazań, których przestrzeganie podlega nieustannej kontroli sprawowanej przez czujnego Wielkiego Sąsiada. Okno z jednej strony przekształca się w kwaterę główną, z której dokonywana jest codzienna inspekcja, z drugiej natomiast jest *przedmiotem* skrupulatnej inspekcji dokonywanej każdego dnia przez gorliwych wyznawców filozofii podmiejskiego życia.

Kraina przedmieść przypomina samokontrolujący się i samoodnawiający się synoptikon, w którym, w odróżnieniu od panoptikonu Foucaulta, kilka osób jest oglądanych przez wielu ludzi. „Mógłbyś przynajmniej zasłonić okno!”, mówi matka Karima, nieśmiała Angielka, na widok swojego hinduskiego męża, guru znudzonych przedstawicieli białej klasy średniej, ćwiczącego jogę na środku salonu: „Nie ma potrzeby, mamó”, odpowiada Karim, „W odległości stu metrów nie ma domu, z którego można by nas zobaczyć,

chyba żeby obserwowali nas przez lornetkę”. Matka Karima nie ma żadnych wątpliwości: „I to właśnie robią”²³.

Lornetka staje się narzędziem transgresji: uzbrojony w lornetkę wzrok przekracza granice intymności w poczucie bezpieczeństwa: patrzę, ale nie jestem widziany. Podglądający staje się widzem nie reżyserowanego spektaklu i doświadcza namiastki obecności bez konieczności zaangażowania. Na tym, między innymi, wydają się być oparte współczesne *reality shows* typu „Big Brother”, w których telewidz, poddany medialnej alchemii, przekształca się w podglądacza. Świadomość uczestniczenia w wydarzeniu zbiorowym pozbawia całości wymiaru etycznego: o ile akt indywidualnego podglądania jest zawsze nacechowany negatywnie (chyba że jest to podglądanie na przedmieściach, ale o tym poniżej), o tyle akt zbiorowego podglądania zostaje etycznie odkażony i zdezynfekowany zgodnie z logiką, która zakłada, że odpowiedzialność moralna i etyczna jest odwrotnie proporcjonalna do ilości zaangażowanych jednostek. Innymi słowy: nie jestem jedyny, w związku z tym nie jestem odpowiedzialny i nie ponoszę odpowiedzialności.

Lornetka to również symbol sprawczej siły ludzkiego wzroku. Kontrolujące spojrzenie innego (sąsiada) prowokuje niemalże religijną determinację do tego, by jasno i wyraźnie wyznaczyć granice pomiędzy tym, co dopuszczalne i tym, co stanowić może zagrożenie dla porządku przedmieścia. Goffman nie ma wątpliwości, że gdy jednostka dokonuje prezentacji przed innymi, jej przedstawienie zawsze będzie zmierzało do tego, by stanowić egzemplifikację powszechnie uznawanych wartości, często w stopniu znacznie większym niż całe jej zachowanie²⁴. Polecenie matki Karima, aby zaciągnąć zasłony nie jest niczym innym niż goffmanowskim aktem samoidealizacji zgodnie z założeniem, że jeśli nasze przedstawienie, które odgrywamy na oczach innych, ma stanowić wyrażenie idealnych standardów obowiązujących w danej społeczności, musimy wówczas dokonać aktu ukrycia tych działań, które nie pozostają w zgodzie z owymi standardami.²⁵ Dla matki Karima już samo posiadanie egzotycznego męża i zamieszkanie z nim na przedmieściach Londynu (pamiętajmy, że mówimy tutaj o Londynie lat siedemdziesiątych) dalekie było od powszechnie akceptowanych standardów; jednak posiadanie hinduskiego męża, który półnagi ćwiczy jogę w salonie, było takim wykroczeniem wobec standardów, które należało skrzętnie ukryć. Ulf Hannerz zwraca uwagę na rolę kulis w goffmanowskim teatrze codzienności: „Za kulisami, gdzie publiczność nie ma wstępu, aktor może odpocząć oraz oddać się czynnościom, które mogłyby zaszkodzić jego strategii kontrolowania wrażenia albo przynajmniej od niej oderwać. [...] Co jest sceną a co kulisami, zależy oczywiście od tego, z jakiego rodzaju przedstawieniem mamy do czynienia. W domu prywatnym zwykle salon pełni funkcje sceny, wysprzątany i utrzy-

many w porządku, by nie przekazywał rozbieżnych informacji. Natomiast sypialnie i pokój do pracy stanowią generalnie kulisy²⁶. Niepokój matki Karima wynika z faktu, iż widok męża uprawiającego jogę w salonie staje się źródłem „rozbieżnych informacji” i przyczynia się do zakłócenia procesu manipulowania wrażenia (*impression management*). Ujawnia również głęboką rysę na powierzchni pozornie gładkiej: jak pisze Ulf, „[c]zęsto ukrywana informacja dotyczy relacji wewnątrz samego zespołu²⁷. Rodzina Karima to, teoretycznie, zespół zaangażowany we wspólny występ, którego celem jest sterowanie wrażeniem osiąganym zazwyczaj na drodze milczącej zgody co do tego, jakie informacje powinno się czynnie przekazywać²⁸. Prośba matki Karima o zasłonięcie zasłon jest więc świadectwem braku zgody w obrębie zespołu i wyrazem pragnienia utrzymania wrażenia harmonii i „tej doraźnej zgody, tej cieniutkiej warstwy konsensusu²⁹ pomiędzy członkami zespołu. Problemem jest bowiem fakt, że jeden z członków zespołu odgrywa swoje własne przedstawienie, łamiąc tym samym zasadę lojalności dramatycznej, zgodnie z którą „[c]złonkom zespołu nie wolno wykorzystywać obecności na scenie do dawania własnych popisów³⁰”.

Zaciągnięcie zasłon dokonuje metamorfozy statusu salonu: przestaje być sceną, na której rozgrywa się kontrolowany spektakl codzienności a staje się kulisami; świadkiem tego aspektu prywatności, który może zachwiać wizerunkiem tworzonym skrupulatnie za pomocą „standardowych środków wyrazu³¹. Paradoks polega jednak na tym, że chociaż zaciągnięte zasłony ukrywają i odgradzają wewnątrz od przenikliwego spojrzenia sąsiadów-strażników porządku, to jednak zasłonięte w środku dnia okna stanowią publiczną deklarację społecznej nielojalności i są wyrazem ostentacyjnej pogardy dla zasad społecznej przejrzystości. Zasłonięte, przyciemnione czy wreszcie brudne okno staje się bramą do królestwa wyobraźni; przeźroczystość okna jest nie tylko gwarancją dopływu światła, ale jest również oznaką porządku i podporządkowania. Zasłonięte okno stwarza przestrzeń rebelii; przestrzeń, która wymyka się społecznej kontroli. Za zaciągniętymi kotarami, za przyciemnionymi szybami czai się anarchia i nieprzewidywalność, które zawsze stanowią zagrożenie dla społecznej stabilności.

Pojęcie społecznej stabilności jest nierozzerwalnie związane z pojęciem czystości. Charakterystyczna dla przedmieść troska o czystość (między innymi okien) może być odczytana jako symboliczny przejaw determinacji w dążeniu do wyraźnego oddzielenia strefy brudu od strefy czystości. Na przedmieściach jakakolwiek forma infiltracji bądź też penetracji zastanego ładu społecznego nieodmiennie traktowana jest jako zagrożenie, dlatego też mężczyźni na przedmieściach bezustannie „odkurzają, oblewają wodą z węża, myją, polerują, obskrobują z farby i malują na nowo” a dzieci mają

„wmyte twarze i wyszczotkowane włosy”³². Uwaga przywiązywana do czystości odsłania głębokie pragnienie zachowania *status quo*, pragnienie, aby świat trwał w nieziennej postaci tak długo jak to tylko możliwe: Jean i Ted, krewni Karima, „[t]ak dbali o każdy owy zakup, że w ich trzyletnim samochodzie siedzenia wciąż były pokryte plastykiem”³³. Brud, nieczystości, zanieczyszczenia, zarówno w znaczeniu dosłownym jak przenośnym, mają zdolność do przenikania granic i destabilizowania integralności tego, co znajduje się wewnątrz. Świat przedmieść to mozaika małych światów, których granice są bezustannie wznoszone i monitorowane z myślą o tym, by zapobiec przeniknięciu ewentualnych zanieczyszczeń. Granice małych światów są pilnie strzeżone: ciemnoskóry Karim jest intruzem w świecie białej klasy średniej i jego obecność staje się społecznym „zanieczyszczeniem”, gdy próbując umówić się z Heleną, córką entuzjastycznego zwolennika Enocha Powella, ignoruje granice pomiędzy małymi światami przedmieść. Próbuje doprowadzić do spotkania z dziewczyną, dowiaduje się, że Helena „nie chodzi z chłopakami. Ani z Azjatami”. Co więcej, jej ojciec jasno wyraża pogląd większości: „[n]am się to nie podoba [...]. Niezależnie od liczby czarnuchów, nam się to nie podoba. Jesteśmy za Powellem”, po czym dodaje: „Spróbuj tylko wyciągnąć swoją czarną łapę w stronę mojej córki, a zmiażdżę ci paluchy! Młotkiem!”³⁴ Granice pomiędzy światami muszą być nieustannie patrolowane, aby zagwarantować poczucie bezpieczeństwa i komfortu tym, którzy znajdują się wewnątrz; niestrzeżone, otwarte granice i nieprzejrzyste, brudne okna oznaczają fragmentację, utratę kontroli i, w przekonaniu tych, którzy znajdują się wewnątrz, prowadzą do chaosu i anarchii.

Odsłonięcie zasłon odsłania utopijny charakter mitu podmiejskiej Arkadii. W związku z tym, że obalenie mitu zawsze jest spektakularne nie dziwi fascynacja współczesnego kina światem przedmieść i tym, co kryje się za zasłoniętymi oknami. *American Beauty*, *Truman Show*, *Desperate Housewives* – to tylko nieliczne tytuły, które stanowią próby zmierzenia się z konsekwencjami zagłębienia pod lukrowaną powierzchnię małej stabilizacji i odsłaniania szczelnie zasłoniętych okien.

Architektoniczna wszechobecność okien sprawia, iż ich obecność staje się niemalże niezauważalna. Aby przestrzeń okienna stała się przestrzenią narracji, musi stać się *punctum*, które, jak pisze Barthes, „nawet jeśli działa tylko przez mgnienie, posiada możliwość siły ekspansji”³⁵; musi stać się znaczącym szczegółem, który „pochłania [...] przy oglądaniu, wywołuje żywą przemianę [...] zainteresowania, elektryzuje”³⁶. Wówczas przestrzeń okienna staje się nie tylko przestrzenią widzenia, ale również przestrzenią przedstawiania życia społecznego.

Przypisy

¹ O „szczerości” fasady pisze Andrzej Basista w *Opowieści budynków. Architektura czterech kultur*, Warszawa-Kraków, PWN 1995, s. 135.

² Marcus Sharon, *Apartment Stories. City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press 1999, s. 208, przypis 13.

³ Marcus, *Apartment Stories*, s. 208.

⁴ Marcus, *Apartment Stories*, s. 170.

⁵ Interesujące studium motywu okna w malarstwie powszechnym stanowi *The Window in Art. From the Window of God to The Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting* Carli Gottlieb.

⁶ Codogni-Łańcucka Diana, *Okno na świat, okno przeciw światu*, „Dzieła i Interpretacje” 2003, 8, s. 8.

⁷ Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 15.

⁸ Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 11.

⁹ Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 12.

¹⁰ Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 10.

¹¹ Ali Monica, *Brick Lane*, przeł. Tomasz Biedroń, Poznań, Kameleon 2003, s. 12.

¹² Ali, *Brick Lane*, s. 65.

¹³ Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1986, s. 16.

¹⁴ Sontag, *O fotografii*, s. 16.

¹⁵ Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa, Wydawnictwo KR 1996, s. 19.

¹⁶ Bachelard Gaston, *The Poetics of Space*, przeł. na ang. Maria Jolas, Boston, Beacon Press 1994, s. 88 (przekład Marzena Kubisz).

¹⁷ O oknie jako „małym teatrze” pisze Robert Greer Cohn w *Mallarmé’s Windows*, „Yale French Studies” 1977, 54, s. 23–31.

¹⁸ Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, Warszawa, PIW 1981, s. 75.

¹⁹ Ali, *Brick Lane*, s. 13.

²⁰ Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 35.

²¹ Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 74.

²² Na słowa Johna Betjemana powołuje się Sukhdev Sandhu w *London Calling*, London, HarperCollinsPublishers 2003, s. 234.

²³ Kureishi Hanif, *Budda z przedmieścia*, przeł. Maria Olejniczak-Skarsgård, Poznań, Wydawnictwo Tadeusz Zysk i S-ka 1994, s. 8–9.

²⁴ Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 82.

²⁵ Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 82.

²⁶ Hannerz Ulf, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2006, s. 239–240.

²⁷ Ulf, *Odkrywanie miasta*, s. 240.

²⁸ Ulf, *Odkrywanie miasta*, s. 240.

- ²⁹ Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 45.
- ³⁰ Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 278.
- ³¹ Ulf, *Odkrywanie miasta*, s. 238.
- ³² Kureishi, *Budda z przedmieścia*, s. 45.
- ³³ Kureishi, *Budda z przedmieścia*, s. 45.
- ³⁴ Kureishi, *Budda z przedmieścia*, s. 46–47.
- ³⁵ Barthes, *Światło obrazu*, s. 78.
- ³⁶ Barthes, *Światło obrazu*, s. 85.