

I l o n a C o p i k

Topografie i krajobrazy



Filmowy Śląsk



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017

Ilona Copik – doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Komunikacji Kulturowej w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Wykładowczyni Akademii Polskiego Filmu. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na problematyce tożsamości kulturowej, miejsca i przestrzeni oraz ich filmowych i medialnych reprezentacji, a także edukacji medialnej i regionalnej. Autorka monografii *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa miasta w twórczości Horsta Bienka* (2013), współredaktorka tomu zbiorowego *Edukacja przez słowo – obraz – dźwięk* (2015).

Topografie i krajobrazy

Pamięci Mamy

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3641

50 lat
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

I l o n a C o p i k

Topografie
i krajobrazy
Filmowy Śląsk

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Piotr Zwierzchowski



Polskie Towarzystwo
Badań nad Filmem i Mediami

Świata jest za dużo, lepiej więc skupić się na szczególe,
nie na całości.

Olga Tokarczuk, *Bieguni*

Chodzi mi o ten kawałek powietrza, który wycinam, zdejmuję
i chowam do portfela jak fotografię.

Wojciech Kuczok [***]

Wstęp

W obszarach badawczych podjętych przeze mnie w niniejszej książce spotykają się dwie kluczowe kwestie: filmu i miejsca. Wyznaczają one zarazem horyzont zainteresowań, jaki tworzy krąg problemów skupionych wokół konsekwencji tak zwanego zwrotu przestrzennego/topograficznego w humanistyce i jego wpływu na badania nad filmem i mediami. Nie chodzi przy tym wyłącznie o to, że w centrum problematyki badawczej umieszcza się przestrzeń, traktując ją jako główne ogniwo percepcji, ale o to, że podkreśla się jej konstrukcyjny wymiar¹. Przestrzeń staje się pojęciem funkcjonującym w złożonych sieciach relacji, obejmujących w równym stopniu kwestie fizyczne, materialne i wirtualne, które łączą się z nasilonymi współcześnie procesami mediatyzacji. Ten profil badawczy obliuguje do przemyślenia niejako na nowo kwestii miejsca i jego reprezentacji, związanych z tym problemów lokalizacji, tożsamości, pamięci, topografii, z uwzględnieniem ich dynamiki i procesualności, są one bowiem dzisiaj uchwytnie w naukowym opisie – co wyraźnie widać z różnych perspektyw badawczych – nie tyle jako to, co „jest”, ile raczej jako to, co nieustannie „tworzy się” w formie konstelacji zmiennych w ruchu transformacji. Źródłem inspiracji dla tak zorientowanych badań jest geografia humanistyczna – jej obszar badawczy (przyrodnicze, kulturowe, regionalne środowisko człowieka), a także aparatura pojęciowa i narzędzia operacyjne (topografie, mapy, mapowanie) w ostatnich latach nieustannie ożywiają uczone eksploracje w dziedzinie humanistyki, co daje o sobie znać zwłaszcza na gruncie literaturoznawstwa². Punktem wyjścia jest w nich miejsce geograficzne funkcjonujące w rozmaitych kontekstach (społecznych, kulturowych, historycznych) i praktyki jego zapisywania, rozumiane jednak nie tylko w kategoriach reprezentacji, ale interaktywnej współkreacji.

¹ D. BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2012, s. 336.

² Zob. zwłaszcza: E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014; A. KRONENBERG: *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014; *Topo-grafie*. Tom monograficzny. „Teksty Drugie” 2014, nr 6.

Jednym z głównych założeń badawczych, jakie sobie postawiłam, była więc hipoteza, że film może być „zdarzeniem geograficzno-kulturowym”, to znaczy formą zlokalizowanej twórczości (jako obraz/tekst i praktyka artystyczna), która daje możliwości reprezentowania miejsca, a zarazem uczestniczy w jego konstruowaniu. Z jednej strony w dziele filmowym krzyżują się różne sensy i dyskursy danej kultury, możliwe do odszyfrowania w toku analizy, z drugiej strony film jest współuczestnikiem procesów kulturowych, partycypuje w mediatyzowanej produkcji kultury i tożsamości. Terminy: „przestrzeń”, „miejsce”, „region”, w wielu wypadkach traktowane przeze mnie synonimicznie, za każdym razem odsyłają więc do obszaru rozumianego jako geograficzno-kulturowy konkret oraz do geograficznego wymiaru jako kluczowego aspektu produkcji kulturowej. Zastosowanie takiego klucza do badania twórczości filmowej poprzedzało inne ważne założenie, mianowicie że miejsce, niejako wbrew opiniom osób głoszących jego zaturę, nie zaniknęło bynajmniej, a jedynie ulega współcześnie daleko posuniętym przeobrażeniom, w których zasadniczą rolę odgrywa wzajemne przenikanie się obszarów tego, co realne/wyobrażeniowe/medialne. Jako przedmiot badania wybrałam filmy „topograficzne” w tym sensie, że miejsce w nich uwiecznione jest wypadkową świadomych twórczych działań (mapowania przestrzeni), nie stanowi jedynie tła, scenerii (miejsca akcji), ale ewokuje podjęcie przez filmowców określonej problematyki związanej z przestrzenią i jej symboliczną nadbudową (antropologią, kulturą, historią). Przez pojęcie filmu rozumiem przy tym różne gatunki filmowe (film dokumentalny, fabularny), formy (kino głównego nurtu, niezależne, amatorskie), przestrzenie odbioru (film w kinie, telewizji, na DVD i w środowisku internetowym). Motywem wspólnym są obecne na ekranie struktury miejsca i krajobrazu, pojawiające się w reprezentacjach filmowych aluzyjnie albo jako starannie tkana osnowa, za każdym razem ujawniając określony punkt widzenia (zdystansowanego obserwatora, mieszkańca, przybysza).

Słowem kluczem jest w tej pracy krajobraz – pojęcie w moim przekonaniu wiążące wątki relacji: film/miejsce na zasadzie koincydencji tego, co geograficzne/artystyczne, realne/mediowane, estetyczne/kulturowe, pogładowe/doświadczeniowe etc. Krajobraz filmowy stanowi tu obraz kraju (miejsca), dostępny władzom widzenia obiekt określonej „widzialności”, a zarazem pretekst do rozważań antropologicznych nakierowanych na formy jakiegoś rodzaju uczestnictwa w ekranowej przestrzeni, jej współprzeżywania, roztrząsania. W tym sensie zakłada on nieco inny odbiór w obiegu lokalnym (przez widza „zanurzonego” w realnej przestrzeni mediowanej na ekranie), inny zaś w obiegu narodowym czy globalnym (przez widza empatycznie tylko zaangażowanego w problematykę, którą zna za pośrednictwem krążących obrazów). Jednym z głównych problemów, jakie skupia w sobie krajobraz filmowy, jest przy tym jego status ontologiczny. Istotne wydaje się bowiem postawienie pytania: Do jakiego stopnia można zawierzyć obrazowi filmowemu? Na ile krajobraz uchwycony w obiektywie daje się traktować jako tożsamy z realnym miejscem? Odpowiedź wydaje się tym bardziej istotna, że właściwie bardziej zasadne byłoby dzisiaj postawienie tezy przeciwnej, o końcu krajobrazu i szerzej – wszelkiej analogiczności, gdyż mamy do czynienia z sytuacją, kiedy większość filmowych scenografii powstaje w procesach postprodukcji, z zaangażowaniem efektów symulacji komputerowej. Paradygmat

filmowego realizmu w tych warunkach może się wydawać nie tylko anachroniczny, ale nawet – z technologicznego punktu widzenia – niemożliwy do zastosowania.

Jeśli, niejako na przekór temu, w odniesieniu do filmów „topograficznych” stawiam tezę o wskrzeszeniu realizmu, to mam na myśli jego rozumienie jako konstruktu. Prześtrzenność w ramach diegezy medium filmowego może potencjalnie ujawniać naturę rzeczywistych relacji pomiędzy miejscem, czasem, tożsamością poprzez kumulację wzorów kulturowych, rytmów życia, podziałów społecznych, funkcji ekonomicznych etc. „Atrybuty *mise-and-scene* są skomponowane z przestrzennych faktów, które denotują rozumienie przestrzeni społecznej [...]”³ – pisze medioznawca Les Roberts, analizując na gruncie brytyjskim lokalne filmy (o Liverpoolu). Ma na myśli fakt, że w pewnym istotnym sensie to, co widzimy na ekranie, ma związek z realnym, prawdziwym życiem. Film jest produktem praktyk i wyobrażeń przestrzennych, odwzorowuje je i kształtuje zarazem, angażując się w poetykę i politykę miejsca oraz wyrażając troskę o zachowanie jego pamięci kulturowej. Czyni to niezależnie od tego, czy jego krajobraz jest „uchwycony” w obiektywie (i czy odpowiadają mu rzeczywiste lokacje), czy też jest w jakiś sposób sztucznie wykreowany; także bez względu na to, czy jest efektem zastosowania technologii analogowej czy cyfrowej. Wszystko to sprawia jednak, że kategoria krajobrazu obarczona jest swego rodzaju paradoksem, wyraża ją bowiem za każdym razem wtórne (mediowane) umiejscowienie, któremu zresztą w płaszczyźnie kulturowej odpowiada nieuchronna utrata łączności współczesnego człowieka z kulturowymi autentykami. Zdaniem wielu badaczy to właśnie skutek dostrzegalnych głębokich transformacji miejsca twórcy pragną utrwalić jego kształt w przestrzeni medium, co zresztą często budzi odniesienia nostalgiczne.

Hipotezą znajdującą potwierdzenie w książce było przekonanie, że istnieje zjawisko określane jako „filmowy Śląsk”. W toku prowadzonych badań usiłowałam odpowiedzieć na pytanie, czym w istocie ten fenomen miałby być. Już pobieżny rekonesans twórczości filmowej, w której śląskie krajobrazy i miejsca odgrywają znaczącą rolę, przekonał mnie, że nie chodzi tu wyłącznie o filmowy wizerunek, jakąś sumę Śląska na ekranie (w znaczeniu na przykład takim, jakie mają filmowe obrazy – syntezy miast: Paryża, Nowego Jorku, Berlina⁴). Analizy i interpretacje zgromadzonego materiału, a także namysł nad współczesnym sensem miejsca pozwoliły mi dojść do wniosku, że jest to złożone i specyficzne zjawisko kulturowe. Jego źródłem jest wypracowana lokalna tradycja filmowa oraz splot uwarunkowań lokalnych i okoliczności dziejowych. Wśród tych ostatnich nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż Śląsk w swej historii był obiektem silnego ideologicznego naporu, a jego krajobraz był wykorzystywany do tworzenia różnych symbolicznych wizji (np. Śląska egzotyczno-przemysłowego, odzyskanego, proletariackiego, prospektywnego, a wreszcie wyzyskanego), które wzmacniały pragnienia oddolnego utrwalenia tego, co Tim Edensor nazywa „banal-

³ L. ROBERTS: *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool, Liverpool University Press, 2012, s. 15. [Tłum. własne].

⁴ Ch. BRUNSDON: *London in Cinema: The Cinematic City since 1945*. London, British Film Institute, 2007; D.B. CLARKE: *The Cinematic City*. London, Routledge, 1997; M. SARYUSZ-WOLSKA: *Berlin: filmowy obraz miasta*. Kraków, Rabid, 2007.

nym światem⁵, a co miało szansę się realizować między innymi dzięki powstającym licznie przy fabrykach i kopalniach amatorskim klubom filmowym. Śląsk filmowy jest przy tym przypadkiem o tyle ciekawym, że tradycja tworzenia/odbioru filmu i pisania o filmie wiąże kino lokalne z umiejscowioną praktyką kulturową, będącą wyrazem czegoś, co można określić jako filmowe postrzeganie rzeczywistości (a może nawet specyficzną „kulturę widzenia”?) świadczące tyleż o potencjale estetycznym krajobrazu geograficznego, ile o sile oddziaływania kultury warstwowo zapisanej w miejscu.

Książka lokuje się w obrębie badań śląskoznawczych, dlatego wypada mi się także wytłumaczyć z nazwy „Śląsk”, jaka znalazła się w tytule. Z pewnością bardziej precyzyjne i naukowe byłoby użycie terminu „Górny Śląsk” (na określenie regionu historyczno-kulturowego o ustalonych granicach geograficznych w dorzeczu górnej Odry)⁶. Używając bardziej ogólnej nazwy, nie chciałam jej kojarzyć z granicami administracyjnymi (województwa śląskiego) czy też obszarem metropolitalnym, ale wskazać na nieostrość granic wyrażanej artystycznie „śląskości”, jej dyskusyjność, intuicyjny wymiar oraz fakt, że współczesny Górny Śląsk przechowuje historyczną ideę Śląska – całości. Ideę, która zresztą kieruje uwagę poza stereotyp krajobrazu przemysłowego, kojarzonego z zagłębieniem węglowym, kominami, fabrykami, kopalniami i niebem czarnym od dymu, i pomaga dostrzec to, o czym niegdyś pisał Kazimierz Popiołek, mianowicie, że Śląsk to

również obszary rolnicze, prawdziwie „zielony kraj”, teren o niezwykle urozmaiconym krajobrazie i wspaniałej przyrodzie, bujnej, pasjonującej przeszłości, zasobny w piękne zabytki sztuki, co zaś najważniejsze – kraj zamieszkały przez ludność o niezwykłych, na ogół nie znanych i nie docenianych wartościach⁷.

Nazwa „Śląsk” nawiązuje przy tym do ważnych dla konceptualizowania problematyki lokalnej na gruncie kulturoznawstwa i literaturoznawstwa tytułów z ostatnich lat⁸. Ponadto zdecydowanie bardziej interesujący aniżeli kwestia granic i powinności terminologicznych z nimi związanych wydaje mi się przestrzenny wymiar praktyk

⁵ T. EDENSOR: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Przeł. A. SADZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, s. 71.

⁶ P. GREINER: *Pojęcie i granice Górnego Śląska*. W: *Śląsk w edukacji regionalnej*. Red. M. STAŃCZAK. Strzelce Opolskie, Starostwo Powiatowe, 2005, s. 51–59.

⁷ *Ziemie Staropolski: Górny Śląsk*. T. V, cz. I. Red. K. POPIOŁEK. Poznań, Instytut Zachodni, 1959, s. 5–6.

⁸ Począwszy od słynnego numeru czasopisma „NaGłos” 1994, nr 15/16 (40/41), zatytułowanego *Śląsk*, po takie publikacje, jak przede wszystkim: A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Mysleć Śląsk*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007; *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. W. KUNICKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009; E. DUTKA: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011; M. SMOLORZ: *Śląsk wymyślony*. Katowice, Antena Górnośląska, 2012.

kulturowych, doświadczeń zlokalizowanych w miejscu. Wynika stąd akcentowanie topografii jako „zapisów” miejsca dokonanych za pośrednictwem medium filmu, a zarazem (kraj)obrazów – jego wizji, które zawsze są następstwem przyjęcia jakiegoś punktu widzenia. Zróżnicowanie pozycji wypowiedzeniowych podmiotów kieruje uwagę badawczą na różne mikroprzestrzenie składające się na obszar znaczeniowy obdarzony wspólną nazwą „Śląsk”, a zarazem tłumaczy dostrzegalną również w przestrzeni społecznej nieprzystawalność doświadczeń, często pociągającą za sobą trudności komunikacyjne.

Warto dodać, że Śląsk jest niejednorodny z uwagi na różne kultury pamięci, jakie stały się jego historycznym udziałem (obejmujące pamięci polskich Ślązaków, śląskich Polaków, śląskich Ślązaków, emigrantów, mniejszości niemieckiej etc.), ale także dlatego, że od przeszło dwóch dekad definiowany jest w kategoriach transformacji społeczno-ustrojowej i zmiany ekonomicznej determinującej poszukiwanie w warunkach postindustrialnych jego nowej/nowych tożsamości. Sytuacja ta z jednej strony daje sposobność rewitalizacji tożsamości w oparciu o próby wypracowania jakiejś wspólnej narracji regionalnej ponad dawnymi podziałami i stereotypami, z drugiej – intensyfikuje procesy globalne skupione wokół zjawisk deterytorializacji, mediatyzacji, cyrkulacji towarów. Można się w tym miejscu zgodzić z Arjunem Appaduraim, który pisze o dogłębnej zmianie, w jakiej funkcjonuje dzisiaj lokalność. Jego zdaniem siły globalizacji nie destruują lokalnych wspólnot, „pozostaje wciąż sporo miejsca dla pogłębionych badań nad swoistymi geografiami, dziejami i językami”⁹, ponieważ globalizacja to „zlokalizowany proces”¹⁰. Równocześnie nie należy zapominać, że lokalność podlega regułom globalnej dynamiki, zasadniczo modyfikującej jej funkcje, z czego wypływa wniosek, iż „nie istnieje nic, co odnosiłoby się jedynie do lokalności”¹¹. W odniesieniu do Śląska pisze o tym Elżbieta Dutka, wyrażając tyleż aprobatę dla współczesnych procesów reterytorializacji („sprawy ogólne znajdują bardzo konkretny wyraz w tym, co najbliższe, lokalne, stanowiące bezpośrednie ramy doświadczeń egzystencjalnych”¹²), jak i podnosząc kwestię konieczności dystansowania się względem lokalności i postrzegania jej w szerszych kontekstach („to, co regionalne, nieodłącznie jest związane z uniwersalnym”¹³).

Ten rodzaj podejścia wydaje się kluczowy w sytuacji, kiedy coraz powszechniej struktury lokalne mobilizuje się na użytek rynku, a samą lokalność przekształca w towar, postrzegając ją jako element dyskursu konsumpcji. W tych warunkach za zasadniczą funkcję krajobrazu często uznaje się doświadczenie wizualne, redukujące sensoryczny, antropologiczny potencjał miejsca do formuły konsumpcyjnego widoku, wykorzystując je jako ergonomiczny chwyt marketingowy. Biorąc pod uwagę przy-

⁹ A. APPADURAI: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przeł. Z. PUCEK. Kraków, Universitas, 2005, s. 31.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² E. DUTKA: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI...*, s. 65.

¹³ Ibidem.

szłość miejsc, Susanne Eichner i Anne Marit Waade proponują, by zamiast o tradycyjnej lokalności, mówić o „kolorycie lokalnym”¹⁴. W ujęciu badaczek określenie to jest warstwowym konceptem, skupiającym się na przestrzeni w jej wymiarach: fizycznym, wyobrażonym i medialnym, i uwidaczniającym całe dzisiejsze uwikłanie lokalności w splot problematyki związanej z mediatyzacją, komunikacją kulturową i dyskursami społecznymi. „Koloryt lokalny” jest podejściem uwzględniającym różne relacje zachodzące w miejscu, a zarazem różne poziomy rozumienia jego sensu, w tym obszary: reprezentacji (obrazy, narracje, strategie artystyczne), produkcji przestrzeni (dyskursy społeczne, polityki, działania obywatelskie) i konsumpcji (branding, turystyka kulturowa, cyrkulacja kapitału). Lokalność rozpięta pomiędzy tymi warstwami okazuje się wielowymiarowym konceptem wskazującym najogólniej na gęstość powiązań pomiędzy życiem i różnymi formami jego reprezentacji i mediatyzacji, projektem, w który z konieczności wpisana jest świadomość przemian kulturowo-cywilizacyjnych współczesnego świata, warunkujących zarazem utopijność marzeń o odzyskaniu jego trwałości.

Na zakończenie chciałabym dodać kilka słów na temat metody. Mimo że generalnie materiałem badawczym są w tym opracowaniu filmy, zastosowana przeze mnie metodologia nie jest tradycyjnym podejściem filmoznawczym w tym sensie, iż nie koncentruje się na kwestiach skupionych wokół teorii i historii filmu, nie stawia sobie za cel rozpracowywania problematyki zjawisk artystycznych: nurtów, szkół, konwencji, stylów. Zamiast tego prezentowane spojrzenie nazwałabym kulturoznawczym (inspirowanym przy tym geografią humanistyczną). Film traktuję jako produkt określonej kultury powstały w specyficznym kulturowym kontekście, jako obraz (reprezentację miejsca) i jako praktykę kulturową (doświadczeniowo zaangażowaną w procesy tworzenia miejsca). Ten profil badawczy ma swoje źródła w antropologii filmu, dziedzinie zainicjowanej na polskim gruncie przez Aleksandra Jackiewicza i Alicję Helman. Znaczący wkład antropologii filmu w kulturoznawczo zorientowane badania nad filmem wyraża się zwłaszcza w podkreślaniu powiązań pomiędzy przestrzenią rzeczywistą i ekranową, zainteresowaniu praktykami filmowymi w znaczeniu doświadczeń kulturowych, akcentowaniu lokalności produkcji filmowej oraz tropieniu śladów struktur nadawczo-odbiorczych w filmie – zdarzeniu zanurzonym w miejscu i konkretnej kulturze. Praca, która w założeniach ma stanowić monograficzne ujęcie „filmowego Śląska”, opiera się na praktykach badawczych zorientowanych na analizy i interpretacje tekstów/obrazów kultury (filmów) oraz ich kontekstów (geograficznych, artystycznych, społecznych, kulturowych). Z punktu widzenia stawianych przeze mnie tez (zwłaszcza tej dotyczącej mediatyzowanej produkcji przestrzeni i tożsamości) z pewnością wartościowe byłoby włączenie do badań odbiorców – uwzględnienie opinii, emocji, wrażeń publiczności (zwłaszcza lokalnej). Ten zamysł musiałby się jednak wiązać ze znaczącym poszerzeniem pola badawczego oraz zastosowaniem innej metodologii, co przekroczyłoby rozmiary tej pracy, pozostawiam go zatem jako punkt wyjścia kolejnych opracowań.

¹⁴ S. EICHNER, A.M. WAADE: *Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron//Broen*. „Global Media Journal”. German Edition, 2015, Vol. 5, No. 1, s. 1–20.

* * *

Dziękuję mojemu Mężowi, Romanowi, oraz Synom, Kubie i Bartkowi, za wyrozumiałość i nieustające wsparcie w czasie pracy nad książką. Ponadto kieruję podziękowania do osób i instytucji – bez których życzliwości niemożliwe byłoby dotarcie do wielu dzieł filmowych – Instytucji Filmowej Silesia-Film (zwłaszcza Filmoteki Śląskiej), filmowców zrzeszonych w śląskich amatorskich klubach filmowych, szczególnie do Wojtka Szwieca, Wojciecha Wikarka i Henryka Latuska. Dziękuję także za pomoc w kompletowaniu filmografii Dorocie Pryndzie oraz Grzegorzowi Stasiakowi, Adamowi Łukaszewi i Darkowi Maliszewskiemu. Za cenne uwagi jestem wdzięczna prof. dr. hab. Piotrowi Zwierzchowskiemu. Najserdeczniej dziękuję prof. dr. hab. Tadeuszowi Miczce oraz dr. hab. Barbarze Kicie – pierwszym czytelnikom książki. Ich inspirujące komentarze i refleksje z pewnością wzbogaciły jej treść.

Część I

Śląsk – Film – Krajobraz

Widzialności krajobrazu

1.1

Krajobraz: od obrazu kraju do medium kultury

Termin „krajobraz” należy do określeń o dość oczywistym znaczeniu, często używanych na co dzień, jeśli jednak zapytać, czym jest krajobraz jako pojęcie mogące służyć konceptualizacjom badawczym, jego definicja nie jest już tak czytelna. Najbardziej upowszechniony sens tego słowa, przekazywany przez wiedzę potoczną, zawiera przede wszystkim, jak można sądzić, wymiar wizualny. Krajobraz najczęściej kojarzy się z „obrazem” jakiegoś fragmentu świata, który został uchwycony bystrym okiem ze względu na swój osobliwy kształt lub wyróżniającą się konfigurację elementów. Wizerunki ukazujące horyzont majestatycznych gór, szpalery jesiennych drzew, bezkresne morze – to tylko najbardziej oczywiste przykłady tych predyspozycji do podglądania świata i zatrzymywania go w obrębie ramy. Jako przejaw ludzkiego artyzmu mogą one kojarzyć się z inspirowaniem wyobraźni i stymulowaniem przeżyć duchowych, ale jako takie łatwo też ulegają trywializacji, co doskonale uwidaczniają przygody niemieckiego słowa *Landschaft*, przetransponowanego na polski grunt z zabarwieniem pejoratywnym. Jednak ten kierunek myślenia o krajobrazie – w aspekcie jego walorów estetycznych – nie wyczerpuje bynajmniej złożoności bogactwa semantycznego, co przekonująco wykazała Beata Frydryczak, dokonując wnikliwego rozpoznania problematyki krajobrazowej na gruncie estetyki¹. Krajobraz jest pojęciem niejasnym i ambiwalentnym, niełatwo poddaje się kategoryzacji. Jego rozumienie zależy od przyjętych wstępnych supozycji, dlatego inaczej postrzega go artysta, inaczej turysta czy emigrant, podobnie jak zgoła czymś innym jest on dla historyka sztuki, geografą lub antropologą kultury. Wszelkie definicje pojęć zazwyczaj rozpoczyna analiza etymologiczna. Nie inaczej jest w przypadku krajobrazu, którego znaczenia badacze różnych specjalności tropią w językach europejskich. Warto na początek przyjrzeć się niektórym spośród ciekawszych wywodów. O ile w języku pol-

¹ B. FRYDRYCHAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2013.

skim źródłostw „krajobraz” ewidentnie eksponuje wymiar wizualny, wiążąc pojęcie kraju z pojęciem obrazu, o tyle semantyka niemieckiego *Landschaft* i angielskiego *landscape* jest wyraźnie szersza. Sugestywnie ujmuje to zagadnienie filozof Edward S. Casey, kiedy pisze, że chociaż *landscape* zwykło się definiować jako „widok” (*world placed on view*), naturalny świat skupiony w spójnej wizualnej formie, przedstawiany przez malarstwo lub fotografię, czyli obiekt doświadczeń estetycznych, faktycznie ma on szerszy zakres znaczeniowy. Po pierwsze, sufiks *-scape* swobodnie wiąże się z innymi rzeczownikami nazywającymi miejsca, stąd w języku angielskim mamy tyle „miejscoobrazów” (*placescapes*), ile samych miejsc; przykładowo stanowią je widoki naturalne: morza (*seascapes*), powietrza (*aeroscapes*), dzikości (*wildscapes*), ale także przetworzone: domu (*housescapes*), miasta (*cityscapes*), a nawet abstrakcyjne: marzeń (*dreamscapes*), myśli (*thoughtscapes*). Wśród różnych pojęć obrazowych krajobraz ma jednak szczególną rangę, ponieważ odnosi się tyleż do przedmiotów – obiektów postrzeganych, co do samego podmiotu postrzegającego². To swoiste przemieszczenie, lokujące go w przestrzeni „pomiędzy”, niweluje tym samym kategoryczność opozycji: podmiot/przedmiot. Krajobraz jawi się jako swoista hybryda procesu – operacji mentalnej, i jego efektu – materialnej lub abstrakcyjnej wizji. Potwierdzeniem słuszności tego toku argumentacji mogą być chociażby powszechnie stosowane metafory, takie jak: „krajobraz wspomnień”, „krajobraz marzeń”, „krajobraz myśli”. Po wtóre, jak ujmuje to Casey, sufiks *-scape* esencjalnie jest tym samym słowem co *shape* (kształt, fizyczna forma). W tym widzi autor źródłowe niejako znaczenie krajobrazu, w którym jest coś więcej aniżeli „obraz” – to elementy natury, jej kształty i konfiguracje: ziemia, roślinność, cała „fizjonomia krainy” i sposób, w jaki jawi się ona i jest pojmowana³.

Krajobraz jest jedną z centralnych kategorii w geografii, przy czym tradycja geografii fizycznej wiąże jego znaczenie z morfologią danego fragmentu powierzchni Ziemi rozpoznawaną w toku badań empirycznych. Z kolei geografia humanistyczna otwiera się na koncepty kulturowe, uznając konieczność łączenia w dyskusji podejść badawczych charakterystycznych dla nauk społecznych i humanistycznych. Interesujący wywód w tym zakresie przeprowadza geograf Kenneth R. Olwig. Wychodząc od różnych definicji krajobrazu zaszczerpionych na gruncie amerykańskim z tradycji brytyjskiej i niemieckiej, przeprowadza gruntowną kwerendę terminologiczną – rozpatruje nie tylko aspekt językowy, ale przede wszystkim kulturowy. W niemieckim słowie *Landschaft* dostrzega dualizm semantyczny, termin ten oznacza bowiem zarówno „widok, percypowany fragment przestrzeni”, jak i „ograniczony obszar ziemi”⁴. Zdaniem badacza, zanim *Landschaft* nabrał estetycznego wymiaru „widoku natury” utrwalonej w obrazie, co nastąpiło wraz z rozwojem malarstwa pejzażowego w XVI wieku, jego znaczenie, kształtowane pod wpływem języków północnoeuropejskich, było bardziej związane z wymiarem fizycznym: ziemią, prowincją, dystryktem, regio-

² E.S. CASEY: *Getting Back into Place. Toward Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2009, s. 203.

³ Ibidem.

⁴ K.R. OLWIG: *Recovering the Substantive Nature of Landscape*. „Annals of the Association of American Geographers” 1996, No. 4, s. 630.

nem, powiatem⁵. Argumentacja Olwiga zmierza, po pierwsze, do wykazania uprzedniości materialnego, „terytorialnego” (*territorial*), jak to określa, sensu w terminie „krajobraz” w stosunku do znaczenia „widokowego” (*scenic*) – wizualnej reprezentacji, po wtóre, do odślonięcia konstrukcyjnego wymiaru przestrzeni. Niemiecki sufix *-schaft* oznacza bowiem: „kreację”, „stworzenie”, „układ”, „powiązanie”, wywodzi się od *schaffen* – „wytwarzać”, „kreować”, „kształtować”, „osiągać”. Zresztą podobne znaczenia mają w języku angielskim słowa *ship* i *shape*⁶ oraz *scape*⁷. W połączeniu z pierwszym członem zrostu *land-*, oznaczającym „krainę”, „kraj” lub też „obszar przeznaczony pod budowę lub uprawę”, uwidacznia się w całej pełni antropologiczny aspekt krajobrazu, który w tym rozumieniu jest przestrzenią konstytuowaną w toku zajmowania, urządzania, udomawiania przez ludzi ziemi określanej jako „swoja”, a obejmującej włości, dobra, ojcowiznę, ale też szerzej – region, okręg, kraj. Źródłem krajobrazu staje się w tym wypadku ziemia i lud ją zamieszkujący, materialna topografia jakiegoś fragmentu lądu, obejmująca właściwości morfologiczne danego obszaru i cechy kulturowe wynikające z opanowywania dziewiczych terenów ręką człowieka oraz wyposażania dzieła tej pracy w sensy naddane. Innymi słowy, krajobraz ustanawiają natura i kultura, które nie są w opozycji, lecz wespół składają się na wielowarstwową tkankę miejsca.

Podążając za etymologią słów *Landschaft/landscape*, Olwig wysuwa logiczny wniosek o konieczności przemyślenia idei krajobrazu w powiązaniu go z szerszą refleksją na temat wspólnoty⁸. Inspiracją jest dla niego duńskie słowo *landscab*, obok wymiaru „terytorialnego” denotujące znaczenia: „ostoja prawa” i „ognisko tożsamości kulturowej”⁹. Zauważa, że – historycznie rzecz ujmując – dystrykty, landy, okręgi jako jednostki terytorialne tworzyły się w Europie z jednoczesną ewolucją form życia społecznego. Stopniowo obok kwestii podległości administracyjnej i obowiązków stosowania się do zasad odgórnej jurysdykcji następował rozwój prawa obyczajowego dotyczącego użytkowania gruntów, reguł życia wspólnotowego, różnych form reprezentacji politycznej, powiązany z ekspresją tożsamości zbiorowej. Wydobywając w znaczeniu krajobrazu ucieleśniony związek z bliską przestrzenią, autor wskazuje, jak na styku ziemia/lud tworzy się za pośrednictwem technik mnemonicznych, takich jak obyczaje, rytuały i święta, utrwalony w lokalnym krajobrazie i obecny w przekazie pokoleniowym duch tożsamości miejsca.

Co ciekawe, „terytorialne” myślenie o krajobrazie jest, zdaniem Olwiga, cechą Północy, a jego najbardziej czytelną projekcją okazuje się malarstwo niderlandzkie. W przeciwieństwie do zdystansowanego i, można by powiedzieć, „chłodnego” malarstwa włoskiego, zachowało ono ów sensualny kontakt z ziemią, logikę miejsca i jego

⁵ O ewoluowaniu znaczenia krajobrazu zob. też: D. COSGROVE: *Landscape and Landschaft*. „GHI Bulletin” 2004, No. 35, s. 59–62.

⁶ K.R. OLWIG: *Recovering the Substantive Nature of Landscape...*, s. 633.

⁷ W innych językach europejskich znajdujemy analogiczne określenia, np.: staroniderlandzkie *skap*, holenderskie *schap*, szwedzkie *skip*.

⁸ K.R. OLWIG: *Recovering the Substantive Nature of Landscape...*, s. 631–633.

⁹ Ibidem, s. 633.

aktywności. Rejestrują to zwłaszcza obrazy Pietera Bruegla czy Joachima Patinira, w których krajobraz kojarzy się nie tyle z pięknem naturalnej scenerii, ile raczej z substancją roli, gleby nasyconej znaczeniami stanowiącymi odbłask głównych zagadnień obyczajowych, politycznych, prawnych, kulturowych, zajmujących mieszkańców danego obszaru w swoim czasie¹⁰. Północnoeuropejska tradycja pejzażowa przechowała zmysłowość krajobrazu i zawarte w nim partykularne cechy obyczaju zupełnie inaczej aniżeli włoska. W tej ostatniej mamy bowiem do czynienia z tendencją przedstawiania pejzażu jako ucieleśnienia uniwersalnego estetycznego prawa geometrii przestrzennej, inspirowanej dawną tradycją rzymskiego imperium¹¹. Według Denisa Cosgrove'a, czołowego przedstawiciela nowej geografii humanistycznej, renesansowa koncepcja krajobrazu, sięgająca czasów włoskiego renesansu, na długo ukształtowała pewien określony „sposób widzenia”¹². Krajobraz jako taki, zdaniem badacza, pod przykrywką realizmu i stosowania strategii „niewinnego oka” uobecnia wizję silnie indoktrynowaną, przesiąkniętą na wskroś ideologią. W odniesieniu do malarstwa włoskiego można by powiedzieć, że w iluzji porządku i harmonii kompozycji krajobrazowej faktycznie ukryta jest forma nadzoru społecznego sprawowanego przez klasy dominujące – forsowały one „wizję tych, którzy kontrolują krajobraz, nie zaś tych, którzy do niego należą”¹³.

Powyższy tok argumentacji mógłby być podstawą odróżniania „krajobrazu”, wywodzącego się z tradycji anglosaskiej i północnoeuropejskiej (ang. *landscape*, niem. *Landschaft*, szwedz. *landskip*), i „pejzażu”, pochodzącego z kultury i języków romańskich (wł. *paesaggio*, franc. *paysage*, hiszp. *paisaje*). Termin „pejzaż”, za którym stałoby dziedzictwo malarskich kompozycji widokowych, zwłaszcza tych z kręgu sztuki włoskiej, francuskiej, hiszpańskiej, zawierałby znaczenie wizualne, estetyczne, akcentujące kwestie postrzegania, reprezentacji, perspektywy, byłyby jednocześnie pojęciem bardziej statycznym i przedmiotowym w swej wymowie. „Krajobraz” z kolei musiałby mieć szersze odniesienia i dotyczyć nie tylko trybu reprezentacji i sfery optyki, ale obejmować także złożone kwestie uczestnictwa, życia społecznego, doświadczenia antropologicznego; musiałby zamienić, co postulował William J.T. Mitchell, swą formę rzeczownikową na procesualną – czasownikową¹⁴. W tym sensie byłby nie tylko określeniem bardziej polisemicznym, ale także zawierającym w sobie większą dynamikę i potencjał interpretacyjny. Zaproponowane tu rozróżnienie dotyczy jednak, jak się wydaje, samej tylko kwestii semantyki, w sensie etymologicznym w przypadku „pejzażu” można by bowiem prawdopodobnie przeprowadzić analogiczny wywód, jak w przypadku „krajobrazu”.

¹⁰ Ibidem, s. 634–635.

¹¹ Ibidem, s. 637.

¹² D. COSGROVE: *Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea*. „Transactions of the Institute of British Geographers” 1985, Vol. 10, No. 1, s. 55. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty tekstów obcojęzycznych w tłumaczeniu autorki.

¹³ Ibidem.

¹⁴ W.J.T. MITCHELL: *Introduction*. In: IDEM: *Landscape and Power*. Chicago–London, University of Chicago Press, 2002, s. 1.

Na inny jeszcze aspekt krajobrazu zwraca uwagę Cosgrove. Za Williamem A.M. Petersem, interpretatorem poezji Gerarda Manleya Hopkinsa, wychodzi on od sufiksu *-scape*, dostrzegając w nim „obecność mechanizmów konsolidujących, które umożliwiają patrzącemu pojmowanie świata jednocześnie jako fragmentu – osobnej, wyrwanej z kontekstu jednostki – oraz reprezentanta cech typowych dla całości danego obszaru”¹⁵. Wskazując na unifikujące właściwości spojrzenia, nie tylko eksponuje on wizualny wymiar krajobrazu, który jest „sposobem widzenia”, ale więcej, odsłania jego kontekst społeczno-kulturowy, na bazie którego kształtuje się znaczenie mentalne i konstrukcyjne. „Krajobraz nie jest samym światem, rejestrowanym wzrokiem, ale strukturą, kompozycją tego świata”¹⁶. W czynności „widzenia” zawarte jest dużo więcej aniżeli po prostu spożytkowanie zmysłu wzroku – chodzi tu o określone podejście do świata, optykę jego pojmowania, praktyki doświadczania. Cosgrove wskazuje na medialny charakter krajobrazu, który stanowi formę zapośredniczenia pomiędzy zewnętrznym światem a ludzkim doświadczeniem, i który, łącząc zdolność widzenia z technikami reprezentacji, zyskuje materialną i symboliczną formę w procesach produkcji kulturowej.

Medialność, o jakiej mowa, zawarta jest zresztą poniekąd w samej etymologii słowa *landscape*. W najbardziej oczywistym sensie *scape* to widok utrwalony w obrazie lub też „scena”. Sceniczność krajobrazu mogłaby sięgać ugruntowanego w kulturze toposu *theatrum mundi*, który w pierwszym rzędzie kojarzy się z Williamem Shakespeare’em: „Cały świat to scena, A ludzie na nim to tylko aktorzy”¹⁷ i naprowadza na nośny kulturowo motyw człowieka bożego igrzyska. Należałoby tylko pamiętać, że u Shakespeare’a topos teatru ma głębsze znaczenie aniżeli tylko to związane z supozycją stoickiej wstrzemięźliwości wobec pokus świata i życia, które zbyt szybko przemija i jest determinowane wyrokami boskimi. W *Hamlecie* przykładowo motyw ten ulega odwróceniu – świat jest sceną, ale i scena jest światem, a ściślej, światem i teatrem jednocześnie. Teatr bowiem oczywiście jest medium reprezentacji, ukazuje świat przetworzony i w powiększeniu. W szekspirowskim „teatrze w teatrze” granica między życiem i jego sceniczną transpozycją pozostaje niejednoznaczna, przez co przeżywanie miesza się z grą, twarz z maską, poczytalność z obłąkaniem, wtórność z autentycznością. Podobnie jest z krajobrazem, który w procesie tworzenia się, po pierwsze, zaciera granice pomiędzy fizycznym miejscem i jego widokiem (obrazem, sceną), po drugie, multiplikuje sceny i obrazy za pomocą ram i ekranów, doprowadzając w efekcie do interferencji miejsca i obrazu. Wskutek tego krajobraz może być postrzegany jako obraz i miejsce jednocześnie albo też jako swoisty byt „pomiędzy”. Celnie podsumował tę jego właściwość Mitchell: „Krajobraz jest naturalną sceną zapośredniczoną przez kulturę. Jest przestrzenią zarazem prezentowaną i reprezentowaną, znaczącą i znaczoną, obramowaniem i treścią, która się w obrębie ramy mieści,

¹⁵ D. COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, University of Wisconsin Press, 1998, s. 13.

¹⁶ Ibidem, s. 12.

¹⁷ W. SHAKESPEARE: *Jak wam się podoba*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Warszawa, Zielona Sowa, 2001, akt II, scena 7.

realnym miejscem i jego symulakrum, opakowaniem i towarem, który się znajduje wewnątrz¹⁸.

W krajobrazie można widzieć medium mobilne, nie w znaczeniu operatywności charakteryzującej współczesne media – nośniki, wysokotechnologiczne urządzenia o funkcji komunikacyjnej. Mobilność krajobrazu wiąże się z tym, że każdorazowo odsyła on człowieka – widza poza ramę, wskazując na relacyjność warstw składających się na proces tworzenia/użytkowania medium, które jednocześnie dystansuje i absorbuje, zapraszając do neutralnej kontemplacji i/lub pełnego zaangażowania uczestnictwa (przez co używamy takich określeń, jak: życie, bytowanie „w” krajobrazie). Ta jego cecha skłania do przyjęcia swoistej postawy badawczej – otwartej na sprzeczności, podatnej na logikę odwrócenia, wyczulonej na relacje i punkty styeczne pomiędzy tym, co podmiotowe/przedmiotowe, naturalne/kulturowe, globalne/lokalne, społeczne/ekonomiczne. Odpowiednie byłoby tu być może stosowanie strategii nazwanej przez Regisa Debraya „antropologią przekazywania”, a polegającej na „wniknięciu w medium” po to, by „dotrzeć do mediacji”¹⁹, badać to, co zapośredniczone, znajdujące się „pomiędzy” stanami, rzeczywistościami, ale samemu także być w przestrzeni „pomiędzy”, wśród terminów, konceptów i dyscyplin. Ten ruch mediacji zawsze już oznacza przejście przez inną rzecz – doświadczenie, które przekształca od wewnątrz, transformuje, z którego „wychodzi się odmiennym od tego, czym się było na początku”²⁰.

1.2

Krajobraz jako obraz (widok i mapa)

Postrzeganie krajobrazu filmowego jako „obrazu” wpisuje się w historię reprezentacji wizualnej, od malarstwa, przez fotografię, do technik ruchomego obrazu, a zarazem w paradygmat estetycznego opisu przestrzeni „widzianej”, ujętej w określonej perspektywie. Wizualność jest cechą krajobrazu, za którą stoi wielowiekowa tradycja pejzażowa. Jak pisał Cosgrove, „uksztaltowała się pomiędzy XV a XIX stuleciem, na początku we Włoszech i Flandrii, a potem w zachodniej Europie, idea krajobrazu, oznaczająca artystyczną i literacką reprezentację widzialnego świata, jego scenerię (dokładnie: to, co jest »widziane«), postrzeganą przez widza”²¹. W taki wzrokocentryczny sposób zajmuje się krajobrazem przede wszystkim estetyka – jest on dla niej tym, co pozostaje w materialnej formie jako artystyczny efekt percypowania świata w uporządkowany i ograniczony sposób. Synonimem krajobrazu jest dla niej „widok” naturalny lub kulturowo przetworzony i jego reprezentacja, a kontekstem interpretacyjnym – dziedzictwo kultury wizualnej, zagadnienia stylów, konwencji, orientacji ar-

¹⁸ W.J.T. MITCHELL: *Landscape and Power...*, s. 5.

¹⁹ R. DEBRAY: *Wprowadzenie do mediologii*. Przeł. A. KAPCIAK. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2010, s. 139.

²⁰ Ibidem, s. 140.

²¹ D. COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape...*, s. 8.

tystycznych. W sensie estetycznym krajobraz, utożsamiany z artystycznym pejzażem, ewoluuje, migrując przez kolejne historyczne media, traktowany jako malownicza sceneria lub autonomicznie – jako horyzontalnie ujęty fragment przestrzeni postrzeganej z jakiegoś punktu widzenia. Odpowiednio do tego estetyka wiąże praktyki krajobrazowe z tradycją *mimesis* (twórczego naśladownictwa). Przywodzi ona na myśl aspekt fascynacji człowieka naturalnym pięknem świata przyrody, ale jest także odzwierciedleniem zmieniającego się ludzkiego stosunku do natury – jej gloryfikowania, poprawiania, antropomorfizowania, mitologizowania, osławiania, ujarzmiania.

W tradycji europejskiego pejzażu krajobraz utrwalił się jako pewna idea. Jak twierdzi Frydryczak, kluczowa jest dla niej kategoria malowniczości (*the picturesque*). Wiąże ona sens krajobrazu z pojęciem natury stanowiącej miarę harmonii i doskonałości. Tym samym przypisuje mu „te same cechy, które charakteryzują piękno: bezinteresowność, bezpojęciowość, zdystansowanie, kontemplacyjny namysł”²². Jak z kolei podkreśla Wesley A. Kort, w historii pejzażu uwidacznia się w całej pełni dynamika „obrazów kraju”, wynikająca z rozwijających się w czasie relacji pomiędzy sztuką i szeroko rozumianym kontekstem społeczno-kulturowym²³. W okresie renesansu wzniosłość, piękno jako krajobrazowe kategorie estetyczne są odzwierciedleniem ugruntowanego w kulturze przekonania o naturze przepojonej transcendencją, odzwierciedlającej boski ład, konceptualizowanej przez sztukę – malarstwo i poezję – jako sakralna księga przeznaczona do czytania. W tym duchu powstają dzieła głoszące pochwałę świata przyrody, ukazujące jej przyrodzone piękno i harmonię, autonomizujące pejzaż jako odrębny gatunek. Krajobraz jako idea krystalizuje się w postaci europejskiego konceptu estetycznego w procesie ewolucji od renesansowego malarstwa włoskiego z jego formami krajobrazowymi ucieleśniającymi „scenerię”, przez kompozycje francuskich ogrodów formalnych i pełne romantycznego natchnienia założenia parkowe angielskich ogrodów krajobrazowych, po niezwykle popularne w kulturze modernizmu pocztówki.

Krajobraz – obraz świata zagarnięty w spojrzeniu – przywodzi także na myśl okno Albertiego, którego prześwit i obramowanie stają się synonimem określonej lokalizacji i zarazem postawy dystansu i opanowania wobec świata zewnętrznego. Z jednej strony postawa ta wyraża po prostu stan kontemplacji – idealistycznego delectowania się dostrzeżoną urodą świata, co na całe wieki zdominuje myślenie estetyczne o krajobrazie. Z drugiej – uzmysławia przekształcanie się naturalnej dynamiki rzeczywistości w doświadczenie optyczne, dostępne za pośrednictwem technologii widzenia. Ciekawie opisuje ten aspekt wizualności Anne Friedberg, w wynalazku perspektywy widząc nie tyle pragnienie odzwierciedlenia realnego świata, ile nobilitację ramy, a więc konstrukcji uwzględniającej geometrię widzenia. Okno Albertiego jest dla niej metaforą reprezentacji, w której idea poprawiania świata jest silniejsza aniżeli

²² B. FRYDRYCHAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 69.

²³ W.A. KORT: „Landscape” as a Kind of Place-Relation. In: *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*. Ed. J. MALPAS. Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2011, s. 31–33.

dążenie do *mimesis*. Autorka twierdzi, że „jako system przedstawienia perspektywa linearna była techniką odtwarzania widzianej przestrzeni na wirtualnej płaszczyźnie przedstawienia”²⁴ – służyła zatem nie tyle odzwierciedleniu, ile kreowaniu rzeczywistości według zasad „chłodnej logiki optycznej geometrii”²⁵. W identyczny niemal sposób tłumaczy to Umberto Eco w *Historii piękna*: „zastosowanie perspektywy w malarstwie oznacza w istocie połączenie inwencji i imitacji”²⁶. Co za tym idzie, centralna pozycja widza „unieruchomionego przez logikę systemu”²⁷ wyznacza zarazem pewną konwencję percepcyjną – ogląd, który za wszelką cenę pragnie być obiektywny, matematyczny, zracjonalizowany, albo też szerzej, postawę egzystencjalną, określoną niegdyś przez Erwina Panofsky’ego jako „tryumf dystansującego, obiektywizującego poczucia rzeczywistości i jako tryumf negującego dystans ludzkiego dążenia do kontroli”²⁸.

Widok z okna będący prefiguracją krajobrazu estetycznego można jednak także postrzegać w aspekcie procesów zapośredniczenia, dla których pierwotnym medium jest intelekt. Oryginalnie ujmuje tę kwestię Jean-François Lyotard w eseju zatytułowanym *Scapeland*. Píše on, że krajobraz jest efektem oddziaływania umysłu wywołującego u widza stan wyalienowania (*depaysement*)²⁹. Wynika on z nakładania się w procesie postrzegania danego widoku obrazów mentalnych utrwalonych w pamięci, co wyzwala poczucie jego przejmującej inności i obcości. *Depaysement* jest rodzajem dezorientacji integrującej wrażenia zagubienia, oddalenia i samotności, które wyobcowują, ale zarazem mogą przybliżyć do nieskończoności. Alienacja jest dla Lyotarda istotą krajobrazu, z właściwą sobie przenikliwością filozof odnajduje ją zarówno w pejzażach impresjonistów, w poezji Arthura Rimbauda, jak i w późnych kwartetach smyczkowych Ludwiga van Beethovena. Oddalenie od rzeczywistości, czego skrajnym przypadkiem jest utracenie samego siebie (w przypadku Beethovena: utrata słuchu), otwiera dostęp do absolutu, przekraczającego sens takich kategorii estetycznych, jak: piękno, światło, harmonia, melodyka³⁰, zbliżającego się do stanu duszy nazywanego przez myślicieli osiemnastowiecznych „wzniosłością”³¹. W ten sposób postrzegany krajobraz, jako ten, w którym następuje radykalna konfrontacja tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne, zawsze już naznaczony jest pierwiastkiem melancholii.

²⁴ A. FRIEDBERG: *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*. Przeł. A. REJNIK-MAJEWSKA, M. PABIŚ-ORZESZYNA. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2012, s. 75.

²⁵ *Ibidem*, s. 61.

²⁶ *Historia piękna*. Red. U. Eco. Przeł. A. KUCIAK. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2005, s. 180.

²⁷ *Ibidem*, s. 75.

²⁸ E. PANOFSKY: *Perspektywa jako forma symboliczna*. Przeł. G. JURKOWLANIEC. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 54.

²⁹ F. LYOTARD: *Scapeland*. In: IDEM: *The Inhuman: Refelections in Time*. Trans. D. MACEY. Stanford, Stanford University Press, 1991, s. 183.

³⁰ *Ibidem*, s. 182–190.

³¹ Szerzej o tym: *Historia piękna...*, s. 275–297.

Inspirujący filozoficznie, a zarazem stymulujący artystycznie dystans, nieodłącznie związany z krajobrazem jako obrazem, okupiony jest jednak czymś, co za Lyotardem można utożsamiać z utratą znaczenia. Dzieło sztuki umieszczone w galerii jest niepokojące ze względu na swoje wyzucie z miejsca. Usytuowany wobec krajobrazu człowiek jest nie tyle osamotniony, ile jak gdyby poza sobą, a do tego „wskutek uczucia dla krajobrazu zmuszony do utraty uczucia względem miejsca”³². Miejsce jest naturalne, ograniczone, zlokalizowane, naznaczone byciem, krajobraz jest natomiast nadwyżką obecności, jest śladem, który wymyka się percepcji, jest niestałością, wobec której umysł skazany jest na porażkę. Lyotard pisze o krajobrazie jako przestrzeni nieskończonej, nieznanym, nie do zamieszkania. O ile miejsce owiane jest aurą zmysłowości, fizyczności, o tyle krajobraz jawi się jako deskryptywna wtórność, pozostająca rodzajem imaginacji, chwilowego stanu duszy, stanem, w którym „niewinność spaceru jest zapomniana”³³. Podobne zdanie wyrażają inni badacze zajmujący się krajobrazem. Cosgrove pisze na przykład, że idea krajobrazu zawiera w sobie wiedzę zewnętrzną, kontrolowane spojrzenie, zaś afektywne relacje z krajem, oparte na egzystencjalnym byciu wewnątrz, lepiej oddaje termin „miejsce”³⁴. Natomiast Raymond Williams twierdzi: „krajobraz to nie ludzie pracujący. W idei krajobrazu mieści się separacja i obserwacja”³⁵, odsłaniając tym samym na przestrzeni dziejów zawłaszczające spojrzenie klas dominujących z wizją kraju niepokrywającą się z jego faktyczną, „realną” historią³⁶.

Z dyskursu historii sztuki, w którym pejzaże postrzegane w kategoriach „piękna”, „malowniczości” czy „wzniosłości”³⁷ stanowią układy statyczne, zastygłe w bezruchu, wyłania się kategoria krajobrazu – „obrazu świata” uprzedmiotowionego, podatnego na ideologizację. Uchwycenie widoku w ramie jest bowiem ucieleśnieniem swego rodzaju kontroli nad światem, próbą zamknięcia rzeczywistości w określonej wizji. Pojmowana od tej strony historia pejzażu nie tylko jest historią triumfu estetyzacji stopniowo wycofującej artystę w pozbawioną emocji zgeometryzowaną przestrzeń płótna obrazu, ale także wskazywać może na triumf kartezjańskiego perspektywizmu nakazującego logicznie i drobiazgowo ogarniać świat beznamiętnym okiem badacza. Razem przygotowują one ten rodzaj nowoczesnego patrzenia, które nie zakłada już otwartego na autentyczne wrażenia widza, a raczej punkt obserwacyjny, punkt widokowy, dający poczucie estetycznej przyjemności, wynikającej z „zaliczenia”

³² F. LYOTARD: *Scapeland...*, s. 187.

³³ Ibidem, s. 190.

³⁴ D. COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape...*, s. 2.

³⁵ R. WILLIAMS: *The Country and the City*. London, Chatto & Windus Ltd 1973, s. 120. Cyt. za: S. DANIELS, D. COSGROVE: *Introduction: Iconography of Landscape*. In: *The Iconography of Landscape*. Eds. S. DANIELS, D. COSGROVE. New York, Cambridge University Press, 2008, s. 7.

³⁶ O transformacji sposobów ukazywania klasy robotniczej w miejskim pejzażu na gruncie literatury angielskiej zob.: R. WILLIAMS: *Miasta ciemności i światła*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010, s. 87–111.

³⁷ Szerzej o tym: B. FRYDRYK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 78–114.

i „zdobycia” krajobrazu – towaru, nierozłącznego ogniwa przemysłu turystycznego, kojarzącego się, paradoksalnie, nie tyle z konkretną i żywą, ile abstrakcyjną, sfragmentaryzowaną i odpersonalizowaną przestrzenią globtroterskich kolekcji. Z kolei krajobraz pojmowany jako widok stron rodzimych, ojczystych staje się użyteczną prefiguracją symboliki rozwijających się w okresie modernizmu nacjonalizmów. Takie jego rozumienie jest wynikiem inkorporacji przez sztukę naturalnego środowiska jako *locus* egzystencji zbiorowej, co uwidocznilo się w rozwoju form pejzażowych identyfikowanych jako obrazy narodowe (przykładem mogą tu być krajobrazy holenderskie pędzla Jacoba van Ruisdaela czy angielskie – Johna Constable’a) i co zresztą stało się przedmiotem refleksji krytycznej od czasów złowieszczego radykalnej niemieckiej ideologii Blut und Boden.

Jak podkreślają badacze zajmujący się krajobrazem w sposób interdyscyplinarny, na przykład Cosgrove, krajobraz jako obraz nie jest jakąś wyłączną domeną sztuki czy też kategorią przynależną do dyskursu humanistycznego. Nauki przyrodnicze, pomimo tego, że do niedawna w analizie krajobrazu odmawiały łączenia podejścia fizycznego, materialnego z tradycją wizualną, w rzeczywistości są blisko powiązane z technikami obrazowej reprezentacji, i to zarówno w sensie historycznym, jak i formalnym, opierają się bowiem na tym samym mechanizmie opanowywania świata, postępowaniu, którego podstawą jest zaufanie do obiektywnych możliwości widzenia. W toku swych dociekań Cosgrove argumentuje, że europejska „tradycja widzenia” obejmowała szereg praktyk społecznych związanych nie tylko z rozwojem technik artystycznych, ale z wynajdywaniem technologii wspomagających fizyczne postrzeganie świata: od map i metod kartograficznych, poprzez mikroskopy, teleskopy, do kamery filmowej. Sposób widzenia kształtuje określony model nawiązywania relacji ze światem zewnętrznym – w ciągu wieków skorelowany był z rosnącym znaczeniem zmysłu wzroku jako medium prawdy: „widzieć znaczy wierzyć”³⁸, co miało wpływ także na rozwój kolejnych technologii wspomagających widzenie.

W podobnym duchu postrzega krajobraz Karl Schlögel – jako ucieleśnienie ludzkiego postrzegania świata i konstruowania wiedzy o nim; jego zdaniem wiąże on ze sobą dwa porządki reprezentacji: artystyczny i kartograficzny. „Mapy, tak jak teksty albo obrazy, są reprezentacjami rzeczywistości”³⁹ – zauważa, a w innym miejscu stwierdza: „Mapa i sztuka wychodzą sobie naprzeciw. Istnieją między nimi paralele”⁴⁰. To historyczne powiązanie obrazów malarskich – dzieł sztuki i obrazów świata – map autor znajduje na płótnach Jana Vermeera *Sztuka malarska* (1662–1665) i *Geograf* (1669). Na pierwszym z nich sztuka malarska zostaje skojarzona z techniką kartograficzną za pośrednictwem rozpiętej na ścianie pracowni mapy regionu, która wchodzi w relacje z powstającym właśnie płótnem. Na drugim geograf pochylony nad mapą „ogarnia świat, stwarza sobie jego obraz, obramowuje go, nadaje mu po-

³⁸ D. COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape...*, s. 9.

³⁹ K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. DROZDOWSKA, Ł. MUSIAŁ. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009, s. 93.

⁴⁰ Ibidem, s. 220.

rządek, utrwała [...]”⁴¹. Jak pisze Schlögel, można się zastanawiać, czy najpierw jest on naukowcem wyposażonym w wiedzę o świecie, a potem artystą zdolnym za pomocą technik przedstawieniowych odzwierciedlić ją w postaci wizerunku na mapie, czy też jest odwrotnie, nie zmienia to jednak faktu uwidocznionej technicznej bliskości tych dwóch rodzajów profesji. Z kolei według Cosgrove’a obraz malarski i mapę łączy ta sama idea krajobrazu, skupiająca określone praktyki kulturowe. W czynności „widzenia” kumulują się bowiem znaczenia wytwarzane przez ludzkie myślenie o środowisku, postawy względem niego, a zarazem formy kapitalistycznej produkcji, jakie obowiązują w określonym czasie historycznym. Autor eksponuje paralelizmy historycznej ewolucji kartografii z ewolucją malarstwa, wykazując, jak obydwie dziedziny były relacyjnie powiązane z porządkiem społecznym danej epoki, a także rozwojem różnych form ideologii i dominacji – od chrześcijańskiej, feudalnej, przez imperialną, do nacjonalistycznej⁴².

Zarówno w argumentacji estetyków, badaczy sztuki, jak i uczonych reprezentujących dziedziny skupione wokół geografii kulturowej, w postrzeganiu krajobrazu jako obrazu istotne są porządki widzialności, sprzężone z kontekstem społeczno-kulturowym danych czasów. Tak jak techniki renesansowe (stały punkt widzenia, perspektywa) były uwarunkowane określonym światopoglądem, tak kolejne technologie widzenia związane są z kolejnymi transformacjami kulturowymi czasów nowożytnych. Przejście z epoki agrarnej do przemysłowej znaczone jest przykładowo zmianą podejścia do natury, która zaczyna być postrzegana jako źródło surowców, co z jednej strony skutkuje tendencją do patrzenia na kraj jako potencjał industrialny i wartość ekonomiczną, z drugiej – pociąga za sobą „przemieszczenie kontekstu ludzkiego życia ze świata natury do przestrzeni społecznie, politycznie, ekonomicznie konstruowanej”⁴³. Sztuka modernistyczna reaguje na tę zmianę, desygnując obrazy krajobrazów przekształconych przez technikę zgodnie z ideą wyrażającą fascynację lub też – częściej – zaniepokojenie tym procesem⁴⁴. Nasilający się od początku XIX stulecia proces podboju na szeroką skalę, konkwista, w wyniku której człowiek pragnie za wszelką cenę sięgać dalej, wyżej, szerzej, prędzej, manifestuje się może najczytelniej w presji zdobywania nowych terenów przeznaczonych pod działalność produkcyjną, co idzie w parze z rozwojem sieci komunikacyjnych – dróg, linii kolejowych, śródlądowych szlaków wodnych. Wskutek tego krajobraz podlega coraz większemu zmaterializowaniu i instrumentalizacji, zaczyna być postrzegany, jak argumentuje Kort, jako „kuszące zaproszenie do używania i eksploatacji”⁴⁵. Niejako wtórnym efektem tych procesów jest żywiołowy rozwój turystyki, możliwy w następstwie nowych technologii transportowych, a także powiązana z nim transformacja

⁴¹ Ibidem, s. 222.

⁴² D. COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape...*, s. 6–8.

⁴³ Ibidem, s. 34.

⁴⁴ Jednym z teoretyków sztuki, który za pośrednictwem kategorii krajobrazu przeprowadzał gruntowną krytykę demoralizującej i alienującej siły industrializacji, był John Ruskin. Zob.: S. DANIELS, D. COSGROVE: *Introduction: Iconography and Landscape...*, s. 4–6.

⁴⁵ W.A. KORT: *“Landscape” as a Kind of Place-Relation...*, s. 33.

sposobów konstruowania obrazów, w których zaczynają się odznaczać nowe sposoby widzenia. Dzięki rozwojowi sieci dróg dostępny staje się widok horyzontalny, wskutek zwiększonej prędkości wyzwala się mobilność spojrzenia, w następstwie wysokości – totalizacja obrazu etc.

Momentem przełomowym, zasadniczo transformującym utrwalaony „sposób widzenia”, było udostępnienie szerokim rzeszom widoku z lotu ptaka, który powołał nieznaną dotąd ogląd rzeczywistości, wywołujący zarazem zmianę o charakterze mentalnościowym. O nowym, zdystansowanym patrzeniu z góry pisał Roland Barthes: „Wieża [Eiffle’a – I.C.] patrzy na Paryż. Zwiedzać wieżę to tyle, co wejść na balkon i patrzeć, ogarniać i delektować się samą esencją Paryża”⁴⁶. Zdystansowane, totalizujące postrzeganie łączyło separację i posiadanie, pozwalało rozumieć miasto – krajobraz „nowej natury”, stworzonej ręką człowieka, i przejąć nad nim kontrolę. Podobne refleksje znajdziemy u Michela de Certeau, opisującego doświadczanie widoku z wieży World Trade Center w kategoriach alienującego cielesno-duchowego upojenia łączącego voyeurystyczną przyjemność z szokiem wynikającym z zobaczenia „całości” dostępnej dotąd boskiemu spojrzeniu. Totalizujący widok z góry stanowił dla de Certeau ostateczne spełnienie się fantazji powstałej w umysłach dawnych malarzy, urzeczywistnionej dzięki pomysłom architektów modernistycznych. Jednak nie uchyliło to utopijności samego gestu wzbicia się ponad codzienność – ikarowego wlotu, którego konsekwencją był ludzki dramat, w tym wypadku skazanie na fikcję i iluzoryczność widzenia. Jak pisał filozof: „Panorama miasta jest teoretycznym (wizualnym) *simulakrum* – obrazem, którego cechą jest zapomnienie i niezrozumienie miejskich praktyk”⁴⁷.

Kulminacją nowoczesnych technologii widzenia stało się natomiast kino, integrujące wszystkie dotychczasowe doświadczenia postrzegania. Z jednej strony ziściło ono nieosiągalne marzenie sztuk przedstawieniowych o odzwierciedleniu rzeczywistości w całej pełni, stanowiąc kontynuację poprzednich technik przedstawieniowych. Z drugiej – wdrożyło nowy, odmienny tryb postrzegania. Można więc w pozycji widza kinowego widzieć kontynuację estetycznego kontemplatywnego wyobcowania przypisanego odbiorcy dzieła sztuki, uznając obiektyw kamery za spadkobiercę perspektywy centralnej, ekran filmowy traktując zaś jak ramę obrazu rozdzielającą fizyczną materię i zawarty wewnątrz „widok”. Argumentów potwierdzających tezę, że krajobraz filmowy jest zaawansowanym technologicznie kontynuatorem malarskiego pejzażu, mogłaby dostarczyć refleksja spod znaku klasyki teorii filmu, którą szczegółowo rekonstruuje Friedberg⁴⁸, a skrótowo przypominają Thomas Elsaesser i Malte Hagener. Kino jako obraz – jako okno i jednocześnie rama⁴⁹ – narzuca „naoczny

⁴⁶ R. BARTHES: *The Eiffel Tower*. In: *A Barthes Reader*. Ed. S. SONTAG. New York, Hill and Wang, 1983, s. 241.

⁴⁷ M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 94.

⁴⁸ A. FRIEDBERG: *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu...*, s. 111–166.

⁴⁹ Kino jako okno i kino jako ramię można jednak także – w historycznym kontekście – uznać za metafory odsyłające do dwóch odmiennych tradycji. „Tradycyjnie rama (kadr) od-

dostęp do wydarzenia”, „zamknięty w kwadracie widok, który ma zaspokoić wizualną ciekawość widza”, zaś „dystans wobec wydarzeń filmowych czyni akt oglądania bezpiecznym dla widza, który skrywa się w mroku pośród publiczności”⁵⁰. W tym sensie jako „okularocentryczne”, „przechodnie” i „bezielesne”⁵¹ oferuje pejzaże – niezależnie od tego, czy uznamy je za realistyczne czy fikcyjne, patrzy się na nie jak na skończone całości, autonomiczne i odseparowane⁵². Widz ma do nich wgląd czysto wizualny, wyznaczany przez z góry ustalone zasady (kulminacją takiej pozycji widza stało się kino klasyczne).

Równie, o ile nie bardziej, prawomocna byłaby jednak teza przeciwna – o innym rodzaju percepcji, jaka została zainicjowana przez kino. Wpływ na ukształtowanie, generalnie, nowego sposobu postrzegania miało wiele czynników. Ich występowanie najczęściej wiąże się z transformacją kulturową doby modernizmu, a więc w pierwszym rzędzie „z jazdą koleją oraz praktyką inscenizacyjną handlu w powstających nieomal równolegle z kinematografem wielkich domach towarowych”⁵³. Widzenie filmowe w tym kontekście stanowiło zwieńczenie „ruchomego spojrzenia” – optyki zapośredniczonej przez reprezentację, ukształtowanej zwłaszcza pod wpływem miejskich doświadczeń: spacerowania, zwiedzania, oglądania, kupowania⁵⁴, łączących w sobie sprzeczne doznania zaciekawienia, pożądania, imaginacji, halucynacji. Jego istotą była postępująca powierzchowność spojrzenia prześlizgującego się od jednego obrazu do kolejnego oraz nasilające się wrażenie irytującej sztuczności i powierzchowności. Walter Benjamin wiązał tę cechę nowoczesności z podważeniem „autorytetu rzeczy”, które wskutek zmiany cywilizacyjnej zatracają swoją aurę⁵⁵.

Zdaniem Benjamina przeznaczeniem krajobrazu jest jednorazowość, ulotność możliwa do odtworzenia w malarstwie, co „zachęca do kontemplacji”. Ponieważ film oferuje obiekty świata nieproporcjonalnie przybliżone, niejako „nadreprezentowane”, faktycznie odpowiedzialny jest za postawienie krajobrazu w stan kryzysu. Wywołuje bowiem zanik aury w znaczeniu utraty „autentyku” na rzecz kopii (czyli zamiany niepowtarzalności w seryjność), ale także w sensie destrukcji atmosfery tajemniczości, wynikającej z oddalonego podziwiania „aury tych gór”, „tych gałęzi”, zamienionej na

powiada teoriom filmu określanym mianem formalistycznych lub konstruktywistycznych, natomiast okno posłużyło jako model teoriom realistycznym (mimetycznym i fenomenologicznym), a rozróżnienie między nimi przez długi czas uznawano za podstawowe”. Zob.: T. ELSAESSER, M. HAGENER: *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*. Przeł. K. WOJNOWSKI. Kraków, Universitas, 2015, s. 27.

⁵⁰ Ibidem, s. 26.

⁵¹ Ibidem.

⁵² A. FRIEDBERG: *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu...*, s. 139–154.

⁵³ A. GWÓZDŹ: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków, Universitas, 2003, s. 17.

⁵⁴ A. FRIEDBERG: *Window Shopping. Cinema and The Postmodern*. Berkeley–London–Los Angeles, University of California Press, 1994.

⁵⁵ W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*. Red. H. ORŁOWSKI. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1996, s. 206.

żądę posiadania na własność przybliżonego widoku zamkniętego w obrazie⁵⁶. Ze-
stawiony z obrazem malarskim krajobraz filmowy zawsze wypada słabo ze względu
na to, że nieodwołalnie jest naznaczony „szokiem” ruchu, szybko postępującej
zmiany kadrów i ujęć, wymagającej „wzmoczonej przytomności umysłu”⁵⁷, zarazem
destruującej stan skupionej kontemplacji. Tę cechę percepcji film zawdzięcza użytej
technologii; cecha ta ma zresztą swoją tradycję w postaci praktyk postrzegania archi-
tektury, która zawsze odbierana była w stanie swoistej dekoncentracji, „mimowolnego
postrzegania”⁵⁸. Spektakl filmowy wzmacnia jeszcze tę postawę „niezbyt uważnego”
obserwatora. Jak czytamy w *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej*: „Recepcja
w stanie rozproszonej uwagi, która coraz dobitniej zarysowuje się we wszystkich dzie-
dzinach sztuki, stanowiąc przejaw głębokich przemian zachodzących w apercpcji,
w filmie znajduje najwłaściwszy ćwiczebny poligon”⁵⁹.

Można jednak widzieć w percepcji kinowej rodzaj doświadczenia zgoła prze-
ciwnego i dowodzić, że kamera filmowa pozwala uzyskać wgląd w rzeczywistość
w niespotykanej dotąd skali. Argumentacja taka opiera się na założeniu, iż aparatura
wspomaga oko w czynności widzenia, umożliwia wypatrzenie i zmierzenie tego,
czego nie jest w stanie wychwycić ludzka źrenica. W tym układzie film stanowi rodzaj
topografii rejestrowanej obiektywem kamery, pozwalającej widzieć i eksplorować
krajobraz miejski, a dzięki technikom montażu zdolnej przekształcać miejsce w do-
świadczalne laboratorium. O kinie „naznaczonym oddziaływaniem architektury”⁶⁰
pisał Anthony Vidler, zwracając uwagę, że nie tyle wypełnia ona plan filmowy, stano-
wiąc „tło (*decor*), ale odciska swoje piętno w kształtowaniu *mise-and-scene*, wychodzi
poza kadr, gra”⁶¹. Autor argumentował między innymi, że „architektura jest najważ-
niejszym miejscem filmowej praktyki, nieodzowną realną i idealną matrycą filmowej
wyobraźni, która zarazem konkretyzuje film jako modernistyczną sztukę przestrzeni
par excellence – wizję wynikającą z połączenia przestrzeni i czasu”⁶². Na nowy rodzaj
relacji: film – miasto wskazywał także Benjamin. Wprawdzie utrzymywał on, że od-
krywanie rzeczywistości za pomocą kinematografu (tak jak wcześniej próbowali to
uczynić dadaiści, kubiści, futuryści) w rezultacie okazało się próbą niedoskonałą⁶³,
ale jednocześnie przyznawał, że „konsekwencją pojawienia się filmu było [...] pogłę-
bienie percepcji doznań optycznych [...] i akustycznych”⁶⁴. Rozmyślając nad różnicą,
jaka istnieje pomiędzy obrazem malarskim a obrazem filmowym, stwierdzał: „malarz

⁵⁶ Ibidem, s. 208–209.

⁵⁷ Ibidem, s. 233.

⁵⁸ Ibidem, s. 236.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ A. VIDLER: *The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary*. „Assemblage”
1993, No. 21, s. 46.

⁶¹ R. MALLETT-STEVENS: *Le Cinema et les Arts: L’Architecture*. „Les Cahiers du Mois-Cinema”
1925, 16/17. Cyt. za: A. VIDLER: *The Explosion of Space...*, s. 46.

⁶² Ibidem.

⁶³ W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, s. 234.

⁶⁴ Ibidem, s. 229.

zachowuje naturalny dystans do rzeczy zastanych, kamerzysta natomiast głęboko wnika w tkankę rzeczywistości⁶⁵.

Można by podsumować, że technologia filmowa powołała nowy, paradoksalny rodzaj patrzenia i przeżywania, bazujący na logice iluzji ruchu i zmiany punktów widzenia. Kino pokazało, że możliwe jest łączenie różnych sposobów widzenia krajobrazu: statycznego (od góry, z lotu ptaka), od dołu (z pozycji spacerowicza) i mobilnego (opartego na zmienności perspektyw). „Nowa, zmediatyzowana forma *episteme*”⁶⁶ w znaczący sposób zmieniła nasz stosunek do reprezentacji. Wskutek pracy kamery uruchamiającej grę planów (zblżenia, oddalenia) oraz za sprawą technik montażu, dzięki którym ruch zostaje „uchwycony”, a następnie przetworzony, pejzaż został zatomizowany, a jego doświadczanie zaczęło się charakteryzować ekstensywnością doznań – stał się dostępny w różnych konfiguracjach elementów, z różnych stron, gdyż, jak pisze Lev Manovich: „kino-oko może poruszać się wokół filmowanej przestrzeni, odsłaniając jej różne fragmenty”⁶⁷. Ta cecha obrazu filmowego sprawia zresztą, że daje on niezwykle wprost możliwości kreacyjne i pozwala na manipulację krajobrazem, który można konstruować z całkowicie różnych elementów, uzyskując złudzenie tożsamości miejsca. Ujmując natomiast kwestię od strony społeczno-kulturowej, należałoby stwierdzić, że filmowe widzenie powiązane z gwałtownym rozwojem metropolii wywołało efekt dalszej nobilitacji krajobrazów – obrazów środowisk przetworzonych ludzką ręką, zwłaszcza urbanistycznych i industrialnych. Przy czym nie chodzi tylko o to, że stały się one wyrazem zmieniających się gustów i elementami znaczącymi dla rozwijających się kultur miejskich, ale także o to, że wpłynęły na zmianę relacji pomiędzy tym, co naturalne, i tym, co kulturowe, zamazując granicę tradycyjnej dychotomii. Wprawione w ruch pejzaże, pędzące za oknami samochodów i pociągów, przemykające na ekranach filmowych (a wkrótce też na innych ekranach: miejskich, telewizyjnych, komputerowych i mobilnych) stały się przy tym namacalną oznaką dynamiczności ery prędkości. Wprawiając w ruch obrazy i rzeczy, wymusiła ona ich uczestnictwo w coraz bardziej globalnej cyrkulacji towarów. Pochodną tych procesów jest aktywna partycypacja krajobrazów jako obrazów (malarskich, fotograficznych, filmowych, kartograficznych) w nasilającej się intermedialnej grze reprezentacji, w której stawką są miejsca.

1.3

Krajobraz jako doświadczenie antropologiczne

O ile estetycy w pojęciu krajobrazu za dominujący uznają aspekt wizualny, o tyle przedstawiciele geografii humanistycznej, sukcesorzy Carla Sauera, tacy jak: Yi-Fu Tuan, Clarence Glacken czy David Lowenthal, rozumieją krajobraz szeroko, uwzględniając w nim – obok tekstów pisanych i obrazów artystycznych, składających się na

⁶⁵ Ibidem, s. 226.

⁶⁶ A. FRIEDBERG: *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu...*, s. 17.

⁶⁷ L. MANOVICH: *Język nowych mediów*. Przeł. P. CYPRYAŃSKI. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006, s. 161.

wymiar medialny, symboliczny – środowisko, ekonomię, prawo i kulturę⁶⁸. Przenoszą oni akcent z przedmiotowo pojmanego „obrazu” na samą czynność „widzenia”, po to, by dać możliwość wybrzmienia doświadczeniu antropologicznemu. Przykładowo Yi-Fu Tuan widzenie postrzega jako akt intelektualny, polegający na odkrywaniu pełnych znaczeń światów i zarazem na ich konstruowaniu. Ujmuje to następująco:

Widzenie i myślenie to ściśle powiązane procesy. Po angielsku *I see* („widzę”) znaczy tyle, co *I understand* („rozumiem”). Widzenie, co już dawno zauważono, nie jest zwykłą rejestracją bodźców świetlnych; jest to selektywny i twórczy proces, w którym bodźce z otoczenia ulegają organizacji w płynne struktury, przekazujące rozumnemu organizmowi znaki nasycone treścią⁶⁹.

Obraz rozumiany jest przez niego szeroko nie tylko wizualnie, ale symbolicznie, oprócz ikonicznych oznacza także inne rodzaje reprezentacji: werbalne, tekstualne oraz materialne, praktyczne. W sumie krajobraz wydaje się dla niego istotny nie tyle ze względu na swoją formę przedstawieniową, ile w następstwie praktyk kulturowych, sensów i znaczeń, jakie człowiek jest w stanie mu nadać. Ten tok myślenia potwierdza Cosgrove: „»widzieć« coś (*to see*) oznacza zarazem postrzegać (*to observe*) i uchwycić (*to grasp*) intelektualnie”⁷⁰.

Należałoby jednak dodać, że antropologizujące myślenie o krajobrazie musiało by z konieczności zmierzać do tego, by kluczową dla praktyk krajobrazowych czynność „widzenia” zastąpić innym czasownikiem, oddającym sens bardziej polisensorycznych doznań. Jak bowiem słusznie podkreślał de Certeau, zwracając uwagę na konstrukcyjny charakter nowoczesnego doświadczenia wzrokowego: widzenie jest teorią, a zarazem fantazmatem, jest „urojonym scalaniem”, geometryczną, panoptyczną przestrzenią. Zdystansowanej przestrzenności wizualnej, która ma charakter powierzchniowy, badacz przeciwstawił inną przestrzenność – aktywistyczną, konstytuowaną w wyniku działania, w toku doświadczenia antropologicznego łączącego mikropraktyki indywidualnych empirii ze zrytualizowanym, poetyckim i mitycznym, rytmem zbiorowości, wybrzmiewającym blisko ziemi, pośród zgietku ulic, w odgłosach kroków przechodniów⁷¹. Bycie na górze i obserwowanie to dla de Certeau zupełnie inny rodzaj praktyk aniżeli bycie na dole i wędrowanie; to także dwie odrębne sytuacje poznawcze. Odpowiada im stan lokalizacji podmiotu, który Frydryczak nazywa „byciem wobec krajobrazu” i „byciem w krajobrazie”, oraz sposób jego konceptualizacji na gruncie estetyki: krajobraz jako idea / krajobraz jako proces⁷². O ile krajobraz jako idea, wpisany w koncepcję artystycznej reprezentacji malowniczości, skupia

⁶⁸ Szerzej zob.: K.R. OLWIG: *Recovering the Substantive Nature of Landscape...*, s. 645.

⁶⁹ YI-FU TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987, s. 21.

⁷⁰ D. COSGROVE: *Social Formation and Symbolic Landscape...*, s. 8–9.

⁷¹ M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania...*, s. 95.

⁷² B. FRYDRYCZAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 9.

się na samej obrazowości, o tyle krajobraz jako proces wiąże się ściśle z lokalnymi zjawiskami społeczno-kulturowymi, historią, ludzkim życiem. Podczas gdy pierwszy model uprzywilejowuje spojrzenie panoramiczne, zdystansowaną percepcją wizualną („bycie wobec krajobrazu”) i ujawnia „skłonność do ulegania procesom estetyzacji”⁷³, drugi obejmuje doświadczenie topograficzne, wielozmysłowe uczestnictwo („bycie w krajobrazie”) i skupia w sobie sieci społeczno-kulturowych relacji. Chociaż obydwa rodzaje pejzażu badaczka odnosi do obszaru estetyki (wskazując, nawiasem mówiąc, na coraz większe otwieranie się tej dziedziny na sferę ludzkich doświadczeń i kontekstów społeczno-kulturowych), wyraźnie też wskazuje, że drugi model zbliża się do koncepcji krajobrazu formułowanych na gruncie antropologii i geografii humanistycznej, wiążących jego znaczenie z morfologią miejsca i przestrzennym kształtowaniem środowiska w toku kulturowej, aktywności człowieka.

Zdaniem Frydryczak krajobraz jako proces historycznie wiąże się zresztą z odmienną od europejskiej tradycją, uformowaną na gruncie amerykańskim w XIX wieku. Wymownym potwierdzeniem innego myślenia o krajobrazie jest malarstwo pejzażowe, w Nowym Świecie kształtujące się nie tyle pod wpływem kategorii malowniczości, ile wzniosłości⁷⁴. Bezkrzesne, niezagospodarowane przestrzenie, majestatyczne kaniony, ryczące wodospady, reprezentujące nieokiełznaną dzikość i surowość natury, w obliczu której topniała wiara w konkwistadorskie możliwości człowieka, nie kojarzyły się z „pięknem”; wywoływały raczej stan fascynacji pomieszanej z niepokojem i grozą. Wzniosłość amerykańska jako kategoria przeniknęła do estetyki, a wzięła swój początek z uczucia zachwyty, jaki rodził się u eksploratorów pod wpływem zaskakującego majestatu dziewiczych obszarów. Pisze o tym Kort w odniesieniu do takich symbolicznych terenów, jak: Jaskinia Mamucia, wodospad Niagara czy tereny powulkaniczne Parku Narodowego Yellowstone: „były one postrzegane jako miejsca, w których silnie znać było rękę Boga”⁷⁵. Kort wskazuje na jeszcze jeden aspekt krajobrazowej „inności” amerykańskiej. Otóż te szerokie przestrzenie były „otwarte dla wszystkich, nie tylko religijne, ale i demokratyczne”. Stanowiły tym samym kwintesencję „amerykańskości” jako takiej, przenikniętej liberalnym duchem Thomasa Paine’a. Krajobraz amerykański może zatem stanowić prefigurację krajobrazu uczestniczącego. Zmysłowe „zanurzenie się” w nim można przy tym rozumieć na dwa sposoby: jako zamieszkiwanie lub też wędrowanie, przy czym każda z tych czynności wiąże się z zerwaniem dystansu, jaki cechuje chłodną obserwację. Widokowość trafnie określa go o tyle, o ile odsyła do szerszych pojęć związanych z miejscem, przestrzenią – możliwych do scharakteryzowania w kategoriach psychogeograficznych. Frydryczak nazywa ten obszar emocjonalnych oddziaływań „okolicą” i wiąże z takimi pojęciami, jak: ziemia, ojcowizna, rodzimność – obszar, gdzie człowiek nie jest wyłącznie figurą w krajobrazie, ale aktywnym, operatywnym podmiotem, nieustannie go kształtującym w rytmie zamieszkiwania i codziennej pracy. Zgodnie z tym, co zostało powiedziane wcześniej, uprawnione byłoby postrzeganie „okolicy” w bardziej mobilnych relacjach: bywania,

⁷³ Ibidem, s. 51.

⁷⁴ Ibidem, s. 192.

⁷⁵ W.A. KORT: *“Landscape” as a Kind of Place-Relation...*, s. 32.

gościny, wizyty. Koniecznym warunkiem uczestniczenia w krajobrazie musiałby być jednak i w tym przypadku jakiś rodzaj zaangażowania zmysłowo-emocjonalnego, objawiający się rozwijaniem zainteresowania miejscem, zdobywaniem wiedzy o nim, pragnieniem odkrywania jego „ducha”.

Z myśleniem o krajobrazie jako o procesie wyjątkowo dobrze koresponduje transcendentna filozofia życia amerykańskiego myśliciela Henry’ego Davida Thoreau. Uosabia ona bowiem pochwałę lokalności, która nie „jest”, ale „staje się”, w której nie ma cienia „ciasnoty ani ograniczenia”, ponieważ świadomie dopełnia ją wyobraźnia, która „pasie się na otwartych pastwiskach przestrzeni”⁷⁶. Thoreau nie przeciwstawia zamieszkiwania i wędrowania i nie traktuje ich jako wzajemnie wykluczających się rodzajów doświadczenia, a raczej jako dwie równorzędne strony tego samego zjawiska – życia. Krajobraz postrzega „z drogi”, wędrując i zatrzymując się, patrząc na okolicę jak na „ewentualne miejsce zamieszkania”⁷⁷; w trakcie budowania własnej siedziby anektuje go tak, jakby sam był „królem wszystkiego wokoło”⁷⁸. Jednocześnie jednak pozostawia margines swobody dla dzikiej natury oraz dla innych potencjalnych wędrowców i koczowników, jego panowanie zaś nie nosi żadnych oznak autorytarnego zawłaszczania, ale przepełnione jest myśleniem ekologicznym o koegzystencji człowieka i natury w „krainie wszechświata”, pełnej radości płynącej z sąsiedztwa ptaków i świadomości otwartych wolnych przestrzeni⁷⁹.

Jeśli krajobraz jako doświadczenie odróżnia od krajobrazu jako obrazu element performatywnego, sensualnego zaangażowania, to być może najlepiej uchwycił to antropolog Tim Ingold. Krajobraz nie jest dla niego wyłącznie układem elementów materialnych, powierzchnią, na której nawarstwia się palimpsest kulturowych form, ale „kondensacją działalności w polu relacji”⁸⁰. Ingold podkreśla tym samym procesualny, środowiskowy wymiar krajobrazu, w którym interferuje to, co indywidualne, z tym, co zbiorowe, i układa się w sieć „personalizowanych szlaków”, odzwierciedlającą ludzkie bytowanie „w” krajobrazie, nie zaś „na” jego powierzchni⁸¹. Tak rozumiany krajobraz bliski jest pojęciu okolicy – przestrzeni praktykowanej i konstytuowanej w toku działań wynikających z codziennej aktywności powiązanej z ideą zamieszkiwania. Jako taki staje się jednocześnie formą zadań (*taskscape*), jakie podejmują kolejne generacje mieszkańców kształtujących swoje otoczenie i pozostawiających w nim ślady swojej działalności, efekty ciągłych historycznych transformacji świata⁸². Zmysłowy

⁷⁶ H.D. THOREAU: *Walden, czyli życie w lesie*. Przeł. H. CIEPLIŃSKA. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2010, s. 105.

⁷⁷ Ibidem, s. 99.

⁷⁸ Ibidem, s. 100.

⁷⁹ Ibidem, s. 105.

⁸⁰ T. INGOLD: *Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet*. „Journal of Material Culture” 2004, Vol. 9, No. 3, s. 333.

⁸¹ Ibidem.

⁸² T. INGOLD: *The Temporality of Landscape*. „World Archeology”, Vol. 25, No. 2, s. 152. Cyt. za: B. FRYDRYK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 212.

i haptyczny wymiar krajobrazu, w którym zaznacza się cielesny kontakt z ziemią, został, zdaniem Ingolda, utracony przez człowieka w czasach modernizmu. Epoka ta, pozostawiając czynność spacerowania „ubogim, kryminalistom, ewentualnie młodym dyletantom”, rozpropagowała ideę „siedzącego społeczeństwa”⁸³. Kulminacja tego procesu przypada na erę samochodów, skutecznie ograniczających ludzki kontakt ze światem zmysłowym, przekształcających podróż w doświadczenie wizualne zorientowane na „chwytanie widoków”⁸⁴. Ingold stawia bowiem tezę, że nasza wiedza o środowisku kształtuje się w zależności od techniki pokonywania odległości – sposób poruszania się w przestrzeni implikuje sposób jej postrzegania i tok myślenia o niej⁸⁵. Podobne spostrzeżenia wyraża Schlögel, komentujący Benjaminowską flanerię jako formę ruchu i poznania przestrzeni miejskiej:

istnieje [...] tyle rodzajów spojrzenia i patrzenia, ile istnieje sposobów poruszania się: sposób kupca, *merchant adventurer*; sposób żołnierza, który widzi wszystko przez pryzmat frontu i podbicia danego terytorium [...]; pielgrzymka, dla którego każda część drogi i wszystkie trudy są tylko postępowaniem na drodze do doskonalenia się; albo sposób turysty, który komfortem wynagradza sobie niedostatki życia zawodowego⁸⁶.

Zdaniem Ingolda cechą wyróżniającą nowoczesne społeczeństwa jest „utrata gruntu pod stopami”, wynikająca z ograniczenia czynności spacerowania, co przekłada się na entropię cielesnego związku z ziemią i jednoczesny tryumf oddalanej kontemplacji, bardziej ogólnie zaś oznacza wzmocnienie aktywności wizualnej, postawy pionowej i chłodnej kalkulacji jako sposobu myślenia o świecie. Sądzi on, że powrót człowieka ponowoczesnego do przechadzki nie tylko dałby możliwość przywrócenia utraconych pierwotnych relacji, ale oznaczałby być może szansę otwarcia nowego obszaru badawczego dla antropologii miejsca i studiów percepcji środowiskowej. Spacerowanie bowiem to coś więcej aniżeli tylko fizyczna czynność związana z pokonywaniem odległości, to istota bycia-w-świecie. „Poprzez spacerowanie [...] krajobrazy są wplecione w życie, a życie wplecione w krajobrazy w procesie, który jest ciągły i nieskończony”⁸⁷. Co istotne, Ingold pojmuje przechadzkę nieco inaczej niż Benjamin. Autor *Pasaży* także oczywiście uznawał spacerowanie za rodzaj epistemologii, *modus* doświadczenia i poznania świata opartego na cielesnej konkretności. Tak o tym pisał w *Ulicy jednokierunkowej*: „Inna jest siła drogi, kiedy ktoś nią idzie, a inna, kiedy leci aeroplanem [...]. Tylko ten, kto idzie drogą, doznaje jej panowania, widzi, jak za każdym zakrętem przywołuje rozkazująco z tego właśnie terenu, który dla lotnika jest jedynie rozpostartą płaszczyzną [...]”⁸⁸. Jednak o ile jego spacerowicz

⁸³ T. INGOLD: *Culture on the Ground...*, s. 322.

⁸⁴ Ibidem, s. 329.

⁸⁵ Ibidem, s. 331.

⁸⁶ K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce...*, s. 260.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ W. BENJAMIN: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. A. KOPACKI. Warszawa, Sic!, 1997, s. 12.

to wysublimowany esteta, wyraziciel specyficznej postawy artystycznej dekadenccko usposobionych modernistycznych elit, zapożyczających wolny czas kolekcjonowaniem wrażeń, o tyle przechodzień opisywany przez Ingolda to mieszkaniec, który świadomie i pracowicie wydeptuje własne ścieżki w codziennych kursach zwykłego życia⁸⁹.

Czynnościowo i procesualnie ujęty krajobraz, co widać w komentarzach wielu badaczy, zbliża się znaczeniowo do miejsca. Te dwie kategorie wiąże ze sobą na przykład Jeff Malpas, kiedy omawia zagadnienia ludzkich doświadczeń, aktywności i refleksji, i sytuuje je nieodwołalnie „gdzieś”. Człowiek „zamieszkuje” w krajobrazie, przekształcając miejsce zgodnie ze swoimi potrzebami⁹⁰ – twierdzi filozof. Posiłkując się koncepcjami myślicieli, od Thoreau do Martina Heideggera, wyobraźnią przestrzenną poetów i pisarzy, od Williama Wordswortha, przez Williama Faulknera, do Salmana Rushdiego, wskazując na paralelność dyskursów filozoficznych z naukami empirycznymi, argumentuje on, po pierwsze, że sensem życia ludzkiego jest życie zlokalizowane, po drugie, że każda tożsamość ufundowana jest w krajobrazie i w miejscu. Uściślając te pojęcia, Malpas twierdzi, iż krajobraz stanowi rodzaj wprowadzenia, „otwarcia się” na miejsce⁹¹; w innym miejscu pisze z kolei: „może on odnosić się do trybu istnienia lub trybu reprezentacji, do malarstwa, tak samo jak do tego, co jest namalowane, mianowicie do miejsca”⁹². W podobnym duchu wypowiada się Casey: „Krajobrazy są obrazami miejsc; zbiorami miejsc w najpełniejszym empirycznym i przedstawieniowym sensie. Należy uznać za oczywiste, że nie ma krajobrazu bez miejsca”⁹³.

Jeśli jednak przyjąć tezę o przyległości krajobrazu i miejsca na zasadzie, że ten pierwszy stanowi rodzaj wprowadzenia do tego drugiego, trzeba by założyć, że krajobraz nie jest rodzajem „wizytówki” lub „tła”. Takie myślenie skazywałoby go na bytowanie w obrzeżach doświadczenia antropologicznego, na marginesie dyskursów społecznych. Krajobraz należałoby postrzegać raczej jako stosunkowo autonomiczną kategorię, dającą możliwości dotarcia do istotnych cech zlokalizowanej w miejscu kultury. John Ruskin twierdził, że w doświadczeniu krajobrazu liczy się nie tyle obraz miejsca, ile jego duch⁹⁴ – a więc klimat, aura, *genius loci*. „Duchowość” krajobrazu to jednak nie tylko „wrażliwość”, ale odkładający się materialnie w miejscu dyskurs tradycji i historii, wywołujący poczucie kontaktu z czasem. W tym układzie miejsce stanowi wypadkową przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, nakładają się w nim znaczenia i wartości nadawane mu przez obecne i poprzednie pokolenia. Podkreśla

⁸⁹ T. INGOLD: *Culture on the Ground...*, s. 333.

⁹⁰ J. MALPAS: *Introduction. The Influence of Place*. In: IDEM: *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, s. 1.

⁹¹ J. MALPAS: *Introduction*. In: *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies...*, s. viii-ix.

⁹² J. MALPAS: *Place and Problem of Landscape*. In: *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies...*, s. 5.

⁹³ E.S. CASEY: *Re-Presenting Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, s. 271.

⁹⁴ B. FRYDRYK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 208.

to pochodzący z Rosji artysta konceptualny, Ilja Kabakow: duch miejsca ukryty jest w „historycznej głębi”, w „warstwach kultury”, których odkrywanie wymaga aktywizacji pracy pamięci⁹⁵.

Tak ukierunkowana refleksja tym bardziej ujawnia różnicę pomiędzy podejściem kontemplatywnym do krajobrazu a podejściem doświadczeniowym. Odkrywać miejsce nie znaczy podziwiać widoki, patrzeć tak, jak się patrzy na pejzaż malarski czy fotografię ujętą w formę widokówki. Sens miejsca staje się uchwytne w realnym byciu, wymagającym „zanurzenia się” w przestrzeń, i w nawiązaniu z nią emocjonalnych relacji. Między innymi dlatego według Benjamin turysta, menedżer czy deweloper nie mogą być „kapłanami *genius loci*”⁹⁶. Trudno się jednak zgodzić, by mógł nim być *flâneur*. Wprawdzie pozwala on sobie na wałęsanie się, błędzenie, wnikliwe nieraz poznawanie fragmentów przestrzeni w wielu jej wymiarach, jego aktywność jest jednak powierzchowna. Odkrywanie wymaga tymczasem złożonej aktywności fizyczno-mentalnej, dociekanie sensu krajobrazu jest w niej rodzajem komunikacji interakcyjnej, przebiegającej na linii podmiot – miejsce, a refleksyjność musi iść w parze z czynnością wsłuchiwania się w polifoniczną konstrukcję przestrzeni. Według Ingolda kluczową czynnością jest tu chodzenie na piechotę; jest ono, według niego, „aktywnością mentalną”, „typem inteligencji, która nie pochodzi z umysłu, ale z relacji, jakie wynikają z obecności człowieka w zamieszkiwanym świecie”⁹⁷.

1.4

Film: krajobraz i przestrzeń

Krajobraz należy do oczywistych elementów dzieła filmowego, wynikających z samej jego struktury. Dla reprezentacji filmowej kwestia usytuowania zdarzeń „gdzieś”, w określonej scenerii, jest bowiem sprawą kluczową, a relacja: człowiek – środowisko wydaje się prymarna. Można sobie wyobrazić filmy pozbawione krajobrazu (i z całą pewnością takie istnieją), jednak dla większości dzieł lokacje są istotne, a nierzadko mają znaczenie zasadnicze. Krajobraz może przy tym odgrywać w filmie różne role. Może stanowić tło w znaczeniu scenografii dopełniającej sens całości przekazu filmowego, być elementem konwencji – „toposem gatunkowym”⁹⁸ albo też koniecznym „miejszem akcji”, luźno związanym z treścią filmu, którego wątki faktycznie mogłyby się rozwijać gdzie indziej. Może być malowniczym pejzażem, przydającym ruchomemu obrazowi walorów estetycznych, „pejzażem refleksyjnym”,

⁹⁵ I. KABAKOW: *Publiczny projekt albo duch miejsca*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta...*, s. 348.

⁹⁶ W. BENJAMIN: *Powrót flâneura*. Oprac. A. KOPACKI. „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9, s. 235.

⁹⁷ T. INGOLD: *Culture on the Ground...*, s. 332.

⁹⁸ B. KITA: *Pejzaż refleksyjny*. W: *Przestrzeń w kulturze współczesnej*. Red. D. MAZUR, B. MORZYŃSKA-WRZOSEK. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2016, s. 337.

będącym skutkiem „zatrzymania percepcji”, „zawieszenia uwagi, zastanowienia, a w konsekwencji nawet nostalgii”⁹⁹, albo starannie wybranym plenerem, wyposażonym w walory antropologiczne¹⁰⁰, w którym zawiera się odcień kolorytu lokalnego. Niezależnie od tego, czy pełni rolę podrzędną czy w jakiś sposób autonomizuje się, krajobraz filmowy zawsze uruchamia ważne skojarzenia. Wskutek tego pejzaże – naturalne i przetworzone przez człowieka, traktowane jako *decorum* i głębiej, jako morfologia środowiska, obiektywne i w różnym stopniu poddane procesom subiektywizacji, produkty czynności widzenia i metafory sytuacji egzystencjalnych – mogą wyznaczać obszary różnych konceptualizacji na gruncie wiedzy o filmie. Trafnie pisze o krajobrazie filmowym Barbara Kita:

Jest to [...] byt zarówno natury, jak i kultury, geografii i historii, wnętrza i zewnątrz, indywidualności i zbiorowości, łączący poziom rzeczywistości i porządku symbolicznego. Refleksja nad pejzażem w kinie zakłada ponadto, z jednej strony, namysł nad naturą filmu, z drugiej natomiast, nad naturą pejzażu¹⁰¹.

Sama kategoria krajobrazu współcześnie przeżywa odrodzenie i cieszy się wzmożonym zainteresowaniem badawczym, jednak w polu nauk humanistycznych i społecznych, jak i przyrodniczych (niejednokrotnie w ujęciach interdyscyplinarnych), na gruncie filmoznawstwa jest stosunkowo rzadko podejmowana. Wynika to, jak sądzę, z faktu skoncentrowania się przez przedstawicieli tej dyscypliny na bardziej uniwersalnej kategorii przestrzeni. Filmoznawcze analizy przestrzeni uwzględniają przy tym różne jej rodzaje: kinową, diegetyczną, narracyjną, odbioru. Ich autorzy doszukują się także różnych źródeł potencjalnej supremacji przestrzeni w dziele i różnych kryteriów upodrzedniania względem niej fabuły, by wymienić tylko: estetyczną specyfikę formy filmowej w określonym czasie historycznym (wczesne kino), konwencje gatunkowe (musical, film noir), tradycję determinującą sposób przedstawiania przestrzeni w sztukach wizualnych (np. kino japońskie). Elżbieta Ostrowska w monografii poświęconej temu zagadnieniu¹⁰² przyznaje, że niemożliwe jest kompleksowe ujęcie badawcze przestrzeni filmowej, a jej teoretyczne konceptualizacje z konieczności mają charakter selektywny, dlatego koncentruje się w swych badaniach tylko na przestrzeni diegetycznej (konstruowanej przez widza z uwzględnieniem *diegesis* – wewnętrznej rzeczywistości świata filmowego) w jej aspekcie semantycznym. Autorkę interesują modele kształtowania przestrzeni filmowej – efekty działania określonych schematów poznawczych, które na gruncie gatunków filmowych przyjmują kształt toposów prze-

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ K. BANASZKIEWICZ: *Antropologia krajobrazu filmowego. Człowiek i natury w trybach transgresji*. W: *Krajobraz kulturowy*. Red. B. FRYDRYCHAK, M. CIESIELSKI. Poznań, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2014, s. 122.

¹⁰¹ B. KITA: *Pejzaż za oknem*. W: *Filmowe pejzaże Europy*. Red. B. KITA, M. KEMPNA-PIENIAŻEK. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017 [w druku].

¹⁰² E. OSTROWSKA: *Przestrzeń filmowa*. Kraków, Rabid, 2000.

strzennych, stałych i powtarzających się w filmach reprezentujących dany gatunek miejsc akcji (np. „straszny dom” w horrorze)¹⁰³.

Dla większości studiów dotyczących przestrzeni filmowej punktem wyjścia jest zagadnienie stopnia jej suwerenności (jako przestrzeni artystycznej) i odrębności w stosunku do rzeczywistości:

Przestrzeń, w której żyjemy i działamy, nie jest tą samą przestrzenią, z którą mamy do czynienia w sztuce – pisze Ostrowska. – Harmonijnie zorganizowana przestrzeń w obrazie nie jest przestrzenią doświadczalną – jest sprawą całkowicie wizualną. Ta czysta wizualna przestrzeń jest iluzją [...] jest to przestrzeń wirtualna [...], będąc tylko widzianą, nie ma ona żadnej łączności z przestrzenią, w której żyjemy¹⁰⁴.

Podobnie stwierdzają Alicja Helman i Andrzej Pitrus:

przestrzeń filmowa jest [...] czymś specyficznym, nie jest po prostu tą przestrzenią, którą znamy z codziennego doświadczenia [...]. Wszelka refleksja nad przestrzenią w sztuce zaczyna się od fundamentalnego stwierdzenia, że przestrzeń, której doświadczamy, obcując ze sztuką, nie jest tą samą przestrzenią, w której żyjemy i działamy¹⁰⁵.

Fakt odrębności nie przesądza jednak o braku związku ze światem rzeczywistym. Tadeusz Miczka, definiując przestrzeń filmową, zwraca uwagę na jej wielowymiarowy charakter. Podkreśla, że stanowi ona:

wizualno-dźwiękowe zespoły cech, które odzwierciedlają na ekranie odległości istniejące w świecie rzeczywistym, ich konkretyzacje artystyczne i formy symboliczne. Tego rodzaju zespoły odpowiedników są uzależnione od ludzkich zmysłów, przede wszystkim od widzenia i poznania cielesnego (od kinestezji i motoryki), oraz od czynników społecznych, zwłaszcza estetycznych i etycznych, które są wytworami kultury¹⁰⁶.

Przestrzeń filmowa jako forma artystyczna w tym ujęciu jest oczywiście konstrukcją współzależną od obowiązujących kodów kulturowych (konwencji gatunkowych, modeli kina autorskiego), jednak w planie treści może mieć odniesienia do rzeczywistych układów przestrzennych (przykładowo: lokalizacji, kultury miejsca, semiotyki, proksemiki), a zatem nie wyklucza możliwości odwzorowywania rzeczywistości.

¹⁰³ Ibidem, s. 185.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 45.

¹⁰⁵ A. HELMAN, A. PITRUS: *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2008, s. 65.

¹⁰⁶ T. MICZKA: *Słownik pojęć filmowych*. T. 9. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998, s. 95.

W opracowaniu Miczki pojawia się ponadto ważny wątek relacyjności pomiędzy przestrzenią rozumianą jako kategoria wewnętrzna – morfologiczny składnik dzieła filmowego – a przestrzennym dyskursem zewnątrzfilmowym, obecnym w refleksji humanistycznej poszerzającej pole semantyczne przestrzeni filmowej jako takiej.

Relacja pomiędzy przestrzenią realną a tą uchwyconą w obiektywie kamery należy zresztą do kwestii rudymenatarnych, a jej obecność w teorii filmu datuje się na sam początek kina. Refleksje z tego zakresu rozwijane były w oparciu o fundamentalne spostrzeżenie, że kino w stopniu daleko bardziej odczuwalnym aniżeli starsze media wywołuje wrażenie realności, dzięki czemu widzowie mogą penetrować te miejsca, których faktycznie nie odwiedzili, a nawet te, w których nigdy znaleźć by się nie mogli. Entuzjazm komentatorów rodzącej się siódmej sztuki wynikał w dużej mierze z faktu, że ruchome fotografie były postrzegane jako iluzoryczna wprawdzie, lecz emocjonująca sposobność uwiecznienia życia w całej jego mobilności i witalności, kinematograf zaś jawił się jako aparatura, dzięki której można było sądzić, iż „śmierć przestanie być absolutna”¹⁰⁷. Już analiza wczesnych filmów nakręconych przez pionierów kinematografii prowokowała jednak badaczy do zadawania pytań, w jakim stopniu kamera podgląda świat, a efekt jej pracy – dzieło filmowe – odzwierciedla rzeczywistość, w jakim stopniu natomiast ją konstruuje, kreuje. W historii myśli filmowej oddzielono od siebie, ogólnie rzecz biorąc, dwie orientacje badawcze¹⁰⁸ – ich przeciwstawne tezy długo uznawane były za podstawowe. Pierwsza z nich, określana mianem realistycznej (mimetycznej, fenomenologicznej), artykułowana przez Siegfrieda Kracauera i André Bazina, opiera się na uznawaniu transparentności medium filmowego, podkreśla więc analogie pomiędzy rzeczywistością i światem ekranowym, a kwintesencją kina czyni zdolność do reprodukcji rzeczywistości i jej zjawisk. Druga tradycja, formalistyczna (konstruktywistyczna), której najwierniejszymi orędownikami byli Béla Balázs, Rudolf Arnheim i teoretycy radzieckiej szkoły montażu, akcentuje rolę reżysera – artysty w tworzeniu przestrzeni sztuki, a także odmienną rolę filmowego postrzegania świata, wynikającą z użycia środków takich jak montaż czy kadrowanie. Ponadto skupia się na geście kreacji i głosi pogląd, że kino nie odzwierciedla ani nie imituje świata, lecz tworzy swoją własną rzeczywistość¹⁰⁹.

Poglądy te, lokujące dyskurs dotyczący przestrzeni filmowej w obszarze różnie pojętego stosunku do fizycznej rzeczywistości, mają znaczenie dla badania krajobrazu o tyle, że jednym z kluczowych dylematów jest w nim zagadnienie, czy pejzaż jest „kreowany” przez filmowców czy też „uchwycony” w obiektywie kamery, a zasadniczym problemem wydaje się pytanie: Czy krajobraz filmowy jest tym, w którego autentyczność jako widzowie możemy uwierzyć, a jeśli tak, to na jakich warunkach?

¹⁰⁷ T. LUBELSKI: *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*. W: *Historia kina. T. 1. Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków, Universitas, 2012, s. 93.

¹⁰⁸ Jako pierwszy uczynił to Siegfried Kracauer (zob.: S. KRACAUER: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przeł. W. WERTENSTEIN. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009), a rozwinął Dudley Andrew (zob.: D. ANDREW: *Główne teorie filmu: wprowadzenie*. Przeł. A. KOLODYŃSKI. Łódź, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 1995).

¹⁰⁹ T. MICZKA: *Słownik pojęć filmowych...*, s. 97.

Rozpatrując tę kwestię, przede wszystkim należałoby podkreślić, że radykalizm klasycznego dualizmu: kreacja/reprodukcja faktycznie okazał się metodologiczną utopią, o czym przypomina Miczka:

Rzadko [...] teoretycy tworzyli czyste modele przestrzeni filmowej, najczęściej oscylowali w stronę jednej lub drugiej orientacji badawczej, ponieważ analizowane przez nich dzieła konkretnych twórców, szkół czy kierunków ujawniały swoistość kina polegającą na tym, że przestrzenność jednego lub drugiego typu pozostaje właściwie w sprzeczności z samą jego naturą i jest mu sztucznie narzucana przez artystów¹¹⁰.

Wynikałoby z tego, że paradygmaty kreacji/reprodukcji odtwarzają jedynie ludzkie inklinacje do konstruowania modeli świata i jako takie można je uznać za jeszcze jeden przejaw pragnienia uczynienia rzeczywistości bardziej zrozumiałą. Faktycznie jednak ich funkcjonalność jest ograniczona, a prawdziwy problem przestrzeni, o czym zresztą świadczy rozległość prac poświęconych temu tematowi, uwzględniających różne perspektywy: filozoficzną, psychologiczną, fenomenologiczną, semiotyczną, sytuuje się gdzieś „pomiędzy”. Dawny podział tym bardziej nie może się wydawać adekwatny współcześnie, kiedy przewagę nad rejestracją rzeczywistości zdobywa proces tworzenia obrazów w procesach postprodukcji i kiedy efekty pracy symulacji podają w wątpliwość każdą – już nie tylko pejzażową – autentyczność.

Można jednak, co ważne z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań, problem realizmu przestrzennego rozpatrywać od innej strony. Helman i Pitrus wychodzą z założenia, że: „film nie może odtwarzać rzeczywistej przestrzeni w sensie dosłownym, ale może powtarzać charakterystyczne dla niej relacje [...]”¹¹¹. Stwierdzenie to pozostaje w zgodzie z ustaleniami, jakich przed laty na temat przestrzeni dokonał Jurij Łotman. Dostrzegając opozycje: przestrzeń rzeczywista/artystyczna, nieskończona/skończona, nie-tekst/tekst, badacz podkreślał zarazem fakt, że przestrzeń sztuki jest wydzielona z realnej przestrzeni życiowej, traktował ją jako pewien model stanowiący odzwierciedlenie struktury wszechświata. Jego zdaniem przestrzeń w filmie jest „przestrzenią odgranicezoną, zamkniętą w określonych ramach, a jednocześnie jest izomorficzna wobec bezgranicznej przestrzeni świata rzeczywistego”¹¹². Widziana w tej perspektywie dychotomia: krajobraz skonstruowany/krajobraz zarejestrowany, i towarzyszący jej sposób waloryzowania związany z kreacyjnością/referencyjnością nabierają innego znaczenia – ważną okazuje się w nich nie tyle przeciwstawność obydwu elementów, wywołująca pokusę tropienia różnic, ile postrzeganie ich w charakterze wzajemnych związków i zależności, tworzących złożone układy, gdzie sztuka i życie wzajemnie się przenikają, wpływając na siebie nawzajem, tworząc skomplikowane porządki znaczeń.

¹¹⁰ Ibidem, s. 98.

¹¹¹ A. HELMAN, A. PITRUS: *Podstawy wiedzy o filmie...*, s. 67.

¹¹² J. ŁOTMAN: *Semiotyka filmu*. Przeł. J. FARYNO, T. MICZKA. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1983.

Ten tryb myślenia o przestrzeni filmowej bliski jest perspektywie antropologicznej rozwijanej niegdyś na gruncie polskiego filmoznawstwa zwłaszcza przez Helman. Punktem wyjścia dla jej rozważań było stwierdzenie, że film to obiekt kultury, który nie tworzy „wzoru autonomicznego”, lecz jest rozpatrywany jako „składowa częśćka rozleglejszych wzorów, które tworzy kultura danego czasu i miejsca”¹¹³. Przestrzenne relacje w dziele filmowym, mające charakter proksemiczny, uznała badaczka za rodzaj „kodu antropologicznego”, pozwalającego odkrywać „naturę człowieka i tworzonej przezeń kultury”¹¹⁴. Rozpoznanie uczonych rozwijających za Helman orientację antropologiczną w filmoznawstwie, skrótowo rzecz ujmując, sprowadzić można do kilku przesłanek metodologicznych – ich dotychczasową realizację gruntownie omówiła Iwona Morozow¹¹⁵. Dzieło filmowe stanowi fenomen kultury możliwy do zgłębienia w analogiczny sposób, jak antropologowie strukturalni, Claude Lévi-Strauss czy James G. Frazer, badali społeczności pierwotne – nie tylko poprzez analizę wytworów danej kultury, ale za pośrednictwem jej żywych przedstawicieli, traktowanych jako nośniki informacji. Film jest „tekstem kultury”, dokumentem antropologicznym odzwierciedlającym zjawiska społeczno-kulturowe, a zarazem rodzajem „wiadomości” zaangażowanej w procesy komunikacji kulturowej. Dociec sensu filmu oznacza tyle co odkryć określony model świata, na który składają się także, co podkreślał Zbigniew Benedyktowicz, przestrzenie pamięci, w której „zapisane zostały losy i doświadczenia pokolenia – rozrachunek i z tym, co nagromadziło się w pamięci pokoleń”¹¹⁶, wszystkie wspomnienia zbiorowe, mity i archetypy.

Rozpoznanie wzorów kulturowych, realiów materialnych i szczegółów obyczajowych możliwe jest naturalnie tylko na drodze ukierunkowanej analizy – „lektury antropologicznej” pozwalającej na właściwe odczytanie zamysłów twórców filmowych¹¹⁷. Stosownie do tego dla postawy badawczej zorientowanej antropologicznie ważne okazuje się skupienie uwagi nie tyle na kwestii odległości pomiędzy kamerą a przedmiotem, ile na tym, „co dzieje się pomiędzy ekranem a umysłem widza”¹¹⁸, co stanowi o filmie jako systemie komunikacyjnym, „zjawisku *par excellence* kulturowym, społecznym”¹¹⁹. Dzieło filmowe jest bowiem produktem kultury, powstającym w określonym kontekście i kontekst ten zarazem ujawniającym. „Film pozwala pokazywać

¹¹³ A. HELMAN: *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury*. W: *Film: tekst i kontekst*. Red. A. HELMAN, W. GODZIC. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1982, s. 19.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 23.

¹¹⁵ I. MOROZOW: *Antropologia i filmoznawstwo: dialogu ciąg dalszy? „Człowiek i Społeczeństwo”*, 2012, Vol. XXXIV, s. 55–78. Zob. też: A.S. DUDZIAK: *Antropologia filmu: stanowiska i koncepcje*. W: *Idem: Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000, s. 13–44.

¹¹⁶ Z. BENEDYKTOWICZ: *Przestrzenie pamięci*. W: *Film i kontekst*. Red. D. PALCZEWSKA, Z. BENEDYKTOWICZ. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988, s. 153.

¹¹⁷ J.M. GODZIMIRSKI: *Antropologiczna lektura dzieła filmowego*. W: *Sztuka na wysokości oczu*. Red. Z. BENEDYKTOWICZ. Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, 1991, s. 227–228.

¹¹⁸ A. HELMAN: *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury...*, s. 21.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 30.

człowieka w całej antropologicznej sytuacji¹²⁰ – pisała Maryla Hopfinger, dostrzegając jego antropologiczne z gruntu inklinacje w „poszukiwaniu obrazu człowieka i istoty kultury, w odkrywaniu bogactwa wytworów ludzkich rąk i umysłów, w dokumentowaniu różnorodności sposobów życia i porządkowania świata”¹²¹. Te cechy sztuki filmowej pozwalają zobaczyć odbiorcy na ekranie samego siebie, swoje ciało i duszę, skoncentrowany zakres egzystencji, uwarunkowania społeczne, rytmy życia, słowem: zyskać całą wiedzę o własnej tożsamości i odmienności oraz orientację o specyfice „Innego”.

Interesujące i wciąż, mimo upływu lat, aktualne dezyderaty metodologiczne z zakresu badania przestrzeni filmowej rozumianej na sposób antropologiczno-kulturowy można wywieść z klasycznego opracowania Aleksandra Jackiewicza *Antropologia filmu*. Założeniem autora było przekonanie, że „kino [...] częściej jest antropologią niż sztuką”¹²² (aczkolwiek, co podkreślał, jedno nie wyklucza drugiego), a jego powołaniem jest ukazywanie „obrazu człowieka w świecie”¹²³, z czego wyprowadzony został postulat badawczego skupienia się na odzwierciedlonej na ekranie rzeczywistości. Kino bowiem, jak przekonywał badacz, „cytuje rzeczywistość”, nadbudowując w formie artystycznej świat złożony „z odbić rzeczywistości quasi-realnych”¹²⁴. Pełno w nim jest śladów ludzkiego losu (czego nie zna żadna sztuka), w tym także znaków przenikania się rzeczywistości i fikcji, co świadczy o jego podobieństwie do dawnych rytuałów. Fonofotograficzne cechy filmu sprawiają, że ekran może stanowić rodzaj „antropologicznej ankiety”, za pośrednictwem której autor filmu zadaje pytania, a świat kreowany na nie odpowiada¹²⁵. Zamiast czystej refleksji estetycznej, zawężającej przedmiot badań do kwestii artystycznych, Jackiewicz argumentował na rzecz podejścia interdyscyplinarnego i komparatystycznego, opowiadając się za czymś w rodzaju „socjologii wewnętrznej”, będącej „terenem łączenia integralnej i genetycznej analizy dzieła: analizowania samego dzieła i zarazem badania go jako tworu człowieka (i badania obecności człowieka w dziele), badania dzieła wreszcie jako swobodnego przedmiotu w świecie”¹²⁶. Antropologia miała być zatem w tym ujęciu wspólnym gruntem dla różnych podejść naukowych: semiologii, literaturoznawstwa, socjologii, psychologii, estetyki, a ich integrowanie dawałoby sposobność syntetycznej obserwacji. Przede wszystkim zaś, co ważne, miała pozostać nauką empiryczną, wykorzystującą praktyki artystyczne, społeczne i kulturowe, możliwe do zweryfikowania za pomocą realnych faktów. To, co być może najistotniejsze w kontekście prekursorskiej antropologii filmowej Jackiewicza, to stwierdzenie autora, że nowa subdyscyplina powinna „życie filmowe, film, telewizję badać na bieżąco, kiedy świat odbity na ekranie i kontekst, w którym dzieło powstało, istnieją jeszcze w tym kształcie, w jakim znalazły się

¹²⁰ M. HOPFINGER: *Film i antropologia*. W: *Sztuka na wysokości oczu...*, s. 197.

¹²¹ *Ibidem*, s. 195.

¹²² A. JACKIEWICZ: *Antropologia filmu*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 122.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 13.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 17.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 124.

w dziele¹²⁷, z czego wynika postulat włączenia do badań nad filmem żywego doświadczenia i świata społecznego.

Wracając jednak do głównego wątku, z teorii antropologicznej wysnuć można ważne wnioski, które mogą się okazać przydatne do badania przestrzeni i krajobrazu filmowego. O ile postulat zwrócenia uwagi na kulturową osnovę filmu, tworzoną przez cały kontekst kultury filmowej (a więc nie tylko kwestie różnych poetyk, stylistyk, szkół, ale także problemy „przestrzenne” – produkcji, dystrybucji, recepcji), stanowił zbyt szerokie zobowiązanie dla dawniejszej antropologii filmowej i dlatego ostatecznie skupiła się na samym dziele filmowym w jego wymiarze tekstualnym¹²⁸, o tyle dla dzisiejszych badań wydaje się on kluczowy. Powiązania pomiędzy przestrzenią rzeczywistą i jej ekranową reprezentacją, praktyki filmowe w znaczeniu doświadczeń kulturowych, lokalność produkcji filmowej, „ślady” odbiorcy w dziele i kwestie zaangażowania twórców i widzów w film – zdarzenie zanurzone w miejscu, konkretnej kulturze, jej tożsamości, problemach ekonomiczno-społecznych, ale także zagadnienia dotyczące obiegu filmu w formalnych i nieformalnych dyskursach społecznych, ekonomii i polityki filmowej, odzwierciedlających napięcia na linii lokalne/globalne – wszystkie te zjawiska tworzą szeroki kontekst, który stanowi o nowym modelu badań nad kinem zaangażowanym w mediatyzowaną produkcję przestrzeni i tożsamości. Ten nowy paradygmat, co warto powtórzyć za Markiem Shielem i Tonym Fitzmaurice’em, jest:

zorientowany na problematykę relacji czy też wzajemnych koniunkcji pomiędzy dwoma obszarami [filmem i miastem, można by dodać szerzej: miejscem – I.C.], nawiązywanych w określonym kontekście geograficznym i historycznym, i co istotne, może przyczyniać się także do pojmowania i sytuowania społecznych i kulturowych procesów w kontekście globalizacji¹²⁹.

Zaangażowanie w problemy realnej przestrzeni to nie tylko wyraz realizmu przestrzennego, który daje się zaobserwować w (wybranych) filmach. Kwestia ta musi zostać podkreślona, mogłoby się bowiem wydawać, że problem przestrzeni filmowej i krajobrazu znów sprowadza się do zaprzeszczonego sporu formalistów z realistami. Nie chodzi już o to, czy film odzwierciedla czy kreuje przestrzeń (przyjmijmy, że czyni jedno i drugie), ale o to, że jako obraz kultury i jej wytwór zarazem uczestniczy w złożonym procesie „produkcji przestrzeni”.

1.5

Krajobraz filmowy jako krajobraz kulturowy

Integralny związek krajobrazu filmowego z miejscem jest podstawą analiz skupionych wokół zagadnień tak zwanych geografii filmowych. Dostrzegają go na przykład

¹²⁷ Ibidem, s. 21.

¹²⁸ Ibidem, s. 12.

¹²⁹ M. SHIEL, T. FITZMAURICE: *Preface*. In: *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Eds. M. SHIEL, T. FITZMAURICE. Oxford–Massachusetts, Blackwell, 2001, s. xx.

Graeme Harper i Jonathan Rayner, redaktorzy książki *Film Landscapes*¹³⁰. Dualistyczny termin: „kino i krajobraz”, użyty w tytule poprzedniego tomu poświęconego temu tematowi¹³¹, postanawiają stosować zamiennie z określeniem: „filmowy obraz miejsca” (*moving images of place*)¹³². Wskazują na styczność krajobrazów i miejsc, a także na szerokie znaczenie samego terminu „krajobraz”, w którym nie tylko mieści się potencjał deskryptywny (obraz/opis fragmentu świata), ale który stanowi kategorię o charakterze tematycznym, teoretycznym, tekstualnym, pozwalającą na wydobywanie złożonych relacji „obrazu świata” z innymi aspektami ludzkiego życia i doświadczenia (takimi, jak zagadnienia: zamieszkiwania, postrzegania, codziennych praktyk i rytuałów odbywających się w miejscu) oraz ich interakcji w obszarach ekonomii, polityki, demokracji. Punkt widzenia Harpera i Raynera, jakkolwiek ukształtowany w polu estetyki i filmoznawstwa, ma tendencję do interdyscyplinarnego przekraczania granic. Widoczne to jest chociażby we fragmencie wprowadzenia, w którym podjęty zostaje problem definicji krajobrazu. Autorzy określają przedmiot swoich badań nie tyle pod kątem obrazu dostępnego w praktykach patrzenia i widzenia, ile raczej w kategoriach hermeneutycznych – opisu, interpretacji, znaczenia. Przysnąają równe prawa do produkowania krajobrazów praktykom imaginacji, kreacji, inwencji i odkrywania, reprodukcji, podkreślając, że nigdy nie są one neutralne tak w akcie tworzenia, jak i odbioru, zawsze podskórnie obecna w nich jest intencja. Akcentują też związek krajobrazów z rzeczywistością, dostrzegając, że mają one „swoją symbolikę, jednak równie często pełnią funkcje społeczne – wpływania na rodzaj stosunków i norm wspólnotowych”¹³³. W ten sposób dyskurs krajobrazowy przeniesiony zostaje w rejony pogranicza dyscyplin humanistycznych i społecznych, a nawet przyrodniczych, gdyż przydatne w opisie krajobrazu filmowego stają się terminy: mikroprzestrzeń, zamieszkiwanie, środowisko naturalne, ekologia, a za pojęcia operacyjne uznaje się: kartografię, mapowanie, nawigowanie. Z punktu widzenia prowadzonych przeze mnie rozważań istotny wydaje się także wyrażony przez badaczy pogląd, że chociaż krajobrazy mogą być różnie definiowane, w procesie obcowania z nimi „kluczowe pozostaje to, że za każdym razem są one kompozycją złożoną z różnych składników, a poszczególne elementy oddziałują na siebie wzajemnie, pracując na wizerunek całości”¹³⁴.

Harper i Rayner rejestrują nowy sposób funkcjonowania krajobrazów w kulturze, który powoduje konieczność zmiany podejścia metodologicznego. Z jednej strony bowiem, zważywszy na status obrazu w środowisku cyfrowym, współczesne procesy konwergencji i intermedialnej cyrkulacji krajobrazów – produktów kultury konsumpcji, transformacje sposobów komunikowania się, zasadne wydaje się pytanie: Gdzie

¹³⁰ G. HARPER, J. RAYNER: *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Eds. EIDEM. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, s. 1–2.

¹³¹ *Cinema and Landscape*. Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Bristol–Chicago, Intellect, 2010.

¹³² G. HARPER, J. RAYNER: *Introduction*. In: *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture...*, s. 1–2.

¹³³ *Ibidem*, s. 16.

¹³⁴ *Ibidem*.

są granice krajobrazu filmowego jako takiego?¹³⁵ Z drugiej – na tle dynamiki kulturowej rzeczywistości mnożą się problemy związane z poszerzeniem pola sygnifikacji krajobrazów i łączeniem ich z produkcją znaczeń wykraczających poza kwestie reprezentacji i symboliki, sięgających, można by rzec, samego życia. Niegdyś krajobraz traktowany był jako trwała i koherentna wizja świata, możliwa do rozpoznania na ekranie w wymiarze estetycznym, pod kątem stosowanych strategii autorskich czy jako miejsce lokowania narodowych wartości, dziś staje się synonimem wyczerpania się tradycyjnych narzędzi filozoficznych. Zarazem jednak prowokuje rozszerzenie pola badawczego i większy eklektyzm metodologii ze względu na swój kumulatywny efekt. Jak piszą Harper i Rayner, współczesne krajobrazy filmowe uruchamiają szeroki kontekst historyczno-kulturowy, polityczny, środowiskowy, „mieszczą w sobie ślady rasy i płci”, „eksplorują ekonomie ludzkich relacji z naturą, z innymi, z miejscem i czasem”, czynią to, „prowokując pytania”, choć ważne jest także to, że same „również są efektem stawiania pytań”¹³⁶.

Problem krajobrazu filmowego, tak jak został on zidentyfikowany przez redaktorów antologii *Film Landscapes*, można kojarzyć z szerszym tematem: krajobrazu kulturowego. Jeśli ten ostatni jest: „procesem [...] przebiegającym w granicach tego, co społeczne i kulturowe”¹³⁷, jeśli ma charakter nie tyle postrzeganego „obrazu” (widoku), ile fizycznego, materialnego „kraju” (środowiska, okolicy), z konieczności charakteryzuje go ruch, ewolucja, zmienność. Jako taki możliwy jest do uchwycenia w dynamice relacji: podmiotowe/wspólnotowe, naturalne/przekształcone, ludzkie/nieludzkie, ale także szerszych i na nowo interpretowanych związków i zależności, podlegających procesom intensyfikacji w ponowoczesnych zbiorowościach, a dotyczących tego, co hegemoniczne/obywatelskie, ekologiczne/ekonomiczne, realne/wirtualne. Krajobraz kulturowy byłby więc medium kultury, która wyraża siebie za pośrednictwem ludzkich praktyk kształtowania otoczenia, porządkowania ziemi, lokowania w niej swoich śladów – kulturowych artefaktów. Ale byłby także użyteczną kategorią antropologiczną służącą badaniu kultury w miejscu, pozwalającą rozszyfrować identyfikujące ją nawarstwione znaczenia i wartości oraz procesy ich społecznego uzgadniania w toku interakcji.

Pomysł skojarzenia krajobrazu filmowego z krajobrazem kulturowym w istocie pociąga za sobą konieczność łączenia dwóch omówionych wcześniej podejść badawczych, związanych z krajobrazem jako obrazem i krajobrazem jako doświadczeniem antropologicznym. Z jednej strony istotny byłby bowiem dyskurs wizualny (ściślej: audialno-wizualny, jednak to, co „widzialne”, w odniesieniu do krajobrazu wydaje się bardziej doniosłe), który uruchamiałby tryb analizy obejmujący oko patrzące –

¹³⁵ Graeme Harper bardziej radykalnie wskazuje na potrzebę ponownego rozpatrzenia problemu krajobrazu w warunkach zmiany technologicznej, w sytuacji kina „po kinie”. Zob.: G. HARPER: *Postscript: Synaptic Landscapes: Exploring the 21st Century Moving Image*. In: *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture...*, s. 216–220.

¹³⁶ G. HARPER, J. RAYNER: *Introduction*. In: *Film Landscapes...*, s. 4.

¹³⁷ B. FRYDRYCHAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 54.

– widzenie – przedmiot i powoływałyby metafory epistemologiczne okna i ramy jako mediów reprezentacji, a także podejmowałyby problematykę ich kontekstu kulturowego i uwarunkowań technologicznych, estetycznych, ideologicznych¹³⁸. Istotą doświadczenia odbiorczego jest tutaj patrzenie odseparowane, kontemplatywne, refleksyjne; widz-observator sytuuje się „wobec” krajobrazu, zachowując względem niego konieczny dystans. Z drugiej strony, idąc za optyką krajobrazu jako doświadczenia antropologicznego, należałoby rozważyć, najogólniej rzecz ujmując, możliwości topograficznego bycia „w” krajobrazie. Dla tej perspektywy kluczowe jest przekonanie o procesualnej naturze krajobrazu, który nie tyle „jest”, co „staje się” w toku ludzkich działań, stanowiąc rodzaj wejścia, otwarcia na miejsce. Słownik pojęć określających doświadczeniowy wymiar krajobrazu tworzą terminy z kręgu antropologii i geografii humanistycznej, związane z fizyczną obecnością w miejscu, zmysłowym odbiorem świata, życiem w jego wymiarze środowiskowym i egzystencjalnym, interakcjami, jakie zachodzą pomiędzy człowiekiem i jego otoczeniem, dynamiką wyobraźni przestrzennej. W pojęciu środowiska istotna jest przy tym nie tyle opozycja natura/kultura, ile raczej wzajemne uwarunkowanie świata ludzkiego i świata przyrody, dzięki wzajemnemu zaangażowaniu razem ustanawiających stan określany przez Ingolda „rzeczywistością interaktywną świata tworzonego”¹³⁹. Podejście do krajobrazu charakteryzuje tutaj postawa partycypująca, aktywna, zaangażowana. Trafne wydaje się spostrzeżenie, że krajobraz jako doświadczenie topograficzne „staje się medium, przez które doświadczamy i organizujemy świat”¹⁴⁰.

Frydryczak, podążając za myślą Arnolda Berleanta, nazywa krajobraz doświadczeniowy „krajobrazem uczestniczącym” (*participatory landscape*)¹⁴¹. Jej zdaniem nie stanowi on jakiegoś zasadniczego przeciwieństwa krajobrazu estetycznego, lecz jego dopełnienie. Obydwa wyodrębnione warianty wzajemnie się przenikają, obydwie też sumują się w interdyscyplinarnym terminie: „krajobraz kulturowy”. Impulsu dla tego toku myślenia dostarcza geografia humanistyczna z jednej, a estetyka środowiskowa z drugiej strony. Razem umożliwiają one takie postrzeganie sztuki wizualnej, w którym formą relacji z obrazem jest rodzaj sensualnego, emocjonalnego i egzystencjalnego zaangażowania, percepcja dająca potencjalne możliwości „wejścia w obraz”. Przykłady dzieł zachęcających do tego rodzaju uczestnictwa Frydryczak znajduje w sztuce różnych epok, by wymienić malarstwo pejzażystów, takich jak Ruisdael, Constable, Jean-

¹³⁸ Szerzej o konceptualizacji „okna i ramy” oraz „kina-oka” jako metafor określających percepcję filmową zob.: T. ELSAESSER, M. HAGENER: *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły...*, s. 25–52, 114–147.

¹³⁹ T. INGOLD: *Kultura i postrzeganie środowiska*. Przeł. G. POŻARLIK. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Red. M. KEMPNY, E. NOWICKA. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2003, s. 76–78.

¹⁴⁰ B. FRYDRY CZAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 232.

¹⁴¹ A. BERLEANT: *Art and Engagement*. Philadelphia, Temple University Press, 1991, s. 62. Cyt. za: B. FRYDRY CZAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 223–234.

-Baptiste-Camille Corot, płótna impresjonistów czy współczesną sztukę ziemi (*land art*) tworzoną przez brytyjskiego malarza i rzeźbiarza Richarda Longa. Z kolei jako źródła inspiracji badawczej dla konceptualizacji „krajobrazu kulturowego” w pierwszym rzędzie należałoby wskazać tropy ogniskujące się wokół pojęcia „topofilia” rozwijanego na gruncie geografii humanistycznej przez Yi-Fu Tuana, idei zadomowienia obecnej w filozofii Heideggera czy fenomenologii percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Jakie konsekwencje niesie przeniesienie kategorii krajobrazu kulturowego w obszar analizy filmu? „Wejście w krajobraz – twierdzi Frydryczak – wymaga nie tylko bycia tu i teraz, ale obecności cielesnej i pełnego zmysłowego zaangażowania, na które składa się szereg czynników: od topografii terenu przez emocjonalne odczuwanie jego nastroju po podświadomie odbierane bodźce”¹⁴². W percepcji filmowej z jednej strony chodziłoby zatem o podkreślenie jakiegoś rodzaju urealnionej partycypacji, z drugiej – o przezwyciężenie wzrokocentryzmu w kierunku zaangażowania polisensoryczności doznań.

O tym pierwszym pisał Edgar Morin w klasycznym studium *Kino i wyobraźnia*, wskazując na magiczne podwaliny sztuki filmowej ucieleśniającej doświadczenia pierwotne, archetypiczne, a zatem będącej rodzajem obrzędu¹⁴³. Kino to dla niego dostęp do tajemnicy, pełne znaczeń uczestnictwo, spełniające się na różne sposoby. W najbardziej oczywistym znaczeniu „magia obrazów” roztacza swą moc w wyniku zaciemnienia sali kinowej, pozwalającego na wyalienowanie się ze świata realnego i dogłębne zaangażowanie w fikcję ekranową, dzięki czemu widzowie doznają zbiorowej halucynacji, poddając się iluzji do złudzenia przypominającej rzeczywistość. Rytuał sali kinowej przypomina zresztą praktyki, które leżą u korzeni sztuki, a które wskazują na źródłową ceremonialną aktywność i uczestnictwo zarówno twórców, jak i odbiorców dzieł. Badania prowadzone w jaskiniach w Lascaux czy Altamirze dostarczają dowodów, że odtwarzanie rzeczywistości od zawsze było blisko związane z jej zaklinalaniem, a skłonność do tego rodzaju działań można odnaleźć także w kinie, które „dubluje życie”¹⁴⁴. W innym miejscu Morin wyjaśniał jednak, że to nie wszystko, a „uczestnictwo” w kontekście sztuki filmowej należałoby pojmować głębiej, biorąc pod uwagę istotne przemieszczenie doświadczenia. Kino jest wykreowanym spektaklem, zachowuje jednak szczególnie związek z rzeczywistością dzięki mocy wywołania całkowicie prawdziwych wzruszeń i emocji. U podstaw seansu filmowego leży bowiem psychologiczny mechanizm projekcji-identyfikacji, w wyniku czego widzowie odnoszą widziane obrazy do swojego życia. W spektaklu filmowym Morin dostrzegał ucieleśnienie ważnego prawa antropologicznego: bierność widza przykutego do fotela sali kinowej i niemożność podjęcia przez niego faktycznego działania potęgują jego wrażliwość emocjonalną. „Zanik uczestnictwa praktycznego determinuje [...] intensywne uczestnictwo uczuciowe”¹⁴⁵ – pisał badacz, tłumacząc, że w kinie rzeczy-

¹⁴² B. FRYDRYCHAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego...*, s. 226.

¹⁴³ E. MORIN: *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. EBERHARDT. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 48 i wcześniej.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 129.

wistość i wyobraźnia łączą się w spektaklu, który uwewnętrznia się i naprawdę zaczyna się rozgrywać w ludzkiej duszy. Inną właściwością kina, wzmacniającą poczucie uczestnictwa, jest przejęta z fotografii fotogenia. To ona sprawia, że rzeczy zwykłe na ekranie nabierają wymiaru nadrealności. Morin, tłumacząc to zjawisko, cytował Antoninę Valentine: „obiektyw obdarza wszystko, do czego się zbliży, aurą legendy [...]”¹⁴⁶. Kinematograf działa w ten sposób, wykorzystując samorodny „czar obrazu” – zdolność uwznioślenia rzeczy banalnych, a zarazem poczucie satysfakcji, jaką daje widzom identyfikacja, rozpoznawanie na ekranie znajomych obiektów i rzeczy.

Wzruszenie wywołane widokiem dymów, oparów, wiatru; naiwne radości spowodowane rozpoznaniem rodzinnych miejsc (łatwe do wykrycia w satysfakcji, jaką nam sprawiają pocztówki i fotografie) zdradzają fenomen uczestnictwa, tego samego, którego wywołanie gwarantował kinematograf Lumiere’a¹⁴⁷.

O ile Morin pojmował „wejście” w krajobraz filmowy w znaczeniu mobilizowania wyobraźni, o tyle twórcy najnowszej teorii filmu skłonni są rozszerzyć sens tego doświadczenia i rozumieć je w sposób bardziej dosłowny. Wkraczanie widza do opowieści filmowej, do wnętrza świata przedstawionego filmu, jak dowodzą Elsaesser i Hagener, możliwe jest zarówno w sensie metaforycznym, jak i fizycznym. Koncept, ostatecznie identyfikowany przez badaczy poprzez termin „kino jako drzwi”, opiera się na pomysłu, by „przy pomocy teorii przywrócić filmom »ciało« i »zmysły«, uwzględnić wiele różnych otwarć i pasażów, dzięki którym znaczenie, a także estetyczna obecność stają się dwustronnym procesem”¹⁴⁸. „Drzwi” sygnalizują tutaj różne rodzaje sytuacji progowych, przejść i transgresji – za ich sprawą dzieła filmowemu udaje się „wciągnąć” widza do swojego świata, zafascynować go, usposobić dialogicznie. Praktyki te można różnie rozumieć, od postrzegania ich w kategoriach wydarzenia fenomenologicznego jako transferu widza z jednej fizycznej przestrzeni do innej (fasada kina – hol – sala – ekran), do kognitywnego uwikłania w film, które łatwo daje się powiązać z teoriami poststrukturalistycznymi – wedle nich narracja jest procesem niegotowym, nieskończonym, otwartym na interakcję: czytelnik – widz/tekst. Ale, jak argumentują badacze, doświadczenie filmu, zwłaszcza we współczesnej sytuacji odbioru, wynikającej z bardziej płynnego obcowania z ekranami urządzeń mobilnych – laptopów, smartfonów – oferuje także jakiś rodzaj immersji cielesno-zmysłowej. Opiera się ona z jednej strony na fizycznej koordynacji ruchu oka i ręki, z drugiej – na przepuszczalności obrazu zachęcającego do wrażliwości somatycznej, pobudza doświadczenia taktylne, haptyczne, kinestetyczne, wzmacniając jednocześnie fizyczną obecność i referencyjność miejsc. W efekcie funkcją filmu, który działa poprzez zmysły, jest już nie tyle reprezentacja rzeczywistości, ile autentyczna interferencja z życiem, a nawet ucieleśnione „bycie w świecie”¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 29.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 127.

¹⁴⁸ T. ELSAESSER, M. HAGENER: *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły...*, s. 72.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 22.

Przedstawione koncepcje, jakkolwiek wnoszą wiele interesujących przesłanek do analizy krajobrazu filmowego jako takiego, do badania krajobrazu określonego ramami geograficznymi konkretnego miejsca wydają się niewystarczające, wyabstrahowują bowiem pejzaż z kontekstu materialnego i przenoszą go w wymiar estetyczny. Na użytek niniejszego opracowania chciałabym więc skoncentrować się na perspektywie włączającej w obszar rozważań o krajobrazie założenia antropologii i geografii humanistycznej. Interesujący mnie krajobraz filmowy bardziej precyzyjnie musiałabym więc określić jako krajobraz kulturowy w filmie. Najogólniej rzecz ujmując, stanowi on rodzaj medium dającego sposobność wglądu w kulturę ulokowaną w określonym miejscu, medium, w którym szyfrowane są procesy tworzenia znaczeń, nawiązywania relacji, konstruowania społecznych dyskursów. Pozostając obrazem – przeniesiony w pole komunikacji kulturowej, włączony w procesy negocjacji – jest on podmiotem otwartym na interakcje, uczestniczącym w społecznym dialogu. Jeśli mam na myśli w kontekście krajobrazu filmowego jakiś rodzaj zmysłowego zaangażowania, to będzie chodziło nie tyle o formę uczestnictwa w kinie jako instytucji kulturalnej czy w świecie przedstawionym dzieła filmowego, o uczestnictwo polegające na „wciągnięciu” widza w przestrzeń diegetyczną, ile o „wejście w obraz” oznaczające rozpoznawanie problemów, które w związku z krajobrazem film tematyzuje, ich identyfikację-projekcję, a w następstwie tych czynności – wzbudzanie uczuć, emocji, aktywności wyzwalających potrzebę zaangażowania się w realne życie.

W sumie chodziłoby więc o ożywienie – być może nieco anachronicznego w kontekście końca epoki analogu – realizmu, takiego, który zachowuje dawną wiarę w zdolność (przynajmniej pewnych rodzajów) współczesnego kina do wyrażania konkretnej przestrzenności w wymiarze takim, jakim jest on w istocie. Jest to perspektywa pociągająca za sobą, jak pisał Miczka, utożsamienie przedmiotów filmowych „z treścią obrazu ekranowego” i sprowadzenie „na poziome przestrzeni do jednego mianownika świata sztuki i świata widza”¹⁵⁰. Przywoływany w tym miejscu geograficzno-antropologiczny punkt widzenia zakłada bowiem – w przeciwieństwie do większości współczesnych koncepcji medioznawczych, odmawiających obrazom w erze cyfrowej wartości referencyjnej – że miejsce w filmie nie musi być „wymyślone”, ale może odzwierciedlać, przynajmniej w jakimś sensie, autentyczną, realną przestrzeń z jej specyfiką kulturową, historią i tożsamością. Należy jednak podkreślić, że mówienie w tym kontekście o realizmie nie wiąże się bynajmniej z próbą bezkrytycznego wskrzeszania wiary, iż całość przestrzeni ekranowej możliwa jest do pojęcia w kategoriach autentyzmu. Innymi słowy, nie chodzi o szukanie w dziele filmowym śladów indeksalnej reprezentacji, a więc o traktowanie obrazu filmowego w kategoriach bezwzględnej szczeroci i predyspozycji do odzwierciedlania fizycznej realności, możliwej następnie do wytropienia w toku wnikliwej analizy. Istotny jest raczej pewien rodzaj realizmu „urzeczowionego w percepcji widzów”¹⁵¹ – jak ujmują to medioznawczynie Susanne Eichner i Anne Marit Waade – dotyczący procesu recepcji filmowej, w którym docho-

¹⁵⁰ T. MICZKA: *Słownik pojęć filmowych...*, s. 97.

¹⁵¹ S. EICHNER, A.M. WAADE: *Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron//Broen*. „Global Media Journal”, German Edition 2015, Vol. 5, No. 1, s. 6.

dzi do głosu kontekst relacji filmu i życia, okoliczności produkcji filmowej, polityki lokalnej, instytucji i praktyk społecznych, ujawniające faktyczną grę, jaka toczy się w filmie pomiędzy tym, co fizyczne, a tym, co mediowane.

Teza, u podstaw której leży przekonanie o przenikaniu się faktycznej przestrzenności z przestrzenią diegetyczną medium filmowego, pociąga za sobą konieczność respektowania miejsca w filmie jako ujawniającego naturę rzeczywistych relacji pomiędzy miejscem, czasem i reprezentacją. Wychodząc z takiego założenia, należałoby stwierdzić, że nie ma w zasadzie większego znaczenia, czy krajobraz filmowy jest „uchwycony” w obiektywie (i czy odpowiadają mu rzeczywiste lokacje) czy też jest w jakiś sposób symulowany. Także rodzaj użytej w procesie produkcji technologii (analogowa/cyfrowa) niewiele ma tu do dodania, gdyż prymarna pozostaje świadomość, że – jak pisze brytyjski medioznawca, badacz kultur miejskich, Les Roberts, odwołując się do ustaleń Edwarda Soji – „atrybuty *mise-and-scene* są skomponowane z przestrzennych faktów, które denotują rozumienie przestrzeni społecznej [...]”¹⁵², a zatem w pewnym istotnym sensie to, co widzimy na ekranie, ma związek z realnym, prawdziwym życiem. Film jest bowiem produktem praktyk i wyobrażeń przestrzennych, odwzorowuje je i kształtuje zarazem, angażując się w poetykę i politykę miejsca oraz wyrażając troskę o zachowanie jego pamięci kulturowej. Celem badawczym pozostaje w związku z tym uczynienie lokalnej przestrzeni „fundamentalnym ogniwem filmowego dyskursu, podniesienie filmu do statusu narzędzia analitycznego w badaniu miejsca”¹⁵³. W sumie chodzi więc o to, by krajobraz filmowy traktować ściśle jako produkt określonej kultury, efekt jej umiejscowionych praktyk, wierząc, że nie tylko umożliwia on wgląd w lokalność, ale równocześnie posiada zdolność współkonstruowania, współtworzenia miejsca – przestrzeni pamięci, identyfikacji, tożsamości. Biorąc jednak pod uwagę kruchy status współczesnych miejsc, konieczne wydaje się uzupełnienie tej tradycyjnej antropologicznej optyki badawczej o perspektywę ponowoczesną, uwzględniającą w badaniu krajobrazów filmowych mobilność, ruch, cyrkulację globalnych przepływów. Zobowiązuje ona zarazem do przyjęcia postawy krytycznej i sceptycznej względem wszelkich idei spójności i koherencji miejsca; podejścia, które pociąga za sobą konieczne otwarcie się na zjawiska hybrydyczności, heterotopii przestrzennej i gry relacji różnych form i praktyk.

1.6 | Topografia filmowa

Przejawy zainteresowania mapą, kartografią, topografiami obserwowalne są dzisiaj w różnych obszarach nauki i działalności artystycznej. Te geograficzne inkli-

¹⁵² L. ROBERTS: *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool, Liverpool University Press, 2012, s. 15.

¹⁵³ Jest to jedna z głównych tez Lesa Roberta i jego „geografii filmowej”, którą przejmuje od Nezara Alsayyada. Zob.: L. ROBERTS: *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool...*, s. 14. Zob.: też: N. ALSAYYAD: *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*. Oxford–New York, Routledge, 2006, s. 4.

nacje można uznać za efekt zwrotu przestrzennego (*spatial turn*)¹⁵⁴ w humanistyce i naukach społecznych, skutkującego między innymi wzmożonym zainteresowaniem problematyką miejsca i jego graficznej (obrazowej i tekstowej) reprezentacji, a także szerzej – wzrostem popularności myślenia kategoriami przestrzennymi jako adekwatnej orientacji badawczej. Transformacja uwidacznia się chociażby w zmianie zakresu znaczeniowego terminów: „przestrzeń”, „miejsce”, „kartografia”, które – zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym – każdorazowo służą określaniu „geograficznego wymiaru jako kluczowego aspektu produkcji kulturowej”¹⁵⁵. Przestrzenna reorientacja dokonuje się w atmosferze ugruntowywania się dyskursu interdyscyplinarnego. Prefiks geo-, dodawany do kolejnych tradycyjnych metodologii, z jednej strony poświadcza to, jak ważnym elementem ludzkiej świadomości są dzisiaj sygnatury przestrzenne, z drugiej – wskazuje, że jedyną może perspektywą uchwycenia zjawisk kulturowych dotyczących miejsca jest podejście inspirowane aliansem kulturoznawstwa z geografją (w tym zwłaszcza geografją humanistyczną), urbanistyką, antropologią, medioznawstwem. W obszarze literatury można dostrzec tryumf geopoetyki¹⁵⁶, realizowanej jako „zapisy miejsc w tekstach kultury”¹⁵⁷, przy czym w ramach tej orientacji tekst jako reprezentacja miejsca i przestrzeni wyraża inklinacje nie tyle może geograficzne, ile topograficzne¹⁵⁸. Pisał o tym także Piotr Piotrowski, wprawdzie nie w odniesieniu do literatury, lecz – bardziej ogólnie – do wszelkich praktyk artystycznych, zwracając uwagę na to, że coraz częściej stosowaną przez artystów strategią jest kreatywne „mapowanie”¹⁵⁹.

Widać wyraźnie, że topografie i kartografie, rozumiane nie rzeczowo i instrumentalnie, ale metaforycznie, stały się w ostatnim czasie pojęciem adekwatnym także do

¹⁵⁴ Na temat *spatial turn* widzianego z perspektywy geografii humanistycznej zob.: *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*. Eds. J. FALKHEIMER, A. JANS-SON. Göteborg, Nordicom, 2006; *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Eds. B. WARF, S. ARIAS. London, Routledge, 2009. W polskim przekładzie zob. zwłaszcza: D. BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2012.

¹⁵⁵ B. WARF, S. ARIAS: *Introduction: the Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities*. In: *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives...*, s. 1.

¹⁵⁶ E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014, s. 61–122; Zob. polemikę dotyczącą różnego rozumienia terminu „geopoetyka” na gruncie polskiego literaturoznawstwa: A. KRONENBERG: *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014, s. 33, 38–40.

¹⁵⁷ E. RYBICKA: *Geopoetyka (O mieście, przestrzeni, miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków, Universitas, 2006, s. 480.

¹⁵⁸ Zob. np. monograficzny tom periodyku: „Teksty Drugie” 2014, nr 6 zatytułowany *Topo-grafie*.

¹⁵⁹ P. PIOTROWSKI: *Od geografii do topografii*. W: IDEM: *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2010, s. 59–84.

opisu metody badania kultury i jej wytworów. Uwagę na ten fakt zwraca Tom Conley, który studia kulturowe uznaje za „prześlągnięte ideą mapowania”¹⁶⁰. Wśród badaczy miejsc, przestrzeni i ich reprezentacji medialnych nie brakuje przy tym zwolenników tezy, że zwrot przestrzenny (*spatial turn*) w humanistyce słuszniej byłoby nazwać zwrotem topograficznym (*topographical turn*). Sugestywnie ujmuje tę kwestię Elżbieta Rybicka, pisząc w kontekście badań literackich, że to ostatnie określenie posiada „zdecydowanie większy i atrakcyjniejszy potencjał semantyczny”¹⁶¹. Zdaniem autorki uzasadnieniem tej nomenklatury jest nie tylko bogata i długa tradycja retoryczna literackich opisów przestrzeni, ale istotny fakt, że: „We współczesnym krajobrazie myślowym topografia współgra [...] z przeświadczeniem o literackim i kulturowym wytwarzaniu przestrzeni. Doskonale rezonuje też z innymi rodzinnymi pojęciami – heterotopiami i topotopografią, toponimią i topologią, atopią, utopią i dystopią czy wreszcie mnemotoposami”¹⁶². Topografia jako jeden z działów geografii zajmuje się badaniem kształtu i rysów powierzchni Ziemi, zapisem rzeźby terenu, konfigurowaniem powierzchni pod kątem obiektów i punktów charakterystycznych. Ale topografia to także rodzaj mapy – graficznej reprezentacji form ukształtowania terenu. Na takie rozumienie tego terminu wskazuje zresztą sam źródłosłów – *topos graphos* to inaczej: „opis” lub też „obraz” miejsca¹⁶³.

Instrumentarium pojęciowe po zwrocie topograficznym obejmuje zatem jako nieodzowne pojęcia: mapy (formy reprezentacji przestrzeni) i mapowania (czynności związanej tak z tworzeniem obrazu świata, jak i jego odtwarzaniem). Jak wynika z monumentalnego zbioru będącego pokłosiem wystawy *Maps: Finding Our Place in the World*, zainicjowanej przez The Field Museum w Chicago, mapy od wieków uważano za „uniwersalne formy komunikacji”¹⁶⁴, które „odgrywały wielką rolę w historii gospodarki, sztuki, literatury i narodowej tożsamości”¹⁶⁵. Na komunikacyjny wymiar map jako mediów społeczno-kulturowych zwrócił uwagę także brytyjski geograf i historyk John Brian Harley, pisząc: „Mapy jako media sytuujące się pomiędzy skierowanym do wewnątrz umysłem a zewnętrznym fizycznym światem są kluczowymi narzędziami pomagającymi ludzkiemu umysłowi stworzyć sens uniwersum w różnych skalach. Co więcej, są one niewątpliwie jedną z najstarszych form

¹⁶⁰ T. CONLEY: *The 39 Steps and the Mental Map of Classical Cinema*. In: *Rethinking Maps: New Frontiers in Cartographic Theory*. Eds. M. DODGE, R. KITCHIN, C. PERKINS. London, Routledge, 2009, s. 131.

¹⁶¹ E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich...*, s. 33.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Warto tu przypomnieć wspólny źródłosłów pisma i obrazu – w starożytnej Grecji pisanie, rysowanie i malowanie określano jednym terminem: *graphein* (od nazwy przyrzędu rysunkowego). Zob.: *Disegno — rysunek u źródeł sztuki nowożytnej*. Red. T.J. ŻUCHOWSKI, S. DUDZIK. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001.

¹⁶⁴ J.W. McCARTER JR.: *Foreword*. In: *Maps. Finding our Place in the World*. Eds. J.R. ACKERMAN, R.W. KARROW JR. Chicago–London, University of Chicago Press, 2007.

¹⁶⁵ Ibidem.

ludzkiej komunikacji¹⁶⁶. Jak ujmuje to Teresa Castro, w ludzkiej świadomości prawdopodobnie zawsze istniał „impuls mapowania”¹⁶⁷ (*mapping impulse*), zakorzeniony w czynnościach doświadczania i poznawania przestrzeni – niewątpliwie na długo przed pojawieniem się fizycznych artefaktów zwanych dzisiaj mapami¹⁶⁸. Według Harleya mapowanie – jak malowanie – poprzedzało wynalazek pisma i systemów numerycznych i chociaż mapy w wielu obszarach świata aż do renesansu nie stały się przedmiotami codziennego użytku, relatywnie mało było społeczeństw nieposługujących się w ogóle mapami¹⁶⁹. W ciągu wieków mapy traktowano jako fizyczne artefakty i koncepty mentalne – metaforyczne formy myślenia i tworzenia. Ogółem ich dzieje stanowią istotne ogniwo powszechnej historii przestrzennej komunikacji.

Inni badacze z kręgu geografii humanistycznej podkreślają kulturowe fundamenty mapowania, interpretując mapę wprost – jako źródło historii kultury i społeczeństwa. David Harvey uznaje na przykład przestrzeń mapowaną za podstawę wiedzy¹⁷⁰, Cosgrove twierdzi zaś, że mapy przypominają „kulturowe artefakty”¹⁷¹, odzwierciedlają bowiem podejście różnych społeczności do tego, czym jest świat. Matthew H. Edney pisze, że czynność mapowania „ujawnia sposób, w jaki ludzie mogą kreować, utrzymywać, rekonfigurować idee miejsca w szerszych społeczno-kulturowych kontekstach”¹⁷². Jego zdaniem mapy „podobnie jak poezja i sztuka służą ustalaniu i definiowaniu, partykularnej interpretacji, czym dane miejsce jest, co stanowi o jego odrębności i jakie jest jego znaczenie”¹⁷³. Kluczowe znaczenie map nie tylko w historii powszechnej, ale w życiu poszczególnych zbiorowości, ich funkcje jako graficznej syntezy wiedzy historycznej i współczesnej informacji o zdarzeniach i miejscach opisali przed laty amerykańscy geografowie – wspomniani już Harley oraz David Woodward. We wstępie do pierwszego tomu klasycznego dzisiaj, monumentalnego dzieła *The History of Cartography, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean* pisali oni: „Jako wizualne ucieleśnienia różnych koncepcji przestrzeni mapy pogłębiały i rozszerzały świadomość społeczeństw. Stanowiły prymarne medium

¹⁶⁶ J.B. HARLEY: *The Map and the Development of the History of Cartography*. In: *The History of Cartography, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*. T. 1. Eds. J.B. HARLEY, D. WOODWARD. Chicago, Chicago University Press, 1987, s. 1.

¹⁶⁷ „Impuls mapowania” Teresa Castro wywodzi od historyczki sztuki Svetlany Alpers i też zawartych w jej książce: S. ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.

¹⁶⁸ T. CASTRO: *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture*. „The Cartographic Journal” 2009, Vol. 46, No. 1, s. 9–15. Zob. też: T. CASTRO: *Mapping the City through Film: From 'Topophilia' to Urban Mescapes*. In: *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*. Eds. R. KOECK, L. ROBERTS. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

¹⁶⁹ J.B. HARLEY: *The Map and the Development of the History of Cartography...*

¹⁷⁰ D. HARVEY: *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, s. 11–12.

¹⁷¹ D. COSGROVE: *Mapping the World*. In: *Maps. Finding our Place in the World...*, s. 66.

¹⁷² M.H. EDNEY: *Mapping Parts of the World*. In: *Finding our Place in the World...*, s. 121.

¹⁷³ Ibidem.

służące transmisji idei i wiedzy o przestrzeni¹⁷⁴. Dalej zaś argumentowali, że wobec tego mapy ogólnie należy uznać za „graficzne reprezentacje, które umożliwiają przestrzenne pojmowanie rzeczy, pojęć, warunków, procesów i zdarzeń w ludzkim świecie”¹⁷⁵. Uwzględniając powyższe rozpoznania na temat istoty map, należałoby stwierdzić, iż kartografia traktowana jako metoda badania wytworów kultury obliguje badacza do zmiany podejścia. W miejsce modernistycznej linearności i logiki opartej na teleologiach zmuszony jest on, zgodnie z logiką mapy, stawiać horyzontalne układy powiązań i synchronicznych relacji, ogółem zaś uprawiać refleksję nakierowaną na dyfuzyjność i sieciowość. Prowadzi to prostą drogą do konieczności uznawania odmiennych perspektyw i skupiania się na różnych punktach widzenia, co w języku geokrytyki nazywane jest multifokalizacją¹⁷⁶. Jej twórca, Bertrand Westphal, sugeruje przy tym, że wskutek otwarcia się na poliwalentne interakcje przestrzennych i dyskursywnych praktyk konieczna jest całkowita rezygnacja z egocentryzmu. Biorąc pod uwagę odmienne perspektywy widzenia przestrzeni: endogeniczną, egzogeniczną, allochtoniczną, radzi on, by przyglądać się miejscu – miastu czy regionowi – z pozycji geografii (samego miejsca i skupionych w nim dyskursów), nie zaś jednostki¹⁷⁷.

Podobnego rodzaju sądy wyraża Roberts, który, dokonując transpozycji metod kartograficznych na grunt warsztatu filmoznawczego, tworzy własną „kartografię filmową”. Uznaje ją jednocześnie, wzorem geokrytyki, za „zbiór nakładających się praktyk i krytycznych perspektyw”¹⁷⁸ i sytuuje w szerszym kontekście – przestrzennej antropologii. Adaptując samo pojęcie mapy na grunt studiów filmowych, podkreśla jej znaczenie procesualne i konstrukcyjne. Kluczowym hasłem w słowniku topograficznym Roberta jest zresztą nie tyle pojęcie statycznej mapy, ile mapy mobilnej, w zakresie czynnościowym zaś nie mapowanie, lecz nawigowanie; jego zdaniem praktyka o charakterze performatywnym jest bardziej adekwatna do badania współczesnej kultury. We wstępie do *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance* proponuje on interdyscyplinarną nawigację jako metodę badawczą opierającą się na negacji transcendentnej kartografii wiedzy przez wzgląd na ruch i mobilność współczesnych przestrzeni miejskich¹⁷⁹, możliwych do postrzegania i badania w toku procesów przestrzennej i czasowej nawigacji – historiograficznej, ontologicznej, geograficznej, archeologicznej, architektonicznej¹⁸⁰. Przykładową praktyką kartograficzną w odniesieniu do filmu, jaką podaje badacz, jest realizacja projektu „archiwalnego miasta”, którego celem jest mapowanie (nawigowanie) krajobrazów Liverpoolu,

¹⁷⁴ J.B. HARLEY, D. WOODWARD: *Preface*. In: *The History of Cartography, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean...*, s. xv.

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. xvi.

¹⁷⁶ B. WESTPHAL: *Foreword*. In: *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. R.T. TALLY JR. New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. xiv.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film...*, s. 80.

¹⁷⁹ L. ROBERTS: *Mapping Cultures: A Spatial Anthropology*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Ed. L. ROBERTS. New York, Palgrave Macmillan, 2015, s. 17.

¹⁸⁰ L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film...*, s. 68.

przedstawionych w różnych dziełach filmowych zrealizowanych w miejskich plenerach na przestrzeni XX wieku. „Archive City” rozumiane jest tu jako przestrzenno-czasowy konstrukt oparty na metaforze miasta-achiwum¹⁸¹. Nie tworzy on po prostu zbiorowego wizerunku miasta o określonym potencjale semiotycznym, ale w toku zastosowanego dynamicznego mappingu ukazuje przestrzeń jako wielowarstwowy konglomerat codziennych praktyk miejskich o nieoczywistym statusie ontologicznym – sytuujących się pomiędzy tym, co realne/wyobrażone, materialne/wirtualne, analogowe/digitalne. Ogółem przez pojęcie filmowej kartografii Roberts rozumie potencjał możliwości badawczych, jakie wynikają z rozpoznawania różnych sposobów konwergencji przestrzeni filmowych i rzeczywistych oraz z wykorzystywania funkcji performatywnych filmowych map i mappingu¹⁸².

Autor *Mapping Cultures...* wskazuje na szerokie możliwości kartografii filmowej jako zbioru obejmującego różne teorie i praktyki badawcze – od opisu wyobraźni społeczno-przestrzennej po performatywne nawigacje „w ruchu” i „w drodze”¹⁸³. W tym miejscu chciałabym się jednak skoncentrować na dwóch wybranych aspektach, które wydają mi się szczególnie istotne z punktu widzenia omawianych tu zagadnień. Chodzi mianowicie o kwestie „mapy w filmie” oraz „kognitywnego i emocjonalnego mappingu”¹⁸⁴. Mówiąc o mapie w filmie, nie mam przy tym, rzecz jasna, na myśli funkcjonowania mapy jako rekwizytu filmowego (czy ujmowania jej w inny materialno-figuratywny sposób), ale znaczenie przenośne – mapy jako wiodącej metafory dla odczytywania geografii filmowych. W tym kontekście intrygująco brzmi już samo pytanie: Czy filmowy obraz może być „mapą”? Za eufemistyczną odpowiedź można uznać stwierdzenie, jakie pojawia się we wstępie do antologii *Cinema and Landscape* po redakcją Harpera i Raynera: „Mapy mogą być produktem jednostek lub też wielu autorów pracujących razem [...]. Tworzenie map jest analogiczne do produkcji filmowych, w których spotykają się zbiorowy wysiłek i indywidualna wizja”¹⁸⁵. W istocie w filmowej kartografii idzie jednak o coś więcej aniżeli o poszukiwanie analogii w zakresie sposobu produkcji, mianowicie o bardziej dogłębne rozpracowywanie sensu tropicznego mapy oraz natury koincydencji film – mapa.

Bardziej precyzyjna w zakresie odtwarzania istoty tej relacji jest Castro; jej „impuls mapowania” – kluczowy dla filmowej topografii – dotyczy nie tyle obecności mapy w filmie, ile procesów kulturowych, percepcyjnych, mentalnych, które mogą się ujawnić za pośrednictwem obrazów na ekranie, a które mają istotny wpływ na kształtowanie rozumienia miejsca. Pojęcie kartografii, jej zdaniem, ogólnie odsyła do procesów mentalnych (wizualnej reprezentacji przestrzeni geograficznej), historycznych (różne

¹⁸¹ L. ROBERTS: *Navigating the 'Archive City' Digital Spatial Humanities and Archival Film Practice*. „The Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies” 2015, Vol. 21, No. 1, s. 100–115.

¹⁸² L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film...*, s. 69.

¹⁸³ L. ROBERTS: *Mapping Cultures: A Spatial Anthropology...*, s. 17.

¹⁸⁴ L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film...*, s. 70–72, 76–78.

¹⁸⁵ G. HARPER, J. RAYNER: *Introduction – Cinema and Landscape*. In: *Cinema and Landscape...*, s. 15.

kartograficzne racjonalności w zależności od typu społeczeństwa i porządku czasowego) oraz do podstaw wiedzy (kondycja możliwości dyskursu)¹⁸⁶. We wszystkich tych wymiarach, jak twierdzi badaczka, mapa nie jest neutralna, lecz zawsze pozostaje uwikłana w określone reżimy wizualne, uwarunkowane społecznie sposoby widzenia świata. Ten aspekt mapy podkreślał także Harley, pisząc, że kartografia jest zarówno formą wiedzy, jak i formą siły¹⁸⁷, a mapa łatwo przeistacza się w medium kontroli i władzy. Dla Castro najbardziej istotne w kartografii filmowej jest zatem uchwycenie pozycji obserwacyjnej (a zarazem wypowiedzeniowej), punktu widzenia, z którego kreuje się wizję świata. Zawiera się ona w ukutym przez nią określeniu „forma kartograficzna”¹⁸⁸ (*cartographic shape*). Wśród możliwych „form” (uwarunkowanych w istocie pozycją obiektywu kamery, implikującą przyjęcie określonego punktu widzenia miejsca i rodzaj podejścia do problematyki z nim związanej) wyróżnia ona: panoramy (perspektywa ogólna), atlasy (archiwum obrazów do przeglądania-nawigowania) i widoki z lotu ptaka (totalność spojrzenia). Skupia się przy tym nie tyle na mapach jako narzędziach wiedzy geograficznej, ile na ich potencjalnych funkcjach. Tym, co łączy, jej zdaniem, kino i kartografię, są „graficzne znaczenia zawarte w wizualnych reprezentacjach świata”¹⁸⁹, których podstawą jest specyficzny rodzaj obserwacji przestrzeni, oparty na dominacji oka i trybie nadawania znaczeń.

Podobne sądy wyraża Conley w imponującym dziele *Cartographic Cinema*¹⁹⁰, w całości poświęconym relacjom, jakie mogą łączyć filmy i mapy. Badacz ten traktuje film jako jedno z mediów „lokacyjnych” (*locational media*)¹⁹¹, dających możliwości syntezy tego, co indeksalne i nieindeksalne. Obraz filmowy można, jego zdaniem, uznać za mapę, jednak – znów – nie w znaczeniu ściśle geograficznym, ale fikcyjnym, odnoszącym się do diegezy, ponieważ stanowi on „umiejscowienie” wyobraźni¹⁹². Filmy w tym sensie są „mapami”, że przenoszą widza w imaginowany świat (świat przedstawiony filmowej fabuły), „formując i kolonizując wyobraźnię publiczności”¹⁹³, z czego też wynika ich siła ideologiczna. Przede wszystkim jednak, jak argumentuje badacz, są specyficznymi wizualnymi strukturami, konstruktami mentalnych geografii (map mentalnych)¹⁹⁴. Koncepcję „mapy mentalnej”¹⁹⁵ przejmuje autor od Christiana

¹⁸⁶ Ibidem, s. 11.

¹⁸⁷ J.B. HARLEY: *Maps, Knowledge, and Power*. In: *The Iconography of Landscape...*, s. 279.

¹⁸⁸ T. CASTRO: *Cinema's Mapping Impuls: Questioning Visual Culture...*, s. 9.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ T. CONLEY: *Cartographic Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

Autor rozpatruje ideę kartografii filmowej, analizując materiał filmowy obejmujący historię kina światowego od okresu klasycznego, przez Nową Falę, do awangardy.

¹⁹¹ T. CONLEY: *Introduction*. In: IDEM: *Cartographic Cinema...*, s. 1–2.

¹⁹² Ibidem, s. 2.

¹⁹³ Ibidem, s. 1.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 4.

¹⁹⁵ Jak podaje Magdalena Saryusz-Wolska: „Pojęcie *mental map* zostało wprowadzone w 1948 roku przez Edwarda C. Tolmana, lecz rozpowszechniło się w latach 50. za sprawą książki geografa Rogera M. Downs'a i psychologa Davida Stei *Maps in Minds*”. Autorka podkreśla zmienność map mentalnych i ich subiektywność. Zob.: M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania*

Jacoba. Według tego ostatniego naturalną cechą ludzkiego postrzegania jest tworzenie – na podstawie aktów i praktyk codziennego życia – reprezentacji realnych przestrzeni w umyśle, „naszą aktywność życiową odnosimy do zapisanej w wyobraźni mentalnej projekcji – mentalnej mapy, która w kompleksowy sposób łączy cechy indywidualne, prywatne z wszystkimi formami wiedzy i obrazami, które krążą w danym społeczeństwie i kulturze”¹⁹⁶. Z kolei zdaniem Daniela R. Montella, amerykańskiego geografa zainteresowanego kognitywizmem, termin „mapa poznawcza” należy uznać za metaforę łączącą wiedzę geograficzną z praktykami kognitywnymi. Jak dowodzi badacz, jest ona trafna o tyle, że obydwa rodzaje map – kartograficzne i poznawcze – są reprezentacjami, zawierają informacje przestrzenne i pozaprzestrzenne, są selektywne, zniekształcają i schematyzują realną przestrzeń, przenosząc ją w sferę abstrakcji, kodują informacje z różnych perspektyw i pełnią rozliczne funkcje¹⁹⁷.

W tym miejscu należałoby zwrócić uwagę na to, że wszelkie współczesne praktyki teoretyzowania na temat „map mentalnych” są mocno zadłużone w fundamentalnej dla różnych dziedzin (nie tylko dla urbanistyki, na gruncie której powstała), aczkolwiek dopiero niedawno przetłumaczonej na język polski, pracy Kevina Lyncha *Obraz miasta* (wyd. oryginalne: *The Image of the City*. Cambridge, The Technology Press&Harvard University Press, 1960)¹⁹⁸. Autor rozwinął swoje tezy w oparciu o humanistyczny koncept „wizerunku miasta”, inicjując zarazem nowy sposób myślenia o przestrzeni. Obraz w umyśle (wzór przestrzenny), będący mentalnym odzwierciedleniem rzeczywistości postrzeganej przez jednostkę, zapewnia czytelność miejskiego pejzażu. Dzięki jego istnieniu jesteśmy w stanie rozpoznać i zorganizować otaczający świat w koherentne percepcyjnie środowisko. Na „wizerunek miasta” składają się elementy takie jak: drogi (ścieżki, ulice, chodniki), granice (linie, krawędzie), dzielnice (rejony), skrzyżowania (rozwidlenia, przecięcia), punkty orientacyjne (budowle, dominanty, akcenty). Stanowią one rodzaj kodu ułatwiającego rozumienie miasta/miejsca oraz wspomagającego egzystencję w nim. Można uznać, że filmowcy mniej lub bardziej świadomie, kierując się „impulsem mapowania”, kreślą swoje filmy jak mapy (tworząc wzorce percepcyjne – rodzaj wizerunkowej mapy miejsca), a czynią to w oparciu o własne „obrazy miejsca”, doświadczeniowo i kulturowo uwarunkowane schematy przestrzenne. Ten rodzaj kartograficznych inklinacji Conley odnajduje w dziełach filmowych należących do różnych nurtów kina, zwłaszcza jednak w autorskiej twórczości wielkich reżyserów, takich jak przykładowo René Clair, kreujący własny, niepowtarzalny rodzaj czasoprzestrzeni (np. w filmie *Paryż śpi*, 1923).

Oczywiście, co warto podkreślić, inspiracja dziełem Lyncha nie może być bezwzględna, a mapowania nie należy postrzegać jako koncepcji naiwnie mimetycznej,

czasu z miejscem. *Studia o pamięci i miastach*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 153.

¹⁹⁶ Ch. JACOB: *The Sovereign Map: Theoretical Approaches in Cartography throughout History*. Trans. T. CONLEY. Chicago, University of Chicago Press, 2006, s. 359–360.

¹⁹⁷ D.R. MONTELLO: *Cognitive Geography*. In: *International Encyclopedia of Human Geography*. Eds. R. KITCHIN, N. THRIFT. Oxford, Elsevier Science, 2009, s. 162.

¹⁹⁸ K. LYNCH: *Obraz miasta*. Przeł. T. JELEŃSKI. Warszawa, Archivolta, 2011.

na co zwracał uwagę Fredric Jameson¹⁹⁹, pisząc, że statyczna mapa nie jest w stanie odzwierciedlić dynamiki miejsc ponowoczesnych (ufundowanych na splocie relacji lokalne/narodowe/globalne), ani też oddać całości wiedzy o świecie w sytuacji kryzysu reprezentacji. Należy zatem każdorazowo mieć w pamięci, że mapowanie poznawcze jest związane z przyjęciem pewnej perspektywy, oddającej indywidualną relację z miejscem. Idąc tym tropem, Conley tłumaczy, że w filmie spotykają się mapy mentalne dwojako rodzaju: należące do filmowców i do publiczności. Kino z jednej strony buduje pozycję podmiotu i przedstawienia, zawierając w obrazie filmowym sugestię tego, kto mówi i skąd, z drugiej strony, odnosi się do procesów kognitywnych odbiorcy. Rola widza filmowego jest tu, jak łatwo się domyślić, analogiczna do roli czytelnika mapy, interpretującego graficzną reprezentację przestrzeni, będącą efektem dialektycznego melanzu – w proces percepcji włączone zostają bowiem indywidualne wyobrażenia, wiedza, pamięć, słowem: własne mapy mentalne. To sprawia, że filmy w istocie ukazują geografie, w stosunku do których każdy widz zmuszony jest przyjąć postawę dialogiczną, mierząc się z szeroką gamą odczuć: od identyfikacji (znam to miejsce), przez doświadczenie metamorfozy (tyle się tu zmieniło) czy wątpliwości (znam je z innej strony), aż po zidentyfikowanie sprzeczności (coś tu nie pasuje, w rzeczywistości jest inaczej)²⁰⁰.

Niejednoznaczność relacji pomiędzy tym, co filmowe (wizualne), a tym, co rzeczywiste, wpływa na to, że, jak podkreśla Conley, z konieczności perspektywa teoretyczna, jaką jest kartografia filmowa, musi być formą refleksji krytycznej. Wzmacnia jeszcze ten wymóg fakt, iż mapa odgrywa podwójną niejako rolę: z jednej strony jest gwarantem autentyczności miejsca (film rozgrywa się w konkretnej przestrzeni, w której moglibyśmy być), z drugiej – jest znakiem jego fabrykacji (miejsce jest konstruktem, a niejednokrotnie falsyfikatem powstałym w procesie postprodukcji). Podejście kartograficzne potęguje stan nazywany przez autora „efektem bilokacji”²⁰¹, który polega na wywoływaniu poczucia nieustannego balansowania twórcy/widza/badacza pomiędzy przestrzeniami (kino/fikcja, fikcja/rzeczywistość, bycie/niebycie), wskutek czego rośnie też znaczenie pytań o sens miejsca (czy jest ono stałe czy poruszone), rodzaj naszych relacji z byciem (zaangażowanie/zdystansowanie) i istotę poczucia identyfikacji (czy określa ją „świadomość przynależności” czy raczej „tęsknota za przynależnością”²⁰²). Ogółem można powiedzieć, że, inaczej niż mapa geograficzna, mapa filmowa pobudza zarówno twórcę, jak i odbiorcę dzieła do szerszych refleksji, dotyczących już nie tylko kwestii reprezentacji, ale tego, czym jest kino i czym jest życie, jaka jest natura przestrzeni i wartość miejsca oraz sens tożsamości.

Badacze geografii filmowych zwracają także uwagę na emocjonalny wymiar kartografii oraz afektywne właściwości medium filmowego. Giuliana Bruno, autorka opracowania *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, podkreśla na

¹⁹⁹ F. JAMESON: *Postmodernizm, czyli kulturowa logika późnego kapitalizmu*. Przeł. M. PŁAZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011, s. 856–859.

²⁰⁰ T. CONLEY: *Introduction...*, s. 3.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 4.

²⁰² *Ibidem*, s. 3.

przykład różnicę w sposobie wizualizowania krajobrazu miasta z pozycji przybysza i mieszkańca. Pierwszy sposób wyraża zazwyczaj zdystansowane zainteresowanie, drugi włącza w proces postrzegania lokalną narrację, subiektywność, cielesność doświadczenia i emocje, które zawsze w jakiś sposób odzwierciedlają się w obrazie filmowym²⁰³. Autorka nie ma jednak na myśli, co można by podejrzewać, wyłącznie sentymentalnych kartografii, ograniczających geometrię widzenia do nostalgicznych klisz. Jak pisze Roberts komentujący *Atlas of Emotion*...:

Emocjonalne przestrzenności i mobilności ujawniające się w filmie i innych ruchomych obrazach podpowiadają odświeżone, krytyczne rozumienie nie tylko sposobów, w jakie odczytujemy, mapujemy przestrzenie filmowe, ale także, bardziej ogólnie, jak te niematerialne geografie filmowe mogą kształtować odnowione rozumienie i zaangażowanie w krajobraz (miejski czy inny)²⁰⁴.

Tak pojęty mapping to zatem z jednej strony rodzaj nawigacji, a więc pojęcie odnoszące się do uchwycenia ruchu w filmie i mobilności²⁰⁵ wynikających z różnych punktów widzenia, jakie może obierać oko kamery (jak ujmuje to Bruno: „kultura podróży jest wpisana w techniki filmowej obserwacji”²⁰⁶), z drugiej strony – uwspólniony obszar, w którym nakładają się różne przestrzenie (realne, imaginowane, mediowane), a społeczna i materialna geografia jest w toku różnych praktyk kartograficznych transformowana i reorganizowana²⁰⁷.

Warto dodać, że mapowanie jako takie stanowić musi nieodłączny element myślenia krytycznego. Towarzyszy mu bowiem poczucie, że dane miejsce nie jest (i nie może być) pojmowane jako przestrzeń jednorodna i trwała, lecz jako zmienna i heterogeniczna, a także świadomość stopnia skomplikowania relacji pomiędzy geografiami filmowymi a realnymi krajobrazami lokalnymi. Współczesne miejsce – zagęszczone wielopoziomowością nagromadzonych historycznie warstw, wpisanych w nie polifonicznych narracji, a przy tym wyjątkowo intensywnie współprodukowane przez różne technologie medialne, charakteryzujące się usieciowieniem i hybrydycznością – udostępnia się poznaniu tylko jako pole złożone z różnych punktów widzenia, jako takie musi też być obiektem postrzegającym w toku refleksji krytycznej. Ten kontekst kartografii filmowej, jak można sądzić, ma na myśli Roberts, kiedy referuje projekt palimpsestycznego modelu „archiwalnego miasta” oraz gdy wspomina o mappingu jako kreatywnej praktyce przestrzennej, łączącej każdorazowo konstytuowanie

²⁰³ G. BRUNO: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York, Verso, 2002, s. 62–64.

²⁰⁴ L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film...*, s. 76.

²⁰⁵ Zob. opartą na motywie podróży przez miasto analizę Paryża w filmach Erica Rohmera: R. MISEK: *Mapping Rohmer: Cinematic Cartography in Post-war Paris*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance...*, s. 53–67.

²⁰⁶ G. BRUNO: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film...*, s. 62.

²⁰⁷ Ibidem, s. 71.

i rekonstruowanie świata, co do którego wiedza z konieczności musi pozostawać niepewna. Najtrwalszym fundamentem mapowania pozostaje przy tym – co autor *Cinematic Cartography*... powtarza za Ingoldem – „ani nie wy-miejscowienie, ani nie u-miejscowienie, lecz tworzenie miejsc”²⁰⁸; wiąże się to z nieustannym byciem w drodze, podążaniem za, szukaniem, które jest: „jak pisanie – zdecydowanie kreatywnym aktem”²⁰⁹.

Koncentrując się na problemie punktów widzenia i tropiąc różne pozycje wypowiedzeniowe w filmie, Castro wyróżnia odmienne strategie mapowania, sumarycznie tworzące powiązane znaczenie tego, co nazywa filmową kartografią. Strategie te strukturyzują i transformują geograficzną wyobraźnię widza, a zarazem odzwierciedlają różne wizje miejsca i tożsamości, pozwalając uchwycić wpisane w obrazy filmowe rozmaite sposoby rozumienia przestrzeni i lokalnych praktyk²¹⁰. Uznając zasadność jej argumentacji, w drugiej części książki, poświęconej analizie topografii filmowych, posłużę się trzema wyodrębnionymi przez badaczkę formalnymi strategiami. Stanowią je: opis (chorografia), afektywne zaangażowanie (topofilia) i penetracja (*surveying*). Wymienione modele nie są kategoriami całkowicie autonomicznymi i ścisłymi, nie pozwalają też na dokonywanie jakichś jednoznacznych podziałów w zakresie struktur przestrzennych ukrytych w obrazach filmowych. Dodatkowy problem polega na tym, że często nachodzą one na siebie w nieco sprzeczny sposób lub też po prostu przenikają się, uniemożliwiając niemal ich odróżnienie. Można jednak przyjąć, że pozwalają – w ogólnych zarysach – na zlokalizowanie punktu widzenia i sposobu zaangażowania danego podmiotu wypowiedzi filmowej (oraz zaprojektowanego w filmie odbiorcy) w mapowaną przestrzeń, a także na wytropienie kierunku eksploracji ujawnionej w dziele specyfiki miejsca.

²⁰⁸ T. INGOLD: *Lines: A Brief History*. London, Routledge, 2007, s. 101. Cyt. za: L. ROBERTS: *Mapping Cultures: A Spatial Anthropology...*, s. 17.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ T. CASTRO: *Mapping the City through Film: From 'Topophilia' to Urban Mascalapes...*, s. 155.

Mediatyzowana produkcja przestrzeni i tożsamości

2.1

Tradycja badań filmowych na Górnym Śląsku

W jednej ze swoich ostatnich książek, zatytułowanej *Kino śląskie*¹, Jan F. Lewandowski – filmoznawca, publicysta i działacz kultury, autor wielu opracowań historycznych, dzięki którym zasłynął jako znawca problematyki górnośląskiej, zwłaszcza zaś dziejów kina i kultury filmowej w regionie – pisał entuzjastycznie: „jesteśmy świadkami boomu kina śląskiego”². Miał na myśli powiększającą się liczbę filmów powstających w regionie, wskazującą na to, że w polskiej kinematografii ostatnich lat zapanowała swego rodzaju moda na Śląsk. Za kulminację tej tendencji badacz uznał rok 2006 – wówczas na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni zostało pokazanych aż siedem obrazów ze Śląskiem w tle³. Zaproponowana odrębna nazwa dla zbioru dzieł filmowych, w których w różnym stopniu obecne są szeroko rozumiane motywy regionalne, była wyrazem następującego spostrzeżenia:

Trudno znaleźć dzisiaj miejsce w Polsce, które byłoby równie często eksponowane na ekranie. Nie ma drugiego takiego regionu, który miałby tak liczne i nieraz ciekawe odbicie filmowe. W mnogości filmów zaczęła potęgować się siła jego scenerii, a w przypadku filmów najlepszych – także jego kulturowej specyfiki i odrębności, co zawsze wywołuje zaciekawienie⁴.

¹ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2012.

² Ibidem, s. 14.

³ *Co słonko widziało*, reż. Michał Rosa; *Czeka na nas świat*, reż. Robert Krzempek; *Hi way*, reż. Jacek Borusiński; *Hiena*, reż. Grzegorz Lewandowski; *Jak przed wojną*, reż. Eugeniusz Kluczniok; *Studia upadku*, reż. Dariusz Nojman; *Z odzysku*, reż. Sławomir Fabicki. http://www.festiwalgdynia.pl/archiwum/filmy/33,,0,_filmy.html [dostęp: 10.08.2016]. Należy dodać, że ta tendencja utrzymuje się. Na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2016 roku także wyświetlono i nagrodzono filmy o tematyce śląskiej: *Jestem mordercą*, reż. Maciej Pieprzyca, oraz *Szczęście świata*, reż. Michał Rosa.

⁴ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie...*, s. 7.

Sama publikacja, stanowiąca kolejną pozycję w kolekcji opracowań autora dotyczących regionu, nie miała bynajmniej pretendować do roli filmowej monografii, przeciwnie, miała stanowić zaledwie zarys, rodzaj prolegomeny, „przewodnika po coraz liczniejszych filmach śląskich”⁵. W opinii niestrudzonego badacza relacji kina i splątanej górnośląskiej historii całościowe opracowanie filmowego Górnego Śląska było przedsięwzięciem tyleż nieodzownym, co trudnym, odkładanym zatem przez niego na inną, bardziej stosowną okazję. W *Kinie na pograniczu* Lewandowski zwierzał się czytelnikowi: „Nie jest rzeczą wykluczoną, że kiedyś o monografię całościową się pokuszę”⁶. W tej samej książce podkreślał równocześnie utopijność projektu, który, ujmując rzecz racjonalnie, można by uznać za możliwy do zrealizowania tylko wspólnymi siłami (wskazywał tu zwłaszcza na środowisko akademickie związane z Uniwersytetem Śląskim) za pośrednictwem monografii szczegółowych, sumujących się w pewien sposób w całościową wizję. Jako wytrawny znawca historii Śląska i autor biografii Wojciecha Korfante⁷ zapewne był świadom tego, jak wielkim wyzwaniem badawczym byłaby tego rodzaju synteza dziejów kina w regionie. W podobnym tonie wypowiadał się Andrzej Gwóźdź, określając we wstępie do wydanego w 1996 roku pierwszego tomu cyklu *Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim* ideę filmowej monografii jako możliwą do osiągnięcia jedynie w toku „długich lat żmudnych poszukiwań i studiów”⁸ wskutek tego, że, jak pisał: „regionalna historia kina to mozaika najrozmaitszych faktów, hipotez i interpretacji, składających się na niepowtarzalny koloryt życia filmowego w regionie”⁹.

Za najbardziej adekwatne podejście do realizacji zamiaru pisania regionalnej historii filmu obaj badacze uznali zatem metodę „wędrówek” i tropienia epizodów. Zgodnie z przyjętym założeniem kolejno powstające w cyklu śląskim książki pod redakcją Gwóźdźa gromadziły artykuły w zamyśle mające stanowić rodzaj rekonesansu historycznofilmowego w obrębie zagadnień, które sami zaproszeni do współpracy naukowcy, publicyści, działacze kultury uznali za istotne. W ten sposób każdorazowo uaktualniany stan badań nad kinem w regionie tworzyło szerokie pole problemowe – składała się na nie różnorodność podejmowanych tematów, opracowywanych źródeł i stosowanych metodologii. Ogółem ten zróżnicowany zbiorowy wywód koncentrował się na szeroko zakrojonych studiach z zakresu dziejów filmu i kina na Górnym Śląsku (a także, częściowo, w Zagłębiu i na Dolnym Śląsku), łączących najdawniejsze zjawiska (górnno)śląskiej kultury filmowej ze współczesnym życiem filmowym, obejmujących kwestie instytucjonalne, artystyczne, ekonomiczne i obyczajowe. Przedmiotem zainteresowania autorów było przeróżnie rozumiane „kino” – od budynku funkcjonującego w topografii miasta, podlegającego określonym regułom zarządzania, po

⁵ Ibidem, s. 14.

⁶ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino na pograniczu. Wędrówki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1998, s. 7.

⁷ J.F. LEWANDOWSKI: *Wojciech Korfanty*. Chorzów, Videograf II, 2009.

⁸ A. GWÓDŹ: *Pamięć kina. W: Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*. Red. IDEM. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1996, s. 17.

⁹ Ibidem.

medium pamięci, akumulujące wspomnienia obrazów, fabuł oraz całego historyczno-kulturowego kontekstu życia filmowego; od „uczestnictwa w kulturze filmowej”¹⁰, przez „lokalną publicystykę filmową”¹¹ oraz „personalne i instytucjonalne powiązania kina z innymi sztukami”¹², po „twórczość filmową w regionie”¹³ i „o regionie”¹⁴. W sumie na te różnorodne oblicza X muzy w regionie składały się kwerendy źródłowe, studia historycznofilmowe, opracowania wybranych zagadnień kultury filmowej, szkice do portretów artystów, wspomnienia.

Podjęmowanie „wędrówek” i „tropów”, do czego skłaniało badaczy regionalne kino, stanowiło zarazem typ aktywności rozpoznawczej o charakterze tyleż naukowym, co hobbystycznym. W tego rodzaju przedsięwzięciu, zintegrowanym ściśle ze „swoim” miejscem i środowiskiem życia, istotną rolę odgrywały bowiem własne doświadczenia i wspomnienia, będące, jak to określił redaktor serii, „solą każdego regionalnych dziejów kina”¹⁵. Jak się wydaje, to właśnie sprzężenie biografii badaczy z dziejami lokalnych kin – rozumianych jako miejsca obcowania z filmem, miejsca, gdzie zarazem dokonywała się swoista inicjacja filmowa przyszłych znawców i teoretyków, a przy tym pasjonatów X muzy – wpłynęło na preferowany typ dyskursu; od początku obejmował on dzieje filmu w regionie, ale może przede wszystkim uwzględniał indywidualne historie ludzi opowiadających o swoich kontaktach z kinem. Istotnym jego komponentem pozostają więc nieraz bardzo kameralne i osobiste wspomnienia pierwszych doświadczeń filmowych, dotyczące takich polisensorycznych doznań, jak: obrazy, dźwięki, zapachy, smaki, konstruujące w indywidualnej pamięci zapis kina – wielkiej „tajemnicy”, która, jak przed laty sugestywnie pisał Edgar Morin, „pozwala nam wejść w świat snów”¹⁶. Pod powłoką nostalgii, nieuniknionej dla tego typu odniesień do przeszłości, intensyfikowanej dodatkowo przez nowomediálne uwikłania filmu i proces jego nieodwołalnego „wychodzenia” z kina (co artykułowane jest często w klimacie „braku”: „nie ma ZDK Huty »Jedność« i przyprószonego siwizną kinooperatora jak z filmu. Nie ma nawet michałkowickiej »Zorzy«...”¹⁷), kryje się zresztą fenomenalna sposobność uobecniania za pośrednictwem prywatnych topografii śladów oddziaływania filmu w przestrzeni społeczno-kulturowej, dzięki którym możliwa staje się do rozpoznania jej specyfika i dynamika czasowa¹⁸. Zanu-

¹⁰ Ibidem, s. 18.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. GWÓZDŹ: *Pamięć kina...*, s. 16.

¹⁶ E. MORIN: *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. EBERHARDT. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s. 20.

¹⁷ A. GWÓZDŹ: *Pamięć kina...*, s. 16.

¹⁸ Zob. zwłaszcza: A. GWÓZDŹ: *Pamięć kina...*; L. MAJEWSKI: *Kino mojej młodości. Wspomnienie*. W: *Filmowe światy. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*. Red. A. GWÓZDŹ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1998, s. 229–231. Kontekst społeczno-kulturowy jest widoczny także w: Z. WYSZYŃSKI: *Moje katowickie lata*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 133–146; L. DZIĘGIEL:

rzenie pisania o regionalnym filmie w kontekście autobiograficznym daje o sobie znać nawet w opracowaniach bardziej zobiektywizowanych, których głównym celem pozostaje kronikarski zapis, ale których czytelnik utrzymywany jest w przekonaniu, iż dostaje dane „z pierwszej ręki” (tak jest chociażby w przypadku tekstów Edwarda Zajička, wieloletniego dziekana Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, czy Ryszarda Barnerta, współtwórcy katowickiego Teatru Telewizji)¹⁹.

W indywidualnych reminiscencjach intelektualistów dorastających w czasach PRL w górnośląskich miastach kino jawi się najczęściej jako odskocznia od szarżyny codzienności i związanych z nią problemów, jako rodzaj wybawienia od świata opętanego wielkoprzemysłową pryncypialną ideologią, a zarazem ucieczki od dokuczliwej brzydoty zaniedbanych ulic i budynków. Prezentowane w tomach zbiorowych poświęconych historii X muzy na Śląsku wspomnienia często nie tyle koncentrują się na samej historii filmu czy kina, ile stanowią refleksję na temat tego, czym było kino dla dorastającej w trudnych czasach młodzieży, której reprezentanci, „starając się zapomnieć chociażby na dwie godziny o tym, co ich otacza, żyli [...] ekranowymi historiami”²⁰. Za jednego z przedstawicieli tego pokolenia można by uznać Kasztana – bohatera powieści Lecha Majewskiego *Kasztanaja* (wydanej w 1981 roku, a zekranizowanej cztery lata później na sposób hollywoodzki jako *Lot świerkowej gęsi*), górnika pochodzącego z katowickiej Koszutki, pragnącego „wyrwać się z górniczego miasta, w którym jeden dzień nie różni się od drugiego”²¹, i uciec nad morze lub jeszcze dalej²². Jego konieczny *exodus* najpewniej stanowić miał ucieleśnienie marzeń młodych „o świecie innym niż ten, w którym przyszło im żyć. O świecie, który znali jedynie z kolorowych magazynów i zagranicznych filmów wyświetlanych czasem w kinie lub telewizji, o świecie nazywanym Zachodem”²³. O obrazach filmowych realizujących funkcję eskapistyczną mówił niegdyś na antenie Polskiego Radia Feliks Netz, określający siebie mianem „wiernego człowieka kina”²⁴. We wspomnieniach poety, pisarza i publicysty, a także – w latach siedemdziesiątych – kierownika literackiego Zespołu Filmowego Silesia, Katowice z czasów PRL to nie było piękne miasto – miasto,

Filmowa kraina złudzeń. O filmowych Katowicach przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. W: *Filmowe światy. ...*, s. 103–119.

¹⁹ Zob.: E. ZAJIČEK: *Burzliwe lata Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego.* W: *Odkrywanie prowincji. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku.* Red. A. GWÓZDŹ. Kraków, Rabid, 2002, s. 169–196; R. BARNERT: *Teatr żywy. Z historii katowickiego Teatru Telewizji.* W: *Odkrywanie prowincji. ...*, s. 289–304.

²⁰ L. DZIĘGIEL: *Filmowa kraina złudzeń. O filmowych Katowicach przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. ...*, s. 118.

²¹ K. TRZAŚKA: *Z Katowic do Hollywood... i z powrotem. Rzecz o Lechu Majewskim.* W: *Filmowe światy. ...*, s. 189.

²² Marzenie o ucieczce, będące znakiem rozpoznawczym całego pokolenia Ślązaków, wyraża także w ostatniej scenie filmu biograficznego Jana Kidawy-Błońskiego *Skazany na bluesa* Rysiek Riedel, kiedy mówi „Pamiętasz, jak chcieliśmy stąd pitnąć...”.

²³ *Ibidem*, s. 188.

²⁴ Wywiad z Feliksem Netzem. <http://player.polskieradio.pl/> [dostęp: 12.10.2016].

którym można było się zachwycić, a raczej miejsce, w którym po prostu trzeba było żyć. Kino stanowiło tu rodzaj wyspy w morzu pospolitości i szarzyzny, enklawę fantazji pozwalającej żyć bardziej intensywnie, było spełnieniem fascynacji estetycznych (poprzez kontakt z filmami europejskimi), a zarazem odskocznią umożliwiającą teleportację w inną rzeczywistość, duchowe przemieszczenie w egzotyczny, odległy i ekscytujący świat.

W tekstach zgromadzonych w cyklu *Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku* kino to jednak nie tylko remedium uśmierzające ból istnienia, mocą barwnej fikcji kompensujące prozę życia i niedostatki rzeczywistości, to także omnipotencja fotogenii, ma-lowniczość „utajona w zwykłych rzeczach”²⁵. Wspomnienia pierwszych doświadczeń filmowych obejmują głównie obrazy, które przed laty zachwyciły autorów swoją „innością”, można wśród nich jednak znaleźć także takie, w których mieli oni szansę rozpoznać to, co bliskie i znajome, na przykład „czerń kopalni” i „pyszny, soczysto-zielony pejzaż”²⁶ w filmie *Pożegnanie kolejki* (1968, reż. A. Halor). Odkrycie fenomenu obrazu, który dubluje życie i zarazem je powiększa, nadając mu cechy nadrealności, skłaniało do następującej refleksji: „Skoro tak atrakcyjnie i kolorowo można pokazać tę ziemię, to chyba ten Śląsk jest taki szary tylko dlatego, że źle na niego patrzymy. Może trzeba magicznego oka kamery, by wszystko się odmieniło, nabrało życia, koloru, smaku przygody”²⁷. W zdaniu tym nie tylko uwidacznia się ślad klasycznej dzisiaj myśli Morina dotyczącej fotogeniczności („obiektyw obdarza wszystko, do czego się zbliży, aurą legendy, przenosi wszystko, co znajdzie się w polu jego widzenia, poza granice rzeczywistości”²⁸). Ujawnia się tu olśnienie bliskim krajobrazem jako potencjalnym plenerem filmowym (francuski filozof nazywał je „naiwną radością spowodowaną rozpoznaniem rodzinnych miejsc”²⁹, „drzemiącym w widzu pragnieniem rozpoznania rzeczy znajomych”³⁰) oraz fascynacja wynikająca z nieoczekiwanego a entuzjastycznego odkrycia cech, w jakie wyposażona jest rzeczywistość. Chodzi o to mianowicie, że to nie pełna egzotyki sceneria, ale własne podwórko okazuje się przestrzenią, gdzie kręci się filmy, dzięki czemu też w najbardziej zaskakujący sposób można doznać tego, czym faktycznie jest „czar obrazu” i „realność emocjonalna”³¹, „paroksyzm egzystencji” i „sublimacja przeistoczenia rzeczywistości”³².

Fascynacji estetycznej towarzyszyło doświadczenie antropologiczne. Kwestie takie jak: „uczestnictwo uczuciowe w filmie”, działanie „mechanizmu projekcji i identyfikacji”³³, które tłumaczył w *Kino i wyobraźni* Morin, najściślej spełniały się bowiem w filmowej empirii, w aktywności, jaką był udział w zdjęciach. Jak pisał Gwóźdź:

²⁵ E. MORIN: *Kino i wyobraźnia...*, s. 34.

²⁶ A. GWÓDŹ: *Pamięć kina...*, s. 14.

²⁷ Ibidem.

²⁸ E. MORIN: *Kino i wyobraźnia...*, s. 29.

²⁹ Ibidem, s. 127.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 126.

³² Ibidem, s. 29.

³³ Ibidem.

„statystowanie w filmie – to była dla mnie wówczas kwintesencja filmowego Śląska!”³⁴. Można odnieść wrażenie, że w użytym określeniu „filmowy Śląsk” nie tyle zawierała się historycznofilmowa, uformowana na podłożu estetycznym, treść kina, ile ujawniał się jego wymiar antropologiczny (a zarazem coraz bardziej performatywny) i potencjał znaczeniowy o zabarwieniu kulturowym. „Filmowy Śląsk” to nie tylko repertuar filmów w śląskich kinach i nie wyłącznie dzieje śląskich kin, ale także kino – zwierciadło antropologiczne współczesnych i dawniejszych czasów, reprezentacja świata na ekranie i zarazem kwestia ontologii, rodzaj ucieleśnionego doświadczenia, ogół praktyk poruszających lokalną wyobraźnię. Kolejne tytuły ukazujące się w cyklu *Z dziejów X muzy na Śląsku* stanowiły potwierdzenie tych antropologicznych inklinacji. Od pierwszego tomu było oczywiste, że przedmiotem zainteresowania autorów są „nie tylko filmy, nie same kina...”. Ponadto kolejne publikacje uwidaczniały skłonności do sytuowania refleksji filmoznawczej w przestrzeniach – zarówno tych realnych: kino w dzielnicy, w mieście, na prowincji, na granicy (*Odkrywanie prowincji*), kino na peryferiach i obrzeżach regionu (*Filmowe światy*), jak i tych metaforycznych: kino i przyległe do niego „okolice” (*Kina i okolice*). Pomimo swego „umiejscowienia” kino nie było traktowane jako zjawisko izolowane, lecz zawsze pozostawało elementem czegoś szerszego – profesji (*Filmowcy i kiniarze*), narracji, auto/biografii czy też bio/geografii (*Historie celuloidem podszyte*). Każdorazowo też podkreślany był już na wstępie kontekst okofilmowy – kulturowe ramy funkcjonowania filmu, a także fakt, że górnośląski pejzaż filmowy zawsze jest w pierwszej kolejności pejzażem kulturowym³⁵, obejmującym tak dzieje i rozwój życia filmowego, jak i „ważne przyczynki do dziejów górnośląskiej obyczajowości [...]”³⁶. Nadrzędnym zaś celem serii, jak można wywnioskować, pozostawało opracowywanie dziejów (między innymi ustalanie faktów historycznofilmowych, przybliżanie sylwetek twórców pochodzących z Górnego Śląska lub tworzących tu), ale też kształtowanie „lepszego zrozumienia wielokulturowego regionu”³⁷.

Rzeczono „dzieje” nie stanowią przy tym w omawianych opracowaniach próby zamknięcia procesów historycznofilmowych w obrębie jakiejś jednej narracji. Są raczej świadomie polifonicznym wywoływaniem, często z mroków niepamięci, historii (w liczbie mnogiej), które

nie pobrzmiwają jednym tonem, ale mienią się wielością barw kina i tego wszystkiego, czym ono bywało i nadal bywa podszyte: obyczajem, polityką, przygodą, interesem, czasami sztuką... Ale także propagandą i wojną, co – zwłaszcza w związku z losami Górnego Śląska – przydawało kinu aury agresywnego narzędzia politycznego³⁸.

³⁴ A. GWÓZDŹ: *Pamięć kina...*, s. 15.

³⁵ A. GWÓZDŹ: *Wprowadzenie*. W: *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*. Red. IDEM. Kraków, Rabid, 2005, s. 8.

³⁶ A. GWÓZDŹ: *Wprowadzenie*. W: *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*. Red. IDEM. Kraków, Rabid, 2004, s. 9.

³⁷ *Ibidem*, s. 10.

³⁸ *Ibidem*.

Ogółem, można powiedzieć, że zapisywana w kolejnych tomach cyklu historia kina regionalnego zmierzała do tego, by być „nową historią kina” (*nouvelle histoire, New Film History*), to znaczy taką, która zrywa z tendencyjnością i ideologią postępu, i która wątpi w teleologię i linearne ciągi zdeterminowanych zdarzeń, nie dążąc do wypracowania historycznego kanonu za pośrednictwem praktyk marginalizacji i wykluczania. „Nową historią” – to znaczy nie wyłącznie historią filmu, ale historią kina, historią pisaną „w obrębie rozszerzonego pola praktyki medialnej”³⁹, wykraczającą zatem poza „tekstowy fenomen” w stronę „refleksji nad szeroko pojętymi kontekstami ewolucji kina i kultury filmowej”⁴⁰. Tak jak „nowa historia kina” „staje się przede wszystkim historią praktyki: artystycznej (film jako sztuka), komunikacyjnej (film jako język ruchomych obrazów) oraz społecznej i antropokulturowej (film jako medium)”⁴¹ oraz „opisem i analizą zbiorowego doświadczenia w zakresie komunikowania się społeczeństw XIX, XX i XXI wieku za pośrednictwem ruchomych obrazów”⁴², tak historia kina na Górnym Śląsku chce być historią rozmaitych aktywności filmowych i towarzyszących im doświadczeń kulturowych.

Zgodnie z tym jest to historia (a raczej historie), która/e skłania/ją się ku temu, co periferyjne, niezbadane, niegdyś uznane za marginalne czy błahe albo też niepożądane, zostało ideologicznie przemilczane lub zatarte w oficjalnej metanarracji. Ogólnie chodzi w niej zatem zwłaszcza o rozpoznanie alternatywnych w stosunku do głównego nurtu kinematografii narodowej obszarów, śladów, lokalnych epizodów, które trzeba wydobywać na światło dzienne i „przywracać pamięci społecznej”⁴³. Bez wątpienia w pierwszym rzędzie należą do nich zjawiska takie jak tradycja „długiego trwania” kultury filmowej w regionie, a także wielokulturowy charakter prowincji jako pogranicza kulturowego i narodowego, gdzie – harmonijnie lub konfliktowo (zwłaszcza w okresie konfrontacji narodowych) – żyli obok siebie przedstawiciele różnych kultur, wyznań i narodowości. Te „nowe” historie, tworzące amalgamat różnych narracji o tym, czym była i jest kultura filmowa na (Górnym) Śląsku, nie są skoncentrowane wyłącznie na perspektywie centralnej, miejscami widać w nich intencje wychodzenia poza ścisły paradygmat narodowy, skutkujące ujmowaniem zagadnień filmowych w aspekcie transgranicznym (polsko-niemieckim)⁴⁴ lub regionalnym (górnos Śląskim lub śląskim)⁴⁵, co w sumie można uznać za rys charakterystyczny badań nad filmem i kinem na Górnym Śląsku.

³⁹ T. ELSAESSER: *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*. „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 21.

⁴⁰ M. HENDRYKOWSKI: *Metodologia nowej historii filmu*. „Images” 2015, Vol. 17, No. 26, s. 314.

⁴¹ Ibidem, s. 315.

⁴² Ibidem.

⁴³ A. GWÓDZ: *Wprowadzenie*. W: *Historie celuloidem podszycie...*, s. 8.

⁴⁴ Zob. zwłaszcza artykuły zgromadzone w tomie 3. *Odkrywanie prowincji*.

⁴⁵ Zob. przede wszystkim: I. SIWIŃSKI: *Górny Śląsk w krzywym zwierciadle ekranu*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 209–224; M. SMOLORZ: *Kinematografia na Górnym Śląsku w latach drugiej wojny światowej*. W: *Odkrywanie prowincji...*, s. 31–53; M.K. CIEŚLIŃSKI: *Wizerunek Śląska w Polskiej Kronice Filmowej*. W: *Filmowe świąty...*, s. 145–158; IDEM: *Obraz Śląska w polskim dokumencie powojennym. Rekonesans*. W: *Odkrywanie prowincji...*, s. 67–77.

Sama idea kina regionalnego na polskim gruncie cieszy się wypracowaną mniej więcej od lat dziewięćdziesiątych tradycją. Zapoczątkowali ją Małgorzata i Marek Hendrykowsy, których studia poświęcone dziejom filmu i kina w Wielkopolsce⁴⁶ można uznać za pionierskie dla rozwoju tego kierunku badań w kinie polskim. Ponadto temat ten dotychczas rozwijali w odniesieniu do różnych miejsc: Zbigniew Wyszyński⁴⁷ oraz Andrzej Urbańczyk⁴⁸ (w Krakowie), Hanna Krajewska⁴⁹, Ewa Ciszewska i Konrad Klejsa⁵⁰ oraz Łukasz Biskupski⁵¹ (w Łodzi), Barbara Gierszewska⁵² (w środowisku lwowskim), Anna Mikonis⁵³ (w Wilnie), Andrzej Dębski⁵⁴ (we Wrocławiu), Roman Włodek⁵⁵ (w Tarnowie), Mariusz Guzek⁵⁶ (w Bydgoszczy), Katarzyna Kluczajd⁵⁷ (w Toruniu). Większość opracowań wymienionych autorów realizowała zamysł dokonania historycznej rekonstrukcji ewolucji kina i/lub filmu na danym obszarze (w różnych przedziałach czasowych, z koncentracją zwłaszcza na początkach X muzy), z uwzględnieniem sze-

⁴⁶ M. HENDRYKOWSKA, M. HENDRYKOWSKI: *Film w Poznaniu 1896–1945*. Poznań, Ars Nova, 1990; M. HENDRYKOWSKA, M. HENDRYKOWSKI: *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996*. Poznań, Ars Nova, 1996.

⁴⁷ Z. WYSZYŃSKI: *Filmowy Kraków 1896–1971*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975; IDEM: *Szczęśny Mysłowicz, filmowy kronikarz Krakowa*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1986; A. URBAŃCZYK, Z. WYSZYŃSKI: *Wyspiański w krainie filmu*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1987.

⁴⁸ A. URBAŃCZYK: *Cyrk Edison – pierwsze kino Krakowa*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1985; IDEM: *Kinematograf na scenie. Pierwsze pokazy filmowe w Krakowie XI–XII 1896*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1986.

⁴⁹ H. KRAJEWSKA: *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*. Warszawa, PWN, 1992.

⁵⁰ *Kultura filmowa współczesnej Łodzi*. Red. E. CISZEWSKA, K. KLEJSA. Łódź, Szkoła Filmowa, 2015.

⁵¹ Ł. BISKUPSKI: *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury. Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, 2013.

⁵² B. GIERSZEWSKA: *Ruch filmowy we Lwowie w latach trzydziestych*. „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 204–220; EADEM: *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*. Kielce, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2006.

⁵³ A. MIKONIS: *Życie filmowe Wilna w okresie międzywojennym. Lata 1919–1939*. „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 221–227.

⁵⁴ A. DĘBSKI: *Pierwsze pokazy filmowe we Wrocławiu*. W: *Historie celuloidem podszyte...*, s. 53–72; IDEM: *Pierwsze stałe kina we Wrocławiu*. W: *Kina i okolice. Z dziejów X muzy na Śląsku*. Red. A. GWÓDZ. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2008, s. 85–109; A. DĘBSKI: *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009.

⁵⁵ R. WŁODEK: *Tarnowskie kina do roku 1993*. Tarnów, Tarnowskie Centrum Kultury, 1993; IDEM: *100 lat Marzenia. Historia kina w Tarnowie*. Tarnów, Tarnowskie Centrum Kultury, 2013.

⁵⁶ M. GUZEK: *Filmowa Bydgoszcz 1896–1939*. Toruń, Wydawnictwo „Duet”, 2004.

⁵⁷ K. KLUCZAJD: *Toruńskie teatry świetlne, czyli kina, wytwórczość filmowa i miejscowe gwiazdy 1896–1939. O kulturze czasu wolnego dawnych torunian*. Toruń, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2013.

rokiego kontekstu, wynikającego z wpisania dziejów kinematografii w bieg przemian społecznych i cywilizacyjno-kulturowych XX wieku oraz w rozwój kultur miejskich. Najczęściej w sposób niezwykle wnikliwy analizowano w nich wszelkie przejawy i ślady działalności filmowej z zamiarem urzeczywistnienia idei syntezy „życia filmowego” w danym mieście. W nowszych opracowaniach wyraźnie skupiano się na opisie specyfiki współczesnej branży produkcji audiowizualnej, podejmując tematykę filmu jako wytworu kultury funkcjonującego w systemie produkcji i konsumpcji⁵⁸, w mniejszym stopniu jako artystycznej reprezentacji – wizerunek miasta (miasto w filmie) czy miejskości rozumianej jako zestaw wyobrażeń filmowych⁵⁹.

Także kino na Górnym Śląsku doczekało się kilkunastu szczegółowych opracowań obejmujących jego dzieje w poszczególnych ośrodkach miejskich⁶⁰ albo szerzej – problematykę kina w regionie⁶¹. Ogółem charakteryzują się one podobnym do wspomnianego wcześniej podejściem, to znaczy perspektywą, w której problem badawczy sformułowany jest jako eksploracja „życia filmowego”. Stosownie do tego przedmiotem zainteresowania autorów w kolejnych tomach są najczęściej: kwestie instytucjonalne (w szczególności analizy repertuaru, ustalanie związków między polityką repertuarową a sytuacją społeczno-polityczną, na przykład w okresie przed- i powojennym, omawianie spraw organizacyjnych, takich jak regulacje prawne) oraz formy uczestnictwa w kulturze filmowej (pamięć życia filmowego udokumentowana na

⁵⁸ Zob.: *Kultura filmowa współczesnej Łodzi...*; Ł. BISKUPSKI: *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi...*

⁵⁹ E. CISZEWSKA: *Łódź filmowa*. „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2012, t. 51; *Antropolog w mieście i o mieście*. Red. G.E. KARPIŃSKA. Wrocław–Łódź, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2012. https://www.academia.edu/5274487/%C5%81%C3%B3d%C5%BA_filmowa_Lodz_and_Cinema_ [dostęp: 21.10.2016].

⁶⁰ Zob.: J.F. LEWANDOWSKI: *Siemianowice filmowe*. Siemianowice Śląskie, Miejski Ośrodek Kultury, 2008; IDEM: *Chorzowskie tradycje filmowe*. W: *Filmowcy i kiniarze...*, s. 67–78; *Chorzów w kinie polskim i światowym*. Red. M.K. CIEŚLIŃSKI. Chorzów, Biblioteka Chorzowska, 2008; Z. JANECZEK: *Kina Siemianowic w okresie międzywojennym*. W: *Filmowe światy...*, s. 67–77; G. AVDIJA, E. BUŁA: *Bilet do kina. Katowickie przybytki X muzy 1945–1975*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 171–198; M. KAGANIEC: *Wśród bytomskich przybytków X muzy*. W: *Filmowcy i kiniarze...*, s. 27–46; W. JAGLARZ: *Dziesiąta muza w Gliwicach – pierwsze lata i rozwój*. W: *Historie celuloidem podszyte...*, s. 11–32; EADEM: „Welt”, „Grand” i inne. O najstarszych kinach Katowic. W: *Kina i okolice...*, s. 11–40; P. H NATYSZYN: *Z dziejów filmowego Zabrze*. W: *Historie celuloidem podszyte...*, s. 33–52; IDEM: *Przyczynek do dziejów kina w dzielnicach Zabrze – Zaborze, Biskupice, Mikulczyce, Rokitnica*. W: *Kina i okolice...*, s. 41–60.

⁶¹ Zob.: W. RZEPKA: *Film na Śląsku w latach międzywojennych*. „Rocznik Katowicki” 1977, t. 5, s. 106–113; EADEM: *Filmowy Śląsk lat trzydziestych*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 95–111; J.F. LEWANDOWSKI: *Wojna kinematografów. Kino na Górnym Śląsku w okresie powstań i plebiscytu 1918–1922*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 25–40; E. GĘBICKA: *Dorównać Pstrowskiemu... Sieć kin i rozpowszechnianie filmów na Górnym Śląsku 1948–1955*. W: *Filmowe światy...*, s. 78–102; M. SMOLORZ: *Kinematografia na Górnym Śląsku w latach drugiej wojny światowej...*, s. 31–53; W. JAGLARZ: *Widzowie lat pierwszych. Z zagadnień recepcji wczesnego kina na Górnym Śląsku*. W: *Filmowcy i kiniarze...*, s. 11–25.

łamach tygodników kulturalnych na Śląsku, personalne i instytucjonalne relacje kina i innych sztuk, biografie ludzi filmu etc.). W badaniach tych dostrzegalne jest przeniesienie akcentu z filmu jako tekstu kultury na instytucję kina jako „miejsca” i „ośrodką”, co czasami skutkuje tym, że określenie: „filmowy Śląsk”⁶² – które chciałoby się rozumieć jako obszar badawczy obejmujący przede wszystkim problematykę produkcji filmowej w regionie (filmu powstającego na Śląsku) czy też sumę obrazów regionu na ekranie (Śląska w filmie) – jest kojarzone także (a właściwie przede wszystkim) ze zbiorem dociekań na tematy „okołofilmowe”, takie jak: sieć kin w regionie, analiza uwarunkowań frekwencji widzów na seansach, preferencji repertuarowych w sytuacji agitacji ideologicznych, skutków procesów technologicznych (np. udźwiękowienia) na rozwój kinematografii etc. W wielu opracowaniach, poza kwerendą dotyczącą działalności kin jako instytucji rozpowszechniania, dostrzec można jednak także dążenie do wnikliwego rozpoznania specyfiki lokalnego środowiska (na przykład u Ewy Gębickiej⁶³), inklinacje do odkrywania pogranicznego charakteru regionu, tematyzowania wątków „kinowych” po obu stronach granicy (w tekstach Urszuli Biel⁶⁴, Weroniki Jaglarz⁶⁵, Jana F. Lewandowskiego⁶⁶), wskutek czego historia kinematografii na Górnym Śląsku zyskuje

⁶² W. RZEPKA: *Filmowy Śląsk lat trzydziestych...*, s. 93–111. Pomimo niewątpliwej wartości wywodu, stanowiącego prekursorskie studium filmowej historiografii Górnego Śląska, wypada zauważyć, że nie udało się autorce uniknąć błędu rzeczowego, występującego w zdaniu: „powszechna na Śląsku znajomość języka niemieckiego, wyniesiona z okresu zaborów” [s. 100]. Wynika on, jak można sądzić, z nawykowego przenoszenia na historię regionalną perspektywy narodowej, która odnosi fakt zaborów do całości obecnego terytorium kraju (gdy tymczasem Śląsk nigdy nie był pod zaborami). Równie często w historii filmu regionalnego mieszczą się sformułowania dotyczące okresu „okupacji” niemieckiej na Górnym Śląsku (podczas gdy tragedią regionu był fakt bezpośredniego wcielenia go w całości do Rzeszy).

⁶³ E. GĘBICKA: *Między Nysą a Zawierciem. Meandry kinofikacji 1944–1947*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 147–170; EADEM: *Dorównać Pstrowskiemu...*

⁶⁴ W tekstach Urszuli Biel zwraca przy tym uwagę szerokie podejście do dziejów regionalnej kinematografii, obejmujące zarówno historię kin po obu stronach granicy (U. BIEL: *Z życia właścicieli kin województwa śląskiego*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 113–132; EADEM: *Licencja na kino. O przedwojennych kiniarzach górnośląskich*. W: *Filmowcy i kiniarze...*, s. 47–66; EADEM: *Wokół „reformy kinowej” na Górnym Śląsku w czasach Republiki Weimarskiej*. W: *Historie celuloidem podszyte...*, s. 73–96; EADEM: *Bytomskie ślady Ericha Pommera*. W: *Kina i okolice...*, s. 61–83), jak i zagadnienia lokalnej produkcji filmowej (EADEM: *Pierzchalscy i inni albo o produkcji filmowej na Górnym Śląsku*. W: *Filmowe światy...*, s. 53–66) czy odzwierciedlenie lokalności na ekranie (EADEM: *Gliwice w kinie. Pomysły do filmowego wizerunku miasta*. W: *Odkrywanie prowincji...*, s. 131–147).

⁶⁵ W. JAGLARZ: *Widzowie lat pierwszych. Z zagadnień recepcji wczesnego kina na Górnym Śląsku...*; EADEM: *Dziesiąta muza w Gliwicach – pierwsze lata i rozwój...*; EADEM: „Welt”, „Grand” i inne. *O najstarszych kinach Katowic...*

⁶⁶ J. F. LEWANDOWSKI: *Kino na pograniczu. Wędrówki po dziejach filmu na Górnym Śląsku...*; IDEM: *Wojna kinematografów. Kino na Górnym Śląsku w okresie powstań i plebiscytu 1918–1922*. W: *Nie tylko filmy, nie same kina...*; IDEM: *Dylematy Jana Fethkego*. W: *Odkrywanie prowincji...*, s. 55–65.

wyraźny kontekst między- (a czasami nawet trans-)narodowy czy też klimat wielokulturowy (gdzieniegdzie dodatkowo podbarwiony odrębnym lokalnym kolorytem⁶⁷).

Wśród publikacji bilansujących dzieje kinematografii na Górnym Śląsku na uwagę zasługuje książka Biel *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*, poświęcona dwudziestolecu międzywojennemu⁶⁸, w której autorka rozpatruje mechanizmy stymulujące rozwój kinematografii w regionie od strony sfery rozpowszechniania – biznesu, technologii, polityki. Zajmuje się więc nie tyle kwestiami repertuarowymi i funkcjonowaniem kin w topografii miast od strony kulturowej, ile tym, czym był film jako produkt określonej ideologii (jaką pełnił rolę przykładowo w sytuacji eskalacji konfliktu polsko-niemieckiego i nasilenia się nacjonalistycznej ideologizacji regionu po obu stronach granicy) i technologii. Książka, będąca rezultatem wnikliwej i wieloletniej kwerendy archiwalnej, ukazuje kino w złożonych relacjach: ekonomicznych, widowiskowych, przemysłowych, technologicznych, socjologicznych i historycznych. Autorka świadomie odchodzi od hermeneutycznej perspektywy widzenia kinematografii jako zbioru tekstów kultury zanurzonych w określonej przestrzeni kulturowej, w stronę uruchamiania kontekstów związanych z samą transmisją filmów. Reprezentuje tym samym punkt widzenia, jaki w publikacji *Film History: Theory and Practice*⁶⁹ przyjęli amerykańscy historycy Robert C. Allen i Douglas Gomery, pisząc: „w niektórych badaniach oglądanie filmów wcale nie jest najwłaściwszą metodą poszukiwawczą”⁷⁰.

O ile Biel w swojej monografii konsekwentnie podąża śladem kina – instytucji widzianej oczami „kiniarza” – o tyle w książkach z cyklu *Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku* pod redakcją Gwoździa ścierają się różne perspektywy. Można wśród nich dostrzec podejścia skupione na wątkach dziejów kina „w” regionie (najczęściej „kina” rozumianego szeroko: jako kinematografia światowa i/lub narodowa obecna na górnośląskich ekranach), świadome wyzwania związanych z zasadami kronikarskiej powinności oraz będące świadectwem trudu mozolnej pracy archiwalnej i przeglądów statystyk. Obok historii samych kin pojawia się także motyw dziejów instytucji i stowarzyszeń nakierowanych na działalność filmową lub podejmujących temat filmu jako obiektu badań naukowych (na przykład opracowania poświęcone filmoznawstwu na Śląsku⁷¹ czy rozwojowi Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego⁷², prace na temat historii Zespołu Filmowego Silesia⁷³). Ale dają się też zauważyć analizy

⁶⁷ Zob.: M.K. CIEŚLIŃSKI: *Wizerunek Śląska w Polskiej Kronice Filmowej...*, s. 145–158; I. SIWIŃSKI: *Górny Śląsk w krzywym zwierciadle ekranu...*, s. 209–224; M. SMOLORZ: *Kinematografia na Górnym Śląsku w latach drugiej wojny światowej...*, s. 31–53.

⁶⁸ U. BIEL: *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2002.

⁶⁹ R.C. ALLEN, D. GOMERY: *Film History: Theory and Practice*. New York, McGraw-Hill, 1985.

⁷⁰ U. BIEL: *Wstęp*. W: EADEM: *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona...*, s. 9.

⁷¹ A. HELMAN: *Filmoznawstwo na Śląsku*. W: *Filmowe światy...*, s. 200–219.

⁷² E. ZAJIČEK: *Burzliwe lata Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego...*, s. 169–196.

⁷³ F. NETZ: *Zespół Filmowy „Silesia”. Ze wspomnień kierownika literackiego*. W: *Filmowcy i kiniarze...*, s. 93–100.

skoncentrowane na samych filmach, tekstach i obrazach podejmujących tematykę śląską (filmy „o” regionie), czy też na kwestiach lokalnej produkcji filmowej. Są tu zarówno spojrzenia „z zewnątrz” – badaczy spoza regionu, takich jak: Marek Palka (z Krakowa), Stanisław Zawiśliński (z Warszawy), Aleksandra Górka (z Zagłębia), Martin Loiperdinger (z Monachium); są stanowiska zdystansowane, wyrażające zamiar świadomej obiektywności w konstruowaniu śląskiego dyskursu (Grażyna Barbara Szewczyk, Krystyna Heska-Kwaśniewicz), jak i próby poszerzenia formuły regionalnej o kontekst badań prowadzonych na Dolnym Śląsku (Andrzej Dębski). Sporadycznie wyrażany jest także lokalny punkt widzenia, który zazwyczaj ujawnia głęboką świadomość pogranicznych i ideologicznych kontekstów lokalnej kultury od strony jej uczestników oraz rzetelną wiedzę na temat skomplikowanej historii regionu. Przyjęcie perspektywy „od środka” w podejściu do kinematografii regionalnej – postawa badawcza najbardziej zaangażowana w procesy krzewienia lokalnej kultury – skutkuje często przewyższaniem ograniczeń wynikających z obiektywizującego języka wywodu naukowego i wprowadzaniem do wypowiedzi elementów o funkcji ekspresywnej, zdradzających afektywny stosunek autora do przedmiotu badań⁷⁴.

Osobne miejsce w publikacjach na temat kinematografii na Śląsku i o Śląsku zajmują liczne studia dotyczące twórczości Kazimierza Kutza⁷⁵. Wśród nich wyróżnić można dzieła zbiorowe (*Kino Kazimierza Kutza*⁷⁶, *Kutzowisko*⁷⁷, *Kutzowisko 2*⁷⁸), monografie (*Kazimierz Kutz* Elżbiety Baniewicz⁷⁹, *Historia Śląska według Kutza* Jana F. Lewandowskiego⁸⁰, *Cały ten Kutz* Aleksandry Klich⁸¹) i opracowania (w tym najnowsze: *Od Kutza do Czekaja* Barbary Hollender⁸²). Ogółem dają one portret życia i twórczości artysty, filmowca, reżysera teatralnego, pisarza i polityka – pisany przez pasjonatów jego dzieł: filmoznawców, kulturoznawców, literaturoznawców, teatrologów, krytyków filmowych, publicystów. Ten różnorodny zestaw tekstów tworzą szkice, rozprawy,

⁷⁴ Zob. zwłaszcza: M. SMOLORZ: *Kinematografia na Górnym Śląsku w latach drugiej wojny światowej...*, s. 31–53; M.K. CIEŚLIŃSKI: *Wizerunek Śląska w Polskiej Kronice Filmowej...*, s. 145–146. Zob. też interesujący dyskurs lokalności prowadzony w żywym języku felietonu: A. GWÓZDŹ: *Górny Śląsk razy kilka*. W: IDEM: *Jest film, nie ma filmu – koniec bajki. Felietony o kinie*. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2013.

⁷⁵ Zob. pełną bibliografię twórczości Kazimierza Kutza: M. PALKA: *Kazimierz Kutz. Bibliografia*. Katowice, Biblioteka Śląska, 2004 oraz A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2009, s. 345–351.

⁷⁶ *Kino Kazimierza Kutza*. Red. J.F. LEWANDOWSKI. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1999.

⁷⁷ *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*. Red. A. GWÓZDŹ. Katowice, Wydawnictwo „Książnica”, 2000.

⁷⁸ *Kutzowisko 2*. Red. A. GWÓZDŹ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2009.

⁷⁹ E. BANIEWICZ: *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1994; EADEM: *Kazimierz Kutz*. Warszawa, Iskry, 1999.

⁸⁰ J.F. LEWANDOWSKI: *Historia Śląska według Kutza*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2004.

⁸¹ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna...*

⁸² B. HOLLENDER: *Od Kutza do Czekaja*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2016.

recenzje, wywiady. Jakkolwiek autorzy generalnie skupiają się na fenomenie twórcy, a zarazem fascynującej osobowości, poruszając różnorodne konteksty jego twórczości (zgodnie z tezą, że „topografia miejsc nie wyczerpuje [...] fenomenu artysty”⁸³), to lwia część opracowań oscyluje wokół tematyzowania życiowych i twórczych pasji reżysera *Soli ziemi czarnej* na tle bezpośrednich i pośrednich związków z Górnym Śląskiem jako przestrzenią estetyczną, antropologiczną, autobiograficzną, polityczną⁸⁴. Zgodnie podkreśla się w nich przy tym tak „osobność” talentu i twórczych dokonań Kutza, jak i jego niekwestionowany wkład w historię powojennego kina polskiego i szerzej kultury – narodowej i regionalnej.

2.2

Małe kino śląskie?

Kategorią mogącą w interesujący sposób poszerzać pole badań i dostarczać nowych pomysłów metodologicznych w konceptualizacji wzajemnych związków pomiędzy kinem, miejscem i krajobrazem jest kategoria *small cinemas*. Ten od niedawna eksplorowany obszar badań filmoznawczych jest pochodną stawiania nowych pytań, jakie rodzą się w warunkach dynamiki współczesnego świata i przy wzrastającej tendencji do kwestionowania wszelkich granic (także dyskursów). W sytuacji, kiedy dawniejsze podejścia w badaniach nad filmem, których filarem była idea zdystansowanego (i najczęściej centralnie ulokowanego) spojrzenia, tracą rację bytu, bardziej aktualne staje się dopuszczenie do głosu „impulsu dynamicznego i komparatystycznego”⁸⁵ – jak to określa teoretyk Dudley Andrew – czynnika, który pozwoliłby uchwycić większą złożoność światowego kina, uwzględniającą jego polityczne, demograficzne, lingwistyczne, orientacyjne czy topograficzne aspekty, i zarazem ukazać różne orientacje przez realizację idei „otwarcia spojrzenia”⁸⁶. Wynikiem myślenia o kinie w kategoriach koniecznych przesunięć pojęciowych jest aktualizacja słownika. Obok „kina narodowego” i „kina hollywoodzkiego” coraz częściej postuluje się używanie terminów: „kino

⁸³ A. GWÓZDŹ: *Drogi Czytelniku...* W: *Kutzowisko 2...*, s. 9.

⁸⁴ Zob. zwłaszcza: J.F. LEWANDOWSKI: *Szopienicka legenda. Rzecz o „Soli ziemi czarnej”*. W: *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza...*, s. 41–56; D. SIMONIDES: *Paciorki śląskiego różańca. Historyczno-kulturowe zaplecze śląskich filmów Kazimierza Kutza*. W: *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza...*, s. 68–97; M. LIPOK-BIERWIACZONEK: *Śląska strona świata. Znaki, symbole, realia kulturowe w filmach Kazimierza Kutza*. W: *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza...*, s. 127–146; A. GWÓZDŹ: *Nieustająca zmiana miejsc, czyli żywot podróży twórcy obrazów*. W: *Kutzowisko 2...*, s. 11–22; A. KLICH: *Wrastanie w Silezję i wyrastanie z niej*. W: *Kutzowisko 2...*, s. 129–154; M. KISIEL: *Śląsk poza Logosem. O „Piątej stronie świata” Kazimierza Kutza*. W: *Kutzowisko 2...*, s. 251–256.

⁸⁵ D. ANDREW: *An Atlas of World Cinema*. In: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Eds. S. DENNISON, S.H. LIM. London, Wallflower Press, 2006, s. 19.

⁸⁶ Ibidem.

świata" (*world cinema*), „kino transnarodowe" (*transnational cinema*), „kino regionalne" (*regional cinema*), „kino z akcentem" (*accented cinema*).

Adekwatną do nowej sytuacji metodą badawczą, proponowaną przez amerykańskiego filmoznawcę w tekście o znamienym tytule *An Atlas of World Cinema*, jest praktyka mapowania. Nie należy przez nią jednak rozumieć strategii ogarniania, ujarzmania przestrzeni, historycznie może się to bowiem kojarzyć z projektami imperialnymi i procederami kolonizatorskimi. W czynności kartografowania każdorazowo eksponuje się określony punkt widzenia, ujawniający pozycję wypowiedziową, z której pisze się o kinie. Zasadnicze pytania, jakie zadaje Andrew, brzmią: „Skąd patrzemy na kino?", „Z jakiego punktu widzenia je opisujemy?"⁸⁷. W istocie w pytaniach tych nie tylko wybrzmiewa pogląd, że kino to pewien obszar, na który każdy patrzy inaczej i który odzwierciedla grę, jaka współcześnie toczy się o różne miejsca na świecie, przybierając rozmaite formy walki o język, edukację, religię, tożsamość⁸⁸. Jak można sądzić, zawiera się w nich także pragnienie ustalenia jakichś limitów wiedzy (w sytuacji permanentnego przekraczania wszelkich granic), pozwalających uchwycić to, co w coraz większym stopniu daje się określić jedynie w kategoriach prefiksów: trans-, sub-, inter-.

Jednym z wielu paradoksów współczesności pozostaje przy tym fakt, że kino – podążające w stronę wirtualności, w kierunku całkowitego niemal „oderwania się" od ziemi, uczestniczące jednocześnie w globalnym przepływie towarów – powraca do problemów lokalizacji, geografii i miejsca. To właśnie przestrzenne myślenie o filmie jest podstawą wysuwania sugestii, ażeby w badaniach filmowych posługiwać się metodami kartograficznymi oraz by wnikać w głąb nieznanych sobie warunków, „sytuując się wewnątrz środowiska »Innego«"⁸⁹. Tylko w ten sposób filmy można traktować alegorycznie, jak chciał Fredric Jameson, jako „mapy kognitywne", zakładając, że dają one możliwość „mapowania poznawczego"⁹⁰ danej kultury. Jak przekonywał amerykański badacz, całość jest niemożliwa do ogarnięcia we współczesnym świecie, każda perspektywa jest lokalna, a każda wiedza z konieczności fragmentaryczna. W danym miejscu skupiają się lokalna narracja i określony punkt widzenia, które zawsze w jakiś sposób odzwierciedlają się na ekranie i są możliwe do rozpoznania. Każdy film – twierdzi z kolei Andrew, nawiązując do Jamesona – „sugeruje geopolityczną orientację"⁹¹, ukazując granice kultury i jej dystynktywne cechy. Zgodnie z powyższym filmowe „mapy" mogą w toku badań odsłaniać najistotniejsze treści kulturowe, takie jak: sens lokalności, miejscowe obyczaje, poczucie tożsamości i zadomowienia, postrzeganie teraźniejszości i przeszłości, sens walki o wolność.

Podobne do wyrażonych wcześniej wątpliwości wobec utrwalonych kryteriów klasyfikacyjnych w badaniach filmowych wyrażają Stephanie Dennison i Song Hwee Lim

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem, s. 28.

⁸⁹ Ibidem, s. 19.

⁹⁰ F. JAMESON: *Introduction. Beyond Landscape*. In: IDEM: *The Geopolitical Aesthetic*. Bloomington, Indiana University Press, 1992, s. 4.

⁹¹ D. ANDREW: *An Atlas of World Cinema...*, s. 24.

we wstępie do książki *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*⁹². Zastanawiając się nad kategorią „kina światowego”, badacze ci uznają na przykład, że niekoniecznie należy je postrzegać jako sumę narodowych kinematografii. Przyjęcie tej tezy uprzywilejowuje bowiem pozycję państwa narodowego. Postrzeganie świata jako kolekcji narodów oznacza tymczasem, ich zdaniem, marginalizowanie innych, alternatywnych sposobów jego organizowania, a nawet zaprzeczanie im. W związku z tym gotowi są uznać „kino światowe” za „pełen wyzwań problem teoretyczny”⁹³. Zaistniał on z powodu luki, jaka powstała w dotychczasowej typologii, co zostało uargumentowane tym, iż rygorystyczne operowanie kategoriami podziału na kino pierwsze (hollywoodzkie), drugie (autorskie) i trzecie (postkolonialne), czy też na kino „globalne” i „narodowe”, pociąga za sobą ryzyko przeoczenia ważnych fenomenów filmowych, między innymi takich jak: kino feministyczne, queer, regionalne, sub- i transnarodowe, diasporyczne, nomadyczne⁹⁴. Autorzy *Remapping World Cinema...* wskazują tym samym na braki terminologiczne uwarunkowane wciąż dostrzegalną przewagą podejścia europo- i amerykocentrycznego – ograniczającego perspektywę badawczą – i bardziej ogólnie postawą zachowawczą, uniemożliwiającą faktyczne otwarcie się na „inność” (gdy tymczasem chodziłoby o to, by opcję przekraczania granic zastosować także na gruncie teorii naukowych).

Łukę, o jakiej mowa, miałby wypełnić w pewnym stopniu właśnie koncept *small cinemas* jako „małego kina”, innego niż globalne i innego niż narodowe. Co dokładnie ta kategoria miałaby określać? Kino małej produkcji? Kino swojskiego pejzażu? Kino lokalnych realiów? Najdalej w rozbudowywaniu definicji idzie Mette Hjort, utożsamiając *small cinemas* z kinematografią „małych narodów” (*small nations*). Jej zdaniem wyodrębnienie tego, co „małe”, jest kwestią skali i mieści się w ramach takich wskaźników, jak: „mała” narodowość, czyli niska populacja zajmująca stosunkowo niewielkie, ale odrębne terytorium (kraj, państwo), niski PKB i skomplikowane dzieje, które są historią podległości rozbudzającej wśród rdzennych mieszkańców aspiracje emancypacyjne⁹⁵. Generalnie, według Hjort, w określeniu „mała kinematografia” zawiera się zatem znaczenie kina jako kulturowego produktu niewielkich pod względem liczby ludności i zajmowanego obszaru narodowości, borykających się z problemami natury ekonomicznej (co przekłada się na dysponowanie niewielkimi funduszami filmowymi) oraz politycznej (co wynika z obecnych lub przeszłych zależności, kolonizacji).

W tym miejscu rodzą się jednak liczne wątpliwości. Po pierwsze, czy kwestie liczb, terytorium, odległości, rzeczywiście powinniśmy brać pod uwagę w dokonywaniu podziałów na kina „małe” i „większe”? Powstaje zasadnicze pytanie, czy mogą one stanowić wiarygodny (możliwy do zobiektywizowania) wskaźnik pomiaru w sytuacji

⁹² S. DENNISON, S.H. LIM: *Introduction. Situating Cinema as a Theoretical Problem*. In: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film...*, s. 6.

⁹³ *Ibidem*, s. 1.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 7.

⁹⁵ M. HJORT: *Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter*. „Mediascape”. *UCLA's Journal of Cinema and Media Studies* 2011, s. 2. http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.pdf [dostęp: 10.11.2016].

utrąty realnych miejsc i stopniowego zastępowania ich „technoobrazami”, które są niczym klocki służące do budowy tego, co Arjun Appadurai nazywa „światami wyobrażonymi”⁹⁶, to znaczy wielorakimi światami ukonstytuowanymi przez zlokalizowaną historycznie wyobraźnię osób i grup rozrzuconych po całym globie. Po drugie, jeśli przez pojęcie „małej kinematografii” rozumie się „kino małych narodów”, powstaje kolejny problem, mianowicie, czym w istocie jest dziś „narodowość”⁹⁷ – termin kontrowersyjny sam w sobie. Jeśli kryterium „małego kina” miałyby spełniać przynależność do „mikropaństwa”, „miasta-państwa” czy też innego rodzaju administracyjnie niezależnego bytu⁹⁸, co z gremiami o innych rodzajach unifikacji aniżeli państwowa – zbiorowości miejskimi, lokalnymi, regionalnymi czy też grupami społecznymi (rasowymi, wyznaniowymi, diasporycznymi, seksualnymi), dla których konstytutywne są wyznaczniki „pozaterytorialne”: mentalne, światopoglądowe, ideowe (kino religijne, feministyczne, queer, i inne)? Ujmując rzecz jeszcze z innej strony, można by także zapytać, czy nie słuszniej byłoby uznać za „małą kinematografię” tę, która określa tak siebie poprzez jakiś rodzaj odrębności kulturowej.

Wydaje się, że jeśli *small cinemas* miałyby być kategorią adekwatną do opisu współczesnych dyskursów filmowych, trzeba by ją traktować jako model otwarty. Gdyby przy tym za kryterium przynależności uznać przestrzeń, musiałaby ona być postrzegana z uwzględnieniem „horyzontu fluktuacji” i „wibrowania nomadyczną energią”⁹⁹, o czym pisze Andrew. Taka bowiem jest także współczesna tożsamość – coraz trudniej ją opisać w kategoriach kohezji i koherencji z powodu wyzwań hybrydyczności i transkulturowości, w obliczu których jedynym możliwym podejściem wydaje się nastawienie dialogiczne i komunikacyjne, skłaniające również do tego, by przyglądać się sobie z boku, z innej perspektywy, dostrzegając własną niekompletność i nietożsamość¹⁰⁰. W tych warunkach istotnym zastrzeżeniem dla *small cinemas* musiałby być warunek nieulegania pokusie nadmiernej autonomizacji tego dyskursu. Postulat ten pojawia się zresztą (czasem aluzyjnie) w sformułowaniach badaczy. Kiedy Hjort zastanawia się, w jakich warunkach „mała kinematografia” miałyby szansę „rozkwitnąć”¹⁰¹, jako dogodne podłoże dla jej rozwoju uznaje solidarność wspólnotową, zobowiązanie do artystycznego zaangażowania w praktyki zorientowane lokalnie (wspomina przy

⁹⁶ A. APPADURAI: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przeł. Z. PUCEK. Kraków, Universitas, 2005, s. 75–100 i 263–294.

⁹⁷ Badacze wskazują tu jako limit populacji liczby od 1,5 mln do 10 mln ludności, podkreślając także, że „mała kinematografia”, której wyznacznikiem ma być „mała” narodowość, jest fenomenem relacyjnym i mierzy się zawsze w stosunku do określonej pozycji: geograficznej, politycznej, kulturowej. Zob.: M. HJORT, D. PETRIE: *Introduction*. In: *The Cinema of Small Nations*. Eds. EIDEM. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, s. 4.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ D. ANDREW: *An Atlas of World Cinema...*, s. 25.

¹⁰⁰ Zob. interesujący przykład podejścia komparatystycznego w literaturoznawstwie: *Opcja niemiecka. O problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku*. Red. W. BROWARNY, M. WOLTING. Kraków, Universitas, 2014.

¹⁰¹ M. HJORT: *Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter...*, s. 1.

tym praktyki filmowe i działania dyskursywne o charakterze metakulturowym – wywiady, manifesty, dzięki którym film ma też szansę stać się „formą krytycznej interwencji”¹⁰²). Zaraz jednak dodaje do tego partnerstwo transnarodowe, skłonność do podejmowania dialogu i współpracy z innymi „małymi narodami” na zasadzie porównywania doświadczeń i możliwości ich transferowania. Tym samym wskazuje na jakiś rodzaj nieszczelności w „małej kinematografii”, rekomendując jej otwarcie i potencjał komunikacyjny, odpierając zarazem argumenty, jakie mogłyby być wysuwane na rzecz pojmowania tego, co „małe”, w sposób ekskluzywny i esencjalistyczny.

Chcąc przemyśleć filmy śląskie jako adekwatną egzemplifikację *small cinemas*, już na wstępie należałoby zauważyć, że nie jest to nurt, który dałby się wyodrębnić według miary kina „małych narodów” zaproponowanej przez Hjort. Możliwe byłoby w tym wypadku raczej uznanie jego odrębności z uwagi na kryteria przestrzenne (wykorzystanie swoistości lokalnego pleneru, krajobrazu, wizerunek regionu na ekranie) lub/oraz kulturowe (tradycja, obyczajowość, język, wzory kulturowe). Te ostatnie ukonstytuowane przez zbiorowość regionalną – etnograficzną czy etniczną¹⁰³ – oraz jej doświadczenia historyczne, obejmujące skomplikowaną przeszłość, w której można widzieć znaki dawniejszych zależności (ekonomicznych, ideologicznych i kulturowych) od administracyjnych centrów. Tak rozumiana formuła „małego kina” nie byłaby zresztą jakąś wyłączną śląską specjalnością. Rozpoznawanie lokalnej specyfiki, ekspozycje regionalnych i lokalnych odrębności kulturowych, artykulacje alternatywnych historii – to działania często podejmowane współcześnie, zwłaszcza w rejonach dawnych pograniczy narodowych i kulturowych. Mogą one owocować ożywioną twórczością artystyczną (i, rzecz jasna, czynią to), w tym także przybierać formę praktyk filmowych potencjalnie stanowiących podwaliny do powstawania, także w Polsce, innych lokalnych „małych kinematografii”.

Podsumowaniem dyskusji na temat *small cinemas*, które zarazem czyni tę kategorię bardziej przejrzystą, może być głos Janiny Falkowskiej: „film może reprezentować jednocześnie małe i duże kino”¹⁰⁴. Jak dowodzi autorka:

¹⁰² Ibidem, s. 7.

¹⁰³ Niezwykle kontrowersyjna i budząca wiele emocji (także w samej zbiorowości Ślązaków) jest kwestia, czy Ślązacy są, czy też nie są narodem. Przedmiotem dyskusji, która ostatnio stała się kwestią wysoce upolitycznioną, pozostaje zwłaszcza zasadność używania w stosunku do tej grupy terminów: „naród”, „narodowość”, „etniczność”, „grupa regionalna” czy „grupa etniczno-językowa”. W polemice wybrzmiewa spór o interpretację historii i lęk o antypolskie podejście do spraw rozwijającego się regionalizmu. W świetle obecnego stanu wiedzy, potwierdzonego głosami autorytetów, takich jak: Dorota Simonides, Marek S. Szczepański, Kazimiera i Jacek Wodzowie, mamy na Górnym Śląsku do czynienia z „tożsamością regionalną” lub też „tożsamością etniczną”; zob.: *Nadciągają Ślązacy. Czy istnieje narodowość śląska?* Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2004, s. 131, 164. Zob. też: reportaż TV: *My – ród czy naród śląski?* (2005, reż. Wojciech Królikowski).

¹⁰⁴ J. FALKOWSKA: *Małe i duże kino. Europejskie wizje*. „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1 (5), s. 200.

ocena tego, czy kinematografia jest mała czy duża, jest sprawą względną i zależy od punktu widzenia. W obrębie jednego narodowego kina (takiego jak polskie) tworzy się równolegle wiele rodzajów filmów, które trafiają do różnych odbiorców. Jednocześnie te same filmy, jak np. *Katyń*, mogą być interpretowane jako należące do małego kina polskiego, którego obsesją są tematy historyczne dotyczące drugiej wojny światowej, do kina lokalnego ze swoją fascynacją losem polskich oficerów niezrozumiałą dla przedstawicieli innych nacji, do kina ponadnarodowego podejmującego temat krytyki systemów totalitarnych czy też do kina globalnego opowiadającego ważne historie w świetny filmowy sposób¹⁰⁵.

Ten prosty w swej istocie pogląd oznacza w konsekwencji, że rodzaj przyporządkowania do określonej kinematografii nie wyklucza przynależności do innej, a klasyfikacja związana jest z wyborem punktu widzenia, z którego patrzymy na kino. Akcentowanie pozycji wypowiedzeniowej i jej znaczenia dla formułowanego dyskursu jest zresztą charakterystyczne dla najnowszych publikacji badaczy europejskich; podkreślają oni na przykład, że „idea czystej narodowej kultury filmowej jest mitem”, a kino „włoskie” czy „francuskie” zawsze jest przecież także kinem europejskim¹⁰⁶. Zgodnie z powyższym większość filmów, jakie chcielibyśmy zakwalifikować jako przynależne do kina śląskiego, można by określać jednocześnie jako przykłady kina lokalnego (przestrzenie i/lub kulturowo nawiązującego do miejscowości, miasta czy dzielnicy), kina regionalnego (niejednokrotnie czynnie zaangażowanego w problematykę ekonomiczną, społeczną i kulturową Górnego Śląska) i jako trwały dorobek kinematografii polskiej (wiele filmów śląskich to filmy głównego nurtu kina narodowego, nagradzane na festiwalach filmowych), a możliwe, że także część dyskursu regionu Europy Środkowo-Wschodniej, którego podłożem jest powtarzalność historycznych doświadczeń mieszkańców obszaru dotkniętego traumatyczną empirią, wynikającą ze ścierania się w jego obrębie dwóch największych totalitaryzmów XX wieku.

Podobne podejście metodologiczne na gruncie badania historii kina regionalnego proponowali przed laty Małgorzata i Marek Hendrykowsy we wstępie do monografii *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996*. Ich zdaniem mankamentem dawniejszych podejść w badaniach filmowych było traktowanie sztuki filmowej jako pojęcia absolutystycznego, możliwego do opracowania jedynie z jednej, uniwersalnej perspektywy, honorującej to, co światowe, natomiast resztę traktującej jako „szare, neutralne, prowincjonalne tło, którym nie bardzo warto się zajmować, skoro nie wnosi nic ważnego do wydarzeń uznanych za pierwszoplanowe”¹⁰⁷. Tymczasem proces historycznofilmowy jest bardziej złożony, rozgrywa się na różnych „poziomach”,

¹⁰⁵ Ibidem, s. 201.

¹⁰⁶ R. GALT: *Mapping European Cinema in the 1990s*. In: EADEM: *The New European Cinema. Redrawing the Map*. New York, Columbia University Press, 2006, s. 2.

¹⁰⁷ M. HENDRYKOWSKA, M. HENDRYKOWSKI: *Jak uprawiać regionalną historię filmu? W: Nie tylko filmy, nie same kina...*, s. 227. Zob. też: EIDEM: *Jak uprawiać regionalną historię filmu? W: Film w Poznaniu i Wielkopolsce...*, s. 11–14.

obejmujących szersze spektrum zjawisk aniżeli te ugruntowane binarną opozycją: globalne/lokalne. Obok pola wyznaczającego to, co „światowe”, istnieją obszary faktów o znaczeniu: kontynentalnym, krajowym (narodowym), regionalnym (w tym obejmującym kategorie: „regionu”, jak Śląsk, Wielkopolska, oraz „miasta”, na przykład Katowice, Kraków, Poznań, Łódź, Bydgoszcz) czy też jeszcze mniejszych jednostek (choćby specyfika poszczególnych kin). Rozważania autorów prowadziły do wniosku, że stratyfikacyjne „piętra” w kinematografii (kontynentalne, narodowe, regionalne) są względem siebie komplementarne: regionalne zawiera się w narodowym, narodowe w kontynentalnym etc. Wskutek tego rozpatrywanie kina przykładowo w kluczu lokalnym lub też narodowym to nie są odrębne i sprzeczne, ale dopełniające się podejścia, które, sumarycznie rzecz ujmując, mogą dać w dalszym planie szansę uzyskania „fascynującego, Braudelowskiego pejzażu multiregionalnego”¹⁰⁸, powstającego z zestrzajania różnych perspektyw po to, by stworzyć szeroki ogląd danego zjawiska.

Jeszcze inaczej można ująć tę kwestię, powołując się na perspektywę relacji. W dobie, kiedy o wszystkich niemal zjawiskach tego świata mówimy w aspekcie wzajemnych układów i powiązań, nie będzie odkrywczym stwierdzenie, że nurt filmów śląskich jako *exemplum small cinemas* warto rozpatrywać jako fenomen urzeczywistniający się i zarazem możliwy do uchwycenia w toku badania w sieci relacji. Skutkowałoby to większym „otwarcie się” tej kategorii i uchronieniem jej przed pułapką niepotrzebnej hermetyczności. Istotne byłoby tu uwzględnianie współzależności różnych „poziomów kinematograficznych” – globalnych, (środkowo)europejskich, polskich, śląskich, katowickich – ale także uznanie współczesnych procesów mediatyzacji przestrzeni (lub też, jak bardziej radykalnie twierdzi Appadurai, „wytwarzania lokalności”¹⁰⁹), wskutek których o miejscu nie mówimy już wyłącznie jako o środowisku życia, ale pojmujemy je jako konstrukt, relacyjny koncept konstytuowany na granicy tego, co realne, wyobrażeniowe i medialne. Właśnie ten ostatni aspekt zagadnienia ma na myśli, jak sądzę, Jürgen Joachimsthaler, kiedy pisze o „konstruowanym” krajobrazie śląskim, i kiedy dowodzi, że współcześnie region jest już nie tyle jakimś konkretnym i całościowym pojęciem geograficzno-kulturowym, ile palimpsestem złożonym z różnych doświadczeń i treści, polifonicznym „językiem”, złożoną „siatką znaczeniową”, „konstrukcją”, „poezją”¹¹⁰.

Orędownikiem ujmowania lokalnej kinematografii jako małego kina śląskiego był Lewandowski. W książce *Kino śląskie* badacz przyjął dość szerokie kryterium przynależności dzieł do tego nurtu, uznając, że należą do niego filmy, w których w różnym stopniu obecne są szeroko rozumiane motywy regionalne. W jego opracowaniu zarejestrowanych zostało około sześćdziesięciu obrazów (wyłącznie filmów fabularnych) powstałych w ostatnich osiemdziesięciu latach, powiązanych ze sobą mniej lub bardziej wyrazistym zamysłem wizualizacji scenerii Górnego Śląska (także

¹⁰⁸ Ibidem, s. 230.

¹⁰⁹ A. APPADURAI: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji...*, s. 263.

¹¹⁰ J. JOACHIMSTHALER: *Wielokrotnie wyobrażana prowincja. Śląsk między wizją a rzeczywistością*. W: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. W. KUNICKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009, s. 489.

Zagłębia). Czytelnik znajdzie tu zarówno przedwojenne *Czarne diamenty* (1939, reż. Jerzy Gabryelski), przesycone propagandą sanacyjną, socrealistyczny *Autobus odjeżdża 6.20* (1954, reż. Jan Rybkowski), kreujący stereotypowy obraz poczciwych Górnoszlązaków na tle tonącej w oparach dymu krainy, czy utrzymany w tonie perswazji politycznej, schematyczny wizerunek konfliktu narodowościowego w okresie plebiscytu – *Rodzina Milcarków* (1962, reż. Józef Wyszymirski), jak i z pozoru odległe od pleneru i problematyki górnośląskiej *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967, reż. Henryk Kluba), a także uniwersalne w swej wymowie *Pręgi* (2004, reż. Magdalena Piekorz) i *Senność* (2008, reż. Magdalena Piekorz). Osnową zbioru są przy tym nie tylko industrialne i postindustrialne plenery, ale lokalne wartości kulturowe, elementy tradycji (doskonały *Angelus*, 2001, reż. Lech Majewski), trudna historia (*Do góry nogami*, 1982, reż. Stanisław Jędryka; *Ptaki ptakom...*, 1976, reż. Paweł Komorowski) lub też aktualna problematyka społeczna (*Gorący czwartek*, 1993, reż. Michał Rosa; *Co słońko widziało*, 2006, reż. Michał Rosa; *Ewa*, 2010, reż. Adam Sikora i Ingmar Villqist), czasem więzy łączące z regionem samych filmowców (Kazimierz Kutz, Jan Kidawa-Błoński, Radosław Dunaszewski, Maciej Pieprzyca). Ogólnie rzecz biorąc, porządkujący zamysł autora sprawił, że powstało dzieło o charakterze przydatnego przewodnika po kinie regionalnym. Pewne wątpliwości mogą budzić jedynie kryteria doboru jego reprezentacji, mogą się one wydawać mało klarowne, a sam nurt kina śląskiego – utworzony nieco intuicyjnie w oparciu o cechy, które wspólnie określić można jako „klimat” i „aura” regionu, należące do sfery duchowości pozbawionej wymiennych parametrów.

Na temat lokalnej specyfiki ekranowej wypowiadał się także Tadeusz Miczka, uznając ją za „wyjątkowy w dziejach polskiej X muzy nurt filmowy”¹¹¹. W *Raporcie o stanie kultury filmowej w województwie śląskim*, zaprezentowanym na Kongresie Kultury Województwa Śląskiego we wrześniu 2010 roku, stwierdzał:

W żadnym regionie Polski, oprócz Górnego Śląska, nie powstała odrębna poetyka filmowa. Wyjątkowym wyróżnikiem śląskiej kultury przez kilka dekad było kino fabularne i dokumentalne o tematyce regionalnej, czerpiące również inspiracje w zakresie narracji i kompozycji obrazu ekranowego z kultury regionu i jego okolic. Znacznie więcej instytucji kinematograficznych działało od początku XX wieku w Małopolsce i Wielkopolsce, wiele dzieł ekranowych zrealizowano w tym czasie w Krakowie, Poznaniu i oczywiście w Warszawie, ale konkretna formuła (w tym również gatunkowa) kina regionalnego powstała tylko w Katowicach i na ziemiach mocno związanych z tym miastem¹¹².

¹¹¹ T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa*. W: Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo. T. 2. Red. A. BARCIAK, E. CHOJECKA, S. FERTACZ. Katowice, Muzeum Historii Katowic, 2012, s. 221.

¹¹² T. MICZKA: *Raport o stanie kultury filmowej w województwie śląskim*. Kongres Kultury Województwa Śląskiego 2010, s. 1. <http://www.animacja.kulturalna.us.edu.pl/biblioteka/Tadeusz-Miczka-Raport-o-stanie-kultury-filmowej-w-wojew%C3%B3dztwie-%C5%9A%C4%85skim.pdf> [dostęp: 3.11.2016].

Specyfikę kina w regionie, zdaniem Miczki, konstytuują cechy lokalnej kultury oraz wypracowane filmowe wartości estetyczne: indywidualna poetyka, narracja, kompozycja kadru, składające się na określony rezerwuar obrazowy. Tworzą go ślady tradycji widzenia rodzimego pejzażu (sięgającej przełomu XIX i XX wieku, kształtującej się pod wpływem przemian dawnych społeczności agrarnych w industrialne), utożsamianie z nim lokalnych wartości związanych z rodziną i pracą, a także upatrywanie w nim oznak poezji. Źródłem tego typu percepcji należy poszukiwać już w refleksji wybitnego przedwojennego znawcy Śląska, ks. Emila Szramka, autora kanonicznego dzieła *Śląsk jako problem socjologiczny*. Uznając region za „kraj graniczną, czyli odrębną”¹¹³, badacz przypisywał mu jednocześnie „określony repertuar ikonograficzny, odróżniający go od innych regionów Polski i Europy”¹¹⁴. Za najbardziej specyficzną cechę Śląska, wynikającą z ukształtowania geograficznego powierzchni, uznawał on kontrastowość pomiędzy pejzażami przemysłowymi i rolno-leśnymi.

Argumentem przemawiającym za lokalną specyfiką śląskiego filmu jest, według Miczki, odrębność estetyczna, będąca wartością historyczną. Jej formowanie się zaczyna się w okresie plebiscytu i powstań śląskich, kiedy krajobraz filmowy zostaje zaangażowany w ideologiczną walkę o narodową przynależność Śląska, a następnie o jej uwierzytelnienie. Ten cel realizują pierwsze powstałe w latach dwudziestych w Katowicach filmy, które mają ożywić polskość mieszkańców polskiej części Śląska i promować nieznaną region w kraju, w czym pomagać ma unikatowość pejzażu regionalnego. Jednym z bardziej spektakularnych obrazów spełniających wspomniane funkcje perswazyjne jest film *Przyłączenie Śląska do Polski* (1922, reż. Jan Skarbek-Malczewski), ukazujący historyczny moment wkroczenia oddziałów Wojska Polskiego pod wodzą gen. Stanisława Szeptyckiego do Katowic w 1922 roku. Za najbardziej wartościowy spośród przedwojennych filmów można natomiast uznać *Czarne diamenty* (1939, reż. Jerzy Gabryelski)¹¹⁵. Ogółem obrazy przedwojenne, oprócz niewątpliwej funkcji agitacyjnej, łączy tendencja do zwizualizowania pleneru jako „jednolitego repertuaru ikonograficznego ilustrującego dzieje i przyrodniczo-kulturowe treści krajobrazu śląskiego”¹¹⁶. To właśnie ona sprawia, że w filmografii lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku widzieć można zarzewie konwencji stylizacyjnych stosowanych później przez reżyserów powojennych: Józefa Wyszomirskiego (*Rodzina Milcarków*, 1962), a zwłaszcza Kazimierza Kutza (*Sól ziemi czarnej*, 1969). Tworzy je wspomniana tematyka plebiscytowo-powstańcza, a wraz z nią utrwalone wizje przestrzeni, składające się na oryginalność kina śląskiego jako w pewnym sensie odrębnego zjawiska artystycznego, którego właściwością jest kumulacja i powtarzalność cech formalnych.

Lewandowski już w *Kinie na pograniczu* odwoływał się do „regionalnej tradycji filmowej”¹¹⁷, w *Kinie śląskim* wskazując ponadto, że dziedzictwo to nie stanowi

¹¹³ T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa...*, s. 220.

¹¹⁴ Ibidem, s. 220–221.

¹¹⁵ Premierę tego filmu uniemożliwił wybuch wojny, wskutek czego jest on najdłużej niedopuszczonym do rozpowszechniania półkownikiem w Polsce – pierwszy pokaz odbył się dopiero 12 grudnia 1981 roku.

¹¹⁶ T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa...*, s. 219.

¹¹⁷ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku...*, s. 6.

wyłącznie schedy po przeszłych dokonaniach, ale jest żywą praktyką kulturową – dzięki niej „filmowy portret Górnego Śląska zyskuje coraz to nowe barwy i odcienie”¹¹⁸. Tym samym uznawał film i kulturę filmową za istotny element współczesnego krajobrazu kulturowego Górnego Śląska. Spostrzeżenie to potwierdzają ustalenia dokonane przez Miczkę: „Stan kultury filmowej w województwie śląskim nie może [...] być traktowany wyłącznie jako problem historyczny, jako fragment jej dziejów i to nie tylko ze względu na wcześniejsze osiągnięcia tutejszych twórców i organizatorów życia kulturalnego, ale również dlatego, że kino nadal odgrywa dużą rolę kulturotwórczą”¹¹⁹. Obecność nurtu nowych filmów śląskich dostrzega także młodsze pokolenie badaczy. Joanna Malicka opisuje Śląsk na srebrnym ekranie po 1989 roku¹²⁰, widząc w nim kino „o mentalnym rodowodzie regionalnym”¹²¹. Marek Kosma Cieśliński wskazuje na problem „kinematografii regionalnej”¹²², „spuścizny filmowej”¹²³ – określonej całości, w erze nowych mediów stanowiącej dziedzictwo kulturowe warte inwentaryzacji i zabezpieczenia w formie digitalizacji.

Sam problem istnienia lub nieistnienia kina śląskiego jako odrębnego nurtu w polskiej kinematografii pozostaje, jak sądzę, tematem otwartym. Dyskusja nad zasadnością stosowania wspomnianego terminu przypomina nieco tę, jaka przed laty towarzyszyła „śląskiej szkole poezji życia”¹²⁴. Pojęcie to, ukute przez Karola Maliszewskiego na określenie grupy poetów mieszkających na Górnym Śląsku i tu tworzących, dla których czymś w rodzaju motywu przewodniego stała się zlokalizowana codzienność, później jako nieadekwatne zastąpiono określeniem: „poszczególni ze Śląska”¹²⁵. Krytycy uznali termin „śląska szkoła poezji życia” za kuriozalny (podobnie jak pozostałe etykiety utworzone na zasadzie geograficznych afiliacji, zwłaszcza „getto śląskie”, „hałdziarze”), a klucz regionalny za ograniczający, szczególnie w sytuacji zastosowania go do utworów ponowoczesnych, których cechą są uniwersalistyczne wartości. Dyskusja na temat zasadności tworzenia tego rodzaju kategorii (uwzględniających przy tym, jak się wydaje, kryteria szersze aniżeli geograficzne: egzystencjalno-geograficzne, pokoleniowo-geograficzne) toczyła się w środowisku krytyki literackiej i z udziałem samych artystów i miała, jak można wnioskować, dość burzliwy przebieg¹²⁶. Co może się wydawać zaskakujące, pomimo generalnie uznania nieadekwatności terminu, wciąż bywa on przywoływany¹²⁷, samo etykietowanie zaś,

¹¹⁸ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie...*, s. 13.

¹¹⁹ T. MICZKA: *Raport o stanie kultury filmowej w województwie śląskim...*, s. 1.

¹²⁰ J. MALICKA: *Zawróceni. Śląsk w polskim kinie współczesnym*. W: *Filmowcy i kiniarze...*, s. 201–211.

¹²¹ Ibidem, s. 203.

¹²² M.K. CIEŚLIŃSKI: *Digitalizacja materiałów filmowych na przykładzie serii „Górny Śląsk na taśmach archiwalnych”*. W: *Kina i okolice...*, s. 149.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ M. BOCZKOWSKA: *Codziennosc, wyobraźnia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989*. Katowice, Oficyna Wydawnicza WW, 2010, s. 25.

¹²⁵ Ibidem, s. 27.

¹²⁶ Ibidem, s. 24–27.

¹²⁷ Ibidem, s. 27.

paradoksalnie, „przyczyniło się do spopularyzowania powstającej na Górnym Śląsku poezji i pozwoliło zaistnieć autorom w ogólnopolskim dyskursie krytycznym”¹²⁸.

2.3

Kutzowisko

W wypracowywaniu lokalnych oryginalnych relacji kino/miejsce/krajobraz szczególną rolę odegrała „umiejscowiona” filmografia Kazimierza Kutza. Śląska twórczość reżysera, jak już wspominałam, jest przedmiotem wielu opracowań i analiz. Stanowi przy tym rozpoznawalną, choć złożoną całość, która swoje najlepsze może wyrażenie znalazła w neologizmie „Kutzowisko”, jaki pojawił się w tytule dwóch tomów zbiorowych opracowań dotyczących twórczości reżysera¹²⁹. Zasługą twórcy śląskiego tryptyku jest wprowadzenie do polskiego kina pojęcia „regionu”, modelu „małej ojczyzny”, w którym obowiązywały tradycyjne wartości, jak pisał Tadeusz Sobolewski: „nie skażone żadną ideologiczną propagandą”¹³⁰, oraz zapoczątkowanie tradycji jego filmowej reprezentacji. Aż do premiery filmu *Sól ziemi czarnej* (1969) nie było bowiem w polskiej kinematografii autentycznego wizerunku nie tylko Śląska, ale w ogóle żadnej odrębnej lokalności. Ten i następne filmy Kutza, zwłaszcza *Perła w koronie* (1971) i *Paciorki jednego różańca* (1979), stanowiły więc swego rodzaju kuriozum w polskiej kinematografii. Przy tym wszystkim wytworzyły one od momentu swego powstania, jak pisze Aleksandra Klich, swoistą „modę na Śląsk”¹³¹; w opinii Krzysztofa Zanussiego: „Po śląskich filmach Kutza wszyscy chcą być Ślązakami”¹³². Ponadto, jako „spełnienie marzeń reżysera o nowym miejscu na ziemi i w sztuce”¹³³, zainicjowały osobny nurt śląskich filmów, dając początek podejściu do realnej przestrzeni społeczno-kulturowej, będącej źródłem wątków tematycznych i zarazem inspiracji artystycznych. Z ich znakomitym udziałem zaczęło się też współtworzyć całe górnośląskie imaginarium, w którym miała szansę zaistnieć i wyrazić się śląska specyfika. O sile jej wyrazu świadczy fakt, że większość późniejszych filmów podejmujących tę tematykę za każdym razem w jakiś sposób próbowała się intertekstualnie odnieść do zapoczątkowanej przez Kutza tradycji – na zasadzie jej rekonstrukcji, polemiki czy zaprzeczenia. Do dzisiaj zresztą w większości dzieł śląskich, niezależnie od rodzaju nawiązań, można dostrzec świadomość kulturowego kontinuum.

Jeśli chodzi o wkład estetyczny Kutza w kino powstające w regionie, to przede wszystkim podkreśla się, że jego zasługą jest przetworzenie naturalnych cech pejzażu lokalnego i nadanie mu walorów artystycznych. Miczka za Rafałem Marszałkiem

¹²⁸ Ibidem, s. 11.

¹²⁹ *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza...; Kutzowisko 2...*

¹³⁰ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna...*, s. 156.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ A. KLICH: *Wrastanie w Silesję i wyrastanie z niej...*, s. 133.

wydobywa ze śląskich obrazów reżysera *Soli ziemi czarnej* elementy malarskie, wynikające ze zmysłowości i zanurzenia się w krajobrazie, „przywiązania do biologii”, „zauroczenia potęgą życia”¹³⁴, takie jak: wyrazista kolorystyka, intensywność barw, świadome operowanie kontrastem. Ponadto w poszczególnych kadrach filmowych dostrzega świadectwa zainteresowań artysty tradycją symbolistyczną z jej upodobaniem do symetrii, typizacji postaci, paralelizmu, widoczne zwłaszcza w kompozycjach scen zbiorowych, w których ujawnia się „ceremonialność zachowań bohaterów filmowych” skorelowana z „autorską prezentacją naturalnej przestrzeni Katowic i Górnego Śląska”¹³⁵. Miczka zwraca także uwagę na to, że cechą obrazów filmowych Kutza pozostaje częste nawiązywanie do tendencji sztuki ludowej i popularnego na Górnym Śląsku malarstwa naiwistów. Ludowe stylizacje najbardziej dają o sobie znać w formule lirycznej ballady, gdzie bajkowość opowieści (wcześniej dostrzegał ją Aleksander Jackiewicz: „dom jak z piernika”, „dwóch synków aniołków”¹³⁶) współgra z „afirmacją życia, pochwałą twardości i prostoty”¹³⁷. Zacięcie malarskie w pracy nad filmami śląskimi potwierdzał zresztą sam reżyser w słowach: „film ma opowiadać kolorem”¹³⁸, a operator Wiesław Zdort (okrzyknięty „śląskim pejzażyzą”¹³⁹) mówił Elżbiecie Baniewicz: „szukaliśmy nowej estetyki”¹⁴⁰. Doskonale uwidaczniają ją kadry filmu *Sól ziemi czarnej*, pełne iluminacji i prześwietleń, w których zamglone i nierealistyczne wizje czarnego, zadymionego Śląska kontrastują z obrazami Polski utrzymanej w jasnej tonacji – zielonej i niebieskiej¹⁴¹.



Fot. 1. *Sól ziemi czarnej*, reż. K. Kutz (1969)

W pierwszym z filmów śląskiego tryptyku kontrasty nie tylko zresztą pełnią funkcję estetyczną, ale dotyczą także warstwy ideowej – śląskość to polskość. W tym sensie perspektywa Kutza jest dość jednostronna, co zostało dostrzeżone już po premierze filmu. Krzysztof Teodor Toeplitz w 1970 roku na łamach „Miesięcznika Literackiego”

¹³⁴ T. MICZKA: *Institucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa...*, s. 221.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna...*, s. 155.

¹³⁷ Ibidem, s. 138.

¹³⁸ Ibidem, s. 131.

¹³⁹ Ibidem, s. 136.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 131.

¹⁴¹ J.F. LEWANDOWSKI: *Szopienicka legenda. Rzecz o „Soli ziemi czarnej”...*, s. 55.

pisał: „sprawa powstań śląskich była bardziej skomplikowana”¹⁴². W podobnym tonie wypowiadał się Lewandowski:

Znajdujemy w *Soli ziemi czarnej* tragedię przegranego powstania, które kończy się ucieczką grupki powstańców do Polski. Nie znajdujemy natomiast tragedii rozrywanego wojną domową regionu, kiedy to Górnoślązacy polscy i niemieccy stawali z bronią przeciwko sobie. Takiej perspektywy sprawy śląskiej film nie dopuszcza do głosu¹⁴³.

W filmie rzeczywiście daje się odczuć (dostrzegalny zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy) uproszczony wizerunek konfliktu rozgrywającego się z podziałem na polskich patriotów i niemieckich okupantów, nie ma tu wątków zagmatwanych losów regionu i jego wielokulturowej struktury. Wizja powstań ma bowiem wymiar mityczny, co przyznawał sam reżyser, mówiąc o świadomym zamyśle twórczym, budowaniu mitu jako „artystycznej formie komunikacji Śląska z Polską”¹⁴⁴. Zastosowaną strategię mityzacji jako świadomie stosowany środek wyrazu omawiali filmoznawcy. Andrzej Szpula przykładowo wskazywał na wykreowaną przez Kutza „integralność rzeczywistości”, „pełnię egzystencji”¹⁴⁵, która dochodzi do głosu w sferze mitu i rytuału, rozumianej jako sakralna przestrzeń archaicznej kultury tradycyjnej. Na podobne walory przestrzeni estetycznych reżysera, widzianych jako „pejzaże hierofaniczne”¹⁴⁶, zwracał uwagę Gwóźdź. Szukając w śląskich filmach „efektu Kutza”, odnajdywał on specyficzny sposób widzenia rzeczywistości przez narratora, „przemieniający to, co świeckie, w ikony tego, co święte”¹⁴⁷. Jeszcze inaczej komentował tę kwestię Tadeusz Sławek: „Kazimierz Kutz stworzył Śląsk magiczny, a nie mityczny. Kutz nie jest odpowiedzialny za stworzenie mitologii Śląska, ale za wspaniały realizm magiczny Śląska”¹⁴⁸.

Jeśli jednak mowa o prekursorstwie filmów Kutza i ich znaczeniu dla formowania się śląskiej kultury filmowej, to trzeba zauważyć, że kwintesencją odrębności jest w tym wypadku nie tyle może sam sposób obrazowania, ile potencjał antropologiczny, immanentnie zawarta w dziełach śląskich wiedza lokalna. W ten sposób odczytuje twórczość reżysera *Paciorków jednego różańca* Dorota Simonides, twierdząc, że: „śląski krajobraz w jego filmach jest artystyczną wypowiedzią o problemach, które zawsze

¹⁴² A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna...*, s. 133.

¹⁴³ J.F. LEWANDOWSKI: *Szopienicka legenda. Rzecz o „Soli ziemi czarnej”...*, s. 54.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 159.

¹⁴⁵ A. SZPULA: *Mitotwórcy i poszukiwacze mitu – Kazimierz Kutz i Sarkis Paradżanian*. W: *Kutzowisko 2...*, s. 176.

¹⁴⁶ A. GWÓDŹ: *Kazimierza Kutza pejzaże hierofaniczne (Paciorki jednego różańca)*. W: *Analityzy i interpretacje. Film polski*. Red. A. HELMAN, T. MICZKA. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1984, s. 192–205.

¹⁴⁷ A. GWÓDŹ: *Przestrzenie estetyczne filmów Kazimierza Kutza*. W: *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza...*, s. 25.

¹⁴⁸ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna...*, s. 159.



Fot. 2. *Sól ziemi czarnej*, reż. K. Kutz (1969)

były dla tej ziemi najistotniejsze i szczególnie ważne¹⁴⁹. Zdaniem badaczki kultury regionu największą zasługą dzieł Kutza jest zainicjowanie procesu problematyzowania śląskości, wszczęcie dyskusji na tematy śląskie na arenie narodowej – przejaw postawy artystycznej wypływającej wprost z doświadczenia kulturowego. Dla kultury śląskiej ten rodzaj światopoglądu ma kluczowe znaczenie, ponieważ implikuje:

usunięcie prawie powszechnej w Polsce ignorancji w sprawie skomplikowanych problemów Górnego Śląska. Skomplikowanych poprzez historyczne losy, poprzez geograficzne położenie, poprzez wreszcie mieszkańców regionu, którzy w sposób typowy dla pogranicza potrafili uporczywie trzymać się własnej etniczno-regionalnej odrębności i tożsamości¹⁵⁰.

Ogółem w twórczości śląskiego artysty widzi Simonides potencjał etnograficzny¹⁵¹, całościowo traktuje ją jako nośnik pamięci zbiorowej, medium służące utrwalaniu samowiedzy o swoistości regionalnej oraz przekazu spuścizny kulturowej. Znawczyni śląskości podkreśla też to, co zauważył Wojciech Sarnowicz:

we wszystkich swoich filmach Kutz postrzega Śląsk jako część Polski, upominając się jednocześnie o prawo tej dzielnicy do własnej odmienności, i to we wszystkich aspektach – od tradycji i obyczajów poczynając, a na stosunku do wiary i pracy kończąc. Bogactwo i siłę nowoczesnego państwa widzi w jego różnorodności. Do takiej też Polski szli powstańcy¹⁵².

Według Barbary Hollender, autorki opublikowanego ostatnio zbioru szkiców na temat kina polskiego *Od Kutza do Czekaja*: „Kutz czuł Śląsk. Znał go. Był u sie-

¹⁴⁹ D. SIMONIDES: *Paciorki śląskiego różańca. Historyczno-kulturowe zaplecze śląskich filmów Kazimierza Kutza...*, s. 68.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 68–69.

¹⁵¹ Potwierdzał to sam reżyser: „Moje filmy mogą być [...] traktowane jak naukowe filmy etnograficzne. Wszystko w nich prawdziwe [...]”. Zob.: E. BANIEWICZ: *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej...*, s. 173.

¹⁵² W. SARNOWICZ: *Kadry z polityką w tle. W: Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza...*, s. 204.

bie¹⁵³, „chciał o Śląsku opowiadać. Czuł, że to jego obowiązek”¹⁵⁴. Postawa artystyczna, która wynika niejako z praktyki kulturowej, z poczucia zakorzenienia i doświadczeń zamieszkiwania, znalazła wyraz w przyjęciu specyficznej pozycji wypowiedzeniowej. W momencie jej zastosowania po raz pierwszy – w *Soli ziemi czarnej* – stanowiła ona *novum* także w polskim kinie. Nie chodzi przy tym tylko o to, że Kutz wybierał na swoich bohaterów prostych ludzi (zrywając z dominującym wzorcem polskiej kultury poszlacheckiej i inteligenckiej), przez co zwyczajowo jego filmografię zalicza się do „nurtu plebejskiego”¹⁵⁵ polskiego kina, ale o to, że reżyser opowiadał po swojemu, niekonwencjonalnie, ujmując świat „od dołu, stąd, skąd widać inaczej”¹⁵⁶. Kwestię osobnej perspektywy dostrzegalnej w filmach śląskich komentował Gwóźdź:

na opowiadaczy swych historii desygnuje Kutz zawsze kogoś bardzo bliskiego bohaterom, kto z zaciekawieniem przygląda się ich czynnościom, kto wreszcie sytuuje się tuż obok nich i niejako w ich imieniu powołuje swoje literackie i filmowe światy. To właśnie obecność narratora wewnętrznego, uczestniczącego w świecie bohaterów jako „swoj”, tego, kto myśli, odczuwa i postrzega świat podobnie jak oni, jest tą instancją, która gwarantuje właściwą perspektywę Kutzowskiej strategii prezentowania¹⁵⁷.

Zdaniem Baniewicz na „osobność” podejścia Kutza składa się określona wizja artystyczna, a także fakt, że reżyser opowiada o dobrze znanej, bliskiej społeczności, o własnej rodzinie, o sobie samym i o swoim „pejzażu centralnym”¹⁵⁸. Bardziej uniwersalnie można w tym widzieć szczególny rodzaj „afirmatywnego spojrzenia na drugiego człowieka”¹⁵⁹, „rytuał odwiecznie spełniającego się losu człowieka na ziemi”¹⁶⁰ – jak pisze Elżbieta Ostrowska, sytuując tę filmografię na tle nurtów i tendencji kina wschodnioeuropejskiego. Lokalnie zaś można w tym dostrzegać przejaw woli dowartościowania górniczej subkultury, której niegdyś zarzucano „ubóstwo treści”¹⁶¹, a nawet rozpoznawać w tym indywidualnym podejściu rodzaj historiografii czy pewnej historiozofii. Zdaniem Lewandowskiego cały śląski cykl filmowy – z tytułami: *Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*, *Paciorki jednego różańca* oraz kolejnymi: *Na straży swej*

¹⁵³ B. HOLLENDER: *Od Kutza do Czeka*..., s. 19.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 18.

¹⁵⁵ Zob.: T. SOBOLEWSKI: *Kazimierz Kutz – plebejski romantyk*. W: *Kino Kazimierza Kutza...*, s. 11–13.

¹⁵⁶ A. WERNER: *Między negacją a afirmacją, czyli kochaj albo rzuć*. W: *Kutzowisko 2...*, s. 162.

¹⁵⁷ A. GWÓDŹ: *O scenariuszach śląskich Kazimierza Kutza*. W: *Filmowe światy...*, s. 181.

¹⁵⁸ E. BANIEWICZ: *Ślązak wobec Księstwa Warszawskiego*. W: *Filmowe światy...*, s. 127.

¹⁵⁹ A. WERNER: *Między negacją a afirmacją...*, s. 162.

¹⁶⁰ E. OSTROWSKA: *Śląskie pejzaże Kazimierza Kutza*. W: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*. Red. E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996, s. 81.

¹⁶¹ Szerzej o tym zob.: D. SIMONIDES: *Paciorki śląskiego różańca. Historyczno-kulturowe zaplecze śląskich filmów Kazimierza Kutza...*, s. 75 i nast.

stać będę (1983), *Śmierć jak kromka chleba* (1994) i *Zawrócony* (1994) – tworzy „swoiste obrazy historii”¹⁶², „autorską wizję dziejów górnośląskich w XX stuleciu”¹⁶³.

Zanim jednak dorobek Kutza mógł się uformować w jakiś rodzaj cyklu wyrażającego głębszy sens dziejowy, kolejno powstające filmy miały w pierwszym rzędzie stanowić uzewnętrznienie istotnej potrzeby tożsamościowej ich autora. Według relacji



Fot. 3. *Na straży swej stać będę*, reż. K. Kutz (1983)

biografów zwłaszcza pracę nad *Solą ziemi czarnej* Kutz traktował w sposób niesłychanie osobisty, podjęcie tematu powstań śląskich było swego rodzaju koniecznością; jak sam mówił: „pękła szczelina, teraz wlewa się we mnie Śląsk”¹⁶⁴. Hollender notuje z kolei taką wypowiedź reżysera: „To było moje ograniczenie, moje przekleństwo, moja religia”¹⁶⁵. Personalne doświadczenie odcisnęło swój wyraźny ślad w filmie. Zdaniem Tadeusza Lubelskiego śląska dylogia: *Sól ziemi czarnej* i *Perła w koronie* to jedno z niewielu obrazów w polskiej kinematografii, w których w pełni doszła do głosu „postawa autobiograficzna”¹⁶⁶ – jej znaki w przestrzeni literatury rozpoznawała Małgorzata Czermińska. „Oto filmy, których powstanie miało pod każdym względem walor »aktu«, za który ponosi się artystyczną i życiową odpowiedzialność”¹⁶⁷ – pisał filmoznawca. Sens owego autobiografizmu Lubelski widział nie tyle w „prawdziwości”, mającej się wiernie odzwierciedlić na ekranie, ile w sferze „znaczeń”, w komunikacji z zaprojektowanym odbiorcą oraz w ujawnieniu „punktu widzenia, niesprowadzalnego do kryteriów zewnętrznych”¹⁶⁸. Autobiograficzność śląskich dzieł, idąc za Czermińską, badacz uznał zresztą za wartość kulturową, dzięki czemu też Kutz mógł stać

¹⁶² J.F. LEWANDOWSKI: *Historia Śląska według Kutza...*, s. 9.

¹⁶³ Ibidem, s. 8.

¹⁶⁴ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna...*, s. 123.

¹⁶⁵ B. HOLLENDER: *Od Kutza do Czekała...*, s. 9.

¹⁶⁶ M. CZERMIŃSKA: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1987, s. 7–28.

¹⁶⁷ T. LUBELSKI: *Autor jako bohater*. W: *Autor w filmie*. Red. M. HENDRYKOWSKI. Poznań, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych i Uniwersytet Adama Mickiewicza, 1991, s. 89.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 83.

się „wyrazicielem kultury ludowej Śląska”¹⁶⁹ odpowiedzialnym za reprezentowanie zbiorowości na ekranie.

Specyfika filmów Kutza i fenomen jego odrębności najbardziej może przejawia się w tym, że, jak mówił sam reżyser: „W moich filmach śląskich chodziło zawsze o nazwanie fenomenu lokalnego”¹⁷⁰. Kwintesencją „śląkości” tej twórczości w opinii śląskich filmoznawców jest „pospołu tematyka i poetyka, genialnie złączone z ge-



Fot. 4. *Perła w koronie*, reż. K. Kutz (1971)

nius loci plenerów”¹⁷¹. Jak dowodzi Gwóźdź, w tym ostatnim nie chodzi bynajmniej o „scenerię, sztafaż scenograficzny czy indeks miejsca”¹⁷², ale o prawdziwy „genius loci i genius temporis”¹⁷³. Zgodnie z tym dla Kutza lokalizacje nie mają znaczenia „plenerów” (miejsz akcji), ale są czymś więcej – „miejscami powstania (w znaczeniu niemieckich *Entstehungsorte* czy francuskich *lieux*)”¹⁷⁴, wpływającymi na stylistykę, poetykę, wybory artystyczne. Takie podejście wynika bezpośrednio z postrzegania kina jako medium egzystencji, kina – projekcji pejzażu mentalnego autora, dającego sposobność przeniesienia na ekran „uwewnętrznionego wizerunku świata [...] dzieciństwa”¹⁷⁵, „własnej, duchowej przestrzeni źródłowej”¹⁷⁶, „świata wspólnoty, która ukształtowała [...] wyobraźnię”¹⁷⁷. Głębsze spojrzenie na przestrzeń będącą nie tyle przedmiotem nostalgicznych odniesień, ile refleksem historycznej wieloznaczności i pograniczności, sprawia, że twórczość Kutza nie zastyga w rozbrajającej poetyce małooczyźnianej, znanej na przykład z niemieckiego Heimatfilmu. W tym ostatnim, jak ujmuje to Margarete Wach: „miejsza akcji [...] pozostają zredukowane do aspek-

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ A. MADEJ, J. ZAJDEL: *Uczucie dotkliwe jak przecięcie rdzenia. Rozmowa z Kazimierzem Kutzem*. W: EIDEM: *Śmierć jak kromka chleba. Historia jednego filmu*. Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, 1994, s. 55.

¹⁷¹ A. GWÓDZDZ: *Nieustająca zmiana miejsc, czyli żywot podróżny twórcy obrazów...*, s. 13.

¹⁷² Ibidem, s. 16.

¹⁷³ Ibidem, s. 17.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 18.

¹⁷⁵ A. SZPULAK: *Mitotwórcy i poszukiwacze mitu – Kazimierz Kutz i Sarkis Paradżanian...*, s. 177.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem.

tów dekoracyjnych, a to oznacza – do krajobrazu w ogóle¹⁷⁸. Kutz tymczasem idzie dalej – poprzez „poorany”¹⁷⁹ i „naładowany atmosferycznie”¹⁸⁰ pejzaż lokalny próbuje pokazać „pęknięte pojęcie *Heimat*”¹⁸¹, czyniąc to z zastosowaniem „purystycznej estetyki łączącej dokumentalny realizm z alegorycznym zagęszczeniem, patos z ironią, plebejską radość życia z codzienną poezją”¹⁸², przy której to strategii artystycznej „*Heimatfilm* wydaje się statyczny, sztuczny i w końcu zakłamany. Bez mała kiczowaty, ze swoimi stereotypowo zastygłymi postaciami poruszającymi się niczym w kulisach atelier [...]”¹⁸³.

Na początku lat dziewięćdziesiątych Kutz zdaje się kontynuować jedynie w pewnym stopniu zainteresowanie lokalnością, przenosząc akcenty na problemy narodowe. Zdaniem Lubelskiego w tym okresie twórczości nawiązuje on w znacznym stopniu do swoich wcześniejszych filmów śląskich oraz do najśłynniejszych obrazów szkoły polskiej, przez co bohaterowie takich dzieł jak *Śmierć jak kromka chleba* i *Zawrócony* dołączają do „galerii buntowników ze śląskiego cyklu” i podejmują kolejne wyzwanie „przygotowane dla nich przez historię”¹⁸⁴. Nieco inaczej widzą to Alina Madej i Jakub Zajdel, którzy dzieło poświęcone pacyfikacji kopalni „Wujek” próbują czytać w kluczu lokalnym, dostrzegając – jak gdyby odwrotnie – że odwołuje się ono „przede wszystkim do świadomości mieszkańców Śląska, nie pretendując wprost do miana »symbolu narodowego«”¹⁸⁵. Historię „Solidarności” i wpisane w nią dzieje robotniczego buntu badacze postrzegają jako nieodłączną część śląskiej tożsamości. Jako taka tworzy ona w polskiej historii jeszcze jeden obszar „niepamięci”, który wpłynął na opisywane w artykule kłopoty ze sfinansowaniem dzieła. Ich zdaniem niesprzyjająca produkcji filmu atmosfera miała swoje złożone przyczyny, takie jak: obawa ówczesnych elit przed efektami rozliczenia z epoką PRL oraz utrwalone w kraju stereotypy Śląska jako krainy uprzywilejowanej przez komunistyczną władzę i Ślązaków ślepo tej władzy posłusznych¹⁸⁶. Na podstawie tych ustaleń Madej i Zajdel wysnuwają wniosek, że *Śmierć jak kromka chleba* powstawał jako film – „odtworzenie niechcianego mitu”¹⁸⁷. Z kolei Malicka „nowy” sposób opowiadania o Śląsku dostrzega w filmie *Zawrócony*. Jej zdaniem oryginalność tego dzieła polega na zaakcentowaniu perspektywy prywatności. Kutz, tworząc losy Tomasza Siwka, opowiada: „nie tyle o historii regionu

¹⁷⁸ M. WACH: *Niespokojny duch i Górnślązak na schwał. W oczekiwaniu na odkrycie Kazimierza Kutza w Niemczech*. Przeł. M. KRYŚ. W: *Kutzowisko 2...*, s. 212.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ibidem, s. 211.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice, Videograf II, 2009, s. 511.

¹⁸⁵ A. MADEJ, J. ZAJDEL: *Śmierć w krainie zapomnienia*. W: *Odkrywanie prowincji...*, s. 158.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 164–165.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 167.

przez pryzmat postaci, lecz o bohaterze przez pryzmat historii¹⁸⁸. Ponadto badaczka wskazuje, że styl tej opowieści – gorzko-ironiczny – można traktować jako kolejny istotny „element śląskiej układanki”¹⁸⁹.

Ogółem fenomen Kutza jako filmowca, reżysera teatralnego, pisarza, działacza politycznego, senatora i publicyisty nie zamyka się w kręgu kwestii regionalnych. Jego dorobek twórczy stanowi nieoceniony wkład w dziedzictwo polskiej kultury narodowej. Jednak to właśnie ze Śląskiem i problematyką regionalną jego nazwisko jest kojarzone najczęściej. Nie do przecenienia pozostaje przy tym działalność, jaką twórca ten podjął w obszarze ochrony śląskiej tożsamości jako wartości zasługującej na uznanie we współczesnym świecie. Z jednej strony mocował się z nią indywidualnie, przezwyciężając prywatne kompleksy i poczucie prowincjonalizmu, z drugiej – działając w imieniu zbiorowości, ze świadomością, że mówi za innych. W jego poczynaniach artystycznych i politycznych za każdym razem ujawniał się sprzeciw wobec stereotypowego, uproszczonego wizerunku Śląska, stopniowo coraz bardziej nakierowany na ujawnianie prawdziwej „historii małej społeczności zmarginalizowanej przez obrót dziejów”¹⁹⁰. Zajdel pisze, że śląskie filmy reżysera czytane przez pryzmat jego biografii wyrażają:

gest sprzeciwu wobec radykalizmu upraszczających podziałów [...] próbę przełamania doznanego w latach młodości pominięcia. Doświadczenia, które zrodziło się z konieczności wpisania się w jedynie dostępny kształt rzeczywistości społecznej, w którym nie było miejsca na dyskusję nad istotnymi kwestiami tożsamości¹⁹¹.

Wizja sztuki filmowej Kutza koncentruje się na prowadzeniu „dialogu z rzeczywistością”¹⁹², co można jednak interpretować nie tylko jako pragnienie akcentowania kulturowej specyfiki, ale w kategoriach formułowania przekazu uniwersalnego. I chociaż w działalności politycznej autora *Paciorków jednego różańca* według powszechnej opinii zdaje się przebijać to pierwsze (fakt stopniowego radykalizowania się poglądów senatora i publicyisty stał się zresztą podstawą uznania go za postać kontrowersyjną w życiu publicznym), to nieprzemijającą wartością jego dzieł jest wyrażona filmowo refleksja na temat stanu współczesnej kultury. Pozostaje ona wizją, która nie straciła na aktualności, a jest skutkiem rozpoznania sytuacji stopniowej utraty rdzennych wartości, nieuchronnego odchodzenia kulturowych autentyków i wzrastającego poczucia wykorzenia. Filmy Kutza są przy tym niewygasłym źródłem wiedzy o miejscu i lokalności, odbierane przez pryzmat współczesnych

¹⁸⁸ J. MALICKA: *Zawróceni. Śląsk w polskim kinie współczesnym...*, s. 204.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 205.

¹⁹⁰ A. SZPULAK: *Mitotwórcy i poszukiwacze mitu – Kazimierz Kutz i Sarkis Paradżanian...*, s. 170.

¹⁹¹ J. ZAJDEL: *Szkolne lata Kazia Kuca. W: Kutzowisko 2...*, s. 46.

¹⁹² A. SZPULAK: *Mitotwórcy i poszukiwacze mitu – Kazimierz Kutz i Sarkis Paradżanian...*, s. 170.

dyskursów przestrzeni, stanowić mogą egzemplifikację pojmowania reprezentacji kulturowej (w tym przypadku filmu) jako umiejscowionego „zdarzenia”, które w toku badania pozwala na uchwycenie relacji pomiędzy historią i geografiją, miejscem i jego reprezentacją, pamięcią autobiograficzną i doświadczeniem kulturowym, osiadłością i nomadyzmem, tym, co realne i co imaginacyjne¹⁹³. Zasługą reżysera śląskiego tryptyku pozostaje przy tym nie tyle nawet to, że udało mu się po raz pierwszy w sposób pogłębiony pokazać Śląsk na ekranie, ile przede wszystkim to, że za jego sprawą zainicjowane zostało pojmowanie miejsca jako złożonego problemu: lokalnego, narodowego, europejskiego, jednocześnie zaś – jak optymistycznie wyraził to Sławek – jako fragmentu świata, „którego przyszłość kreuje się jako obszar nadziei”¹⁹⁴.

2.4

Filmowanie „umiejscowione”

Zdaniem Lewandowskiego u genezy filmów śląskich leży wyraźne pragnienie pokazania na ekranie bliskiej i dobrze znanej okolicy. W takich kategoriach należałoby ujmować zwłaszcza twórczość Kutza, którego filmy „wyrastają wprost z krajobrazów dzieciństwa i rodzinnych opowieści szopienickich, a do tego reżyser posługuje się chętnie zdjęciami kręconymi w szopienickiej scenografii”¹⁹⁵. Rodzinna osada Szopienice, niegdyś wieś gminna, potem dzielnica Katowic, stała się zresztą w tym przypadku metonimią całego złożonego problemu śląskości, który autor pragnął: „wypluć z siebie”, „wyrzucić z trzewi, tak jakby świat się kończył”¹⁹⁶. Podstawą narracji Kutz uczynił rodzinną legendę dotyczącą udziału jego wujów i stryjów w powstaniach śląskich oraz w strajku okupacyjnym, jaki miał miejsce w kopalni „Giesche” w Janowie w 1937 roku, za adekwatne należałoby więc uznać stwierdzenie, że „zdarzenia filmowe [...] są przetworzeniem wypadków, które miały miejsce rzeczywiście”¹⁹⁷. Sam reżyser tak o tym mówił:

Myśl o pokazaniu na ekranie dziejów powstań śląskich nurtowała mnie od bardzo, bardzo dawna. Długo jednak nie potrafiłem znaleźć dla tego tematu właściwego klucza, trafnej formuły artystycznej [...]. U podstaw zamysłu filmowego leżała rodzinna legenda. Mój wuj jako młody chłopiec brał udział w powstaniu i podobnie jak bohater *Soli...*, uratowany został przez cztery

¹⁹³ Zob.: E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014, s. 9–13.

¹⁹⁴ Fragment laudacji na cześć laureata plebiscytu „Gazety Wyborczej” na najwybitniejszych Ślązaków i Zagłębiaków 2000 roku, wygłoszonej przez rektora Uniwersytetu Śląskiego. W. SARNOWICZ: *Kadry z polityką w tle...*, s. 227.

¹⁹⁵ J.F. LEWANDOWSKI: *Szopienice Kazimierza Kutza*. W: *Katowice w kulturze pamięci*. Red. A. BARCIAK. Katowice, Polska Akademia Nauk Oddział w Katowicach, 2011, s. 68.

¹⁹⁶ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna...*, s. 124.

¹⁹⁷ J.F. LEWANDOWSKI: *Szopienice Kazimierza Kutza...*, s. 64.

młode dziewczyny, które przeniósł go rannego do Sosnowca (na polską stronę). Wykorzystałem także inne rodzinne motywy. Patriarchalny dom Gabriela – to dom mojego dziadka, domowego dyktatora. Taki był punkt wyjścia¹⁹⁸.

Ogółem zarówno autentyczna historia¹⁹⁹, jak i realistyczna topografia filmów (wątki obecne także w literackim dopełnieniu śląskiego tryptyku – powieści *Piąta strona świata*²⁰⁰) stały się podłożem wytworzenia z jednej strony „mitologii Śląska, nobilitującej kulturalnie ten region”²⁰¹, a z drugiej „szopienickiej legendy” – legendy „zapisanej w filmach i książkach”²⁰². Poza tym jednak, zdaniem Lewandowskiego, w swoistych grach pomiędzy faktami a fikcją Kutz zawarł tragiczną „autorską wizję dziejów górnośląskich”²⁰³ XX wieku.

Jak ważny jest przestrzenny wymiar twórczości Kutza, można się przekonać chociażby oglądając filmy dokumentalne poświęcone reżyserowi. W filmach tych – począwszy od *Śląskiej opowieści* wyreżyserowanej przez Stanisława Janickiego jeszcze w latach siedemdziesiątych, przez reportaże telewizyjne Wojciecha Sarnowicza z lat osiemdziesiątych, *W cieniu Śląska* (1990, reż. Dariusz Król), *Śląsk Kazimierza Kutza* (1997, reż. Janusz Kijowski), po *Drugie wcielenie reżysera K.* (2005, reż. Robert Stando) – ustawicznie powraca się do miejsc filmowych, będących jednocześnie miejscami związanymi z biografią reżysera. Pisał o tym Lewandowski: „Znamienne, że wszystkie portrety Kutza na taśmie celuloidowej i magnetycznej podążają za bohaterem w jego strony rodzinne, co stało się swego rodzaju konwencją”²⁰⁴. A w innym miejscu: „Jest wręcz zastanawiające, jak silnie filmy Kutza związane są [...] z konkretną topografią [...]”²⁰⁵. Wykorzystując wypracowaną na gruncie literaturoznawstwa kategorię geo(bio)grafii, można by w tym wypadku uznać dzieło filmowe za rodzaj „miejsca autobiograficznego”²⁰⁶, o którym pisała Czermińska, że jest „przestrzennym centrum

¹⁹⁸ Cyt. za: P. ĆWIKŁA, K. ŁĘCKI: *Świat przedstawiony Górnego Śląska – reprezentacje symboliczne regionu w obrazach. Od socrealizmu do realizmu magicznego*. W: *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Red. K. WÓDZ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2013, s. 228.

¹⁹⁹ Nie ma wątpliwości, że autentycznych nawiązań jest w filmach Kutza dużo więcej. Jan F. Lewandowski wspomina przykładowo o wątkach realnych postaci – księdza Jana Machy oraz łączniczki Heleny Mathei – w filmie *Na straży swej stać będą*. Zob.: J.F. LEWANDOWSKI: *Historia Śląska według Kazimierza Kutza*. W: *Filmowe światy...*, s. 165–166.

²⁰⁰ K. KUTZ: *Piąta strona świata*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2010.

²⁰¹ P. ĆWIKŁA, K. ŁĘCKI: *Świat przedstawiony Górnego Śląska...*, s. 230.

²⁰² J.F. LEWANDOWSKI: *Szopienice Kazimierza Kutza...*, s. 68.

²⁰³ J.F. LEWANDOWSKI: *Historia Śląska według Kazimierza Kutza...*, s. 166.

²⁰⁴ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku...*, s. 81.

²⁰⁵ J.F. LEWANDOWSKI: *Historia Śląska według Kazimierza Kutza...*, s. 162.

²⁰⁶ Autorka definiuje ten termin w następujący sposób: „Miejscem autobiograficznym nazywam nie jakiś rzeczywisty wycinek geograficznej przestrzeni, ale jego literackie reprezentacje, jednak koniecznie odnoszące się do owego topograficznego konkretnego, z którym

orientacji²⁰⁷ właściwym danemu podmiotowi. Badacze skupieni wokół geopoetyki zwracają uwagę, że duże znaczenie w konstrukcji „miejsca autobiograficznego” ma topografia zmysłowa: dźwięki, zapachy, smaki, obrazy, cała „geografia sensoryczna”²⁰⁸, która w sposób szczególnie sugestywny wpływa na swoistość danego wycinka przestrzeni i jego koloryt lokalny. Gdyby chcieć pozostać przy geografiach, z racji specyfiki użytego medium (filmowego) Kutzowską topografię najlepiej wyrażałoby być może określenie „geografia audialno-wizualna” nadająca wtórne znaczenia widzianemu i słyszanemu światu. Choć oczywiście wskutek uchwyconego w obiektywie polisensorycznego bogactwa elementów wypełniających przestrzeń (szorstkość i chropawość czarnych hałd, duszność podziemi kopalnianych i kontrastująca z nimi świeżość zielonych pól, aromat kuchennych wnętrz, witalność obrzędów ludowych etc.) uzasadnione byłoby także postrzeganie pejzażu filmowego w aspekcie synestezji i przez pryzmat funkcji medium jako „formy życia”²⁰⁹. Najbardziej istotne wydaje się jednak to, że pozycję podmiotu za kamerą wyraża tutaj oko cielesne, subiektywne, emocjonalnie zanurzone w reprezentowaną przestrzeń, oko, które, sytuując się poza paradygmatem nowoczesnego wzrokocentryzmu opartego na dystansie, wnika w filmowane miejsce, traktując je jako synonim świata bliskiego, rodzinnego, i które traktuje filmowanie jako rodzaj „bycia w świecie”²¹⁰.

Trzeba dodać, że „miejsce autobiograficzne” jako kulturowo przetworzona konstrukcja doświadczenia egzystencjalnego wyposażone jest w zdolność powoływania określonych strategii odbioru dzieła, desygnowania kodów kształtujących jego percepcję, a także wytwarzania tożsamości terytorialnej. W tym kontekście można by stwierdzić, że śląska twórczość Kutza stanowi już nie tylko przykład nawiązywania twórczych relacji z miejscem przez ich autora i nie tyle jest świadectwem biografii

związane są również elementy faktycznego, pozasłownego doświadczenia życiowego danego autora. Rzecz jasna owo miejsce nie jest sprowadzone wyłącznie do fizycznego wymiaru i charakteru przestrzeni oraz znajdujących się w niej przedmiotów, ale wzięte jest wraz z odnoszącą się do niego kulturową symboliką znaczeń i metaforycznych obrazów, nakładanych na to miejsce w świadomości i wyobraźni zbiorowej ludzi zamieszkujących je i odwiedzających. Miejsce autobiograficzne może powstać dopiero wówczas, gdy pisarz stworzy jakiś obraz ważnego dla siebie wycinka fizycznej przestrzeni, jakiś jego opis, zbiór nawiązań i aluzji, jeśli zbuduje literacką konstrukcję, która stanie się kulturowym odpowiednikiem, słownym usymbolizowaniem danego wycinka przestrzeni, istniejącego uprzednio niezależnie od tekstów pisarza, jako krajobraz z jego naturą, klimatem, zabudowaniami i zamieszkującymi go ludźmi”. M. CZERMIŃSKA: *Kategoria miejsca autobiograficznego w literaturze doby migracji*. W: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK. Kraków, Universitas, 2012, s. 43. Zob. także: M. CZERMIŃSKA: *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

²⁰⁷ M. CZERMIŃSKA: *Kategoria miejsca autobiograficznego...*, s. 44.

²⁰⁸ E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich...*, s. 247–266.

²⁰⁹ Zob.: T. ELSAESSER, M. HAGENER: *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*. Przeł. K. WOJNOWSKI: Kraków, Universitas, 2015, zwłaszcza s. 22.

²¹⁰ B. HOLLENDER: *Od Kutza do Czekaja...*, s. 23.

umiejscowionej, ile wcieleniem mechanizmów wytwarzania topografii miejsca, bazujących na interakcjach, jakie zachodzą pomiędzy przestrzenią a jej reprezentacją filmową, pomiędzy praktykami artystycznymi a odbiorczymi. Potwierdza to sam autor w swej pracy filmowej wierny zasadzie, że „film musi być precyzyjnie wymyślony przez rzeczywistość, musi do niej wrócić jako produkt sztuczny i musi ją weryfikować, objaśniać i wyrażać w formie artystycznej”²¹¹. Zgodnie z tym jego filmy z jednej strony odzwierciedlają/kreują wizerunek regionu, ujawniając przy tym silne przywiązanie tutejszych ludzi do miejsca – jego specyfiki kulturowej i lokalnej tradycji (co najlepiej wyraża Karol Habryka, bohater *Paciorków jednego różańca*, demonstrując swoje przywiązanie do rodzinnego Giszowca). Z drugiej strony, współtworzą samą przestrzeń, aktywnie „pracując” na rzecz umacniania tożsamości. Kutz tak o tym mówi:

Młodzi Ślązacy czasem mi mówią, że ode mnie zaczęła się ich „śląskość” [...]. Nawet niedawno, kiedy leżałem w szpitalu, jeden z lekarzy, mężczyzna po pięćdziesiątce, powiedział mi: „Panie Kazimierzu, pana *Sól ziemi czarnej* była najważniejszym filmem, jaki obejrzałem w życiu”²¹².

Podobne wypowiedzi literacko formułował Stefan Szymutko, opisując doświadczenia „chłopców z Cimoka” w *Nagrobku ciotki Cili*:

nasza śląskość była częściowo sztuczna, odgrywana, wzięta (na przykład) z filmów – jednego z naszych nazywaliśmy Erwin, chociaż żadnego prawdziwego, nie wymyślonego Erwina nie znaleźmy; oglądaliśmy natomiast filmy Kutza i zapamiętaliśmy imię powstańca, w którego roli występował Jan Englert [...]”²¹³.



Fot. 5. *Sól ziemi czarnej*, reż. K. Kutz (1969)

Efekt styczności filmu i rzeczywistości niebywale wzmacnia topograficzny charakter obrazów filmowych Kutza, zwłaszcza dotyczy to śląskiego tryptyku, w którym zostały wykorzystane naturalne plenery Szopieniec i Nikiszowca, w tym takie obiekty,

²¹¹ N. SŁAWIŃSKA: *Sztuczny prawdziwy świat. Rozmowa z reżyserem Kazimierzem Kutzem*. „Film” 1980, nr 16, s. 7.

²¹² Ibidem, s. 19.

²¹³ S. SZYMATKO: *Nagrobek ciotki Cili*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, s. 46.

jak: *familoki* „Wilhelminy” przy ulicy Lwowskiej, kościół św. Anny i ewangelicki kościół Zbawiciela, zbudowana w 1911 roku wieża ciśniń w Borkach, zabudowania huty Uthemanna czy nieistniejąca już malownicza hałda przy dawnej hucie cynku „Wilhelmina”. Ten niezwykle medialny zasób miejsc – które dziś już tylko na ekranie zachowują swój dawny oryginalny kształt, gdyż wskutek upływu czasu, a zwłaszcza procesów postępującej deindustrializacji, nieodwracalnie zmieniły swój charakter – jest nie tylko przedmiotem nostalgicznych odniesień, ale także może być, jak się okazuje, *spiritus movens* działań o charakterze społecznym, mających na celu popularyzację i ochronę lokalnego dziedzictwa kulturowego. Do szczególnie interesujących projektów można zaliczyć zainicjowany w 2012 roku wspólny projekt „Dziennika Zachodniego” i Fundacji Filmowej Kazimierza Kutza, zatytułowany: *Filmowy przewodnik po Śląsku*²¹⁴. Jego adresatami byli młodzi fotograficy amatorzy gotowi ruszyć śladem kadrów filmowych i uwiecznić wykorzystane w nich plenery, zanim znikną one z powierzchni ziemi.

Śląskie filmy Kazimierza Kutza wywołują ogrom wspomnień związanych z miejscami, w których były kręcone i o których opowiadały – pisał z entuzjazmem jeden z inicjatorów pomysłu, Marcin Zasada. – Wielu tych zakątków już nie ma, część z nich utraciła dawne oblicze, w niektórych nic się nie zmieniło²¹⁵.

Wśród artystów, którzy zaangażowali się w projekt, był znany śląski fotograf Marek Locher. On sam tak o tym mówił: „Uwielbiam filmy Kutza. Zawsze podziwiałem je nie tylko za walory artystyczne, ale i niezwykle kadry, z unikalnym śląskim pejzażem. Właśnie ten pejzaż i odkrywanie go na nowo było moim szczególnym zamiłowaniem”²¹⁶.

Bliskie relacje, jakie nawiązują się pomiędzy filmem a miejscem, mają swoją reprezentację na ekranie. W odcinku 9. telenoweli paradokumentalnej *Serce z węgla* (2001, reż. Irena i Jerzy Morawscy) pojawia się motyw likwidacji jednej ze śląskich kopalń – KWK „Dębieńsko” w Czerwionce. Ten całkowicie realny wątek w filmie zostaje powiązany z akcją wyburzania domków robotniczych w katowickim osiedlu Giszowiec, uwiecznioną w *Paciorkach jednego różańca*. Dzieło Kutza, które w powszechnej opinii trafia w sedno śląskiego problemu (destruowania tradycji), stanowi tu rodzaj metatekstu kulturowego stającego się punktem styku rozlicznych zależności. Po pierwsze, jako śląski krajobraz zatrzymany w kadrze staje się punktem odniesienia umykającej tożsamości, po drugie, czyni się z niego przedmiot intertekstualnych

²¹⁴ M. ZASADA: *Którędy za Kutzem, czyli filmowy przewodnik po Śląsku*. „Dziennik Zachodni”, 24.02.2012. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/515383,ktoredy-za-kutzem-czyli-filmowy-przewodnik-po-slasku,id,t.html> [dostęp: 12.09.2016].

²¹⁵ M. ZASADA: *Filmowy szlak Kutza: my też byliśmy paciorkami tego różańca*. „Dziennik Zachodni”, 16.03.2012. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/531599,filmowy-szlak-kutza-my-tez-byalismy-paciorkami-tego-rozanca-film,id,t.html> [dostęp: 12.09.2016].

²¹⁶ M. ZASADA: *Fotograf Marek Locher wędruje „Filmowym szlakiem Kutza”*. „Dziennik Zachodni”, 10.04.2012. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/549763,fotograf-marek-locher-wedruje-filmowym-szlakiem-kutza,id,t.html> [dostęp: 12.09.2016].

nawiązań, a wreszcie po trzecie, jest przykładem sytuacji sprzężenia życia i filmu. Jeśli chodzi o pierwszą z wymienionych kwestii, bohaterem noweli jest Jerzy Rzepka – twórca jednej z dziecięcych ról w filmie Kutza, obecnie zaś był górnikiem. Odwiedza on zapamiętane z dzieciństwa plenery filmowe, jak objaśnia narrator: „w poszukiwaniu pamięci i Śląska z filmów Kutza”²¹⁷, dając dowód tego, że obraz filmowy ukształtował w znacznym stopniu jego życie; dzięki niemu, jak sam mówi: „zobaczył głębiej tradycje śląskie”²¹⁸. Porównuje dawny plan filmowy zlokalizowany na terenie placu kopalnianego z obecnym krajobrazem i stwierdza, że: „w kopalni »Wieczorek« jeszcze fedrują, ale martwe szyby kaleczą dawny pejzaż Śląska”²¹⁹. Bohater, tak jak wielu podobnych mu byłych górników, których losy śledzi kamera, nie może się odnaleźć w sytuacji transformacji ekonomiczno-kulturowej regionu nie tylko dlatego, że porzucił górnictwo jako zawód obwarowany regionalną tradycją, ale także dlatego, że nie dostrzega już w zastanym krajobrazie symboliki kulturowej, która ukształtowała jego tożsamość. Fakt utraty tego ważnego punktu odniesienia staje się przyczyną jego kryzysu egzystencjalnego.



Fot. 6. *Paciorki jednego różańca*, reż. K. Kutz (1979)

W filmie *Serce z węgla* pojawiają się odniesienia intertekstualne wywołujące wrażenie dialogowania współczesności z tradycją filmową i mogące stanowić argument na rzecz pewnej ciągłości dyskursu regionalnego w filmach śląskich. Fragment dziejów Karola Habryki zostaje bezpośrednio zacytowany w noweli jako zuniwersalizowany przykład trwałości śląskiej tradycji (bohater przekonuje, że jako mieszkaniec Giszowca przeżył w swojej dzielnicy: „cesorza, dwie wojny, trzy powstania, strajki sławne na cały świat, Hitlera, wszelkie upodlenia i to nie jeden raz”²²⁰) i sprzeciwu wobec polityki jej unicestwiania. Ponadto w jednej ze scen obraz filmowy zostaje zmontowany z włączeniem kadrów z *Paciorków jednego różańca*, w efekcie czego na ekranie dorosły Rzepka prowadzi dialog ze swoim filmowym dziadkiem – Habryką. Obraz Ireny i Jerzego Morawskich nawiązuje do dzieła Kutza także w sekwencji ukazującej wjazd

²¹⁷ Cyt. z filmu: *Serce z węgla*, odc. 9.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Cyt. z filmu: *Paciorki jednego różańca*.

buldożerów na teren szybu Wilson, zwiastujący rychłe zamknięcie kopalni. Scena ta zestawiona jest z patetycznym obrazem pogrzebu Karola Habryki, można ją więc odczytywać nie tylko jako metonimię końca kolejnej w dziejach Śląska epoki, ale jako symbol prawdziwego *finis Silesiae* – kresu kultury śląskiej. Ten fragment filmu wpisuje się w intermedialny ciąg fatalistycznej narracji o „końcu górnictwa”, który jest zarazem „końcem tradycyjnej kultury”, „końcem świata”, w dyskurs wyrażający przekonanie, że dzieło destrukcji, zapoczątkowane przed laty przez władze komunistyczne programowo dążące do wykorzenienia rdzennych mieszkańców ze starych zabytkowych dzielnic, zostaje uwieńczone w III Rzeczypospolitej decyzją o likwidacji kopalń i masowymi zwolnieniami górników. W cyklu *Serce z węgla* schyłkowość podkreśla dodatkowo wykorzystanie na ekranie znanego motywu muzycznego zaczerpniętego z utworu Jana „Kyksa” Skrzeka *O mój Śląsku, umierasz mi w biały dzień*. Warto nadmienić, że filmy Morawskich odnoszą się do starszych dzieł śląskich także na innej płaszczyźnie, a to za sprawą wyrazistej postaci narratora – Franciszka Pieczki, odtwórcy głównych ról w filmach Kutza (*Perła w koronie*, *Paciorki jednego różańca*) oraz w innych śląskich obrazach: *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967, reż. Henryk Kluba), *Blisko, coraz bliżej* (1982–1986, reż. Zbigniew Chmielewski).

Serial Morawskich, stanowiący przykład intertekstualnych nawiązań, dostarcza zarazem argumentów na rzecz nieusuwalnego związku pomiędzy krajobrazem filmowym i tożsamością mieszkańców regionu. Przykładem może tu być postać innego bohatera noweli – Lucka Krawczyka. Ilekroć spogląda on ze swojego balkonu na rozpościerający się nieopodal pejzaż Giszowca, wspomina z nostalgią dawne śląskie dzieje, znane tyleż z życia (ponieważ sam dorastał w robotniczym domku), co z dobrze mu znanego filmu Kutza. O tym, że „życie podąża tropem kina”²²¹, a krajobraz filmowy odtwarza realne miejsce, wpisując ludzkie dzieje w ciąg paradygmatycznych zdarzeń, pisał przed laty Lewandowski w *Kinie na pograniczu*. Przypominał wówczas historię życia Augustyna Halotty – odtwórcy roli Karola Habryki, którego biografia zasadniczo niewiele się różniła od filmowego losu jego bohatera:

Otóż Halotta, jak Habryka, mieszkał w małym, fińskim domku otoczonym ogrodem z drzewami i krzewami. Tyle, że w Bogucicach, a nie w Giszowcu [...]. Ale wtedy, gdy kręcono historię buntu i śmierci starego Habryki, policzone już były także dni domku Halotty. W Halottowych Bogucicach stawiano pierwsze bloki mieszkalne, właśnie takie, jak w filmie Kutza, takie same jak w Giszowcu. W ten sposób prawda życia i prawda ekranu zazębiały się ze sobą, czyniąc kreację Augustyna Halotty tym bardziej sugestywną²²².

Dalej filmoznawca odkrywał, że przedziwnym zrzędzeniem losu życie odtwórcy roli Habryki spełniło się dokładnie niemal tak jak życie filmowego bohatera, to znaczy wywłaszczono go z jego domu, przeprowadzono do „betonowej szuflady” (jak okre-

²²¹ J.F. LEWANDOWSKI: *Prawdziwy Habryka*. W: IDEM: *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku...*, s. 60.

²²² Ibidem, s. 61.

ślą blokowiska bohater w filmie), gdzie wkrótce zmarł, własną śmiercią dopełniając niejako do końca filmową tragedię.

Silny związek pomiędzy miejscem, tożsamością i filmową wyobraźnią, a nawet więcej – rodzaj „myślenia filmem”, jak można wywnioskować z serialu *Serce z węgla* – to cecha mentalności miejscowych ludzi. Charakteryzuje ona przykładowo motywy postępowania wspomnianego już Jerzego Rzepki, bohatera 9. odcinka serialu, który



Fot. 7. *Serce z węgla*, odc. 9, reż. I.J. Morawscy (2001)

pod wpływem *Paciorków jednego różańca* podejmuje decyzję dotyczącą swych przyszłych losów (kultowy dla jego generacji film natchnął go, by porzucić górnictwo, ponieważ stary świat odchodzi nieuchronnie), ponadto pragnie spotkać się z ważnym dla Ślązaków reżyserem, by nakłonić go do kontynuowania dzieła filmowego w regionie. Rozsypany się pejzaż postindustrialny wzmaga bowiem stan określany przez socjologów i etnologów traumą okresu transformacji²²³. Ten szczególnie stan niepewności i zamyślenia, który ewokuje postindustrialny krajobraz, najlepiej ukazuje scena z odcinka 1. Drugi ze wspomnianych bohaterów, Lucek Krawczyk, patrząc z okna na okolicę, pyta trzymane na ręku dziecko: „Pokaż, gdzie tatuś pracuje?”. Syn wskazuje: „Tam!”. Koło wyciągowe szybu się kręci, a więc kopalnia funkcjonuje, ojciec dostrzega tym samym czytelny znak, że jego praca (na razie) pozostaje niezagrażona. Zdaje sobie jednak sprawę z tego, że ryzyko jej utraty jest realne, tak samo zresztą, jak umieranie dawnego Śląska. Tę kryzysową świadomość wyraża narrator filmu w pełnych emocji słowach: „pękająca tradycja zabiera Śląskowi jego ducha”²²⁴. Symptomy traumy – nostalgia odnosząca się do przeszłości oraz wzrastające poczucie bezsilności, apatii, a nawet „paniki moralnej”²²⁵ – domagają się jakiejś formy pokrzepienia. Rzepka pragnęłby czerpać ją z filmu. Nowy śląski film, jego zdaniem, mógłby zrekompensować dotkliwie odczuwany brak narracji o czasach przełomu, wytłumaczyć ludziom rzeczywistość i pomóc w jakiś sposób pogodzić się z losem. Okazja do spotkania z reżyserem i wyrażenia przez bohatera tęsknoty za śląską metanarracją nadarzyła się w czasie obchodów dwudziestolecia Śląskiego Towarzystwa Filmowego w katowickim kinie Kosmos.

²²³ Zob.: M.G. GERLICH: *Umieranie naszego Śląska*. W: IDEM: *My prawdziwi Górnolązacy. Studium etnologiczne*. Warszawa, Wydawnictwo DiG, 2010, s. 275–278.

²²⁴ Cyt. z filmu: *Serce z węgla*, odc. 9.

²²⁵ M.G. GERLICH: *Umieranie naszego Śląska...*, s. 275.

Fot. 8. *Serce z węgla*, odc. 9., reż. I.J. Morawscy (2001)



Można wnioskować, że w pragnieniu Rzepki widzenia się z Kutzem i przekazania mu informacji o zapotrzebowaniu na śląski film jest coś więcej aniżeli tęsknota i nostalgia wynikająca z indywidualnych doświadczeń. Intencje bohatera wyrażają stan realnego społecznego oczekiwania na dzieło, które może zrealizować tylko reżyser określany jako „nasz”. W takiej interpretacji film okazuje się medium pamięci zbiorowej – możliwe jest w nim zachowanie odchodzącej kultury, a jednocześnie jest rodzajem pokrzepiającej metaopowieści spełniającej funkcje terapeutyczne, przy tym wszystkim zaś „działa” jako praktyka komunikacyjna. Narrator noweli informuje, że *Paciorki jednego różańca* uratowały Giszowiec, miasto-ogród, przed ostateczną zagładą, spowodowały, że „władze PRL wstrzymały dalsze wyburzanie osiedla”²²⁶. Przypomnienie tego faktu przełamuje nutą nadziei ton nostalgii i smutku, budujący w całym cyklu atmosferę schyłkową, dobrze znaną z innych dokumentalnych obrazów, by wspomnieć tylko *Boże Ciało* (2005, reż. Adam Sikora) czy *Kiedyś będziemy szczęśliwi* (2011, reż. Paweł Wysoczański). Jej podłożem jest optymistyczna wiara, że kino może zatrzymać czas, wskrzesić dawnego ducha, a co najważniejsze – realnie wpłynąć na rzeczywistość i uchronić zasoby dziedzictwa kulturowego przed unicestwieniem. Należałoby jednak dodać, że jeśli spodziewać się ze strony kinematograficznej jakiegoś rodzaju „ratunku” dla śląskości, to mężem opatrnościowym raczej nie będzie Kazimierz Kutz. W wywiadzie reżyser mówi bowiem o swoim „wygaszaniu się”: „Mój zawód się przedawnił, polityka się przedawniła. Przedawnił się też mój gorący stosunek do Śląska. Spełniłem już obowiązek wobec niego”²²⁷. Dodaje też, że w dalszym ciągu „kibicuje” Śląskowi, ale już go on „nie napędza” tak jak dawniej.

²²⁶ Cyt. z filmu: *Serce z węgla*, odc. 9.

²²⁷ *Już się wygaszam i przechodzę w stan przedawnienia. Rozmowa Józefa Krzyka z Kazimierzem Kutzem*. „Gazeta Wyborcza” Katowice 12.02.2016. <http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35055,19614126,kazimierz-kutz-juz-sie-wygaszam-i-przechodze-w-stan-przedawnienia.html> [dostęp: 24.06.2016].

Często podkreślaną przez badaczy cechą śląskiej kultury jest wypracowany przez nią, przy wydatnym udziale filmu, określony wzór widzenia przestrzeni²²⁸. Śląskie imaginarium, rozumiane jako zbiór charakterystycznych wyobrażeń o filmowej proweniencji, a ściślej rzecz ujmując, oparty na tych wyobrażeniach dyskurs, tworzy repertuar ikonograficzny, którego najważniejszym wyznacznikiem wydaje się śląski krajobraz. Jego elementy to: „księżycowe hałdy, drewniane chaty bielone wapnem i kryte czarną papą, domy z czerwonej cegły, rozłożyste na cały horyzont huty”²²⁹, „biedaszyby, okopcone domy pełniące rolę »domów-arek«, drewniane chlewiki, wąskie przesmyki między hałdami, osiedla domków robotniczych w pastelowym kolorycie, z czerwonymi okiennicami i różowe, spękane pustkowia [...]”²³⁰. Co istotne, materialne formy przestrzenne (kopalniane i hutnicze kominy, hałdy, zaułki, ceglaste domy) w połączeniu z często stosowaną przez filmowców baśniowo-balladową konwencją (zapoczątkowaną przez Kutza, a rozwijaną przez innych reżyserów: Tadeusza Kijańskiego w *Okrągłym tygodniu*, 1977; Janusza Kidawę w *Grzesznym żywocie Franciszka Buły*, 1980; Stanisława Jędrykę w *Do góry nogami*, 1982) zyskują tu wymiar szerszy – duchowy. Emocjonalny filtr, poprzez który przestrzeń jest widziana, niejednokrotnie przekształca filmowy plener w miejsce obdarzone auratycznymi cechami *genius loci*. Ten typ konturowania krajobrazu, w którym łatwo można dostrzec stosowane strategie estetyzacji i mityzacji, utrwalił się w ciągu dziesięcioleci jako schemat niewątpliwie inspirujący artystycznie, ale też pozwalający ujarzmić w formie funkcjonalnego stereotypu trudną z wielu względów i wielowymiarową lokalność. Idąc tropem imagologii, można powiedzieć, że zawarte w krajobrazach filmowych idee, typy, motywy stanowią rezerwar wyselekcjonowanych środków – za ich pomocą rzeczywistość ekranowa, zredukowana do określonego aspektu i charakterystyki, oddziałuje na ludzkie poznanie i wyobraźnię²³¹.

Górnośląskie imaginarium jest konsekwencją budowania stereotypów (ugruntowanych w sposobach widzenia regionu „z zewnątrz”), jak i autostereotypów (tworzonych „od środka”). Można powiedzieć, że jest to złożony produkt „geografii imaginacyjnych”, by posłużyć się terminem Edwarda W. Saida, z ich charakterystyczną „powszechną praktyką oznaczania w myślach przestrzeni oswojonej jako »naszej«, a przestrzeni nieoswojonej jako »ich«”²³². Należące do tego zbioru obrazy filmowe należałoby postrze-

²²⁸ Zob.: T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa...*, s. 217–226.

²²⁹ T. MICZKA: *Raport o stanie kultury filmowej w województwie śląskim...*, s. 11.

²³⁰ T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa...*, s. 222.

²³¹ Por. ujęcia komparatystyczne imagologii: L. WIŚNIEWSKA: „Stoffgeschichte”, *imagologia i konstruktywistyczne uprawomocnienia komparatystyki*. „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2011, nr 4 (46), s. 238.

²³² E.W. SAID: *Orientalizm*. Przeł. W. KALINOWSKI. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991, s. 94.

gać jako pomagające człowiekowi organizować, oswajać świat, służące wzmocnieniu poczucia tożsamości. Ponawiane repetycje tego samego obrazu-pejzażu stanowią bowiem wyraz przewagi określonej perspektywy poznawczej – za jej pośrednictwem „geografia imaginacyjna [...] uprawomocnia pewien słownik, pewien świat dyskursu przedstawionego”²³³. Dyskurs ten nie jest oparty na wiedzy geograficznej, lecz na wyobraźni, która, karmiąc się zapośredniczeniem, powołuje wspólnotę postrzegania i przeżywania. „Geografie wyobrażone” mogą być zatem definiowane zarówno jako dominujące, konwencjonalne reprezentacje, jak i materialne praktyki przestrzenne. Elżbieta Rybicka podaje definicję tego terminu za *Dictionary of Human Geography*, uznając, że „geografia wyobrażona” to domena kultury – „obejmuje zarówno reprezentacje miejsc, ludzi, krajobrazów i natury, jak i sposoby, dzięki którym te kulturowe reprezentacje artykułują pragnienia, fantazje, przedsady ich autorów, a także sieć relacji władzy i dominacji pomiędzy tymi obrazami a przedmiotami reprezentacji”²³⁴. Badaczka podkreśla więc to, co pozostaje także treścią rozważań Saida – nie ma neutralnych reprezentacji przestrzeni, widzenie jest konstruktem społeczno-kulturowym, który zazwyczaj podszyty jest jakimś rodzajem ideologii.

Jeśli chodzi o filmowe reprezentacje Śląska, to analizy sposobów konfigurowania elementów krajobrazu, a zwłaszcza perspektyw jego widzenia i utrwalania w różnych czasach, pozwalają śledzić mechanizmy ich ideologicznego wytwarzania. Warto tu wspomnieć chociażby okres dwudziestolecia międzywojennego, kiedy cały entuzjazm filmowców skierowany był na to, by przybliżyć Śląsk Polsce i ukazać patriotyczny kontekst faktu przyłączenia jego części do reszty kraju. Od 1922 roku, a więc od czasu ustalenia nowej granicy, siemianowicka wytwórnia filmowa Espofilm realizowała przykładowo kroniki – krótkie utwory dokumentalne prezentujące codzienne życie Ślązaków. Druga wytwórnia, Pegaz Film, specjalizowała się z kolei w promowaniu śląskich miast; w porozumieniu ze Śląskim Towarzystwem Wystaw i Propagandy Gospodarczej zrealizowano tu między innymi film *Stolica Śląska – Katowice* (1929, reż. Jan Skarbek-Malczewski), uwieczniając uroczyste otwarcie przez prezydenta II RP, Ignacego Mościckiego, nowo wybudowanego reprezentacyjnego gmachu Sejmu Śląskiego. Filmy te miały na celu promocję Śląska w Polsce, ich funkcja, podobnie jak w przypadku literatury czy publicystyki tego okresu²³⁵, zorientowana była na uprzyśpieszenie widzom „czarnego”, „nieznanego kraju”²³⁶, uznawanego za region egzotyczny, pełen

²³³ Ibidem, s. 116.

²³⁴ E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich...*, s. 204.

²³⁵ „Śląsk jawił się jako wymarzony teren dziennikarskich penetracji, jako atrakcyjny i egzotyczny temat dla ludzi pióra z głębi kraju. Rozpoczęły się więc »najazdy« i zjazdy w podziemia kopalń, mnożyły się publikacje prasowe, relacje, impresje i reportaże. Śląsk był modny i funkcjonował nieustannie w świadomości ogólnopolskiej”. W. JANOTA: *Wstęp. W: Z czarnego kraju. Górny Śląsk w reportażu międzywojennym*. Oprac. IDEM. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1981, s. 8. Zob. też: E. DUTKA: *Melancholijne pejzaże Śląska*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3, s. 79–96.

²³⁶ Z. KOSSAK-SZCZUCKA: *Nieznanym krajem*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1932. Zob. także: P. GOJAWICZYŃSKA: *Ziemia Elżbiety*. Warszawa, Wydawnictwo „Rój”, 1934.

dymiących kominów oraz zintensyfikowanej problematyki społecznej²³⁷. Zasadniczo w centrum uwagi filmowców mieściły się jednak tematy patriotyczne, zwłaszcza plebiscytowo-powstańcze, które stały się treścią takich filmów, jak: *Przyłączenie Śląska do Polski* (1922, reż. Jan Skarbek-Malczewski), *Nie damy ziemi skąd nasz ród*, znany też jako *Męczeństwo ludu górnośląskiego* (1920, reż. Władysław Lenczewski), *Krwawa walka na Górnym Śląsku* (1921, reż. nieznanymi). Ich wspólnym zadaniem było demonstrowanie patriotyzmu poprzez ukazywanie działalności orędowników polskości na Śląsku oraz bardziej ogólnie – wzmacnianie wizji spójności narodowej regionu. W wymiarze powszechnym nadrzędny cel stanowiło umacnianie granic państwowych, w zakresie lokalnym natomiast prawdopodobnie ostateczne przekonanie sceptyków przyłączenia Śląska do Polski co do słuszności tej decyzji.

Bardziej lub mniej zideologizowane imagologie śląskie łatwo dają się umiejscowić także w kinematografii powojennej. W zależności od okresu historycznego odpowiadały im rozmaite strategie chorograficznego opisu – od mitu Ziem Odzyskanych, przez estetykę socrealistyczną, czasy „wesołej przemysłowości”, aż po wizje apokaliptyczne okresu transformacji ustrojowej. Konstrukcje pejzażowe stosowane w filmach uzupełniały kulturowe archiwum obrazów wizjami krajobrazu odpowiednio: zdobytego, walczącego, produkcyjnego, progresywnego, a wreszcie wyzyskanego i zdewastowanego. Usiłując poradzić sobie jakoś ze skomplikowaną materią lokalności, jej pogranicznej kondycji i skomplikowanej historii, najczęściej redukowały one wizerunek miejsca albo do symboliki industrialnej, albo do paradygmatu walki narodowej. Przy współudziale całej rzeszy obrazów filmowych powstał rezerwuar bogaty i barwny, niewątpliwie koherentny i umacniający tożsamość regionu, ale też nazbyt hermetyczny, jeśli chodzi o stosowaną tematykę, a przy tym charakteryzujący się jednostronnością ujęć. Do dziś stanowi on jakiś rodzaj obrazowo-narracyjnego gorsetu, z którego trudno jest się filmowcom wydobyć. Tymczasem, co podkreśla Miczka, wiele istotnych dla śląskości historycznych i kulturowych faktów pozostało nieodkrytych na ekranie²³⁸. Wynika stąd, często artykułowane na gruncie lokalnym, społeczne zapotrzebowanie na poszerzenie pola widzenia śląskiej przestrzeni kulturowej o różne widzialności krajobrazu. Postulat istotny, gdy weźmie się pod uwagę, że współczesne „geografie imaginacyjne” obejmują szersze procesy i polegają nie tyle na powielaniu schematów, ile na włączaniu ich w praktyki przekształceń, rekonstrukcji, cytacji, podejmowaniu dyskusji z utrwalonymi kulturowo wizjami. Co ważne, dziś podkreśla się sprawczą siłę wyobraźni, jednak nie w kategoriach wpływu, jak chciał Said, ale interakcji i sieci połączeń. Tak rozumiana praktyka imaginacyjna nie wydaje się biegunowo odległa od wiedzy geograficznej, przeciwnie, zdaje się z nią łączyć w strategiach negocjacji pomiędzy tym, co geograficzne/artystyczne, realne/wyobrażone, fizyczne/medialne na zasadzie wspólnoty powiązań.

²³⁷ Co charakterystyczne, w literaturze wspomniane motywy są typowe zarówno dla perspektywy „z zewnątrz” (Zofia Kossak-Szczucka, Pola Gojawiczyńska), jak i „od wewnątrz” (Gustaw Morcinek).

²³⁸ Zob.: T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa...*, s. 222.

Jedną z form aktywizacji pracy wyobraźni jest nostalgia. Śląskie imaginarium jako archiwum wizji świata, który odchodzi bezpowrotnie, wyraźnie ją zasila, budując asocjacje z syndromem określanym przez Appadurai „patyną czasu”²³⁹, polegającym na rozbudzaniu (powoływaniu?) doświadczeń trwania/przemijania wskutek zaistnienia jakiegoś rodzaju utraty. W omawianym przypadku utrata wydaje się tym bardziej znacząca, że dotyczy zarówno fizycznego miejsca (śląskiego krajobrazu industrialnego), jak i, w pewnym sensie, obrazu (śląskiego filmu rozumianego jako rodzaj technologii analogowej oraz śląskich kin jako przestrzeni odbioru). Wydaje się, że to właśnie dostrzegalny (i zatracany) związek kina z życiem staje się fundamentem tezy o śląskiej kulturze widzenia, którą w oryginalny sposób uchwycił i w żywym języku felietonu wyraził Gwóźdź. W cyklu *Górny Śląsk razy kilka*²⁴⁰ znajdujemy szereg nawiązań do tradycji pejzażowej zawartej w filmach śląskich – autor tropi ją w różnych gatunkowo i tematycznie dziełach filmowców: od Jana Skarbka-Malczewskiego i Jerzego Gabryelskiego, przez Kazimierza Kutza, Janusza Kidawę, Antoniego Halora, aż do Dagmary Drzazgi. Z obrazów wymienionych reżyserów wyłania się coś w rodzaju kanonu śląskiego filmu. Jego cechą konstytutywną jest jakiś rodzaj „realności” polegającej na intencjonalnym związaniu tego, co na ekranie, z problematyką miejsca, na realizowanym zamiarze uchwycenia krajobrazu w obiektywie na sposób analogowy, z uwzględnieniem specyfiki wizualnej regionu (ni to wieś, ni to miasto), zmysłowości wzrokowo-słuchowej (Górny Śląsk to „dźwięczący ekran”²⁴¹), tradycji lokalnej („tego, co w dzisiejszym świecie zdaje się odchodzić w niepamięć”²⁴²). Analogowy rodzaj relacji film/życie sprawia, że pamięć widzenia przestrzeni w filmie w naturalny sposób nakłada się na sposoby widzenia przestrzeni realnej (i odwrotnie). Wskutek tego w filmie intensywnie poszukuje się reprezentacji życia, rzeczywistości zaś przypisuje się cechy filmowe, w czym najbardziej też ujawnia się działanie nostalgii.

Fenomen lokalny, który Gwóźdź nazywa „kulturą widzenia”, w sumie okazuje się jednak kwestią bardziej złożoną, mającą swoją podbudowę we wnikliwej obserwacji miejscowych zjawisk i praktyk kulturowych. Specyficzny typ śląskiej widzialności krajobrazu, jak można sądzić, tworzy się na przecięciu realnej przestrzeni (zielonych hałd, czarnych *hasioków*, czerwonych *familoków*), jej filmowej reprezentacji, artystycznego „pejzażu wewnętrznego” filmowców (często autobiograficznie „zanurzonych” w miejscu) i uwzorowanych zachowań typowych dla społeczności wielkoprzemysłowych. Te ostatnie przyczyniły się do ukształtowania specyficznego sposobu widzenia dzięki rytmowi codziennego życia osiedli robotniczych, gdzie jedną z najważniejszych rozrywek mieszkańców był, podziwiany z okien kamienicy, spektakl ulicy. Filmowość rytuału oglądania podkreślała tu sama rama okna przywodząca skojarzenia ekranowe. Stanowiła ona jednocześnie symbol lokalności, której istotną cechą jest dystansowanie się, oddzielanie prywatnego (tego, co się mieści w obrębie okna i parapetu, co symbolizuje swojską domowość) od publicznego (tego, co na dole, w przestrzeni ofi-

²³⁹ A. APPADURAI: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji...*, s. 115–117.

²⁴⁰ A. GWÓDŹ: *Górny Śląsk razy kilka...*, s. 119–150.

²⁴¹ Ibidem, s. 119.

²⁴² Ibidem, s. 120.

cialnej, co niepewne, zmienne i skrajne). Dodatkowym argumentem potwierdzającym tę tezę może być fakt, że przez śląskie podwórza, place i ulice przetoczyły się w ciągu ostatniego stulecia tłumy „statystów” uczestniczących w widowiskach publicznych: od przemarszów wojsk różnych armii i ideologicznych wieców organizowanych przez politycznych fanatyków, po ludyczne występy komediantów i popisy kuglarzy (co najlepiej chyba uchwycił Janusz Kidawa w *Grzesznym żywocie Franciszka Buły*).

Nostalgia obudzona poczuciem gwałtownego przeobrażenia się krajobrazu industrialnego oraz radykalnym odchodzeniem architektury (zabudowy przemysłowej i/lub gmachów kin), wzmacniana świadomością postępującej przemiany cywilizacyjnej świata (odchodzenie tradycji) także w rozważaniach Gwoźdźcia intensyfikuje myślenie w kategoriach fantazmatu braku (nie ma kina, „nie ma filmu”, „koniec bajki”²⁴³). Poczucie deficytu nasila fakt, że repertuar obrazów śląskiego imaginarium okazuje się niewystarczający, a film śląski – rozumiany jako wyabstrahowany a pożądaný społecznie paradygmat – wyraża się nie tyle w tym, co „jest”, ile raczej poprzez to, czego „nie ma”. To, co „nieobecne” filmowo, jawi się przy tym jako najbardziej zjawiskowe, odsłania się jednak na innego rodzaju „ekranach” niż kinowe (na przykład w widoku przestrzeni rozciągającej się za szybą samochodową z ciągów komunikacyjnych – DTS, A4, A1). Autor ujmuje to następująco: „Niepowtarzalność tego krajobrazu czyni wrażenie gigantycznego kina. Jadąc przez Gliwice i Bytom oglądamy film w naturze, bez precedensu w Europie, jakbyśmy weszli do prologu filmu Gabrielskiego sprzed siedemdziesięciu laty”²⁴⁴. W sumie pejzaż regionalny stanowi bardziej potencjał do wykorzystania aniżeli zasób, rodzi wrażenie, że „górnos Śląski skansen [...] ciągle jeszcze pozostaje nieodkryty”²⁴⁵, a film śląski jest filmem, którego (jeszcze) nie ma. Rzeczona luka w reprezentacjach oznacza w pierwszym rzędzie niedobór estetyczny, wynikający z niedoceniaenia przez filmowców fizycznych walorów pejzażu. Ma ona jednak także swoje podłoże ideowe wyrażone w refleksji o niekompletności śląskiej narracji, której dotychczas nie udało się w sposób bezstronny, ponad kalkulacjami i propagandą, filmowo wyeksplikować. W stwierdzeniu: „potrzeba dziś filmu, który by to wielokulturowe dziedzictwo Śląska odkrył i opisał – ale już ponad syndromem Góry Świętej Anny czy plebiscytowej traumy, z uwzględnieniem całego tego kulturowego tygla, na którym los smażył naszą historię”²⁴⁶ uzewnętrznia się potrzeba metafilmu jako *summy* śląskich narracji, ukazującego „wielonarodowy i wielokulturowy stop górnos Śląski”²⁴⁷ i wypełniającego pustkę brakującego mitu.

Jeśli chodzi o uzupełnianie reprezentacji kulturowych, najbardziej oczekiwane spośród wątków angażujących wyobraźnię wydaje się jednak nie tyle wyrównywanie braków, mające na celu kompletowanie nowej uwspólnionej wizji, ile otwieranie pola dyskusji z imaginarium. Dzisiaj nie chodzi bowiem o samą (re)produkcję obrazów, ale o ich przekształcanie, renegocjowanie treści i znaczeń, z sugestią przewycięzania

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ibidem, s. 118–119.

²⁴⁵ Ibidem, s. 128.

²⁴⁶ Ibidem, s. 129.

²⁴⁷ Ibidem.

stereotypowych wizji topografiami niejednorodności. Zachęta do inwencji w tym zakresie nie jest równoznaczna z przekreśleniem wiedzy lokalnej i nie oznacza rezygnacji z umiejscowienia, ale wiąże się z koniecznością ich tematyzacji na innych zasadach. Przede wszystkim istotne jest uwzględnianie konstrukcyjnego wymiaru przestrzeni, która każdorazowo tworzona jest jako świat fikcyjny i realny, z uwzględnieniem geografii własnej mapy mentalnej oraz innych geografii imaginacyjnych. Świadectwem przewycięzania stereotypów i wyrazem poszukiwania na gruncie śląskim nowych wątków i tematów są filmy powstające w ostatnich latach. Swoją oryginalnością przykuwa uwagę twórczość Lecha Majewskiego – zwłaszcza *Wojacek* (1999) i *Angelus* (2001) – filmowo łącząca perspektywę i problematykę lokalną z przesłaniem uniwersalnym. Dostrzeżenie zlokalizowanych symptomów oraz skutków procesów transformacji ustrojowej i ekonomicznej znajduje z kolei wyraz w nurcie filmów podejmujących problematykę społeczną. Za istotne wypada tu uznać zwłaszcza debiuty reżyserów związanych autobiograficznie z regionem: Michała Rosy (*Gorący czwartek*, 1993), Macieja Pieprzycy (*Drzazgi*, 2008), Adama Sikory i Ingmara Villqista (*Ewa*, 2010). Dramaturgia nowych śląskich obrazów wpisuje się w kontrast pomiędzy dawnym (industrialnym) i współczesnym (postindustrialnym) wizerunkiem miejsca, wychwytuje jako kluczowy dla jego charakterystyki moment liminalny procesu przeobrażeń, na nim budując lokalny klimat.

Filmy śląskie z ostatniego ćwierćwiecza przełamują dawne stereotypy, ale także przyczyniają się do utrwalania kolejnych (na przykład stereotypu śląskiej biedy), i chociaż generalnie cechuje je nowa tematyka (społeczna) oraz inne podejście (skoncentrowane na uchwyceniu zmiany, dynamiki), do dyskursu lokalności wnoszą niewiele nowego. Jak zauważa Miczka: „Katowice nowoczesne nadal czekają na swoich odkrywców filmowych”²⁴⁸. Zwłaszcza, jak już wspomniałam, temat przeszłości, tożsamości etnicznej, silnie obecny i rozpalający emocje w przestrzeni społeczno-kulturowej Górnego Śląska, dostrzegalny w telewizyjnych filmach dokumentalnych, a także zaznaczający swoją obecność w kinie amatorskim, w kinie fabularnym dotychczas nie znalazł pełniejszej reprezentacji (za wyjątek, który być może świadczy o wzroście zainteresowania tym tematem, można by uznać najnowszy film Michała Rosy *Szczęście świata*). Jak wynika z analiz Elżbiety Dutki, z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w literaturze:

Raczej niechętnie podejmowanie problematyki regionalnej przez pisarzy uznanych i prawie całkowite jej pominięcie przez debiutantów sprawiają, że można mówić o dość powszechnym pod koniec dwudziestego wieku (i może wciąż jeszcze na początku wieku dwudziestego pierwszego) odczuciu, że Śląsk nadal jest „niezapisany” w literaturze najnowszej, że pozostaje „Wielkim Niemową”²⁴⁹.

²⁴⁸ T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa...*, s. 224.

²⁴⁹ E. DUTKA: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI...*, s. 36.

Można by uznać, że podjęcie zagadnienia miejsca pozostaje jedną z ważniejszych misji współczesnego filmu śląskiego, który w ten sposób mógłby zaistnieć jako medium pamięci kulturowej o funkcji ocalającej motywy przewodnie lokalnej historii i tożsamości. Na razie filmowe kadry zapośredniczają głównie klimat melancholii, produkując obrazy trwożących widokiem residuów przeszłości, zaniedbań czy też generalnie pustek, prowokujących niepozabawione obawy pytania o przyszłość regionu. W niektórych z nich funkcja filmu nie sprowadza się do roli medium reprezentacji, lecz postrzegana jest jako środek służący refundowaniu strat. Tak jest w fabularyzowanym dokumencie *Kiedys będziemy szczęśliwi* (2011, reż. Paweł Wysoczański). Główny bohater, nastoletni Daniel, marzy o nakręceniu własnego filmu, nie chodzi mu jednak o uchwycenie w obiektywie krajobrazu własnego podwórka (jest on zanedo zatrważający), ale o to, by ten krajobraz zamienić w film, osuwając go w ten sposób („bo film to jest »zupełnie inny świat«” – jak mówi). Czynność produkowania obrazu pełni zatem w tym wypadku funkcję kompensacyjną. Ujawnia możliwości, jakie wynikają z działania filmu w realnej przestrzeni – uzupełnianie deficytów rzeczywistości sprawiającej wrażenie trudnej czy wręcz niemożliwej do zniesienia.

2.6

Produkcja przestrzeni i tożsamości

Przeniesienie akcentu z „przestrzeni w filmie” (reprezentacji) na „film w przestrzeni” (działanie filmu jako praktyki kulturowej) kieruje refleksję o miejscu i tożsamości w szersze rejony złożonej sieci medialnych i rzeczywistych powiązań, w których bycie okazuje się byciem „pomiędzy” różnymi wymiarami. Tym samym niezwykle aktualny wydaje się dawny pogląd Henriego Lefebvre’a, dotyczący przestrzeni społecznie produkowanej w toku indywidualnych i zbiorowych praktyk kulturowych i reprezentacji²⁵⁰. Wyjaśnieniu, czym w istocie jest „produkcja przestrzeni” u Lefebvre’a, służy koncept triady przestrzennej, obejmujący: praktyki przestrzenne (powtarzalne codzienne czynności charakterystyczne dla życia danej zbiorowości), reprezentacje przestrzeni (wyobrażenia, koncepty przestrzeni, często związane z narzuconymi relacjami czy obrazami) oraz przestrzenie reprezentacji (kody przestrzenne, symbole, dzieła sztuki)²⁵¹. Te ostatnie, jak można wywnioskować z tekstu francuskiego uczonego, stanowią efekt połączenia doświadczenia i twórczej ekspresji wskutek zawarcia w obrazach, symbolach i narracjach autentycznych przeżyć i inspiracji artystycznych²⁵². Wydawałoby się, że film, obok innych form przedstawiania, kwalifikuje się do tego grona jako modelowy przykład. Dość zaskakująco sam Lefebvre odmówił jednak dziełu filmowemu właściwości „produkcyjnych” (podobnie zresztą jak reklamie czy fotografii), wskazując przy tym na ograniczenia wynikające z samej technologii

²⁵⁰ Zob.: H. LEFEBVRE: *The Production of Space*. Trans. D. NICHOLSON-SMITH. Oxford–Cambridge, Blackwell, 1994, s. 33.

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ibidem, s. 38.

ruchomych obrazów: cięcia, przeprojektowywanie filmowanych scen, rekonfiguracje elementów, montaż – wszystko to służy, jego zdaniem, wzmocnieniu pozorności, iluzyjności miejsca²⁵³.

Les Roberts i Richard Koeck wyciągają z tej krytyki reprezentacji filmowej Lefebvre'a własne wnioski nie po to, by ją kwestionować, lecz po to, by tym wnikliwiej problematyzować naturę relacji pomiędzy miejscem (w ich przypadku: miastem) i filmem. Badacze ci argumentują, że istnieją różne estetyki ruchomych obrazów, a relacja: film/przestrzeń nie ogranicza się do kreowania na ekranie określonej scenerii, miejsca akcji, ale może przybierać formę dyskursów: społeczno-kulturowych, politycznych, ekonomicznych, architektonicznych²⁵⁴. Obok filmów nieuczestniczących w produkcji miejsca z tego względu, że przestrzeń jest w nich jedynie sztafażem stanowiącym element konwencji (na przykład w kinie gatunków), są takie, którym nie sposób odmówić potencjału konstrukcyjnego²⁵⁵. Ten ostatni wynika z głębszych relacji na linii: film – miejsce; w relacjach tych medium filmowe może funkcjonować jako reprezentacja (obraz/mapa) i technologia (czynność filmowania, powielania), obydwie zaangażowane w dopełnianie materialnego miejsca elementami wirtualnymi²⁵⁶. Badania relacji pomiędzy miejscami i ich filmowymi wizerunkami oraz wynikających stąd implikacji nie są zresztą niczym nowym. Stuart C. Aitken i Leo E. Zonn już przeszło dwie dekady temu proponowali, by film traktować jako alegorię życia społecznego²⁵⁷. „Sposoby, w jakie przestrzenie są wykorzystywane, a miejsca odzwierciedlane w filmie, pokazują dominujące wzory kulturowe, normy etyczne, struktury i ideologie społeczne”²⁵⁸ – argumentowali badacze. Jednocześnie dostrzegali wpływ filmu na widzów: „dzieło filmowe może kształtować społeczne, kulturowe, środowiskowe doświadczenia”²⁵⁹. Traktowali zatem dzieło filmowe nie tylko jako ekran, na którym wyświetla się obraz miejsca, lecz jako medium, w którym ujawnia się dyskurs kultury. Jako element określonego systemu kulturowego „działa” ono, pomagając zrozumieć sens miejsca, gdyż „życiowe doświadczenie jest połączeniem reprezentacji zakotwiczonej w obrazach medialnych oraz praktyk rozgrywających się w miejscach”²⁶⁰.

Wynika stąd, że ideą przewodnią myślenia o krajobrazie filmowym musiałaby być refleksja łącząca badanie reprezentacji filmowych z tym, jak film „działa” jako prak-

²⁵³ Ibidem, s. 96–97.

²⁵⁴ R. KOECK, L. ROBERTS: *Introduction: Projecting the Urban*. In: *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Eds. EIDEM. New York, Palgrave Macmillan, 2010, s. 10.

²⁵⁵ Zob. ciekawą interpretację filmu jako „medium przestrzeni”, jakiej dokonała Barbara Kita w odniesieniu do filmu Petera Greenaway'a *Stairs 1.Geneva* (1995). B. KITA: *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*. Kraków, Rabid, 2003, s. 45–52.

²⁵⁶ Ibidem, s. 3.

²⁵⁷ S.C. AITKEN, L.E. ZONN: *Preface*. In: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Eds. EIDEM. Boston–London, Rowman&Littlefield Publishers, 1994, s. ix.

²⁵⁸ S.C. AITKEN, L.E. ZONN: *Re-presenting the place pastiche*. In: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film...*, s. 5.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem, s. 21.

tyka kulturowa, to znaczy w jaki sposób, mówiąc słowami Marka Shiel, partycypuje w „mediatyzowanej produkcji kultury i tożsamości”²⁶¹. Kluczową cechą owej produkcji, konstytuującej miejsce i tożsamość, byłyby praktyki kulturowe oparte na wzajemnych powiązaniach rzeczywistości i fikcji. Myśl ta jest zgodna także z duchem geokrytyki. Jak przekonuje Bertrand Westphal, reprezentacje (teksty i obrazy) odzwierciedlają rzeczywistość, a następnie wracają do niej i współkreują ją²⁶². Film, przy zachowaniu wszystkich swoich cech referencyjnych i artystycznych, pozostaje zatem aktywnym uczestnikiem procesów komunikacji kulturowej, który nie tylko „krąży” w środowisku jako odzwierciedlenie pewnego stanu kultury, ale wpływa na postrzeganie, kształtuje, transformuje oraz interaktywnie współkreuje tożsamość i sposób myślenia o miejscu. Jeśli natomiast mowa o uczestnictwie filmu w wymienionych procesach, to należałoby podkreślić, że ma ono miejsce w warunkach „postkinowych”²⁶³, w sytuacji nowego paradygmatu obiegu mediów w przestrzeni publicznej²⁶⁴. Można tu mieć na myśli głównie zmiany, jakie nastąpiły w ostatnim ćwierćwieczu w sposobach komunikowania się. Po pierwsze więc – dynamizacja produkcji telewizyjnych w warunkach wolnorynkowych, która spowodowała, że film stał się bardziej dostępny na małym ekranie. Po drugie – „uwolnienie” ideologiczne, za którym ruszyła lawina zainteresowania tematami dotąd nieobecnymi (podejmowanymi jako twórczość artystyczna na płaszczyźnie kultury i jako działania „oddolne” w przestrzeni geograficznej). Po trzecie wreszcie – rozwój nowych technologii (od VHS, przez DVD, do Internetu), w tym najważniejszej, Internetu mobilnego, który ustanowił nowy typ mediasfery i trwale przekształcił dotychczasowe porządki widzenia i słyszenia, powołując zarazem nowe przestrzenie odbioru filmu²⁶⁵.

Krążenie obrazów w sieci, powszechna dostępność tytułów niegdyś zarezerwowanych dla wąskiego kręgu odbiorców, a przy tym cechy nowomediálne: wariacyjność, modularność, automatyzacja²⁶⁶, umożliwiające na skalę dotąd nieznaną stosowanie okołowidlowych strategii paratekstualnych i praktyk dekonstrukcji – wszystko to

²⁶¹ M. SHIEL: *Film i miasto w historii i teorii*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010, s. 565.

²⁶² B. WESTPHAL: *Introduction*. In: IDEM: *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Trans. R.T. TALLY JR. New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 6.

²⁶³ Tadeusz Lubelski wskazuje na cztery główne formy odbioru współczesnych filmów: festiwalowo-studyjny, telewizyjny, multipleksowo-wodewilowy, internetowy. Idąc tym tropem, stawiałabym tezę, że filmy śląskie funkcjonują w obiegu internetowym (zwłaszcza), a także telewizyjnym i studyjnym. Zob.: T. LUBELSKI: *Film polski w kontekstach kulturowych – wstęp*. W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK et al. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, s. 698.

²⁶⁴ Szerzej o tym: M. HOPFINGER: *Film – zmiana paradygmatu*. W: *Więcej niż obraz...*, s. 705–710.

²⁶⁵ Zob.: M. FILICIAK: *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2013.

²⁶⁶ Są to, według Lva Manovicha, niektóre cechy nowych mediów; zob.: L. MANOVICH: *Język nowych mediów*. Przeł. P. CYPRYAŃSKI. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006, zwłaszcza s. 92–118.

zmieniło okoliczności funkcjonowania filmu w życiu zbiorowym. W kontekście prowadzonych tu rozważań można by postawić z pozoru paradoksalną tezę, że ta nowa sytuacja zbliżyła film do życia. Mam tu na myśli implikacje, jakie wynikają z możliwości ciągłego kontaktu z mediami mobilnymi, desygnujące stan bycia w miejscu, który Roberts nazywa „przestrzenną grą”²⁶⁷ różnych dyskursów, ujawniającą wzajemną zależność pomiędzy tym, co wirtualne, materialne, reprezentowane. Nowe rozumienie filmu – już nie tylko jako formy przedstawienia, ale przestrzenno-wizualnej praktyki zawierającej odtwarzanie, nagrywanie, cytowanie, transferowanie – koresponduje z dynamiką tożsamości i współistnieniem różnych sposobów nawiązywania relacji z miejscem, odnoszących się do całego spektrum możliwości konstrukcyjnych, od podejmowania prób rewitalizacji tradycyjnych więzów, przez defragmentację, po wyrażenie zgody na ich upłynnienie. Ale „przestrzenna gra”, której stawką jest miejsce i tożsamość, nie musi się kojarzyć tylko z zachowaniami komunikacyjnymi użytkowników Internetu. Można w niej widzieć także aktywizację działań instytucjonalnych, przybierającą formy rozwarstwionych sieci interrelacji, jakie zawiązują się pomiędzy różnymi podmiotami zainteresowanymi filmem i miejscem oraz zlokalizowanymi filmowymi i okołowfilmowymi praktykami.

Wśród instytucji zaangażowanych w popularyzację kultury filmowej na Śląsku wyróżnia się Instytucja Filmowa Silesia Film²⁶⁸. Za pośrednictwem sieci kin studyjnych zajmuje się ona upowszechnianiem i promocją filmu, prowadzi różne projekty filmowe oraz wspiera lokalne inicjatywy kulturalne. W afiliowanym przez siebie Centrum Sztuki Filmowej – Kino Kosmos prowadzi szereg inicjatyw, takich jak: gromadzenie archiwum zbiorów o tematyce filmowej (śląska filмотeka i mediateka), działania edukacyjne, organizacja tematycznych wydarzeń cyklicznych, projekcji, spotkań, koncertów, festiwali. W ramach cyklu spotkań „Śląsk Rajcuje” miała tu miejsce na przykład premiera dokumentalnego filmu Michała Majerskiego *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy* (2013) połączona z debatą „o śląskich sprawach” prowadzoną z udziałem naukowców z Uniwersytetu Śląskiego i publicystów. Ponadto pokazy filmów z cyklu *Katastrofy górnicze* (2009, reż. Radosław Dunaszewski), premiery i prapremiery takich śląskich filmów, jak: *Zgoda – miejsce niezgody* (2006, reż. Stefan Skrzypczak), *Co słonko widziało* (2006, reż. Michał Rosa), *Gigant* (2006, reż. Adam Sikora), *Sówka Erwin* (2005, reż. Adam Sikora), *Raj za daleko* (2007, reż. Radosław Markiewicz), *Śląski po śląsku* (2008, reż. Henryk Urbanek), *Zgorszenie publiczne* (2009, reż. Maciej Prykowski), *Serce Śląska* (2010, reż. Paweł Woldan), *Laura* (2010, reż. Radosław Dunaszewski), *Ewa* (2010, reż. Adam Sikora, Ingmar Villqist), *Kiedyś będziemy szczęśliwi* (2011, reż. Paweł Wysoczański), *Tu Stalinogród* (2013, reż. Maciej Muzyczuk), a ostatnio: *Szczęście świata* (2016, reż. Michał Rosa) i *Jestem mordercą* (2016, reż. Maciej Pieprzyca). Cyklicznie odbywa się tu wiele innych pokazów i wystaw poświęconych śląskim twórcom filmowym (także tym niezależnym), zazwyczaj połączonych ze spotkaniami i dyskusjami prowadzonymi w gronie twórców i krytyków filmowych, publicystów, badaczy i publiczności.

²⁶⁷ Por. L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Ed. IDEM. London, Palgrave Macmillan, 2015, s. 80–81.

²⁶⁸ <http://silesiafilm.com> [dostęp: 2.07.2016].

Inną ważną instytucją na mapie filmowej Górnego Śląska, przyczyniającą się do tego, co zostało wcześniej nazwane produkcją przestrzeni i tożsamości, jest chorzowski Teatr Rozrywki. Od 2005 roku pod hasłem „Górny Śląsk – świat najmniejszy”, zaczerpniętym z tytułu książki Stanisława Bieniasza²⁶⁹, odbywa się tu cykl paneli, spotkań autorskich, debat historycznych i prezentacji artystycznych, których pomysłodawcą jest publicysta, intelektualista i krytyk Krzysztof Karwat. W ramach odkrywania „świata najmniejszego” i jego złożonej tożsamości w Teatrze Rozrywki zorganizowano do tej pory kilkadziesiąt wydarzeń o tematyce filmowej i okołofilmowej, w tym między innymi: prezentacje filmów *Końca wojny nie było* (1999, reż. Wojciech Sarnowicz), *Bobrek dance* (2002, reż. Dagmara Drzazga), *Bracia* (2006, reż. Józef Kłyk), *Drzazgi* (2008, reż. Maciej Pieprzyca), *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy* (2013, reż. Michał Majerski), *Autonomiści* (2015, reż. Dorota Prynda), wieczory wspomnieniowe (poświęcone Antoniemu Halorowi, Michałowi Smolorzowi) i filmowo-teatralne (spotkania między innymi z Magdaleną Piekorz, Maciejem Pieprzycą, Kazimierzem Kutzem), program Oskary dla Ślązaków, rozmowy przedstawicieli różnych generacji śląskich filmowców, śląskie urodziny Kazimierza Kutza i wiele innych spotkań i beneficjów przeplatanych żywymi dyskusjami na tematy strategiczne dla regionu. O wielowątkowości omawianej problematyki świadczą już same tytuły – hasła wywoławcze otwierające szerokie pole debaty społecznej, w której ujawniają się różne punkty widzenia: „Czy będziemy metropolią? Debata o przyszłości regionu”, „Polityka regionalna i historyczna. Z perspektywy niemieckiej”, „Lwowskie tropy”, „Gdzie są granice Górnego Śląska?”²⁷⁰.

Tym, co odróżnia jednak Instytucję Filmową Silesia Film od innych instytucji kulturalnych w regionie, jest prowadzenie działalności polegającej na finansowym wspieraniu regionalnej aktywności filmowej za pośrednictwem dotacji Śląskiego Funduszu Filmowego. Od 2008 roku w drodze konkursów współfinansowane są produkcje w różny sposób związane z regionem (obowiązują kryteria: tematyczne, pochodzenia/zamieszkania twórców, miejsca realizacji). Wśród dotowanych w ostatnich latach filmów znalazły się między innymi: *Szczęście świata* (2016, reż. Michał Rosa), *Jestem mordercą* (2016, reż. Maciej Pieprzyca), *Zbliżenia* (2014, reż. Magdalena Piekorz), *Piąta pora roku* (2012, reż. Jerzy Domaradzki), *Jesteś Bogiem* (2012, reż. Leszek Dawid). Oryginalnym profilem działalności instytucji jest współpraca z producentami filmowymi. Jedną ze sztandarowych inicjatyw jest Międzynarodowy Festiwal Producentów Filmowych REGIOFUN – jedyna w Europie impreza poświęcona filmom zrealizowanym dzięki wsparciu regionalnych funduszy filmowych i pomocy miast oraz nagradzająca producentów. Interesującym przedsięwzięciem jest – powołana w ramach Instytucji Filmowej Silesia Film – Regionalna Komisja Filmowa (Silesia Film Commission), dysponująca zasobami lokacyjnymi i produkcyjnymi oraz bazą firm sektora audiowizualnego w regionie. Zajmuje się ona lokowaniem produkcji filmowych, wyszukiwaniem na zlecenie filmowych kadrów oraz udostępnianiem kontaktów w branży filmowej.

²⁶⁹ S. BIENIASZ: *Górny Śląsk – świat najmniejszy: szkice, publicystyka, proza*. Gliwice, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2004.

²⁷⁰ <http://www.teatr-rozrywki.pl/projekty/gorny-slask/archiwalny-slask/159-gorny-slask-swiat-najmniejszy.html> [dostęp: 6.07.2016].

Ponadto w ramach festiwalu REGIOFUN co roku organizowany jest konkurs „Kartka do Producenta”, w którym wybierane są najlepsze amatorskie fotografie miejsc, jakie, zdaniem ich autorów, mogłyby stać się potencjalnymi plenerami filmowymi. Organizatorzy formułują zadania uczestnika konkursu następująco:

Znasz w województwie śląskim miejsca, w których można poczuć się jak w filmie? Jeśli tak, to złap za aparat, wskocz w buty location scouta i pokaż producentom najlepsze plany filmowe w Twojej okolicy! Zrób zdjęcie, zgłoś je do naszego konkursu i pokaż producentom [...]. Najlepsze zdjęcia zaprezentujemy na ekranie katowickiego Kina Kosmos podczas gali otwarcia [...] REGIOFUN, na której będzie obecna filmowa branża z całej Europy. Od tego dnia zaczniemy również dystrybuować widokówki ze zwycięską fotografią²⁷¹.

Przy okazji inicjatyw związanych z promocją lokacji filmowych rodzi się pytanie: Jak je interpretować jako zlokalizowane praktyki kulturowe? Jak je umiejscowić w debacie toczonej się wokół konstruowania przestrzeni i tożsamości, angażującej wyobraźnię zbiorową? Niewątpliwie z jednej strony tworzenie baz lokacji filmowych stanowi wyraz zainteresowania topografią, rytmem i materialnością miejsca. Reprezentacje tego typu budzą pozytywne asocjacje, które ożywają za każdym razem w sytuacji, gdy widzimy na ekranie swoje miasto – to pospolite i niewyszukane miejsce, a obraz ten przekonuje nas, że jest to miejsce szczególne, że fascynacja nim jest uzasadniona. Film czy fotografia, promujące w ten sposób lokalny krajobraz, mimowolnie stają się przewodnikiem zachęcającym do odkrywania przestrzeni geograficzno-kulturowej, pobudzającym do wsłuchiwania się w narracje i historie danego miejsca. Jednak z drugiej strony nie należy zapominać, że obserwowalny dziś w różnych regionach świata pęd do kolekcjonowania lokacji, które uwidaczniałyby narodowe, regionalne, miejskie krajobrazy, stanowi wyraz szerszych procesów ekspansji „estetyk i polityk miejsc, wspieranych przez neoliberalny model instrumentalnej ekonomiki”²⁷². W ich świetle krajobraz nie jest już, jak chce Jeff Malpas, „wprowadzeniem do miejsca”²⁷³, ale chwytem marketingowym, produktem hiperrealności, efektem swej własnej symulacji²⁷⁴. Można sądzić, że ta jego rola nie pogłębia, lecz osłabia rzeczywiste zaangażowanie widza w problematykę miejsca, redukuje bowiem jego sens do funkcjonalnego elementu branding, produktu konsumpcji.

Roberts odnosi te globalne procesy do obiektu swych badań – Liverpoolu – i pisze:

²⁷¹ <http://regiofun.pl/kartka-do-producenta> [dostęp: 6.07.2016].

²⁷² L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Movies, Maps and the Consumption of Place*. In: *Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image*. Eds. J. HALLAM, R. KRONENBURG, R. KOECK, L. ROBERTS. Liverpool, University of Liverpool, 2008, s. 216.

²⁷³ J. MALPAS: *Introduction*. In: *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*. Ed. IDEM. Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2011, s. viii-ix.

²⁷⁴ L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Movies, Maps and the Consumption of Place...*, s. 213–214.

Jako narzędzie rewitalizacji obszarów miejskich, wzrastająca rola filmu (a raczej lokacji filmowych) w procesach transformacji ekonomicznej miast post-industrialnych, takich jak Liverpool, jest wynikiem rosnącej synergii pomiędzy lokalnymi instytucjami i agencjami filmowymi z jednej strony a rynkami marketingowymi z drugiej²⁷⁵.

(Nad)produkcja obrazów filmowych lokacji stanowi, jego zdaniem, efekt materializacji tych relacji, świadcząc zarazem o zaawansowanym procesie przekształcania się krajobrazów miejskich w postmodernistyczne przestrzenie spektakularnej konsumpcji. Projekty pod hasłem: „Z hali fabrycznej do pleneru filmowego”, realizowane przez instytucje filmowe wspólnie z agencjami rozwoju lokalnego, mają na celu wprowadzenie na rynek określonej lokacji, sprowadzają się więc do przekuwania realnych atrybutów miejsca w topografie filmowe. Te operacje poprawiają semiotykę, lecz jednocześnie, jak twierdzi Roberts, redukują znaczenie miejsca, które „choć geograficznie osadzone w konkretnym lokum jako wizualny produkt, w niewielkim stopniu funkcjonuje jako realny punkt na mapie”²⁷⁶. Przykład Liverpoolu – miasta poddawanego również intensywnym procesom transformacji ekonomiczno-kulturowych co Górny Śląsk – uzmysławia powtarzalność doświadczeń, co cechuje współczesne przestrzenie postindustrialne, poszukujące nowych tożsamości. Strategie przekształcania industrialnych ruin w lokacje, będące siłą napędową innowacyjnych przemysłów filmowych i medialnych, podobnie jak rozwijanie turystyki filmowej (odwiedzanie miejsc znanych z ekranu zgodnie z dewizą: „Widziałeś to w filmie, zobacz w realu”), w tym przypadku okazały się zresztą bardzo skuteczne. Jak pisze Julia Hallam: „Liverpool jako pierwszy w Wielkiej Brytanii powołał w 1989 roku własną *film commission* i stał się drugim najczęściej filmowanym miastem w Anglii”²⁷⁷. Chociaż jednak komodyfikacja i konsumpcja filmowych geografii przyniosły mu potrzebne inwestycje, minusem jest to, że powołały jednocześnie stan utraty sensu miejsca, które banalizuje się, nieuchronnie przekształca się w symulakrum, postturyistyczny spektakl²⁷⁸. Jego nieumiarowana atrakcyjność zagraża specyfice historycznej i kulturowej miejsca. Ten wątek rozważań brytyjskich uczonych można by odnieść także do współczesnych Katowic – zwłaszcza do najbardziej chyba dzisiaj znanego (i eksploatowanego ekonomicznie) Nikiszowca.

Abstrahując od zmian, jakie następują w regionie pod wpływem różnych działań instytucjonalnych, na fakt produkcji przestrzeni można spojrzeć jeszcze od innej strony – biorąc pod uwagę działania artystyczne z udziałem filmu, podejmowane w ramach niezależnych stowarzyszeń i organizacji pożytku publicznego. Ich ożywienie można kojarzyć z nową sytuacją sztuki po 1989 roku, nazwaną przez Piotra

²⁷⁵ Ibidem, s. 218.

²⁷⁶ Ibidem, s. 217.

²⁷⁷ J. HALLAM: *Film, Space and Place: Researching a City in Film*. „New Review of Film and Television Studies” 2010, Vol. 8, No. 3, s. 291.

²⁷⁸ L. ROBERTS: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film...*, s. 75.

Piotrowskiego agorafilią²⁷⁹. Tłumienie życia publicznego przez władze poprzedniego systemu, stosowanie polityki podporządkowania przestrzeni publicznej doktrynie ideologicznej miały znaczący wpływ na uaktywnienie się w momencie ustania zależności politycznej „popędu wejścia w przestrzeń publiczną, woli uczestnictwa w tej przestrzeni, kształtowania życia publicznego, działania krytycznego i projektowego na rzecz i w obszarze społecznym”²⁸⁰. Niektóre spośród dzieł niezależnych filmowców tworzących w regionie można postrzegać właśnie jako przykład sztuki zaangażowanej, jako formę krytyki społecznej, która nie rozdziela definitywnie aktywności kulturalnej i inicjatywy obywatelskiej, lecz uwspólnia je w działaniu artystycznym. Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów tego typu motywacji twórczych może być czteroczęściowy film dokumentalny *Szczęśliwego Nowego Roku* (2010–2013) zrealizowany przez Łukasza Surowca w ramach „Projektu Metropolis” (z cyklu *A Place Where We Could Go*, współorganizowanego przez Fundację Imago Mundi i Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu).

Motywytem przewodnim eksplorowanym filmowo przez artystę jest problem przetrwania ludzi bezdomnych w kapitalistycznej dżungli. Autor nie tylko „pokazuje” ubóstwo, poczucie wstydu, samotność i zagrożenie, ale za pomocą działań artystycznych pragnie ingerować w rzeczywistość, wytwarzając prototypy radykalnych działań społecznych. Obejmują one na przykład fotomontaż spotkania prezydenta Katowic z ubogimi, pisanie możliwych scenariuszy przyszłości, włączenie się bezdomnych w publiczną dyskusję o ich sytuacji. Pomysł Surowca jest przykładem sztuki aktywistycznej, która wychwytuje punkty zapalne w systemie demokracji i ujawnia sprzeczności w kluczowych ogniwach neoliberalnej polityki, nie wahając się podjąć miazdzącej krytyki władzy. W ten sposób, jak pisze pomysłodawca całego projektu, Stanisław Ruksza, dzieło to wpisuje się w „podejmowanie dyskusji wokół naznaczonych stereotypami miejsc o skomplikowanej tożsamości, wydobywając zarazem zapomniane przestrzenie mentalne Górnego Śląska [...], kreśląc nową ikonografię regionu”²⁸¹. Działania artystyczne skupione wokół „Projektu Metropolis” niezwykle trafnie korespondują też z refleksją Lefebvre’a wyrażoną w *Prawie do miasta*, a dotyczącą tego, że współczesne procesy produkcji przestrzeni muszą uwzględniać różne funkcje miejsca, nie tylko te konsumpcyjne, nade wszystko zaś dążyć do wypracowania zasad nowego humanizmu²⁸².

²⁷⁹ P. PIOTROWSKI: *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań, Rebis, 2010.

²⁸⁰ Ibidem, s. 7.

²⁸¹ S. RUKSZA: *A Place Where We Could Go*. Bytom, Imago Mundi, Kronika, 2014, s. 5.

²⁸² H. LEFEBVRE: *Prawo do miasta*. „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5, s. 184.

Część II

Topografie

Chorografie

3.1 | Chorografia, czyli opis

W stosunkowo mało znanym dokumencie *Odrą do Bałtyku. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich* (1946, reż. Stanisław Urbanowicz), zrealizowanym w okresie tużpo wojennym na Śląsku i ziemiach po 1945 roku przyłączonych do Polski, dostrzec można specyficzną optykę dotyczącą krajobrazu, którą można by określić jako lustrację lub też oględziny zastanych dóbr. Film pokazuje przejmowanie i zagospodarowywanie terenów położonych wzdłuż Odry, tak zwanych Ziem Odzyskanych (obejmujących tu Śląsk, ziemię lubuską i Pomorze), skupiając się na ekspozycji uznanych przez realizatorów za najważniejsze elementów dziedzictwa przyrodniczego, społeczno-kulturowego i przemysłowego każdej z prezentowanych krain geograficznych. Śląsk przedstawiany jest tutaj jako kraj nadodrzański, obszar rozpościerający się od Katowic do Wrocławia, dyskretnie podzielony na część „górną” i „dolną”, wyposażony (dość zaskakująco z dzisiejszego punktu widzenia) w takie elementy krajobrazu, jak: szerokie pola, urodzajna ziemia, łagodne wzgórza, białe domki, spławna rzeka, bogate miasta.

Opisany rodzaj deskrypcji filmowej to, moim zdaniem, najbardziej reprezentatywna egzemplifikacja strategii nazywanej przez Teresę Castro „chorograficzną”, taktyki (reżyserskiej, operatorskiej), która, choć z pozoru może się wydawać niewinnym opisem miejsca, faktycznie za każdym razem skrywa określoną geostrategię, wynikającą z aktu patrzenia, angażującego wyobraźnię, wiedzę i określony sposób myślenia. Według definicji podanej w *Słowniku języka polskiego PWN* chorografia to nic innego jak: „szczegółowy opis geograficzny kraju lub jego części”¹. Jeśliby chcieć odszukać w historii polskiej kultury jakieś tradycje chorograficzne, to przede wszystkim należałoby wymienić *Chorografię* Jana Długosza, stanowiącą część gargantuicznego dzieła *Roczniki, czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, w której średniowieczny kronikarz

¹ *Słownik języka polskiego PWN*. <http://sjp.pwn.pl/sjp/chorografia;2553494> [dostęp: 1.12.2016].

zawarł szczegółową deskrypcję polskiego terytorium, rejestr zasadniczych elementów krajobrazu, „przestrzenne rozmieszczenie i topograficzne usytuowanie”². W dziele tym chorografia jest wynikiem połączenia elementów opisu, obrazu, układu i selekcji. W sposób niejako naturalny wiąże się z nią problem wyboru skali i elementów znaczących, czyli tego, „co” i „jak” ma być przedstawione. Na temat chorografii wypowiedziami się zresztą badacze różnych dziedzin. Geograf Denis Cosgrove przykładowo uważa, że „chorografia odnosi się do specyficznej regionalnej czy lokalnej wiedzy, bez konieczności uwzględniania zależności od jakichś szerszych przestrzennych (geograficznych) ram. Rolą chorografii jest rozumienie i reprezentacja unikalnego charakteru jakiegoś konkretnego miejsca”³. Z kolei badaczka mediów Castro lokalizuje chorografię bardziej po stronie praktyk artystycznych aniżeli geograficznych. Cytuje włoską historyczkę sztuki Lucię Nuti, uznającą, iż w przeszłości „chorografia była pracą malarzy, nie geografów”⁴. Za chorograficzne uznaje ona dzieła malarstwa realistycznego XVII wieku, oparte na zasadach perspektywy linearnej prospekty miejskie, weduty, w których kluczowa kwestia zdystansowanego widzenia przesądza o przedkładaniu spojrzenia i funkcji estetycznej ponad wiedzę lokalną. Podobne sądy można znaleźć u Cosgrove’a – autor *Landscape and Landschaft* stara się interdyscyplinarnie łączyć orientację geograficzną i nauki o sztuce: „w chorografii umiejętności artysty (malarza, pisarza) były ważniejsze niż wiedza astronoma czy matematyka, których geograficzna perspektywa warunkowała bardziej krytyczne podejście”⁵.



Fot. 9. Odrą do Bałtyku. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich, reż. S. Urbanowicz (1946)

Jeśli wziąć pod uwagę etymologię, chorografia odsyła do chory rozumianej, jak wiadomo, jako miejsce. Trzeba jednak zważyć, że chora, z której użytek zrobili geografowie, jest pojęciem dość enigmatycznym, „uwikłanym w kulturowe źródła pojęcia przestrzeni”⁶, jak dowiodła tego Ewa Rewers. Ten zagadkowy termin sięga tradycją

² D. ROTT: *Chorografia Jana Długosza*. W: *Staropolska online*. <http://staropolska.pl/sredniowiecze/opracowania/Chorografia.html> [dostęp: 1.12.2016].

³ D. COSGROVE: *Landscape and Landschaft*. "GHI Bulletin" 2004, No. 35, s. 59–60.

⁴ T. CASTRO: *Mapping the City through Film: From 'Topophilia' to Urban Mscapes*. In: *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*. Eds. R. KOECK, L. ROBERTS. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, s. 149.

⁵ D. COSGROVE: *Landscape and Landschaft*..., s. 59–60.

⁶ E. REWERS: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1996, s. 68.

Timajosa Platona, gdzie jest określany jako „kategoria funkcjonująca między formą (światem idealnym) i materią (światem zmysłowym)”⁷. Jako „trzecia” i zlokalizowana „na pograniczu” pozostaje ona zarazem najbardziej nieokreślona i tajemnicza, nawet więcej – niedefiniowalna. Geograf Tim Cresswell, nawiązując do Platona, dostrzega w chorze procesualność z następującymi elementami: „rzeczy, które się tworzą, model ich stawania się, wreszcie miejsce, sceneria, w której się to odbywa”⁸. Widzi zatem w tym terminie połączenie rozciągłości przestrzennej z procesami stawania się, konfigurowania poszczególnych elementów. Rewers z kolei cytuje Elizabeth Grosz: „*chora* [...] jest przestrzenią, w której może pojawić się miejsce, próżnią dla przejścia nieprzeprzennych form w przestrzenną rzeczywistość, pozbawionym wymiarów tunelem otwierającym się na uprzestrzennienie, zanikającym, by umożliwić aktualizację innym”⁹. Wskazuje tym samym nie tylko na intrygującą wieloznaczność, wynikającą z usytuowania chory „pomiędzy” zmysłowym/rozumowym, empirycznym/racjonalnym, ale na jej niegotowość, otwartość i potencjał dający możliwości wypełnienia różnymi treściami, wskutek czego może ona oznaczać zarówno środowisko przyrodnicze, fizyczne miejsce we wszechświecie, jak i kraj zamieszkania, a nawet „mityczną krainę, Atlantyde”¹⁰.

Nieoczywistość ontologiczna chory rodzi pokusę bardzo różnego zagospodarowywania tego terminu, otwierając zarazem szerokie pole interpretacji (co widać zwłaszcza na gruncie teorii poststrukturalistycznych¹¹), ja jednak chciałabym poprzestać na rozumieniu nawiązującym do zasugerowanego wcześniej znaczenia chory jako przestrzeni potencjalnej, zależnej od bystrości wzroku i mapy mentalnej postrzegającego podmiotu – zdystansowanego obserwatora. Wskutek tego, że miejsce jest przez niego widziane z pewnej odległości, jego oczom (i umysłowi) ukazuje się zarys, szkic, ogólna wizja krajobrazu (co można też porównać z doświadczeniami uczestników podróży balonowej z filmu *Spacer wśród chmur*, komentujących widoki z góry: „Jakże piękna, bogata i spokojna wydaje się ziemia, jak mili i sympatyczni ludzie”¹²). Obserwator, który postępuje chorograficznie, to ten, który, zyskawszy ogólny wgląd w daną przestrzeń, mapuje ją, zawężając charakterystykę do ogólnego rysu, dokonując koniecznych uproszczeń i selekcji elementów uznanych za istotne zgodnie z własną ideą całości. Wyraźnie reprezentuje on zarazem punkt widzenia miejsca „z zewnątrz”, identyfikowany przez Bertranda Westphala jako „egzogeny”¹³. Według

⁷ Ibidem, s. 71.

⁸ T. CRESSWELL: *Early Geographies*. In: IDEM: *Geographic Thought. A Critical Introduction*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, s. 19.

⁹ E. GROSZ: *Women, Chora, Dwelling*. In: *Postmodern Cities and Spaces*. Eds. S. WATSON, K. GIBSON. Oxford–Cambridge, Blackwell, 1995, s. 50–51. Cyt. za: E. REWERS: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury...*, s. 72.

¹⁰ Ibidem, s. 71.

¹¹ Ibidem, s. 71–76.

¹² Cyt. z filmu dokumentalnego: *Spacer wśród chmur* (1976, reż. Janusz Kidawa).

¹³ B. WESTPHAL: *Foreword*. In: *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. R.T. TALLY JR. New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. XIV.

Castro chorografii filmowej towarzyszy określona strategia operatorska. Jej celem jest osiągnięcie „efektu realności” (poprzez realizację zamysłu deskrypcji, której służą panoramy, widoki z lotu ptaka oraz statyczne ujęcia kluczowych miejsc i charakteryzujących je szczegółów, sumujące się w coś w rodzaju „atlasu” – archiwum obrazów danego miejsca). Ten rodzaj opisu najlepiej odzwierciedlają, według badaczki, tak zwane „symfonie miejskie” – filmy z pogranicza kina dokumentalnego i awangardy, by wymienić tylko przykłady najbardziej oczywiste: *Paryż śpi* (1924, reż. René Clair), *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (1927, reż. Walter Ruttmann) i *Człowiek z kamerą* (1929, reż. Dziga Wiertow).

Taktyka chorograficzna może się z powodzeniem odnosić do wszelkich filmowych i medialnych projektów krajobrazu, które są efektem spójnej wizji obserwatora oraz określonej konwencji estetycznej i/lub jakiejś formy perswazji i ideologii. Jeśli chodzi o tę ostatnią, to stanowi ona narzędzie lobbingu wykorzystywane zwłaszcza w okresach wzmożonego zapotrzebowania na wizualizację stosunków przestrzennych i geopolitycznych, w czasach przełomu, dramatycznych przemian i kryzysów politycznych. Jak sugestywnie pisze Karl Schlögel: „Zawsze kiedy kończy się jakiś świat, a nowy zostaje powołany do życia, następuje czas map. Czasy map przynoszą ze sobą przejście z jednej konfiguracji przestrzeni do innej”¹⁴. Ponieważ „każdy czas ma swoją miarę”¹⁵, nowe wizje świata zawsze w jakiś sposób odzwierciedlają się w obrazach kartograficznych. Ale ideologie krajobrazowe, jak to przedstawia Tim Edensor, dobrze prosperują także w czasach pokoju. Projekty krajobrazowe służą bowiem jako efektywne narzędzie realizowania programów politycznych i kreowania wspólnoty wyobrażonej narodu, szukającej podbudowy w „trwałych przestrzeniach tworzonych przez wieki dzięki ofierze krwi i pracy”¹⁶. Podejście chorograficzne do krajobrazu jest cechą map politycznych, co nie wyklucza tego, że może być właściwe także wszelkim innym, dosłownie i metaforycznie rozumianym „mapom”, w tym także tym ujętym w obrazy filmowe. O ideologicznym potencjale krajobrazów filmowych przypomina Tom Conley, pisząc, że film jako reprezentacja topograficzna często „zwodzi widza swoją neutralnością”¹⁷, podczas gdy w rzeczywistości jest obrazem, który „umieszcza i modeluje wyobraźnię”¹⁸, narzuca określoną wizję świata i zachęca do myślenia o przestrzeni zgodnego z jej filmową artykulacją.

¹⁴ K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. DROZDOWSKA, Ł. MUSIAŁ. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009, s. 85.

¹⁵ Ibidem, s. 80.

¹⁶ T. EDENSOR: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Przeł. A. SADZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, s. 90.

¹⁷ T. CONLEY: *Introduction*. In: IDEM: *Cartographic Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, s. 3.

¹⁸ Ibidem, s. 1.

W reportażu krajoznawczym *Odrą do Bałtyku* ukazana jest szeroka panorama Śląska, obraz rzadko występujący w kolejnych latach²⁰. Już tutaj kreślone są jednak główne punkty obowiązującej na przyszłość mapy regionu (i całego kraju), której tworzenie w pierwszym rządzie podporządkowane jest kwestii uzasadnienia drażliwego problemu przesunięcia się Polski na zachód²¹. Zgodnie z obowiązującą strategią bagatelizuje się tu sam fakt geograficznego przemieszczenia, a także związanej z tym utraty ziem wschodnich i wykorzenienia rzesz polskiej ludności zmuszonej do przesiedleń; zamiast tego podkreśla się atrakcyjność zasiedlanych przez przybyszy nowych obszarów z zastosowaniem retoryki sprawiedliwości dziejowej i wrogości wobec wszystkich tych, którzy podawaliby w wątpliwość słuszność postanowień jałtańskich. Filmowanie przypomina tu proces terytorializacji – nadawania znaczeń i tożsamości²² (podobnie jak w późniejszych filmach, na przykład w komedii Sylwestra Chęcińskiego: „teraz ta ziemia nasza”, „my tu swoi” – powiedzą bohaterowie *Samych swoich*, przytwierdzając biało-czerwoną flagę na dachu nowego domostwa w jednej z sekwencji rozpoczynających pierwszą część trylogii²³).

Zarówno film *Odrą do Bałtyku*, jak i pochodzący z tego samego roku dokument *Nasze Ziemie Zachodnie* (reż. Krystyna Swinarska, Eugeniusz Cękański) reprezentują

¹⁹ Kontrowersyjność samego terminu nacechowanego aksjologicznie omawia Kinga Siewior. Zob.: K. SIEWIOR: *Trajektoria pamięci „zachodniokresowej” po roku 1989*. W: *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. WICHROWSKA et al. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2015, zwłaszcza s. 231–240.

²⁰ Całościowe postrzeganie Śląska jako krainy historycznej rozciągającej się od Zielonej Góry do Katowic jest charakterystyczne dla współczesnej perspektywy niemieckiej, co uwidaczniają na przykład filmy dokumentalne realizowane na zlecenie telewizji WDR: *Oberschlesien – als die deutsch weg waren* (2005, reż. Hans-Dieter Rutsch), *Als der Osten noch Heimat war deutsch. Dokumentation über Schlesien* (2009, reż. Hans-Dieter Rutsch).

²¹ Retorykę zapoczątkowaną w latach powojennych kontynuowano w kolejnych dekadach, czego dowodem jest na przykład taki cytat autorstwa Janusza Skwary: „W roku 1945 powróciliśmy na stare ziemie piastowskie, nad Odrę i Nysę, na Warmię i Mazury. Był to akt sprawiedliwości dziejowej, a jednocześnie jedna z najwspanialszych kart historii współczesnej naszego kraju”. J. SKWARA: *Nad Odrą i u brzegów Bałtyku*. „Film” 1978, nr 26, s. 3.

²² Jak pisze Mariola Marczak, inaczej jest w przypadku obrazu Warmii i Mazur, których nie pokazywano w kinie PRL analogicznie do Śląska, to jest jako: „Ziemie Obiecanej powojennych rozbitków, przyjeżdżających kolonizować »ziemię niczyją«”. M. MARCZAK: *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans*. „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna” 2012, nr 8, s. 115.

²³ O roli filmu *Sami swoi* (1967, reż. Sylwester Chęciński) w propagowaniu i utrwalaniu mitu Ziemi Odzyskanych zob.: D. SKOTARCZAK: *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2004, s. 145 i nast.



Fot. 10. *Odrą do Bałtyku*. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich, reż. S. Urbanowicz (1946)

określoną geostrategię widzenia krajobrazu²⁴. Po pierwsze, dostrzega się w nich potencjał komunikacyjny nowego regionu, który tworzą wizje spławnej rzeki łączącej Śląsk z morzem²⁵, sieci torów kolejowych²⁶, linii nowoczesnych, jak na owe czasy, autostrad. Ponad wartościami użytkowymi przebija z tych obrazów czytelna symbolika – pajęczyna dróg daje możliwości skomunikowania się, a w dalszym planie zespolenia kraju, zintegrowania Ziem Zachodnich z macierzą. Po wtóre, celem twórców wymienionych filmów jest historyczne uzasadnienie trwałości nowych granic. Mają ją potwierdzać figury drewnianych kościółków, baszt i piastowskich zamków, „milczących świadków przeszłości”²⁷, jako zasadnicze ogniwa kreowanego mitu piastowskiego. Deskrypcja przestrzeni, która ma stanowić wizualizację krajobrazu narodowego o właściwościach konsolidowania tożsamości zbiorowej, dokonuje się według reguły selekcji. Jej podstawą jest wybiórczy stosunek do historii – przerysowuje się wkład elementów średniowiecznych (Psie Pole, Legnica, zamki piastowskie, łódzie Krzywoustego) z jednoczesnym pomijaniem lub deprecjonowaniem sześciuset lat panowania czeskiego, austriackiego i pruskiego. W ten sposób oko kamery szkicuje mapę żyznego, zasobnego, starego kraju bez cienia wątpliwości w kwestii dotyczącej

²⁴ O sposobie wizualizacji Ziem Zachodnich i Północnych w filmie fabularnym zob.: J. SZYDŁOWSKA: *Od Kutza do Smarzewskiego. Film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*. „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3, s. 519–535. Zob. też: J. SZYDŁOWSKA: *Polski Okcydent w dokumencie i filmie fabularnym*. W: EADEM: *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec doświadczenia pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*. Olsztyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2013.

²⁵ Potencjał floty śródlądowej na Kanale Gliwickim i rzece Odrze na trasie z Gliwic do Szczecina ukazuje także film dokumentalny *Szkice śląsko-szczecińskie* (1969, reż. Konstanty Gordon).

²⁶ Rozbudowie węzłów kolejowych poświęcono reportaż *Węzeł śląski* (1965, reż. Jerzy Jaraczewski).

²⁷ Cyt. z filmu: *Odrą do Bałtyku*.

jego nowej przynależności państwowej²⁸, co jest fundamentem tworzenia kolejnego mitu – Ziem Odzyskanych²⁹. Widz otrzymuje obraz malowany rękami zwycięzców – dla nich, zafascynowanych zwłaszcza gospodarczym potencjałem nowych terenów, stanowią one atrakcyjny nabytek. Potwierdza to stosowana retoryka operująca figurami progresywności i zasobności: „bogata ziemia śląska rodzi plony, a w głębi ukryte są skarby”, „węgiel jest naszym bogactwem”, „węgiel jest naszym pieniądzem”³⁰. Kopaliny Górnego Śląska, takie jak: węgiel kamienny, rudy cynku i ołowiu, rudy żelaza, wymieniane są przy tym nie tylko jako baza surowcowa, która wpłynie na „zmianę struktury gospodarczej Polski”³¹, ale jako zbiór wymiernych materialnych wartości, które uczynią realną wizję odbudowy kraju ze zniszczeń wojennych.

Bystre oko nowych zarządców celnie wyławia znaki szczególnie krajobrazu: zielony Śląsk graniczy z czarnym, „chłop orze tutaj ziemię obok kominów i fabryk”³². Taki komentarz narratora może stanowić nawiązanie do symboliki trzech barw Śląska, opisanej przez Gustawa Morcinka³³, a może wynikać z dostrzeżenia kontrastowości, którą niegdyś ks. Emil Szramek uznał za rys specyficzny krainy. Jeśliby uznać przeciwieństwa za śląską specjalność, to należałoby dodać, że dotyczą one nie tylko sąsiedztwa kultur agrarnej i przemysłowej, ale także zaostrzonych stosunków społecznych³⁴. I ten stan bezbłędnie wychwytyują realizatorzy filmu *Odrą do Bałtyku* – w ich obiektywie proste strzechy chat ludu jaskrawo odróżniają się od zamożnych pałaców magnatów, co zostaje skomentowane jako wizualny postulat walki klasowej. Doniosłe skutki nierozwiązanych kwestii społecznych dla kształtowania się specyfiki górnośląskiej przed wojną po stronie niemieckiej spędzały sen z powiek usposobionym polemicz-

²⁸ Podobna strategia została zastosowana na przykład w filmach poświęconych zabytkom piastowskim na Śląsku. Zob.: *Śladami Piastów Śląskich* (1961, reż. Bohdan Mościcki) lub film oświatowy pod tym samym tytułem wyreżyserowany przez Leszka Skrzydłę w 1971 roku oraz *Lwówek Śląski* (1968, reż. Joanna Wierzbicka). Motyw Ziem Odzyskanych pojawia się ponadto w kinie fabularnym najczęściej jako wątek poboczny, zob. przede wszystkim: *Krzyż Walecznych* (1958, reż. Kazimierz Kutz), *Droga na Zachód* (1961, reż. Bohdan Poręba).

²⁹ Szerzej o tym zob. na przykład: M. GÓRNY: *Po co nam ten mit*. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 65; L.M. NIJAKOWSKI: *Ziemie Odzyskane*. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 66.

³⁰ Cyt. z filmu: *Odrą do Bałtyku*.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ O „trójkolorowym” podziale Śląska pisał Gustaw Morcinek w przedwojennej monografii etnograficznej *Śląsk* (G. MORCINEK: *Śląsk*. Przedmowa: G. ORLICZ-DRESZER. Poznań, Wydawnictwo Polskie, 1934). Jego zdaniem Śląsk „czarny” związany był z okręgiem przemysłowym, „biały” – z wapiennymi wzgórzami i jasnymi glebami bielcowymi okolic Lublińca, zaś „zielony” – z powiatami pszczyńskim i cieszyńskim. Pisarz wspominał o tym podziale także w późniejszych książkach (zob.: G. MORCINEK: *Górny Śląsk*. Biblioteka Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1950). O trzech symbolicznych kolorach geograficznych Śląska pisał również Stanisław Berezowski (S. BEREZOWSKI: *Turystyczno-krajoznawczy przewodnik po województwie śląskim*. Katowice, Nasza Księgarnia, 1937).

³⁴ Tematyka ta była podejmowana także w późniejszych filmach dokumentalnych, takich jak *Zielony i czarny Śląsk* (1956, reż. Witold Lesiewicz).

nie lewicowcom, zaś w warunkach powojennych, co oczywiste, wyjątkowo dobrze korespondowały z krzewiącą się nową ideologią komunistyczną. Władze PRL skrzętnie wykorzystały dokuczliwy problem społeczny istniejący na Śląsku, jak utrzymują znawcy tematu, niemalże od czasów, kiedy zadmuchano tu pierwszy wielki piec hutniczy³⁵. W tych warunkach śląski lud, owinięty w sztandar uciskanej przez wieki klasy robotniczej i chłopskiej, stał się modelowym wręcz przykładem niesprawiedliwości dziejowej, a co za tym idzie – ulubieńcem nowej władzy, która odtąd nie ustawała w wysiłkach ugruntowywania w powszechnej opinii spójnej wizji proletariackiego Śląska. Filmy *Odrą do Bałtyku* czy *Nasze Ziemie Zachodnie* można uznać zaaledwie za preludium nasilonych w następnych latach tendencji do kreowania takiego właśnie wizerunku.

Jakkolwiek fundamentem kartografii filmowej zdaje się doświadczenie braci Lumière'ów z ich wiarą w rzeczywistość uchwyconą na ekranie, w strategii chorografii widać wyraźnie, że mapa może stanowić instrumentarium przydatne w kreowaniu fikcji. Krajobraz traktowany chorograficznie łączy znaczenie geograficznej wyobraźni ze sposobem myślenia o przestrzeni z obrazami i za pośrednictwem obrazów³⁶, a mapa łatwo staje się narzędziem propagandy. „Wszystkie wielkie przełomy oznaczają załamanie się i stworzenie od nowa przestrzeni społecznej, politycznej i kulturalnej – pisze Schlögel. – Trzeba od nowa wymierzyć świat, zamknąć go w mapach, od nowa nazwać, a więc na nowo zdefiniować”³⁷. Konsekwencją powojennego układu geopolitycznego, dla którego z powodu wejścia w orbitę silnych oddziaływań ideologicznych należało znaleźć przekonującą argumentację, była dalsza wizualizacja retoryki spod znaku: „Wracamy na Ziemie Zachodnie jako zwycięzcy”³⁸. Nowa władza doskonale zdawała sobie przy tym sprawę z właściwości propagandowych filmu i tego, że kamera filmowa służy nie tylko do rejestracji, ale do kreacji rzeczywistości. Zwłaszcza misję operatorów kronik filmowych traktowano jako szczególnie istotną, ich posłannictwem było bowiem utrwalanie doświadczeń o randze dziejowej. Dokonując selekcji materiału, odpowiadali oni za to, by ukazać społeczeństwu całą domniemaną prawdę i wielkość problemu Ziem Odzyskanych, legitymizować ich „swojskość” i „polskość”, a także głosić pochwałę socjalistycznego porządku społecznego. Konstatowano, że „operator staje się nie tylko mechanicznym kronikarzem, lecz współtwórcą tej nowej, lepszej rzeczywistości”³⁹.

Widzenie krajobrazu śląskiego jako mapy Ziem Odzyskanych stało się swoistym kluczem do rozumienia śląskości także w późniejszych obrazach realizowanych

³⁵ Zob. np.: H. BIENEK: *Pierwsza polka*. Przeł. M. PRZYBYŁOWSKA. Gliwice, Wokół nas, 1994, s. 320–321.

³⁶ T. CASTRO: *Mapping the City through Film. From 'Topophilia' to Urban Mapscales...*, s. 152.

³⁷ K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce...*, s. 83.

³⁸ Cyt. z filmu: *Odrą do Bałtyku*.

³⁹ I. LEŚNIEWSKA: *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*. W: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*. Red. K. KLEJSA, E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA. Kraków, Rabid, 2008, s. 19.

w okresie PRL⁴⁰. Razem z selekcją wartości krajobrazowych dokonywano uproszczenia problemu narodowego na Śląsku. Problem narodowości na terenie pogranicznym w okresie powojennym – kiedy żywe były doświadczenia okupacji, zaś obowiązującą strategią przedstawiania programowa antyniemieckość – spowodowało naturalnie do eksponowania binarnej opozycji polskość/niemieckość i włączano w system rozliczeń i restrykcji. Ponadto jednak, zgodnie z logiką, jaką kierowała się komunistyczna władza, problem narodowy na Śląsku został płynnie zespolony z klasową kwestią społeczną, co zaowocowało ugruntowywaniem się stereotypu dobrego Ślązaka (Polaka) – wiernego Polsce przedstawiciela ludu pracującego, i złego Ślązaka (Niemca) – godnego potępienia krezusa, kapitalisty. Uwydatnianie polaryzacji postaw narodowościowych na Śląsku i epatowanie kontrastami polskości/niemieckości jest narzuconą odgórnie cechą wszystkich niemal późniejszych narracji filmowych, od *Rodziny Milcarków* (1962, reż. Józef Wyszomirski), po *Blisko, coraz bliżej* (1982–1986, reż. Zbigniew Chmielewski). Przejawia się ona także w znakomitej większości filmów, które skądinąd budowały wartościowy i bardziej dogłębny wizerunek miejsca i jego kultury, a które, widziane z perspektywy czasu, mogą razić współczesnego widza zbyt jednostronnym i utrzymanym w duchu poprawności politycznej obrazem Śląska⁴¹. Mam tu na myśli zwłaszcza takie tytuły, jak: *Do góry nogami* (1982, reż. Stanisław Jędryka), *Ptaki ptakom...* (1976, reż. Paweł Komorowski), *Sławna jak Sarajewo* (1987, reż. Janusz Kidawa).



Fot. 11. *Blisko, coraz bliżej*, reż. Z. Chmielewski (1982–1986)

Ogółem można stwierdzić, że strategia choreograficzna filmów realizowanych przed 1989 rokiem skutkowałą produkcją obrazów ugruntowujących dość stereotypowe widzenie Śląska na arenie narodowej, co w pewnym sensie stanowi sukcesję mitu Ziemi Odzyskanych. W wyobraźni filmowców region ten funkcjonował jako jednolicie narodowopolski, obecność tożsamości pogranicznych czy autochtonicz-

⁴⁰ Por. podobne sposoby wizualizacji krajobrazu Warmii i Mazur: M. MARCZAK: *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekoniesans...*, s. 87–115.

⁴¹ Szeroko pisał o tym Michał Smolorz, który jednostronne spojrzenie na kwestie historyczne na Śląsku wiązał tyleż z indoktrynacją komunistyczną, co z kreacją medialną, które, jak argumentował, wspólnie są odpowiedzialne za powstanie mitów, między innymi „mitu powstańczego” i „mitu polsko-niemieckiego starcia”. M. SMOLORZ: *Śląsk wymyślony*. Katowice, Antena Górnośląska, 2012, s. 200–202.

nych raczej nie była brana pod uwagę. W niektórych przypadkach podejmowano wprawdzie próby odstąpienia śladów wielokulturowości (na przykład przedstawienie przez Janusza Kidawę w *Grzesznym żywocie Franciszka Buły* absurdalności granicy polsko-niemieckiej z 1922 roku, przebiegającej wzdłuż domów i podwórek i dzielącej krewnych i znajomych mówiących tym samym językiem), ogółem nie wpływało to jednak na wyjawienie złożonej prawdy śląskiego losu i uwikłania Ślązaków w pograniczność. Co charakterystyczne, brak jest przy tym w filmowych obrazach Śląska prób choćby dotknięcia problematyki kontaktu polskich osadników ze Wschodu z niemiecką obcością, rozpatrzenia istoty napięć wynikających z konfrontacji etnostereotypów i różnych kodów kulturowych, podjęcia wysiłku zmierzania się z kwestią różnych doświadczeń przeszłości. Przyczyn takiego stanu rzeczy z pewnością należy upatrywać w odgórnie narzuconej, zideologizowanej wizji monoetnicznego kraju, obejmującej wyobrażenia homogenicznej śląskości zespolonej z kulturą narodową, co z pomocą różnych mediów starano się udowodnić i upowszechnić.

Z drugiej strony porównawcze spojrzenie na obrazy śląskie z różnych czasów uświadamia, że każda próba wizualizacji lokalnego pejzażu może być narażona na zarzut jednostronności. Wpływ na ten stan rzeczy ma stopień skomplikowania śląskich problemów społeczno-narodowościowych, wynikający z różnych doświadczeń funkcjonujących równolegle w przestrzeni kulturowej: polskich, niemieckich, polskośląskich, niemieckośląskich, a wreszcie śląskich autochtonicznych. Przez cały okres powojenny śląskość była wikłana w dylematy historii narodowej i odchodzącej indywidualnej pamięci, upraszczana wskutek braku powszechnej dostępności do zbiektywizowanej wersji dziejów (do dziś skutkuje to lukami w wiedzy, a jest efektem długotrwałego stosowania ideologicznego klucza), wreszcie – co współcześnie szczególnie wyraźnie dostrzegalne – stanowiła (i stanowi) wytwór procesów nakładania się na wątłą pamięć zbiorową zmitologizowanych obrazów. Splot tych zjawisk wywołuje jedyny w swoim rodzaju kryzys reprezentacji. Dobrym przykładem obciążenia obrazu i narracji nadmiarem skomplikowanych (niemapowalnych?) problemów mógłby być *Pamiętnik znaleziony w garbie* (1993, reż. Jan Kidawa-Błoński) – dzieło pomyślane jako saga, przekrojowo opowiadające dzieje górnośląskiej rodziny na przestrzeni XX wieku, zrealizowane już w warunkach suwerenności politycznej, a więc bez ideologicznego balastu. Jednak zamiast mapy kluczowych śląskich problemów widz otrzymuje tu zadanie błędzenia w niewymownie zagmatwanej przestrzeni, w której, jak można wnioskować, zagubił się ogólny sens.

W konsekwencji procesów powojennych migracji (w wyniku czego nastąpiła niemal całkowita wymiana ludności na Dolnym Śląsku) w powszechnej świadomości stopniowo zaciera się pierwotna integralność regionu. Od lat sześćdziesiątych rzadko na ekranie ukazywane są Górny i Dolny Śląsk jako jedna kraina geograficz-

na⁴². Filmowcy zaczynają się koncentrować na krajobrazie hut i kopalń, traktowanym jako synonim śląskości, współuczestnicząc w kształtowaniu tradycji widzenia Śląska (ograniczonego do Górnego Śląska) jako obszaru industrialnego i robotniczego⁴³. Po okresie, kiedy region przedstawiany jest jako obszar wielkoprzemysłowy i produkcyjny, zamknięty w estetyce socrealistycznej (*Kopalnia*, 1947, reż. Natalia Brzozowska; *Stalowe serca*, 1948, reż. Stanisław Januszewski; *Gwiazdy muszą płonąć*, 1954, reż. Andrzej Munk, Witold Lesiewicz) lub postsocrealistycznej (*Pierwsza zmiana*, 1962, reż. Janusz Kidawa; *Obok prawdy*, 1964, reż. Janusz Weychert; *Gorąca linia*, 1965, reż. Wanda Jakubowska)⁴⁴, następuje czas „wesołej przemysłowości”, kiedy wizja przemysłowego Śląska zostaje podbarwiona futurologiczną perspektywą rozwoju ekonomicznego. Tę tendencję dobrze ilustruje utrzymany w klimacie dydaktycznym dokument *Szkice górnośląskie* (1968, reż. Konstanty Gordon), stanowiący typowy przykład tworzenia w warunkach nowoczesności socjalistycznej wizerunku radosnej śląskiej prosperity. Nawiasem mówiąc, swym nieumiarkowanym optymizmem łudząco przypomina on filmy zachodnie z tego okresu, na przykład brytyjski dokument o Sheffield – wpleciony w czołówkę znanego filmu *Goło i wesoło* (1997, reż. Peter Cattaneo) – w którym łatwo można rozpoznać zbliżoną poetykę obrazu i niemal identyczny styl komentarza.



Fot. 12. *Szkice górnośląskie*, reż. K. Gordon (1968)

Zarówno ten, jak i inne utrzymane w podobnym tonie obrazy dokumentalne zrealizowane na zlecenie Ministerstwa Oświaty, by wymienić tylko *Górnośląski Okręg Przemysłowy* (1968, reż. Aleksander Domalewski) czy *Przemysł Górnego Śląska* (1975,

⁴² Dolny Śląsk ukazywany jest w aspekcie jego walorów przyrodniczych i zabytków piastowskich; zob.: *Magazyn Dolnośląski* (1959, reż. Jadwiga Plucińska).

⁴³ Mimo niewątpliwej tendencji do kształtowania „czarnego” Śląska jako obowiązującej wizji realizowano także obrazy ukazujące jego oblicze „zielone”, zwłaszcza chodzi tu o filmy oświatowe poświęcone walorom turystyczno-krajoznawczym Opolszczyzny i Beskidów: *W Beskidzie Śląskim* (1952, reż. Zbigniew Bochenek), *Na szlakach Beskidu Śląskiego* (1959, reż. Zdzisław Poznański), *Pieszko po Śląsku Opolskim* (1961, reż. Edward Czurko), *Na zielonym Śląsku* (1961, reż. Stanisław Grabowski).

⁴⁴ Zob.: T. MICZKA: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa*. W: *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo*. T. 2. Red. A. BARCIAK, E. CHOJECKA, S. FERTACZ. Katowice, Muzeum Historii Katowic, 2012, s. 221–222.

reż. Józef Arkusz), ukazują Górny Śląsk jako krainę węgla i stali, ziemię należącą do ludzi pracy, gdzie dawna tradycja ludowa przeplata się z budowaną od postaw nowoczesnością. Raczej nie używa się w nich określenia „region”, ale „okręg” (Górnośląski Okręg Przemysłowy), „zespół miejski”, „aglomeracja”, „fenomen komunikacyjny”, włącza się w jego obręb Zagłębie Dąbrowskie lub traktuje jako część szerszego zespołu – Śląsko-Krakowskiego Zagłębia Węglowego. Grozę uchwyconego w obiektywie krajobrazu przemysłowego, z którego nie można było, rzecz jasna, usunąć kłębow dymu i huku fabryk, i który miejscami trwoży już widmem wyjałowienia ziemi, kompensują obrazy rozrastających się bujnie ogródków działkowych, skąpanych w słońcu pasm zieleni, tłumów rozradowanych ludzi, kolorowych latawców, fruujących na tle błękitnego nieba. Wielokrotnie przypomina się tu widzowi o racjonalności i planowości urbanistyki – uwzględniając zagrożenia dla zdrowia ludności na terenach industrialnych, można projektować nowe osiedla w rozsądnej odległości od fabryk (nie zaś – co zostaje wyjaśnione w komentarzu – jak czynili to Niemcy, stawiający huty w środku miast). Chaotycznej rzekomo i bezplanowej przedwojennej zabudowie, która miała pozostawić po sobie niekomfortowo wąskie uliczki i nędzne domostwa, przeciwstawia się przestrzenność i schludność nowo wybudowanych blokowisk. Widoczną gołym okiem stopniową dewastację natury usiłuje się tu kamuflować retoryką o minimalizacji strat przy dążeniu do maksimum wydajności.



Fot. 13. *Szkice górnośląskie*, reż. K. Gordon (1968)

Dokumentalne obrazy Śląska z epoki Gierka stanowią dowód na to, jak bardzo chorografia filmowa dała się uwieść nowej fali socjalistycznej nowomowy i modernizacyjnego pędu. Jest to dostrzegalne zwłaszcza w obrazach niekiedy nawiązujących poetyką do socrealistycznych filmów produkcyjnych, takich jak *Aby wielki piec mógł zapłonąć* (1976, reż. Zbigniew Frankowski) czy *Plac budowy Polska* (1976, reż. Bonawentura Szredel). Śląsk (a raczej GOP) ukazywany jest w nich jako jedna ze scenerii najważniejszych inwestycji państwowych wydobywających od marzeń lat siedemdziesiątych. Powołując się na symboliczną potrzebę dalszej przebudowy kraju, co znalazło stereotypowe uzasadnienie w truizmie: „Budowa jest początkiem każdej cywilizacji”⁴⁵, w szczególności z zapalem przekonuje się tu widza o zasadności gospodarczej tak kosztownej (w sensie ekonomicznym i społecznym) inicjatywy, jak budowa stalowego

⁴⁵ Cyt. z filmu: *Plac budowy Polska*.

giganta Polski, największego i najnowocześniejszego zakładu w PRL – kombinatu metalurgicznego Huta Katowice.

Inaczej niż filmy socrealistyczne, za pomocą schematycznej fabuły i uproszczonego rysunku postaci forsujące przewagę nowego porządku nad starym bez-



Fot. 14. *Górnśląski Okręg Przemysłowy*, reż. A. Domalewski (1968)

ładem⁴⁶, obrazy takie jak serial *Ślad na ziemi* (1978, reż. Zbigniew Chmielewski), zwłaszcza zaś filmy dokumentalne Janusza Kidawy: *Poszukiwacze jutra* (1976) i *Człowiek z cyfrą* (1976) – które stały się następnie kanwą pełnoekranowej ballady budowlanej *Pejzaż horyzontalny* (1978) – niewolne były od wskazywania paradoksów przyciągającej tłumy przypadkowych ludzi wielkiej budowy. Podawały one w wątpliwość „socialistyczny mit klasowego posłannictwa robotników”⁴⁷, ukazując zarys zasadniczego dla kwestii społecznej Śląska i Zagłębia lat siedemdziesiątych problemu spowodowanego napływem imigrantów zarobkowych. W rzeczywistości sytuacja, kiedy w jednym miejscu gromadziło się nieprzewidywalne zbiorowisko ludzkie, złożone z bardzo różnych indywidualiów połączonych celem zrealizowania marzenia o szalonych zarobkach i zwyczajnie własnych kursów życiowych – skutkowało tyleż ożywieniem społecznym, co antagonizmami. Wiesław Dymny w piosence *Pejzaż horyzontalny* trafnie ujmował istotę tamtych przeobrażeń, kreśląc w prostych wersach obraz transformujących się miejsc – znikających trwałych punktów odniesienia, przez co utwór ten stawał się bardziej ogólnie hymnem wszystkich wątpiących w sens wielkiej (prze)budowy. Wyrażany w nim sceptycyzm dotyczył bowiem nie tylko przyszłości państwa tak gorliwie zaangażowanego w dalszą budowę socjalizmu, ale koniecznej transformacji tożsamości w sytuacji, kiedy źródłowy pejzaż centralny człowieka ulegał demontażowi i w pogoni za tym, co nowe, stawał się już tylko reliktem dawnych czasów.

⁴⁶ Szerzej o tym: P. ZWIERSZCHOWSKI: *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2005. W monografii tej polski socrealizm filmowy ukazany jest jednak jako zjawisko bardziej złożone. Stanowi część kultury stalinowskiej implementowanej na grunt lokalny, co warunkuje jego niejednorodność, a nawet wewnętrzną sprzeczność. Zob. zwłaszcza s. 7–12.

⁴⁷ A. GWÓZDZ: *Górny Śląsk razy kilka*. W: IDEM: *Jest film, nie ma filmu – koniec bajki. Felietony o kinie*. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2013, s. 138.



Fot. 15. *Plac budowy Polska*, reż. B. Szredel (1976)

Należałoby podkreślić, że na tle „placu budowy Polska” Śląsk wypadł wyjątkowo dynamicznie i jawił się jako region ogarnięty wręcz obsesją reorganizowania. Tworzone nowe kombinaty, dobudowywane do nich zakłady pomocnicze, zaplecze administracyjne i infrastruktura wymagały rozszerzania sieci transportowych – nowych dróg, torów tramwajowych i kolejowych; do nowo powstałych zakładów i fabryk przybywały fale pracowników, co zmuszało władze do realizowania nowych inwestycji mieszkaniowych. Nie dziwi więc, że filmowa mapa Śląska tego okresu zdominowana jest przez symbolikę wielkiej zmiany. Największego orędownika tej nowej wizji regionu Śląsk znalazł w osobie generała Jerzego Ziętka. Za jego sprawą urzeczywistniono doniosłe w aspekcie polityki, gospodarki oraz lokalnego wizerunku projekty budowy hali widowiskowo-sportowej Spodek, kompleksu sanatoryjno-uzdrowiskowego Zawodzie w Ustroniu, Górnośląskiego Centrum Rehabilitacji „Repty” w Tarnowskich Górach, a także utworzenia Wojewódzkiego Parku Kultury i Wypoczynku na granicy Katowic i Chorzowa⁴⁸. Dzięki tym i innym zasługom, pomimo ewidentnego sympatyzowania z ideologią komunistyczną i PZPR-owskiej afiliacji, w oczach Ślązaków „Jorg” pozostał osobą godną szacunku. Tak też przedstawił go Antoni Halor w filmie *Człowiek z laską, czyli portret człowieka praktycznego* (1978), w podobnym tonie zawsze wypowiadał się na temat Ziętka Kazimierz Kutz, określając go wprost jako „człowieka, któremu się udało”⁴⁹. Aleksandra Klich przytacza następującą opinię Mariana Brandysa na temat relacji reżysera i wojewody: „Zdaniem Kazika ostatnim prawdziwym Ślązakiem był wojewoda Ziętek. Kutz jemu właśnie przypisuje wszystkie osiągnięcia śląskie i wyraża się o nim jak o geniuszu”⁵⁰.

⁴⁸ Na temat historii powstania parku zob. film dokumentalny: *Śląski Park Kultury i Wypoczynku* (1975, reż. Bolesław Bączyński).

⁴⁹ T. SZYMBORSKI: *W życiorysach Ziętka zmienianych w części w zależności od zapotrzebowania...* <http://wpolityce.pl/polityka/165294-w-zyciorysach-zietka-zmienianych-w-czesci-w-zalezności-od-zapotrzebowania-prl-owskiej-propagandy-rozwozono-sie-nad-jego-rzekomym-udziałem-w-> [dostęp: 3.12.2016]. Zob. także próbę demitologizacji postaci Ziętka: B. TRACZ: *Nasz Jorg, czyli siła legendy. Mitologizacja Jerzego Ziętka*. „CzasyPismo” 2013, nr 1 (3), s. 24–35.

⁵⁰ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2009, s. 178.

Chorografia industrialna z geograficznym wyznacznikiem, jakim są oznaki coraz bardziej przekształcanego krajobrazu miejsko-przemysłowego, obejmuje jednak także wizję, która nie tylko na trwałe zdominowała powszechne wyobrażenia na temat regionu (widzenie Śląska „z zewnątrz”, a także przez samych Ślązaków), ale stała się również istotnym elementem określonej poetyki filmowej. Chodzi mianowicie o klimat ludowości. Niezapomnianą aurę rodzajowości śląskiej wprowadził do kinematografii polskiej Kutz, szkicując zarazem zasadnicze komponenty krajobrazu górniczego i ludowego oraz motywów z nimi związanych. W obiektywie autora *Soli ziemi czarnej* nabrały one wyrazistych i oryginalnych cech, które w połączeniu z kunsztem artystycznym utworzyły niewyczerpane źródło motywów, a nawet, jak można wnosić, stały się kanwą odrębnej stylistyki (później nawiązywali do niej tacy reżyserzy, jak: Janusz Kidawa, Stanisław Jędryka, Zbigniew Chmielewski, Jan Kidawa-Błoński). U Kutza mapa śląskości nie ograniczała się do chorograficznego opisu (jak to bywało w późniejszych filmach), o jej istocie stanowiły bowiem bardziej dogłębne i wyraźniej problematyzowane relacje z miejscem i krajobrazem. Niemniej pod wpływem jego twórczości w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ugruntowuje się na ekranie dość hermetyczna wizja śląskiego pejzażu miejsko-industrialnego, obejmująca takie elementy, jak: czworokątne podwórka *familoków*, czerwone ramy okien, przydomowe chlewiki i gołębniki, czarne hałdy, kopalniane szyby i dymiące kominy na widnokręgu.



Fot. 16. *Grzeszny żywot Franciszka Buły*, reż. J. Kidawa (1980)

Warto wspomnieć, że chorografia ludycznego i plebejskiego Śląska była przedmiotem nieustającej irytacji Michała Smolorza – publicysta postrzegał ją jako programowo uwikłaną w politykę kulturalną kolejnych reżimów sprawujących władzę w regionie. W *Śląsku wymyślonym* pisał o ograniczeniu za sprawą mediów XX wieku (w tym zwłaszcza filmu i telewizji) kultury regionu do wymiaru skansenowego wskutek zastosowania imperatywu przedstawiania ludowości „jako archaicznej wartości, którą należy pielęgnować jako korzeń, z którego wyrasta dyktatura proletariatu”⁵¹. „Cepeliowska” wizja – cały ów „świat iluzji, obrazków z wygalowanym górnikiem

⁵¹ M. SMOLORZ: *Śląsk wymyślony...*, s. 184.

i panną w wieńcu z paciorkami⁵² – której autorstwo należy w pierwszym rzędzie przypisywać Zespołowi Pieśni i Tańca „Śląsk” Stanisława Hadyny⁵³ oraz filmom Kutza i Kidawy, w dość radykalnej opinii Smolorza stanowić miała *simulacrum*, efekt zakrojonej na szeroką skalę medialnej kreacji propagandowej. Autor czynił ją przy tym odpowiedzialną za utratę przez Ślązaków własnej, prawdziwej tożsamości, mającej za podstawę ideę wielokulturowości „mieniającej się całą paletą kolorów i odcieni, języków, pieśni i obyczajów”⁵⁴.

Argumentacja o „nowym” Śląsku, podrobionym, „wymyślonym” wspólnymi siłami artystów i rządzących, być może byłaby przekonująca, gdyby nie fakt żywej obecności ludowych motywów i szerzej – nieustającej inspiracji elementami lokalnego agrarno-industrialnego krajobrazu, widocznej na przykład w literaturze⁵⁵, zwłaszcza zaś w malarstwie śląskich twórców intuicyjnych. Na określenie ich twórczości w niektórych opracowaniach używa się określeń: „sztuka regionalna”, „sztuka śląska” w znaczeniu „sztuki powstałej na Śląsku i dotyczącej Śląska”⁵⁶. Stanowi ona prawdziwy fenomen na Górnym Śląsku, a jego istotnym (choć, jak podkreśla etnologa Maria Fiderkiewicz, niejedynym⁵⁷) filarem są środowiska górnicze i działalność zespołów plastycznych powstałych przy kopalniach węgla kamiennego. Spośród nich wyłaniały się samorodne grupy twórcze, takie jak – by wspomnieć tylko najbardziej znane – Grupa Rudzka, Grupa Janowska (obydwie sięgające swoją historią początków XX wieku). Jak podaje Fiderkiewicz, mimo iż twórczość malarzy amatorów zwłaszcza w okresie realnego socjalizmu często była wykorzystywana do celów propagandy politycznej (na przykład prace Pawła Wróbla), jej pierwotną cechą pozostał „charakter kulturowo-artystyczny wpisany w specyfikę historyczną i kulturową epoki”⁵⁸, który wynikał „z autentycznych potrzeb uczestników” nie zaś wyłącznie „z narzuconych odgórnie politycznych dyrektyw”⁵⁹. Autorka dodaje, że „kreacje plastyczne wyrastały

⁵² Ibidem, s. 8.

⁵³ Biorąc pod uwagę liczbę filmów, jakie powstały o Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk”: *Śląsk* (1956, reż. Witold Lesiewicz), *Inny Śląsk* (1963, reż. Janusz Kidawa), *Mysli z daleka* (1975, reż. Janusz Kidawa), uzmysławiając zasięg oddziaływania zespołu w promowaniu śląskości, można by przyznać autorowi trochę racji, kiedy pisał on ironicznie, że Stanisław Hadyna utworzył: „własny autorski kanon śląskości oparty na pieśni i piosence”. M. SMOLORZ: *Śląsk wymyślony...*, s. 184.

⁵⁴ Ibidem, s. 8.

⁵⁵ Zob.: E. DUTKA: *Melancholijne pejzaże Śląska*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3, s. 79–96.

⁵⁶ M. POKROPEK: *Śląska plastyka nieprofesjonalna – wyjątkowa kolekcja*. W: S.G. TREFON: *Twórcy intuicyjni z kolekcji „Barwy Śląska”*. Ruda Śląska, Stowarzyszenie „Barwy Śląska”, 2015, s. 15.

⁵⁷ Zob.: M. FIDERKIEWICZ: *Plastycy nieprofesjonalni*. W: Katowice. *Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo*. T. 2..., s. 455–464; EADEM: *Śląscy pariasi pędzla i dłuta*. Katowice, Muzeum Śląskie, 1994; EADEM: *Autoironia wykiwanego*. „Opcje” 1994, nr 4/7, s. 96–98.

⁵⁸ M. FIDERKIEWICZ: *Pasja życia. Kolekcja „Barwy Śląska” Stanisława Gerarda Trefonia*. W: S.G. TREFON: *Twórcy intuicyjni z kolekcji „Barwy Śląska”...*, s. 22.

⁵⁹ Ibidem.

z indywidualnego podglebia kulturowego i tym przede wszystkim należy tłumaczyć ich długie trwanie w na ogół niesprzyjających warunkach i przy stałym nacisku zmierzającym do podporządkowania »jedynie słusznemu« modelowi ideologicznemu⁶⁰.

Komentarz ten wskazuje na kwestię istotną zarówno dla rozważań na temat krajobrazu filmowego, jak i Śląska „wymyślonego”. Mianowicie, obiekty architektury i techniki, robotnicze osady, lokalne obyczaje, sceny z życia codziennego i odświętnego, śląskie prawdy i mity – cały ten inspirujący robotniczy pejzaż śląski, zanim został wciągnięty w wir ideologicznych knozań, w najoczywistszy sposób uskrzydlał wyobraźnię lokalnych artystów i stanowił źródło ich autentycznego natchnienia. Można w tym widzieć ducha poezji, siłę oddziaływania bogatej obrzędowości lub tęsknotę za barwą – intensywna kolorystyka stanowi przecież najbardziej oczywisty kontrast dla czerni podziemi i szarości śląskiego powietrza⁶¹. Jakkolwiek rzecz ujmując, wypada stwierdzić, że filmowe kadry, podobnie jak płótna naiwistów (z którymi łączy je nie tylko tematyka, ale w wielu przypadkach także podejście estetyczne, na przykład zapis śląskiego realizmu magicznego), wychwytyują krajobrazy osadzone w rzeczywistych kulturowych kontekstach. Trudno je uznać za produkty jakiejś ogólnej programowej mistyfikacji, przeciwnie, nie sposób nie docenić, że reprezentują emocjonalny i ucieleśniony stosunek do miejsca tych, którzy to miejsce zamieszkują i wyrażają swoje przywiązanie do niego w medialnych reprezentacjach. Ponieważ jednak w przeszłości tego rodzaju wizja (ludowo-robotnicza) dobrze korespondowała z głównymi wytycznymi ideologii komunistycznej, posłużono się nią – wybiórczo – do celów propagandowych, wskutek czego w dużym stopniu uległa stereotypizacji.

3.4 | Apokalipsa czasów przełomu

Tworzona na fali transformacji ustrojowej, a może także pod wpływem dekadentckiego ducha *fin de siècle'u*, chorografia filmowa lat dziewięćdziesiątych w niczym nie przypomina obrazu charakterystycznego dla poprzednich dekad. Najogólniej

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ciekawą wykładnię śląskiego upodobania do malowania obramowań okiennych farbą olejną podaje Verena Gerlach: „Podobno w dawnych czasach maszyny i narzędzia górnicze należące do danej kopalni były oznaczane kolorami, przy czym każda kopalnia miała własny kolor. Farba miała chronić cenne maszyny i narzędzia nie tylko przed korozją, ale również przed kradzieżą. Te same farby, a co za tym idzie kolory, były rozdawane w formie nagrody dla najbardziej produktywnych pracowników, dzięki czemu mogli oni rozjaśnić swoje domy poprzez ozdabianie framug i ram okien. Obecnie, choć większość kopalń zamknięto, malowanie wnek okiennych jest nadal popularnym i jakże ujmującym zwyczajem na Śląsku. Poza centrum Katowic nadal można znaleźć wiele jego przykładów w starych dzielnicach górniczych, takich jak Nikiszowiec lub Szopieniec”. V. GERLACH: *Ba-danie typografii Katowic*. W: *Metody badania i odkrywania miasta oparte na danych*. Red. K. PIEKARSKI. Katowice, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Medialab, 2015, s. 79.

rzecz ujmując, cechuje ją demoniczność i widmowość. By sobie uzmysłowić te cechy i wynikający z ich nagromadzenia w krajobrazie szczególnie rodzaj napięcia, wystarczy przypomnieć zapomnianą dziś, a zrealizowaną w symbolicznym roku 1989 *Tramwajadę* w reżyserii Bolesława Pawicy. Ten nie tyle nawet mroczny, ile ewidentnie surrealistyczny film (oparty na motywach opowiadania Andrzeja Tużiaka umieszczonego w tomie pod znamienym tytułem *Wariackie papiery*) – którego fabuła w całości oparta jest na pomysle obłądnej podróży odbywanej w noc sylwestrową przez grupę niedopilnowanych nastolatków, uciekinierów z domu dziecka – stanowi całkowite zaprzeczenie chorografii „wesołej przemysłowości”. Wprawdzie topografia Śląska ukształtowana jest tutaj jako sieć połączonych torowiskami miast (od Katowic do Gliwic) i w istocie przypomina ten sam fenomen komunikacyjny, który fascynował oko operatorów filmowych lat siedemdziesiątych, jednak jej interpretacja związana jest z kontrastowo odmiennym przesłaniem. Nocna ucieczka dzieci tramwajem WPK linii nr 1 przenosi widza w zagęszczoną karnawałowo atmosferę nonsensu (kulminującą w scenie opętanej zabawy w katowickim Wesołym Miasteczku), naznaczoną niepewnością, chaosem, rozpadem. Zamiast wesołego tłumu ludzi na ekranie pojawia się posępna bryła dworca kolejowego okupowanego przez bezdomnych oraz odsłaniają się widoki krzywych chodników, dziur w asfalcie, ciemnych zaułków, gdzie raz po raz rozbłyśka ponurym jarzeniowym światłem witryna sklepu Społem czy WPHW.



Fot. 17. *Tramwajada*, reż. B. Pawica (1989)

W *Tramwajadzie* ponad warstwą fabularną, którą stanowi opowieść o ucieczce porzuconych dzieci w marzenia o świecie pełnym miłości, dobroci i bliskości, nadbudowana jest uniwersalistyczna w swej wymowie, a zarazem niezwykle trafnie oddająca atmosferę dokonującej się rewolucji narracja wolnościowa. Oto uprowadzony przez młodocianych tramwaj, uciekający przed radiowozami MO, pędzi w stronę mglisto zarysowanej na horyzoncie wolności. Klimat filmu Pawicy, jego specyficznie nasycona kolorystyka, balladowo-rockowa muzyka zespołu Tilt (do słów Tomasza Lipińskiego: „już noc zapadła nad miastem i całe miasto śpi, już noc zapadła nad miastem, zamknięte wszystkie drzwi”) nieodparcie przywołują na myśl epokę „duchologii”, sugestywnie opisaną przez Olgę Drendę w książce *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Obraz ten można by uznać za kwintesencję „czasu widmowego”, w którym zawiera się trudno uchwytny moment graniczny, kiedy to „atmosfera ewoluowała od

państwowego terroru w stronę absurdu⁶², i kiedy „Polska pływała w jakiejś kosmicznej prazupie⁶³. Wyznacza on zarazem okres *finis* pewnego świata (pewnej utopii), nasycony jego odpryskami – śladami erozji dotychczasowego systemu – oraz początek, kiedy jeszcze nie pojawił się zarys perspektyw na przyszłość. Tę swoistą przestrzeń zamętu współkreują zdezelowane czerwone tramwaje (sterowane zwrotnicami), radiowozy milicyjne i ciężarówki marki Star (na przykład z napisem: PTTK-Katowice), okna wystawowe delikatesów, naścienne lamperie we wzorki i pierwsze komputery Commodore. Krajobraz w tym filmie staje się jeszcze bardziej sugestywny poprzez dobór bohaterów. Ukazani na ekranie sieroty, bezdomni, prostytutki są prefiguracjami wszystkich tych, którzy w rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych okażą się wielkimi przegranymi nowego systemu, a w polskim kinie będą reprezentować „narracje wykluczonych⁶⁴. Chorografia *Tramwajady* zarazem zapoczątkowuje symptomatyczną tendencję kontynuowaną w śląskich filmach co najmniej przez kolejne dwie dekady, dyktowaną skłonnością reżyserów do szkicowania śląskiego krajobrazu jako przesyconego nędzą upadających *familoków* i desperacją błąkających się po zrujnowanych ulicach dzieci i bezdomnych.



Fot. 18. *Tramwajada*, reż. B. Pawica (1989)

Film *Tramwajada* Pawicy, choć przepełniony „niewiadomą” i skoncentrowany na trudnym momencie przesilenia, w jakim znajduje się Śląsk (a z nim cały kraj), nie jest jednak pozbawiony nadziei na przyszłość. Wyraża się ona w płynących z ekranu życzeniach na nowy rok (nową epokę?): „Żebyś znalazł to, czego szukasz, o czym marzysz, czego pragniesz”; „Uwierz w to, co niemożliwe, a znajdziesz swoje szczęście”; „Abyś umiał odróżnić dobro od zła, prawdę od fałszu, piękno od brzydoty⁶⁵. Mimo że niezbyt oryginalne w swej formie, frazy te jednak dobrze odtwarzają klimat oczekiwania towarzyszący pamiętnej chwili przełomu. W obrazach z lat dziewięćdziesiątych próżno już szukać tego rodzaju optymizmu. „Polskie kino po politycznym przełomie

⁶² O. DRENDĄ: *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Kraków, Karakter, 2016, s. 14.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Zob.: T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice, Videograf II, 2009, s. 534–537.

⁶⁵ Cyt. z filmu: *Tramwajada*.

roku 1989 zdominowała nihilistyczna, czarna wizja człowieka⁶⁶ – pisała w 2001 roku Bożena Janicka. Na Śląsku najbardziej wymownym przejawem dekadencji jest szerzące się widmo katastrofy ekologicznej. Narastająca świadomość klęski środowiska porusza zbiorową wyobraźnię; w Katowicach przykładowo w omawianym okresie krąży plotka miejska dotycząca badań japońskich naukowców, którzy mieli rzekomo orzec, że w warunkach śląskich żaden żywy organizm nie ma prawa przetrwać⁶⁷. W rozmowie z „Tygodnikiem Powszechnym” ekolog i działacz społeczny Radosław Gawlik wspomina: „zapach węgla był ważny. Węgiel był wtedy znacznie gorszej jakości, zawierał więcej siarki. Teraz po spaleniu pozostaje mniej niż 10 procent popiołu, a kiedyś jedna czwarta. Człowiek dosłownie żył w pyle i go wdychał”⁶⁸. Można sądzić, że tego rodzaju wypowiedź jest charakterystyczna i odzwierciedla typ doświadczenia dość powszechny na całym Śląsku.

Wątek katastroficzny najczytelniej obrazują filmy zrealizowane na początku dekady na zlecenie Ministerstwa Ochrony Środowiska, Zasobów Naturalnych i Leśnictwa. Podobnie jak na przykład wczesne fotografie Michała Cały ze zbioru *Śląsk i Galicja* (2013), ukazują one zapisany w pejzażu konflikt pomiędzy naturą/kulturą, człowiekiem/przemysłem, tradycją/progresem, w którym ostatecznie zwycięża apokaliptyczna wizja zagłady – totalnego spustoszenia krajobrazu i środowiska życia. Jedną z pierwszych tego typu produkcji zrealizowanych przez Wytwórnię Filmów Oświatowych jest krótkometrażowy film *Karolinka* (1990, reż. Krzysztof Zygański). Widz zostaje w nim skonfrontowany z krajobrazem późnej epoki industrialnej, gdzie wyraziście ujawniają się skutki procesów nieumiarkowanej eksploatacji złóż. Już nie tylko ziemia, ale cała lokalna tradycja jawi się tu jako zaprzepaszczona. Barwny folklor reprezentowany przez parę artystów z kultowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” przykrywa czarna dymna zasłona, co stanowi podwójną metonimię – kryzysu miejsca (ogarniętego klęską ekologiczną) i jego mitu (robotniczo-ludowej otoczki). Film zapoczątkowuje całą serię obrazów, w których do głosu dochodzi chorografia „czarnego Śląska”, rozumianego teraz nie metaforycznie jako okręg przemysłowy, lecz dosłownie, jako zadymiona, zdegradowana ruina z niepewną przyszłością. Dopełnieniem czarnowidztwa w zakresie obrazowania jest apokaliptyczna retoryka, w dość oczywisty sposób splatająca się z narracją mityczną czasów upadku (a zarazem, co zrozumiałe, podskórnie korespondująca z eskalacją w warunkach transformacji ekonomicznej filozofii „śląskiej krzywdy”) owianą dekadencją aurą schyłku wieku.

Śląsk w tych filmach okazuje się prawdziwą „ziemią jałową”. Utraciła ona przede wszystkim właściwości środowiska życia i w związku z tym wyzwała biologicznie uzasadniony popęd ucieczki jako naturalną formę samoobrony człowieka w warunkach zagrożenia. Ten stan krajobrazu regionu najdobitniej uwidacznia impresja dokumentalna *Owoce ziemi czarnej* (1992, reż. Mirosław Dembiński). W filmie martwota zdegradowanego miejsca (suche drzewa, wyziewy, ziemia rozpulchniona kwaśnymi

⁶⁶ B. JANICKA: *Trudne lata przełomu*. „Culture”. 2005.01.04. <http://culture.pl/pl/artykul/film-polski-w-latach-1989-1999> [dostęp: 15.12.2016].

⁶⁷ O. DRENDA: *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji...*, s. 46.

⁶⁸ Ibidem.

deszczami, czarne podwórka) w połączeniu z efektami audytywnymi (głuchy stukot trakcji kolejowej, syk kominów, huk antropomorfizowanych maszyn przypominających antyczne potwory) ujawnia całą nędzę egzystencji skazanej na zagładę. Stan radykalnej destrukcji (podkreślony użyciem obiektywu szerokokątnego o właściwościach deformujących przestrzeń, potęgujących wrażenia widmowości oraz zimnej, ołowianej kolorystyki) dotyczy tu głównie środowiska naturalnego – od uwiędłych liści drzew, przez zanieczyszczone wody gruntowe, po wady genetyczne rodzących się dzieci.



Fot. 19. *Karolinka*, reż. K. Zygalski (1990)

W równie apokaliptycznym klimacie zrealizowany jest fabularyzowany dokument *O mój Śląsku* (1991, reż. Henryk Urbanek, Krzysztof Zygalski), w którym mapowanie przestrzeni podporządkowane jest wizji degeneracji sięgającej jeszcze głębiej. Główną ideą filmu jest wyrażone przekonanie, że na Śląsku wskutek długotrwałej industrializacji uległ zniszczeniu cały ekosystem, co potwierdzają badania naukowców. Stan środowiska, oceniany przez specjalistów jako katastrofalny, widoczny jest gołym okiem, o czym przypominają słowa ballady śpiewanej przez Jana Skrzeka: „ziemia jest czarna”, „za oknem liść zielony, może ostatni liść”⁶⁹. Wskutek ujawniających się mikromutacji materiału genetycznego i ryzyka zachorowań na choroby cywilizacyjne oraz pod wpływem rosnącego przekonania, że „ta ziemia dawno już umarła”⁷⁰, jedynym logicznym rozwiązaniem dla mieszkańców okazuje się *exodus*, przesiedlenie na inne, bezpieczniejsze dla życia tereny. Chorografia filmowa, oprócz realizacji celu kreowania zdehumanizowanego antykrajobrazu poprzez wskazywanie kluczowych punktów skażonej przestrzeni (czarne hałdy, dymiące zapadliska ziemne, zatrute wody etc.), wyraźnie zorientowana jest tu na diagnozowanie stanu kultury, w którym miejsce mitów progresji zajmują mity upadku. W tym sensie *O mój Śląsku* staje się dokumentem wyzysku i marnotrawstwa, co doprowadziło do destrukcji wartości stojących u podłoża utrwalonego tradycją układu kulturowego. Z filmu przebija nie tylko wpisana w krajobraz porażka instrumentalnej racjonalności, ale wprost wizja apokaliptycznego końca lokalności jako takiej.

Pomimo widocznych przemian lokalnego krajobrazu, jakie dokonały się na przełomie wieków pod wpływem procesów transformacji ekonomiczno-społecznej,

⁶⁹ *Pod jednym niebem* (śł. Julian Matej, muz. Jan Skrzek).

⁷⁰ *Musimy stąd wyjechać* (śł. Julian Matej, muz. Jan Skrzek).

przedstawiony wizerunek „czarnego Śląska” nie stracił na znaczeniu. O trwałej tendencji do postrzegania regionu w ten mocno skonwencjonalizowany sposób pisze Elżbieta Dutka:

do dziś pejzaż przemysłowy Śląska z szczybami kopalnianymi i kominami, poziomami i skosami rur oraz linii przesyłowych, zdewastowaną powierzchnią ziemi, wysypiskami odpadów, hałdami, zapadliskami, familokami i chaotyczną zabudową miejską pozostaje swego rodzaju „wizytówką”, znakiem rozpoznawczym tego miejsca⁷¹.

Współczesne kino fabularne, podobnie jak inne media obrazu, także stosuje zblizoną do przedstawionej wcześniej chorografię, najczęściej wiążąc zapisane w pejzażu skutki industrializacji z problematyką wygaszanych zakładów przemysłowych i postępującego bezrobocia. Wystarczy wskazać chociażby takie tytuły, jak: *Moje miasto* (2002, reż. Marek Lechki), *Złom* (2002, reż. Radosław Markiewicz), *Z odzysku* (2006, reż. Sławomir Fabicki), *Oda do radości (Śląsk)* (2005, reż. Anna Kazejak-Dawid), by przekonać się, że fatalistyczne motywy stają się kanwą – niestety, coraz bardziej stereotypowych – obrazów Śląska jako miejsca nieszczęsnego, zredukowanego do hałd, biedaszybów i osiedlowych slumsów, regionu pozbawionego szans rozwojowych i perspektyw na przyszłość.



Fot. 20. *O mój Śląsku*, reż. H. Urbanek, K. Zygalski (1991)

3.5 | Postindustrialna mapa Śląska

Krajobraz postindustrialny to w języku geografii „krajobraz zakończonej eksploatacji”⁷². Może nim być krajobraz pogórnicy, poeksploatacyjny, poprzemysłowy, zrewitalizowany lub zdegradowany. Jego koniecznym tłem jest „silnie prze-

⁷¹ E. DUTKA: *Melancholijne pejzaże Śląska...*, s. 80.

⁷² T.J. CHMIELEWSKI, U. MYGA-PIĄTEK, J. SOLON: *Typologia aktualnych krajobrazów Polski*. „Przełęcz Geograficzny” 2015, t. 87, nr 3, s. 399.

kształcona powierzchnia ziemi⁷³, obejmująca w różnym stopniu zneutralizowane zwałowiska, bardziej lub mniej zrehabilitowane hałdy, tereny i obiekty przemysłowe o nienadanej jeszcze nowej funkcji; nieużytkowaną infrastrukturę w postaci mostów, nasypów, linii kolejowych, bocznic dróg technicznych itp. Jako taki krajobraz poprzemysłowy jest jednym z ulubionych pejzaży współczesnego kina, które wykorzystuje go chętnie w celach estetycznych, głównie jako scenę filmów należących do kina gatunków. W tym wypadku zwałiska i szczątki, jakie pozostały po dawnym terenie przemysłowym, traktowane są w sposób abstrakcyjny i wyzuty z kontekstu, będąc po prostu miejscem akcji, podkreślającym grozę i niesamowitość fabuły thrillera czy horroru. Warto jednak przy tym pamiętać, że ruiny mogą też pełnić inne role artystyczne, stanowią bowiem rodzaj magnetycznej pokusy w najwyższym stopniu pobudzającej wyobraźnię niczym tajemniczy ogród.

Taką tezę rozpoczyna swoją książkę o ruinach poprzemysłowych Edensor. W jego ujęciu demontaż budynków industrialnych oraz wyłączenie maszyn z technologicznej eksploatacji sprawiają, że zaciera się i zmienia ich semantyka. „Odkąd znaczenie użytkowe jakiejś architektury odeszło do przeszłości, stanowi ona nieograniczone wprost możliwości dla spotkania z niesamowitością [...]”⁷⁴ – pisze autor, przekonując zarazem, że niezwykłość i tajemniczość ruin z jednej strony stanowi źródło ich uroku i fotogeniczności, z drugiej – pobudza do refleksji o charakterze transcendentnym i transgresywnym, w której perspektywa oglądu i kierunek interpretacji stają się wyemancypowane, wyzwolone ze zwykłych ograniczeń. Podobnie sądzi Dutka – obecność w pejzażu zarówno struktur przemysłowych, jak i ich reliktyw sprawia wrażenie „fotogeniczności” przestrzeni, zarazem przywodzi na myśl refleksje natury uniwersalnej, dotyczące sensu egzystencji, przemijalności życia, nieuchronności śmierci, skutek czego pejzaż industrialny i postindustrialny są naznaczone melancholią⁷⁵. Dodatkowo ruiny poprzemysłowe odtwarzają motyw *vanitas*, czytelnie ilustrują bowiem, że wszystko na tym świecie rozpada się, przemija, niszczeje, rzeczywistość zaś jest krucha, a przy tym trudna do pojęcia w kategoriach logicznej całości, skazana na urywkowe, fragmentaryczne poznanie.

Kierunek myślenia o ruinach jako miejscu charakteryzującym się szczególną wizualną urodą, zdaniem Edensora, stanowi sukcesję estetyki romantycznej. Zgodnie z jej założeniami atrakcyjność ruin związana była z ich pochodzeniem (najlepiej średniowiecznym), wystarczającą kondycją (musiały być w miarę dobrze zachowane), a także odpowiednią oprawą: kolorem nieba, ukształtowaniem powierzchni, rodzajem klimatu i warunków atmosferycznych. Wymienione warunki okazywały się nieodzowne, by dany pejzaż uznać za godny kontemplowania i wartościowania według tradycyjnych kategorii estetycznych: malowniczości i wzniosłości. Tak rozumiane ruiny były częścią przestrzeni abstrakcyjnej, poddanej zdystansowanemu oglądowi przez oddalony od przedmiotu zainteresowania podmiot. Bardziej ogólnie rzecz

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ T. EDENSOR: *Introduction*. In: IDEM: *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford–New York, Berg, 2005, s. 4.

⁷⁵ E. DUTKA: *Melancholijne pejzaże Śląska...*, s. 79–96.

ujmując, kwestia dystansu – kluczowa cecha doświadczenia estetycznego – jest także zasadniczą cechą postrzegania urody miejsc postindustrialnych, o czym przypomina Małgorzata Nitka, powołując się na Edmunda Burke: rzeczy (groźne czy przerażające) mogą być źródłem przyjemności, jednak warunkiem koniecznym takiego odczucia jest oglądanie ich z „pewnej odległości”⁷⁶. W ten sposób szkielety fabryk, gruzowiska, pozostałości maszyn odarte z kontekstu, pozbawione swej funkcji i zredukowane do samej formy mogą tworzyć uniwersalną przestrzeń – intrygujące pole wszelkich działań artystycznych.



Fot. 21. *Zgorszenie publiczne*, reż. M. Prykowski (2009)

O ile śląski krajobraz postindustrialny dzisiaj często jest wykorzystywany jako sceneria performance'ów, miejsce organizacji imprez kulturalnych czy przestrzeń wystawiennicza⁷⁷ i stanowi silną inspirację dla współczesnej fotografii, o tyle w filmie stosunkowo rzadko występuje on w funkcji ściśle estetycznej. Jego pojawienie się na ekranie najczęściej zwiastuje zagłębianie się twórców filmowych w lokalną specyfikę i podejmowanie przez nich złożonej problematyki społecznej, co jest właściwe strategii penetracji (*surveing*). Przykładem estetyzacji krajobrazu przemysłowego mogą być sekwencje z filmu *Zgorszenie publiczne* (2009, reż. Maciej Prykowski). Środkami malarskimi kreowana jest tutaj romantyczna lokalna aura, której dopełnienie stanowią elementy postindustrialnej architektury. Kamera za pomocą oddalonych planów ukazuje malowniczość robotniczego osiedla Fytel, położonego wśród zieleni pól. Panoramicznie podążając za widokiem, jaki roztacza się na okolicę z wieży – niegdyś wielkiego pieca hutniczego (Huty „Batory” w Chorzowie), dziś punktu widokowego – rejestruje subtelny urok miejsc. Na ekranie ukazują się więc dawne tereny przemysłowe, teraz zarośnięte przez chwasty, zasnuta mgłą (post)industrialna osada, peryferyjna stacja kolejowa, gdzie nie dojeżdża już żaden pociąg. Zdjęcia Pawła Dyllusa podkreślają przy tym monumentalną wzniosłość architektury budynków dawnej huty, rejestrują postindustrialną pustkę i spokój, stanowiące kontrapunkt dla tętniącego

⁷⁶ M. NITKA: *Pokłady wyobraźni: poetyka przestrzeni industrialnej*. W: *Przestrzeń w kulturze i literaturze*. Red. E. BORKOWSKA. Katowice, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, Agencja Artystyczna Para, 2006, s. 47–48.

⁷⁷ Można wspomnieć chociażby takie imprezy, jak: Tauron Nowa Muzyka, Jarmark na Nikiszu, Industriada, Art Naif Festiwal. Zob.: A. PUDEŁKO: *Krajobraz kulturowy Katowic jako czynnik kształtowania potencjału rozwojowego*. „Zarządzanie Publiczne” 2015, nr 1 (29), s. 57.

życiem osiedla. Samo osiedle jawi się jednak jako miejsce wyizolowane z kontekstu społeczno-historycznego, sprawia wrażenie przestrzeni umownej i w najwyższym stopniu skonwencjonalizowanej, w której przemysłowe i poprzemysłowe rekwizyty stanowią zaledwie rodzaj fotogenicznego tła. Twórcy filmowi skupiają się na żywiłowej komediowej akcji, faktycznie unikając opowieści o miejscu.



Fot. 22. *Hiena*, reż. G. Lewandowski (2006)

Innym przykładem chorografii miejsca postindustrialnego może być film *Hiena* (2006, reż. Grzegorz Lewandowski), podobnie jak poprzednie dzieło wpisujący krajobraz w konwencje gatunkowe – w tym wypadku horroru. Zastosowaną tu poetykę przestrzeni w dużej mierze odnieść można do formy kontemplacji ruin industrialnych, którą Edensor określił jako „nowoczesny gotyk”⁷⁸ – produkt „postindustrialnej nostalgii”⁷⁹, a która „koncentruje się na scenerii nocnego miasta, takich jego obiektach, reliktach kultury poprzemysłowej, jak: opuszczone parkingi, fabryki, magazyny”⁸⁰. Ruiny są tu prefiguracją przewidywanej całkowitej degeneracji, stanowią rodzaj turpistycznej atrakcji, czyniącej przedmiotem opisu i doświadczenia estetycznego gnicie, rozkład, ciemność, ale także obcowanie z tym, co niewypowiedziane, marginalizowane, represjonowane. Miasto postrzegane jest jako teren katastrofy, związanej – szerzej – z upadkiem struktur modernistycznego świata, podważeniem mitu progresji, wizją przyszłej zagłady cywilizacji, wskutek czego przesiąknięte jest dekadencją i oznakami makabry, składającymi się na „topografię posępnego rozkładu”⁸¹. Znamienne jest to, że w filmie *Hiena* Górny Śląsk w zasadzie nie pojawia się na ekranie, ani z nazwy, ani w zakresie topografii. Sceneria złożona z opuszczonych pomieszczeń kopalnianych i przemysłowych wraz z ich otoczeniem – dzikimi uroczyskami, mokrad-



Fot. 23. *Hiena*, reż. G. Lewandowski (2006)

⁷⁸ T. EDENSOR: *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality...*, s. 13.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, s. 14.

łami, splątanymi ścieżkami – nie stanowi obrazu regionu ani żadnego konkretnego miasta. Jest to raczej wyabstrahowana z kontekstu geograficznego osada przemysłowa ulokowana w nieokreślonej przestrzeni. Można odnieść wrażenie, że krajobraz śląski został tu wykorzystany jako zjawisko czysto estetyczne (co podkreślają w filmie wysublimowane układy architektoniczne oplecione grą świateł) oraz jako element budowania nastroju grozy i niesamowitości.

Topofilie

4.1 | Topofilia – miłość do miejsca

Kiedy Karol Habryka, bohater filmu Kazimierza Kutza *Paciorki jednego różańca* (1979), otrzymuje pismo z działu socjalnego kopalni z przydziałem na mieszkanie w nowo wybudowanym bloku na katowickim osiedlu Giszowiec, wzburzony przedziera list, stwierdzając: „Nie mam zamiaru się stąd ruszać”¹. Wszyscy sąsiedzi odjechali już ciężarówkami, na których piętrzyły się spakowane rzeczy i meble, na ulicy palą się resztki pozostawionych sprzętów, w tle zaś buldożery zrównują okoliczny teren, przygotowując plac pod nową budowę. W tym zdestruowanym i rozdartym krajobrazie Habryka uporczywie trwa w postanowieniu nieopuszczania domu, snując wizje własnej siedziby jako ostatniego bastionu tradycji, możliwej do ocalenia w sytuacji, kiedy „świat rozlatuje się na wszystkie strony”². Bohater całą swoją ekspresywną postawą daje wyraz odczuciom przywiązania do miejsca należącego do jego rodziny od pokoleń i będącego fundamentem jego egzystencji i tożsamości. Po heideggerowsku nie chce się go wyrzec ani też zostawić bezpowrotnie za sobą. Wyraża to w słowach:

To nie może tak być. Od stu lot ojciec w ojca i syn z syna sam się rodzili. Pięćdziesiąt lat mieszkomy w tym miejscu. Jorg i świętej pamięci Kunder i tyś tu przyszedł na świat, i twój Leszek. Przeżytełch sam cesorza, dwie wojny, trzy powstania, bezrobocia, strajki sławne na cały świat, Hitlera i wszelkie upodlenia, i to nie jeden roz³.

Ponieważ w filmie Kutza punkt widzenia Habryki pokrywa się z przyjętą przez reżysera optyką widzenia świata, ideą wyrażaną w *Paciorkach jednego różańca* jest afirmatywne, emocjonalne podejście do domu i szerzej, do „swojego miejsca” jako

¹ Cyt. z filmu: *Paciorki jednego różańca*.

² Ibidem.

³ Ibidem.

punktu odniesienia identyfikacji jednostkowej i kulturowej. Pierwsze sekwencje filmu mogłyby sugerować, że w postawie Habryki po prostu znajduje swoje ucieleśnienie partykularny światopogląd, wyrażający się w przywiązaniu do swojskiej stabilności, stuletniej niezmienności, z którą bohater się utożsamia, i w której pragnie uporczywie trwać. Cały film uzmysławia jednak, że w dążeniach starego górnika nie chodzi o demonstrację jakiegoś „przymusu przynależności”⁴ i – w efekcie – o tematyzację lęku przed utratą samego domu. Chodzi o odgórne zakwestionowanie jego idei. Starania Habryki o zachowanie *status quo* wyrażają zatem coś więcej aniżeli przywiązanie do miejsca – ukazują emocjonalne zaangażowanie w jego problematykę, pragnienie działania na rzecz jego ochrony.



Fot. 24. *Paciorki jednego różańca*, reż. K. Kutz (1979)

Teresa Castro ten rodzaj perspektywy nazywa topofilią – miłością do miejsca (*love of place*)⁵. Zaproponowany przez badaczkę termin ma wymiar deklaracyjny, można by go dookreślić jako afektywne zaangażowanie się w miejsce, fascynację nim. Opisuje on bowiem prywatną, intymną skalę oglądu przestrzeni, stanowiącą coś w rodzaju „personalnej topografii”⁶, możliwej do wyrażenia w języku poezji, literatury, filmu i innych mediów reprezentacji, w których daje się przedstawić cała wiedza i przywiązanie do danego *locus* – miejsca życia. Tym, co wiąże omawiane praktyki topograficzne, jest „pasja mapowania”⁷, zdaniem Giuliany Bruno wynikająca z pragnienia zmanifestowania tego, co intymne, głęboko uwewnętrznione. Podobne podejście Bertrand Westphal nazywa „endogennym”, podkreślając fakt, że stanowi ono zapis postrzegania i doświadczania miejsca „od wewnątrz”, „od środka”⁸. Topofilia, tak

⁴ A. KUNCE: *Dom – na szczytach lokalności*. W: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice, Biblioteka „Opcji”, 2013, s. 68.

⁵ T. CASTRO: *Mapping the City through Film: from 'Topophilia' to Urban Mapscales*. In: *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*. Eds. R. KOECK, L. ROBERTS. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, s. 146.

⁶ Ibidem.

⁷ G. BRUNO: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York, Verso, 2002, s. 354.

⁸ B. WESTPHAL: *Foreword*. In: *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. R.T. TALLY JR. New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. XIV.

jak pojmuje ją Castro, w sposób bezpośredni nawiązuje do humanistycznej teorii percepcji środowiskowej Yi-Fu Tuana. Można ją też uznać za rodzaj fenomenologicznej topoanalizy Gastona Bachelarda. Podobnie jak ma to miejsce w klasycznych dziełach wymienionych badaczy, istotny jest dla niej wymiar doświadczeniowy związków z miejscem (a właściwie byciem), ich zmysłowość, cielesność, emocjonalne zabarwienie. Ten typ refleksji w szczególności koncentruje się na relacji zamieszkiwania, obejmującej wymiar materialny i duchowy miejsca, w której więź z domem stanowi metaforyczne ucieleśnienie pamięci i tożsamości.

Za najbardziej czytelny przykład filmowej topofilii Castro uznaje *Manhattan* Woody'ego Allena (1979). Film ten ujawnia głęboki (autobiograficzny) związek twórcy z bliską mu przestrzenią, a jego „zasadnicze wątki osnute są wokół romantycznej geografii rodzinnego miasta reżysera i jego »uczucia do miejsca«⁹. Ukazany na ekranie Nowy Jork nie jest jednak, jak można by z początku sądzić, po prostu idealizowany. Jakkolwiek miasto prezentowane jest jako poetyckie, magiczne, w sumie okazuje się nie tyle może piękne, ile pociągające z powodu konstytuujących je sprzeczności. Wykreowany za pomocą subtelnej czarno-białej tonacji specyficzny nowojorski klimat (który podkreśla jazzujące brzmienie *Błękitnej rapsodii* George'a Gershwina) rodzi się na styku miasta „twardego i romantycznego”, wpośród broadwayowskich spektakli, zatłoczonych kafejek i Central Parku. Wydaje się, że topofilia Allena nie jest egzemplifikacją bezkrytycznej gloryfikacji, owszem, miasto jest przez reżysera uwielbiane, jednak towarzyszy temu świadomość, że w swej kalejdoskopowości symbolizuje ono „rozkład współczesnej kultury”¹⁰.

Przykład *Manhattanu* i innych filmów nowojorskich Allena (*Annie Hall*, 1977; *Hannah i jej siostry*, 1986; *Życie i cała reszta*, 2003) wskazuje, że strategia topofilii opiera się nie tyle na apologetycznym uwzniośleniu, ile na „praktyce psychogeograficznej”¹¹. Ta ostatnia, zdaniem Castro, polega na rozumieniu praktyki filmowej jako sprecyzowanego działania na rzecz danej przestrzeni, na przykład „programowego przejścia od »lęku przed miejscem« do »miłości do miejsca«, będącego świadectwem wyobraźniowej transformacji topofobii w topofilię¹². W tego rodzaju aktywności uwidacznia się z całą mocą konstrukcyjny wymiar miejsca, które w toku działań artystycznych możliwe jest do znaturalizowania, ponownego ukonkretnienia i usensownienia. Powyższe spostrzeżenia w szczególności odnoszą się do przemysłowego krajobrazu Śląska, o którym trudno byłoby powiedzieć, że wzbudza zachwyt lub daje się definiować w klasycznych kategoriach etycznych czy estetycznych, choć niewątpliwie pozostaje inspirujący artystycznie. Potwierdza on zarazem, że z topofilią można kojarzyć nie tylko sielankowe obrazy będące wyrazem prostolinijnych uczuć i spełnieniem pragnień wyrażenia hołdu jakiemuś miejscu, ale także wizje mniej oczywiste,

⁹ T. CASTRO: *Mapping the City through Film: from 'Topophilia' to Urban Mapscapes...*, s. 147.

¹⁰ Cyt. z filmu: *Manhattan*.

¹¹ T. CASTRO: *Mapping the City through Film: from 'Topophilia' to Urban Mapscapes...*, s. 146.

¹² *Ibidem*, s. 147.

świadczące jednocześnie o bardziej skomplikowanych, choć nie mniej emocjonalnych relacjach z bliską przestrzenią.

Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że miejsce obdarzane uczuciem to w pierwszej kolejności strony rodzinne, filozoficzną inspiracją dla topofilii mogłaby być nauka o domu – oikologia. Jej twórcy definiują ją w kategoriach „dyskretnych” i „namiętnych”¹³ relacji z *oikos* – „miejscem, do którego człowiek należy, gdzie czuje się w domu, u siebie, gdzie wszystko jest swojskie”¹⁴. Refleksja oikologiczna wydawać się może tym bardziej adekwatna, że jakkolwiek nie skupia się ona na „materialnej rzeczywistości domu”¹⁵, to jednak wyraźnie poszukuje sensu miejsca, żywiąc się wyobraźnią przestrzenną, co znajduje wyraz w upodobaniu do figur archipelagu, mapy, krajobrazu, dryfowania, drogi. Istotny pozostaje przy tym fakt, że nie unika się w niej wątków dialektyki u-miejscowienia i rozproszenia, emocjonalności i dystansu, zaangażowania i wycofania – niezwykle aktualnych w sytuacji kulturowej, kiedy dom razem z miejscem i innymi dotychczasowymi aksjomatami postrzega się jako ideę nie tyle nawet po Baumanowsku płynną i wieloznaczną, ile „poruszoną”. Nieodzowna dla dzisiejszych czasów dynamika wiąże ideę domu z ekspansją „ponowoczesnych geografii wirtualnych”¹⁶, o czym sugestywnie pisze David Morley, wskazując na to, że żyjemy w czasach prymatu hybrydowości, w których „nie ma stref czystości, ponieważ nieustannie trwa proces wzajemnej, obustronnej wymiany wartości”¹⁷.

Tadeusz Sławek sceptycznie odnosi się do idei mapy jako takiej, stwierdzając, że: „geografia jest bezcenna, gdy idzie o lokalizowanie wydarzenia, ale bezwzględnie obnaża pustkę miejsca, które właśnie pomogła zlokalizować”¹⁸. Jak argumentuje badacz, w mapie zawarte jest zaledwie minimum doświadczenia, jest ona tylko „geograficzną figuracją życia”¹⁹. Dlatego też pozostaje „płaska” i „pusta”, pozbawiona „przeżyć, emocji, ciepła dotykanych dłoni, szelestu piasku przesypującego się na plaży [...]”²⁰. W świetle tych słów mapa jest więcej niż racjonalistyczna, jest bezduszna. Nie ma „aury”, całej nieuchwytniej duchowej otoczki, która czyni miejsce jedynym i niepowtarzalnym, a także pozbawiona jest „związku z całością tego, co istnieje, a więc z kosmosem”²¹. Można by

¹³ Z. KADŁUBEK: *Oikologia (inkarnując wiarę)*. W: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu...*, s. 189.

¹⁴ H.-G. GADAMER: *Logos i ergon w „Lizisie” Platona*. W: IDEM: *Rozum, słowo, dzieje*. Przeł. K. MICHAŁSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, s. 300. Cyt. za: Z. KADŁUBEK: *Oikologia (inkarnując wiarę)...*, s. 169.

¹⁵ Ibidem, s. 179.

¹⁶ D. MORLEY: *Przestrzeń domu. Media, mobilność, tożsamość*. Przeł. J. MACH. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury, 2011, s. 193 i nast.

¹⁷ Ibidem, s. 22.

¹⁸ T. SŁAWEK: *Mapa domu*. W: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu...*, s. 127.

¹⁹ Ibidem, s. 132.

²⁰ Ibidem.

²¹ K. WHITE: *On the Atlantic Edge*. Dingwall, Sandstone Press, 2006, s. 59. Cyt. za: T. SŁAWEK: *Mapa domu...*, s. 77.

podsumować, że topofilia rzuca wyzwanie właśnie tej opisywanej chłodnej zdawkowości i kalkulacji. Wprowadza bowiem w refleksję kartograficzną o miejscu elementy psychogeografii i intymistyki, obejmujące ludzkie namiętności, przemijalność i troskę. Ten typ mapowania – oddolny, poszczególny, można by rzec, przeciwny wszelkim ujęciom całościowym i syntetycznym, w których zwycięża myślenie koncepcyjne – spleciony jest ściśle z miejscem jako „byciem”. Podejście to odwraca uwagę od ideologicznej sieci pojęć: terytorium, granicy, ojczyzny, zamiast tego uruchamiając ciąg skojarzeń: ziemia, zmysły, biologia, w których zawiera się indywidualny i ucieleśniony związek człowieka z bliską mu przestrzenią. Odwołując się do Tima Edensora, można by stwierdzić, że topofilia, „w odróżnieniu od wyidealizowanych krajobrazów i miejsc znaczących”²², odsyła do doświadczeń „codziennego obcowania”²³, „poetyki zwyczajnego życia”²⁴, „przestrzeni zadań”²⁵, stanowiących, jak podkreśla autor, przedrefleksyjne konstrukcje przestrzennej przynależności, oparte na nawykowym, zmysłowym i somatycznym związku ze środowiskiem.

4.2 | Mapa domu

Listę miejsc niepozostawiających wątpliwości, że topofilia jest w nich główną zasadą organizacyjną, otwiera dom – przestrzenna forma pamięci i tożsamości. Jako miara materialna i symboliczna, która, o czym pisze Morley, kreuje cały „habitus” znaczeń i wartości²⁶ i, jak wskazuje Edensor: „wiąże ze sobą ogromną liczbę sfer afektywnych i zawiera całe bogactwo możliwych metafor”²⁷, dom stanowi stały punkt odniesienia dla wszelkich badań antropologicznych. Pierwszym przykładem, który przychodzi na myśl jako filmowe potwierdzenie tej tezy, jest misternie utkana mapa domu w Kutzowskich *Paciorkach jednego różańca*. Kamera, nawigując po zakamarkach domostwa, dostrzega i opisuje każdy szczegół codzienności małżeństwa Habryków. Zatrzymuje się na rzeczach: sprzętach, wyposażeniu, drobiazgach, bibelotach, po to, by następnie kreować z ich udziałem całe sceny rytualnych zachowań: rannego wstawania, rozpalać ognia pod kuchnią, karmienia zwierząt domowych, opieki nad inwentarzem, przygotowywania posiłków. Czyni to, kierując się antropologiczną przesłanką, że „lokalna wizja życia nobilituje szczegóły”²⁸. Potwierdza tym samym spostrzeżenie filozofa: „intymność jest nie tyle mentalna, co cielesna, dotyczy miejsc dookoła

²² T. EDENSOR: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Przeł. A. SADZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, s. 71.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 79.

²⁵ Ibidem.

²⁶ D. MORLEY: *Przestrzeń domu. Media, mobilność, tożsamość...*, s. 38.

²⁷ T. EDENSOR: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne...*, s. 80.

²⁸ A. KUNCE: *Dom – na szczytach lokalności...*, s. 67.

nas: domów, ogrodów, pól, lasów, gdzie żyjemy i doświadczamy”²⁹. W omawianym filmie od pierwszych sekwencji staje się jasne, że prezentowane na ekranie pozornie nieważne detale nie stanowią jedynie koniecznego wypełnienia kadru i nie służą do ukazania schematycznego rysunku tła, ale są czymś więcej, nabierają nowego, istotnego z punktu widzenia wyrażanej idei znaczenia³⁰. W sumie cała praktykowana tu reżyseria szczegółu, stanowiąca odzwierciedlenie określonej mapy mentalnej, ma na celu prowadzić oko widza po rzeczach najbardziej kojarzących się ze śląskością, ale też ukazać zwyczajne przedmioty jako nośniki emocji w sytuacji zagrożenia lokalności jej bliską destrukcją.



Fot. 25. *Paciorki jednego różańca*, reż. K. Kutz (1979)

Pierwotny sens przedmiotów codziennego użytku, które coraz bardziej oddalają się, zamieniane w relikty minionych czasów, z dużą wrażliwością rejestruje kamera filmowców amatorów. W kinie niezależnym do głosu dochodzi autobiograficzność, zarazem znaleźć w nim można najwięcej szczegółów związanych z antropologią codzienności. Znamienne pod tym względem są filmy Wojciecha Szwieca należące do cyklu śląskiego (nagradzane na ogólnopolskich festiwalach, w tym Grand Prix OKFA 2006), takie jak: *Miejsce* (2005)³¹, *Czas zatrzymany. Czas poruszony* (2006), *Ballada o pozytywnym przemijaniu* (2006). Na introwertyzm czynności filmowania wskazuje tu już samo użycie motta. W drugiej części trylogii stanowi je myśl Angelusa Silesiusa: „Do siebie najpierw wejdź, nim w obcy kraj pobieżysz. Bo kamień mędrców tu, a nie gdzieś w świecie leży”. Cytat ten można odczytywać jako filozoficzną sugestię, że mapa domu jest pierwszą z map koniecznych do przestudiowania na drodze życia. W filmie widz znajdzie zresztą potwierdzenie tej tezy. Dom jest przestrzenią pełną inspiracji, gdzie realizuje się pasja odkrywania, gdyż zapisana jest w nim cała historia

²⁹ E.S. CASEY: *Getting Back into Place. Toward Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2009, s. 312.

³⁰ Zob.: A. Gwóźdź: *Przestrzenie estetyczne filmów Kazimierza Kutza*. W: *Kutzowisko: o twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*. Red. IDEM. Katowice, Książnica, 2000, s. 25.

³¹ Film *Miejsce* stał się kanwą dokumentu *Co widzisz jak zamkniesz oczy* (2006, reż. Lidia Duda).

i tradycja lokalna. Pamiątki z szuflady: fotografie, rzeźby, obrazy, książki, listy, pełnią tu funkcję mediów czasu. Zanim jednak za ich pośrednictwem możliwe stanie się jego „poruszenie”, pamiątki muszą wpierw być odkryte, wydobyte ze starej szafy (*wertikolu*) jak „największe skarby”. Wyrażonym wprost celem filmowców jest: „cały ten świat opisać i dobrze schować”³², utrwalić go filmowo dla przyszłych pokoleń.



Fot. 26. *Miejsce*, reż. W. Szwiec (2005)

Gdyby chcieć wyznaczyć lokalizację centralną map mentalnych filmowców, stanowiącą oś domowej (lokalnej?) przestrzeni, jakieś śląskie *imago mundi* – punkt zbiegu przekątnych, który mieści w sobie zarazem kwintesencję miejscowych spraw – musiałoby się ono mieścić, zgodnie z obowiązującym na Śląsku wzorem kulturowym, w kuchni. W filmowych domach, zarówno tych odzwierciedlonych w dziełach filmowców amatorów, jak i w klasycznych filmach Kutza (od *Soli ziemi czarnej*, przez *Perłę w koronie* i *Paciorki jednego różańca*, po *Zawróconego*) kuchnia nie jest wyłącznie miejscem przygotowywania i spożywania posiłków, ale uniwersalnym lokum, łączącym funkcje pracowni, jadalni i bawialni, prawdziwym ośrodkiem życia rodzinnego, a nieraz szerzej – sąsiedzkiego czy lokalnego. Tutaj bowiem przyjmuje się gości, omawia wśród bliskich codzienne sprawy, a nieraz przy kuchennym stole roztrząsa najważniejsze życiowe kwestie i wygłasza decydujące mowy (patrz: monolog Habryki wygłoszony w obecności syna w filmie *Paciorki jednego różańca*); wówczas kuchnia staje się także jak gdyby agorą lokalności. W filmach śląskich kuchnia, będąca istotą domowości, stanowi zarazem rodzaj odniesienia topicznego, w którym zaskakuje trwałość tworzących specyficzny klimat materialnych wyznaczników. Wszystkie niemal wnętrza kuchenne ukazane w filmach – od seriali: *Blisko, coraz bliżej* (1982–1986, reż. Zbigniew Chmielewski) i *Rodzina Kanderów* (1988, reż. Zbigniew Chmielewski); przez filmy fabularne: *Pamiętnik znaleziony w garbie* (1992, reż. Jan Kidawa-Błoński), *Moje miasto* (2002, reż. Marek Lechki), *Barbórka* (2005, reż. Maciej Pieprzyca), *Co słonko widziało* (2006, reż. Michał Rosa); po filmy dokumentalne: *Boże Ciało* (2005, reż. Adam Sikora) czy filmy amatorów – przypominają dobrze znany model (współcześnie

³² Cyt. z filmu: *Czas zatrzymany. Czas poruszony*.

dostępny w zasadzie już tylko jako wnętrze muzealne)³³ skonfigurowany z takich stałych elementów wyposażenia, jak: kredens kuchenny (*byfyj*), ustawiony centralnie stół, białe krzesła, piec węglowy, *garnitura*, czyli płócienna makatka (zawieszona na pokrytej wzorem z wałka ścianie).



Fot. 27. *Barbórka*, reż. M. Pieprzycyca (2005)

Najbardziej typowymi śląskimi domami, które zresztą przy wydatnym udziale filmu utrwaliły się jako jeden ze śląskich mitów, są usytuowane na robotniczych osiedlach *familoki*³⁴. Ich wnętrza stanowią proste, dwuizbowe mieszkania najczęściej pozbawione wygód – ośrodki skromnej górniczej egzystencji. To o tych charakterystycznych wielorodzinnych domach pisał niegdyś przejmująco Franciszek Starowieyski: „domy z ciemnej, klinkierowej cegły – jak ten kolor cegieł świetnie siedzi w śląskim krajobrazie, obojętnie, czy w zimie, czy latem – taka prawie czarna czerwień”³⁵. Funkcjonują w dobrze znanym z różnych obrazów i tekstów (wzorcem mogą tu być zwłaszcza filmy Janusza Kidawy z lat osiemdziesiątych, a także utwory literackie³⁶) przestrzennym ciągu skojarzeń: rodzina, praca, życie lokalne, będąc fundamentem modelu wspólnoty uwarunkowanej strukturą zamieszkania i środowiskiem pracy, co odzwierciedla zresztą stan rzeczywiisty, potwierdzony opisem etnologicznym³⁷. To

³³ Zob. wystawę stałą w Muzeum Historii Katowic: *U nos w doma na Nikiszu*. http://www.mhk.katowice.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=283&Itemid=177 [dostęp: 28.12.2016].

³⁴ Zob.: E. DUTKA: *Ballada o mitycznym familoku*. W: *Familok. Materiały z II sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*. Red. T. GŁOGOWSKI, M. KISIEL, M. SPOROŃ. Katowice, Towarzystwo Zachęty Kultury, 1998, s. 31–38.

³⁵ F. STAROWIEYSKI: *O burzeniu najpiękniejszych gór Polski*. „NaGłos” 1994, nr 15/16, s. 41.

³⁶ Zob.: S. SZYMUTKO: *Moja babka, mój dziadek, nasza samotność*. W: *Familok. Materiały z II sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego...*, s. 11–21; F. NETZ: *Ballada o familoku*. W: *Familok. Materiały z II sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego...*, s. 22–28; T. KLJONKA: *Familok blues*. W: *Familok. Materiały z II sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego...*, s. 101–102.

³⁷ Stanowi to odzwierciedlenie sposobu pojmowania pracy przez tradycyjne społeczności górnicze na Śląsku, jak pisze Marian Grzegorz Gerlich: „praca (to znaczy praca mężczyzn) określała rytm życia rodzinnego, ale także sąsiedzkiego”. M.G. GERLICH: *Tradycyjne*

właśnie kopalnia wyznacza w tym środowisku określony styl życia i światopogląd, kształtuje model więzi sąsiedzkich i obyczajów. Z tej przyczyny kadry ukazujące osiedla *familoków* w sposób naturalny zazwyczaj są dopełniane przez usytuowane w bezpośrednim sąsiedztwie osiedla mieszkalnego szyby i zabudowania kopalniane. Ceglaste domki, czerwone obramowania okien i zasnuwające nieboskłon czarne dymy, dobywające się z widocznych na horyzoncie kominów fabrycznych, stanowią wizerunek, który dziś może wydawać się banalny, w wielu filmach zyskał on jednak oryginalny wyraz oraz właściwe topofilii emocjonalne zabarwienie.



Fot. 28. *Ulica, o której trochę wiem*, reż. A. Halor (1989)

Najbardziej zindywidualizowaną mapę rodzinnego *familoka* i jego otoczenia utrwalił filmowo Antoni Halor w filmie *Ulica, o której trochę wiem* (1989). Na materialny kontur rzeczywistości postrzeganej przez dojrzałego obserwatora nakładają się tu „wizualna pamięć miasta”³⁸ oraz indywidualne dziecięce wyobrażenia i złudzenia, wskutek czego wszystko to, czego nie ma w fizycznej przestrzeni, staje się widmowo obecne jako coś, co niegdyś egzystowało, tworząc specyficzną i uchwytną doświadczeniowo „aurę” krainy dzieciństwa. Jej komponenty to obszary wspólne i rejony zagospodarowywane indywidualnie, miejsca centralne i dzikie rewiry. Najważniejsze punkty zlokalizowane w obrębie osiedla to: pralnia, chatka z piecem chlebowym, rząd chlewików (niektóre z nich były na przykład konieczną scenerią lokalnego rytuału świniobicia), ławeczki służące mężczyznom do gry w skata i w szachy, schody, na których kobiety prowadziły codzienne pogawędki. Na obrazy składają się urywki i fragmenty przeszłości, a wyłania się z nich pejzaż osady zlokalizowanej przy kopalni,

wierzenia śląskie. *Świat nadzmysłowy a życie codzienne, praca, obrzęd*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen, 1992, s. 63.

³⁸ Obraz miasta funkcjonujący w pamięci zbiorowej. Zob.: M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 164.

w bezpośrednim sąsiedztwie torów kolejowych³⁹, znaczonej audialnie stukotem trakcji, dźwiękami zegarów stołowych i odświętną muzyką orkiestry dętej KWK „Siemianowice”, osady, w której wszystko ma swoje stałe miejsce i toczy się wedle ustalonego kulturowo rytmu. Niewątpliwą zaletą tego obrazu pozostaje to, że filmowy narrator nie tylko przynosi widza w czasoprzestrzeń lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku, ale swoją opowieścią wyprowadza z wykreowanego krajobrazu szczegóły lokalnej obyczajowości, zapomniane formuły dziecięcych zabaw, ślady ludzkiej mentalności, przez co filmowa mapa ożywa, umożliwiając wielowymiarowy i zindywidualizowany wgląd w lokalną specyfikę.

Ale domy śląskie to przecież nie wyłącznie czerwone *familoki*. Spośród innych rodzajów budownictwa mieszkaniowego obecnego w przestrzeni artystycznej zwracają uwagę domki z ogródkami, „miejsce do życia” – jak pisała Grażyna Stachówna – i zarazem nieprzemijający „element śląskiego mitu”⁴⁰. Ich obecność przyczynia się zarazem do przełamania stereotypu osiedla robotniczego i miejskości jako wyłącznego wzoru ukształtowania przestrzeni górnośląskiej. Domki z ogródkami ze szczególnym upodobaniem fotografują amatorzy. Twórcy zrzeszeni w Amatorskich Klubach Filmowych działają w oddalonych od metropolii przestrzeniach regionu: w Mikołowie (AKF „iks”), Chybiu (AKF „Klaps”), Rybniku (Klub Filmu Niezależnego), Łaziskach Górnych (AKF „Nurt 58” oraz Młodzieżowy Klub Filmowy), Bieruniu (Zespół Realizatorów Wideo przy KWK „Piaś”); niezależny twórca Józef Kłyk działa na terenie Bojszów⁴¹. Współ tworzą oni inną, jak gdyby alternatywną w stosunku do miejsko-przemysłowej, mapę Śląska, dla której charakterystyczne są urozmaicone krajobrazy okręgu południowego. Najczytelniej może uświadamiają one to, że Śląsk jak żaden inny region w Polsce jest w istocie, jak określił to Krzysztof Karwat: „ziemią paradoksów i zaskakujących osobliwości”⁴². W obiektywie filmowców amatorów potwierdzeniem tego spostrzeżenia są ciche i sielskie krajobrazy położonych wśród łagodnych wzgórz żółtych pól i łąk, poprzecinanych gdzieniegdzie figurami krzyży przy rozstajnych drogach, ciemnozielone plamy lasów, pasma Beskidów, migoczące niebiesko na horyzoncie. Inspirowane lokalnych filmowców domy to najczęściej wolnostojące rustykalne domostwa wśród sadów i ogrodów. Najbardziej spektakularnym przykładem może tu być stary dom reprezentujący styl charakterystyczny dla przedwojennej śląskiej architektury, z ażurową, drewnianą, malowaną werandą, który stanowi miejsce akcji słynnego filmu *Nie wszystko mi wojna zabrała* (2009, reż. Józef Kłyk), a który zarówno z zewnątrz, jak i w zakresie wystroju wewnątrz, ze wszystkimi zgromadzonymi na planie rekwizytami,

³⁹ Warto dodać, że obecność torów kolejowych jest przy tym kolejnym materialnym znakiem przestrzeni śląskiej i zarazem elementem *mise-and-scene* niezliczonej liczby filmów, włącznie z najnowszym obrazem Macieja Pieprzycy, zatytułowanym *Jestem mordercą*.

⁴⁰ G. STACHÓWNA: *Domek z kopalnią w tle. O śląskich filmach Kazimierza Kutza*. „NaGłos” 1994, nr 15/16 (40/41), s. 276.

⁴¹ Szerzej o tym zob.: W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku*. Mikołów, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej, 2012, s. 119–175.

⁴² K. KARWAT: *Od redaktora*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1(11), s. 1.

kostiumami naśladowującymi realne sprzęty, ubrania i elementy tradycyjnego wyposażenia domu, swobodnie mógłby stanowić żywy skansen śląskiej wsi.



Fot. 29. *Nie wszystko mi wojna zabrała*, reż. J. Kłyk (2009)

Kontrastowość – nieodłączna cecha śląskich przestrzeni, w pejzażach fotograficznych czy filmowych zaskakująco łącząca beztroską zieleń źródła z czernią rewirów industrialnych – ma także swoje uzasadnienie antropologiczne. Nie bez powodu mówi się, że Ślązacy w szczególny sposób kochają naturę, w otoczeniu swoich domostw chętnie zakładają ogródki działkowe i gołębniki, a ich osiedla wyróżnia dbałość o tereny zielone. Uzasadnieniem tego rodzaju predylekcji może być kwestia doświadczania różnicowania przestrzennego i konieczności ciągłego przekraczania granic powierzchni ziemi i podziemia. Ta cecha lokalnego krajobrazu, z ludzką tęsknotą za wszystkimi barwami życia w warunkach stałego obcowania ze śmiercią, uwidacznia się również w kinie. Dostrzec ją można przykładowo w filmie *Laura* (2010, reż. Radosław Dunaszewski). Uwagę zwraca tu specyficzny sposób obrazowania, podkreślający kontrast światła i ciemności. Obrazy ziemi, na które składają się kadry przedstawiające pełne słońca, żółte pola rzepaku, bujną zieleń ogrodu, wewnątrz kuchni, gdzie żona wyrabia ciasto, budzą ciąg skojarzeń: bezpieczeństwo – dom – rodzina. Widok podziemi stanowi w stosunku do nich obraz kontrastowy: klaustrofobiczne zamknięcie, kompletny brak światła, osypujący się pył węglowy kojarzą się z niebezpieczeństwem, lękiem, śmiercią, która „jest wpisana w górniczą pracę”⁴³.

Filmowe mapy domu, z podziemiem jako jego antytezą i rewersem, odzwierciedlają istniejące w kulturze śląskiej ślady myślenia mitycznego. U podstaw tradycji ludowej leży bowiem przekonanie o niejednorodności przestrzeni, ziemia i podziemie stanowią odrębne i inaczej waloryzowane sfery. O ile świat ziemski jest „ludzki”, „jasny”, „żywy”, o tyle świat podziemny jako „niehumaniczny”, „ciemny”, „diabelski”, „demoniczny”⁴⁴ stanowi jego przeciwieństwo. Ponieważ kopalnia stoi na granicy tych światów, jej pojmowanie związane jest z intensyfikacją myślenia magicznego. Rytm życia, w którym

⁴³ Cyt. z filmu: *Laura*.

⁴⁴ J. BARTMIŃSKI: *Ziemia, woda, podziemie*. W: IDEM: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. T. I *Kosmos*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012, s. 467.

codzienną praktyką jest przekraczanie bezpiecznej strefy liminalnej, charakteryzuje obwarowanie rytualne, mające zapewnić ochronę przed złymi mocami. Pisze o tym Marian Grzegorz Gerlich, stwierdzając, że sytuacja ta wytwarza swoistą ideologię obrzędów przejścia, obowiązujących w okolicznościach „progowych”; ich podstawą, co charakterystyczne, jest łączenie cech myślenia religijnego i magicznego. Do tych kryzysowych sytuacji należy już sama chwila wychodzenia robotnika z domu do pracy, opuszczenie bezpiecznej przestrzeni domostwa i wkraczanie w obszar kojarzony z niebezpieczeństwem związanym z wykonywanym zajęciem. W tradycyjnej kulturze górniczej towarzyszyły temu określone zwyczaje, których najwięcej dowodów dostarczają filmy Kutza (zwłaszcza *Perła w koronie*): „Żona żegnała męża i oddawała go w boską opiekę, mąż oddawał w opiekę żonę i rodzinę”⁴⁵. Inny moment to zjeżdżanie *szolą* (windą górniczą) pod ziemię, czemu niezmiennie towarzyszy nawyk wykonywania znaku krzyża świętego. Ten ostatni obyczaj uchwycił Radosław Dunaszewski w filmie *Laura* w scenie, w której Zbyszek Nowak, świeżo upieczony górnik metaniarz, udaje się na swoją pierwszą *szychtę*. Znak ten ewidentnie ma znaczenie sakralne, podobnie jak zwyczajowe powitanie górników „Szczęść Boże”, stanowiące zarazem formę rytualnej ochrony życia w sytuacji liminalnej – kontaktu z podziemną czeluścią.



Fot. 30. *Laura*, reż. R. Dunaszewski (2010)

Krajobrazy filmowe zdominowane wizją Śląska robotniczego i ludowego stonkowo rzadko zawierają symbole wskazujące na obecność w kulturze lokalnej elementów właściwych egzystencji innych warstw społecznych. Tymczasem zupełnie inna niż robotnicza czy plebejska musiałaby być mapa śląskiego domu w wersji, powiedzmy, mieszczańskiej czy szlacheckiej. Pewne elementy charakterystyki arystokratycznych posiadłości śląskich (aczkolwiek pozbawione znaków topofilii, ukazane w sposób zdystansowany, jako element w zasadzie obcy lokalności) znajdzie widz w *Grzesznym żywocie Franciszka Buły* (1980, reż. Janusz Kidawa), w którym ukazany jest pałac Ballestremów w Kochcicach, zwłaszcza zaś w *Magnacie* (1986, reż. Filip Bajon), opowiadającym losy potomków śląskiego rodu Hochberg von Pless⁴⁶ ulokowane

⁴⁵ M.G. GERLICH: *Tradycyjne wierzenia śląskie. Świat nadzmysłowy a życie codzienne, praca, obrzęd...*, s. 24.

⁴⁶ Formalnie film opowiada historię rodziny von Teuss, niewątpliwie jednak wzorowaną na dziejach książąt pszczyńskich z rodu von Pless.

w scenerii zespołu pałacowo-parkowego w Pszczynie. W tym ostatnim krajobraz tworzy oprawa złożona z ogrodów angielskich i szeroko rozpościerających się parków, neorokokowych wnętrz utrzymanych w klimacie luksusu charakteryzującego rezydencję za czasów księcia Hansa Heinricha XV i jego żony Daisy. Kopalnie nie zawierają tu konotacji antropologicznych, pozbawione doświadczeniowego, cielesnego wymiaru są zaledwie punktami na mapie intratnych lokat kapitałowych, przypominającymi mniej lub bardziej opłacalne obiekty inwestycyjne z popularnej gry monopol. Przestrzeń znacząco wystawność i przepych właściwe obyczajom magnackim, takim jak bale, łowy, spotkania rodowe, które też nadają skomplikowanemu śląskiemu pograniczu charakter nie tyle może nawet kosmopolityczny, ile wyraźnie transnarodowy i europejski.



Fot. 31. *Magnat*, reż. F. Bajon (1986)

Jeśli chodzi o śląskie domy mieszczańskie, to ich ewidentna nieobecność na srebrnym ekranie potwierdza tylko tezę o braku w filmowych reprezentacjach śląskości innej proveniencji aniżeli robotnicza i ludowa. Stopniowe otwieranie się polskiego kina na tę problematykę zwiastuje być może ostatni film Michała Rosy *Szczęście świata* (2016). Należy zauważyć, że inaczej jest w przypadku kinematografii niemieckiej – w okresie powojennym kilkakrotnie podejmowano w niej tego rodzaju motywy, by wspomnieć chociażby dostępne także polskiemu widzowi ekranizacje kultowej prozy Horsta Bienka: *Pierwsza polka* (1979, reż. Klaus Emmerich) czy *Zamek Königswald* (1987, reż. Peter Schamoni). Nawiasem mówiąc, obydwie wspomniane filmy, jak i cała proza Bienka, w sposób niezwykle obiektywny przedstawiają śląską regionalność, w której wybrzmiewa wymiar prawdziwie pograniczny, co Jan F. Lewandowski podsumował następująco: „Z taką otwartością na racje drugiej strony nie potrafiły opowiadać o górnośląskim pograniczu dawniejsze polskie filmy rozgrywane w jego scenerii”⁴⁷. Wyjątkiem po stronie polskiej może być odnaleziony niedawno w domowym archiwum i wyświetlony w listopadzie 2016 roku w ramach dorocznego Home Movie Day w katowickim kinie Kosmos amatorski (rodzinny) film Adama Macury z 1941 roku.

⁴⁷ J.F. LEWANDOWSKI: *Bienek filmowy*. Gliwice, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2010, s. 14.

Ukazuje on życie zamożnej, niewątpliwie inteligenckiej śląskiej rodziny zamieszkałej w jednej z przedwojennych katowickich kamienic. W filmie ukazano nieme sceny codziennych i odświętnych domowych czynności: spożywania posiłku, gry ojca z synem w domino, tańca brata z siostrą. Film ten właściwie nie wyróżniałby się niczym niezwykłym, gdyby nie to, że ukazuje on widzom dość zaskakujące wojenne otoczenie domu. Ulice Katowic są tu spokojne i pozbawione śladów dramatycznych zdarzeń, uwagę zwraca nieobecność wojska i brak oznak wojennego niepokoju. W ten sposób obraz ten milcząco potwierdza historyczną prawdę o innych doświadczeniach wojennych Ślązaków w stosunku do mieszkańców pozostałych regionów Polski (wojna faktycznie zaznaczyła swą obecność w regionie dopiero w 1945 roku).

Strategia topofilii, stosowana przez filmowców do mapowania domu, jak wynika z przedstawionych tu przykładów, kojarzy się przede wszystkim z pozytywną aurą emanującą z ogniska domowego, domu jako *home* – symbolu sielankowego piękna i bezpieczeństwa, który, przeniesiony w rejony wyobraźni, niezmiennie podsuwa umysłowi wyidealizowane obrazy. Dom włączony w ciąg skojarzeń: stabilność – tradycja – ciągłość, w większości filmowych przypadków sprawia wrażenie miejsca pozostającego pod pieczęcią duchów opiekuńczych, jego trwałość jest trwałością świata, a zburzenie oznacza upadek całego kosmosu⁴⁸. O ile tradycyjna antropologia i geografia humanistyczna odnoszą się do domu nie inaczej, jak tylko afirmatywnie, o tyle współczesne koncepcje najczęściej ujmuje go jako ideę poruszoną i wewnętrznie sprzeczną. Edward S. Casey podkreśla na przykład paradoksalność sytuacji powrotu – wracamy do domu, który już nie jest naszym domem, to, co dostrzegamy, to jedynie struktura (*house*) pozbawiona dawnej „domowości” (*domesticity*)⁴⁹. „Nasz” dom, choć materialnie być może ten sam, faktycznie nie może być tożsamy ze sobą, będąc domem należącym do innych czasów i innych ludzi. Jak z kolei pisze Morley: „Nie istnieją już dawne domy, podobnie jak nie istnieją ustalone tradycyjnie, określone przestrzenie i czasowo światy kulturowe, które się opuszczają i do których się wraca”⁵⁰, gdyż rozwiązuje je kosmopolityczny, globalny układ interakcji. O czym jednak warto pamiętać w kontekście topofilii, w pojęciu domu mieści się element ponowoczesnej gry, ale też dualność rodem z psychoanalizy. Fenomenologia domu dzieciństwa zdaje się pomijać to, co znaczy pojęcie domu i od czasów Freuda kojarzone jest z *uncanny* (*unheimlich*). Morley cytuje amerykańską literaturoznawczynię Angelikę Bammer, która pisze, że „dom zawsze był w pewnym sensie *unheimlich*: nie był po prostu utopijną przystanią obiecującą bezpieczeństwo i ochronę, za którą przypuszczalnie tęsknimy; był także siedliskiem mrocznych sekretów, strachu i zgrozy, do którego mogliśmy wśliznąć się jedynie ukradkiem”⁵¹. Tę cechę domu, związaną z dualnością egzystencji

⁴⁸ YI-FU TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987, s. 194.

⁴⁹ E.S. CASEY: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World...*, s. 300.

⁵⁰ D. MORLEY: *Przestrzenie domu. Media, mobilność, tożsamość...*, s. 26.

⁵¹ A. BAMMER: *Editorial. „New Formations”* 1992, Vol. 17, s. xi. Cyt. za: D. MORLEY: *Przestrzenie domu. Media, mobilność, tożsamość...*, s. 99–100.

– odnosząc ją nie tylko do domu śląskiego – wydobywa w swoich filmach Magdalena Piekorz. Reżyserka przełamuje topofilijny schemat romantycznej wizji domu dzieciństwa, udowadniając, iż przepojony czcią obraz jest wizerunkiem uproszczonym, a miłość uczuciem daleko bardziej skomplikowanym. Domy w jej filmach – takich jak: *Pręgi* (2004) zrealizowane na bazie głośnej powieści Wojciecha Kuczoka *Gnój*, a także *Senność* (2008) i *Zbliżenia* (2014) – ukazane są jako pełne niepokoju, pozornej idylli, wewnętrznych sprzeczności, niejednokrotnie jako miejsca opresji i wyzysku.

4.3

Geografie intymne

Filmowy krajobraz, czy to uchwycony, czy wykreowany w obiektywie, mimo wszystko rzadko przypomina widzowi percypowane w indywidualnym kontakcie miejsce. Wynika to z selektywności elementów uznanych z jakichś powodów za istotne dla charakterystyki danej przestrzeni, przez co – z konieczności – efekt pracy filmowców kina głównego nurtu przypomina czasem pocztówkowy skrót, w którym niemożliwe staje się umieszczenie tego, co nieskonfigurowane: indywidualnych mobilności, ulotnych szlaków, nienazwanych punktów. Stan ten dobrze ilustruje przypadek tożsamości modernistycznych metropolii – Los Angeles, Berlin, Londyn są mediowane przez czołowe gatunki filmowe używające palety filmu *noir* do wykreowania charakterystyki miejskiego środowiska jako abstrakcyjnej scenerii pełnej psychologicznego niepokoju; aż kipi w niej od nieprzyzwoitości, napięć seksualnych i zbrodniczych intencji, o czym szeroko pisze James Donald⁵². Jak dowodzi Julia Hallam, zupełnie inaczej jest w przypadku topograficznego *mise-and-scene* filmowców amatorów. Ten ostatni produkowany jest bowiem jak gdyby jako naturalna przestrzeń, pozbawiona artystycznej ekspresji, pełna żywotnych szczegółów i detali. Wypełnia ją konkretna, częstokroć nacechowana autobiograficznie narracja – jej cechą jest rezonowanie z lokalnym mitem i historycznym zakotwiczeniem w określonym „tu i teraz”⁵³; staje się ona zarazem czynnikiem wspomagającym mapowanie dynamicznych konturów miejsca i lokalnej tożsamości.

Mogłoby z tego wynikać, że prawdziwa intymistyka filmowa daje się poznać zwłaszcza, a może jedynie jako praktyka niezależnego filmowania. Taką tezę przyjmuje się w piśmiennictwie zachodnim, w którym kino amatorskie najczęściej utożsamiane jest z tak zwanym *home movies*, terminem wspólnie określającym filmy tworzone w celach rodzinno-pamiątkowych⁵⁴. Ich celem jest pokazywanie historii z mikroperspektywy –

⁵² J. DONALD: *Imagining the Modern City*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

⁵³ J. HALLAM: *Film, Space and Place: Researching a City in Film*. „New Review of Film and Television Studies” 2010, Vol. 8, No. 3, s. 273.

⁵⁴ O funkcjonowaniu terminu: *home movies* na gruncie polskim zob.: P. HARATYK: *Amatorskie Kluby Filmowe. Zapomniany fenomen PRL-u*. „Magazyn O.pl. Polski Portal Kultury”, 12.09.2016. <http://magazyn.o.pl/2016/paulina-haratyk-amatorskie-kluby-filmowe-zapomniany-fenomen-prl-u-ekrany/2/> [dostęp: 3.01.2017].

zwyczajnego życia, codziennych radości i trosk. Zdaniem badaczy w całościowym pojęciu kina amatorskiego mieści się jednak coś więcej niż tylko zbiory kolekcji będące świadectwem samego pragnienia zatrzymania chwili, uwiecznienia rodzinnych uroczystości czy utrwalenia banalnych, przypadkowych czynności. Jak podkreśla Bruno, prywatne filmy charakteryzują się wyjątkowymi walorami etnograficznymi, pozwalają bowiem mapować „żywy czas tak jak on codziennie biegnął”⁵⁵. Mogą pełnić rolę dokumentacyjną jako kulturowe artefakty, ponieważ oferują wnikliwe spojrzenie na bieg historii, pokazując rytm codziennego życia zwykłych ludzi, sytuacje często pomijane w oficjalnych zapisach zmian historycznych. Zwraca na to uwagę także Hallam w odniesieniu do swojego rodzinnego Liverpoolu, pisząc, że miejskie filmy amatorskie funkcjonują jak „wehikuły nostalgii”, „psychogeograficzne świadectwa”⁵⁶, którymi są „fotografie lub inne artefakty osobiste, teksty pamięci, kreowane z intencją mapowania zmiennej topografii miasta i jego funkcji przestrzennych”⁵⁷. W przeciwieństwie do profesjonalnych filmów etnograficznych często są one mniej skoncentrowane na celowych działaniach ludzi, a bardziej na tworzeniu ikonografii samego miejsca.

W zasadzie w podobny sposób misję filmowania rozumieli niegdyś niezależni filmowcy w Polsce. Krzysztof Zanussi, rozpoczynający karierę reżyserską od działalności w ruchu amatorskim, pisał, że filmowcy hobbyści używali kamery, by „zatrzymać upływ czasu, zatrzymać w pamięci obraz rzeczy minionych”⁵⁸. O ich pasji dokumentowania może świadczyć chociażby to, że jeden z wybitnych śląskich reżyserów, Leon Wojtala, został zapamiętany przez bliskich jako człowiek, który nigdy nie wychodził z domu bez aparatu fotograficznego, pragnął utrwalić każdą chwilę i wszędzie, gdzie był, „cykał zdjęcia”⁵⁹. Jakkolwiek można odnieść wrażenie, że amatorzy bardziej niż realizacją konkretnych projektów byli zainteresowani utrwalaniem za pośrednictwem kamery tego wszystkiego, co mieści się dookoła nich, z pewnością ich ambicje sięgały dalej. Celnie określił je Franciszek Dzida – legenda polskiego kina amatorskiego. Przemawiając w czasie obchodów 20-lecia AKF „Klaps”, wyznał on publiczności, że odkąd w Chybiu powstał klub filmowy, „film wypełnił całe jego życie”⁶⁰. W podniosłych słowach mówił, że w czynności amatorskiego filmowania chodzi o to, by:

ocalić własną młodość, przeczekać czas niepewny, odsunąć od siebie smutek i beznadziejność. Walczyć z samym sobą i swoją wrażliwością, uczulić innych na blask projekcyjnej lampy, na smugę światła rysującą się na płótnie ekranu. Dotykać taśmy, czuć jej zapach, oddać jej własną intymność, wykrzyknąć w czarno-białych kadrach wszystkie kolory tego świata⁶¹.

⁵⁵ G. BRUNO: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film...*, s. 259.

⁵⁶ J. HALLAM: *Film, Space and Place: Researching a City in Film...*, s. 277.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 276–277.

⁵⁸ K. ZANUSSI: *Rozmowy o filmie amatorskim*. Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1978, s. 12.

⁵⁹ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 91.

⁶⁰ A. HERCZYŃSKA: *35 lat Amatorskiego Klubu Filmowego „Klaps”*. Chybie, Gminny Ośrodek Kultury, 2006, s. 7.

⁶¹ *Ibidem*.

Nie tylko przytoczone słowa, ale przede wszystkim dorobek twórczy Dzidy stanowi dowód na to, że filmy reprezentujące omawiany obszar kina można w wielu przypadkach traktować jako pełnowartościowe zjawiska artystyczne, równorzędne z mainstreamowymi.

Mówiąc o geografiach intymnych, które miałyby być cechą śląskiego kina amatorskiego, trzeba jednak uwzględnić także specyfikę rzeczywistości PRL – władza w oczywisty sposób zainteresowana była wówczas tłumieniem twórczego zapału artystów⁶².

W tym okresie filmy amatorskie powstawały głównie w Amatorskich Klubach Filmowych, organizowanych przy zakładach pracy, domach kultury czy szkołach, były one wspierane i kontrolowane przez Federację AKF-ów – organ Ministerstwa Kultury i Sztuki. Kluby nie działały więc niezależnie, ale w obrębie systemu, w którym istniała określona hierarchia: bardziej doświadczeni spośród filmowców amatorów stawali się instruktorami, jurorowali podczas konkursów, czy też wypowiadali się na temat kina wąskotaśmowego na łamach specjalistycznej prasy⁶³ – pisze przygotowująca monografię ruchu amatorskiego w Polsce Paulina Haratyk.

Rozwijające się dynamicznie na Śląsku kluby dysponowały darmowym sprzętem i przydziałami taśmy filmowej, jednak jako sponsorowane odgórnie i działające w określonym środowisku (w państwowych zakładach przemysłowych) musiały też być w pewnym stopniu zaangażowane w „reprodukcję państwowej ideologii”⁶⁴ oraz w określony typ produkcji filmowej – od sprawozdań z realizacji planów wydobycia i reportaży z lokalnych uroczystości, po kronikarskie uwiecznianie pochodów pierwszomajowych. Próbuąc określić swoistość działalności amatorów w okresie PRL, trzeba jej szukać w wypracowywaniu przez nich umiejętności balansowania pomiędzy narzuconą odgórnie choreografią a tworzeniem jakiegoś rodzaju własnego, niezależnego, prywatnego kina. Temu dziełu sprzyjała oczywiście filmowana nieprzewidywalna codzienność, wyposażona w naturalne tendencje do wymykania się spod kontroli, oraz twórczy indywidualizm samych filmowców, próbujących podążać własnymi, niezależnymi od kolektywnych, drogami (do takich indywidualności zaliczyć wypada zwłaszcza wspomnianego Dzidę, którego biografia stała się kanwą filmu *Amator*, 1979, reż. Krzysztof Kieślowski).

⁶² Najbardziej gruntownie fenomen AKF-ów tłumaczyła słynna wystawa *Entuzjaści Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa*, pokazywana w 2004 roku w CSW Zamek Ujazdowski. Zob.: *Entuzjaści z amatorskich klubów filmowych*. Red. Ł. RONDUDA. Warszawa, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2004.

⁶³ P. HARATYK: *Film rodzinny – temat niepopularny? Codziennosc w kinie amatorskim*. „Mała Kultura Współczesna” 2015, nr 12. <https://malakulturawspolczesna.org/2015/12/10/paulina-haratyk-film-rodzinny-temat-niepopularny-codziennosc-w-kinie-amatorskim/> [dostęp: 3.01.2017].

⁶⁴ Ibidem.

Zmiana systemu i zniesienie cenzury (na co zresztą nałożyło się coraz większe upowszechnianie się technologii wideo, a później cyfrowej, które generalnie wpłynęły na przełamanie elitarności procedury kręcenia filmów) wywołały diametralną zmianę sytuacji. Młode pokolenie entuzjastów X muzy, uwolnione od systemowych zależności, wyposażone w nowoczesny sprzęt, inaczej już pojmuje charakter swojej sztuki. Refleksje dotyczące zainteresowań członków dzisiejszych AKF-ów zawarł w swojej książce Wojciech Szwiec, reżyser i kulturoznawca, działacz MKF w Łaziskach Górnych:

Amatorzy zwykle uciekają od tematów „wielkich”, polityki, gospodarki. Tere-
nem działania amatora jest jego miejsce zamieszkania – społeczność lokalna,
z którą współżyje, i którą obserwuje na co dzień⁶⁵.

W innym miejscu autor napisał:

Amator słynie z przekazywanej w jego filmach prawdy czasu. Przez obiektyw
amatorskiej kamery można zobaczyć to, czego nie pokażą w żadnym kinie
i żadnej telewizji – własne miasto, własne podwórko⁶⁶.

W tej działalności dokumentacyjnej odzwierciedlają się, zdaniem Szwieca, zarówno cele artystyczne, filmowe – poszukiwanie interesujących tematów i fotogenicznych plenerów, jak i misja typowo lokalna – pragnienie pokazania na ekranie pewnego fragmentu świata, wynikające z wrażliwości na kwestie miejsca i problemy lokalności człowieka, który jest „stąd”, i który w związku z tym pragnie uwiecznić wszystko to, co w jego przestrzeni życiowej wydaje mu się ważne.

Zgodnie z tą dewizą uogólnionym zamysłem twórczym Szwieca pozostaje refleksyjne przyglądanie się lokalnemu krajobrazowi, a ulubionym tematem – podejmowanie problematyki dotyczącej rodzinnych Łazisk i przestrzeni powiatu mikołowskiego. Bliska okolica dostarcza reżyserowi, jak sam to określa: „gotowych plenerów” i jest jego „nieodkrytą wytwórnią filmową”⁶⁷. Dlatego właśnie jego filmy wizualnie i narracyjnie zanurzone są w realnym życiu, czerpią inspiracje z zasłyszanych prawdziwych opowieści, koncentrują się na ludziach, o których „po prostu trzeba kręcić filmy”⁶⁸. Widać w tym tendencję do rozumienia praktyki filmowania w kategoriach przestrzennych – topoanalizy, tak jak za Bachelardem rozumie ją Casey, jako „psychologiczne studium intymnego życia”⁶⁹, w którym praktyki łączenia obrazów i indywidualizowanych narracji służą jakiegoś rodzaju medytacji nad własnym życiem. Kamera stanowi

⁶⁵ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 25.

⁶⁶ Ibidem, s. 37–38.

⁶⁷ B. SIEMIANOWSKA: *Wojciech Szwiec: Łaziska? Dla mnie są jak nieodkryta wytwórnia filmowa*. Mikołów Nasze Miasto 18.06.2015. <http://mikolow.naszemiasto.pl/artukul/wojciech-szwiec-laziska-dla-mnie-sa-jak-nieodkryta,3424969,art,t,id,tm.html> [dostęp: 2.01.2017].

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ E.S. CASEY: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World...*, s. 311.

tu medium – w duchu McLuhanowskim – służące przedłużeniu ludzkich zmysłów, pozwalające lepiej poznać siebie i otaczający świat, zaistnieć „w wyższej warstwie świadomości”⁷⁰, odkrywać lokalny *genius loci*, ale też niejako na nowo przemyśleć relacje: kino/miejsce, dla których kluczowa jest pasja mapowania zakorzeniona w topofilii, pozwalająca eksplorować świat według dominującej zasady „czucia miejsca”⁷¹.



Fot. 32. *Dwie siostry*, reż. W. Szwiec (2009)

Co istotne, w tak rozumianej topofilii nie chodzi bynajmniej o tworzenie obrazu świata w sensie dosłownym, chociaż takich projektów wiele się współcześnie realizuje z uwagi na rosnącą potrzebę promocji różnych miejscowości. Przykładem dzieła propagującego lokalność może być zespołowa inicjatywa AKF „iks” w Mikołowie, zatytułowana *Miasto w kadrze* (2009, reż. Jerzy Józwiak). Uroczysta premiera filmu zbiegła się z obchodami 50-lecia mikołowskiego klubu. Stosownie do okazji obraz ten prezentuje historyczny i dzisiejszy wizerunek miasta, zawierający opis dokumentów i zabytków przypominających skomplikowaną polsko-niemiecką historię regionu oraz panoramę współczesnych obiektów. W efekcie powstał wizerunek Mikołowa – przestrzeni heterogenicznej, łączącej postindustrialne relikty z walorami przyrodniczymi; miasta zieleni i tajemniczych zaułków, nad którymi unosi się duch poezji Wojaczka; miejsca, gdzie odbywają się ciekawe imprezy kulturalne. *Miasto w kadrze* ze względu na wpisana ideę edukacyjną (i promocyjną) przypomina opis chorograficzny i z powodzeniem mogłoby pracować na użytek konsumpcyjny rozwijających się współcześnie przemysłów turystycznych.

Więcej wspólnego z topofilią mają dzieła lokalne, w nich ma szansę ujawnić się to, co najbardziej charakterystyczne dla twórczości amatorskiej – oddolny punkt widzenia, będący zarazem świadectwem uruchomienia aktywności lokalnej rozszerzającej i wzmacniającej interpretację i rozumienie miejsca, o czym pisze Hallam⁷². Kluczową kwestią pozostaje tu egzystencjalny fakt „bycia” w danej przestrzeni, którego efektem

⁷⁰ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 128.

⁷¹ G. BRUNO: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film...*, s. 354.

⁷² J. HALLAM: *Mapping City Space: Independent Film-makers as Urban Gazetteers*. „Journal of British Cinema and Television” 2007, Vol. 4, No. 2, s. 274.

jest coś więcej aniżeli tylko określona wizualna konfiguracja obiektów w kadrze. W uchwyconym krajobrazie żarzą się bowiem emocje wynikające z procesu odkrywania miejsca oraz zyskiwania w toku praktyk filmowania własnej samoświadomości i poczucia identyfikacji. W tym przypadku bardziej niż suma elementów liczy się dla filmowców poszczególność, fragment, detal, odsyłające metonimicznie do pokładów kultury warstwowo interferujących w miejscu. Dobrym przykładem tego rodzaju geografii intymnej mogą być realizacje Szwieca. Oprócz tych najbardziej oczywistych, składających się na omawiany już śląski tryptyk (*Miejsce*, 2005; *Czas zatrzymany. Czas poruszony*, 2006; *Ballada o pozytywnym przemijaniu*, 2006), można wskazać mniej znane tytuły: *Beboki, mopliki i klamory* (2010), *Wiosnę* (2011), *Cyklizm po śląsku* (2015), w których zapisane jest życie z całą jego codziennością, a nieraz nudą i naiwnością. Z obrazów tych nie przebija duma mieszkańca chlubiącego się okazałością swojego miasta ani regionalisty zainteresowanego tworzeniem jakiegoś lokalnego projektu; emanują one radością i troską egzystencjalną człowieka „stąd”, okazującego szacunek dla bliskiego mu świata natury i kultury, ceniącego materialne identyfikatory lokalności wymagające utrwalenia w sytuacji jej przemijania. Na marginesie warto wspomnieć, że twórczość Szwieca charakteryzuje zamierzona intertekstualność (nawiązuje on zwłaszcza do obrazów Wojtali w filmach: *Ballada o pozytywnym przemijaniu* i *Reżyser, czyli w poszukiwaniu Migdałowej Polany*), jego realizacje nazwać przy tym można prawdziwymi zdarzeniami geograficznymi, których „rozgrywanie się” związane jest z podejmowaniem tropów filmowych naprowadzających na eksplorację realnych miejsc, dokumentowaniem ich współczesnego stanu i porównywaniem z wizją utrwaloną przed laty w medium filmowym.



Fot. 33. *Reżyser, czyli w poszukiwaniu Migdałowej Polany*, reż. W. Szwiec (2007)

Zwyczaj demonstrowania na ekranie lokalnego krajobrazu, którego różnorodność geograficzno-kulturowa fascynuje artystycznie i działa inspirująco, czyniąc ze Śląska krainę prawdziwie „filmową” (jak pisze Szwiec: „w bliskiej odległości mamy przecież góry, jeziora; niekończąca się aglomeracja przechodzi w rejon wiejski, a wszystko tak blisko siebie”⁷³), jest ugruntowaną tradycją AKF-ów w regionie. W przeszłości czynni-

⁷³ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 83.

kiem dodatkowo wzmacniającym więzi filmowców z lokalnością było łączenie przez nich środowisk pracy, zamieszkania i czasu wolnego. Najznamienitsi spośród reżyserów byli przecież jednocześnie pracownikami miejscowych zakładów przemysłowych, co w oczywisty sposób wiązało ich z określonymi tematami lokalnymi. Daje się to dostrzec nawet u reżyserów zainteresowanych głównie problematyką uniwersalną, takich jak Dzida. Mimo że jego filmy w większości poświęcone są analizie relacji psychologicznych pomiędzy ludźmi i roztrząsaniu stanów emocjonalnych, wiele spośród nich w istotny sposób związanych jest z rodzimą cukrownią „Chybie” (na przykład ceniona przez Krzysztofa Kieślowskiego *Nietutejsza* z 1975 roku, opowiadająca losy robotnicy cukrowni, czy ostatni film Dzidy z 2010 roku, zatytułowany *15 fotografii*, w którym pojawia się budzący emocje mieszkańców wątek likwidacji fabryki).



Fot. 34. *Jubilatki*, reż. W. Wikarek (2009)

Współcześnie w twórczości entuzjastów X muzy tematy lokalne wciąż zajmują wiele miejsca. Zgodnie z taktyką *bricolages* budują one lokalną przestrzeń, łącząc wspomnienia, symbole, legendy na zasadzie, mówiąc językiem Michela de Certeau, „mieszkalności”⁷⁴. Wśród filmów amatorskich oryginalnością wyróżniają się dzieła Wojciecha Wikarka z Zespołu Realizatorów Wideo przy KWK „Piast” w Bieruniu. Reżyser ten, od początku tworzący w technice wideo, pozostaje wierny tematyce górniczej. Jest autorem takich obrazów, jak: *Szczęśliwi górnicy* (1989), *Słucham, dyspozytor* (1991) czy najbardziej znany (głównie dlatego, że pierwszoplanową rolę zagrał w nim Jan Peszek), poświęcony tematyce strajku w KWK „Piast” w grudniu 1981 roku – *Najdłuższa szychta* (2006). W świetnych warsztatowo filmach (uwagę zwraca w nich chociażby dynamiczny montaż, krótkie ujęcia, celne pointy, wyrazista konstrukcja dramaturgiczna) Wikarek „nie tworzy nudnych obrazów o człowieku pracy, ale przystępną dla każdego widza, wartką opowieść”⁷⁵. Co istotne, jej podłożem jest świetna znajomość filmowanego środowiska, połączona ze zmysłem obserwacyjnym i skłonnością do krytycznej refleksji (najbardziej może uwidacznia to film *Jubilatki* z 2009 roku, brawurowo ukazujący kulisy górniczej Barbórki). Tradycja lokalna trwale

⁷⁴ M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 106.

⁷⁵ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 153.

obecna jest w twórczości filmowców zrzeszonych w AKF „Nurt 58”. Wśród zrealizowanych tu filmów wymienić można dzieła poświęcone zwyczajowo wykonywanym, a obecnie odchodzącym zawodom, na przykład lokalnemu rzemiosłu: kowalstwu (*Kuj żelazo, póki gorące*, 2015, reż. Katarzyna i Damian Noga), pszczelarstwu (*Pasieka pana Zygmunta*, 2011, reż. Henryk Latusek), a także działalności hobbystycznej (*Gołąb – to jest fajno rzecz*, 2009, reż. Henryk Latusek; *Odkryty talent*, 2011, reż. Katarzyna i Damian Noga). Poszukując wyznaczników lokalnej wspólnoty, filmowcy odnajdują i uznają za istotne relikty bogatego folkloru, wciąż inspirujące lokalną obyczajowość (*Mikołajowe obrzędy*, 1992, reż. Henryk Latusek; *Prawdziwy święty Mikołaj*, 2009, reż. Katarzyna i Damian Noga) czy charakterystyczne miejsca, z którymi związane są lokalne podania i tradycje (*Szlakiem ścieżek na Wierzysku i Górze św. Jana*, 2004, reż. Rafał Moroń, Marcin Moroń; *Diobli młyn*, 2015, reż. Henryk Latusek).

Osobne miejsce w dorobku twórczym amatorów ściśle związanych z bliską przestrzenią zajmują lokalne biografie. Odgrywają one rolę medium pamięci, w którym utrwalają się szczegóły życia i dokonania wybitnych jednostek ze świata kultury, pozostających przy tym najczęściej zwykłymi ludźmi (na przykład film *Cnota*, 2013, reż. Eugeniusz Kluczniok, poświęcony aktorowi Jerzemu Cnocie, czy *Dieter Niebieski*, 2016, reż. Wojciech Szwiec, o malarzu z Grupy Janowskiej, Dieterze Nowaku) lub po prostu interesujących postaci (na przykład *Basia*, 2004, reż. Wojciech Wikarek, o pierwszej kobiecie – kierowcy autobusu dowożącego górników do pracy). Ukazują także sylwetki mieszkańców regionu, których cechy mogą stanowić jakiś rodzaj wzoru kulturowego, ważnego do przekazania na drodze transmisji międzypokoleniowej. Dobrym przykładem mogą tu być filmy zrealizowane przez Henryka Latuska przy współpracy Marcina i Rafała Moroniów, Damiana Nogi i Mariusza Wycisły: *Moje życie* (2005) i *Tak było* (2005) – ich bohaterką jest Łucja Gizdoń, 92-letnia mieszkanka Łazisk Górnych, słynąca ze zwyczaju ubierania się w tradycyjny śląski strój. Filmy te stanowią etnograficzny dokument przedstawiający dawne obyczaje charakterystyczne dla południowej, przemysłowo-rolniczej części regionu, związane z tradycyjnymi czynnościami, takimi jak: młócka, skubanie pierza, wypiekanie chleba. Ukazany na ekranie wywiad z bohaterką oddaje cechy dawnej mentalności, a także stan światopoglądu miejscowych ludzi, zmieniającego się na przestrzeni epok: tradycyjnej/nowoczesnej, industrial-



Fot. 35. *Moje życie*, reż. H. Latusek (2005)

nej/postindustrialnej; jednocześnie jest wiernym zapisem oryginalnej gwary śląskiej. Wśród zekranizowanych biografii filmem szczególnym, bo niezwykle osobistym, jest poruszające dzieło Wikarka *Irek* (2015). Reżyser oddał w ten sposób hołd niezującym ojcu, kompozytorowi i dyrygentowi Polskiego Radia i Telewizji – Ireneuszowi Wikarkowi. Dzieło to pozostaje wyjątkowe dlatego, że we wnikliwy sposób charakteryzuje środowisko muzyczne skupione wokół TVP Katowice na tle obyczajowym epoki PRL, ale też dlatego że zawiera dyskretną sugestię metaforycznych i dosłownych analogii pomiędzy śląską specyfiką kulturową a rozwijającym się w środowisku Katowic w latach sześćdziesiątych jazzem.

Ogólnie rzecz biorąc, praktyki określane jako geografia intymna – które nie tyle dotyczą filmowania rodzinnego (*home movie*), ile szeroko rozumianej działalności amatorskiej opartej na psychogeografii jako inspiracji autobiograficznej miejscem – nie stanowią aktywności incydentalnej. Nie można jej określić jako przechadzki po mieście z kamerą zabraną z domu po to, by zarejestrować ulotną wrażeniowość. Wyjście w plener jest tu czynnością lokalizującą punkt widzenia filmowca pragnącego „wyjść ludziom naprzeciw”⁷⁶, „coś im powiedzieć”, „O sobie. O swoim widzeniu świata. O czymś, czego oni nie widzą”⁷⁷, a przy tym „adekwatnie wyrazić siebie”⁷⁸. Amator jako „człowiek z kamerą” nie przypomina więc Baudelaire’owskiego czy Benjaminowskiego flâneura, którego nieskoncentrowane spojrzenie, uosabiające miejski zgiełk i reprezentujące punkt widzenia ulicy, często bywa interpretowane przez teoretyków kultury jako kwintesencja zdystansowanej postawy artystycznej lub konsumpcyjnej⁷⁹. Właściwy mu sposób postrzegania niewiele ma też wspólnego z modernistycznym „spojrzeniem estetycznym”, opisywanym przez Toma Gunninga – mobilnym, turystycznym, powierzchniowym (choć niewątpliwie dostarcza lokalnej publiczności „spektaklu atrakcji”⁸⁰ związanego z radością rozpoznawania na ekranie znanych sobie miejsc).

Amator jest przechodniem, w przeciwieństwie do nowoczesnego spacerowicza pragnącym nadawać miejscu znaczenia, gdyż żywo interesuje go wszystko to, co dokumentuje. Jego celem pozostaje zapis geografii, sugestywnie nazywanej przez Bruno „atlasem emocji”. Według Hallam filmy amatorskie mają szczególne znaczenie dla współczesnych kultur nostalgii, są jak „emocjonalne wehikuły indywidualnych refleksji”, „psychogeograficzne podróże”, które „mapują umykające tożsamość, miejsce i lokalność”⁸¹. Podobnie twierdzi Ryan Shand, pisząc, że amatorów charakteryzuje być

⁷⁶ K. ZANUSSI: *Rozmowy o filmie amatorskim...*, s. 14.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, s. 13.

⁷⁹ Zob.: M. DZIOŃEK: *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu. „Anthropos?”* 2004, nr 2–3. <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm> [dostęp: 3.01.2017].

⁸⁰ T. GUNNING: *The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde*. In: *Early cinema: Space, frame, narrative*. Ed. T. ELSAESSER. London, British Film Institute, 1990, s. 56–63.

⁸¹ J. HALLAM: *Film, Space and Place: Researching a City in Film...*, s. 286.

może najlepsza pozycja badawcza do eksplorowania zarówno realnej, jak i wyobraźniowej lokalności, którą daje intymny kontakt z zamieszkiwanym miejscem oraz wrażliwość na zlokalizowane praktyki społeczne. Przy tym najcenniejsze w postawie entuzjastów filmowania, zdaniem badacza, pozostaje to, że wszystko, co są oni w stanie uczynić dla miejsca, opiera się na szczerych intencjach i pozbawione jest podtekstu konsumpcyjnego (współcześnie będącego cechą większości lokalnych filmów)⁸².

4.4

Zlokalizowane mikrohistorie

Amerykańska badaczka mediów Patricia Zimmermann uważa, że największą zaletą filmów amatorskich jest to, iż sytuując się w sferze poza oficjalnym obiegiem, mają się w nich szansę ujawnić „zlokalizowane mikrohistorie” – autentyczne, a przy tym zasadniczo różniące się od „narodowych, fantazmatycznych reprezentacji charakterystycznych dla dominującego dyskursu kultury”⁸³. Na polskim gruncie Zanussi także podkreślał zaletę swego rodzaju niezależności, jaką cieszy się kino nieprofesjonalne, gdy pisał, że „cele twórczości amatorskiej są jakby autonomiczne – radość z tworenia sztuki jest już wartością samą w sobie. Amator działa bezinteresownie [...]”⁸⁴. Wprawdzie trudno byłoby mówić o wolności twórczej filmowców w okresie Polski Ludowej, trzeba jednak przyznać, że pomimo ewidentnych ograniczeń systemowych, zależności od subsydiów Ministerstwa Kultury i Sztuki, zakładowych patronów i ideologicznych nakazów, filmowa działalność amatorów na tle profesjonalistów i tak wyróżniała się stosunkowo dużą swobodą. Zlokalizowana poza głównym nurtem kinematografii, ograniczona do wąskiego grona entuzjastów, nie podlegała aż tak ścisłej kontroli, o czym wspominał Dzida: „filmy amatorskie nie istniały poza żywotem festiwalowym”⁸⁵. Marcin Giżycki, analizując miejsce filmów kina niezależnego w pejzażu polskiej kultury filmowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i poszukując ich specyfiki, stwierdził: „Amatorzy, czyli po prostu filmowcy spoza kinematografii państwowej, zamknięci w klubowym getcie, potrafili poruszać tematy zupełnie w tej ostatniej nieobecne, często zresztą objęte społecznym tabu [...]”⁸⁶. Autor wyraził przy tym podziw dla odwagi nieprofesjonalnych artystów – w wielu wypadkach potrafili być niezależni, świadomie sytuować się poza ideologią i dochować wierności sobie.

⁸² R. SHAND: *Amateur cinema re-located: Localism in fact and fiction*. In: *Movies on home ground: Explorations in amateur cinema*. Ed. I. CRAVEN. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009, s. 156.

⁸³ P. ZIMMERMANN: *Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future*. „The Moving Image: Journal of the Moving Image Archivists” 2001, Vol. 1, No. 1, s. 109.

⁸⁴ K. ZANUSSI: *Rozmowy o filmie amatorskim...*, s. 6.

⁸⁵ Cyt. z filmu: *Franciszek Dzida. Moment olśnienia* (2011, reż. Wojciech Szwiec).

⁸⁶ M. GIŻYCKI: *Kino w cieniu pochodów, czyli entuzjaści*. „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 235–240.

Najlepszym potwierdzeniem tej opinii mogą być filmy Dzidy – wyraźnie zaznaczyło się w nich inne od dominującego, bardzo indywidualne i śmiałe ujęcie tematów oficjalnie zakazanych: erotyki, cielesności, skomplikowanych relacji między życiem prywatnym a publicznym.

Odpowiednio do tego krajobraz uchwycony w obiektywie filmowców amatorów najczęściej w niczym nie przypomina chorograficznych wizji znanych z filmów głównego nurtu. Generalnie wyraża coś innego aniżeli całościowe i kompletne, za każdym razem niemal naznaczone piętnem zmieniających się ideologii, oficjalne opisy i narracje. I chociaż umiejscowione mikrohistorie ukazują miejsce z perspektywy oddolnej, a więc bardzo subiektywnej, i ogólnie charakteryzuje je skrócenie dystansu do opisywanych obiektów i zdarzeń, nie oznacza to, że jedyną strategią artystycznego wyrazu jest w nich nostalgia. Jakkolwiek stanowią one niewątpliwie prawdziwie indywidualne i emocjonalne mapy lokalności, ukazane w nich miejsce rzadko zastyga w tklwym kształcie, najczęściej w widoczny sposób jawi się jako konstruowane, zaś jego sens jako negocjowany. Dzieje się tak dlatego, że w wielu przypadkach filmy amatorskie są w pełni świadome warsztatu artystycznego i własnej autoreferencyjności, w sposób zamierzony wyraża się też w nich pozycja wypowiedzeniowa twórców. Tego rodzaju wiedza obecna w filmowych obrazach czyni z nich dzieła, w których wyrażana topofilia bliska jest penetracji, albowiem na prymarne uczucie do miejsca nakłada się tu postawa usposobiona krytycznie. W sumie więc kamera amatorów jest rodzajem praktyki autobiograficznej, łączącej introspektywne potrzeby wglądu we własne „ja” z jakąś formą obiektywizacji, spojrzeniem antropologicznym na własne środowisko życia.



Fot. 36. *Blisko piekła*, reż. L. Wojtala (1974)

Filmowcem, który w czasach PRL-u niezwykle indywidualnie, a przy tym inaczej niż czyniła to profesjonalna kinematografia, wizualizował śląski krajobraz, kierując oko kamery na miejsca bliskie sercu, był Leon Wojtala. Początkowo twórca ten był związany z legendarnym AKF-em „Śląsk” w Katowicach, później z klubem ZZK „Maczki”, a w końcu od lat siedemdziesiątych z mikołowskim „iksem”, nade wszystko jednak pozostał indywidualnością porównywaną, jeśli chodzi o dokonania, z pionierami śląskiego ruchu amatorskiego: Edwardem Poloczkiem, Norbertem Boronowskim,

Marianem Koimą. Znakomita większość obrazów Wojtali z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kontrastowała z propagandą sukcesu lansowaną wówczas jako wizja śląskiej przestrzeni ogarniętej zmasowaną produkcją i pracą. Chociaż konsekwentnie realizował on tematy sprawiające wrażenie dość konwencjonalnych: „człowiek w symbiozie z przyrodą albo człowiek w symbiozie z pracą”⁸⁷, swoje filmowe opowieści o „rzeczach prostych, które wszyscy widzą, ale nie wszyscy dostrzegają”⁸⁸, traktował odrębnie i autorsko. Jeśli chodzi o pracę, to w jego obiektywie przede wszystkim nie przedstawia ona tak typowej dla doktryny socjalistycznej wartości kolektywnej, nie jest apoteozowana, wyraża za to indywidualny mozół, codzienny trud, a czasem przekraczającą ludzkie siły katorgę, przez co też zyskuje wymiar egzystencjalny i uniwersalny. Filmy o tematyce górniczej: *Gorzki chleb* (1960) i *Dni bez słońca* (1969), o kolejach śląskich (cykl ten powstał zresztą w czasach, kiedy filmowanie kolei było zabronione): *Ballada o parowozie* (1978), *Bez komentarzy* (1979), *Gdy nadejdzie zima* (r. prod. nieznan), zwłaszcza zaś film o robotnikach wypalających wapno w zakładzie produkcyjnym w Mikołowie-Mokrem: *Blisko piekła* (1974), ukazują ofiarne zmagania się człowieka z nadmiernie uciążliwymi warunkami pracy.

Ten ostatni obraz zawiera całą gamę uczuć pracującego w pocie czoła robotnika – od troski o dobre wykonanie roboty, po strach przed niebezpieczeństwem, jakie ona niesie – które wyrażają nienaturalne zbliżenia rąk i twarzy, uzyskane za pomocą specjalnie skonstruowanych szkieł powiększających. Wyrazistość dobywających się z ekranu kłębow żrącego dymu, namacalność białego osadu, grubą warstwą pokrywającego pobliskie łąki, ekspresyjność ruchów znużonych wapienników – wszystko to sprawia, że widz odnosi niezwykle sugestywne i zmysłowe wrażenie bycia w tym krajobrazie, współuczestnictwa w kieracie człowieka i rozgrywającym się dramacie przyrody ulegającej skażeniu. Film ten, choć doceniony na konkursach ogólnopolskich za wartości artystyczne, w czasach PRL zyskał sławę kontrowersyjnego. Józef Bednarowski w jednej z notatek umieszczonych w *Kronice Wojtali*, prowadzonej przez członków AKF „iks”, napisał: „decydenci niechętnie patrzyli na dokument rejestrujący archaiczne sposoby produkcji połączone z wręcz tragicznymi warunkami bezpieczeństwa i higieny pracy”⁸⁹. Dyskusyjna musiała się także wydawać ewidentnie przenikająca ten obraz wizja katastrofy ekologicznej. Na długo przed apokaliptyczną wizją śląskiego zdegradowanego pejzażu, która zdominowała widzenie regionu w latach dziewięćdziesiątych, ukazywało się tu w całej pełni widmo kłęski ekologicznej. Jeszcze bardziej czytelnie zostało ono wyrażone w filmie o zniemiennym tytule *Ginący świat*, powstałym najprawdopodobniej we wczesnych latach siedemdziesiątych. Obrazy zasnutego dymem nieba, płonących hałd, pokrytych kurzem traw i kwiatów, uschłych drzew, skarłatych owadów i martwych ryb pływających w zamienionych w ścieki rzekach, w połączeniu ze złowrogą metaliczną muzyką musiały budzić niepokój ówczesnych władz – zbytnio odstawały od chorografii „wesołej przemysłowej” lansowanej w przekazach medialnych.

⁸⁷ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 96.

⁸⁸ Ibidem, s. 100.

⁸⁹ Ibidem, s. 97–98.

Wojtala w specyficzny dla siebie sposób potrafił dostrzec w śląskim krajobrazie charakterystyczną kontrastowość, dokumentując – w stylu łączącym czułość i wzburzenie – beczeszczenie świata natury wypieranej przez agresywny przemysł, a także zastępowanie tradycyjnej robotniczej zabudowy blokami z betonu (co najlepiej może zostało uchwycone w filmie *Chwila refleksji* z 1980 roku). Drugim, nie mniej ważnym dla autora tematem była bowiem właśnie przyroda. Na przekór lansowanym krajobrazom Śląska jako krainy węgla i stali, zdominowanej figurami hałd i kominów, z upodobaniem fotografował on tereny zielone, uzupełniając jak gdyby panoramę przemysłowego regionu o pobliskie Beskidy⁹⁰. W ich majestatycznym konturnie jego kamera odkrywała tajemnice życia, sens cykliczności czasu biegnącego swym naturalnym trybem, urok prostoty zwykłych życiowych czynności, wzniosłość aktów godzenia się człowieka ze swoim losem. Te egzystencjalne i bardzo intymne doznania najlepiej uzewnętrzniły się w uznanych za wybitne i szczerze nagradzanych na festiwalach filmach o tematyce górskiej, zrealizowanych na szczyrkowskich połoninach: *Migdalowa polana* (1972), *Markowa i jej świat* (1973) oraz *Umierające chaty* (1977).

Podobnie jak w filmach dotyczących przemysłu, tutaj także widz odnosi wrażenie bycia w krajobrazie, chociaż na innych zasadach – „oddycha świeżym powietrzem, wchłania zapach siana, zbóż, świeżo upieczonego chleba”⁹¹. Kluczowe jest bowiem w tym cyklu odmalowywanie poetyckimi środkami atmosfery „swojego miejsca”, budzącego tkliwość przywiązania do domu, do własnego fragmentu świata, co znalazło swój wyraz zwłaszcza w filmie *Markowa i jej świat*, nagrodzonym srebrnym medalem na Światowym Festiwalu Filmów Niezależnych UNICA (Union Internationale du Cinéma d'Amateur) w 1975 roku. Także dzisiaj, obserwując na ekranie losy starej góralki – która po pożarze chaty nie chce odejść i postanawia sama, mizernymi siłami odbudowywać swoją siedzibę – można doznać prawdziwego olśnienia i w jednej chwili pojąć prawdziwą wartość bycia, znaczenie zakotwiczenia człowieka w miejscu i sens topofilii. Trafnie pisał Bogdan Zagroba na łamach „Filmu”, że dzięki wykreowaniu wzruszającej postaci Markowej dzieło Wojtali „nabiera siły uogólnienia, staje się metaforą ludzkiego losu, codziennego heroizmu”⁹².

W obiektywie amatorów miejsce, wyraźnie odrębne, sprawiające wrażenie „innego”, jawi się często jako „poruszone”, „przemieszczone” jak gdyby w inny wymiar. Tę specyficzną dyslokację czasem rozumie się niemalże dosłownie. Tak jest w przypadku niezależnego amatora z Bojszów, Józefa Kłyka, który w ramach opisu śląskości poru-

⁹⁰ Można wyrażać żal, jak Krzysztof Karwat, że Beskidy są „zbyt rzadko ze Śląskiem utożsamiane” (K. KARWAT: *Od redaktora...*, s. 1), trzeba jednak rzeczowo stwierdzić, że ich łączenie ze „śląskością”, najogólniej mówiąc, pozostaje dyskusyjne. Kluczem do odrębnej tożsamości Beskidów (a także Śląska Cieszyńskiego) może być, oprócz uwarunkowań historyczno-geograficznych, kwestia wyznania. Zob. szerzej: G. KUBICA: *Śląskość i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim, proza, fotografia*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

⁹¹ J. DWORAKOWSKI: *50 lat OKFA*. Konin, Centrum Kultury i Sztuki, 2007, s. 23.

⁹² B. ZAGROBA: *Festiwal Publicystyka w Hajnówce 76*. „Film” 1976, nr 7, s. 23.

sza się po odległych przestrzeniach Dzikiego Zachodu i dzięki niezwyklej wyobraźni znajduje oryginalne paralele pomiędzy swojskimi śląskimi lokacjami a krajobrazami prerii. Przygoda z kinem tego ekscentrycznego twórcy rozpoczęła się od fascynacji westernem i klasycznymi filmami tego gatunku, z Johnem Wayne'em w roli głównej, w których dostrzegł on rodzaj inspirującej, uniwersalnej fabuły, pozwalającej na przejście od niewinnej zabawy do odnajdywania w czasoprzestrzeni Dzikiego Zachodu prawd ogólnych, w tym, jak sam to określił: „szczególnie prawdy naszej, rdzennej, korzeni Ślązaków”⁹³. Jak pisała analizująca twórczość Kłyka Marta Chwałek:

Artysta od zwykłego zainteresowania historią Ameryki, kulturą Indian, miłości do westernowych plenerów przechodzi do pogłębienia tematu poprzez nadanie mu cech śląskich. Wychodząc od tego, co w klasycznym westernie powtarzalne, naddaje swoisty rys odautorski, wracając do trudnej historii Śląska, jego kultury i folkloru⁹⁴.

Tak powstaje słynna postać Wawrzyna Złotki – kowala ze wsi Bojszowy, który wchodzi w konflikt z prawem wskutek pobicia pruskiego żandarma, a następnie ucieka do Ameryki, gdzie staje się kowbojem.

W przypadku Kłyka zainteresowanie historią osadnictwa w Stanach Zjednoczonych ściśle koreluje z typowym dla amatorów zaciekawieniem najbliższą okolicą i urzeczywistnianiem kronikarskiej potrzeby dokumentowania. „Józef Kłyk ma niezwykłą potrzebę upamiętniania odchodzących ludzi, budynków, miejsc, archiwizowania historycznych faktów”⁹⁵ – pisze Chwałek. Poczucie misji kronikarskiej przypomina u niego motywacje, jakie przyświecały pierwszym użytkownikom kamer filmowych, „filmowcom z początku wieku”⁹⁶. Dalej autorka konkluduje:

Nadrzędnym celem reżysera jest prawda i zachowanie pamięci historii. Jako filmowiec zajmuje się Kłyk tematami, które mu są najbliższe i ściśle związane z ziemią, z której wywodzą się jego korzenie. Wyraża się w nich silnie zaakcentowane umiłowanie regionu, tożsamość Ślązaka i kronikarska potrzeba udokumentowania historii okolic. Reżyser często powtarza: Jeżeli ja tego nie zrobię, to już nie zrobi tego nikt⁹⁷.

Warto dodać, że łączący westernowe fascynacje z tematyką lokalną reżyser dużo zawdzięcza przyjaźni i współpracy z innym bojszowskim pasjonatem śląskich tradycji, pisarzem i regionalistą – Alojzym Lyską. Zainspirowany jego dociekliwością

⁹³ M. CHWAŁEK: *Józef Kłyk i jego twórczość*. W: *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*. Red. A. Gwóźdź. Kraków, Rabid, 2005, s. 174.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 174.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 181.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 182–183.

historyczną w ostatnich latach Kłyk całkowicie poświęcił się problematyce filmowania dziejów lokalnych w autentycznych plenerach.

Zanim to jednak nastąpiło, zrealizował trylogię *Szlakiem bezprawia*, na którą składają się dzieła: *Człowiek znikąd* (1981/1983)⁹⁸, *Full śmierci* (1984–1986) oraz *Wolny człowiek* (1988/1991). Cykl ten przysporzył mu sławy oryginalnego twórcy śląskiego westernu. Przebranie przez reżysera autentycznych bojszowian w kowbojskie stroje i opowiadanie ich losów przez pryzmat gorączki złota – pomysł sam w sobie dość absurdalny – jak się okazało, miał swoją racjonalną podbudowę i znalazł uzasadnienie w autentycznej historii⁹⁹. W 1854 roku chłopci górnośląscy z Płużnicy Wielkiej, wsi koło Strzelec Opolskich i Góry Świętej Anny, pod przewodnictwem misjonarza, franciszkanina o. Leopolda Moczygemby, rzeczywiście wyjechali za ocean. Do poszukiwania ziemi obiecanej zmusił ich głód, trudne warunki klimatyczne (kłęski nieurodzaju) i zaraza. Poszukując taniej i żyznej ziemi, odnaleźli nowy dom w południowej części stanu Teksas, nieopodal San Antonio, i założyli tam osadę Panna Maria¹⁰⁰. Ich historia symbolizuje trudne dzieje śląskiej (i polskiej, ponieważ czuli się Polakami) diaspory zmuszonej do zaadaptowania się w nowym miejscu, odmiennym od rodzimego pod względem klimatu, ukształtowania terenu, świata flory i fauny.

Kłyk w swoich filmach nie tyle jednak eksponuje niedolę śląskich osadników borykających się z malarią oraz inwazją węży i koników polnych, ile ekscytuje się oryginalnością ich sytuacji, wynikającej ze zderzenia odległych, nieprzystających do siebie kultur, krajobrazów i stylów życia, tworząc zabawne narracje, w których teksańskie losy płynnie przeplatają się z rodzimą tradycją. Bohaterowie jego filmów artykułują w śląskiej gwarze spostrzeżenia, że nowy świat tworzą bezkresne przestrzenie wolności, ale i obszary bezprawia, wskutek czego koloniści, chcąc przetrwać, muszą nauczyć się strzelania do celu i wykazać się przebiegłością. Tymczasem w ich ojczystej ziemi wszystko jest proste – „ziarno siejesz wiosną, plony zbierasz latem”¹⁰¹. Odkrycie różnicy potęguje tęsknotę za pszczyńskimi zielonymi lasami, żółto rozpościerającymi się polami, własną kuźnią i gospodarstwem – przestrzeniami obecnymi teraz już tylko w ludowych podaniach i pieśniach przypominanych przy okazji wspólnych spotkań

⁹⁸ *Człowiek znikąd* to tytuł zaczerpnięty z kultowego westernu *Jeździec znikąd* (1952, reż. George Stevens). Zawarta w tytule aluzja miała na celu wyeksponowanie roli bohatera z bliżej nikomu nieznanego Górnego Śląska (czy też szerzej – z Polski, która wówczas nie istniała na mapie politycznej świata).

⁹⁹ Losy emigracji Ślązaków w Teksasie – najstarszej polskiej emigracji w Ameryce Północnej (mimo że osadnicy śląscy przyjechali do USA jako poddani pruscy) – przedstawia wystawa *Śląscy Tekszańcy wczoraj i dziś*, przygotowana przez Towarzystwo Przyjaciół Sławięcic z Kędzierzyna-Koźła wspólnie z Muzeum Diecezjalnym w Opolu, we współpracy z The Father Leopold Moczygemba Foundation z San Antonio w USA. Po raz pierwszy ekspozycję pokazano w marcu 2014 roku w Muzeum Diecezjalnym w Opolu.

¹⁰⁰ Zob. wypowiedź ks. abp. Alfonsa Nossola w filmie *Śląscy Tekszańcy wczoraj i dziś* (2014, reż. Henryk Szymura). <https://www.youtube.com/watch?v=ckZCwQVEKbw> [dostęp: 6.01.2017].

¹⁰¹ Cyt. z filmu: *Full śmierci*.

oraz kolędach nuconych w czasie Bożego Narodzenia na rozgrzanym słońcem stepie. „Śląsk to jest taki kraj, kaj my się urodzili i kaj nos pieronem ciągnie”¹⁰² – powtarzają bohaterowie, rzewnie wspominając ojczyznę. Potwierdzają tym samym uniwersalne doświadczenia, znane z opisów dokonywanych na gruncie różnych kultur. „Dom jest tam, gdzie go zostawiłeś” – pisze Morley, cytując przy tym Farhę Ghannam, egipską antropolożkę, która stwierdza: „ludzie osiadli gdzie indziej wciąż nazywają siebie »ludźmi z Bullaą«, mimo że od piętnastu lat mieszkają w al-Zawiya. Wielu nawet po przeszło pięćdziesięciu latach wciąż identyfikuje się ze starą wioską lub miastem”¹⁰³. Śląscy Teksańczycy jeszcze w piątym pokoleniu czują się Polakami, ich przodkowie, co zostało wyakcentowane w filmach, oprócz ewidentnych różnic pomiędzy Śląskiem i Ameryką znajdowali pomiędzy nowym i starym krajem także obszary wspólne, takie jak zakorzenienie ludzkiej egzystencji w tradycyjnych wartościach, umiłowanie wolności i skłonność do buntu wobec despotycznej władzy.



Fot. 37. Śląski szeryf, reż. J. Kłyk (2015)

Do historii umiejscowionej w scenerii Dzikiego Zachodu bez trudu udało się podłączyć konwencję „świata na opak”, charakterystyczną dla śląskich ludowych opowieści o chacharach i zbójniku Pistulce, oraz styl sowizdrzalskiej ballady, a także postać bohatera – outsidera będącego na bakier z prawem, lecz kierującego się zasadami moralnymi i wiernego lokalnym wartościom. Podobieństwa pomiędzy przestrzeniami, które rozdziela ocean, nie kończą się zresztą na kwestiach konwencji. Jak się okazało, dotyczą one nawet spraw prozaicznych, będąc czynnikiem wspomagającym pracę reżysera z aktorami. Dla podkreślenia wiarygodności postaci aktorzy nie musieli być przykładowo ubierani po hollywoodzku. Przypadkiem okazało się, że „na plan można przyjść bez przebierania się w kostium”¹⁰⁴, ponieważ „górnicy używali do pracy zwykle flanelowych koszul”¹⁰⁵. Także konie, które udało się pozyskać do filmu od okolicznych rolników, idealnie pasowały do pozorowanej prerii, a nawet więcej, jak mówił reżyser:

¹⁰² M. CHWAŁEK: *Józef Kłyk i jego twórczość...*, s. 183.

¹⁰³ F. GHANNAM: *Re-imagining the global: relocation and local identities in Cairo*. In: *Space, culture and power. New identities in globalizing cities*. Eds. A. ÖNCÜ, P. WEYLAND. London–New York, Zed Books, Atlantic Highlands, 1997, s. 126. Cyt. za: D. MORLEY: *Przestrzenie domu. Media, mobilność, tożsamość...*, s. 73.

¹⁰⁴ M. CHWAŁEK: *Józef Kłyk i jego twórczość...*, s. 177.

¹⁰⁵ Ibidem.

„gospodarskie szkapy, wypożyczone do moich westernów, były prawdziwsze od swoich filmowych pierwowzorów”¹⁰⁶. Komizm rodzi się często wskutek absurdalności sytuacji i wynika ze zderzenia powagi i wzniosłości z prostoduszną bezpośredniością (co po mistrzowsku wykorzystał Mateusz Ledwig, tworząc kolekcję memów *Rubens był z Bytomia*). Taka właśnie zasada rządzi śląskim westernem, którego oryginalność najbardziej chyba urzeka tym, że śmiało łączy on wątki rozrywkowe i wysłużone konwencje gatunkowe ze znaczącym i z gruntu nieśmiesznym tematem – skomplikowaną historią i kulturą Ślązaków.

Kłyk słynie ze swej niezależności (nie jest związany z żadnym AKF-em) oraz z tego, że jako artysta sam sobie jest sterem, żeglarzem i okrętem. Oprócz kręcenia westernów chętnie podejmuje się realizacji trudnych tematów historycznych osadzonych w miejscowej przestrzeni społeczno-kulturowej, nawet w lokalnym środowisku uznawanych za tabu, takich jak: znaczenie powstań śląskich (*Ku Polsce*, 1976/1978; *Bracia*, 2006) czy przebieg II wojny światowej na Śląsku – służba krewnych w Wehrmachcie, wątki dezercji z niemieckiego wojska i zmiany munduru na polski, przejście frontu (zrealizowany wspólnie z Wikarkiem *Różaniec z kolczastego drutu*, 1999; a także *Czterech synów ojciec miał*, 2001/2003; *Nie wszystko mi wojna zabrała*, 2009). W odróżnieniu od innych twórców widać u niego przy tym pewne zacięcie regionalne – ziemia rodzinna wyraźnie naznaczona jest ideą regionalną, zespoloną narracją wspólnotową, w której pobrzmiewa świadomość odrębności historycznej i kulturowej. Jej filarem jest odtworzony z etnograficzną precyzją śląski dom usytuowany wśród lasów, pól i jezior, przesiąknięty folklorem, tradycyjną pieśnią i muzyką. „Nosz Górny Śląsk to tako kraina, gdzie się Niemcy kończą i Polska zaczyna” – mówią bohaterowie *Braci*, manifestując lokalną świadomość i filozofię pogranicza, gdzie wyjątkowo wyraźnie daje o sobie znać przypadkowość losu, konieczność dostrajania tożsamości do zmiennych ideologii i paradoksalność egzystencji. Fabularyzowane dokumenty Kłyka, podejmujące kwestie śląskiej tożsamości z perspektywy oddolnej – mieszkańca zlokalizowanej peryferyjnie, niewielkiej miejscowości, stanowią nieocenione świadectwo wiedzy lokalnej, dziś może tylko uchodzącej za niewygodną lub zasadniczo trudno dostępną reżyserom głównego nurtu, a niegdyś po prostu objętej zakazem. Powszechnie wiadomo na przykład, że historią Teksańczyków interesował się swego czasu Kutz. W jego planach filmowych po realizacji *Paciorków jednego różańca* znalazł się scenariusz zatytułowany *Różowa preria*, opowiadający dzieje emigrantów z Płużnicy Wielkiej, z rolą Franciszka Pieczki jako ojca Moczygemby¹⁰⁷. Władze PRL nie wydały jednak pozwolenia na zekranizowanie opowieści o księdzu prowadzącym grupę Ślązaków do ziemi obiecanej. Znamienny pozostaje fakt, że to, co ze względów ideologicznych było poza zasięgiem znanego reżysera, którego władza nie spuszczała z oka, przyczyniło się do triumfu mało wówczas znanego filmowca z Bojszów (jego *Człowiek znikąd* został pokazany na festiwalu w Gdyni, gdzie zdobył nagrodę dziennikarzy), któremu szczęśliwie puszczono w niepamięć podjętą problematykę.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 178.

¹⁰⁷ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 140. Zob. też: T. LUBELSKI: *Za księdzem Moczygemką do Panny Marii*. W: IDEM: *Historia niebyła kina PRL*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2012, s. 203–214.



Fot. 38. *Nie wszystko mi wojna zabrała*, reż. J. Kłyk (2009)

Fenomenem twórczości amatorskiej pozostaje to, że „zlokalizowane mikrohistorie” filmowców, jak zostały one tutaj nazwane, nie tyle może ukazują „inne” lub też inaczej skonfigurowane miejsce, ile świadczą o umiejętności kadrowania świata, wychwytywania kamerą tego, ile fizycznie istnieje w bliskiej przestrzeni, ale pozostaje poza zasięgiem wzroku przeciętnego obserwatora. Dopiero dostrzeżenie „niewidzialnych” szczegółów, ich artystyczne wyakcentowanie czyni lokalny krajobraz prawdziwie oryginalnym. Ogółem lokalność pozostaje dla niezależnych twórców skarbnicą tematów – w sytuacji zamieszkiwania i wskutek uruchomienia pasji eksplorowania jak nikt inny są oni w stanie ją odkrywać (lub bardziej precyzyjnie: wynajdywać, dlatego Kutz nazwał dzieła amatorów „filmami wynalezionymi”¹⁰⁸). Być może w tym tworzeniu z „niczego”, z tematów, które są „bliskie”, „ogólnodostępne”, ale „nikt ich nie podejmuje, jakby ich nie było”¹⁰⁹ tkwi przyczyna tego, że miejsce opisywane z mikroperspektywy wydaje się widzowi „poruszone”. Jak mówił Dzida, „patrząc, widzieć świat w pewnym wąskim kącie widzenia”¹¹⁰, dostrzec tym samym to, czego inni nie widzą, „sygnować świat swoją osobowością artysty”¹¹¹ – oto cele praktyki filmowej, oprócz realizacji funkcji artystycznych mogącej przybliżyć widzowi (zwłaszcza lokalnemu) dotyczące go bezpośrednio, a dotychczas nieznanne tematy i otwierać mu oczy na problemy nurtujące miejsce.

Filmowcem, który doprowadził do perfekcji ten typ filmowania, jest wspomniany już Wojciech Wikarek, zdobywca wielu nagród w dziedzinie filmu amatorskiego, w tym najważniejszej – prestiżowego złotego medalu na Światowym Festiwalu Filmów Niezależnych UNICA 1995 za całokształt twórczości. Twórczość tego reżysera w całości w zasadzie poświęcona jest problematyce lokalnej i wynika z wnikliwej obserwacji bliskiej reżyserowi przestrzeni. W króciutkim filmie zatytułowanym *Corrida* (1992) ukazał on miejsce definiowane w kategoriach dynamiki i zmiany. Katowice, wyposażone w cechy pewnej wielkomiejskości, jak przystało na stolicę regionu, stanowią tu

¹⁰⁸ Ibidem, s. 100.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Cyt. z filmu: *Franciszek Dzida. Moment olśnienia* (2011, reż. Wojciech Szwiec).

¹¹¹ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku...*, s. 100.

jednocześnie centrum okręgu i ośrodek rozległej i w pewnym sensie nieokiełznanej sieci komunikacyjnej, w której nowoczesność i mechanizacja przeplatają się z tradycją i zapóźnieniem. Ogólnie reprezentują one przestrzeń zamętu – po ulicach, gdzie zwykle jeżdżą samochody i tramwaje, przetaczają się koparki, spieszą ludzie, a nawet galopują krowy. Z obrazu przebija problematyka społeczna – ruch uliczny w aglomeracji przypomina korridę, a zasada „kto pierwszy” podsyca brawurę użytkowników dróg do tego stopnia, że codzienny dojazd do pracy staje się niebezpieczną szarżą, przypominającą drażnienie byka, i może się skończyć w szpitalu lub na cmentarzu. Oprócz przesłania natury etycznej film ten można też traktować jako wyjątkowy dokument swego czasu. Odzwierciedla się w nim dawna topografia miasta – ulica 3 Maja z fragmentem estakady przed dworcem PKP oraz placem autobusowym, stary układ ronda im. gen. J. Ziętka wraz z aleją Korfantego.

Nieistniejące współcześnie krajobrazy miejskie zachowane w kadrach filmowych Les Roberts nazywa „geografiami niemożliwymi”¹¹². Ich „niemożliwość” wynika z tego, że lokalizują punkty topograficzne, których już nie ma, lecz ich ekspresja na ekranie jest świadectwem istnienia dawniej określonego wzoru widzenia przestrzeni. Stanowią one zarazem interesujący dokument zmiany – wnikliwie tropi ją w rodzinnym Liverpoolu także Hallam¹¹³. Katowice z okresu transformacji ustrojowej to, podobnie jak miasto angielskiej Północy, miejsce, gdzie dawny mit miasta industrialnego spotyka się z ekonomicznym i kulturowym wyzwaniem przeobrażeń sygnowanych nowymi inwestycjami i powiększającą się gwałtownie strefą konsumpcyjną. Utrwalony sposób widzenia regionu spotyka się tu z nową perspektywą, w której jest on jeszcze bardziej dynamiczny, a przy tym obdarzony cechą pewnej nieprzewidywalności. Ujmując natomiast rzecz od innej strony, *Corrida* może stanowić fenomenalny przykład uchwycenia w obiektywie zjawiska końca pewnej epoki, o czym pisze Olga Drenda w książce *Duchologia polska*¹¹⁴, cytowanej już przy okazji omawiania chorografii filmowej. W filmie tym widać bowiem to, co autorka uznaje za kwintesencję ewoluującej rzeczywistości, a więc: obiekty (od żuków, nys, małych fiatów, czerwonych autobusów marki Jelcz, przez ciężarówki wyładowane węglem, po białe adidasy i dekatyzowane dżinsy), widmową kolorystykę oraz atmosferę zamętu. Tworzy ją „połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju”¹¹⁵, składające się na specyficzny klimat fatalizmu wynikającego z tego, że na horyzoncie mglisto rysują się nowe możliwości, ale rzeczywistość jest przeniknięta relikdami poprzedniego systemu.

Indywidualne widzenie otaczającego świata jeszcze wyraźniej zaznacza się w filmach Wikarka zrealizowanych w ostatniej dekadzie, takich jak chociażby: *Basia* (2004) czy *Jubilatki* (2009). Obydwa obrazy stanowią efekt podjęcia przez reżysera problematyki doskonale znanej z autopsji (przez wiele lat był pracownikiem kopalni

¹¹² L. ROBERTS: *Dis/embedded geographies of film: Virtual panoramas and the touristic consumption of Liverpool waterfront*. „Space and Culture” 2010, Vol. 13, No. 1, s. 54–74.

¹¹³ J. HALLAM: *Film, Space and Place: Researching a City in Film...*

¹¹⁴ O. DRENDA: *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*. Kraków, Karakter, 2016.

¹¹⁵ Ibidem, s. 9.

„Piaś”), dowodzą przy tym umiejętności dostrzeżenia ekscentryczności w sytuacjach, które zwykle nie są uznawane za nietypowe. W pierwszym przypadku chodzi o pracę kierowcy przewoźu kopalnianego, w drugim – o doroczną galę górniczą obchodzoną z okazji Barbórki. Bystre oko filmowca potrafi dostrzec w tych standardowych realiach coś atrakcyjnego. Tytułowa Basia jest kobietą – kierowcą autobusu przewoźącego do pracy górników zatrudnionych w KWK „Piaś”, co zasadniczo zmienia kontekst pracy tradycyjnie wykonywanej przez mężczyzn. Podobnie, bo z perspektywy kobiet zajmujących się przygotowaniem przyjęcia i poczęstunku, przedstawione zostało typowo męskie święto – Dzień Górnika. „Osobność” widzenia kamery polega tu na uchwyceniu kontrastowości pracy mężczyzn i kobiet (temat podjęty wcześniej w obsypanym nagrodami filmie *Black and white* z 1990 roku, gdzie porównana została praca górników w kopalni i kobiet w fabryce) oraz zmierzeniu się ze stereotypami płciowymi funkcjonującymi w tradycyjnym górniczym środowisku.

Penetracje

5.1

Penetracja, czyli odkrywanie (*surveing*)

Działalność artystyczną Wojciecha Wikarka można nazwać topofilią w tym sensie, że jako filmowiec amator pozostaje on wierny „swojemu” miejscu, praktycznie całą twórczość poświęcając rejestracji krajobrazu doświadczanego, znanego z codzienności. Mapuje go, angażując własne zmysły i wiedzę lokalną. Filmowanie w jego wykonaniu przypomina mapping, tak jak go rozumie pisarz i reżyser brytyjski Iain Sinclair: „gromadzenie informacji w toku przechadzki, w pewnym sensie praca czysto dokumentalna, rejestrowanie krajobrazu i jego cech charakterystycznych. Faktycznie chodzi w tym jednak o coś więcej, do tych czynności dodane są bowiem emocje [...]”¹. W toku działań artystycznych, jak uważa ten twórca, to, co realnie kartograficzne – nazwy miejsc, punktów, obiektów – przekształcane jest w określone formy energii, pozwalające kreować własny system świata, odsłaniać obrazy wyobraźni o symbolicznej wartości. „Mapowanie to uzyskiwanie wiedzy o sobie, o krajobrazie i miejscu”² – twierdzi Sinclair, włączając tym samym w procesy lirycznej wizualizacji elementów przestrzennych wymiar eksploracyjny, analityczny. To, co nazywa on „mapą”, faktycznie jest rodzajem albumu gromadzącego formy tekstualne i wizualne, które zostały w nim umieszczone nie ze względu na swoją wartość estetyczną, ale wskutek tego, że traktuje się je jako zapis informacji, formę deskrypcji. Można powiedzieć, iż w twórczości brytyjskiego reżysera, podobnie jak w twórczości Wikarka, na afektywny stosunek do miejsca, będący wyznacznikiem topofilii, nakłada się inna strategia topograficzna, którą za Teresą Castro można nazwać penetracją (*surveying*).

Ten ostatni typ podejścia modelowo wręcz ujawnia się w filmach śląskich Michała Rosy. Od czasu debiutu na początku lat dziewięćdziesiątych (*Gorący czwartek*, 1993)

¹ D. COOPER, L. ROBERTS: *Walking, Witnessing, Mapping: An Interview with Iain Sinclair*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Ed. L. ROBERTS. New York, Palgrave Macmillan, 2015, s. 87.

² *Ibidem*, s. 85.

twórca ten regularnie powraca do tematyki lokalnej (czego najlepszym przykładem jest ostatni jego film *Szczęście świata*, 2016). W filmie *Co słonko widziało* (2006) obok trójki głównych postaci³ równorzędnym bohaterem staje się śląski krajobraz ewokujący sensory dosłowne i metaforyczne. Jego prezentowaniu na ekranie służy strategia naprzemiennego oddalania się i przybliżania do filmowanego świata. Kamera ukazuje więc w ujęciach z góry panoramę robotniczego osiedla, ciasne zaułki (typowe dla katowickiego Załęża), tory kolejowe, powyrobiskowe zbiorniki wodne, kominy fabryczne na horyzoncie – charakterystyczne obiekty niepozostawiające wątpliwości, że akcja rozgrywa się na Śląsku. Następnie powoli schodzi w dół, by z pozycji przechodnia zbliżyć się kolejno do tytułowych bohaterów, reprezentantów typowych lokalnych środowisk z ich specyficznymi dla czasów transformacji zmaganiem z trudną codziennością. Poznajemy więc Sebastiana – trzynastoletniego chłopca z *familoka*, pochodzącego z rozbitej rodziny, zmuszonego do pracy zarobkowej (uliczna sprzedaż sznurowadeł i żuru) oraz opieki nad zdemoralizowanym dziadkiem. W kolejnych sekwencjach widzimy nastoletnią śpiewaczkę Martę, która marzy o tym, by wyemigrować do Norwegii, a dalej mężczyznę w średnim wieku – bezrobotnego górnika Józefa.



Fot. 39 *Co słonko widziało*, reż. M. Rosa (2006)

Wizualizacji pejzażu i charakterystyce zanurzonych w nim ludzi towarzyszy dążenie do stworzenia pogłębionego wizerunku Śląska okresu przemian. W efekcie na ekranie można zlokalizować elementy chorograficznego opisu, w którym figurują znaki tradycyjnej lokalności (śląska kuchnia, śląski żur, wartość pracy w kopalni), symbole jej ponowoczesnych transmutacji (zrujnowane przestrzenie poprzemysłowe, zamykane kopalnie, burzone kominy fabryczne), a także zarys przestrzeni metropolitalnej z charakterystyczną dla niej koncentracją obiektów nowoczesnego biznesu (biura pośrednictwa pracy, agencje reklamowe). W filmie można też jednak dostrzec przypominający nieco topofilię, ciepły stosunek do krajobrazu (raz skażonego i odpychającego, to znowu pięknego i malowniczego) oraz do kreowanych postaci, wynikający z gruntownej znajomości lokalnej problematyki. Podobne podejście do świata przedstawionego prezentuje wcześniejszy film Rosy, zatytułowany *Gorący*

³ Oprócz filmu kinowego powstawały równolegle trzy produkcje telewizyjne: *Marta*, *Sebastian* i *Józef*, opowiadające o tych samych bohaterach, każda według osobnego scenariusza.

czwartek – jego bohaterami są zdeprawowane dzieci, pozostawione samym sobie wśród hałd i *hasioków*. W obu obrazach przebija problematyka społeczna utrwalona przez reżysera w całym jej skomplikowaniu. W filmie *Co słonko widziało* składają się na nią kwestie uniwersalne (brak pracy i perspektyw, ubóstwo, rozbieżność rodzin) i lokalne (rozpad tradycyjnych więzi społecznych, konieczność dostosowania się mieszkańców regionu – nawykłych do standardów dawnych przemysłów – do nowego świata, którym rządzi sektor usług).

Co jednak charakterystyczne, pejzaż odchodzącej tradycji ukazany jest przez Rosę bez nostalgicznego usztywnienia, raczej ze skłonnością do rzeczowej penetracji miejsca – wyraża tendencję do szukania wyznaczników jego specyfiki, wychwytywania symptomów definiującej je zmiany. Reżyser w większości filmów przejawia zresztą skłonności poszukiwawcze, co sam potwierdza, mówiąc, że tworzy „kino eksplorujące naturę ludzką”⁴. Dodaje przy tym, iż obca jest mu twórczość artystyczna oparta na emocjach, bliższy jest mu natomiast „tryb pewnego dyskursu, który się toczy na ekranie”⁵, a który można zdefiniować jako „kino rozmowy”⁶. O swoich inspiracjach mówi także, że pochodzą z kina społecznego i jego formuły moralitetu stosowanej przez takich twórców, jak Mike Leigh czy Michael Winterbottom⁷. Być może kluczem do zrozumienia stosowanej przez Rosę pozycji wypowiedzeniowej, której istotą jest umiejętność zdystansowania się względem filmowanego świata, jest jego pochodzenie. Deklaruje on bowiem: „Nie jestem Ślązakiem [...]. Obserwuję ten świat z pewnego oddalenia”⁸. Zachowanie dystansu w tym przypadku nie pociąga jednak za sobą skłonności do estetyzacji, konwencjonalizacji lub jakiegokolwiek powierzchowności widzenia, raczej wzmacnia dążenie do odkrywania w miejscu materialności i zdarzeń oraz wysnuwanie wniosków takich jak ten:

Nie mam śląskich korzeni, śląskiej rodziny, ale od momentu, gdy tu zamieszkałem [...] urzekło mnie nie tyle nawet piękno, co ład panujący w tym świecie. Ład przestrzenny, architektoniczny, ład w relacjach międzyludzkich – pomimo tego straszego połamania powojennego, które tak bardzo Śląsk i śląskość zdewastowało. To unikalna ziemia i unikalni ludzie⁹.

⁴ „Szczęście świata”. *Lekko, lekkuško. Z Michałem Rosą rozmawia Anita Skwara*. <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,24215,1,1,Szczescie-swiata-Lekko-lekkusko.html> [dostęp: 12.01.2017].

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ *Opowieść o człowieku, który marzy. Z Michałem Rosą rozmawia Piotr Śmiałowski*. „Kino” 2006, nr 12, s. 30.

⁸ A. KICIŃSKI: *Kamienica na końcu świata, czyli „Szczęście świata”*. <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,23818,1,1,Kamienica-na-koncu-swiata-czyli-Szczescie-swiata.html> [dostęp: 12.01.2017].

⁹ „Szczęście świata”. *Lekko, lekkuško. Z Michałem Rosą rozmawia Anita Skwara...*

Penetracja jako strategia mapowania w oryginalnym ujęciu Castro ma za zadanie „łączyć sens spacerowania – fundamentalnej praktyki przestrzennej – i zdystansowanego widzenia”¹⁰, a więc integrować czynności, które Beata Frydryczak określiła jako „bycie wobec krajobrazu” i „bycie w krajobrazie”¹¹. Czasownikiem, zdaniem Castro, najlepiej określającym ten rodzaj przechadzania się, a właściwie doświadczania



Fot. 40. *Co słonko widziało*, reż. M. Rosa (2006)

miasta „na piechotę”, jest to *derive* (co w języku sytuacjonistów jest tłumaczone jako „dryf”¹², a co można by dookreślić jako: „znajdowanie”, „skanowanie”, „namierzanie”) – coś na kształt performatywnego ruchu, chodzenie połączone z jakimś rodzajem kreatywnej analizy. *Derive* stanowi „eksperymentalny sposób zachowania związany z kondycją wykształconą w społeczności miejskiej”¹³ i oznacza swoisty stan bycia-w-mieście, polegający na „szybkim przemierzaniu różnych środowisk”¹⁴. Tego rodzaju aktywności Castro nie utożsamia jednak, jak można by przypuszczać, z klasycznym pojęciem spaceru miejskiego, czynności typowej dla flâneura, który nie zadaje sobie trudu, by dociekać istoty rzeczy. Zamiast estetyzującego i przypadkowego spojrzenia prześlizgującego się przez witryny pasaży, tu przewagę zdobywa doświadczenie skłaniające się ku temu, co ukryte¹⁵, jest to więc działanie bardziej świadome

¹⁰ T. CASTRO: *Mapping the City through Film. From 'Topophilia' to Urban Mapscapes*. In: *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*. Eds. R. KOECK, L. ROBERTS. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, s. 145.

¹¹ B. FRYDRYCHAK: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2013, s. 9.

¹² M. ADAMCZAK: *Derive (dryf)*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010, s. 664; M. ADAMCZAK: *Psychogeografia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta...*, s. 681.

¹³ T. CASTRO: *Mapping the City through Film. From 'Topophilia' to Urban Mapscapes...*, s. 152.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Jak pisze Marianna Michałowska: „Mapowanie lub skanowanie przestrzeni zawiera dwa etapy postrzegania. W pierwszym dochodzi do zapisu danych, uzyskanych dzięki jednoczesnemu szybkiemu i dokładnemu »prześlizgiwaniu się« obiektywu lub skanera po przestrzeni. W drugim można wtórnie odtworzyć poszukiwane fragmenty, cyfrowo je wyodrębiając, uzupełniając. Mapowanie łączy zatem spojrzenie *voyeura*, zdystansowanego

i ukierunkowane na odkrywanie morfologii miejsca złożonego z elementów „tkanki miejskiej”, takich jak: „przeptywy, grodzenia, przejścia, zapory”¹⁶. U jego podstaw leży pojęcie psychogeografii: „oddziaływanie środowiska geograficznego [...] na emocje i zachowanie jednostek”¹⁷. *Derive* więcej aniżeli z przechadzką ma zatem wspólnego z umyślnymi praktykami – artystycznymi lub politycznymi, włączającymi w czynność chodzenia krytyczne myślenie, pozwalające wiązać ze sobą to, co dotychczas niepowiązane, tworzyć nowe interrelacje w miejscu postrzeganym jako palimpsest¹⁸. Teorię *derive* Castro przejęła od Guya Deborda – dla francuskiego filozofa czasownik ten jest określeniem „krytycznej miejskiej geografii”¹⁹, której celem jest wyczulenie nie tyle na to, co w przestrzeni miejskiej ulotne i przypadkowe, ile raczej na to, co inne i niesubordynowane, a co za tym idzie – zdolne do przeciwstawienia się trwałości habitusu. Tak rozumiane *derive* stanowi rodzaj umiejscowionego działania, w toku którego realizowane są pragnienia wychwytywania, porównywania i opisywania tego, co w miejscu stałe i zmienne, pewne i niejasne, współczesne i przeszłe²⁰.

Tym, co w istotny sposób wyróżnia penetrację (*surveying*) jako podejście topograficzne, jest jednocześnie fakt, że uzupełnieniem twórczego *derive* jest tu widok z góry, z lotu ptaka. Jest więc ona połączeniem dwóch różnych perspektyw – obserwatora i wędrowca²¹, które zarazem wyrażają dwa rodzaje relacji z miejscem: formalny – z góry, i nieformalny – oddolny²². Abstrakcyjny, dokumentalny *look* – efekt zastosowania strategii ogarniania całości – zestawia się tu z opozycyjną w stosunku do niego praktyką chodzenia na piechotę, będącą ucieleśnieniem bycia w krajobrazie, zmysłowego zanurzenia się w nim i doświadczenia zaangażowanego, świadomego swej partycypacji w danym środowisku²³. Można podsumować, że celem tak pojętej

[...] podglądacza, ze spojrzeniem *deriveura* [...]”. M. MICHAŁOWSKA: *Mapowanie*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta...*, s. 674.

¹⁶ M. ADAMCZAK: *Derive (dryf)...*, s. 664.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Michel de Certeau porównuje akt chodzenia z pracą języka i uważa, że „chodzenie może być określone [...] jako przestrzeń wypowiedzania”. M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 99.

¹⁹ T. CASTRO: *Mapping the City through Film. From 'Topophilia' to Urban Mapscapes...*, s. 153.

²⁰ Por. rozwinięcie konceptu *derive* w odniesieniu do Guya Deborda: T. BUTLER: *A Walk of Art: the Potential of the Sound Walk as Practice in Cultural Geography*. „Social & Cultural Geography” 2006, Vol. 7, No. 6, s. 893.

²¹ Są to określenia Michela de Certeau. Zob.: M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania...*, s. 93.

²² M.H. EDNEY: *Mapping Parts of the World*. In: *Maps. Finding our Place in the World*. Eds. J.R. ACKERMAN, R.W. KARROW JR. Chicago–London, University of Chicago Press, 2007, s. 125.

²³ Podobne podejście naprzemiennego zbliżania się do miejskiego pejzażu i oddalania od niego przez obserwatora, który jest zdystansowany, to znów zanurzony w przestrzeni, Ewa Rewers znajduje u Henriego Lefebvre’a w eseju autobiograficznym *Widziane z okna*. Zob.: E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków, Universitas, 2005, s. 61–68.

penetracji jest dialektyczna interferencja chorografii i topofilii, połączenie zdystansowanego aktu widzenia krajobrazu z ucieleśnioną empirią, co zresztą, zdaniem Castro, stanowi najwłaściwsze odzwierciedlenie reguły kartograficznej jako takiej, źródłowo identyfikuje ją bowiem zmienność skali, stosowana z zamiarem pomiaru ładu jednocześnie „z góry, z zaangażowaniem oka”, oraz „z dołu” poprzez „skanowanie i pomiar cielesny”²⁴. Ogółem strategia penetracji technicznie zasada się więc na takich ruchach kamery, które łączą wertykalne, synoptyczne widoki z góry z wizjami oddolnymi, perypatetycznymi, umożliwiającymi przedstawienie fragmentów, detali²⁵. Ideowo natomiast celem pozostaje w niej twórcze mapowanie miejsca, konstruowanie wizji świata przesycone całkowicie realnym pragnieniem rozszyfrowania jego zawłości. Tak zorientowana wyobraźnia kartograficzna powinna kojarzyć się nie z powierzchniowym mapowaniem, a raczej z „głęboką topografią” (*deep topography*)²⁶, jak ją nazywa Sinclair, gdyż ma ona za zadanie wiązać praktyki deskryptywne z działaniem nakierowanym na archiwizowanie, nadzorowanie, odzyskiwanie zlokalizowanych w miejscu materialności i medialności.

Na podstawie przedstawionej charakterystyki można by wnioskować, że penetracje bliskie są perspektywie, którą Bertrand Westphal nazwał „allochtoniczną”, a która kojarzy się z widzeniem miejsca z perspektywy „pomiędzy” – jego wnętrza i zewnątrz. Zdaniem badacza perspektywa ta w najwyższym stopniu pozwala uchwycić to, co nazywa on istotą miejsca – cały konglomerat ukrytych pod powierzchnią sensów. Stanowi zarazem punkt widzenia otwierający faktyczną refleksję geokrytyczną, polegającą na przełamywaniu definiujących przestrzeń stereotypów i wyznaczaniu szerszej optyki, która wykracza poza zwyczajową pozycję egocentryczną w kierunku dowartościowania samego miejsca²⁷. Ten swoisty geocentryzm, inspirowany heterotopią Michela Foucaulta, deterytorializacją Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego oraz produkcją przestrzeni Henriego Lefebvre’a, skupia się na dynamice miejsca i krajobrazu oraz skłania do ich eksplorowania z uwzględnieniem nierozpoznanych lub słabo dotąd zbadanych „szczelin” – wątków, motywów, obszarów problemowych, mieszczących się wewnątrz sieci złożonej z elementów realnej przestrzeni i jej wizualnych i tekstualnych reprezentacji. Czynnikiem w naturalny sposób sprzyjającym wykształceniu się

²⁴ T. CASTRO: *Mapping the City through Film. From 'Topophilia' to Urban Mapscales...*, s. 154.

²⁵ Ibidem.

²⁶ „Głęboką topografią” Iain Sinclair nazywa rodzaj penetracji (*surveing*) – odszukiwania w miejscu kulturowych artefaktów i ich detalicznego badania, a także archiwizacji i odzyskiwania tekstów, indywidualnych narracji etc. Zob.: D. COOPER, L. ROBERTS: *Walking, Witnessing, Mapping: An Interview with Iain Sinclair...*, s. 92. Pojęcie *deep mapping* stosuje także Les Roberts na określenie praktyk z wykorzystaniem GIS – charakterystycznych dla przestrzennej digitalnej antropologii. Zob.: L. ROBERTS: *Deep Mapping and Spatial Anthropology*. „Humanities” 2016, Vol. 5, No. 1. <http://www.mdpi.com/2076-0787/5/1/5/htm> [dostęp: 2.02.2017].

²⁷ B. WESTPHAL: *Foreword*. In: *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. R.T. TALLY JR. New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. XIII.

tego rodzaju podejścia jest lokalizacja nomadyczna, ponieważ mobilność szczególnie predestynuje do poszerzonego widzenia. W ruchu pomiędzy miejscami wyostrza się bowiem zmysł dostrzegania specyficznych punktów przestrzennych, intensyfikują się skłonności komparatystyczne i wzmacnia się myślenie dialektyczne.

Jakkolwiek z powyższych rozważań mogłoby wynikać, że warunkiem tego, co chcielibyśmy określić jako zdolność odkrywania miejsca, jest zdystansowanie się, a skuteczność opisu wzmacnia bardziej postawa świadka aniżeli zaangażowanego emocjonalnie uczestnika zdarzeń, nie jest przesądzone, iż rodzaj eksploracji określony tu jako *surveing* definitywnie pozostaje poza zasięgiem wszystkich tych, którzy są związani z miejscem afektywną relacją zamieszkiwania, i którzy postrzegają je z perspektywy „od środka”. Podobnie jak domena topofilii nie ogranicza się do emocji wynikających z zakorzenienia i daje się tłumaczyć istnieniem innego rodzaju więzów z krajobrazem (jakie tworzą się na przykład w warunkach kontaktu z miejscem kogoś, kto generalnie do niego nie należy, pozostając „obcym”, przybyszem), odkrywanie także wydaje się dostępne spojrzeniu „od wewnątrz”. Koniecznym warunkiem tego rodzaju topografii filmowej musiałyby jednak być osiągnięcie przez filmowców stanu powściągliwości emocjonalnej jako postawy twórczej i dyskursywnej, bliskiej temu, co w języku geopoetyki nazywane jest „nomadyzmem intelektualnym”²⁸, a co w sumie sprowadza się do gotowości dobrowolnego „wyjścia z siebie”, transgresywnego przekraczania horyzontu własnego poznania, realizacji woli przemieszczania się w nieomówioną – po to, by móc uzyskać dostęp do bardziej rzeczowej wiedzy o „swoim” miejscu.

5.2 | Trwała i słaba ontologia krajobrazu

Mapowanie zorientowane na penetrację dokonuje się poprzez wybór elementów przestrzennych uznanych przez reżyserów za istotne, jednak inaczej aniżeli w przypadku chorografii, która zmierza do ogólnej charakterystyki miejsca (zarysu, szkicu), w tym przypadku chodzi o lokalizowanie, akcentowanie i analizowanie kulturowo znaczących elementów i związanych z nimi praktyk kulturowych. Innymi słowy, za pośrednictwem krajobrazu próbuje się uzyskać dostęp do przestrzeni społeczno-kulturowej ze wszystkimi jej wyznacznikami i problemami. Naturalnie tego rodzaju z gruntu eksploratorskiej postawie twórczej musi towarzyszyć skłonność do podejmowania dyskusji z utrwalonym stereotypowo wizerunkiem. Nie dziwi więc, że filmy śląskie reprezentujące podobną strategię, nawet jeśli przywołują tradycyjną ikonografię, zazwyczaj jest to podyktowane zamiarem polemicznych odniesień i tendencją do sytuowania konwencjonalnych obrazów w nowych kontekstach. Nadrzędnym celem filmowców pozostaje bowiem nie tyle rekonstrukcja dawnych układów przestrzennych i geokulturowych (na przykład utrzymana w nostalgicznej formule ocalenia znikających pejzaży przeszłości) czy też realizacja podbarwionych

²⁸ K. WHITE: *Poeta kosmograf*. Przeł. K. BRAKONIECKI. Olsztyn, Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor – Warmia i Mazury, 2010, zwłaszcza s. 7–27.

ideologicznie projektów (narodowych, regionalistycznych czy innych), ile rzeczowe skoncentrowanie się na samym miejscu – jego współczesnej dynamice, fluktuacjach oraz procesie rozkodowywania dialektyki tego, co w nim stałe/zmienne.

Ten typ podejścia najlepiej chyba daje się rozpoznać we współczesnych dziełach Rosy (*Gorący czwartek*, a zwłaszcza *Co słonko widziało*), Macieja Pieprzycy (*Drzazgi*, 2008), a także częściowo u Adama Sikory i Ingmara Villqista (*Ewa*, 2010). Twórcza penetracja krajobrazu stanowi u wymienionych reżyserów rezultat zintegrowania w obiektywie kamery punktów widzenia badacza i mieszkańca. Ich perspektywa nosi znamiona postawy autobiograficznej, tak jak opisała ją Małgorzata Czermińska²⁹. Wymienieni twórcy są bowiem związani z czasoprzestrzenią, o której opowiadają obecną lub przeszłą relacją zamieszkiwania, a w ich sposobie widzenia Śląska dają się rozpoznać ślady subiektywności wypowiedzi, osobistej autoekspresji sprawiającej wrażenie „rozpoznawalnego charakteru filmowego pisma”³⁰. Sami twórcy deklarują przywiązanie do regionu w wywiadach. Rosa stwierdza, że co jakiś czas chce opowiadać w swoich filmach o Śląsku, a nie, jak to się ostatnio często dzieje, traktować ten region wyłącznie jak scenografię³¹. Jeszcze dobitniej mówi o tym Pieprzyca:

Śląsk jest dla mnie regionem, w którym się urodziłem i wychowałem, miejscem, gdzie nadal mieszkam (mimo że od kilku lat mieszkam też w Warszawie), gdzie mam rodzinę, gdzie robiłem i nadal mam zamiar robić swoje filmy. Na Śląsk wracam po energię, tu ładuję akumulatory. Od lat jestem związany z Wydziałem Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, w tym regionie zrealizowałem swoje najważniejsze projekty filmowe. Wierzę, że nakręcę jeszcze sporo historii tutaj osadzonych³².

O Sikorze krytycy piszą, że zakorzenie w miejscu urodzenia odzwierciedla się w jego autorskiej twórczości, zarówno tej dokumentalnej, jak i fabularnej, czyniąc



Fot. 41. *Drzazgi*, reż. M. Pieprzyca (2008)

²⁹ M. CZERMIŃSKA: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1987, s. 7–28.

³⁰ M. PODSIADŁO: *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*. Kraków, Universitas, 2013, s. 13.

³¹ *Ibidem*.

³² <http://culture.pl/pl/tworca/maciej-pieprzyca> [dostęp: 10.01.2017].

go nie mniej wyrazistym niż Kazimierz Kutz – choć posługującym się odmiennymi środkami wyrazu – piewcą Śląska, jego ludzi, ich codziennych radości i zmartwień³³.

Mimo wyraźnych sygnałów zanurzenia się reżyserów w filmowanej przestrzeni, obrazów, takich jak: *Co słonko widziało*, *Drzazgi* czy *Ewa*, w żaden sposób nie da się zamknąć w formule topofilii. Reżyserzy ci wyraźnie dystansują się bowiem wobec ukazywanej przez nich problematyki lokalnej, która zarazem sprawia, że dzieła te równie dobrze można czytać w kluczu uniwersalnym. Jeśli chodzi o mapę Śląska, możliwą do rozpoznania w wymienionych obrazach, to przedstawia ona miejsce nieoczywiste, wielowymiarowe, postrzegane nie jako homogeniczna całość, ale w kategoriach ponowoczesnych – płynności, hybrydyczności, warstwowości. Jego skomplikowany status kulturowy wzmacnia skoncentrowanie się reżyserów na przełomowym momencie, w którym dawny mit regionu spotyka się z ekonomicznym i kulturowym wyzwaniem zmiany. Zgodnie z tym krajobraz śląski utkany jest ze śladów minionej działalności, związanej z gospodarką węglową, oraz z elementów stanowiących efekt stopniowego otwierania się na rodzaj ekonomii nazywany przez brytyjskiego geografa Tima Edensora „miękkim” przemysłem (*soft industry*)³⁴. W krajobrazie tym można dostrzec obecność zarówno wciąż operatywnych struktur industrialnych, jak i odpadów – reliktywów postępujących procesów restrukturyzacji przemysłu ciężkiego, a także zarysy lekkiego budownictwa segmentowego w efekcie uwzględnienia elementów urbanistycznych charakterystycznych dla współczesnych kultur metropolitalnych.



Fot. 42. *Drzazgi*, reż. M. Pieprzyca (2008)

We wszystkich wspomnianych filmach pejzaże zawierają komponenty tradycyjne, takie jak: brukowane uliczki, równe zabudowania ceglanych domków, komórki na dziedzińcach, hałdy, wieże kopalniane, szyby wyciągowe, kominy fabryczne. Przywodzą na myśl erę „starych, dobrych czasów”, których wyznacznikiem była praca, sprzyjająca koniunkturze i sąsiedzkie zażyłości, i w których przeludnione i ogarnięte wrzawą podwórka uosabiały cały cykliczny rytuał życia. Jednocześnie pejzaże te ukazują formy przestrzenne posiadające wszelkie cechy postmodernistycznych nie-miejsc³⁵

³³ <http://culture.pl/pl/tworca/adam-sikora> [dostęp: 10.01.2017].

³⁴ T. EDENSOR: *Introduction*. In: IDEM: *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford–New York, Berg, 2005, s. 6.

³⁵ Zob.: M. AUGÉ: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.

z ich hipernowoczesną przechodnością i „nieobecnością miejsca w nim samym”³⁶. Jak tłumaczy to Marc Augé, geometryczna natura miejsca antropologicznego i jego całościowość zostają w tych pustych znaczeniowo przestrzeniach zakwestionowane, zaś uświęcona tradycją organizacja i ustalone granice – unieważnione³⁷. Świadomi tych procesów filmowcy, nawet jeśli decydują się na rysowanie jakichś granic, w których miałyby się mieścić lokalność, zarazem za jednym zamachem je wymazują. Ich kamery rejestrują tradycyjne zabudowania śląskich osiedli sąsiadujące z metropolitalnymi biurami, wpisane w krajobraz dostojne gmachy kopalń i wyrastające wprost na ich gruzach komercyjne, przeszklone hale globalnych konsorcjów, robotnicze osady i nowobogackie enklawy, prywatne ścieżki i anonimowe autostrady. Dostarczając obrazów miejsc i nie-miejsc, filmy śląskie stają się kolejnymi świadkami dokonujących się w wymiarze globalnym transformacji urbanistycznych oraz ewolucji ról i stosunków społecznych charakterystycznych dla współczesnego świata, z najbardziej symptomatycznym zjawiskiem – utratą znaczenia miejsca i kryzysem relacji z nim – które rejestruje kino światowe³⁸.



Fot. 43. *Drzazgi*, reż. M. Pieprzycyca (2008)

W skontrastowaniu obrazów ujawnia się napięcie będące zarazem kwintesencją problematyki społeczno-kulturowej doby transformacji. Pomiędzy niedawną trwałą ontologią świata, znaczoną przestrzennie filarami górnośląskiej tożsamości – kopalnią i związaną z nią infrastrukturą, rodzinnym *familokiem*, osadzoną w brzozowym gaju hałdą, ogródkiem działkowym z gołębnikiem, wieżą kościelną wybijającą miarowo rytm pracy i odpoczynku – a jego obecną nietrwałością uwarunkowaną odchodzeniem epoki węgla kamiennego, a wraz z nią dawnego stylu życia, modelu kontaktów społecznych, norm i wzorów kulturowych, wytwarza się problematyczna luka. Punkty przestrzenne o immanentnie słabej ontologii, takie jak autostrady, miejskie tereny inwestycyjne, zaznaczone emblematycznie strefy globalnego kapitału, skutecznie ścierają subtelne warstwy lokalnego kolorytu, podkreślając coraz większą nietrwałość regionalnego pejzażu, którego kluczowe kulturowo elementy także są coraz bardziej

³⁶ Ibidem, s. 58.

³⁷ Ibidem, s. 31–34.

³⁸ Zob.: A. OTKUNC: *Non-Places at Cinema*. In: *Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image*. Eds. J. HALLAM, R. KRONENBURG, R. KOECK, L. ROBERTS. Liverpool, University of Liverpool, 2008, s. 202.

podatne na znikanie. Z niedawnych ostoi górnośląskości pozostają rudymenty, synekdochicznie już tylko wypełniające krajobraz, zamieniając się albo w etnograficzne eksponaty (na przykład bryła węgla z odciskiem paleozoicznej paproci w *Barbórcie* Pieprzycy), albo symbole ludzkiej nędzy i bezrobocia (kamienie węglowe z biedaszybów w *Ewie Sikory* i Villqista). Dualność trwałości i ulotności w sumie jednak niesie przesłanie ambiwalentne. Wskazuje na niekontrolowany ruch i nasycenie doświadczeniem przebudowy świata, w którym to, co rdzenne, nieodwołalnie ulega redukcji pod wpływem niepokornionych sił globalizacji. Z drugiej strony uświadamia, że „miejsca łączą w sobie symultanicznie tendencję do nieustannej zmiany i oporną na przekształcenia stałość [...]”³⁹, krajobraz może zaś wspomagać przeciwstawianie się procesom transformacji poprzez realizację funkcji stabilizowania trwałości elementów przestrzeni – punktów odniesienia tożsamości jednostkowej i zbiorowej.

Ogółem penetracja krajobrazu prowadzi do dwóch wniosków dotyczących współczesnej kondycji Śląska. Pierwszym z nich, wynikającym z uruchomienia ciągu ikonografii budzącej skojarzenia z upadkiem i spustoszeniem materialnym, jest potwierdzenie dość powszechnej opinii, że region ten można uznać za jedną z bardziej wyrazistych metafor ponurego polskiego losu okresu transformacji. Taka idea została zawarta w filmie Sikory i Villqista *Ewa* (jeszcze bardziej czytelna jest ona w dokumentalnym *Bożym Ciele*, 2005, reż. Adam Sikora), z którego przebija brak szans na zbudowanie pozytywnej wizji miejsca. Nadszarpnięcie norm kulturowych wywołuje stan zbiorowej depresji pogłębianej w równej mierze widmem bezrobocia, co egzystencjalnym lękiem przed utratą dawnego świata i koniecznością sprostania postindustrialnym przekształceniom, dotyczącym przede wszystkim wyzwań przedsiębiorczości i prywatyzacji oraz szukania nowych możliwości innowacyjnych i inwestycyjnych w sektorze usług. Wygaszanie kopalń oznacza dla bohaterów nie tylko pozbawienie środków do życia, ale kres formacji kulturowej opartej na fundamencie lokalnej górniczej tradycji i związanym z nią przestrzennym układzie społecznym odpowiedzialnym za trwałość wspólnotowych więzów.

Z kolei *Drzazgi* i *Co słońko widziało* niosą bardziej pozytywne przesłania. Zarówno Pieprzyca, jak i Rosa kierowali się zamiarem przełamania stereotypu „biednego, mrocznego, pozbawionego perspektyw regionu”⁴⁰ i stworzenia „jaśniejszej strony Śląska”⁴¹. Stąd, jeśli chodzi o kwestie obecnego i przyszłego jego stanu, można powiedzieć, że obrazy te cechuje umiarkowany optymizm. Jego treścią jest wizerunek, w którym kontrasty nie stanowią śląskiego przekleństwa, lecz przeciwnie – zapowiedź szansy na lepsze jutro. Najlepiej wyraża to chyba scena z filmu *Rosy*, kiedy jeden z kominów fabrycznych zostaje poddany rozbiórce. Sam reżyser potwierdza autentyczność tego doświadczenia:

³⁹ M. GNIECIAK: *Krajobrazy pamięci – rama teoretyczna*. W: *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Red. K. WÓDZ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2013, s. 74.

⁴⁰ J. MALICKA: *Wież mnie pan do biedaszybów. Wywiad z M. Pieprzycą*. „Ultramaryna” 2008. <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=725> [dostęp: 26.01.2017].

⁴¹ Ibidem.

Wpadłem na to, gdy przyjechałem po dłuższej nieobecności do Zabrza – mojego rodzinnego miasta. Odkąd pamiętam, stał tam w centrum wysoki komin. Był brzydki, nigdy go nie lubiłem, ale zawsze stanowił dla mnie – i dla innych mieszkańców także – punkt odniesienia, podobnie jak dla warszawiaków Pałac Kultury. Po przyjeździe nie od razu zauważyłem, że został rozebrany. Najpierw zacząłem odczuwać pewien dyskomfort i dopiero po krótkim czasie uświadomiłem sobie dlaczego⁴².

Świadomości utraty przestrzennego aksjomatu towarzyszy jednak zaskakująca refleksja, że brak jest „w rzeczywistości początkiem jakiegoś uwolnienia”⁴³. Reżyser wspomina, iż tego rodzaju doświadczeniem obdarzył właśnie swoich bohaterów, którzy „tracą znany od dawna punkt odniesienia, ale mogą się dzięki temu otworzyć, iść naprzód”⁴⁴. Wizja twórcy *Co słonko widziało* wpisuje kino w dyskusję na temat postindustrialnej przyszłości regionu i szans na osiągnięcie równowagi (ekonomicznej, społecznej, kulturowej). Wizja ta bliska jest argumentacji opierającej się na tezie, że „przywrócenie krajobrazu naturalnego jest marzeniem o znikomym prawdopodobieństwie spełnienia, lecz kształtowanie nowego krajobrazu, w którym mechanizmy naturalne będą swobodnie ewoluować, może być realną perspektywą”⁴⁵.



Fot. 44. *Drzazgi*, reż. M. Pieprzyca (2008)

Trzeba jednak rzeczowo przyznać, że *Drzazgi* i *Co słonko widziało* stanowią nieliczne przykłady pogłębionej refleksji o Śląsku widzianym bez nostalgicznego balastu, po prostu jako interesujące i całkowicie oryginalne miejsce, „obszar pozbawiony kulturowej ciągłości, na którym wszystko przebiega z większym natężeniem niż w innych rejonach Polski”⁴⁶. Brakuje na rodzimym gruncie takich chociażby dzieł, jak *Goło i wesoło* (1997, reż. Peter Cattaneo), do odczytywania nie tylko w charak-

⁴² P. ŚMIAŁOWSKI: *Opowieść o człowieku, który marzy*. „Kino” 2006, nr 12, s. 31.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ M. FRANCIS: *Czy zrównoważony krajobraz poprzemysłowy jest czymś, co da się osiągnąć racjonalnie? Czy jest marzeniem?* W: *Krajobraz zbudowany na węglu – intelektualna i artystyczna perspektywa różnorodności krajobrazów w regionach poprzemysłowych*. Red. J. GORGOŃ. Katowice, Instytut Ekologii Terenów Uprzemysłowionych, 2008, s. 12.

⁴⁶ P. ŚMIAŁOWSKI: *Opowieść o człowieku, który marzy...*, s. 31.

terze poprzemysłowej recesji, ale jako sugestie nowych ekonomicznych rozwiązań, możliwych do osiągnięcia przez dawną klasę pracującą. Nade wszystko zaś brakuje filmów z owym psychogeograficznym „dryfem” (*derive*), wyzwalającym kreatywne wyszukiwanie/tworzenie relacji z różnymi czasami, symbolami, artefaktami kulturowymi skupiającymi się w miejscu jako kompleksie symultanicznych praktyk i pamięci. Takich, które, zachowując odpowiedzialną refleksję o krajobrazie kulturowym i nie odmawiając należnej rangi pamiątkom przeszłości, uświadamiałyby, że współcześnie miejsce nie jest już wyłącznie lokalne, ale hybrydycznie nasycone kombinacjami lokalności/globalności, indywidualności/polityki, nie jest ofiarowane, lecz konstruowane, negocjowane.

Na tym tle można wyróżnić filmy Magdaleny Piekorz: *Senność* (2008) i *Zbliżenia* (2014). Z jednej strony trudno je traktować jako typowe egzemplifikacje penetracji, tak jak strategia ta została wcześniej scharakteryzowana, jako że ponad zainteresowaniem miejscem przebijają w nich wyraźnie wątki uniwersalne (brak tu też typowych naprzemiennych ujęć „z góry” i „z dołu”). Z drugiej strony filmy te (zwłaszcza analizowane łącznie) oferują określony rys krajobrazu, dający się odczytać jako mapa miejsca. Śląsk ma tutaj wyraźnie metropolitalny charakter, na który składają się globalne przestrzenie transnarodowych korporacji oraz luki – strefy niezintegrowanego kapitału, będące ucieleśnieniem efektów ubocznych procesów tworzenia się nowego społeczeństwa informacyjnego: „dyferencjacji i ekskluzji”⁴⁷. Obok identyfikatorów metropolii – symboli transformującego się w duchu idei „miasta ogrodu” centrum Katowic (nowoczesny kompleks budynków Muzeum Śląskiego z górującym nad nim szybem Warszawa II – pamiątką po dawnej KWK „Katowice”, wnętrza Centrum Informacji Naukowej i Biblioteki Akademickiej, Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego i Galerii Szyb Wilson) – na ekranie pojawiają się zaniedbane i patogeniczne podwórka robotniczych osiedli, gdzie kwitnie przestępczość i rozwija się subkultura hip-hopowa. Ogółem w podejściu reżyserki do krajobrazu miejskiego widać jednak intencje nie tyle krytyki dokonujących się procesów transformacji, prowadzących do poszerzania się stref ubóstwa, ile krytycznej rewizji wizerunku miejsca, które uwalnia się z gorsetu krępującego je stereotypu, zmierzając w kierunku heterotopijności i koegzystencji różnych tożsamości.



Fot. 45. *Senność*, reż. M. Piekorz (2008)

⁴⁷ Szerzej o tym zob.: L.W. ZACHER: *Transformacje społeczeństw od informacji do wiedzy*. Warszawa, Wydawnictwo C.H. Beck, 2007, s. 23 i nast.

Co istotne, źródłowość nie jest przez Piekorz po prostu negowana, a raczej wpleciona w sieć napięć istniejących na linii: lokalne/globalne. Widoczne jest to na przykład w *Zbliżeniach*, w ujęciach zimowych, ascetycznych i świetlistych pejzaży katowickiej Strefy Kultury, wiążących współczesną miejską przestrzeń nicią pamięci z dawną KWK „Katowice”, a także w obrazach przestrzeni ekspozycyjnych Galerii Szyb Wilson, stanowiących przypomnienie industrialnej działalności KWK „Wieczorek”. W ten sposób potraktowana na ekranie architektura przemawia językiem krytycznej geografii, wyrażając idee, które Tim Cresswell powtarza za brytyjskim architektem i krytykiem Kennethem Framptonem. Za fundamentalną strategię współczesnej architektury i urbanistyki uznaje Cresswell zdolność do „mediacji pomiędzy uniwersalizującą siłą cywilizacji a elementami pochodzenia lokalnego”⁴⁸. W sumie można powiedzieć, że ukazany przez Piekorz krajobraz zdradza cechy konstruktywności i procesualności pojmowanych w duchu współczesnych refleksji o przestrzeni jako „produkcie interrelacji”, w sferze współistnienia heterogeniczności, w obszarze, w którym „koegzystują różne trajektorie”⁴⁹, jak to ujmuje Doreen Massey. Podobnie ujawnia się też samoświadomość reżyserki, która potrafi docenić i twórczo spożytkować naturalne zasoby miejsca (światło, topografia, kolor), a zarazem wykazać się podejściem krytycznym, podważając bezgraniczną wiarę w unikatowość regionalną, co mogłoby na przykład prowadzić do ewokowania reakcyjnej nostalgiczności.

5.3

Krajobraz zbudowany na węglu

Gdyby chcieć wyznaczyć jakąś dominantę krajobrazu industrialnego, obok szybów wyciągowych, kominów i *familoków*, musiałaby nią być hałda. Jej obecność w śląskim pejzażu, zarówno fizycznym, jak i tym przetworzonym medialnie, wydaje się czymś oczywistym, charakterystyczny wizerunek śląskich „gór”, jak nazwał hałdy Franciszek Starowieyski, stanowi bowiem jeden z najbardziej wyrazistych znaków przestrzennych śląskości. Przez kolejne lata znaczone rozwojem przemysłu wydobywczego hałdy wrastały w lokalny krajobraz, dynamizując go swym ustawicznym przekształcaniem się i zyskiwaniem coraz to nowych warstw. Budując czytelny wizerunek regionu, stały się jednocześnie istotnym czynnikiem identyfikacyjnym⁵⁰. Jak dowodzą socjologowie, każde pofałdowanie terenu, podobnie jak nagromadzenie elementów wertykalnych wpływających na urozmaicenie regularnego obszaru

⁴⁸ T. CRESSWELL: *Thinking about Regions*. In: IDEM: *Geographic Thought. A Critical Introduction*. Oxford, Wiley–Blackwell, 2013, s. 75.

⁴⁹ D. MASSEY: *For Space*. Los Angeles–London, Sage Publications, 2005, s. 9.

⁵⁰ J. GORGOŃ: *Od Karbonu do krajobrazu postindustrialnego – zapis zmiany utrwalonej przez wizję artystyczną i analizę naukową*. W: *Krajobraz zbudowany na węglu – intelektualna i artystyczna perspektywa różnorodności krajobrazów w regionach przemysłowych...*, s. 105.

„determinuje krajobraz, wyznaczając kierunki lub granice miejsca”⁵¹. Można jednak odnieść wrażenie, że hałdy prócz tego, że stanowią substancjalny składnik przestrzeni o określonych cechach fizjograficznych, charakteryzują się szczególną omnipotencją w zakresie oddziaływania na obcujących z nimi ludzi. O emocjonalnym podejściu do hałd jako identyfikatorów lokalnej specyfiki świadczyć może częste postrzeganie ich jako wyjątkowych i jedynych, pomimo tego, że w istocie nie są przecież śląską specjalnością. Przykładem może być scena z filmu *Tu jest fajnie* (2012, reż. Eugeniusz Kluczniok), w której bohater, pokazując przybyłej w odwiedzin na Śląsk siostrzenicy swoje strony, w odniesieniu do „górn” widocznych na horyzoncie wyraża przekonanie, że „na całym świecie nie ma czegoś takiego”⁵².

Hałdy dlatego chyba budzą emocje, że są pełne sprzeczności: piękne i szkaradne, wzniosłe i agresywne, oswojone i złowrogie, tajemnicze. Ich naturę można by analizować za pomocą kategorii niesamowitości (*uncanny, das Unheimliche*) wywiezionej z myśli Freuda, gdyż łączą w sobie to, co znane, familiarne, z tym, co obce i niepokojące. Mogą dawać jakiś rodzaj gwarancji (bezdomnym, którzy chcieliby się ogrzać ich ciepłem, a nawet zakładać w ich masywie domy – jak w filmie Kutza *Perła w koronie*), pozostając jednocześnie czynnikiem zagrożenia (dla hałdziarzy pozyskujących nielegalnie węgiel, co trwoży zwłaszcza w przypadku, gdy tym procederem trudnią się dzieci – temat ten poruszyła Lidia Duda w dokumencie *Herkules*, 2004). Są zarówno źródłem inspiracji artystycznych (raczej w kategoriach wzniosłości aniżeli malowniczości), jak i symbolem degradacji i klęski ekologicznej. O ambiwalencji hałd, w których można widzieć alegorię śląskości, pisał przed laty Michał Lubina, wskazując na sprzeczne uczucia – szacunku i niechęci, z jakimi się je traktuje. „Część z nich, poddając się naturze, zazielenia się, zaczyna porastać drzewami. Wtapia się w krajobraz. Inne stoją wyniosłe, harde, jakby bez szansy na porozumienie”⁵³. Zdaniem autora dzięki swojej różnorodności (płonące, surowe, zalesione, zrehabilitowane etc.), zaskakującym formom (stożkowe, kopulaste, grzbietowe), powszechnej obecności (stanowią element pejzażu większości śląskich miejscowości) hałdy, niezależnie nawet od tego, czy są lubiane, czy zniechęcane, zmuszają człowieka do zajęcia wobec nich jakiegoś stanowiska, nie pozostawiają go obojętnym.

W *Słowniku języka polskiego PWN* pod hasłem „hałda” można znaleźć następującą definicję: „wysypisko odpadów górniczych i przemysłowych; składowisko kopaliny użytecznej na otwartym terenie”⁵⁴. Takie znaczenie terminu ewidentnie przywodzi na myśl zwałowiska resztek i śmieci powstających w toku procesów charakterystycznych dla przemysłu wydobywczego, ale też w sposób zasadny może budzić skojarzenia archeologiczne. Kopce, uformowane z kolejno składowanych na sobie pokładów

⁵¹ M. GNIECIAK: *Krajobrazy pamięci – rama teoretyczna...*, s. 92.

⁵² Cyt. z filmu: *Tu jest fajnie* (2012, reż. Eugeniusz Kluczniok).

⁵³ M. LUBINA: *Pokochoć hałdę*. W: *Hałda. Materiały IV sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*. Red. T.M. GŁOGOWSKI, M. KISIEL. Katowice, Pallas Silesia, 2000, s. 22.

⁵⁴ Hasło *hałda* w *Słowniku języka polskiego PWN*. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/ha%C5%82da.html> [dostęp: 27.01.2017].

łupka, kamieni, okruchów piaskowca, żuźla, szlaki i zwałów węglowych, stają się symbolem krajobrazu warstwowo złożonego, krajobrazu, w którym odzwierciedla się cały stupeńdziesięcioletni okres wzmożonej industrializacji. Tak postrzegane hałdy są niczym innym, jak fragmentem dziedzictwa powęglowego, ukazującym kolejne fazy pozyskiwania złóż i stanowiącym świadectwo tak ewolucji technologicznej, jak i skali procesów przetwarzania środowiska. Warstwowa struktura w naturalny sposób skłania do penetracji. Być może zresztą właśnie w samej budowie geologicznej hałdy, zachęcającej do rozkopywania, wgłębiania się, przeszukiwania, faktycznie tkwi siła jej oddziaływania? A może w tym, że jej wybrzuszenie stanowi „przestrzenny wyraz łączności świata podziemnej kopalni z tym, co na górze – grą ciemności i światła”⁵⁵? Albo też że kojarzące się z klaustrofobią i niebezpieczeństwem wnętrza ziemskie rozciągają się oto na wolnej przestrzeni jasne i oswojone?

Hałdy, będące nieustannym źródłem natchnienia artystów, zaznaczające swoją obecność w malarstwie, fotografii, literaturze, poezji⁵⁶, mają także swoje reprezentacje filmowe. Co charakterystyczne, jak wynika z analizowanego materiału filmowego, ten element krajobrazu śląskiego najczęściej ukazywany jest jako projekcja obserwatora, którego zamiarem jest właśnie twórcza penetracja. Bywa wprawdzie, że w filmie hałda ukazana jest jedynie w zarysie, w sposób uproszczony, na przykład jako obca i znieawidzona (najczęściej taki jej obraz towarzyszy choreografii „czarnego Śląska”), czasem przeciwnie – w jej wizualizowaniu na ekranie stosuje się strategię topofilii (na przykład w filmie *Moja hałda*, 1964, reż. Antoni Halor). W tym miejscu najbardziej jednak będzie mnie interesować filmowa wizja hałdy, w której stosowana jest strategia określana jako *surveying*. Jej wybór przez reżyserów wynika zresztą, jak można sądzić, z właściwości samego wzniesienia, zachęcającego jak gdyby do ustawienia kamery na szczycie, co wiąże się też z sugestią zastosowania planu totalnego w ujęciu rozpościerającego się z góry widoku okolicy, po to, by następnie zwrócić obiektyw ku temu, co w dole, ku detalom i szczegółom, a następnie sfunkcjonalizować te techniczne czynności, podporządkowując je zawarciu w dziele określonej „widzialności” krajobrazu.

Hałdy w funkcji antropologicznej – bliskiego człowiekowi pejzażu stanowiącego naturalny horyzont życia – pojawiają się w filmach Kutza. W *Soli ziemi czarnej* domek Basistów, jak przypomina Grażyna Stachówna: „otoczony jest czarnymi hałdami, za-

⁵⁵ J. GORGON: *Od Karbonu do krajobrazu postindustrialnego – zapis zmiany utrwalony przez wizję artystyczną i analizę naukową...*, s. 105.

⁵⁶ Hałdy to jeden z najpopularniejszych motywów artystycznych wizualizacji Górnego Śląska. Znalazły one swój wyraz na przykład w litografiach Ernsta Knippla z lat czterdziestych XIX wieku, malarstwie Rafała Malczewskiego, dziełach twórców skupionych w okresie międzywojnia wokół Kattowitzer Künstlergruppe (Wilhelm Daneke, Franz Sikora) czy rycinach Pawła Stellera z lat powojennych. W fotografii hałda zaistniała jako motyw przede wszystkim w twórczości Michała Cały i Zofii Rydet, natomiast w literaturze – w dramacie Stanisława Bieniasza zatytułowanym *Hałda*. Zob.: S. ROSENBAUM: *Krajobraz industrialny*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX i XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MI-CHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015, s. 431. Zob. też.: M. LUBINA: *Pokochoać hałdę...*

gubiony w brzydkim, przemysłowym pejzażu⁵⁷. Dalej autorka pisze o tym, że bohaterowie filmu, walcząc o Śląsk, w istocie „walczą o domek z kopalnią w tle”⁵⁸, sugerując, że ten ostatni reprezentuje pewną przestrzeń symboliczną kojarzącą się z regionem i jego tradycją. Można by dodać, że nieodzowną częścią tej przestrzeni jest także hałda i że powstańcy, tocząc bój o wolność, tak jak ją wówczas pojmują, biją się także o nią. Wrażenie takie potęguje fakt wielokrotnego stosowania ujęć ukazujących w dalekich planach sylwetki bohaterów na tle hałdy, a także przedstawienie hałdy jako szarńca broniącego pozycji szeregów powstańczych czy też kryjówki zapewniającej bezpieczeństwo grupie bojowników szukających schronienia po nieudanym ataku na ratusz. Podobny widok hałd – udomowionych, obłaskawionych, symbiotycznie przylegających do siedzib ludzkich – znajdziemy w drugiej części śląskiej trylogii, w filmie *Perła w koronie*. Skarpy węglowe są tu nie tylko elementem pejzażu widocznym z okna domu czy z podwórka, gdzie na ławkach siedzą *starzyki* i paląc fajki, przyglądają się światu. Są one domem wszystkich bezdomnych, biedaków i hałdziarzy, którzy zdecydowali się zbudować prowizoryczne mieszkania w ich wnętrzu, lub schronieniem dla miejscowych ludzi na przykład uciekających przed policjantami. Czarna, pozbawiona roślinności hałda, jak zauważyła Stachówna, pełni też w tym filmie funkcję zapory oddzielającej świat mężczyzn – domenę niebezpieczeństwa, brudu, zmęczenia, od świata kobiet – „domku z ogródkiem, muślinowych firaneczek, obiadu, kąpieli, spokoju, odpoczynku i szacunku należnego mężczyźnie pracującemu na chleb”⁵⁹.



Fot. 46. *Hałdy*, reż. J. Kidawa (1962)

Jednym z najwcześniejszych i zarazem nielicznych w polskim kinie filmów w całości poświęconych omawianemu zagadnieniu jest dokument *Hałdy* Janusza Kidawy z 1962 roku. Tytułowe hałdy pokazane są w nim jako specyficzne dla regionu zjawisko antropogeniczne – utworzone ludzką ręką „góry”, które, jak głosi komentarz narratora: „każdego dnia rosną na Śląsku”⁶⁰. Węglowe skarpy są tu wizualnym wyznacznikiem przemysłowego krajobrazu przyozdobionego stożkowatymi formami przypominającymi kształtem egipskie piramidy, stanowią też osobliwość geograficzną – złożone na nich odłamy skalne płoną żywym ogniem, dniem i nocą bucha z nich żrący dym.

⁵⁷ G. STACHÓWNA: *Domek z kopalnią w tle. O śląskich filmach Kazimierza Kutza*. „NaGłos” 1994, nr 15/16 (40/41), s. 279.

⁵⁸ Ibidem, s. 281.

⁵⁹ Ibidem, s. 280.

⁶⁰ Cyt. z filmu: *Hałdy*.

Można jednak odnieść wrażenie, że obiektyw kamery ukazuje te gorejące stopy nie tyle z zamiarem podkreślenia grozy, jaką ze sobą niosą, ile z intencją uchwycenia uniwersalności zjawiska zawierającego potencjał estetyczny i antropologiczny. W planach ogólnych widzimy więc krajobraz okolicy, jej pagórkowaty teren znaczony równą szachownicą pól, z kominami na widnokręgu, równy zastęp błyszczących w słońcu wozów strażackich, czerwieni kontrastujących z przymglonym tłem poszarzałego nieba, brudnych fasad pobliskich *familoków*, spalonej trawy i ugorów. Blask popołudniowych promieni przydaje uchwyconym w kadrze obiektom łagodności, wskutek czego hałdy nie wydają się smoliste i czarne, ale brązowopomarańczowe, a cały pejzaż nabiera ciepłego odcienia ochry i sjeny palonej – charakterystycznych kolorów ziemi. Utrzymane w tej tonacji zdjęcia Zbigniewa Raplewskiego wydobywają urodę krajobrazu, który nieoczekiwanie nabiera cech egzotycznego piękna.

W eksploracji interesującego go tematu reżyser idzie jednak dalej, wykraczając poza typ poznania okularocentrycznego. Kolejne sekwencje filmowe koncentrują się na ukazywaniu tego, co rzeczywiście dzieje się na hałdzie – stanowi ona niebezpieczny żywioł i wyzwanie dla człowieka – czyniąc to w sposób dopuszczający do głosu wymiar haptyczny, cielesno-materialny. Mogłoby się wydawać, że w scenach walki strażaków z pożarem nie tylko przedstawiona została dynamika wynikająca ze zderzenia przeciwnych sobie sił, ale został uruchomiony, jak powiedzieliby Thomas Elsaesser i Malte Hagener, „paradygmat skóry-i-dotyku”⁶¹, dla którego kluczowym motywem jest zaakcentowanie na ekranie całego sensorium wrażeń. Nawał przerzucanych zwałów ziemi, buchające opary, duszny, zatykający usta i gryzący w oczy dym rodzą poczucie identyfikacji z produkowanym przez film „aktem percepcyjnym”⁶², wywołując jakiś rodzaj cielesnego transferu na linii: film – widz (zwłaszcza widz lokalny), transfer ten wynika także z pobudzania wspomnień własnych doświadczeń obcowania z hałdą: niebezpieczeństwa osunięcia się kamieni, trudu poniesionego podczas zdobywania jej szczytu, charakterystycznych zapachów, wyziewów, fal ciepłego powietrza, specyficznej tekstury powierzchni etc. Ten sposób filmowania unaocznia tym samym aspekt mnemoniczny krajobrazów filmowych, które „nie są wyłącznie incydentalnymi obrazami chwili, ale mogą przywoływać zarówno subiektywne, jak i obiektywne fizyczne miejsce poprzedzające reprezentację ekranową”⁶³, jak piszą Graeme Harper i Jonathan Rayner we wstępie do książki *Cinema and Landscape*. Badacze ci podkreślają przy tym znaczenie filmu – jakkolwiek pozostając formą estetyczną jako „kontinuum, kompozycja kadrów, może być także postrzegany jako forma pamięci i czasu, które zarazem transcendują kino”⁶⁴.

Film *Kidawy* zasługuje na szersze omówienie w tym miejscu przede wszystkim dlatego, że mimo czasu, w jakim powstał, oraz ideologicznych nacisków udało się

⁶¹ T. ELSAESSER, M. HAGENER: *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*. Przeł. K. WOJNOWSKI. Kraków, Universitas, 2015, s. 148.

⁶² Ibidem, s. 160.

⁶³ G. HARPER, J. RAYNER: *Introduction – Cinema and Landscape*. In: *Cinema and Landscape*. Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Bristol–Chicago, Intellect, 2010, s. 18.

⁶⁴ Ibidem, s. 19.

w nim wyrazić całą niemal kulturową prawdę o hałdach. Choć tematycznie nawiązuje on do motywów związanych z industrializacją i pracą, cieszących się, jak wiadomo, uznaniem socjalistycznej władzy, to jednak realizuje te treści w sposób zindywidualizowany. Ukazana w nim walka straży pożarnej z żywiołem przede wszystkim nie ma cech wynikających z kolektywności i współzawodnictwa pracy, nie jest robotą wykonywaną na akord, stanowi raczej przejaw niesienia pomocy uwarunkowany solidarnością lokalnej społeczności *familoków*. Sama hałda – jednocześnie oswojona i niepokojąca – zlokalizowana tuż obok ludzkich siedzib (reprezentujących „ów typ architektury zestrojonej z bliskością hałdy”⁶⁵, jak pisał Aleksander Nawarecki), przez co widoczna z okna i pozostająca niemal na wyciągnięcie ręki bawiących się nieopodal dzieci, jest czymś oczywistym w lokalnym krajobrazie. W jej bezpośrednim sąsiedztwie toczy się normalne życie – formują się stogi siana, na sznurach suszy się pranie, biała koza szczypie zieloną trawę. Do repertuaru charakteryzujących hałdę sprzeczności należałoby też dodać fakt, że wyposażona jest ona w nadnaturalne wprost możliwości samorekultywacyjne, dzięki którym na ugaszonych dopiero co popieliskach, na skalistym podłożu pełnym zdeformowanych łupków, wśród oparów ulatniającej się siarki, wyrastają czyste białe kwiaty.

Oprócz walorów poznawczych i artystycznych film *Hałdy* stanowić może dla dzisiejszego widza obraz uświadamiający dynamikę przemysłowego pejzażu Śląska. Wskazuje on na inne nieco kodowanie kulturowych elementów krajobrazu dawniej i obecnie. W stosunku realizatorów do hałd widoczny jest sposób ich postrzegania charakterystyczny dla doby wzmoczonej industrializacji – ogólnie traktuje się je jako jakiś rodzaj konieczności, nieodzowności. Na przykład prowadzona przez człowieka walka z hałdą dotyczy opanowania szalejącego na niej żywiołu, nie jest wymierzona w samą obecność zwałowiska. Nie występuje tu typowy dla współczesności tryb argumentacji uznającej hałdę za symbol klęski ekologicznej. Pojawia się za to inny typ narracji, właściwy czasom nasycenia pejzażu industrialnymi odpadami, obecny na przykład w pisanych w połowie lat sześćdziesiątych reportażach Haliny Lipowczan o Świętochłowicach. Uwaga zwrócona jest w nich na konfliktowość krajobrazu z hałdami: „[Ludzie – I.C.] żyją w idealnej koegzystencji z hałdami, nie zauważają, że hałdy rosną... olbrzymieją. Coraz potężniejszym pierścieniem otaczają coraz bardziej skarłate budynki z czerwonej cegły, które już teraz zaczynają wyglądać jak plamki; już przestają się liczyć... Hałdy zasypują osiedle”⁶⁶. W filmie Kidawy nie tak wyrażacie jak w cytowanym tekście, ale jednak w pewien sposób zaznaczona jest świadomość postępującego procesu „zasypywania” świata. Ujęta jest ona w słowach narratora: „góry rosną”, „każdego dnia”, które niewątpliwie można odczytywać jako rodzaj

⁶⁵ A. NAWARECKI: *Hałda – fenomenologia resztek*. W: *Hałda. Materiały IV sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego...*, s. 29–30.

⁶⁶ H. LIPOWCZAN: *Za siedmioma hałdami*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1965, s. 6. Cyt. za: G.B. SZEWCZYK: *Ludzie urodzeni w dymach. Wokół mitu hałdy we współczesnej literaturze o Śląsku*. W: *Hałda. Materiały IV sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego...*, s. 56.

ostrzeżenia przed zagrożeniem, jakie dla tradycyjnych śląskich mikrokosmosów niesie niekontrolowana inwazja przemysłu.

W kinie następnych lat sceneria z hałdami stanowi w większości przypadków konieczny element filmowego *mise-and-scene*, identyfikujący dany film jako typowo „śląski”, co nie oznacza jednak, że nie ma dzieł, w których skarpy węglowe traktuje się w sposób swoisty i oryginalny. Warto wspomnieć chociażby niezapomniane sceny



Zdj. 47. *Hałdy*, reż. J. Kidawa (1962)

z filmu Stanisława Jędryki *Do góry nogami* (1982) z chorzowskimi hałdami w tle – szalony hutnik puzonista usiłuje tam poderwać głuchoniemą dziewczynę z sąsiedztwa. W tym dziele hałdy mają wymiar tyleż pragmatyczny, co magiczny, kojarzą się w równym stopniu z przestrzenią życiową i sferą projekcji wyobraźni i marzeń. Wydaje się, że czynnikiem pobudzającym imaginację samego reżysera, z upodobaniem filmującego czarną skarpe, była tu ciężka i chropowata struktura jej tworzywa, efektownie kontrastująca z delikatnością dziewczęcej urody bohaterki oraz jej wdzięcznymi atrybutami: zwiewną jasną sukienką, pszenicznymi włosami, wiankiem kwiatów, czy też – w wymiarze akustycznym – rzewny głos puzonu odcinający się od chrzęstu suchego kamiennego podłoża. Tego rodzaju podejście do krajobrazu przypomina zresztą strategię zastosowaną we wcześniejszym filmie Jędryki *Koniec wakacji* (1974), opowiadającym perypetie pierwszej miłości ulokowane w przestrzeni hałd. Śląskie „góry” są tu niemymi świadkami scen młodzieńczych uniesień: namiętności, buntów, rozczarowań, upokorzeń, rozterek. Jako miejsce akcji są przy tym terenem szczególnym – zwraca uwagę ich różnorodność (żwirowe, piaskowe, kamienne, zalesione), kolorystyka (żółte, czerwone, szare, czarne, zielone), okazałość i rozległość. Tworzą szerokie przestrzenie – rewiry niewinnych dziecięcych zabaw i sekretów oraz miejsca demoralizacji i realizacji sprzecznych z prawem procederów.

Co charakterystyczne, w obiektywie filmowców hałda najczęściej jest postrzegana nie jako wysypisko, składowisko resztek wydzielające trujące wyziewy, ale jako



Fot. 48. *Do góry nogami*, reż. S. Jędryka (1982)

rodzaj dzikiego ogrodu, gdzie rządzą prawa dostępne wtajemniczonym. Ten wątek ma swoją ciekawą kontynuację na przykład w filmie Rosy *Gorący czwartek*, w którym zlokalizowane w bliskim sąsiedztwie ciasnego osiedla *familoków* hałdy stanowią dla zdeprawowanych chłopców prawdziwy przestwór wolności, niezależności, dziecięcych marzeń i kontestacji, miejsce codziennej nudy i incydentalnych ekscesów, gdzie można się włóczyć, pić wino i dzielić łupy zdobyte w następstwie kradzieży. W interesujący sposób przedstawiają hałdę filmowcy niezależni. W filmie *Jak przed wojną* (2004, reż. Eugeniusz Kluczniok) pozostaje ona najtrwalszym śladem mijającej epoki industrialnej (o czym przypominają słowa piosenki *Co nom zostało*: „Hołda, hołda nam została, śląskiej ziemi garb”⁶⁷) oraz świadkiem dokonujących się przekształceń ekonomiczno-społecznych. Hałda nie przypomina tu czarnej skarpy węglowej, jest raczej rodzajem wzniesienia – zalesionego i zrekultywowanego. Jako taka jest terenem dzikim i nieujarzmionym, miejscem otwartym w przeciwieństwie do zamkniętej kopalni. Stanowi (jak przed wojną) rewir hałdziarzy wykopujących tu węgiel, bezrobotnych górników, nędzarzy oraz wszystkich tych, którzy z jakichś powodów chcieliby się schronić w jej zaroślach przed światem.



Fot. 49. *Koniec wakacji*, reż. S. Jędryka (1974)

⁶⁷ *Co nom zostało* (śl. i muz. Eugeniusz Kluczniok).

Krótką dygresją na temat twórczości Eugeniusza Klucznioka, twórcy pełnometrażowych filmów fabularnych, związanego z Klubem Filmu Niezależnego w Rybniku, może pomóc wyjaśnić, jak model penetracji okazuje się strategią topograficzną możliwą do osiągnięcia w warunkach zamieszkiwania. Jakkolwiek bowiem w wielu dziełach tego filmowca dostrzegalne są elementy topofilii (co nie dziwi z uwagi na podejmowany autobiograficznie temat Śląska i śląskości), przebija z nich skłonność do analizy i problematyzowania kwestii regionalnych w oryginalny sposób, co wyraźnie sugeruje intencje reżysera – obiektywizowania filmowanego świata. Wojciech Szwiec w swojej monografii pisze o Klucznioku następująco: „Jego filmy to jedne z nielicznych obrazów ukazujących prawdziwy Górny Śląsk z jego wielokulturowością, gwarą i obyczajami robotniczymi, niekoniernie z archaiczną obrzędowością”⁶⁸. Analiza filmografii reżysera potwierdza to spostrzeżenie. Ujawnia się w niej współczesny stan lokalności uchwycony jako hybryda elementów tradycji i ponowoczesnych fluktuacji, zapisanych w krajobrazie obiektami świadczącymi o dokonujących się przekształceniach. Zwraca uwagę świadomość dziejowa transformacji pozwalająca na trafne diagnozowanie problemów (co jest widoczne przykładowo w najpopularniejszych filmach reżysera: *Byzuch*, 2008, i *Byzuch 2. Rewizyta*, 2010, poświęconych kwestii odwiedzin śląskich emigrantów z Niemiec, powracających w rodzinne strony bez wiedzy o skali przekształceń, jakie dokonują się w regionie), zabawny i zdystansowany stosunek do problematyki społecznej (przykładowo szerzenie się oszustwa jako nowej strategii ekonomicznej w filmie *Kant-Pol*, 2006) i pełna suwerenności postawa, jak na kino niezależne przystało, pozwalająca nazywać pewne drażliwe kwestie wprost (w filmie *Jak przed wojną*: „Hajer, przodując siła polskiego narodu, haruje teraz w hurtowni, by nie umrzeć z głodu”; „Mieli żeście swoje gruby, harowali równo, daliście je rozszabrować, teraz macie bezrobocie”⁶⁹). Wszystkie niemal filmy Klucznioka, od debiutanckiego *Jak przed wojną* (2004), po *Powołanie* (2011), spełniają przy tym bez mała modelowo odpowiadające strategii penetracji zabiegi techniczne, łącząc ujęcia z lotu ptaka z pozycją „od dołu” (mniej jest to widoczne w filmach ostatnich: *Tu jest fajnie*, 2012, dedykowanym Jerzemu Haberstrohowi, oraz *Cnota*, 2013, poświęconym pamięci Jerzego Cnoty).

Wracając do hałd, pod wpływem nasilonych procesów restrukturyzacji oraz przekształceń terenów i obiektów industrialnych jako obiekty, które wypadły z cyklu działalności przemysłowej, zaczynają one być poddawane procesom utylizacji i likwidacji na szeroką skalę. Ich niekontrolowane znikanie z krajobrazu budzi niepokój naukowców wskazujących na walory przyrodnicze i różnorodność biologiczną częściowo zrehabilitowanych zwałowisk⁷⁰, wywołuje także szczególny rodzaj „hałdowej nostalgii”⁷¹, będącej podłożem coraz wyraźniej postulowanych starań o zachowanie

⁶⁸ W. SZWIEC: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku*. Mikołów, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej, 2012, s. 172.

⁶⁹ *Restrukturyzacja* (śl. i muz. Eugeniusz Kluczniok).

⁷⁰ Zob.: A. ROSTAŃSKI: *Wartość przyrodnicza zwałowisk i odpadów przemysłowych*. W: *Krajobraz zbudowany na węglu...*, s. 141–148.

⁷¹ Można by ją uznać za jedną z form „kominowej nostalgii” (*smokestack nostalgia*), wyrażającej pusty żal za utraconą kulturą industrialną. Zob.: S. HIGH, D.W. LEWIS: *Introduction*.

wrosłych w pamięć wzgórz przypominających egipskie piramidy i żądań ich pozostawienia jako pomników przeszłości. Za topofilijnymi z gruntu wezwaniami w rodzaju: „warto pokochać hałdę”⁷² nie idzie jednak wyłącznie produkcja medialna, będąca świadectwem odniesień nostalgicznych, ale także twórczość stanowiąca wyraz podejmowania działań zorientowanych na eksplorację problematyki postindustrialnej, jej upowszechnianie i włączanie w edukację. Fundamentem takiego podejścia jest akceptacja relikwów poprzemysłowych, postrzeganie ich jako pozytywnego wyróżnika miejsca i jego dominanty przestrzennej, co jest wyrazem coraz większej świadomości społecznej ukierunkowanej na „budowanie tożsamości regionalnej opartej na dziedzictwie przemysłowym”⁷³.

Ten kierunek myślenia o hałdzie odzwierciedla się w twórczości filmowców amatorów. Dobrym przykładem może tu być film Szwieca *Dwie siostry* (2009), w którym fascynacji hałdą jako niezbywalnym elementem bliskiego krajobrazu towarzyszy zamysł sformułowania argumentów przemawiających za koniecznością jej zachowania i respektowania. Filmowa narracja o śląskich „górach”, jakkolwiek miejscami utrzymana w tonie poetyckiej gawędy i przejawiająca skłonności do sublimacji (narrator określa hałdy jako „zaczarowane”), co podkreśla jeszcze tendencja – obserwowalna w planie społecznym – do antropomorfizowania (widoczna chociażby w nazwach Waleska, Skalny, a także w dostrzeganiu pokrewieństwa pomiędzy hałdami, które nazywa się „siostrami”), w większości przypadków zachowuje rzeczowość wywodu przypominającą styl dyskursu popularnonaukowego. Wyraża się w nim złożona świadomość: historyczna (pokłady Skalnego, najstarszej płonącej hałdy w Europie, usypywane są od 1912 roku, Waleski – od 1994), ekologiczna (hałdy są jednymi z największych trucielek, uwalniających do gleby i atmosfery wiele szkodliwych związków chemicznych), geofizyczna (podawane są informacje o ich budowie, wysokości, składzie mineralnym), biologiczna (szczegóły dotyczące flory i fauny). W takim postrzeganiu hałdy uwidacznia się fakt akceptacji jej ambiwalencji. Filmowcy widzą w niej nie czynnik degradacji, ale przestrzeń symboliczną, która buduje emocjonalną identyfikację i daje poczucie wspólnoty z miejscem. Mimo że relacja do hałd jest obarczona głębokimi sprzecznościami, uważa się je jednocześnie za piękne i zabójcze, są one trwałym znakiem przestrzeni realnej i kulturowej oraz dokonujących się w niej przemian. Jako fenomen, który ujawnia niezwykle wprost zdolności natury do samoodnawiania się (nawiasem mówiąc, ten proces regeneracji przyrody najlepiej chyba został ukazany przez Szwieca w filmie *Ballada o pozytywnym przemijaniu*, 2006), jest przy tym sugestywnym znakiem śląskich transformacji.

Sposób wizualizowania hałdy w filmie *Dwie siostry* zdradza wybór perspektywy określonej niegdyś w odniesieniu do literatury przez Grażynę Barbarę Szewczyk

The Landscape and Memory of Deindustrialization. In: *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization*. Eds. EIDEM., Ithaca–London, Cornell University Press, 2007, s. 9.

⁷² M. LUBINA: *Pokochać hałdę...*, s. 23.

⁷³ J. GORGOŃ: *Od Karbonu do krajobrazu postindustrialnego – zapis zmiany utrwalony przez wizję artystyczną i analizę naukową...*, s. 110.

jako połączenie podejścia „poety i geodety”⁷⁴. Badaczka pisała wówczas: „związek tych zawodów nie jest przypadkowy i można go tłumaczyć kafkowską parabolą, w której artysta jest geodetą i poszukuje w otaczającej go rzeczywistości miejsc samoidentyfikacji”⁷⁵. Mowa naturalnie o czynności mapowania jako o metodzie twórczej. Można podejrzewać, że „poetycka mapa” jest jednak wyrazem czegoś więcej aniżeli tylko lokalizacji; jak ujmuje to wspomniany już Sinclair, odzwierciedla ona tendencje do poszukiwania „energii miejsca”⁷⁶. Dla brytyjskiego filmowca związek pomiędzy pisaniem wierszy a kartografią polega na tym, że jeden i drugi rodzaj czynności opiera się na tworzeniu czegoś w rodzaju emocjonalnych szkiców „poszczególnego krajobrazu przez przypomnienie własnych ruchów w przestrzeni, przypadkowych zderzeń z innymi formami życia, różnych pamięci kulturowych i – często – pamięci filmowych”⁷⁷. Można sądzić, że tego rodzaju mapowanie bliskie jest działalności artystycznej Szwieca, który nie tylko wyszukuje punkty na horyzoncie określające jego tożsamość, ale w narrację o miejscu włącza cały kontekst mediatyzowanej produkcji przestrzennej utrwalonej na starych fotografiach i taśmach celuloidowych po to, by wydobyć z nich cały witalizm i dynamikę interesującej go przestrzeni.



Fot. 50. *Dwie siostry*, reż. W. Szwiec (2009)

Obraz Szwieca w podobny sposób, w jaki czyniły to wspomniane wcześniej filmy (zwłaszcza mam tu na myśli dzieła Kidawy i Jędryki), ukazuje polisensoryczny potencjał hałdy działającej na zmysły. Chropowata powierzchnia, spękana ziemia, elementy akustyczne – cykanie świerszczy, brzęczenie owadów – to zespół doświadczeń płynących z bycia „w” krajobrazie, nie zaś percypowania go zdystansowanym okiem. Sensualne zanurzenie się w przestrzeni to zresztą wspólna cecha całej serii różnych amatorskich produkcji filmowych dostępnych w Internecie (ten rodzaj nowego para-

⁷⁴ G.B. SZEWCZYK: *Ludzie urodzeni w dymach. Wokół mitu hałdy we współczesnej literaturze o Śląsku...*, s. 61.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ D. COOPER, L. ROBERTS: *Walking, Witnessing, Mapping: An Interview with Iain Sinclair...*, s. 87.

⁷⁷ Ibidem.

dygmatu, jak się wydaje, w ogóle rezonuje z szerszymi trendami kulturowymi⁷⁸), które pokazują zarazem, do czego może się przydać hałda jej współczesnemu miłośnikowi. Wśród całego wachlarza rozmaitych rodzajów aktywności można wymienić czynności, nazwijmy to, tradycyjne⁷⁹: spacerowanie, obserwowanie flory i fauny, zdobywanie szczytów, podziwianie widoków, robienie zdjęć, zbieranie grzybów; oraz ekstremalne: skoki, zjazdy rowerowe, jazdy na quadach, motocross, a nawet loty na parolotni⁸⁰. Masowa produkcja tego rodzaju obrazów wpisuje się, co oczywiste, w typową dla globalnych społeczeństw sieci zmianę zachowań komunikacyjnych, opisywaną przez takich badaczy, jak Manuel Castells⁸¹, ale ma także swój wymiar lokalny – zaświadcza o ewolucji w sposobie postrzegania hałd, które współczesnym ludziom niekoniecznie kojarzą się z mityzowanymi przestrzeniami dzieciństwa, symbolizują natomiast zaawansowane procesy poszukiwania nowych funkcji dla szczęśliwie ocalałych obiektów postindustrialnych (efekt „drugiego życia” odpadów przemysłowych), stanowiąc jednocześnie potrzebną w życiu społecznym strefę kulturowych zachowań alternatywnych.

5.4

Śląsk-zdrój?

Filmowana z pasją przez profesjonalistów i amatorów hałda, którą równie dobrze można uznać za symbol transformacji i za kwintesencję ambiwalencji, w sposób nieco przewrotny naprowadza na myśl zielony Śląsk. Nie chodzi przy tym wyłącznie o to, że ogród, stanowiący jakiś rodzaj wythchnienia dla smołowatej czerni i martwoty kamiennego podłoża, jest przez hałdę pożądany, ale o to, że hałda „jest” ogrodem, a ściślej, jej właściwości być może najlepiej określa użyty przez Małgorzatę Szejnert oksymoron „czarny ogród”. Pozwala on bowiem uchwycić najbardziej niewiarygodną cechę hałdy, jaką jest zdolność przeistaczania się, ożywiania tego, co martwe, uprawniającą zarazem do tego, by w czarnym dostrzegać zielone. Dzięki tym swoim właściwościom śląskie zwałowiska są dzisiaj identyfikowane jako znak rozpoznawczy górnośląskiej przyrody, a biolodzy apelują o otoczenie ich ochroną prawną, argumentując, że:

[Hałda – I.C.] dla przyrodnika to klejnot. Wydobywamy coś spod ziemi, robimy z tego podłoże i tworzymy nowy układ przyrodniczy. To się da porównać ze zmianami, jakie zaszły w przyrodzie po wybuchu wulkanu Krakatau. Na hałdach możemy obserwować procesy inicjalne mikroewolucji, co jest feno-

⁷⁸ Zob.: T. ELSAESSER, M. HAGENER: *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły...*, s. 151.

⁷⁹ Zob. np. film: *Hałdy. Czerwionka-Leszczyny*. <https://www.youtube.com/watch?v=a7eQi8Ki5vY> [dostęp: 30.01.2017].

⁸⁰ Zob. np. film: *Hałdy Radlin*. https://www.youtube.com/watch?v=h-V_rMdsakA [dostęp: 30.01.2017].

⁸¹ Zob.: M. CASTELLS: *Spółczesność sieci*. Przeł. M. MARODY et al. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, zwłaszcza s. 386–404.

menem. Przyroda wchodzi na nie, często powstają odmiany roślin niespotykane gdzie indziej⁸².

W ten sposób postrzegana hałda przywołuje na myśl odświeżającą zielen nowego życia kiełkującego na zatrutym gruncie, życiodajny źródło ukryty w stercie śmieci, a idąc dalej: rodzaj „luki” lub „szczeliny, przez którą przedostaje się życiodajne”, po to, by referować byt „w przepływanu, rozedrganiu i pragnieniu nieprzewyciężonym życia”⁸³ – jak w sobie właściwy sposób ujmuje to Zbigniew Kadłubek. Jako swego rodzaju synonim biologicznej źródłowości hałda przypomina także o tym, że Śląsk w swym pierwotnym stanie – kojarzony dzisiaj głównie z intensywną zabudową i rozrastającymi się miastami – był terenem porośniętym niezmierną i dziewiczą „Puszcza Śląską”⁸⁴. Wrażenie to wzmacnia wspomnienie widoku, jaki śląskie „góry” oferują wytrwałym zdobywcom ich szczytów – panoramy całej okolicy aż po błękitny horyzont Beskidów.

Zapierających dech widoków z hałd dostarczają filmy anonimowych użytkowników sieci⁸⁵. Mimo że są to obrazy rejestrowane za pomocą prostych urządzeń, najczęściej smartfonów, powstające spontanicznie w czasie przechadzek i turystycznych wycieczek, w sumie oferują widoki zbliżone do tych utrwalanych przez profesjonalne kamery. Stanowią one przy tym dla lokalnych pasjonatów, zainteresowanych ich medialnym odbiorem, jakiś rodzaj widzenia zastępczego, co uwarunkowane jest faktem, że w rzeczywistości na niektóre hałdy wstęp jest wzbroniony. Tak jest chociażby w przypadku jednego z najwyższych tego typu nasypów w Europie – hałdy Szarlota w Rydułtowach (około 406 m n.p.m.), która formalnie pozostaje niedosięga, ponieważ wciąż ulatniają się z niej szkodliwe opary, nie przeszkadza to jednak zapalonym śmiałkom w dokonywaniu jej intensywnej penetracji z użyciem aparatów i kamer. Pejzaż, jaki wyłania się z dostępnego w sieci materiału audiowizualnego, w zakresie uchwyconej w obiektywie gamy kolorystycznej przypominałby opis giszowieckiego krajobrazu sprzed stulecia, pozostając tym, który „wiąże ze sobą zielone, czerwone i czarne”⁸⁶ (w czym zapewne symbolicznie miała się zawierać zielen ogrodu, czerwień cegły, czerń kopalni), gdyby nie to, że nieoczekiwanie dominuje w nim zielen. Nie jest to przy tym w żadnym wypadku rachityczna zielen, typowa dla pasów dzikich drzewek i krzewów, jakimi często otoczone są kopalnie i zakłady, ale zaskakująco bujna przyroda uformowana w olbrzymie połacie obszarów leśnych poprzątkanych gdzieś tam kwadratami pól i łąk, także wyposażonych w cechy zieloności o różnych odcieniach.

⁸² W. SZYMZYK: *Hałdy to nasz klejnot. Wywiad z przyrodnikiem dr. Jerzym Paruselem*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1(11), s. 16.

⁸³ Z. KADŁUBEK: *Jak Kanada*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1(11), s. 90.

⁸⁴ W. SZYMZYK: *Hałdy to nasz klejnot...*, s. 19.

⁸⁵ Zob.: *Widok z hałdy w Rydułtowach „Szarlota”*. <https://www.youtube.com/watch?v=cENAozYWo3Q> [dostęp: 31.01.2017].

⁸⁶ M. SZEJNERT: *Czarny ogród*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2007, s. 5.

Fot. 51. *Powołanie*, reż. E. Klucznik (2011)



Jak można sądzić, właściwe kinu niezależnemu wyjście poza stereotypowy miejsko-przemysłowy krajobraz w kierunku penetracji pagórkowatych przestrzeni pól, łąk i lasów nie jest wyrazem umyślnego dążenia do łamania konwencji i nie stanowi celowego zabiegu artystycznego, a wynika raczej – podobnie jak w przypadku samorodnej twórczości sieciowej – z pasji mapowania miejsca, namierzania i eksplorowania atrybutów przestrzennych, także tych słabiej uświadamianych i z rzadka pojawiających się w społecznych dyskursach. Do takich z pewnością należy śląska zieleni, odsłaniająca się jednak w całej okazałości dopiero w sytuacji wzniesienia się w górę i ulokowania spojrzenia gdzieś ponad ziemią (na hałdzie, na dachu domu, na karuzeli, w samolocie). Szok powstały z przyjęcia tej perspektywy wynika w tym przypadku nie tyle z nagłej możliwości zobaczenia „całości” „boskim spojrzeniem”⁸⁷, jak to tłumaczy Michel de Certeau, ile raczej z tego, że, jak przypomina Karl Schlögel: „świat najlepiej czyta się z góry, tam, gdzie kontrasty są mocno zaznaczone”⁸⁸. Podniebny wzlot, powiedzmy, nad Katowicami, daje niepowtarzalną szansę ujżenia przez obserwatora wszechobecnej i spowijającej cały krajobraz zieleni, przypominającej „nieskończone morze”⁸⁹. Przypomina zarazem stosunkowo rzadko uświadamianą prawdę⁹⁰, że lesistość terenu Katowic wynosi ponad 42 procent, co czyni z nich jedno z najbardziej zalesionych miast w Polsce⁹¹. O doświadczeniach wynikających z powietrznego szybowania nad Śląskiem pisze Villquist: „Śląsk wygląda z góry jak jaki bezkresny ogród: tak intensywnie zielony, że aż trudno uwierzyć, iż kolor ten mieć może taką

⁸⁷ M. DE CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania...*, s. 94.

⁸⁸ K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. DROZDOWSKA, Ł. MUSIAŁ. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009, s. 279.

⁸⁹ I. VILLQUIST: *Czarne i zielone*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1(11), s. 94.

⁹⁰ Odpowiedź na pytanie mieszkańców Katowic: „Dlaczego nie widzimy terenów zielonych w śródmieściu, choć paradoksalnie stanowią połowę powierzchni całego miasta?” daje analiza zbioru danych przestrzennych, która ukazuje ich utrudnioną dostępność wskutek określonej urbanistyki przestrzeni i ciągów komunikacyjnych. Zob.: *Apetyt na radykalną zmianę. Katowice 1865–2015*. W: *Metody badania i odkrywania miasta oparte na danych*. Red. K. PIEKARSKI. Katowice, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Medialab, 2015, s. 97.

⁹¹ B. BOBRZYK: *Położenie nadleśnictwa Katowice*. <http://www.katowice.katowice.lasy.gov.pl/polozenie#.WJl5mVPhB0x> [dostęp: 1.02.2017].

nieskończoność odcieni, walorów i temperatur. Rozlewa się ta zieloność po krzywiznę horyzontu i wydaje się, że nic nie jest jej w stanie powstrzymać⁹².

Przytoczony cytat świetnie koresponduje z widokami z lotu ptaka, jakie stosuje w większości swoich filmów Kluczniok. Najpełniejszą ich realizację, jeśli chodzi o rejestrację owej „władczej”, „zaborczej”⁹³, jak określa ją Villqist, zieleni, stanowią być może zdjęcia z filmu *Powołanie* (2011), w którym zawarte w pierwszych sekwencjach ujęcia lasu ożywiają myśl o pradawnych borach. Budzą skojarzenia z historyczną knieją, jak choćby tą wchodzącą w skład niedostępnej Przesieki Śląskiej – niegdyś naturalnej granicy pomiędzy Dolnym i Górnym Śląskiem – i z czasami, kiedy nie rozpoczęła się jeszcze proceder jej unicestwiania wskutek nieprzemysłanej wycinki drzew w poszukiwaniu rud żelaza. Przypominają, że „śląski” jest także pejzaż rybnicko-raciborskich lasów – krajobraz rodzinnych stron Josepha von Eichendorffa, z ich zielenią nadodrzańskiej doliny, rozciągającą się wśród pagórków i łąk. W strofach pochodzących z wiersza *Strony rodzinne* za krajobrazowe dominanty poeta uznał właśnie: „wzgórza”, „szumiący las”, „ogród”, „śpiew kwiatów i drzew”. W filmie *Powołanie* Klucznioka ukazany tuż za domem las zaskakuje swoją archaiczną urodą. Kiedy kamera zniża się aż do poszycia po to, by w bliskich planach ujawniać bogactwo flory i fauny – pozostałości wielowiekowej puszczy, widzowi nasuwać się może skojarzenie z opisem, jaki zawarł pod koniec XIX wieku bystry obserwator industrialnych przekształceń, Anton Oskar Klausmann, w swej książeczce *Górny Śląsk przed laty*⁹⁴. Relacjonując precedens Katowic, pomniejszej wsi w ciągu niespełna pięćdziesięciu laty przekształconej w miasto „odpowiadające standardom współczesnej metropolii”⁹⁵ – jak je chyba nieco przesadnie określił – skupił się on na sąsiadujących z nim Murckach (dziś południowa dzielnica miasta, wówczas podmiejska osada przykopalniana), które uważał za coś w rodzaju „idylli”, „raju krajobrazowego”⁹⁶. Mając na uwadze bliskość „gwaru i zaduchu przemysłu”⁹⁷, uznał za absolutny fenomen fakt, że „człowiek znajduje się tu nagle pośród wspaniałych starych buków, wśród porośniętych lasem wzgórz, z panoramą Beskidów”⁹⁸.

Nie byłoby może nic osobliwego w zieleni lasu zobrazowanej w filmie Klucznioka, gdyby nie świadomość tego właśnie, dostrzeżonego już u progu industrializacji i opisanego przez Klausmanna, bliskiego sąsiedztwa kopalni i źródła. Poczucie stanu przyległości wyrażone jest jednak w filmie niezależnego filmowca subtelnie – czyste strumyki, monumentalny starodrzew, przechadzające się sarny i dziki oraz „cała gama odgłosów ciszy”⁹⁹ sprawiają wrażenie przestrzeni osobnej i zautonomizowanej.

⁹² I. VILLQIST: *Czarne i zielone...*, s. 94.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ A.O. KLAUSSMANN: *Górny Śląsk przed laty*. Przeł. A. HALOR. Katowice, Muzeum Historii Katowic, 1997.

⁹⁵ A.O. KLAUSSMANN: *Górny Śląsk przed laty*. W: D. KORTKO, L. OSTAŁOWSKA: *Pierony. Górny Śląsk po polsku i po niemiecku*. Warszawa, Agora SA, 2014, s. 13.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ *Symfonia ciszy* (śl. i muz. Eugeniusz Kluczniok).



Fot. 52. *Powołanie*, reż. E. Kluczniok (2011)

Jedynie dyskretnie zaznaczone w kadrach zarysy szybów kopalnianych na horyzoncie przypominają o bliskości przemysłu, a także o tym, że dzisiejsi odkrywcy i strażnicy lasu to niedawni pracownicy podziemi, dopiero teraz mający szansę odkryć swoje faktyczne powołanie. Wątek nieczynnych kopalń zyskuje w filmie wymiar pozytywny o tyle, że naprowadza na „zielone” myślenie o Śląsku. Nie chodzi tu jednak o forswanie ostatecznego zwycięstwa idei ekologicznej – z lasem jako naturalnym orężem w walce o odbudowę zdegradowanej ziemi. Ani też o wtórne spełnienie jakiegoś rodzaju tęsknoty za naturą i jej pierwotną dzikością, która, jak pisał Siegfried Lenz, stanowiłaby antytezę dla „okrutnej geometrii krajobrazu”¹⁰⁰, a której kuszący bezmiar najlepiej uświadamiają nerwowe poczynania lorda Greystoke w Muzeum Historii Naturalnej, kiedy to w jednej chwili odkrył on całą prawdę o niegodziwej ludzkiej naturze i zdecydował się powrócić na dziewicze łono, gdyż tylko tak, jak sądził, mógł zachować własne człowieczeństwo. Zamiast tego las zdaje się symbolizować ulgę, jaką odczuwa człowiek po uwolnieniu się z klaustrofobii podziemi, i radość, jaką przynosi mu możliwość oddychania pełną piersią. Las naprowadza też na sposób myślenia z gruntu postindustrialny, ukierunkowany na poszukiwanie w warunkach posttransformacyjnych nowych punktów przestrzennej identyfikacji regionalnej. „Jak mi ktoś powie, że Śląsk jest czarny, niech się przyjdzie sam obejrzeć”¹⁰¹ – mówią bohaterowie *Powołania*, wskazując na bezkresny, zdawałoby się, las. Można wnosić, że umyślnie dążą do zdemaskowania utrwalonego stereotypu, można też w tym geście widzieć świadomość dokonującej się metamorfozy miejsca, które nie tworzy już swojego wizerunku poprzez symbole „czarnego dziedzictwa”, ale w odniesieniu do innych wyznaczników lokalności – mogłyby nimi być na przykład gatunki tworzące przyrodniczą tożsamość regionu, takie jak: żubry pszczyńskie, marsylia czterolistna czy ślepowron¹⁰².

Zieleń krajobrazu, przywodząca na myśl sielskie i wiejskie klimaty rolniczych rejonów Śląska, z szeroko rozciągającymi się polami uprawnymi, ugorami i lasami, charakterystyczna dla sposobu obrazowania twórców niezależnych, rzadko pojawia się w filmach profesjonalistów. Jeśli w kinie głównego nurtu mamy do czynienia z zie-

¹⁰⁰ S. LENZ: *Wpływ krajobrazu (landshaftu) na człowieka*. Przeł. Z. KADŁUBEK. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010, s. 85.

¹⁰¹ Cyt. z filmu: *Powołanie*.

¹⁰² W. SZYMCZYK: *Hałdy to nasz klejnot...*, s. 18.

lonością w wydaniu śląskim, to najpewniej jest to zieleń miejska, najczęściej kojarzona z przestrzenią Wojewódzkiego Parku Kultury i Wypoczynku (obecnie Park Śląski), zlokalizowanego na granicy Chorzowa, Katowic i Siemianowic Śląskich, i jego charakterystycznych obiektów, takich jak: Śląski Ogród Zoologiczny, Wesołe Miasteczko, Muzeum Górnośląski Park Etnograficzny, tak zwane ogrody tematyczne: Rosarium, Ogród Bylinowy czy odrestaurowywany obecnie Ogród Japoński. Co ciekawe, największy z katowickich parków może być najlepszym przykładem możliwości przekształcania się krajobrazu, a zarazem stanowić symbol śląskiej sinusoidy trwania i transformacji, ponieważ jego wzniesienia, o czym przypomina Nawarecki, wyrosły bezpośrednio na hałdach¹⁰³. Ujęciem filmowym, które można by uznać za szczególnie ulubione przez twórców, jest charakterystyczna, rozwibrowana panorama Katowic – widok dostępny z karuzeli w Wesołym Miasteczku. Pojawia się ona w wielu współczesnych filmach, na przykład w *Gorącym czwartku* Michała Rosy, *Laurze* Radosława Dunaszewskiego, najbardziej czytelnie ukazuje się zaś w filmie *Drzazgi* Macieja Pieprzycy, w którym kamera usytuowana w najwyższym punkcie diabelskiego młyna pokazuje szeroki widok okolicy – zanurzone w gęszczu zieleni bloki katowickiego Osiedla Tysiąclecia.



Fot. 53. *Drzazgi*, reż. M. Pieprzycy (2008)

Zmaterializowana na ekranie, obecna w znakomitej większości współczesnych filmów śląskich miejska zieloność nie jest jednak sielska, lecz zupełnie inna – bardziej przydymiona i symboliczna, naznaczona agresywnym sąsiedztwem wszechobecnej przemysłowej architektury. Wyrzykowo tylko uzupełnia krajobraz prawdziwie zielonymi wyspami: skwerów, parków miejskich, ogródków działkowych (z gołębnikami!), a w większości przypadków jej szaroburość nawiązuje kolorystyką do spalonych barw dzikich uroczysk – obszarów dawnych cegielni, wyrobisk pokopalnianych czy nieużytków, jakie pozostały po terenach przemysłowych. W niewielkim stopniu jedynie przypomina zapisane w topografii śląskich miast dawne idee potentatów przemysłowych (takich jak Hochbergowie, Donnersmarckowie, Schaffgotschowie), zakładających w pobliżu swoich posiadłości ogrody w stylu angielskim, a także asygnujących fundusze z przeznaczeniem na tworzenie parków miejskich i terenów rekreacyjnych dla pracowników powstających fabryk. „Niemal każdy górnośląski magnat przeznaczał część swoich dochodów na pielęgnowanie rozległego parku krajobrazowego”¹⁰⁴ – pisze Irma Ko-

¹⁰³ A. NAWARECKI: *Hałda – fenomenologia resztek...*, s. 30.

¹⁰⁴ I. KOZINA: *Pamiętajmy o ogrodach*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1(11), s. 34.

zina i tłumaczy, że przybyli na Śląsk arystokraci – właściciele hut i fabryk – „traktowali funkcjonujące przy ich posiadłościach parki jako ważny element legitymizacji ich roli w regionie”¹⁰⁵. Poglądy o konieczności formowania terenów zielonych zaczęły się upowszechniać w okresie międzywojennym, kiedy dostrzeżono negatywny aspekt industrializacji. Wówczas to po obydwu stronach granicy polsko-niemieckiej na Górnym Śląsku nie ustawano w staraniach o tworzenie nowych parków, ogrodów botanicznych czy choćby niewielkich skwerów. Najbardziej oryginalnym pomysłem było zakładanie w mieście nad Rawą tak zwanych ogródków jordanowskich dla dzieci cierpiących na choroby płucne; ogródki te były wyposażone w przyrządy służące do gimnastyki i zabawy¹⁰⁶. Świadomość intensywnej potrzeby kontaktu z przyrodą ludzi, którzy na co dzień pracowali w przemyśle ciężkim, towarzyszyła także architektom planującym budowę osiedli robotniczych. Najdoskonalszym przykładem wcielania w życie tego typu myślenia była realizacja projektu osiedla patronackiego dla górników zatrudnionych w kopalni „Giesche” (uwiecznionego w filmie Kutza *Paciorki jednego różańca*, a także w książce Szejnert *Czarny ogród*), autorstwa berlińskich architektów Georga i Emila Zillmannów. Swoimi założeniami wpisywała się ona w koncepcję miasta ogrodu (co widoczne jest już choćby w toponimii Giszowca: Gieschewald – las Gieschego) popularyzowaną przez angielskiego reformatora przestrzeni urbanistycznych Ebenezera Howarda¹⁰⁷.

Współcześnie odrodzona idea miasta ogrodu stanowi wizytówkę i symbol postindustrialnej transformacji Katowic, które, starając się przed kilku laty o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury (2016), umieściły ją w tytule swojej oferty¹⁰⁸. I chociaż nie zostały wybrane, konsekwentnie realizują wizję przekształceń w duchu nawiązywania do metafory ogrodu. Jej rozwinięcie stanowi argumentacja dotycząca pojmowania przestrzeni publicznej jako wspólnego dobra (ogrodu), o które wszyscy mieszkańcy powinni dbać, a którego siłą jest otwartość i różnorodność. Do słów kluczy tej koncepcji należą także: edukacja, nowe technologie, proekologiczne rozwiązania oraz działalność obywatelska, ponieważ pełne symboliki hasło „miasto ogród” ma jednocześnie głęboki realny sens. Mieści się on w działaniach zorientowanych na wspieranie rozwoju i kreatywności, a także w krzewieniu dążeń do uczynienia Katowic „zielonymi” poprzez stymulowanie inicjatyw oddolnych, takich jak zakładanie ogrodów miejskich. Miałyby one powstawać tradycyjnie na gruncie przydomowych posesji, na tarasach, balkonach, dachach kamienic i bloków oraz wszędzie tam, gdzie mogłyby służyć idei ukwiecania i ozdabiania przestrzeni miejskiej oraz czynienia jej bardziej przyjazną ludziom. W ten sposób metaforycznie i dosłownie pojmowany „ogród” ostatecznie

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 35.

¹⁰⁷ A. USZOK: *Pod baldachimem nieba*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1(11), s. 37. Zob. też: K. SEIDL: *Mieszkania robotnicze w górnośląskim przemyśle górniczym*. Przeł. M. LANGNER. Katowice, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1995.

¹⁰⁸ Jak piszą autorzy związani z Medialabem: „Obecnie Katowice poszukują alternatywnych sposobów rozwoju i nowego »katowickiego snu« o przyszłości”. *Apetyt na radykalną zmianę. Katowice 1865–2015...*, s. 100.

stałyby się ideą jednoczącą społeczność we wspólnym działaniu, będąc jednocześnie symbolem wspólnoty zintegrowanej pragnieniem „nowej jakości życia”¹⁰⁹.

Mieszczące się dzisiaj nie tylko w sferze postulatów, ale także w obszarze praktycznych działań – co jest widoczne zwłaszcza na polu wspierania aktywności artystycznych i kulturalnych¹¹⁰ – idee miasta ogrodu już wkrótce, na co można mieć nadzieję, będą miały swoją reprezentację filmową w kolejnym, po *Ewie* z 2010 roku, wspólnym dziele Sikory i Villqista, *Miłość w mieście ogrodów*, którego premiera jest zapowiadana na jesień 2017 roku. Co prawda, sam film pozostaje wciąż w procesie produkcji, jednak już niespełna czterominutowy zwiastun oraz treści z materiałów *making-off* mogą uświadomić widzom jego niecodzienny klimat. Tworzy go miejska nowoczesność w najczystszej wydaniu, skomponowana z odrestaurowanych fasad modernistycznych kamienic, wtopionych płynnie w przeszklone pasáže galerii i szerokie arterie komunikacyjne, oraz z rosnących w górę olbrzymich drapaczy chmur. Cała wizja miejskości, w której gmach NOSPR-u i siedziba Muzeum Śląskiego wydają się stanowić skromną zapowiedź prawdziwie futurystycznego rozmachu, co istotne, przepełniona jest światłem i roślinnością – zimowe ogrody na ostatnich piętrach kamienic, nawet dachy przystanków pokryte zielenią tworzą tkankę miasta, które nie tylko pragnie być nowoczesne, ale także „zielone”. Na wrażenie innowacyjności przestrzeni pracują tu takie – „przeniesione” z innych śląskich miast – obiekty, jak: gmach Opery Śląskiej w Bytomiu, wnętrza kopalni w Mysłowicach i Elektrociepłowni Szombierki czy słynny Dom Atrialny z Opola, projektu pracowni Roberta Koniecznego KWK Promes – jeden z pierwszych budynków śląskich projektantów doceniony przez krytykę, architektów oraz prasę branżową na całym świecie.



Fot. 54. *Miłość w mieście ogrodów*, reż. A. Sikora i I. Villqist (2017)

Wprawdzie film niesie uniwersalne treści, opowiadając o miłości, namiętnościach, skrywanych tajemnicach, jednak, co podkreślają sami jego twórcy, istotnym tłem dla niego jest spójny wizualnie przyszłościowy obraz Katowic i Śląska. Jak mówi Villqist, jest to jednak inny Śląsk niż ten znany z codzienności: „Chcemy pokazać w tym filmie Nowy Śląsk, który materializuje się na naszych oczach w ostatniej dekadzie. Śląsk dynamicznych zmian we wszystkich dziedzinach, widocznych na każdym kro-

¹⁰⁹ Program. *Katowice Miasto Ogródów*. <http://esk2016katowice.home.pl/web-live/node/185> [dostęp: 2.02.2017].

¹¹⁰ Zob. działania Instytucji Kultury im. K. Bochenek Katowice Miasto Ogródów. <http://miasto-ogrodow.eu/> [dostęp: 2.02.2017].

ku”¹¹¹. Zgodnie z tą deklaracją krajobraz filmowy postprodukowany przez Alvernia Studios tkany jest z elementów przestrzeni realnej i „nadbudowanych” futurologicznych wizji, odnoszących zresztą do całkowicie rzeczywistych, oczekujących na realizację koncepcji najlepszych śląskich architektów (konsultantem do spraw efektów specjalnych jest słynny polski architekt Tomasz Konior)¹¹². Sumą tych projektów ma być śląskie *simulacrum*, imaginowane *metropolis* należące do bliżej nieokreślonej przyszłości, efekt wspólnego wysiłku urbanistów, designerów i wizjonerów, nawiązujący na wpół realnymi, na wpół halucynacyjnymi konstrukcjami do filmowych krajobrazów miast z takich dzieł, jak *Metropolis* Fritza Langa (1927) czy *Incepcja* Christophera Nolana (2010)¹¹³.

Uznaliśmy, że będziemy starać się zmaterializować nasze marzenia, wyobrażenia, jak mogłaby wyglądać przestrzeń wokół nas [...] Zaczęliśmy patrzeć na przestrzeń Śląska poprzez projekty znakomitych śląskich architektów i zdaliśmy sobie sprawę, że gdyby były dynamicznie realizowane, to dziś nasze miasta wyglądałyby zupełnie inaczej¹¹⁴ – podsumowuje intencje filmowców Villqist.

W urzekającej nowatorstwem perspektywie miasta ogrodu zieleń nie wydaje się kolorem egzotycznym. Obraz Villqista i Sikory ukazuje, jak można mniemać, wizję przyszłości ostatecznie przełamującej stereotypy i autostereotypy śląskiej czerni (co prawda, nie pozbywając się ich, a jedynie translokując figury związane z kopalnią na grunt przestrzeni artystycznej¹¹⁵). Jednocześnie, podobnie jak cała idea miasta ogrodu, unieważnia obecny w dawniejszym pejzażu wątek konfliktowości kolorów czarnego i zielonego – symbolizujących pożeranie świata natury przez industrialnego potwora – który w wersji społecznej opierał się na argumentacji, że „natura zdominowana przez przemysł cierpiała, tak jak cierpieli ludzie”¹¹⁶. Nośna metafora ogrodu, prócz tego,

¹¹¹ P. KALSZTYN: *Miłość w mieście ogrodów. Zwiastun filmu*. „Nasze miasto” Warszawa 1.04.2013. <http://warszawa.naszemiasto.pl/artukul/milosc-w-miescie-ogrodow-zwiastun-filmu-wideo,2775020,art,t,id,tm.html> [dostęp: 2.02.2017].

¹¹² *Konferencja prasowa dot. filmu Miłość w mieście ogrodów* 28.03.2013. <http://www.sile-siafilm.com/aktualnosci/konferencja-prasowa-dot-filmu-milosc-w-miescie-ogrodow> [dostęp: 2.02.2017].

¹¹³ *Czekamy na Miłość w mieście ogrodów*, 17.04.2014. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,18608,1,1,Czekamy-na-Milosc-w-miescie-ogrodow.html> [dostęp: 2.02.2017].

¹¹⁴ J. PRZYBYTEK: *Chyra, Ostaszewska i Katowice. Miłość w mieście ogrodów*. „Dziennik Zachodni” 28.03.2013. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/793792,chyra-ostaszewska-i-katowice-milosc-w-miescie-ogrodow-zdjecia-z-planu-zwiastun-making-off,id,t.html> [dostęp: 2.02.2017].

¹¹⁵ W zwiastunie pojawia się scena, w której w oryginalnych pomieszczeniach byłej łaźni kopalnianej odbywa się sesja fotograficzna z udziałem modeli ucharakteryzowanych na pracujących górników.

¹¹⁶ „Obraz ten skonstruowany został na gruncie publicystyki bujnie rozkwitającej od połowy XIX wieku w górnośląskiej prasie polskojęzycznej”, jak pisze Krystyna Kossakowska-Jarosz. K. KOSSAKOWSKA-JAROSZ: *Przestrzeń natury – emanacja znaczenia i walorów śląskości*.

że zgodnie z dynamiką ponowoczesności kieruje uwagę na myślenie o przestrzeni metropolii w kategoriach ruchu, przebudowy, rewitalizacji, odsyła także do pokładów utraconej pamięci. W ich głębi idee zieleni (ogrodu, lasu, pól, źródła) i czerni (pokładów węgla, kopalni, hałdy) nie stanowią antytezy, charakteryzuje je raczej pewien szczególny rodzaj współistnienia (najlepiej może widoczny w powinowactwie słów: „kopalnia” i „źródło” albo w osobliwości budowy geologicznej Jastrzębia-Zdroju czy Goczałkowic-Zdroju, gdzie węgiel i źródło mają wspólne podziemne źródła). O tym, że śląska zieleń nie jest czymś wtórnym, co nastąpić miałyby po czerni wskutek zarastania, zalesiania czy zakładania ogrodu, ale jest od dawna istotnym komponentem krajobrazu (być może tylko słabo uświadamianym), najbardziej przekonują widzialności krajobrazu zawarte w filmach realizowanych po drugiej stronie granicy. W ich świetle utrwalone przekonanie, iż „to przede wszystkim miejskie, industrialne przestrzenie są jednym z najważniejszych składników śląskiego mitu”¹¹⁷, traci swoją prawomocność.

Znamienną cechą perspektywy niemieckiej jest to, że przez pojęcie Śląska (Schlesien) rozumie się tu bezmierną (a przy tym zieloną, zarówno na Dolnym Śląsku – z Wrocławiem jako stolicą, jak i na Górnym Śląsku – z Opolem) przestrzeń rozciągającą się gdzieś od Katowic do Zielonej Góry, krainę od północy sąsiadującą z Niziną Wielkopolską, od południa zaś zahaczającą o pasma Sudetów, której osią jest rzeka Odra. Krajobraz tak zlokalizowanego regionu jest różnorodny, w większości jednak tworzą go obszary zielone: góry, pola, lasy. Okręg przemysłowy Górnego Śląska, kojarzony z takimi miastami, jak: Chorzów, Gliwice, Katowice, stanowi tutaj zaledwie peryferyjny zakątek usytuowany gdzieś na rubieży jego wschodniej części. Gdyby próbować zlokalizować na tak zarysowanej mapie ośrodek centralny, to musiałby nim być Wrocław, gdyby zaś chciał wskazać topograficzne punkty charakterystyczne, to byłyby nimi: rzeka Odra, góra Ślęza, Góra Świętej Anny, wieże miast: Wrocławia, Opola, Brzegu, górzyste okolice Wałbrzycha i Kłodzka i nizinne tereny nadodrzańskie Kędzierzyna-Koźła. Takim mniej więcej jawi się region widziany w obiektywie Hansa-Dietera Rutscha, niemieckiego pisarza i reżysera, którego rodzice po powojennej zmianie granic państwowych wyemigrowali z Nowej Soli do Niemiec. Rutsch jest autorem książek: *Die letzten Deutschen Schicksale aus Schlesien und Ostpreussen* (2012), *Das preußische Arkadien. Schlesien und die Deutschen* (2014) oraz szeregu filmów dokumentalnych poświęconych dawnym niemieckim prowincjom dziś pozostającym w polskich granicach (do najbardziej znanych należy *Polen und Seine Deutschen*, 2014) i reportaży zrealizowanych dla niemieckiej wytwórni DEFA (*Als die Deutschen weg waren*, 2005 – na temat Prus Wschodnich, Śląska i Sudetów, oraz *Als der Osten noch Heimat war deutsch. Dokumentation über Schlesien*, 2009 – na temat Pomorza, Śląska i Mazur).

Jakkolwiek tematycznie wspomniane dzieła oscylują głównie wokół zagadnienia utraconej arkadii i zmierną w stronę rekonstrukcji historycznej kwestii związanych

W: *Śląskie pogranicza kultur*. T. 3. Red. M. URSEL, O. TARANEK-WOLAŃSKA. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2014, s. 13.

¹¹⁷ K. ĆWIKŁAK: *Gliwice – zapomniany mikrokosmos. Semiotyka przestrzeni miasta w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej*. „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 56.

z końcem II wojny światowej, przez co są obciążone sporą dozą nostalgii¹¹⁸, wnoszą też pewne *novum* do rozważań topograficznych, ukazując „inny” Śląsk¹¹⁹. Panorama regionu, widziana tutaj całościowo, w dawnych granicach historyczno-geograficznych, tworzy szeroką i słabo dotychczas rozpoznaną na polskim gruncie przestrzeń¹²⁰, nad nią rozciąga się klimat polskiej, habsburskiej, pruskiej, czeskiej – europejskiej historii, znany chociażby z pisarstwa niemieckiego poety i prozaika Horsta Bienka¹²¹, który widział region jako obszar narodowościowego pogranicza, możliwy do rozpoznania jedynie w następstwie wsłuchiwania się w różnie brzmiące języki i z zastosowaniem zasad międzykulturowego dialogu. Dialogiczne usposobienie cechuje także podejście Rutscha, pragnącego w samym pojęciu *Heimat* akcentować otwartość oraz skłonność do porozumienia transkulturowego i transnarodowego. Dzięki temu mityczna kraina wyobrażeń i dziecięcych wspomnień nie staje się u niego przedmiotem monumentalizacji czy ekskluzywnego zawłaszczania, choć z drugiej strony niewątpliwie pragnie on przekazać postulat zachowania pamięci o niemieckich zabytkach i nekropoliach przetrwałych w regionie jako materialne znaki dawnej bogatej historii i tradycji¹²². Ich immanentnym składnikiem są okazałe arystokratyczne posiadłości i pałace malowniczo położone wśród wzgórz, a także strzeliste wieże białych kościołków z zaokrąglonymi kopułami, czerwone dachy domów i zarysy ukrytych wśród pagórków wsi, miasteczek, cmentarzy – dziś często już tylko ślady dawnego życia.



Fot. 55. *Schlesische Bäderreise*, reż. H.D. Rutsch (2011)

¹¹⁸ Z pewnością można by w nich widzieć także ślady zjawiska *histotainment* dostrzeżone przez Jakuba Gortata w produkcjach dokumentalnych Telewizji ZDF, należących do projektów znanego niemieckiego historyka Guida Knoppa. Zob.: J. GORTAT: *Histotainment w niemieckiej telewizji ZDF, czyli jak pamięć komunikacyjna zdominowała pamięć kulturową w przestrzeni medialnej*. W: *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. WICHROWSKA et al. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2015, s. 453–482.

¹¹⁹ Szerzej o różnych geografiach i rozbieżnościach semantycznych pomiędzy polskim i niemieckim Śląskiem zob.: W. KUNICKI: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. W: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. IDEM: Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009, s. 66 i nast.

¹²⁰ Jej niestrudzonym i największym eksploratorem pozostaje Henryk Waniek. Zob.: *Hermes w górach śląskich* (1994), *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca: 1257–1957* (1997), *Finis Silesiae* (2003), *Sprawa Hermesa* (2007).

¹²¹ Zob.: *Pierwsza polka* (1975), *Wrześniowe światło* (1977), *Czas bez dzwonów* (1979), *Ziemia i ogień* (1982), *Opis pewnej prowincji* (1983), *Podróż w krainę dzieciństwa. Spotkanie ze Śląskiem* (1987), *Stopniowe zamieranie krzyku* (1987) oraz *Brzozy i wielkie piece. Dzieciństwo na Górnym Śląsku* (1988).

¹²² Por. W. KUNICKI: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone...*, s. 74.

W świetle prowadzonych tu rozważań może najciekawszym dziełem Rutscha z ostatnich lat pozostaje *Schlesische Bäderreise* (2011), ponieważ w sposób bezpośredni nawiązuje do źródła – jego treścią jest podróż do śląskich uzdrowisk. Wątek tytułowej podróży rozumiany jest tu dosłownie (film stanowi reportaż z pobytów kuracjuszy w dolnośląskich sanatoriach) i w przenośni – ukazywane obrazy przenoszą widza w czasie (dawniej/teraz) oraz poruszają się między mediami (fotografia/film, poezja/malarstwo). W tych translokacjach podkreślona zostaje trwałość krajobrazu, który mimo upływu czasu, zawirowań historycznych, zmiany przebiegu granic, barw terytoriów, nazw i symboli regionów i krain, pozostał ten sam i wciąż jest obrazem, jak pisał Lenz: „wielkich, niezapomnianych gór, pełnych najcudowniejszych odsłon natury”¹²³. Krajobraz majestatycznych i dzikich Karkonoszy, uwieczniony w dziełach romantyków (w strofach Johanna Wolfganga Goethego, na płótnach Caspara Davida Friedricha) i na starych fotografiach, przeplata się z dawnymi i współczesnymi krajobrazami źródeł: Jeleniej Góry, Świeradowa, Cieplic, Łądką. Cały ten uznawany za „śląski” górsko-źródłowy pejzaż – malowniczy i wiekowy – stanowi określony „zasób obrazów krajobrazu [...] – przeżytych, odtwarzanych w myślach, powstałych w wyobraźni”¹²⁴, wyzwala uczucia przynależności i swojskości¹²⁵. Pomimo ewidentnego wyrażenia tych antropologicznych konotacji oraz – generalnie – odtwarzania krajobrazu w warunkach emocjonalnego zaangażowania związanego z odpominaniem i rekonstruowaniem, twórca filmu próbuje wychodzić poza paradygmat nostalgii i topofilii. Intencje te zdradza życzliwy stosunek do polskiej teraźniejszości, w czym zawiera się akceptacja całego procesu dokonanej zmiany dziejowej, a także podkreślanie współczesnej schludności miejsc i obiektów, które nie kontrastują z wizerunkami utrwalonymi na przedwojennych fotografiach, przeciwnie – ich stuletnia uroda w polskich warunkach państwowych wydaje się nieprzerwanie trwać. Ogółem wizualizacji krajobrazu przyświeca zamysł porozumienia i wdrażania zasad międzykulturowej komunikacji, czemu służy zresztą również nieustanne nawiązywanie do wspólnej europejskiej historii.



Fot. 56. *Schlesische Bäderreise*, reż. H.D. Rutsch (2011)

¹²³ S. LENZ: *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka...*, s. 74.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 75.

¹²⁵ Ich idylliczność, która została przerwana wraz z wybuchem wojny, swoją wizualizacją może miejscami przypominać sceny typowe dla gatunku Heimatfilm. J. GORTAT: *Histo-tainment w niemieckiej telewizji ZDF, czyli jak pamięć komunikacyjna zdominowała pamięć kulturową w przestrzeni medialnej...*, s. 461.

Podkreślanie witalizującej mocy źródłu w procesach odnowy, zmienności rwących potoków, wskazywanie na uzdrawiające właściwości krajobrazu – wszystko to można odczytywać jako przesłanie filmu głoszącego ideę kompromisu i porozumienia w stosunkach pomiędzy narodami. Ponad tą uniwersalną ideą daje się jednak dostrzec to, co wynika z samego krajobrazu, a co dla polskiego widza może być pewnym zaskoczeniem. Zostaje on mianowicie skonfrontowany ze śląskością Sudetów, źródeł i szerzej – całych przestrzeni dolnośląskich, które w polskiej świadomości „śląskości” w zasadzie mają tylko w nazwie, faktycznie zaś obciążone są „próżnią historyczną”¹²⁶, nieobecnością i brakiem, a dojmujący „głód tożsamości historycznej”¹²⁷ dopiero zaczynają zaspokajać¹²⁸. W powojennym dyskursie pamięci tak niemiecka historia, jak przynależność regionalna Dolnego Śląska (a zwłaszcza Wrocławia i jego okolic) celowo były wymazywane, co zresztą, zdaniem Magdaleny Saryusz-Wolskiej, przekłada się na znaczące luki w polskich reprezentacjach kulturowych¹²⁹.

Zainteresowanie pograniczem polsko-niemieckim, teraz już jako obszarem postpamięci, powraca w pokoleniu wnuków zaintrygowanych widocznymi w przestrzeni śladami niedostępnej przeszłości. Wyraża je na przykład Marcin Malaszczyk, autor filmów takich jak: *Sieniawka* (2013) i *The days run away like wild horses over the hills* (2015), mówiąc o swojej fascynacji przestrzenią niemieckiej architektury, w której zamieszkują Polacy, i o wynikającej z tego faktu „kolizji między kulturami”¹³⁰, a także o własnej pozycji wypowiedzeniowej „pomiędzy dwoma krzesłami”¹³¹ (która jednak nie wydaje mu się problematyczna – jak to było w przypadku Stanisława Bieniasza¹³² – lecz fascynująca). Konfrontacja z widzialnością śląskiego krajobrazu, jaka reprezentowana jest w filmach realizowanych po drugiej strony granicy, uświadamia ponadto kilka istotnych faktów. Po pierwsze, ukazuje z całą mocą lukę powstałą w polskiej wyobraźni geograficznej jako efekt forsowania idei mitu piastowskiego z jednoczesnym nakazem milczenia o utraconych terenach kresowych, wskutek czego też na rodzi-

¹²⁶ W. KUNICKI: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone...*, s. 73.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ O skomplikowanej tożsamości wrocławian oraz ich „amputowanej” pamięci zob.: M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 318–337. Zob. też na przykład: A. ZAWADA: *Dolny Śląsk. Ziemia spotkania*. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2002; interesujący przykład wpisania wojennej pamięci miasta w powieść kryminalną: M. KRAJEWSKI: *Festung Breslau*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2006.

¹²⁹ M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach...*, s. 231.

¹³⁰ *Sieniawka Marcina Malaszczyka* (2013, real. Magdalena Felis, Marek Borkowski, Ignacy Lubomirski) 16. MMF T-Mobile Nowe Horyzonty. <https://www.youtube.com/watch?v=G7O3qCn7Dik> [dostęp: 4.02.2017].

¹³¹ Ibidem.

¹³² „My, Górnoślązacy, zawsze siedzimy między dwoma krzesłami. Obojętne gdzie nas rzuci, zawsze nam czegoś brakuje: jakaś część naszej duszy zostaje po drugiej stronie granicy”. Cyt. za: M.S. SZCZEPAŃSKI: *Regionalizm górnośląski: los czy wybór*. W: *Nadciągają Ślązacy. Czy istnieje narodowość śląska?* Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Towarzystwo Przyjaciół Śląska, 2004, s. 107.

mym gruncie wyłącznie Górny Śląsk przechowuje regionalną ideę Śląska – całości. Po drugie, wskazując na zupełnie inne przestrzenie mentalne i imaginacje (ich wyrazem jest już choćby określenie „Śląsk – niemiecki Wschód”, może wspomagać otwieranie się polskiej strony Śląska nie tyle na jakąś unikatowość regionalnego doświadczenia, które mogłoby być doświadczeniem ogólnos Śląskim, ile na polifoniczność, heterogeniczność, europejskość regionu, którego udziałem są różne wyobrażenia. W tym sensie poszerzenie perspektywy dawałoby może w przyszłości większą szansę na urzeczywistnianie się postulowanego przez Wojciecha Kunickiego: „stapiania się rozmaitych warstw pamięci w dynamiczną i dyskutowalną całość” oraz „krecji nowego »Śląska« jako przestrzeni wspólnej, »polsko-niemieckiej« pamięci, zaufania, a przede wszystkim komunikacji”¹³³.

5.5

Ruina industrialna jako moment liminalny

Na zakończenie rozważań topograficznych chciałabym jeszcze raz powrócić do krajobrazu przemysłowego i jego kluczowej figury: ruiny industrialnej, tym razem nie na zasadzie odniesień estetycznych (jak w przypadku chorografii krajobrazu postindustrialnego), ale w charakterze często pojawiającego się w obszarze filmu i fotografii pretekstu do poszukiwań, twórczych penetracji miejsca. Jak zauważył Lefebvre, „siły wytwórcze (natura, praca, organizacja pracy, technologia i wiedza) oraz, naturalnie, stosunki produkcji odgrywają rolę [...] w produkcji przestrzeni”¹³⁴, „każdy model wytwórczości ma swoją charakterystyczną przestrzeń, zwrot z jednego modelu do innego pociąga za sobą produkcję nowej przestrzeni”¹³⁵. W świetle powyższych słów można by powiedzieć, że każdy rodzaj krajobrazu stanowi odzwierciedlenie form akumulacji kapitału, a co za tym idzie, jest zapisem określonych stereotypów przestrzennych, w których zawierają się cenione w danym społeczeństwie wartości. Model charakterystyczny dla epoki fabryk, dworców kolejowych, osiedli robotniczych dezaktualizuje się pod naporem ery informacji i typowych dla niej obiektów – autostrad, wieżowców, centrów handlowych, i wespół z tym często jest nisko waloryzowany, postrzegany jako zdegradowana ruina. W Polsce brak szacunku do przestrzeni postindustrialnych wynika dodatkowo z faktu, że są one w powszechnej opinii kojarzone z niechlubną erą nowoczesności w jej wydaniu socjalistycznym, wskutek czego traktuje się je jako symbol zacofania i reżimu¹³⁶.

Fakt społecznego piętnowania ruin powoduje, że ich umieszczenie w przestrzeni kina lub fotografii nigdy nie jest neutralne, zawsze niesie określony potencjał antro-

¹³³ Ibidem, s. 76.

¹³⁴ H. LEFEBVRE: *The Production of Space*. Trans. D. NICHOLSON-SMITH. Oxford–Cambridge, Blackwell, 1994, s. 46.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Zob.: M. GNIECIAK: *Przestrzeń w narracjach osobistych i eksperckich*. W: *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa...*, s. 89.

pologicznych odniesień. Najczęściej dosłownie lub metaforycznie zawiera się w nich symbolika krzywdy, konfliktu, zachwianych relacji społecznych. Przykładowo omawiany wcześniej w kontekście estetycznym film Grzegorza Lewandowskiego *Hiena* (2006) oprócz konotacji o charakterze konwencjonalnym uruchamia tryb myślenia o przestrzeni w kategoriach geograficzno-temporalnych, budząc nostalgiczne skojarzenia i uzmysławiając, że przestrzeń współczesnego horroru – pusta, odhumanizowana i złowroga – jest dawnym miejscem ogromnego, tętniącego pracą i życiem zakładu pracy, z prężnie działającą infrastrukturą przemysłową i zapleczem socjalnym. W tym sensie ruina przypomina o dokonanych dopiero co przesileniu, wydobywa na światło dzienne dualną strukturę miejsca z ujawnioną, wyraźnie dostrzegalną granicą: dawne/współczesne, pozwala odstąpić pokłady pamięci mieszczące obraz kontrastowo różny od obecnego widoku. Podobne sugestie można odnaleźć w filmie Macieja Prykowskiego *Zgorszenie publiczne* (2009) w scenach, kiedy ukazywane na ekranie szkielety dawnej huty uświadamiają widzowi cały wymiar transformacji ekonomicznej, jaka się dokonała.

Jak pisze Edensor, obecność ruin industrialnych w krajobrazie jest oznaką momentu liminalnego, w jakim znalazło się dane miejsce. Punkt ten symbolizuje stan zawieszenia rozciągający się pomiędzy porzuceniem jakiegoś obszaru a jego pogrążeniem się w totalnej destrukcji lub też odkryciem możliwości nowego zagospodarowania. W danym momencie obszar ten jawi się jako rodzaj nierealistycznej *terra nullius* – przestrzeni niczyjej i pozbawionej jakiegokolwiek celu¹³⁷. Jako taki krajobraz postindustrialny ucieleśnia newralgiczny stan przejściowy pomiędzy „starym” i „nowym” porządkiem, stanowiąc obszar pustki egzystencjalnej (*blank area*)¹³⁸ powstającej po definitywnym wyczerpaniu się zasobów, w momencie, w którym nie zostały one jeszcze zastąpione niczym innym. Z tego powodu wywołuje konotacje depresyjne i wzbudza skrajne emocje jako przestrzeń szoku, utraty, przestrzeń zaniedbania (*neglected land*)¹³⁹. Ów stan egzystencjalny „w przejściu”, charakteryzujący się wyjątkowym napięciem emocjonalnym, ma na Śląsku swoją dynamikę czasową widoczną w charakterystycznych sposobach operowania pejzażem przez artystów.

Przejście od „industrialnego” do „postindustrialnego” następuje wraz z transformacją ustrojową i zaczyna być dostrzegalne w krajobrazie od początku lat dziewięćdziesiątych. Wówczas to moment liminalny przyjmuje kształt omawianego już dyskursu o zagładzie ekologicznej, który w ikonografii regionalnej skutkuje kumulacją obrazów nawiązujących do stereotypu „czarnego Śląska” – krainy zdewastowanej przez ciężki przemysł, doprowadzonej do ruiny ekspansywną działalnością człowieka. U podstaw poetyki obrazu (i retoryki narracji) z tego okresu stoi przekonanie, że długotrwałe nieracjonalne wykorzystywanie zasobów naturalnych przyczyniło się do całkowitego wyniszczenia ekosystemu na Górnym Śląsku, w efekcie czego nie może on być dłużej środowiskiem życia człowieka, stanowiąc realne zagrożenie dla obecnych i przyszłych pokoleń. Filmy z tego okresu, między innymi: *O mój Śląsku* (1991, reż. Henryk Urbanek, Krzysztof Zygalski), *Owoce ziemi czarnej* (1992, reż. Mirosław Dembiński), *Pulsujący*

¹³⁷ T. EDENSOR: *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality...*, s. 8.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Ibidem, s. 9.

punkt (1992, reż. Tomasz Dobrowolski), podobnie jak wczesne fotografie Michała Cały ze zbioru *Śląsk i Galicja* (2013), ukazują zapisany w pejzażu konflikt pomiędzy naturą/kulturą, człowiekiem/przemysłem, tradycją/nowoczesnością, w którym ostatecznie zwycięża apokaliptyczna wizja zagłady – totalnego spustoszenia krajobrazu i środowiska życia.



Fot. 57. *Pulsujący punkt*, reż. T. Dobrowolski (1992)

W toku postępujących procesów restrukturyzacji przemysłu ciężkiego i zamykania kolejnych fabryk i zakładów najbardziej uciążliwe skutki niedawnej eksploatacji i zanieczyszczenia środowiska stają się mniej odczuwalne, a dyskurs „czarnego Śląska” stopniowo traci na znaczeniu. Zaczyna go przesłaniać inna szokowa narracja typowa dla momentu liminalnego – opowieść o znikającym krajobrazie. Najczytelniej może wyrażają ją dokumenty Tomasza Dobrowolskiego z 1993 roku: *Koniec epoki węgla kamiennego* i *Gruba*, w których stawia on zresztą szersze pytania na temat społecznych kosztów dokonującej się zmiany oraz kulturowych konsekwencji faktu, że górnictwo nie jest już krajowi potrzebne. Skutkiem transformacji polityczno-ekonomicznej, pospiesznej prywatyzacji sektora państwowego i poszukiwania nowych źródeł profitów jest produkcja odpadów, które stanowią elementy dotychczasowego zaplecza przemysłowego, traktowane teraz jak bezużyteczne śmieci. Kolejne budynki, piece, stalownie, kominy, szyby wyciągowe, maszyny przemysłowe są porzucane lub poddawane rozbiórce. Nieruchomieją wieże wiertnicze. Praktyce niszczenia i burzenia podlegają także przykładowe osiedla robotnicze. Wyrazem zaangażowania sztuki w dyskurs znikania może być proza Andrzeja Stasiuka. Autor ten sugestywnie pisze: „To są domy, w których już się namieszkalo, w których się powymierało. Przyjadą wielkie auta, żeby to gdzieś wywieźć i wyrzucić. To dziwnie brzmi, ale trzeba wywozić i wyrzucać domy i miasta, żeby zrobić miejsce dla następnych, które też się kiedyś wywiezie i wyrzuci”¹⁴⁰. Filmowo ten stan krajobrazu postindustrialnego najbardziej chyba wymownie zarejestrowała Anna Stępczak-Patyk w krótkometrażowym filmie *Koniec ulicy* (2005) zrealizowanym w Mistrzowskiej Szkole Filmowej Andrzeja Wajdy. Zarówno lokalna architektura (rodzinny *familok*), jak i tożsamość (wspólnota dzielnicy)

¹⁴⁰ A. STASIUK: *I tak to się wszystko kiedyś skończy*. W: W. WILCZYK: *Czarno-biały Śląsk*. Katowice, Galeria Zderzak, Górnośląskie Centrum Kultury, 2004, s. 5.

ulegają tu dematerializacji, a medium pamięci kulturowej o industrialnej przeszłości pozostaje filmowy obraz.

Wzrost stanu świadomości społecznej na temat zabytków techniki i związana z tym ewolucja postrzegania ruin (a także nasilające się procesy destrukcji) wzmagają aktywność oporu mieszkańców regionu, widoczną w zawiązywaniu się licznych fundacji i stowarzyszeń stawiających sobie za cel ochronę dziedzictwa przemysłowego. Na tle powstających w szybkim tempie ruin i szczątków wyróżnia się bowiem zachowana we względnie dobrym stanie architektura domagająca się ocalenia, a przynajmniej udokumentowania w ikonicznej formie. Ważnym powodem przywiązania do industrialnych ruin jest nostalgia, wzmocniona teraz spóźnioną fascynacją pejzażem dzieciństwa, który trwoży szybkim odchodzeniem i zamianą w rozsypkę, a także pamięć nie tyle może dostatniej, co witalnej i operatywnej przeszłości, kontrastującej ze współczesną pustką i mizérią. Dodatkowo czynnikiem napędzającym zainteresowanie ruiną jest dostrzegalny w przestrzeni publicznej fakt braku wypracowania racjonalnej polityki gospodarowania spuścizną przemysłową przez lokalne władze.

Taka postawa artystyczna jest cechą charakterystyczną młodego pokolenia twórców – fotografików o zacięciu multimedialnym, do których należy Marek Stańczyk. Od 2008 roku dokumentuje on zmierzch śląskiego przemysłu, podążając z kamerą za kolejnymi akcjami demontażu kopalń i fabryk. W cyklu autorskich filmów zatytułowanych *Made in Silesia – Industrial Landscape* (2011) udało mu się zarejestrować rozbiórkę takich gigantycznych obiektów górniczych, jak zabudowania dawnej KWK „Andaluzja” w Piekarach Śląskich czy KWK „Nowy Wirek” w Rudzie Śląskiej, dzięki czemu jego filmy stanowią dziś, jak sam mówi: „jedynę naoczne – widzialne – procesy likwidacyjne oraz zmiany w krajobrazie śląskim”¹⁴¹. Podobne podejście do pejzażu przejawia Marek Locher, autor projektu multimedialnego *Człowiek i maszyna* (2015), nazywany „fotografem utraconego krajobrazu”. O jego zainteresowaniach świadczą tytuły kolejnych cykli prac: *Cisza miejsc przeszłych* (2006), *Koniec kopalni* (2007), *Śląsk – powroty i pożegnania* (2007), *Tu zaszła zmiana* (2008). Upadające kominy i szyby, żelbetowe konstrukcje, maszyny i tory kolejowe to motywy stale obecne na czarno-białych fotografiach artysty. Co charakterystyczne, wszystkie te poprzemysłowe obiekty uchwycone są w obiektywie podczas ich destrukcji, jak gdyby w momencie wydawania ostatniego tchnienia.

Fot. 58. *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy*, reż. M. Majerski (2013)



¹⁴¹ <http://www.koniakowski.pl/2012-3.html> [dostęp: 31.08.2016].

Obrazy wymienionych twórców ujawniają w wielu przypadkach zaskakujące, monumentalne piękno ruin przemysłowych, jednak może przede wszystkim wychwytać ślady burzliwych dziejów przemysłu, stanowiące materialny wyznacznik kruchej tożsamości kulturowej regionu. Stańczyk traktuje ruiny jak pomniki ułatwiającej się historii, które kruszeją i giną tak wskutek zaniedbania, jak i pod wpływem celowych, lecz pochopnych działań, wynikających z „braku wyczulenia społeczeństwa na zabytki historyczne i swoje korzenie”¹⁴². Locher z kolei na zadane pytanie, co go interesuje w ruinach, odpowiada: „To mój protest. Spójrzcie, co narobiliście. Co przez waszą bezmyślność tracimy. Czasami rozumiem, bo są to obiekty nieadaptowalne, zbyt skażone. Ale czy większość z nich trzeba wyburzać?”¹⁴³. Obaj artyści traktują przy tym krajobraz postindustrialny już nie jako obiekt kontemplacji, ale jako formę uczestnictwa. W celu zdobycia informacji o trudno dostępnych miejscach studiuje mapy, grafiki i stare zdjęcia, wymieniają się doświadczeniami z innymi pasjonatami na forach internetowych, wszystko po to, by móc w sposób emocjonalny i ucieleśniony penetrować poszczególne elementy krajobrazu i za pośrednictwem obiektywu kamery uwiecznić je, zanim znikną z powierzchni ziemi.

Konfliktowość pejzażu najczytelniej daje o sobie znać w filmach dokumentalnych, w których Śląsk całościowo, w sensie realnym i metaforycznym, ukazany jest jako ruina. Tak jest na przykład w filmie Michała Majerskiego *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy* (2013). Wplecione w ten dokument sekwencje filmowe Stańczyka i cały reprezentowany na ekranie pejzaż – zarówno ten fabryczny, ukazujący rozpadające się szyby górnicze i wieże, jak i urbanistyczny, stanowiący ponurą wizytówkę postindustrialnych dzielnic – stają się metonimią problemu górnośląskiego. Jego istotą jest, według reżysera, głęboki kryzys miejsca w następstwie zniszczenia materialnego dziedzictwa przemysłowego oraz spustoszenia kulturowego, wywołanego zerwaniem więzów, jakie niegdyś łączyły lokalną kulturę z tradycją niemiecką. W jeszcze inny sposób kontrowersje krajobrazu postindustrialnego ukazują się w obiektywie Sikory. W dokumencie *Boże Ciało* oraz w fabularnym, zrealizowanym wspólnie z Villqistem filmie *Ewa* pokazane jest „umieranie” regionu. Destrukcja architektury osiedla górniczego jest tu równoznaczna z upadkiem lokalnej kultury i tożsamości. W warunkach transformacji ustrojowej wraz z zamykanymi kopalniami i rosnącym bezrobociem nieodwołalnie odchodzą takie cechy kulturowe, jak robotniczy etos pracy, lokalne obyczaje i styl życia, co prowadzi do wykorzenia.

Krajobraz postindustrialny jako obszar skomasowanych problemów, wynikających z koniecznej rekonfiguracji świata, skłania do przemyśleń. Wielu badaczy, na przykład Elisabeth Mahoney, uznaje go za symbol współczesnych miejsc – przepojonych

¹⁴² M. WĘGIEL-WNUK: *Marek Stańczyk pokazuje zdjęcia dokumentujące upadek wieży Sienkiewicz byłej KWK Andaluja*. „Dziennik Zachodni” 23.05.2012. <http://piekaryslaskie.naszemiasto.pl/artukul/marek-stanczyk-pokazuje-zdjecia-dokumentujace-upadek-wiezy,1414243,artgal,t,id,tm.html#521f4162c6f04995,1,3,4> [dostęp: 31.08.2016].

¹⁴³ *Forum mieszkańców Mysłowic. Post: Marek Locher: fotograf utraconego krajobrazu*. <http://www.zmienmce.fora.pl/informacje-z-myslowic,13/marek-locher-fotograf-utraco-nego-krajobrazu,214.html> [dostęp: 31.08.2016].

„różnicą, fragmentacją, pluralizmem”¹⁴⁴. Jako taki budzić on może różne skojarzenia. Najczęściej uchwycone w obiektywie w momencie liminalnym ruiny stają się symbolem konfliktu, marnotrawstwa, wyzysku. Uruchamiają ciąg ikonografii związany z procesami deindustrializacji prowadzącej do upadku, spustoszenia materialnego,



Fot. 59. Oberschlesien – tu, gdzie się spotkałiśmy, reż. M. Majerski (2013)

utrąty ekonomicznej kontroli. Wiele współczesnych filmów śląskich przenikniętych jest tego typu fatalistyczną w swej wymowie wizją regionu, dla którego wygaszanie kopalń i hut oznacza nie tylko powiększające się bezrobocie, ale kres formacji kulturowej opartej na fundamencie etosu pracy. Doświadczenie głębokiego kryzysu miejsca ukazane jest na przykład w noweli filmowej *Śląsk* (2005, reż. Anna Kazejak)¹⁴⁵ – jedyną szansę na zmianę zagęszczonej problemami egzystencji bohaterowie upatrują w emigracji. Można by jednak wskazać takie filmy, w których moment liminalny problematyzowany jest bardziej neutralnie, jako nowa sytuacja społeczno-ekonomiczna kraju, wynikająca – na co wskazują analitycy – z „nieuchronnej i pilnie potrzebnej”¹⁴⁶ „dekarbonizacji gospodarki”¹⁴⁷, dającej młodemu pokoleniu nowe szanse rozwoju. Intencją twórców pozostaje wówczas zbudowanie pozytywnej wizji miejsca. W ten sposób, przykładowo, patrzy na krajobraz poprzemysłowy Przemysław Wojcieszek. Bohater jego najbardziej znanego filmu *Głośniejszy od bomb* (2001) decyduje się zostać w małej i pozornie pozbawionej perspektyw miejscowości i tu układać sobie życie, postępując, jak ujmuje to Tadeusz Lubelski: według świadomie założonego „programu działania na własnym terenie”¹⁴⁸. Można odnieść wrażenie, że dynamika zawarta w krajobrazie jest motorem aktywności życiowej bohatera, czynnikiem motywującym go do podjęcia trudu walki o sens egzystencji, gdyż, patrząc na kominy na horyzoncie, stwierdza on w zakończeniu filmu: „Uwielbiam ten widok”. Podobne przesłanie niesie także śląski

¹⁴⁴ E. MAHONEY: *The People in Parentheses: Space under Pressure in the Post-modern City*. In: *The Cinematic City*. Ed. D.B. CLARKE. London, Routledge, 1997, s. 168.

¹⁴⁵ Jest to nowela z filmu *Oda do radości* (2005, reż. Anna Kazejak, Jan Komasa, Maciej Migas).

¹⁴⁶ E. BENDYK: *Świat bez węgla*. W: E. BENDYK et al.: *Polski węgiel*. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015, s. 13.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice, Videograf II, 2009, s. 541.

film Wojciech *Doskonałe popołudnie* (2005), którego akcja osadzona jest w postindustrialnej przestrzeni Gliwic. Para młodych inteligentów decyduje się osiedlić w mieście i założyć tu wydawnictwo. I tu krajobraz postrzegany jest entuzjastycznie, w jednej ze scen bohaterowie filmują jego panoramę z hałdy, mówiąc, że oto widzą przed sobą własną szansę, swoje nowe „miejsce do życia”.

Krajobraz postindustrialny w sposób naturalny generuje problematykę społeczną, ponieważ tworzące go ruiny, złomowiska i pustki skłaniają do stawiania pytań o to, jaki jest horyzont wymagań dla procesów transformacji i czy koszty społeczne zachodzących przemian ekonomicznych nie są zbyt wysokie. Unaocznia, że „wizja powęglowej transformacji to natarczywy fantazmat, w którym mieszają się różne porządki racjonalności i odniesienia do różnych ram epistemologicznych”¹⁴⁹, nie da się go zredukować do modernizacji technologicznej czy przekształcenia infrastruktury energetycznej. W wielu przypadkach praktyka fotografowania/filmowania ruin postindustrialnych wspomaga budowanie atmosfery społecznej akceptacji reliktyw minionej epoki, ukazując, że układy przestrzenne tworzą przestrzenne ramy życia ludzi i zarazem stanowią archiwum pamięci kulturowej. Uzmysławia także, że transformacja wiąże się z aktywnościami wymagającymi społecznej uwagi, a dokonujący się „proces recyklingu przestrzeni”¹⁵⁰, o którym piszą socjologowie, rodzi konieczność świadomych i planowych działań ukierunkowanych na ochronę zabytków przeszłości. Wartością dzieł filmowych, w których ukazywane są ruiny i obiekty (post)industrialne, jest ich potencjał inspiracyjny w dyskusji nad transformacją miejsca i wartością materialnego dziedzictwa przemysłowego.

¹⁴⁹ E. BENDYK: *Świat bez węgla...*, s. 67.

¹⁵⁰ J. GORGON: *Od Karbonu do krajobrazu postindustrialnego – zapis zmiany utrwalony przez wizję artystyczną i analizę naukową...*, s. 107.

Część III

Krajobrazy i (dys)lokacje

Ślady tożsamości

6.1 | Tożsamość/krajobraz, miejsce

Związek jakiegokolwiek tożsamości – lokalnej, regionalnej, narodowej – z krajobrazem wydaje się kwestią dość oczywistą, zwłaszcza z punktu widzenia tradycyjnej antropologii. Polega on bowiem na sprzężeniu człowieka z miejscem rozumianym zarazem jako fizyczna, geograficzna lokacja oraz przestrzeń naddana, utkana z wątków tradycji i symboliki. Ze styczności tej wynika poczucie przynależności tak do miejsca i jego naturalnych i kulturowych wyznaczników, jak do ludzi to miejsce zamieszkujących; poczucie to staje się podstawą odróżniania „nas” od „innych”. Co prawda, warto pamiętać, że eksponowanie owej prymarnej, zdawałoby się, zależności nie zawsze wychodziło ludziom na dobre. Przykładowo, szeroko rozpowszechniany w XIX wieku w Europie i Ameryce Północnej determinizm krajobrazowy stał się niechlubną podstawą nazistowskiej, nacjonalistycznej idei Blut und Boden. Tragiczne następstwa, jakie wyniknęły z wcielenia w życie tej doktryny, skutecznie zdyskredytowały humanistyczny kierunek badań nad tożsamością i krajobrazem w okresie powojennym, zwłaszcza w Niemczech¹. Krajobraz bowiem, tak jak zostało to omówione, to temat nadzwyczaj łatwo ulegający ideologizacji. W entuzjastycznym powrocie do tej tematyki, co rejestruje współczesna humanistyka, dostrzec można bardziej wieloaspektowe i świadome podejście. Krajobraz jest traktowany jako obraz kraju, przedmiot politycznego oddziaływania, który bywa uzasadnieniem roszczeń tożsamościowych, ale także jako element sprawczy, proces, w toku którego są formowane jednostkowe i społeczne tożsamości. W tym ostatnim przypadku wysuwana jest argumentacja dotycząca jego czynnościowej, a więc czasownikowej natury, jak twierdzi William J.T. Mitchell: „[nie chodzi o to – I.C.] czym krajobraz jest lub co znaczy, ale co robi, jak działa jako praktyka kulturowa”². Idąc tym tropem, także

¹ R.S. ROSE: *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*. Przeł. Z. JAKUBOWSKA, A. RURARZ. Warszawa, Sic!, 2006, s. 129–135.

² W.J.T. MITCHELL: *Introduction*. In: IDEM: *Landscape and Power*. Chicago–London, University of Chicago Press, 2002, s. 1.

polscy badacze skupiają się na interakcyjnym, procesualnym aspekcie krajobrazu, podkreślając jego niegotowość i nieustanne „stawanie się” i sugerując przy tym, że ten stan krajobrazu na wzór angielskiego *landscaping* lepiej określałby w polszczyźnie neologizm „krajobrazowanie”³.

Wskutek faktu, że zarówno miejsce, jak i współczesną tożsamość najczęściej ustanawiają złożone praktyki (re)konstrukcji, naturę ich wzajemnych relacji najlepiej byłoby rozważać w ujęciu krytycznym. Jest to jeden z ważniejszych postulatów rozwijanych obecnie refleksji skupionych na kategoriach miejsca czy regionu⁴. Niewiele mają one wspólnego z dawnymi konceptami, propagującymi apoteozę lokalności bazującej na unikatowym folklorze, karmiącymi się mitem „małej ojczyzny” traktowanej jako spetryfikowana rdzenność pozbawiona szerszych kontekstów. Odchodzi się w nich od absolutyzowania antropologicznego związku człowiek – ziemia oraz „bezkrytycznego pielęgnowania patriotyzmu lokalnego”⁵ w stronę ustanawiania szerszego „pola badawczego wskazującego na kluczowe, a zarazem ponadlokalne problemy współczesności”⁶. Większość badaczy – wśród nich nawet ci pozostający orędownikami dyferencjacji i ci dawniej kierujący badawczą uwagę na głosy peryferii – proponuje krytyczne podejście do problematyki lokalnej i zgłasza postulaty zmiany metodologicznej. Jej główną przesłanką jest dokonanie pewnego przesunięcia znaczeniowego w samym pojęciu „miejsca”, którego sensem staje się coraz większa dynamika i otwartość. Inspiracji dla tak ukierunkowanego myślenia dostarcza geografia humanistyczna, podważająca zasadność wiary w „czysty” opis i postępująca się argumentami, że „miejsce nie może być dłużej postrzegane jako skończone, uformowane, gotowe do odkrywania, mapowania, mierzenia, a raczej jako aktywny uczestnik procesów konstruowania zachowań społeczno-kulturowych i różnic ekonomicznych”⁷. W tym ujęciu miejsce pojmowane jest nie tyle w opozycyjnych kategoriach idei czy materii, rzeczywistości czy medialnej reprezentacji, ile w charakterze produktu i zarazem producenta ekonomicznych, społecznych, kulturowych różnic, uwalniającego potencjał kulturowych i politycznych napięć. Jednocześnie wyeksponowana zostaje jego procesualność i niegotowość, miejsce bowiem nie „jest”, ale ustawicznie „staje się” wskutek zachodzących w nim aktywnych i dynamicznych procesów.

³ Zob. zwłaszcza: R. NYCZ: *Krajobraz kulturowy albo o kulturze jako czasowniku*. W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK et al. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, s. 11–16.

⁴ Nie podejmuję się w tym miejscu odróżniania „miejsca” i „regionu”. Podobnie jak nie wnikam w istotę rozróżnień pomiędzy „miejscem” i „przestrzenią”, które to kwestie doczekały się odrębnych gruntownych studiów. Zob. zwłaszcza: YI-FU TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987; *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Red. M. MIKOŁAJCZAK, E. RYBICKA. Kraków, Universitas, 2012.

⁵ E. RYBICKA: *Wprowadzenie. Region – rzeczywistość wyobrażona*. W: *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw...*, s. 7.

⁶ Ibidem.

⁷ T. CRESSWELL: *Thinking about Regions*. In: IDEM: *Geographic Thought. A Critical Introduction*. Oxford, Wiley–Blackwell, 2013, s. 71.

Postrzeganie miejsca staje się relacyjne, co oznacza, że nie traktuje się go jako wyizolowanej krainy, którą konstytuują granice, ale rozpatruje w trybie zależności i wzajemnych uwarunkowań, jakie zawiązują się pomiędzy nim a innymi obszarami. Samo miejsce także widziane jest, jak określa to Doreen Massey, jako „produkt interrelacji”⁸ ustanawianych w toku różnych aktywności: ludzkich i nie ludzkich, kulturowych i przyrodniczych, podmiotowych i przedmiotowych. Zasadnicze w działaniach na jego rzecz okazują się już nie strategie terytorialne, oparte na tradycyjnym podziale: swoje/obce (te mogą wywoływać jedynie efekt nostalgii), ale „nowy sposób kształtowania ekonomii w rozwiniętym świecie”⁹. Badacze, tacy jak Jonathan Murdoch, Marcus Doel, Edward Soja czy Doreen Massey – przedstawiciele poststrukturalnej relacyjnej geografii humanistycznej – zgodnie przeciwstawiają się pojmowaniu przestrzeni w duchu kartezjańskim jako absolutnej i zespolonej, co za tym idzie, kwestionują także rozumienie jakiegokolwiek miejsca jako skończonego, uporządkowanego, stałego. Miejsce to dla nich teren, w którym utrzymane w duchu tradycji tworzenie granic jest barierą, zamiast tego istotne w jego definiowaniu staje się otwarcie się na przepływ tego, co zewnętrzne. Być może najlepiej określa je pełna sprzeczności tak zwana „trzecia przestrzeń” (*Thirdspace*) – Soja opisywał ją jako „wieloaspektową i antynomiczną, opresywną i wolnościową, entuzjastyczną i rutynową, znaną i nieznaną”. Badacz podkreślał jej dynamizm oraz immanentny potencjał oporu i hybrydyczności, co jednak najważniejsze, twierdził, że za każdym razem jest ona przestrzenią „radykalnej otwartości, miejscem oporu i walki oraz zmultiplikowanych reprezentacji, przestrzenią możliwą do poznania za pośrednictwem binarnych opozycji, ale także zawsze już złożoną z tego, co »inne« [...]”¹⁰.

Przytoczone koncepty wyraźnie wskazują na paradoksalność jako wiodącą cechę współczesnych miejsc. Nie wynika ona tylko z napięcia na linii lokalne/globalne, które można poczytywać za kluczowe także dla wcześniejszych teorii. Dzisiaj szersze antynomie tworzą podstawy myślenia o miejscach możliwych do uchwycenia jedynie na przecięciu nierozstrzygalnych dualizmów: materialności/reprezentacyjności, rzeczywistości/medialności, stałości/zmienności, subiektywności/obiektywności; miejscach zarazem partykularnych (zamkniętych) i uniwersalnych (otwartych), rzeczywistych i zapośredniczonych. Takie pojęcie miejsca wyraźnie inspirowane jest także filozofią poststrukturalną i konceptem heterotopii Michela Foucaulta¹¹. Jak opisywał badacz, istotą współczesnych przestrzeni jest ich hybrydyczność, istnienie w jednym obszarze wielu nieprzystających do siebie miejsc, ujawniających nietrwałą i zmienną naturę świata¹². Heterotopiczność nie tyle jest przy tym cechą przestrzeni czy jej reprezentacji, ile raczej wynika ze złożonych relacji nawiązywanych pomiędzy podmiotem

⁸ D. MASSEY: *For Space*. Los Angeles–London, Sage Publications, 2005.

⁹ T. CRESSWELL: *Thinking about Regions...*, s. 72.

¹⁰ E. SOJA: *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*. In: *Human Geography Today*. Eds. D. MASSEY, J. ALLEN, P. SARRE. Cambridge, Polity, 1999, s. 279.

¹¹ M. FOUCAULT: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 117–125.

¹² *Ibidem*, s. 121.

i miejscem w toku praktyk tekstualnych, medialnych, refleksyjnych, intelektualnych. W tym kontekście paradoksalność miejsca wynikałaby przede wszystkim z tego, że ustanawia je dynamika wewnętrzności/zewnętrzności, a jego odrębność współtworzą nieustanne przepływy inności, przez co można powiedzieć, iż jest ono w osobiwy sposób „formowane przez to, co mieści się poza nim”¹³.

Jak wskazuje Tim Cresswell, pojmowanie miejsca w kategoriach relacyjności implikuje zwrot w podejściu do tożsamości, skoro bowiem „nie możemy dłużej myśleć o zamieszkiwanym świecie jako siedlisku oddzielnych, esencjalnie pomyślanych rzeczy (i oddzielać na tej podstawie jedno miejsce od drugiego), a raczej musimy postrzegać rzeczywistość jako uformowaną w praktykach wzajemnych relacji rzeczy względem siebie”¹⁴, nasze identyfikacje nieuchronnie muszą też zatracić dawną przejrzystość. Na ten temat wypowiada się Massey, która z punktu widzenia radykalnej krytyki wszelkiego fundamentalizmu konsekwentnie optuje za procesualną naturą miejsca i krajobrazu, określając je jako „ustawicznie kształtujące się i przeobrażające w toku splatania się różnych trajektorii”¹⁵, oraz skłania się w swoich badaniach ku idei „globalnego sensu miejsca”¹⁶. Badaczka twierdzi, że żadna tożsamość współcześnie „nie może być definiowana jako wewnętrznie koherentna i hermetyczna. Raczej należy uznać, że jest ona konceptualizowana relacyjnie – jako efekt tego, co wewnętrzne (w znaczeniu: fragmentacji, hybrydyczności, decentralizacji), i tego, co zewnętrzne (przenikalność, kontaktowość)”¹⁷. Takie rozumienie tożsamości ma swoje konsekwencje, pociąga za sobą konieczność uznania z jednej strony procesualnej natury identyfikacji, która rozwija się w czasie, z drugiej – jej koegzystencji w miejscu z innymi tożsamościami oddziałującymi na siebie wzajemnie. Cresswell, podsumowując tę tematykę, pisze o nowej geografii sieci, relacji i przepływów, produkującej współzależne, zmnożone tożsamości.

Można by stwierdzić, że współczesny krajobraz złożony jest z różnych trajektorii. Warstwowo nakładają się w nim na siebie różne rodzaje identyfikacji. Ludzkie losy to historie wzajemnych koneksji, paralelnych względem siebie ról w sieci. Kształtują je procesy uwarunkowane cywilizacyjnie, wywołujące erozję miejscowych/regionalnych różnic pod wpływem sił globalnych, sprawiające, że tożsamość staje się coraz bardziej płynna. Z drugiej strony mamy do czynienia z procesami odwrotnymi, taki stan wzmaga bowiem pragnienia tożsamościowych (re)konstrukcji, a nawet rewitalizowania tożsamości esencjalnych, mocnych. „Podczas gdy tradycyjne tożsamości i przywiązanie do regionu do niedawna były widziane jako regresywne, konserwatywne i nostalgiczne, w nowych warunkach odzyskują żywotność jako progresywne i wolnościowe”¹⁸. Krajobraz i tożsamość oparte są na sprzecznościach. Pierwszą z nich buduje z jednej strony przeświadczenie współczesnego człowieka, że aby być

¹³ T. CRESSWELL: *Thinking about Regions...*, s. 73.

¹⁴ T. CRESSWELL: *Relational Geographies*. In: IDEM: *Geographic Thought...*, s. 218.

¹⁵ D. MASSEY: *Landscape as a Provocation. Reflections on Moving Mountains*. „Journal of Material Culture” 2006, Vol. 11, No. 1–2, s. 46.

¹⁶ Ibidem, s. 34.

¹⁷ Ibidem, s. 37.

¹⁸ T. CRESSWELL: *Thinking about Regions...*, s. 71.

tożsamym ze sobą, czyli egzystencjalnie spełnionym, wciąż potrzebuje on trwałego punktu odniesienia w postaci „swojego miejsca” i związanej z nim tradycji kulturowej, z drugiej – nasilająca się świadomość niemożliwości powrotu do źródłowej lokalności wskutek postępujących procesów cywilizacyjnych. Inną kwestią pozostaje konflikt, jaki rysuje się pomiędzy kulturą (w wymiarze etnicznym czy narodowym, zawsze jednak „całościowym”) a tym, co Gordon Mathews nazywa „globalnym supermarketem”¹⁹.

Omawiany tu złożony stan kryzysu współczesnej tożsamości w odniesieniu do kategorii przestrzennych daje się być może tłumaczyć za pośrednictwem tego, co Ewa Rewers określiła mianem „hermeneutyki śladu”²⁰. Jest ona rodzajem czynności badawczej, która utwierdza nas w przekonaniu, że „nasze rozumienie danej kultury pozostaje [...] nie tylko niepewne, lecz jego natura przypomina raczej poruszanie się w heteronomicznej przestrzeni kolażu lub domenie hipertekstu niż lekturę tekstu”²¹. Zgodnie z tym w miejscu nie sposób jest szukać „uzgodnionych odpowiedzi”²², wypada raczej wyrazić zgodę na „palimpsest odrzucanych i przyjmowanych, na przemian, możliwości”²³ i próbować odnajdywać fragmenty i szczątki. Ślad zasadniczo jest w tym ujęciu znakiem przeszłości, rudymeniem tego, co było. Jako taki pozostaje symbolem znikania, nieobecności, które nieuchronnie otaczają minione rzeczy aurą tajemnicy i nostalgii, albo też rodzi pokusy (re)konstrukcji utraconej całości. Dziesiątki śladów zapełniające miejsca mnogością nawarstwiających się reliktywów i skrawków można też utożsamiać z praktykami interferencji, nakładania się na siebie różnych rodzajów tożsamości właściwych współczesnym palimpsestowym i hybrydycznym przestrzeniom. Jakkolwiek to ujmować, doświadczenie śladu pozostaje nieuchronnie w sferze „pomiędzy”: „usypiającą naszą nieufność ideą całości i ciągłości oraz kulturowym doświadczeniem fragmentaryczności i braku ciągłości”²⁴; tym, co płynne, i tym, co trwałe, co jednak zawsze jest „procesem w trakcie stawania się; ulega rekonstrukcji ze względu na ulokowanie tego procesu w kontekstach społecznych, materialnych, czasowych i przestrzennych”²⁵.

Zgodnie z tym, co powiedziano, w analizowanych filmach znajdujemy tożsamości nawiązujące do identyfikacji tradycyjnych, esencjalnych, często odwołujące się do zasobów archiwum śląskiego imaginarij, przeniknięte ideami nostalgicznego powrotu, fantazmatu braku i/lub ocalenia w kinie – medium pamięci. Tożsamość jest w tym przypadku rozwijana jako rudyment dawnego świata, relacja z czymś, co w dużej

¹⁹ G. MATHEWS: *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*. Przeł. E. KLEKOT. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005, zwłaszcza rozdział I, s. 13–54.

²⁰ E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków, Universitas, 2005, s. 22–34. Zob. także: M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 195–217.

²¹ E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta...*, s. 34.

²² *Ibidem*, s. 22.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 34.

²⁵ T. EDENSOR: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Przeł. A. SADZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, s. 47.

mierze należy do przeszłości lub odchodzi na naszych oczach. Równie często prezentowane są na ekranie właściwe dla ponowoczesnego etapu kultury różnego rodzaju przekształcenia tożsamościowe wynikające z przebiegu transformacji ekonomiczno-ustrojowej regionu oraz szerszych procesów globalnych zmian. Wśród tych ostatnich znajdziemy przykłady tendencji do (re)konstruowania lokalności na innych zasadach aniżeli tradycyjne, tendencji będących zarazem w płaszczyźnie artystycznej świadectwem prób przełamania stereotypów i tworzenia nowych pozytywnych wizji regionu. Albo inaczej – ujawniania poczucia postępującej hybrydyzacji tożsamości (wzajemnego przenikania, ścierania się różnych wpływów) czy też jej negacji (odzwierciedlającej stan kultury, który określić można jako wykorzenienie). Ogółem tożsamość stanowi mniej lub bardziej dyskusyjny temat filmów śląskich. Można przypuszczać, że polemiczne podejście do tej problematyki wynika z obserwacji przestrzeni kulturowej oraz ze świadomości reżyserów istnienia opisanych wcześniej nieusuwalnych sprzeczności, które dzisiaj stoją u podłoża wszelkich identyfikacji i które w sumie powołują stan różnego rodzaju egzystencjalnych deficytów. Zarówno refleksja o nieuchronności procesów globalizacji i supermarketyzacji kultury²⁶, o czym pisze Mathews, jak i myślenie w kategoriach możliwości/konieczności ocalenia czy rewitalizacji lokalnej kultury nieodmiennie przesycane są poczuciem niepewności i zachwiania wiary w trwałość świata. Za każdym razem też podejmowane zagadnienie indywidualnych i zbiorowych identyfikacji intensyfikuje potrzebę ponownego przemyślenia sensu tożsamości jako takiej, prowokuje stawianie pytań o granice kultury, domaga się dookreślenia znaczenia krajobrazu, miejsca i roli ich filmowych reprezentacji.

6.2 | Mit etnicznej pełni

Jedną ze strategii artystycznego ocalenia odchodzącego pejzażu przeszłości jest ujęcie go w formę narracji mitycznej, w której tradycyjna tożsamość może osiągnąć swoją utraconą pełnię. Doskonałym przykładem w obszarze sztuki filmowej może tu być słynny *Angelus* Lecha Majewskiego (2001). Film został nazwany przez krytyków „śląskim *Panem Tadeuszem*”²⁷, co wydaje się słuszne, albowiem, jak przystało na epos, dzieło to dotyka najistotniejszych kwestii związanych z losem regionu w przełomowych momentach dziejów. Jeśliby szukać jakiejś formuły metafilmu śląskiego, a więc obrazu, w którym najpełniej dochodzi do głosu lokalność, to *Angelus* byłby dziełem najbliższym spełnienia kryteriów go wyróżniających. Specyfika miejsca ukazana jest tutaj jako etniczna całość – składa się na nią wielokulturowe bogactwo, fenomenalnie łączące w tyglu kulturowym, jak pisała Joanna Malicka: „elementy kultury polskiej i niemieckiej, robotniczej, wiejskiej i miejskiej (czy wręcz mieszcząskiej)”²⁸. Śląska

²⁶ G. MATHEWS: *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki...*

²⁷ A. DĄB: *Śląski „Pan Tadeusz”*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 5.09.2001, s. 6.

²⁸ J. MALICKA: *Zawrócenie. Śląsk w polskim kinie współczesnym*. W: *Filmowcy i kiniarze*.

Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku. Red. A. Gwóźdź. Kraków, Rabid, 2004, s. 209.

historia, wpisana w mit prawieku, stanowi jednak pewien rodzaj determinizmu geopolitycznego, który na pograniczu narodowym, na skraju obszarów oddziaływania sił największych imperiów europejskich, powołał świat niemożliwy do zdefiniowania w racjonalnych kategoriach, przesiąknięty absurdem i obłędem zmieniających się sił politycznych i totalitaryzmów, destrukcyjnych sens lokalnej wspólnoty. Fenomen przetrwania w tych warunkach polega na zaufaniu do metafizyki i duchowości – stanowiąc formę obrony przed dehumanizującą siłą materializmu, technicyzmu, totalitaryzmu, mogą one pomóc człowiekowi zachować poczucie własnego ja. „Takiego filmu Śląsk potrzebował! – pisano w recenzjach *Angelusa*. – I to nie dlatego, że w subtelny, urokliwy i niebanalny sposób pokazuje świat, którego trudno by szukać na naszych ulicach, lecz przede wszystkim dlatego, że od lat nikt nie pokusił się o tak ciepłe sportretowanie Śląska [...]”²⁹. Wypadałoby dodać, że nie chodzi tu jedynie o pełną wdzięku i folkloru rustykalną gawędę osnutą wokół zapomnianej tradycji kulturowej, ale o ujawnienie głębszych pokładów lokalności wpisującej się w coś w rodzaju historiozofii, jaka została wyłożona w inicjalnej sekwencji filmu w cytowanych słowach mistrza Grupy Janowskiej: „Cesarstwa rozrastają się jak kwiaty, a potem więdną i odpadają im prowincje”³⁰.



Fot. 60. *Angelus*, reż. L. Majewski (2001)

Trzeba jednak uzupełnić, że rdzenna tożsamość, tak jak ukazuje ją film Majewskiego, z gruntu pozbawiona jest podtekstów ideologicznych, jako przyrodzona (a nie „wyobrażona”) pozostaje całkowicie niemal apolityczna. Jej umocowaniem jest bowiem miejsce jako takie, bliska człowiekowi przestrzeń o określonym ładunku emocjonalnym. Powołuje ona rodzaj wyobraźni zbiorowej zasilanej lokalnym pejzażem, jednak nie tym dydaktycznie, na użytek edukacyjny przetworzonym, lecz tym, który jest autentycznie dostępny zmysłom i zarazem naprowadza umysł na treści mistyczne, ezoteryczne. Zastosowana przez reżysera (i opisana przez komentatorów jego twórczości³¹) poetyka „realizmu magicznego”, z jego główną regułą – powiązaniem w całość sfery materialnej (realiów Górnego Śląska w roku 1953) i sfery wizyjnej,

²⁹ J. MALICKA: *Chopy, to je prowda*. Katowice – NaszeMiasto.pl, 5.09.01. <http://katowice.naszemiesto.pl/archiwum/chopy-to-je-prowda,180389,art,t,id,tm.html> [dostęp: 12.07.2016].

³⁰ Cyt. z filmu: *Angelus*.

³¹ Zob. zwłaszcza: U. TES: *W poszukiwaniu kamienia filozoficznego – Angelus Lecha Majewskiego*. W: *W stronę kina filozoficznego. Antologia*. Red. EADEM. Kraków, Wydawnictwo WAM, 2011, s. 285–315.

poetycko-fantastycznej, sprawia, że lokalność w osobiwy sposób odrywa się od swego partykularza, zyskując wymiar uniwersalny, filozoficzny. Jej sens zawiera się w opowieści o trwaniu w świecie zamętu – trwaniu, które jest możliwe jedynie w warunkach zaakceptowania dwoistości bytu i wyrażenia zgody na stan egzystencjalnej wiedzy/niewiedzy w stosunku do rzeczywistości przesiąkniętej mistyką i tajemnicą. Podobnym mistycyzmem jest przeniknięty zresztą wcześniejszy film reżysera, *Wojacek* (1999); jego realizacja, jak podaje autor, stanowiła „coś w rodzaju seansu spirytystycznego”³². Mikołów okresu PRL jest tu wykreowany jako mikroświat, w którym „poetycka wyobraźnia zderza się z mozołem codzienności”³³ w uniwersalnej przestrzeni mitu. Postać poety staje się w nim archetypem nonkonformisty – buntownika walczącego z szarą rzeczywistością w imię ocalenia wartości egzystencjalnych.

Lokalność animowana silnym związkiem z miejscem, który podkreśla Majewski w wywiadach³⁴, nie oznacza zatem bynajmniej epatowania przez reżysera regionalizmem. Jej głęboko inspirująca siła wynika z możliwości czerpania energii z bliskiej przestrzeni (tu: energii słonecznej nagromadzonej w pokładach węgla) i przetwarzania jej w zapal artystyczny niemający nic wspólnego z jakimkolwiek redukcjonizmem. Chodzi w nim raczej o pewnego rodzaju antropomorfizację pejzażu, zabieg podpatrzony przez reżysera u wielkich malarzy niderlandzkich – Hieronima Boscha i Pietera Bruegla, będący następstwem skłonności do uważnego obserwowania oraz symbolizowania i humanizowania wszystkiego dookoła. Od nich także albo, co można wywnioskować z wywiadów³⁵, od filozofów: Fryderyka Nietzschego, Sorena Kierkegaarda, Alberta Camusa, Jeana-Paula Sartre’a przejmując autor *Angelusa* kluczową kwestię filozoficzną – przekonanie o wielkiej tajemnicy (w tym tajemnicy własnego istnienia) jako jedynej prawdzie dostępnej człowiekowi na tym świecie. Ludzkie postrzeganie – jak sugeruje reżyser, nawiązując do koncepcji *Lichtung* Martina Heideggera – potrzebuje jakiegoś oświetlenia, które pozwoliłoby na odkrywanie sensów w świecie. Jak zauważył komentujący twórczość Majewskiego Piotr Zawojski: „Tworzenie wizualnych poematów to kreowanie owego »prześwitu« prawdy i sensu objawiającego się w sztuce i poprzez tworzenie sztuki”³⁶. Źródłem światła może być między innymi lokalność. Należy jednak pamiętać, że w związku z tym, iż „jesteśmy oświetleni tylko z jednej strony i większa część nas pozostaje w cieniu, ukryta”³⁷,

³² *Wobec tajemnicy. Z Lechem Majewskim rozmawiają Urszula Tes i Urszula Honek. W: W stronę kina filozoficznego. Antologia...*, s. 278.

³³ J. MALICKA: *Zawróceni. Śląsk w polskim kinie współczesnym...*, s. 209.

³⁴ *Lech Majewski o Katowicach i sztuce video artu. Wywiad z Lechem Majewskim dla Polskiego Radia programu 2 przeprowadził Witold Malesa. 11.02.2011. <http://www.polskieradio.pl/Lech-Majewski/Tag23307> [dostęp: 12.07.2016].*

³⁵ *Zob.: Wobec tajemnicy. Z Lechem Majewskim rozmawiają Urszula Tes i Urszula Honek...*, s. 271 i nast.

³⁶ P. ZAWOJSKI: *Poezja kamerą (za)pisana. Od „WOjaCZKA” do „KrwiPoety” i „Szklanych ust” Lecha Majewskiego. W: Kina i okolice. Z dziejów X muzy na Śląsku. Red. A. Gwóźdź. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2008, s. 240.*

³⁷ *Wobec tajemnicy. Z Lechem Majewskim rozmawiają Urszula Tes i Urszula Honek...*, s. 271.

nasza tożsamość skazana jest na bycie nieuchwytną, nieuchronnie przemieszczoną czy też zawsze już przesiedloną „gdzie indziej”, co zresztą artysta potwierdza swoim nomadycznym stylem życia i faktem posiadania domów w różnych częściach świata (między innymi w Wenecji).



Fot. 61. *Angelus*, reż. L. Majewski (2001)

Można odnieść wrażenie, że już w *Angelusie* stosuje reżyser częściowo zabieg „wejścia w obraz”, wykorzystany później w całej pełni w wizjonerskim *Młynie i krzyżu* (2011). Po pierwsze, krajobraz śląski nie jest tu bowiem „uchwycony”, ale zupełnie świadomie wykreowany i wystylizowany w duchu sztuki naiwistów z Grupy Janowskiej – kadry wypełnione są przeniesionymi z malarstwa symbolami i fantastycznymi postaciami, takimi jak anioły czy ożywione figury świętych. Po drugie, wskutek wyrazistości ukazywanych na ekranie znaków widz ma wrażenie „bycia” w tym pejzażu. Jak bowiem stwierdził operator filmu, Adam Sikora, fakt „sztuczności” i „kreatywności” nie wpływa na podważenie wiarygodności ukazwanego świata³⁸. Należałoby nadmienić, że Sikora stosował już wcześniej podobny zabieg „symbolizowania” w autorskim dokumencie *Bluesmeni. Ballada o Janku „Kyksie” Skrzeku* (1999), a niektóre sceny *Angelusa* noszą widoczne ślady kompozycji kadrów z tego właśnie filmu. Ogółem w filmowej kreacji krajobrazu miejskiego w *Angelusie* pierwszorzędne znaczenie miały zwłaszcza dzieła najmłodszego uczestnika koła plastycznego działającego przy KWK „Wieczorek” w Katowicach, Erwina Sówki. Kompozycje *Raj*, *Izyda z Ozyrysem*, *Tryptyk śląski*, *Asyryjska bogini*, *Wenus*, *Komunia na Nikiszu*, *Ewa w raju* najsilniej chyba zainspirowały reżysera, gdyż pojawiają się one bezpośrednio na ekranie. Pisze o tym Urszula Tes: „Majewski budował poszczególne kadry w oparciu o stylistykę dzieł śląskiego artysty, który łączy porządek realistyczny z magicznym”³⁹. Dzięki zastosowaniu tej estetyki w filmie w całej pełni objawia się dawna zmysłowa codzienność górniczej osady, z charakterystycznym dla śląskości swobodnym przemieszaniem elementów *sacrum* i *profanum*, składających się razem na świat pełen kontrastów i sprzeczności. Pod naiwnym, z pozoru ludycznym rysunkiem oraz sowizdrzalsko ujętą historią, widzianą w krzywym zwierciadle groteski, kryją się jednak przewrotnie tropy naprowadzające na głębię całkowicie realnych śląskich problemów. Znaleźć tu można także subtelne

³⁸ Zob. J. MALICKA, M. NOWACKA: *Rozjaśnić ciemność. Strategia autorska Adama Sikory*. W: *Kina i okolice...*, s. 199.

³⁹ U. TES: *W poszukiwaniu kamienia filozoficznego – Angelus Lecha Majewskiego...*, s. 301.

aluzje do roli sztuki – opatrzona metafizycznym posłannictwem, jak sugeruje reżyser, stanowi ona być może jedyny sposób ocalenia świata tradycji. Sówka to zresztą postać, która w równym stopniu oddziaływała na Majewskiego i na Sikorę – ten ostatni poświęcił artyście z Janowa osobny, wyreżyserowany przez siebie film, zatytułowany *Sówka Erwin* (2005).



Fot. 62. *Angelus*, reż. L. Majewski (2001)

Siłą *Angelusa* pozostaje wyrażone w filmie dążenie – poprzez sztukę – do prawdy o człowieku. Człowieku będącym uczestnikiem *universum*, a zarazem zawsze bytem lokalnym, związanym ze swoją ziemią jednoczącą siłą mitu. Sensualność i egzystencjalne zanurzenie się w życiu, jakie charakteryzuje bohaterów filmu Majewskiego, przypomina podejście do śląskości reprezentowane wcześniej przez Janoscha, a najlepiej może wyrażone w jego najstynniejszej powieści *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny*⁴⁰. Zastosowana w tej fabule formuła świata na opak, z elementami deskrypcji lokalności, takimi jak rubasznosc i dosadny, a nawet demoniczny humor, koresponduje z tym, co zostało uznane przez twórcę za kwintesencję śląskości, a co określa się jako pełną sprzeczności słowiańsko-germańskich duchowość pogranicza. Można w tym widzieć, jak chce komentujący prozę Janoscha Zbigniew Kadłubek: wrodzony „plemienny” egzystencjalizm, „śląską hermeneutykę, która dąży do rozumienia życia z niego samego”, a która jest „cechą małej wspólnoty o silnie rozbudzonej aktywności ducha pożądanego niezniszczalnego świata”⁴¹. Podobnie jak autor *Cholonka...*, także Majewski odwołuje się do historii będącej czynnikiem kształtującym specyfikę wspólnoty, zarazem jednak w analogiczny do pisarza sposób wyrывa tożsamość zachłannej historyczności – tej mianowicie, która mogłaby służyć tworzeniu projektów roszczeniowych i czynić z identyfikacji użytek w postaci politycznych planów. W ten sposób tożsamość pozostaje u obydwu twórców „kosmicznym marzeniem”⁴², o czym pisze także Kadłubek: „Janosch marzy kosmos zabrzańskiego dzieciństwa właśnie jako swoją jedyną tożsamość, czyli identyczność z sobą jako sobą. Janosch marzy uniwersum przygody i harmonii świata. Jest poza światem społeczeństwa, poza światem

⁴⁰ JANOSCH: *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny*. Przeł. L. BIELAS. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1975.

⁴¹ Z. KADŁUBEK: *W drodze do tożsamości*. W: A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Mysleć Śląsk*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, s. 145.

⁴² Ibidem, s. 143.

politycznym, nie podlega dyktatowi obiektywizacji⁴³. Kosmicyzacja doświadczenia jest także udziałem bohaterów ukazanych w *Angelusie* – zabezpieczając własne podwórko, nie tyle zajmują się oni ratowaniem lokalności, ile ochroną przed unicestwieniem całego świata. Ogólnie zarówno *Cholonek...*, jak i *Angelus* opisują śląską tożsamość, dając świadectwo pierwszeństwa humanistycznej egzystencji – skupionej na życiu, człowieczeństwie, wolności, stojącej ponad ideologicznymi, państwowotwórczymi konceptami. Jako śląskie eposy natomiast obydwie dzieła nie tyle może oferują obraz tego, jaki świat był czy jest, ile raczej skłaniają do tożsamościowej refleksji, prowokując pytania, kim/czym my będziemy w świecie, jeśli ostatecznie wyrazimy zgodę na wykorzenie z kultury, tradycji, metafizyki.

6.3 | Tożsamość pograniczna

Świadomość egzystencjalnej dwuwymiarowości bytu, który, pozostając lokalnym, jednocześnie zawsze już zawiera pierwiastek czegoś większego i bardziej wszechstronnego, zjawiskowo uchwycona w *Angelusie*, obecna jest także w najnowszym filmie Michała Rosy *Szczęście świata* (2016). Przedmiotem zainteresowania jest tu – podobnie jak w przypadku dzieła Majewskiego – fenomen trwania małej peryferyjnej kultury na tle historycznych zawirowań, znajdujących w przestrzeni pogranicza swoją ponurą kumulację. Obraz ten, pomimo zawartego w nim przesłania uniwersalnego, prowokuje odbiór w kategoriach lokalnych, podejmując przy tym wątki do tej pory filmowo ignorowane przez reżyserów. Jeśli jednak czytać to dzieło w kluczu lokalnym, należałoby stwierdzić, że tym, co zwraca w nim uwagę, jest inny jak gdyby rozkład akcentów, dzięki czemu widz uzyskuje wrażenie zupełnie nowego i świeżego obrazu śląskości. Po pierwsze, Rosa rezygnuje z całej dobrze znanej i usłanej stereotypami otoczki ludycznej, jego film pozbawiony jest wątków typowo, wydawałoby się, śląskich, takich jak barwna codzienność *familoków*, obrzędowość górnicza, kopalnia – centrum świata. Jego bohaterowie wywodzą się bowiem nie ze środowiska robotniczego, ale z mieszczańskiego (którego obecności w przestrzeni pamięci tak wytrwale domagał się Michał Smolorz). Kadry w jego filmach – zamiast tradycyjnych kuchni śląskich wyposażonych w *byfyje*, *ryczki*, makatki, lamperie, zamiast placów z gołębnikami – wypełniają wnętrza w secesyjnym stylu z kunsztownym umeblowaniem, cennymi bibelotami i ekstrawagancjami przykładowo w rodzaju „opuncji, które kwitną raz na kilka lat”⁴⁴. Wnętrza te przypominają mieszkania w przedwojennych katowickich kamienicach z czasów, kiedy powierzchnia takich mieszkań liczyła dwieście metrów i nie podzielono jej jeszcze, jak określił to dobitnie Smolorz: „ściankami z papendekla

⁴³ Z. KADŁUBEK: *W drodze do tożsamości (Górno)ślązaków*. „Gazeta Uniwersytecka. Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Wyd. specjalne czerwiec 2005. <http://gaza.us.edu.pl/node/243051> [dostęp: 3.06.2016].

⁴⁴ Cyt. z filmu: *Szczęście świata*.

na trzydziesto-, czterdziestometrowe klitki⁴⁵. Panoramę Katowic tworzą tu brukowane uliczki (faktycznie w większości należą one do przestrzeni miejskich Wrocławia i Wałbrzycha), wielkomięskie place i wystawne kamienice, często otoczone zielenią, zaś jedynymi widocznymi znakami pejzażu przemysłowego są dyskretnie zarysowane w tle czerwone hałdy i tkwiący symbolicznie na horyzoncie samotny fabryczny komin.

Po drugie, tym, co wyróżnia *Szczęście świata* wśród innych śląskich filmów, jest wyraźnie odrębne podejście do historii – nie tyle stanowi tu ona jakąś osnowę narracji, co z dała jedynie pobrzmiwa echem niespokojnych zdarzeń. Nie ma w tym historycznym filmie żadnych przełomowych dla losów Górnego Śląska i traumatycznych dla ludności dat, takich jak chociażby początek II wojny światowej, wkroczenie wojsk hitlerowskich i włączenie całego regionu do Rzeszy, przymusowa służba Ślązaków w Wehrmachcie czy wkroczenie Armii Czerwonej skutkujące wydarzeniami nazywanymi dziś przez historyków Tragedią Górnośląską. Zamiast patosu i powagi, jakiej można by się spodziewać w obliczu podjętego tematu, jest klimat codziennych rozmów – widz dowiadyuje się z nich o losach postaci, które zginęły lub zginęły na wojnie, zamiast zgiełkowych scen batalistycznych dyskretnie zaznaczona jest zmiana języków w przestrzeni miejskiej (polskie szyldy i flagi zastępowane niemieckimi i odwrotnie). Jak słusznie zauważył Tadeusz Sobolewski, nie jest to film, który pragnie być „skrótem śląskiej historii” ani „splotem narodowościowych losów”⁴⁶. Reżyser „nie wciska” też swoich bohaterów „w określoną rzeczywistość polityczną”⁴⁷. Wydaje się, że traktuje z podejrzliwością proces historyczny, podobnie jak wątpi w jakąkolwiek logikę opartą na teleologii, podważając wiarę, iż sensem życia jest podążanie z punktu A do punktu B. Historia w jego filmie pełna jest nie tyle okrucieństwa, ile raczej impertynencji, w swych żywiołowych poczynaniach nieodwołalnie niszczy kruchy byt pogranicza. Nade wszystko zaś pozostaje nielogiczna i nieracjonalna, a przy tym niedostępna syntetycznemu poznaniu, zdolna objawiać jedynie prawdy cząstkowe.



Fot. 63. *Szczęście świata*, reż. M. Rosa (2016)

⁴⁵ Fragment wypowiedzi Michała Smolorza zarejestrowanej w filmie *Tu Stalinogród* (2013, reż. Maciej Muzyczuk).

⁴⁶ T. SOBOLEWSKI: *Festiwal w Gdyni 2016. Kino moralnego niepokoju 2.0*. „Gazeta Wyborcza” Kultura, 22.09.2016. <http://wyborcza.pl/7,75410,20727504,festiwal-w-gdyni-2016-kino-moralnego-niepokoju-2-0-sobolewski.html> [dostęp: 26.09.2016].

⁴⁷ Ł. ADAMSKI: „*Szczęście świata*”. *Uroczy film*. <http://wpolityce.pl/kultura/309238-adamski-z-festiwalu-w-gdyni-szczescie-swiate-uroczy-film-recenzja> [dostęp: 26.09.2016].

W tym sensie film Rosy pobrzmiewa tonem historiozoficznym, prowokuje pytania dotyczące statusu historii i sensu dziejów, którymi rządzi ideologicznie uzasadniona, nieposkromiona w swych zapędach wyobraźnia przestrzenna, doprowadzająca do ruiny małe kulturowe światy, a na ich zgliszczach pozostaje już tylko we wspomnieniach utracony klimat domu dzieciństwa.

Dom przetrwa zresztą zawieruchę dziejów, albowiem materia świata, jak zawsze, okaże się bardziej odporna na niszczycielskie siły aniżeli ludzkie istnienie. Jak twierdzi Barbara Hollender, „w opowieści o mieszkańcach jednego domu Rosa zamknął poruszającą opowieść o śląskiej specyfice, o historii, a wreszcie o ludzkiej naturze”⁴⁸, w recenzjach wskazuje się też na dwie płaszczyzny znaczeniowe tego dzieła. Odczytywane w szerszym wymiarze *Szczęście świata* jest uniwersalną opowieścią o ludzkich relacjach, ale także reprezentacją życia w jego trwaniu i utracie, narracją preferującą jako formy artystycznego wyrazu wrażliwość i zmysłowość – cechy charakterystyczne wszelkich nostalgicznych powrotów. Secesyjna kamienica, której wyrazisty kontur konsekwentnie przypominają widzowi kolejne sekwencje filmowe, odgrywa tu rolę szczególną, jak pisano w recenzjach – jest „osobnym światem”⁴⁹, „miejszem odrealnionym i magicznym”⁵⁰, za sprawą którego cała filmowa narracja zamienia się w rodzaj przypowieści łączącej beczasowość i ahistoryczność właściwą dawnym mitom z poezją i metafizyką charakterystyczną dla okresów dekadencjki. Powrót do domu dzieciństwa realizuje się polisensorycznie, za pośrednictwem kolorów (nastrojowe zdjęcia Marcina Koszałki), zapachów, smaków, dźwięków. Także z wykorzystaniem znanej chociażby z *Angelusa*, a jednak konkretyzowanej oryginalnie, poetyki realizmu magicznego; dzięki niej „wszystko jest zmyślane, a zarazem wszystko się zgadza”⁵¹.

Wyizolowane mityczne miejsce wyposażone jest jednak jednocześnie w wyraźny kontekst geograficzny: miasto, do którego przyjeżdża warszawski dziennikarz w poszukiwaniu tajemniczego autora przewodników turystycznych, to z całą pewnością Katowice z rozpoznawalną ulicą Jagiellońską, placem Sejmu Śląskiego i gmachem Urzędu Wojewódzkiego – odbywa się przed nim manifestacja patriotów, którzy w przededniu wojny ufundowali działo bojowe na potrzeby polskiej armii. To miasto ma typowe cechy górnośląskiej zabudowy (zaznaczone w filmie czerwone obramowania okien *familoków*, brukowane ulice otoczone rzędem drzew, trzepaki – słynne *klopsztangi* na podwórkach), wyposażone jest także w określony rys kulturowy – jego mieszkańcy posiadają cechy specyficznej mentalności (pewien rodzaj egzystencjalizmu skoncentrowanego na życiu i rodzinie, widoczny zwłaszcza w kreacji postaci Ślązaka, Rufina), a na jego ulicach słychać gwar pomieszanych języków, wśród których uchwytnie są słowa polskie i niemieckie oraz akcenty śląskie (jidysz jako niebezpieczny pozostaje już językiem utajonym). Gdyby potraktować

⁴⁸ B. HOLLENDER: *Trudne śląskie historie. Filmy Michała Rosy i Macieja Pieprzycy*. „Rzeczpospolita” 19.09.2016. <http://www.rp.pl/Film/309199921-Gdynia-2016-Trudne-slaskie-historie-Filmy-Michala-Rosy-i-Macieja-Pieprzycy.html#> [dostęp: 26.09.2016].

⁴⁹ T. SOBOLEWSKI: *Festiwal w Gdyni 2016. Kino moralnego niepokoju 2.0...*

⁵⁰ Ł. ADAMSKI: „*Szczęście świata*”. *Uroczy film...*

⁵¹ Ibidem.

filmową kamienicę jako metonimię śląskich spraw, stanowiłaby ona jednak dość specyficzny mikrokosmos. Przede wszystkim byłby on pozbawiony tożsamościowej przejrzystości, gdyż ustanawiająca go lokalność jest ukazana jako źródło zmacone silnie wybrzmiewającymi akcentami wielokulturowości. Inaczej niż w *Angelusie*, gdzie ekspozycja różnicy kulturowej dokonuje się na fundamencie etniczności, w *Szczęściu świata* mamy do czynienia z wyakcentowaniem pograniczności pociągającej za sobą konieczność koegzystencji różnych kultur i języków – „za każdymi drzwiami inny, odmienny świat”⁵². Film Rosy stanowi zarazem potwierdzenie tego, że kwestia śląskiej tożsamości w dużej mierze uwarunkowana jest społecznie, na co przed laty zwracał uwagę wnikliwy badacz problemów pogranicza, niemieckojęzyczny pisarz śląski Horst Bienek⁵³. Otóż etniczna więź konstytuuje się na bazie subkultur robotniczych, jej fundamentem jest wspólnota ukształtowana poprzez unifikację środowisk pracy i zamieszkania determinującą rytm życia, obrzędowość, mentalność, jej zwornikiem językowym jest lokalny etnolekt.



Fot. 64. *Szczęście świata*, reż. M. Rosa (2016)

W przypadku tożsamości śląskiego mieszczaństwa sprawa przedstawia się inaczej. Tym, co najbardziej wpływało na poczucie identyfikacji mieszczaństwa na Górnym Śląsku, był język kultury dominującej – przez wieki (z racji przynależności państwowej) był to język niemiecki; język polski zyskał podobny status w zasadzie dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. Także awans Ślązaków do wyższej grupy społecznej za każdym razem związany był z koniecznością zastąpienia gwary językiem ogólnym. Ten fakt doskonale odzwierciedla w filmie Rosy wątek Ślązaka, Rufina, prostego windziarza, a zarazem genialnego matematyka próbującego rozwiązać jeden z kluczowych problemów teorii liczb – zagadkę tak zwanego ciągu Riemanna. W celu zweryfikowania swoich uczonych hipotez udaje się on do Krakowa, gdzie usiłuje je wyłożyć po polsku, a gdy tam nie uzyskuje akredytacji, postanawia przetłumaczyć je na niemiecki i pokazać w Breslau. Ogólnie rzecz ujmując, dla śląskiego mieszczaństwa kwestia tożsamości była bardziej skomplikowana, aniżeli miało to miejsce w przypadku środowisk robot-

⁵² B. HOLLENDER: *Trudne śląskie historie. Filmy Michała Rosy i Macieja Pieprzycy...*

⁵³ Zob. zwłaszcza: H. BIENEK: *Pierwsza polka*. Przeł. M. PRZYBYŁOWSKA. Gliwice, Wydawnictwo „Wokół nas”, 1994, s. 320–325.

nicznych, i film Rosy dobrze tę kwestię ukazuje. W dużej mierze opierała się ona na silnym związku z językiem niemieckim (a przez to także z niemiecką kulturą) ugruntowanym w toku wieloletniego kształcenia. Modelowym przykładem jest tu postać Wojciecha Korfantego, który po ukończeniu niemieckich szkół, dopiero w pewnym momencie życia zdecydował się na wybór polskiej opcji narodowej. Można sądzić, że podobny czyn był poza zasięgiem możliwości wielu Górnolązaków – ich akulturacja upływała w niemieckości czy też może nawet szerzej, w europejskości. Zmianym przykładem pogranicznej konstelacji tożsamościowej jest filmowa Róża, usposobiona kosmopolitycznie, mówiąca wieloma językami. Na pytanie gestapowca dotyczące jej personaliów, odpowiada, wrzuszając ramionami: „Jestem szczęściem świata”.

Pograniczna śląskość w wersji mieszczańskiej, tak jak ukazuje ją film Rosy, jest zatem całością wewnątrznie złożoną, wręcz niewspółmierną hybrydą różnych tożsamości, których sensu nie tworzą zasady jedności, lecz tolerancji. Wytwarza się ona w wibrującej wieloznacznością atmosferze granicy, gdzie wyostrzone zmysły i pomieszanane języki pracują na konieczność zgłębienia tego, co niepoznawalne. Swobodnie interferują tu więc ze sobą elementy realne i nadprzyrodzone (postaci przeciętne i wariaci o magicznych siłach lub prowincjusze o genialnych umysłach), rośnie w siłę nadzwyczajność (dziko pleni się magiczne zielsko, zakwitają rzadkie okazy), konieczną strategią wyrażania są zaś tajemnice i niedopowiedzenia (najlepszym przykładem jest tu sama filmowa narracja pełna niedomówień). Wymienione elementy stają się symptomami specyficznej pogranicznej egzystencji – nie tylko osobliwej, ale także kruchej i podatnej na niszczycielskie siły nacjonalistycznego ujednoczenia, które szczególnie dają o sobie znać w momentach konfrontacji, takich jak przesuwanie granic. Charakteryzuje ją nie tyle jakiś rodzaj innych aniżeli narodowe, a bardziej pierwotnych więzów z bliską przestrzenią, ile raczej relacje pełne wysublimowania i zamierzonej transgresywności. Jest to związek ufundowany na podłożu kultury „odpowiedzialności wobec śladu innego w sobie samym”⁵⁴ lub też, prościej rzecz ujmując, opierający się na przeświadczeniu miejscowych ludzi, że pograniczna tożsamość zawsze jest wątpliwa i nieostra i taka pragnie pozostać. Film Rosy ukazuje warunki historyczne, w których, rzecz jasna, zabrakło szansy na transkulturowość, choć byłaby ona najwłaściwszą formą ocalenia tego świata. Dlatego chyba reżyser umieszcza fabułę w onirycznej i mglistej aurze i przestrzeni jak gdyby w wytrąconej z rzeczywistego czasu. Jeśli może ona razić swoją utopijnością, to chyba głównie dlatego, że pograniczne „szczęście świata” z pokojowym współistnieniem tak kontrastowej różnorodności wciąż wydaje się nam niemożliwe do osiągnięcia.

W tej koncepcji świata jako wykorzenionego z czasu i zarazem pozbawionego jakiegokolwiek pierwotnej atawistycznej harmonii Rosa znów bliski jest Majewskiemu. W *Szczęściu świata* dopatrzyć się zresztą można szeregu intertekstualnych nawiązań nie tylko do *Angelusa* (co wydaje się najbardziej oczywiste), ale także do innych multi- i intermedialnych dzieł artysty. Widoczne jest to już chociażby w samym skupieniu uwagi na secesyjnej kamienicy, pomyślanej, jak w *Pokoju saren* (1997), jako „poezja

⁵⁴ G. CHAKRAVORTY SPIVAK: *Polityka przekładu*. Przeł. D. KOŁODZIEJCZYK. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. BUKOWSKI, M. HEYDEL. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2009, s. 405.

mieszkania⁵⁵ – jak pisała Kalina Trząska – oraz mikrokosmos łączący w skondensowanym znaczeniu porządku codzienności i metafizyki, stanowiący „pretekst do rozważań o odchodzeniu i powracaniu, o przemijaniu”⁵⁶. Ujawnia się to także w malarskości kadrów, przywiązaniu w sposobie obrazowania do sfery zmysłów i materii, upodobaniu do symboliki, a także – na innej płaszczyźnie – w wyrażonym przekonaniu o wielkiej tajemnicy człowieka, świata, nauki, z czego wynika prymat „poznania duchowego, pozazmysłowego, stanowiącego element wyższego wtajemniczenia”⁵⁷. U obydwu artystów podobna jest także wizja historii – na podstawie *Szczęścia świata* można by orzec, że Rosa, podobnie jak Majewski, uważa, iż wiek XX jest odpowiedzialny za dewastację świata i „zmasakrowanie ideałów przeszłości”⁵⁸. W wątku Rufina – który poszukuje ostatecznego kształtu ciągu Riemanna niby jakiegoś kamienia filozoficznego, i dla którego kluczowe okazuje się odkrycie, że nie ma ciągu przyczynowo-skutkowego od punktu A do B – odnaleźć można z kolei metatekstualny komentarz do wyrażanych przez autora *Młyna i krzyża* poglądów, będących wyrazem jego niechęci do myślenia linearnego i preferowania jako sposobu poznania symultaniczności, współlistnienia wielu punktów (wyrażających także nadrzędność percepcji obrazowej nad językową). Sam Majewski tłumaczy to następująco: „odbieram rzeczy jako wieloznaczne matryce, w których równocześnie zapala się ileś równorzędnych interpretacji”⁵⁹; stwierdza on także, że widzi „znaczenia równocześnie. Jak w macierzach matematycznych, w których cyfry jednocześnie występują w formie pól”⁶⁰. Można by powiedzieć, że ten sposób postrzegania świata uczynił Rosa swego rodzaju kluczem do wielokulturowej śląskości ukazanej w swoim najnowszym filmie.

6.4 | Tożsamość reliktowna

Stosunkowo rzadki we współczesnych śląskich filmach przypadek prezentowania tradycyjnej, trwającej niezmiennie tożsamości śląskiej stanowi film Macieja Pieprzycy *Barbórka* (2005), zrealizowany w cyklu „Święta Polskie”. Sam reżyser nazwał ten obraz „filmem-bajką” i przyznał, że chciał opowiedzieć „o tym, że gdzieś żyją jeszcze ludzie przywiązani do pewnych wartości, do tradycji”⁶¹, których uosobieniem jest górnicza rodzina. Przestrzennym symbolem lokalności jest tutaj kopalnia – nie tylko uświęcone

⁵⁵ K. TRZĄSKA: *Z Katowic do Hollywood i z powrotem. Rzecz o Lechu Majewskim*. W: *Filmowe światy...*, s. 193.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 191.

⁵⁷ *Wobec tajemnicy. Z Lechem Majewskim rozmawiają Urszula Tes i Urszula Honek...*, s. 280.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 279.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 278.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ J. MALICKA: *Wież mnie pan do biedaszybów. Wywiad z Maciejem Pieprzycą*. „Ultramarina” 2008, nr 10. <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=725> [dostęp: 14.07.2016].

tradycją miejsce pracy, ale rodzaj centralnego punktu przestrzennego, konsolidującego lokalną wspólnotę na wzór archaicznego *axis mundi*. Dla ojca (Tadeusz Madeja) głównej bohaterki Basi (Iwona Sitkowska) kopalnia jest całym życiem; po latach, będąc już na emeryturze, każdego ranka „ciągiem budzi się jak na szychta”⁶²; jego zdaniem jedyną poważną robotą dla mężczyzny jest bycie górnikiem (górnikiem dołowym – wypada dodać, bo ten rodzaj profesji jest ceniony szczególnie). Podobnie uważa bohater filmu Radosława Dunaszewskiego *Laura* (2010), dziadek Hans (Marian Dziędziel) – mówi się o nim, że „bardziej kochał kopalnię niż babcię”⁶³. Widoczne w filmie Pieprzycy utożsamienie niemalże śląskości z kopalnią – miejscem szczególnym, o którym wiedza dostępna jest autochtonom w długotrwałym przekazie międzypokoleniowym, które w swej osobliwości integruje elementy *sacrum* i *profanum*, łączy w jedno święto i codzienność, racjonalność i mit – pociąga za sobą formułowanie tożsamości poprzez utrwalone w kulturze zasady. Zgodnie z nimi w przestrzeń regionu jak dawniej wpisana jest opozycja my – oni. Miejscowi odróżniają się od „obcych” już choćby tym, że operują swoistym kodem kopalni – rozumieją ujawniane przez nią naturalne znaki: odgłosy, zapachy, wyziewy, deszyfrują związane z nią symbole: legendy i przesady łączące intuicję z wiedzą o przeszłości. Jest to rodzaj języka pozwalającego trafnie odczytywać zagrożenie, ale także czynnik konsolidujący wspólnotę górniczą. Ci, którzy do niej nie należą, nie mogą się skutecznie komunikować. Dlatego też przybyli z Warszawy filmowcy, zainteresowani kopalnią wyłącznie jako egzotycznym plenerem zdjęciowym, łatwo dają się górnikom przestraszyć pod ziemią, nie będąc w stanie właściwie ocenić sytuacji, ale także nie mając wiedzy na temat lokalnych problemów.



Fot. 65. *Barbórka*, reż. M. Pieprzyca (2005)

Metonimią tradycyjnej tożsamości jest na ekranie bryła węgla, odsyłająca z jednej strony do kultury przemysłowej z jej etosem górniczej pracy, z drugiej – do prawniejszej tradycji, sięgającej tysięcy lat wstecz, umieszczającej zarzewia lokalności w wymiarze prehistorycznym, mniej więcej w erze karbonu, kiedy to pod wpływem procesów geologicznych formowały się kopalniane skamieliny. Czarny węgiel staje się znakiem trwałości i autentyczności prowincji, która w ciągu nasilonych procesów cywilizacyjnych zdołała zachować rdzenną odrębność, a której prosta i spokojna egzystencja kontrastuje z megalomanią i dynamiką właściwą wielkomiejskiemu życiu stolicy. Tożsamość trwająca, jak sugeruje film, od wiek wieków, nie jest jednak nie-

⁶² Cyt. z filmu: *Barbórka*.

⁶³ Ibidem.

zniszczalna. W przebiegu fabuły raz po raz pojawiają się wzmianki o przekształceniach ekonomicznych, „nowych czasach”, zamykanych na Śląsku fabrykach. Warszawscy przedstawiciele przemysłu filmowego traktują eskapadę na Górny Śląsk jako rodzaj wizyty w skansenie, bardziej radykalnie – postrzegają ten region jako świat, który odchodzi, znika i wkrótce będzie można go oglądać „jedynie na starych filmach”⁶⁴. Fasadowym atrybutem tożsamości pozostaje rytuał – tytułowe górnicze święto. Jak zostało to ukazane w filmie, zachowało ono swój ceremonial, splendor i integrujący charakter. Wszystko jest jak dawniej – pochód górniczej orkiestry dętej ulicami miasteczka o poranku, galowe mundury, białe koszule i wypastowane buty, przemówienia kadry kierowniczej w głównej hali kopalni, przy obrazie św. Barbary, akademie z udziałem przebranych w ludowe stroje dzieci, nawet doroczny festyn z tańcami i wata cukrową. Jednak baśniowo-romantyczna konwencja *Barbórki* wyraźnie zmienia kontekst górniczego święta, przenosząc je płynnie w sferę oddziaływania nowych warunków ekonomicznych. Pod ich wpływem tradycyjna tożsamość traci jak gdyby swój autentyczny i niepowtarzalny charakter, ulega uprzedmiotowieniu, zamieniając się w rodzaj regionalnego reliktu albo figury designu, która lokuje dawną obrzędowość w sferze popkultury. Można odnieść wrażenie, że film nie tyle odzwierciedla, ile raczej (re)konstruuje dawną tożsamość, czyniąc z niej użytek na usługach nowej ekonomii.



Fot. 66. *Barbórka*, reż. M. Pieprzycyca (2005)

Proces odchodzenia tradycji z jej czytelnym paradygmatem bardziej dosłownie wyraża kolejny śląski film Pieprzycy, *Drzazgi* (2008). W rodzimym pejzażu widoczne są jeszcze materialne atrybuty odsyłające do dawnego obyczaju, lecz coraz bardziej oczywiste staje się jego stopniowe przemieszczanie się w obszar skansenu. Jakkolwiek zamysłem reżysera było, podobnie jak w przypadku *Barbórki*, optymistyczne podejście do tematyki regionalnej – jak mówił w wywiadach, chodziło mu o przełamanie stereotypu „czarnego” Śląska, ukazanie jego „jaśniejszej strony” i wyrażenie przekonania, że „ludzie na Śląsku mają tak zwane »normalne« problemy, nie różniące się od tego, czym żyją młodzi ludzie w innych regionach naszego kraju czy Europy”⁶⁵ –

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ J. MALICKA: *Wież mnie pan do biedaszybów. Wywiad z Maciejem Pieprzycą...*

jego obraz wyraźnie przesiąknięty jest widmem odchodzenia. Chłopcy ciągle jeszcze grają w *pitwoka*⁶⁶ na podwórkach *familoków* i kibicują lokalnej drużynie piłkarskiej Górnik Zabrze, gwarna i nieskrępowana codzienność w robotniczych kamienicach trwa, górnicza orkiestra przygrywa i wciąż żywa jest pamięć o zasypanych w katastrofach górnikach, zamknięta kopalnia „Paryż” przypomina jednak o postępującej transformacji ekonomiczno-kulturowej regionu. Wnętrza pokopalnianych budynków, przekształcone teraz w sale ekspozycyjne, gromadzą pamiątki – relikty industrialnej i socjalistycznej przeszłości; w salach tych urządzono wystawę poświęconą rozwojowi przemysłu w okresie PRL, jednak nikogo to nie interesuje. Film *Pieprzycy* ukazuje niejako mimochodem, że dalsze losy postindustrialnej architektury pozostają nieznanne, brak należytej troski władarzy miejskich sprawia, że łatwo pada ona łupem złomiarzy. Na razie trwa w zawieszeniu, pozostając widowym symbolem postępujących procesów zmian, których istotnym elementem jest także stopniowe odrealnianie materialnych śladów odchodzącej przemysłowej kultury i ich translokowanie w przestrzeni medialnej. Żywotne niegdyś symbole śląskości – lampki górnicze, mundury galowe, szatnie łańcuchowe, ucieleśniające górniczy etos pracy, uwiecznione na czarno-białych fotografiach – stają się już tylko medialnymi pamiątkami po dawnych czasach węglowej prosperity. Pokolenie, które wiązało całe swoje życie z rodzimym krajobrazem, odchodzi, młodzi zaś nie odczuwają sentymentu do „swojej” ziemi, pochłonięci zupełnie innymi, zdecydowanie bardziej uniwersalnymi problemami, skłonni wyrażać swoją identyfikację z lokalnością co najwyżej poprzez kibicowanie miejscowej drużynie piłkarskiej.

Formułę baśniową z wyraziście zaakcentowanym kolorytem lokalnym zastosował Maciej Prykowski w filmie *Zgorszenie publiczne* (2009). I tu zamiarem reżysera była próba przełamania schematu oraz stworzenie pozytywnej, a nawet barwnej wizji Śląska. W świecie kreowanym na bajkowy i fantastyczny mimo wszystko przebijają współczesne problemy miejsca i tożsamości. Inaczej aniżeli w *Drzazgach*, w których horyzont fabuły tworzy krajobraz zmienny, zawierający przestrzenie tradycyjne, nowoczesne i postindustrialne, składające się razem na charakterystykę regionu kreślonej w kategoriach transformacji, w *Zgorszeniu publicznym* widz odnosi wrażenie kulturowej stabilności, zrazu daje mu się odczuć, że dawna aura trwa. Z filmu wyłania się bowiem barwny obraz rytualnej śląskości zamkniętej w nieodmiennie powtarzalnym rytmie codzienności, rozgrywanej się wśród czerwonych *familoków*, gołębników, przydomowych ogródków i wspólnych podwórek. Sugerują to plastyczne i urokliwe pejzaże przedstawiające mikrokosmos bytomskiej robotniczej osady Fytel, wydobyty jak gdyby w całości z industrialnej mitycznej przeszłości, oraz uchwycona w kadrze rubaszna i zmysłowa obyczajowość rekonstruowana wyraźnie na wzór ludycznej, komediowej formuły znanej z dawnych filmów Janusza Kidawy: *Grzeszny żywot Franciszka Buły* (1980), *Komedianci z wczorajszej ulicy* (1987) czy *Sławna jak Sarajewo* (1987).

Abstrahując od kwestii samego ujęcia tematu przez reżysera, któremu zarzucano powierzchowność i brak pogłębionego wglądu w śląską specyfikę, przez co, zdaniem wielu krytyków, ostatecznie nie udało mu się wyjść poza stereotyp (dostrzegł to

⁶⁶ Tępy nóż; określenie gwarowe.

choćby Jan F. Lewandowski, nazywając film Prykowskiego „karykaturą śląskości”⁶⁷), warto zwrócić uwagę na zarysowany na drugim planie problem postindustrialny. Wątek ten przełamuje komediową stylistykę filmu nutą refleksyjności uwarunkowanej obecnością zapadających się śladów niedawnego przemysłowego wigoru. Niszcząca gmach huty (faktycznie wykorzystana została Huta „Kościszko” w Chorzowie),



Fot. 67. *Zgorszenie publiczne*, reż. M. Prykowski (2009)

nieczynne kominy i wygasłe wielkie piece, stacja kolejowa, do której nie dojeżdża żaden pociąg, bezrobotna kolejkarka odbywająca fikcyjną służbę na nieczynnym dworcu – tworzą krajobrazowe pustki, nie tylko zaburzające bajkowość Fytla, ale obnażające w jakiś sposób erozję tożsamościową pozbawionych pracy mieszkańców. Stan destrukcji najlepiej uwidacznia kreacja postaci zawiadowczyni stacji – Łucji Sówki (w tej roli Dorota Pomykała), osoby rozdwojonej, jak gdyby zawieszanej pomiędzy dawnymi (przemysłowymi) i teraźniejszymi (poprzemysłowymi) czasami. W sumie w filmie Prykowskiego ukazuje się na ekranie wyizolowana i zapomniana kulturowa wyspa – rodzaj fikcyjnego skansenu, jaki pozostał po realnych dawnych osiedlach robotniczych, i w jakim z dawnej bogatej tradycji zostały resztki rubasznego humoru.

Jakkolwiek główne przesłanie *Zgorszenia publicznego* wydaje się dość dwuznaczne, to jednak można w tym filmie widzieć przykład pozytywnej śląskiej narracji, to znaczy takiej, w której transformacja ekonomiczno-kulturowa nie jest ukazywana jako apokaliptyczny koniec tradycyjnej kultury, lecz jako rodzaj zmiany dającej pewne perspektywy na przyszłość. Podobny wątek ponowoczesnych przekształceń regionu, w których można upatrywać szansę przetrwania lokalności i lokalnej tożsamości, występuje w obrazie Roberta Glińskiego *Benek* (2007). Film chwalono za autentyzm i aktualność podjętej problematyki (podobne jak jego wcześniejszy, obsypany nagrodami film *Cześć, Tereska*, 2001), wierność realiom i udaną, nawiązującą do wzorców New Labour Cinema, inspirację brytyjskim komediodramatem społecznym⁶⁸; określano go

⁶⁷ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2012, s. 138. Film wzbudził kontrowersje w środowisku krytyków i został chłodno przyjęty przez widzów w regionie. Zob. na przykład: S. CICHY: *Zgorszenie publiczne, czyli jak filmowcy wyobrazają sobie Śląsk*. „Dziennik Zachodni” 10.09.2010. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/306132,zgorszenie-publiczne-czyli-jak-filmowcy-wyobrazaja-sobie-slask,4,id,t,sa.html> [dostęp: 4.06.2016]; M. MANIEWSKI: *Zgorszenie publiczne*. „Kino” 2010, nr 9, s. 77–78.

⁶⁸ Zob.: R. BŁASZCZAK: „Benek” – Robert Gliński. http://kafeteria.pl/kultura/benek-robert-glinski-a_4869 [dostęp: 6.06.2016].

jako „ciepły, mądry, mocno osadzony w społeczno-obyczajowym kontekście”⁶⁹. Ukazana w *Benku* wspólnota górnicza przeżywa kryzys tożsamościowy. Jej członkowie, w efekcie procesów restrukturyzacji przemysłu ciężkiego i wdrażania przez rząd programu odpraw górniczych, zmuszeni są do wyzbywania się prawa do wykonywania zawodu. Podłożem wspomnianego kryzysu jest nie tyle utrata zatrudnienia wskutek likwidacji kopalń, ile wynikający z transformacji ekonomiczno-społecznej i spadku koniunktury gospodarczej upadek dawnych wartości i utrwalonych norm zachowania (takich jak patriarchalny układ więzi rodzinnych, rola kobiety – strażniczki domowego ogniska, rytm egzystencji podporządkowany pracy w kopalni, koncentracja życia we wspólnocie sąsiedzkiej). Najważniejszą przyczyną tożsamościowej destrukcji jest jednak degradacja ugruntowanego w lokalnej kulturze etosu pracy – jego utrata rodzi problemy natury egzystencjalnej i społecznej, a w nowych warunkach rynkowych domaga się jakiegoś rodzaju moralnej i materialnej rekompensaty⁷⁰.



Fot. 68. *Benek*, reż. R. Gliński (2007)

Gliński, jak gdyby na przekór socjologom piszącym o niskiej fizycznej i zawodowej mobilności „osobowości górniczej”⁷¹, widzi możliwości reorientacji światopoglądowej społeczności lokalnej, dzięki czemu potrafi ona wziąć sprawy w swoje ręce i zaistnieć – w sposób samodzielny ekonomicznie, poza strukturami holdingu i na przekór wpływom lokalnej mafii – na rynku węgla. Sam reżyser przyznał, że jego dzieło stanowi „satyrę na polski raczkujący kapitalizm, w którym w państwowej firmie nic się nie da zrobić, a w prywatnej się da”⁷². O swoich inspiracjach wyraża się następująco: „Chciałem w sposób sympatyczny opowiedzieć o Śląsku, który jest na

⁶⁹ M. MANIEWSKI: *Benek*. „Kino” 2010, nr 6, s. 63.

⁷⁰ Zob.: U. SWADZBA: *Etos pracy grup zawodowych: na podstawie badań socjologów śląskich*. „Górnośląskie Studia Socjologiczne”. Seria Nowa 2010, nr 1, s. 272–277.

⁷¹ M.S. SZCZEPAŃSKI: *Górnicy górnośląscy: ludzie zbędni, ludzie luźni? Osobowościowe uwarunkowania restrukturyzacji górnictwa węglowego*. W: *Górnicy górnośląscy – ludzie zbędni, ludzie luźni. Szkice socjologiczne*. Red. IDEM. Kraków–Katowice, Andrzej Matczewski Publisher, 1994.

⁷² A. KILIAN: *Robert Gliński – wywiad o filmie Benek*. <http://www.audiowizualni.pl/index.php/aktualnosc/polecane-wywiady/wywiady-spis-alfabetyczny/2461-robert-glinski-wywiad-o-filmie-benek> [dostęp: 5.06.2016].

co dzień depresyjny i szary. Zrobić o nim smutny film jest łatwo. Ale Ślązacy mają w sobie pogodę ducha, więc przedstawiłem tę historię z ich perspektywy⁷³. Obraz ten można odczytywać jako rodzaj utopii wykreowanej na użytek artystyczny, poza tym jednak nie sposób nie zauważyć, że autorowi udało się powiedzieć coś istotnego o śląskiej specyfice. Lokalna tożsamość stanowi tu efekt integralnego zespolenia etosu pracy, związanej z nim aksjologii, norm codziennego zachowania oraz obrzędowości. Obrócenie wniwecz jednego z tych komponentów wywołuje stan kryzysu. W tym sensie zakładanie własnych biznesów węglowych stanowi dla bohaterów *Benka* skuteczną formę ucieczki przed bezrobociem, ale też pozwala im na ocalenie prestiżu zawodowego górnika, a co za tym idzie – przywrócenie dawnego rytmu kultury. Optymistyczne przesłanie filmu najlepiej wyraża ostatnia sekwencja, kiedy reaktywowani górnicy bawią się jak dawniej na tradycyjnym festynie, a przygrywa im tradycyjna orkiestra dęta. Widok dziecięcych muzyków – członków zespołu przebranych w galowe górnicze mundury, symbolicznie obejmujących kopalnią schedę po rodzicach i dziadkach, daje nadzieję na przyszłość regionu, którego tradycja nie wymiera, lecz transformuje się w inny rodzaj ekonomii przemysłowej. *Benek* jest zatem narracją pozytywną także w tym znaczeniu, że nie ukazuje charakterystycznej dla górnictwa doby transformacji postawy roszczeniowej, lecz raczej podtrzymuje popularny w regionie od lat dziewięćdziesiątych mit, iż w nowych warunkach gospodarczych możliwe jest przywrócenie przemysłowi wydobywczemu jego dawnej roli.

6.5 | Fantazmat utraty

Współczesne filmy śląskie częściej niż formułą „bajkową” operują jednak nostalgią. Transformacja miejsca, dematerializacja stałych elementów pejzażu, odchodzenie tradycji to rodzaj obsesyjnie wręcz powtarzającego się motywu, który zresztą ma swój znakomity początek w *Paciorkach jednego różańca*, w scenie wyburzania zabytkowego podmiejskiego osiedla górniczego. Można powiedzieć, że „utrata” stanowi rodzaj uniwersalnej figury śląskiej ukształtowanej niechlubną tradycją, wyznaczającą kolejne punkty zwrotne w historycznych fazach życia regionu. Kazimierz Kutz filmował jeden z rozdziałów tej historii, rozgrywający się w latach siedemdziesiątych w katowickim Giszowcu, Stefan Szymutko natomiast wspominał o tym w *Nagrobku ciotki Cili*, zaświadczając, że na jego oczach Śląsk „przeobrażał się z przemysłowo-rolniczego w przemysłowy wyłącznie”, a chłopcy z Cimoka widzieli, jak „pole (ich pole) zmieniało się w fabrykę lub blokowisko”⁷⁴. Cytowane dzieła nie tyle epatują nostalgią, co ujawniają rodzaj artystycznego buntu wobec tego, co było odczuwane jako odgórnie na-

⁷³ B. HOLLENDER: *Od Kutza do Czekaja*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2016, s. 210.

⁷⁴ S. SZYMUJKO: *Nagrobek ciotki Cili*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001, s. 43.

rzucony kres, a co powodowało, że śląskość zawsze już objawiała się jako „naznaczona śmiercią”⁷⁵. Współcześnie w podobnym tonie kontestacji fotografowane i opisywane są kolejne akty prywatnych i zbiorowych dramatów rozgrywających się na śląskiej scenie, na której co rusz brakuje jakiegoś ważnego „rekwizytu” – tym razem wskazują one na przekształcanie się pejzażu z industrialnego w postindustrialny.

Jedną z bardziej przejmujących manifestacji stanu ducha związanego z utratą krajobrazu zapamiętanego z dzieciństwa jest obraz Antoniego Halora *Ulica, o której trochę wiem* (1989), przypomniany przez Dagmarę Drzazgę w 2007 roku w zrealizowanym przez nią dla TVP reportażu z cyklu „Zbliżenia Filmowe”. Filmując ulicę, przy której usytuowany był jego dom rodzinny, wnętrza starego *familoka*, geometryczne podwórka, snując narrację o dobrze sobie znanym miejscu, reżyser ukazał obraz niegdyś tętniącej życiem górniczej osady przemienionej w odludne przedmieście. Siemianowickie osiedle robotnicze przy dawnej kopalni „Richter” (późniejszej KWK „Siemianowice”) przypomina na ekranie zapomniany mikrokosmos – cykl życia ludzi wpisany był w nim w rytm pracy i porządek pór roku, infrastruktura przestrzenna wzmacniała więzi sąsiedzkie, a na straży obyczaju stały ściśle wyznaczone normy i wzory kulturowe. Pejzaż miejski wypełniony rzędami równo stojących *familoków*, jak przekonuje narrator filmu (w tej roli aktor Andrzej Lipski), jest istotnym składnikiem tożsamości – zapisuje się w biografiiach mieszkańców niczym kod genetyczny. Nie dziwi zatem fakt, że wraz z wyburzaniem starej zabudowy i odchodzeniem starych mieszkańców giną też dawne wartości.

Wątek przemijania stanowi zresztą jeden z centralnych motywów twórczości siemianowickiego reżysera. Marek Kosma Cieśliński fascynację miejscem uznaje za *credo* twórczości artysty – jego filmowe obrazy „układają się w spójną całość tworzącą kronikarski zapis tego, co na naszych oczach odchodziło w ostatnich dziesięcioleciach w archiwalną przeszłość”⁷⁶. Halor wprost potwierdzał przywiązanie do śląkości – czynił to na ekranie, chociażby w filmie Dagmary Drzazgi, ale także w wywiadach, w których na pytanie, jakie ceni wartości, odpowiadał: „piękno, miłość i muzykę”⁷⁷, odnosząc je niejednokrotnie do barw pejzażu rodzinnego, w którym toczyło się skromne śląskie życie, a który przypominał prawdziwy „Dziki Zachód”⁷⁸. Lewandowski w monografii poświęconej filmowym Siemianowicom uznał Halora – reżysera, malarza, grafika, scenografa, pisarza i eseistę – za „najważniejszą postać filmową miasta”⁷⁹, „podążającą za pejzażami mitologicznymi Górnego Śląska”⁸⁰. Znanca dziejów kina w regionie tak podsumował twórczość tego wszechstronnego artysty:

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ M.K. CIEŚLIŃSKI: *O regionalnych fascynacjach w filmach Antoniego Halora*. W: *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku...*, s. 159.

⁷⁷ A. BIREK: *Pokonać swój Mount Everest. Wywiad z Antonim Halorem*. „Goniec Górnos Śląski” 1998, nr 23, s. 11. Cyt. za: *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku...*, s. 169.

⁷⁸ Ibidem, s. 167.

⁷⁹ J.F. LEWANDOWSKI: *Siemianowice filmowe*. Siemianowice Śląskie, Miejski Ośrodek Kultury, 2008, s. 14.

⁸⁰ Ibidem.

już w etiudach studenckich opowiadał o zapamiętanych krajobrazach dzieciństwa, choćby w *Pożegnaniu kolejki* i *Wzgórzu Marsa*. Jednak dopiero w *Słoneczku jasnym zza czarnych chmur* i *Człowieku z laską*, filmach z końcówki lat siedemdziesiątych, Halor pokazał się jako reżyser opowiadający o ludziach z górnośląskiego krajobrazu, w dodatku opowiadający z ciepłem i życzliwością [...]. W tych filmach znalazł też dla siebie formę opowiadania o swoim Górnym Śląsku w konwencji nastrojowej impresji⁸¹.

Obraz Halora o ulicy, aczkolwiek mocno subiektywny, jak sam przyznawał, najbardziej autobiograficzny ze wszystkich jego filmów (w jednym z *familoków* przy ulicy Wieczorka mieszkali dziadkowie i rodzice reżysera⁸²), nie musi jednak być odbierany w kontekście czystej nostalgii. Można sądzić, że zamysłem reżysera było pragnienie nie tyle zaoferowania widzom jakiegoś rodzaju odbicia świata, ile raczej dokonania jego symulacji z wykorzystaniem unikatowej autochtonicznej wiedzy. Wykadrowany krajobraz części Siemianowic z ulicą Wieczorka pozostaje nieuchwytny, sytuuje się gdzieś pomiędzy byciem a niebyciem. Ujawnia trudne do zlokalizowania przez przypadkowego przechodnia pustki i luki, pozostające w świadomości topograficznej tylko najstarszych mieszkańców osiedla. W filmie *Pożegnanie kolejki* (1968) udało się reżyserowi uchwycić w obiektywie odchodzący świat – zarejestrował ostatni przejazd kolejki bańgowskiej kursującej przy KWK „Siemianowice”. W opowieści o ulicy pracę kamery musiał już wspomagać proces anamnezy, a być może także wyobraźni. Razem umożliwiły one dostrzeżenie w krajobrazie wszystkiego tego, czego pod koniec lat osiemdziesiątych już w nim po prostu nie było. Filmy Halora, balansujące na granicy czasów, podobnie jak na przykład filmy o Liverpoolu, które opisuje Julia Hallam, „podkreślają to, co zniknęło; pomagają nam pamiętać, jak miasto wyglądało, jak przestrzeń została wykorzystana, co zostało zdobyte, a co utracone w procesie przebudowy”⁸³. Jako takie stanowią świadectwo niknącej pod wpływem procesów cywilizacyjnych tradycji i tożsamości.

W wielu śląskich filmach kamera pełni funkcję ocalającą, pozwala zachować wizerunek odchodzących miejsc. Tak jest na przykład w etiudzie dokumentalnej *Koniec ulicy* (2005, reż. Anna Stępczak-Patyk) zrealizowanej w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Andrzeja Wajdy. W filmie tym zarejestrowane zostało wyburzenie domów przy słynnej ulicy Piekarskiej w Zabrze-Porembie, w ramach budowy Drogowej Trasy Średnicowej GOP. Dostrzegalny w *Końcu ulicy* krytyczny osąd tego postanowienia oddaje atmosferę społecznego protestu, jaki wywołała decyzja władz województwa. Mogła ona budzić wątpliwości nie tylko dlatego, że wybrukowany grubą granitową kostką zaułek wraz z tradycyjną zabudową – rzędem przydymionych *familoków* – stanowił jeden z ciekawszych zabytków industrialnej architektury regionu, tchnącej magiczną aurą, ale i z powodu faktu, że było to miejsce o kapitalnym potencjale

⁸¹ Ibidem, s. 15.

⁸² Ibidem, s. 17.

⁸³ J. HALLAM: *Mapping City Space: Independent Film-makers as Urban Gazetteers*. "Journal of British Cinema and Television" 2007, Vol. 4, No. 2, s. 282.

turystycznym. To tutaj mieścił się słynny *familok*, w którym urodził się Janosch i który uwiecznił on razem z całą ulicą (na potrzeby literackie przemianowaną na ulicę Ośłowskiego) w przywoływanym już słynnym *Cholonku*...⁸⁴. Koniec ulicy ukazany w dokumencie Stępczak-Patyk wiąże więc nici przewodnie kilku śląskich wątków: oznacza koniec lokalnej architektury, koniec topografii literackiej, wreszcie koniec wspólnoty dzielnicowej, jaka stała się udziałem mieszkańców Poremby. Buldożery zrównują z ziemią domy i podwórka razem z symbolami tutejszej egzystencji: ogródkami, chlewikami i gołębnikami, roznosząc w pył kawałek świata, co staje się zarazem symbolem wykorzenienia mieszkańców zmuszonych do przeprowadzki do innych dzielnic.



Fot. 69. *Koniec ulicy*, reż. A. Stępczak-Patyk (2005)

Także inne śląskie narracje filmowe są wyrazem przekonania o łączności człowieka z materialnym światem, ukazywana w nich tożsamość trwa dopóty, dopóki istnieją przestrzenne symboliczne punkty jej odniesienia. Tak jest w filmie Rosy *Co słonko widziało* (2006), w którym, w jednym z epizodów komin fabryczny zostaje rozebrany, co wprawia w konsternację przyzwyczajonych do jego widoku ludzi. Tak jest też w emocjonalnym obrazie Michała Majerskiego *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy* (2013), gdzie, bardziej ogólnie, cała niszcząca postindustrialna zabudowa, zarówno fabryczna, jak i urbanistyczna, staje się wielką metonią problemu górnośląskiego – miejsca pogrążonego w głębokim kryzysie tożsamościowym. Na ekranach rozpada się świat przemysłu, idą w rozsypkę stare hałdy i kominy, niszczą wieże szybów kopalnianych, cechownie, maszynownie i mury oporowe, a z napisów końcowych filmu widz niejednokrotnie dowiaduje się, że zekranizowanych obiektów już nie ma. Zabudowania nieistniejącej dziś KWK „Rozbark” w Bytomiu uwiecznił przed laty Kutz w filmie *Sól ziemi czarnej* (1969). Spośród miejsc uwidoczniowych w tryptyku, których dzisiaj już nie ma, warto wymienić także: Martynszacht – kolonię robotniczą w Świętochłowicach, gdzie mieścił się dom Basistów; osiedle Karmańskie w Rudzie Śląskiej (zburzone pod budowę Drogowej Trasy Średnicowej), które było scenerią ustawiania armaty dla powstańców; hutę Uthemanna w Katowicach-Szopienicach (spłonęła);

⁸⁴ Książka posłużyła jako inspiracja dla śląskich reżyserów. Najbardziej widoczne jest to w obrazie: *Grzeszny żywot Franciszka Buły* (1980, reż. Janusz Kidawa).

wielkie piece Huty „Pokój” (do dziś zachował się tylko jeden)⁸⁵. Tak zwane Alpy Wełnowieckie, czyli grupę hałd pomiędzy katowickim Wełnowcem a Bogucicami, uchwycił z kolei Majewski w *Angelusie* (2001). Film staje się – niejednokrotnie jedynym – dokumentem dawnej architektury. Cytowane obrazy nie tylko tworzą wizerunki fizycznych miejsc, pamiątki określonych materialności, ale być może więcej – pozwalają zatrzymać czas, przekroczyć ramy pamięci indywidualnej, jak w twórczości śląskiego artysty grafika Jana Szmatocha, któremu towarzyszy zamysł „wydobycia istoty śląskiego pejzażu miejskiego, a w końcu zinterpretowania go jako synonimu tożsamości/ciągłości/codzienności miejsca”⁸⁶.

Można by sądzić, że pozbawione fizycznego odniesienia wspomnienia mogą znaleźć ujście w filmie, zaś zachowane w obrazach ślady mogą przyczynić się w pewien sposób do poskromienia kryzysu tożsamościowego, jaki wywołuje odchodzenie tradycji. Amerykańska badaczka kina Alison Landsberg uważa jednak, że niezupełnie jest to możliwe. Jej zdaniem film jest rodzajem technologicznej „pamięci protetycznej”, a więc pamięci sztucznej i zarazem traumatycznej⁸⁷. Dyslokuje ona przeszłość, sytuując ją w uwspólnionym obiegu masowej reprezentacji i cyrkulacji obrazów. Według autorki „pamięć protetyczna” podważa w ten sposób logikę esencjalistycznej tożsamości, gdyż odrywa narrację o przeszłości od żywego doświadczenia, pozbawiając ją autentyczności. Obrazy dryfują w sieci odseparowane od kontekstu geograficznego, zaczynają należeć do wszystkich, przez co można odnieść wrażenie, że nie należą już do nikogo. W kontekście *Końca ulicy* można by powiedzieć, że jakkolwiek po domu Janoscha został urokliwy symbol w postaci stosu cegieł, które, zamienione na nagrody, przyznawane są corocznie wybitnym Ślązakom za zasługi w krzewieniu tożsamości regionalnej, i w ten sposób dom ten zyskał swoje drugie życie – nie zmienia to faktu, iż w 2005 roku dom ten razem z całą zabytkową ulicą po prostu zniknął z powierzchni ziemi i nie może stanowić punktu odniesienia dla czegokolwiek. Po ulicy Piekarskiej została informacja w Wikipedii, kilka zdjęć krążących w Internecie i kadry krótkiego filmu. Nie ma natomiast żadnych namacalnych śladów dawnej górniczej osady – fundamentu tożsamości mieszkańców.

6.6

Perspektywa wykluczonych

Kwestię znikania industrialnego pejzażu i odchodzenia tradycji można widzieć bardziej radykalnie, przedstawiając ją z perspektywy tych, „którzy gorzej radzili sobie w wa-

⁸⁵ M. ZASADA: *Którędy za Kutzem, czyli filmowy przewodnik po Śląsku...* <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/zdjecia/515383,ktoredy-za-kutzem-czyli-filmowy-przewodnik-polslasku,765151,id,t,zid.html> [dostęp: 12.07.2016].

⁸⁶ *Architektura pamięci. Jan Szmatoch – akwaforty*. Oprac. S. ZAJĄC. Nakło Śl., Centrum Kultury Śląskiej, 2014, s. 16.

⁸⁷ A. LANDSBERG: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, Columbia University Press, 2004, s. 25–48.

runkach kapitalistycznej gospodarki⁸⁸, czyli wszystkich „odrzuconych”, „wykluczonych”, by użyć terminologii wprowadzonej przez Tadeusza Lubelskiego w najnowszej *Historii kina polskiego*. Takie sytuowanie problemu lokalności wiąże jej obecny kryzys z szerszymi procesami – pauperyzacji i marginalizacji społecznej, z jakimi mamy do czynienia w Polsce od początku lat dziewięćdziesiątych. Wspomniane zjawiska wynikają z kondycji postkomunistycznej kraju, który w warunkach wolnorynkowych, oprócz możliwości koniunkturalnych, powołuje kategorię społeczną określaną przez socjologów jako nowa generacja „ludzi zbędnych, ludzi luźnych”⁸⁹, przez badaczy brytyjskich inaczej zwaną *underclass* i charakteryzowaną jako jeden z „negatywnych skutków kapitalizmu destruującego klasę pracującą”⁹⁰. Główną cechą tej grupy jest stan egzystencjalnego zagubienia w świecie, co wiąże się z niemożnością udzielenia odpowiedzi na podstawowe pytania w rodzaju: „kim jestem?” i „gdzie jest moje miejsce?”⁹¹. Czasy transformacji ekonomiczno-politycznej ogólnie noszą znamiona „sytuacji traumatycznej”⁹², jednak na Górnym Śląsku zaznaczyła się ona wyjątkowo dotkliwie. Całkowicie zorientowany do tej pory na znacjonalizowaną wytwórczość region, objęty licznymi prerogatywami i opieką socjalną, nagle stanął w obliczu takich szokowych doznań, jak: bezrobocie, spadek poziomu życia, wzrost rozwarstwienia społecznego, skutkujących frustracją, utratą poczucia bezpieczeństwa mieszkańców, a wreszcie kryzysem tożsamości. Stan ten w dużej mierze jest konsekwencją procesu pośpiesznej likwidacji kopalń i masowych zwolnień górników, co doprowadziło do gwałtownego zubożenia mieszkańców i zatury górnictwa. Jego rezultatem jest kryzys wspólnot lokalnych, nasilający się wraz z popadaniem w ruinę tradycyjnych osiedli robotniczych.

Najbardziej wyraziście ten stan utraty tożsamości kulturowej przez mieszkańców starych dzielnic zarejestrował Sikora w dokumencie *Boże Ciało* (2005), a rozwinął fabularnie w zrealizowanym wspólnie z Ingmarem Villqistem filmie *Ewa* (2010). W obrazach tych wątle nici tradycji górnośląskiej stanowią dla lokalnej społeczności jedyną ostoję przed ostatecznym stoczeniem się w otchłań rozpacz i biedy. Górnictwo traktowane jest przez Sikorę i Villqista nie tyle jako rodzaj subkultury uformowanej w przestrzeni

⁸⁸ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice, Videograf II, 2009, s. 534.

⁸⁹ Kategorię tę tworzą według Marka S. Szczepańskiego: „warstwy ludności najuboższej, zmarginalizowanej politycznie i w efekcie – sfrustrowanej, zrewoltowanej oraz podatnej na radykalną retorykę”. Zob.: M.S. SZCZEPAŃSKI: *Górnicy górnośląscy: ludzie zbędni, ludzie luźni?...*, s. 55.

⁹⁰ C. MONK: *Men in the 90s*. In: *British Cinema of the 90s*. Ed. R. MURPHY. London, BFI, 2000, s. 156. Zob. też: M.S. SZCZEPAŃSKI: *Bramy rajy i miejsca przekłete? Socjolog miasta wobec różnych form wykluczenia społecznego na Górnym Śląsku*. „Przegląd Socjologiczny” 2008, nr 57, zwłaszcza s. 178–199.

⁹¹ M.G. GERLICH: *Umieranie naszego Śląska*. W: IDEM: *My prawdziwi Górnoślązacy. Studium etnologiczne*. Warszawa, Wydawnictwo DiG, 2010, s. 278.

⁹² Jest to określenie Piotra Sztompki zaczerpnięte z książki: P. SZTOMPKA: *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*. Warszawa, ISP PAN, 2000, s. 275.

przykopalnianych osad robotniczych, ile jako niezbywalne ogniwo szerszej formacji kulturowej – Górnego Śląska, wtopione w tkankę regionu w toku długotrwałych procesów historycznych, społeczno-ekonomicznych i kulturowych, stanowiące jego fundament. Animowana takim punktem odniesienia tożsamość śląska ma wszelkie cechy przynależności tradycyjnego typu, jest kategorią, za pomocą której jednostki i zbiorowości percypują i tłumaczą świat. Podstawą wzoru kulturowego jest etos pracy, ustanawiający cały rytm kultury, konkretyzujący układ ról społecznych, będący zarazem podstawą systemu aksjologicznego, normatywnego, światopoglądowego. Z niego można wywieść pozostałe utrwalone parametry kojarzone zwyczajowo ze śląskością: stabilność domu, synchronizację porządków życia i pracy, emocjonalno-ekspresywną rolę kobiety. W omawianych filmach wszystkie te elementy jako wyznaczniki kultury nabierają nadzwyczajnego znaczenia, ponieważ ich sens zostaje zakwestionowany. W warunkach utraty etosu – przeciwnie do poetyki śląskich „bajek”, w których mizéria nędzarka jak za sprawą czarodziejskiej różdżki zostaje zamieniona w dostatnie życie biznesmena (*Benek*, 2007, reż. Robert Gliński) – tutaj wszystko ulega destrukcji. Sikora i Villqist dotykają problemów najbardziej drastycznych: niezaradności życiowej byłych górników, wynikającej z braku zdolności myślenia w kategoriach perspektywnych, podatności na nieuczciwość ze strony lichwiarza, wreszcie wyboru nierządu jako formy zarobkowania przez zdesperowane kobiety – żony i matki. Zjawiska te odzwierciedlają kompleksy myślowe ujęte w opisie socjologicznym jako zespół cech składających się na osobowość tradycyjną. Charakteryzuje się ona niską „mobilnością fizyczną, profesjonalną i psychiczną”⁹³ i jest wyrazem słabej zdolności transformowania się trwałej i esencjalnej śląskiej tożsamości w identyfikację nowego typu, oparte na regule transgresji, otwartości, gotowości zmiany, symptomatyczne dla społeczeństw ponowoczesnych.



Fot. 70. *Ewa*, reż. A. Sikora i I. Villqist (2010)

Proces degradacji przestrzeni, co podkreślają badacze zajmujący się analizą tożsamości śląskiej w warunkach transformacji ustrojowej, w sposób naturalny niejako uruchamia myślenie ukierunkowane na postrzeganie własnej grupy jako „prawowitego włodarza tej ziemi”⁹⁴. Odzwierciedlenie tej prawidłowości znajdziemy w *Bożym Ciele*, gdzie wielokrotnie podkreślany jest wątek nieodłącznej przynależności

⁹³ M.S. SZCZEPAŃSKI: *Górnicy górnośląscy: ludzie zbędni, ludzie luźni?...*, s. 59.

⁹⁴ M.G. GERLICH: *My prawdziwi Górnoślązacy...*, s. 281.

mieszkańców Śląska do „swojej” ziemi. „Swojskość” jest kategorią wyjętą jak gdyby z repertuaru cech współtworzących tradycyjny układ przestrzenny, co ujawnia się już w pierwszej sekwencji filmu, w której przywołany jest utwór *Śląska ziemia* (sł. Aniela Solawa, muz. tradycyjna). W słowach pieśni nieprzypadkowo odtwarzanej przez rdzennego mieszkańca Śląska w przestrzeni podwórza, na tle fasady starego *familoka*, zawarte jest przekonanie o łączności z miejscem rozumianym zmysłowo i morfologicznie, a przy tym emocjonalnie. Jest to bowiem miejsce, w którym mieści się dom, a zatem jest ono „jedyne”, jest świadkiem narodzin i dorastania, zna się je „od dziecińczych lot”⁹⁵. Mamy tutaj do czynienia z zabiegiem antropomorfizacji rodzimego krajobrazu, ucieleśnianego przez figurę ziemi-matki, opiekunki, nauczycielki „pierwszych słów”, szczodrej wspomóżycielki, i w związku z tym budzącego uczucia bezgranicznego zaufania człowieka do miejsca. Piosenka odzwierciedla balladowe ujęcie tożsamości wpisanej, na sposób naturalistyczno-wierzeniowy, w uniwersalny cykl życia ludzkiego. Ten tryb myślenia stanowi, rzecz jasna, przejaw implementacji na grunt kultury robotniczej cech światopoglądu ludowego, z charakterystyczną dla niego całościową wizją kosmosu, w której mieści się kompleksowa wizja egzystencji „od kolebki do grobu”⁹⁶. Z jednej strony jest on świadectwem tego, że ślady myślenia mitycznego w zbiorowościach górniczych enklaw na przełomie tysiącleci w pewnym sensie są ciągle żywe, z drugiej – uzmysławia też zachodzący w warunkach transformacji proces ewolucji mitu. Słowa piosenki – rodzaj lejtmotywu przewijającego się przez cały film – budują bowiem osnowę filmowej narracji, podkreślając kontrast między dawnymi (dobrymi, obfitymi) i obecnymi (naznaczonymi głęboką recesją) czasami. Kontrast ten staje się jedną z podwalin nowych opowieści, charakterystycznych dla czasów upadku, o czym pisze Marian Grzegorz Gerlich⁹⁷.

W dalszych partiach filmu pojawiają się wątki, które oddają atmosferę społeczną towarzyszącą nabudowywaniu nowych treści nad dawną mityczną wykładnią. Wątki te odnoszą się do specyfiki regionalno-etnicznej. Przede wszystkim uaktywnia się myślenie kategoriami „czarnego złota” (odzwierciedlone w piosence o śląskiej ziemi dającej człowiekowi „swoje skarby”) – największego bogactwa regionu, które z racji swej przyrodzonej zasobności powinno zapewniać dobrobyt mieszkańcom. „Czarne złoto” to zresztą swego rodzaju klucz do śląskości jako takiej. Ta nośna znaczeniowo metonimia odsyła do fundamentalnego dla pogranicza problemu, jakim były/są bogactwa naturalne – przedmiot pożądania kolejnych historycznie następujących po sobie rządów i państw. Motyw „śląskich skarbów”, wykorzystywany jako figura retoryczna w historycznych przetargach o śląską tożsamość – by wspomnieć tylko czasy plebiscytu i podziału Górnego Śląska w 1922 roku czy uprawianą przez lata realnego socjalizmu „manipulacyjną pedagogikę”, o czym pisał Marek S. Szczepański⁹⁸ – współcześnie zyskuje nowy sens jako jeden z najważniejszych symboli „śląskiej krzywdy”.

⁹⁵ Cyt. z filmu: *Boże Ciało*.

⁹⁶ Zob.: D. SIMONIDES: *Od kolebki do grobu. Śląskie wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne w XIX wieku*. Opole, Instytut Śląski, 1988.

⁹⁷ M.G. GERLICH: *Umieranie naszego Śląska...*, zwłaszcza s. 287–292.

⁹⁸ M.S. SZCZEPAŃSKI: *Górnicy górnośląscy: ludzie zbędni, ludzie luźni? ...*, s. 59.

Nie chodzi tu jednak o zadawniony resentyment, będący podłożem argumentacji o „wyzysku” i „kolonizacji”, która objęła krainę pod wpływem bezwzględnej polityki eksploatacyjnej (motyw znany z argumentacji, jaką posługuje się współczesny dyskurs regionalny⁹⁹). W warunkach transformacji, z jaką mamy do czynienia po 1989 roku, nie chodzi już o procedery „zagarniania” czy problem niesprawiedliwej dystrybucji wypracowywanych dóbr, ale o to, że „na węglu leżymy”, jak mówi jedna z bohaterek filmu Sikory, a żyjemy w nędzy, gdyż zasoby naszego regionu zostały uznane za bezwartościowe. Koła szybów wyciągowych się nie kręcą, pociągi towarowe nie przewożą węgla, straszą szkielety opuszczonych zakładów, a osiedla robotnicze popadają w coraz większą ruinę – krajobraz informuje, że idziemy na dno.

W perspektywie mieszkańców starych dzielnic robotniczych, takich jak świętochłowickie Lipiny, gdzie rozgrywa się akcja *Bożego Ciała*, postulat wygaszania górnictwa jawi się jako nielogiczny, a nawet nieracjonalny, wskutek czego najczęściej interpretowany jest w kategoriach mitycznych: końca świata, apokalipsy, katastrofy, lub też pojmuje się go jako akcję świadomego niszczenia Śląska¹⁰⁰, za co ktoś powinien wziąć odpowiedzialność. To wrażenie wzmacnia jeszcze brak czytelnego programu przekształceń – zarzuca się im chaotyczność i przypadkowość. W tej sytuacji chodzi o coś więcej aniżeli o wdrażanie ekonomicznie uzasadnionych przekształceń, z którymi trudno się pogodzić lokalnej wspólnocie, chodzi mianowicie o podważenie sensu kultury poprzez zakwestionowanie zmitologizowanego poczucia dumy z faktu, że żyje się na Śląsku, że jest się Ślązakiem. Mieszkańcy Lipin wyrażają to w słowach: „Śląsk się traci”; patrząc na otaczającą rzeczywistość, mówią o tym, że nie chce im się żyć, czują się „zebrakami”, „samobójcami”, swoją dzielnicę (czy może szerzej – cały region) postrzegają jako pozbawioną przyszłości. Inaczej aniżeli w filmie Roberta Glińskiego *Benek*, gdzie wydaje się, że sprawy idą we właściwą stronę, a restrukturyzacja nosi znamiona procesu przekształceń własnościowych (dzięki czemu film reżysera można zaliczyć do „narracji postępowych”¹⁰¹), u Sikory atmosfera tchnie fatalizmem, który przebić mogłaby chyba tylko sceneria z horroru *Hiena* (2006, reż. Grzegorz Le-



Fot. 71. *Ewa*, reż. A. Sikora i I. Villqist (2010)

⁹⁹ Podkreśla to w swoich wypowiedziach na temat Górnego Śląska Kazimierz Kutz. Zob.: K. KUTZ: *Piąta strona świata*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2010.

¹⁰⁰ Jest to problem społeczny potwierdzony w wywiadach terenowych. Zob.: M.G. GERLICH: *Umieranie naszego Śląska...*, s. 292.

¹⁰¹ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*, s. 534.

wandowski). Restrukturyzacja pojmowana jest nie w kategoriach zmiany koniunktury i spadku rentowności polskiego węgla, ale w kontekście niewłaściwej polityki gospodarczej (likwidacja) i społecznej (pauperyzacja), prowadzącej do całkowitej niemal degradacji lokalności. Wynika stąd dostrzegalny w fabułach filmowych – zarówno w dokumentalnym *Bożym Ciele*, jak i w późniejszym pełnoekranowym filmie *Ewa* – przebijający na drugim planie żal do władzy, która oszukała ludzi, przy czym chodzi tu nie tyle o robotników pozostawionych bez pracy, ile o Ślązaków porzuconych w stanie spustoszenia materialnego i mentalnego.

Dla Sikory jako znawcy problematyki regionalnej uchwycony w Lipinach wątek społeczny (inaczej niż przykładowo zrealizowany także w tej dzielnicy dokument *Kiedys będziemy szczęśliwi*, 2011, reż. Paweł Wysoczański) kodowany jest niejako podwójnie: stanowi przykład ciemnej strony polskiej transformacji – efekt przechodzenia z fazy industrialnej w postindustrialną – i zarazem autonomicznej kwestii regionalnej. Wynika stąd wyakcentowanie problemu „umierania naszego Śląska”, co zostało podkreślone w finale *Bożego Ciała* elegijną pieśnią *Śląsku mój* (śł. Ryszard Chojnacki, muz. tradycyjna) w wykonaniu chóru regionalnego. Fatalistyczny motyw końca lokalności pojawia się zresztą także w innych autorskich obrazach Sikory. Widoczny jest na przykład już w *Bluesmenach. Balladzie o Janku „Kyksie” Skrzeku* (1999), gdzie magia dawnego, zapamiętanego z dzieciństwa świata zostaje ujęta w formę nostalgii, ponieważ w odczuciu legendarnego śląskiego bluesmana magia ta znika bezpowrotnie, który to fakt staje się kanwą słynnej ballady *O mój Śląsku, umierasz mi w biały dzień*. W poezji „Kyksa” świadomość schyłkowości wyraźnie wynika jednak z nasilonego procesu industrializacji: „zielone serce” Śląska i „płuca” jego „duszy” są niszczone przez procesy uprzemysłowienia. To zakładane fabryki powodują nieodwracalne przekształcenia środowiskowe prowadzące do klęski ekologicznej. W filmach dotyczących innej epoki (postindustrialnej), takich jak *Boże Ciało* Sikory czy *Serce z węgla* Ireny i Jerzego Morawskich, „umieranie regionu” ma wydźwięk równie przenikliwy, choć bardziej metaforyczny. Tutaj *fnis* oznacza totalną destrukcję już nie natury, ale kultury i tożsamości, które „padają” pod ciosami pił i koparek (jak niegdyś śląskie drzewa wyrąbywane na potrzeby przemysłu). Wraz z niszczącą architekturą postindustrialną odchodzi śląskość, dlatego w filmie Morawskich scena likwidacji KWK „Dębieńsko” w Czerwionce sfilmowana jest tak jakby odbywał się pogrzeb kopalni.

Z opisów etnologicznych społeczności lokalnych Górnego Śląska¹⁰² wynika, że każda próba deprecjonowania kultury regionalnej przez kulturę dominującą kończy się odżywaniem mitów etniczno-regionalnych i ucieczką w „śląskość”, co stanowi zwycięstwo autostereotypowego ujęcia tożsamości, które jest efektem ostatecznego braku zaufania ludzi do władzy i pokładania całej nadziei w lokalności. Każda taka kondycja lokalnej tradycji otwiera też pole działania dla wszelkich ruchów o charakterze radykalnym, wiążąc motyw śląskiego losu z różnymi formami idiosynkrazji występującymi w regionie i powodując wzrost postaw roszczeniowych i oskarżycielskich. Takie postawy, obserwowalne w życiu publicznym, można również dostrzec w niektórych filmach dokumentalnych (mam tu na myśli na przykład fragmenty

¹⁰² M.G. GERLICH: *My prawdziwi Górnoszlązacy...*, s. 173.

filmów: *Autonomiści*, 2015, reż. Dorota Prynda; *Oberschlesien – kołocz na droga*, 2010, reż. Michał Majerski). Nie chodzi przy tym o to, że pojawia się w nich traktowany w kategoriach emancypacji dyskurs śląskości – odrębnej kulturowej wartości, ale o to, że wynika z niego niejako aksjomat słuchania samego siebie, zamykania się we własnej krzywdzie, co staje się podstawą podtrzymywania stereotypów i utrwalania dawnych podziałów my – oni. Przykładem może być retoryka stosowana przez Ślonsko Ferajna Petera Langer, zarejestrowana w dokumentalnym obrazie Doroty Pryndy. Sama działalność stowarzyszenia mogłaby być jeszcze jednym przykładem podejmowania lokalnej aktywności obywatelskiej, nakierowanej na ochronę górnośląskiej tożsamości, nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że frazeologia „jedynego programu dla Górnego Śląska”, jaki proponuje ta organizacja, sugeruje postulat powrotu do korzeni na nieaktualnych już zasadach, których podtrzymywanie zdaje się wynikać z wiary, iż lokalność wciąż może stanowić formę absolutną i trwałą.

Sikora nie tylko nie nawiązuje do tego typu twierdzeń, ale w swych przekonaniach idzie o krok dalej, sugerując, że nie ma już wspólnoty w dawnym znaczeniu tego słowa. „Kiedyś była bieda, ale jeden drugim pomagał”, „dziś ludzie są straszni” – skarżą się mieszkańcy Lipin. Podobnie zresztą artykułują to mieszkańcy bytomskiego Bobrka ukazani w dokumencie *Bobrek dance* (2002, reż. Dagmara Drzazga): „swój swojego wali w zęby”. Film *Boże Ciało* (jeszcze bardziej aniżeli *Ewa*) ukazuje całkowity niemal rozkład więzi rodzinnych i wspólnotowych. Nawet z dawnej tradycji liturgicznej pozostały znaki nie do odczytania, nikt w Lipinach nie potrafi już określić, jaki wymiar sakralny ma tytułowe *Boże Ciało*¹⁰³. Obecne czasy określane są jako „najgorsze” ze wszystkich w historii. Skomplikowana przeszłość regionu, którego tożsamość kształtowała się w warunkach zmienności państwowej i ustrojowej, pozostając w pamięci bohaterów w postaci kolejnych trudnych dat – przedwojennego kryzysu, wojny, wkroczenia Armii Czerwonej, czasów komunizmu – nie obejmuje tak trudnej jak obecnie kondycji miejsca i mieszkańców. Co warto podkreślić, Sikora w swej narracji nie demonizuje historii, nie wyostża stereotypów „obcego”. Jego bohaterowie nie przeżywają tożsamościowych rozterek, w ogóle nie dotyczą ich śląskie podziały – oni wiedzą, kim są, a raczej, kim byli. Za pomocą oszczędnych w swej wymowie środków filmowych reżyser ukazuje żalony obraz schyłku pewnej kultury, jaki następuje wskutek zaprzepaszczenia wartości nadających zbiorowości lokalnej sens egzystencji. Wskutek utraty związku z konstytutywnymi dla śląskości kategoriami tożsamość ulega destrukcji.

Problem odchodzącej, a właściwie zaprzepaszczonej w toku transformacji ustrojowej lokalności, stanowiąc drastyczny problem społeczny, zostaje jeszcze wyostżony przez częstsze u reżyserów zainteresowanie postacią dziecka w postindustrialnym krajobrazie. Fakt powoływania dziecięcych bohaterów podkreśla przy tym „interwen-

¹⁰³ Faktycznie celebra *Bożego Ciała* miała dla tradycyjnych wspólnot górnośląskich „nie tylko znaczenie teologiczne, ale także miała stanowić demonstrację wobec świata zewnętrznego, pokazując, że dana wspólnota parafialna jest silna, liczna i zorganizowana”. Zob.: D. KURPIERS: *Boże Ciało*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska w XIX–XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MICHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015, s. 318.

cyjną” wymowę obrazów filmowych. Dotyczy to nie tylko filmu *Boże Ciało* Sikory, ale także innych produkcji zrealizowanych w ostatnich latach w scenerii najbiedniejszych dzielnic Górnego Śląska, takich jak bytomski Bobrek czy świętochłowickie Lipiny. Wymienić tu można znane i nagradzane na festiwalach filmowych krótkometrażowe dokumenty: *Węgiel* (2003, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz), *Herkules i Herkules wyrusza w świat* (2004 i 2005, reż. Lidia Duda) czy wspomniane już *Bobrek dance* (2002, reż. Dagmara Drzazga) i *Kiedyś będziemy szczęśliwi* (2011, reż. Paweł Wysoczański). Głównymi bohaterami są w nich dzieci, a krajobraz filmowy kreowany jest jako postrzegany oczami dziecka. Są to dzieci wychowywane w skrajnym ubóstwie, pozbawione opieki rodziców, niemające szans na normalne dzieciństwo. Pozostawione same sobie, często łamią prawo, zajmując się drobnymi kradzieżami, zbieraniem złomu, szabrowaniem węgla na hałdach czy zbieraniem pozostałości węglowych, które spadły z transportów kolejowych. Powodem wykorzenienia jest ich smutne, niejednokrotnie sieroce życie, brak wzorców postępowania i perspektyw życiowych. Deklarują, że chcą być raperami, tancerzami, śpiewaczkami estradowymi, „byle gdzie”, „byle nie tu”, bo „tu” – czyli w ich mieście, dzielnicy, regionie – jak zgodnie podkreślają, „nie ma przyszłości”¹⁰⁴. Ów „brak przyszłości” jest zresztą motywem występującym w podobnych pod względem ujęcia tematyki śląskiej filmach, których bohaterami są już wprawdzie nie dzieci, ale ciągle młodzi ludzie. Nie widząc swojej przyszłości na post-industrialnym Śląsku, pragną/są zmuszeni z niego wyjechać. Ich podejście do życia ma też bardziej uniwersalny wymiar i może być traktowane jako znak rozpoznawczy całej generacji (*Moje miasto*, 2002, reż. Marek Lechki; *Oda do radości (Śląsk)*, 2005, reż. Anna Kazejak-Dawid¹⁰⁵).



Fot. 72. *Bobrek dance*, reż. D. Drzazga (2002)

Podobnie ujmowany wątek społeczny, choć może bez dostrzegalnych odniesień lokalnych, aczkolwiek z wyraźnie zaznaczoną lokalną scenerią, pojawia się w polskiej kinematografii dużo wcześniej, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesią-

¹⁰⁴ Cyt. z filmu: *Kiedyś będziemy szczęśliwi*.

¹⁰⁵ Zob.: G. NADGRODKIEWICZ: *Śląsk, czyli szkic do portretu pokolenia*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58, s. 160.

tych, na przykład w filmach fabularnych *Tramwajada* (1989, reż. Bolesław Pawlica) czy *Gorący czwartek* (1993, reż. Michał Rosa). Ten ostatni był zresztą chwalony za udany przykład kina nawiązującego do brytyjskiego dramatu społecznego Kena Loacha¹⁰⁶. Entuzjastycznie wypowiadał się na jego temat także Lewandowski, komplementując nie tylko sposób ujęcia problematyki społecznej, ale również walory artystyczne: „dzięki wyeksponowaniu górnośląskiego, zdeformowanego pejzażu akcja filmu nabiera w niektórych ujęciach plenerowych sensu nieomal magicznego”¹⁰⁷. Zarówno te, jak i wspomniane wcześniej obrazy mieszczą się w obrębie kategorii kina polskiego okresu przełomu, określanej jako „narracja tragiczna”¹⁰⁸. Lubelski, omawiając jej filmowe reprezentacje, zauważa: „Filmy o odrzuconych umieszczają zwykle w centrum fabuły dzieci lub ludzi starszych, grupy wiekowe, których sytuacja weryfikuje skuteczność instytucji państwowych”¹⁰⁹. W śląskich fabułach ta właśnie kwestia – osamotnienia młodych ludzi, pozostawienia ich bez opieki rodzinnej i instytucjonalnej, co doprowadza nieraz do tragicznych wypadków (jak śmierć dzieci na torach w filmie *Węgieł*¹¹⁰) – wydaje się kluczowa. Jednak tym, co najbardziej fascynuje reżyserów, jest fakt, że w skrajnie patologicznych warunkach ich bohaterowie zdołali zachować człowieczeństwo. Na przykład w filmie *Bobrek dance* chłopcy mówią do kamery, że „chcieliby być kimś”, że najbardziej w życiu obawiają się „bycia zerem”. Jednocześnie przejawiają niezwykłą wprost pogodę ducha, czego najbardziej wzruszający przykład daje ciągle uśmiechnięty, mimo przeciwności losu, Krzysz Sawczuk – tytułowy „Herkules” z filmu Lidii Dudy. Ze wszystkich wspomnianych realizacji filmowych przebija dziecięca nadzieja na lepsze jutro, która daje też siłę do walki o własną przyszłość. W tych zmaganiach widać pragnienie „odbicia się” od szarej rzeczywistości dosłownie i w przenośni; dzieci chcą na przykład kręcić filmy, bo one są „lepsze od życia”¹¹¹. W sumie filmy z dziecięcymi bohaterami zdają się sugerować, że śląski dramat społeczny jest możliwy do przezwyciężenia. W opinii twórców filmowych potrzebne są jednak kompleksowe działania instytucjonalne i pozainstytucjonalne, ukierunkowane na edukację i wskazywanie młodzieży możliwości rozwoju, takie chociażby jak warsztaty taneczne zorganizowane w Bobrku przez Śląski Teatr Tańca w Bytomiu, co zostało ukazane przez Drzazgę w filmie *Bobrek dance*.

¹⁰⁶ *W Polsce, czyli w Europie? O gdyńskim festiwalu rozmawiają Z. Banaś, M. Czernienko, B. Janicka, T. Lubelski, T. Sobolewski*. „Kino” 1995, nr 1, s. 9.

¹⁰⁷ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino na pograniczu. Wędrowniki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1998, s. 85.

¹⁰⁸ Zob.: T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*, s. 534.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Zob.: komentarz reżyserki do filmu: K. MAKA-MALATYŃSKA: *Kamera jest niemal jak długopis. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz*. W: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*. Red. M. HENDRYKOWSKA. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005, s. 203–205.

¹¹¹ Cyt. z filmu: *Kiedyś będziemy szczęśliwi*.

Mówiąc o mozaikowości tożsamości, mam na myśli współczesne procesy przekształceń cywilizacyjnych, w wyniku których teza o jasnych i stabilnych strukturach identyfikacyjnych okazuje się nie do utrzymania (ponieważ nasze identyfikacje stają się coraz bardziej luźne i płynne¹¹²), ale także fakt warstwowego nakładania się w miejscu różnych rodzajów tożsamości (efekt hybrydycznego charakteru współczesnej kultury¹¹³). Jedną z nich wciąż jest tożsamość tradycyjna¹¹⁴, o czym w różnym stopniu świadczą omówione wcześniej filmy, w których lokalność najczęściej związana z jakąś formą utraty – albo jest uzupełniana działaniami kompensacyjnymi (narracja mityczna, formuła reliktowa, strategia nostalgii), albo zostaje roztrwoniona, co ostatecznie prowadzi do wykorzenia. Innym sposobem podejścia do problematyki tożsamości kulturowej jest ukazanie wspólnoty nie jako homogenicznej, ale wewnętrznie zróżnicowanej, hybrydycznej, co podkreśla współczesną niegotowość identyfikacyjną, polemiczność, procesualny wymiar samookreślenia się. W tej sytuacji tożsamość postrzega się często jako „problem i zadanie”¹¹⁵ do wykonania. Wynika ono generalnie z kryzysu przynależności, wyzwającego jednak potrzebę dokonania jakiegoś rodzaju rekonstrukcji siebie w oparciu o dostępne środki. Sam termin „mozaikowość” wydawać się może tym bardziej trafny, jeśli odnieść go do Górnego Śląska jako regionu historycznie ukształtowanego jako niejednorodny – wielokulturowy, wielonarodowy. Jego współczesne dziedzictwo stanowi spuścizna obejmująca wiele różnych kultur pamięci, wśród nich, jak pisze Elżbieta A. Sekuła, są pamięci: „autochtonów”, „wypędzonych”, emigrantów, śląskich Polaków, śląskich Ślązaków¹¹⁶, którym to podziałom odpowiadają różne tożsamości (polskośląska, śląska, polska, zagłębiowska, wschodnia). Próby oddania polifoniczności śląskich narracji tożsamościowych można odnaleźć we współczesnych filmach dokumentalnych, kino fabularne dotychczas nie zmierzyło się z tym tematem.

Ogółem z obrazów filmowych, w których podjęty został ten temat, przebija świadomość wysokiego stopnia skomplikowania spraw lokalności, co pozostaje kwestią wymagającą jakiegoś uporządkowania, ułożenia. Zasadniczym problemem pozostaje fakt, że o regionie mówi się już nie tylko jako o przestrzeni niejednorodnej, ale także

¹¹² Na płynność, kruchość tożsamości oraz na jej konstrukcyjny charakter zwracał uwagę m.in. Zygmunt Bauman. Zob.: Z. BAUMAN: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007, zwłaszcza s. 26 i nast.

¹¹³ Zob.: K. LOSKA: *Hybrydowość i transkulturowy pejzaż muzyczny*. W: IDEM: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków, Universitas, 2016, s. 311–312.

¹¹⁴ Zob. opracowanie socjologiczne poświęcone tradycyjnej śląskiej tożsamości: J. KIJONKA: *Tożsamość współczesnych Górnoślązaków. Studium socjologiczne*. Katowice, Stowarzyszenie Thesaurus Silesiae, 2016, zwłaszcza s. 21–80.

¹¹⁵ Z. BAUMAN: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim...*, s. 20.

¹¹⁶ E.A. SEKUŁA: *Kultury pamięci Górnoślązaków*. W: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*. Red. S. KAPRALSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2010, s. 119–139.

o zmaczonej, targanej sprzecznościami, a zatem skonfliktowanej i pełnej napięć. Wynikają one z zupełnie nieraz odmiennych doświadczeń współczesnych mieszkańców Śląska – ludzi w różnym stopniu zakorzenionych w miejscu – ale także z samego krajobrazu, stanowiącego heterogeniczną schedę po poprzednich generacjach oraz różnych politycznych projektach. Zapisane w nim ślady przeszłości jawią się jako historia uformowana na paradoksach, historia, której głównym wątkiem pozostaje przerwana ciągłość kulturowa i doświadczenie zmiany. Odkrywanie śladów skomplikowanej przeszłości uwidacznia problem, z jakim musi się zmierzyć heterogeniczna wspólnota nie tylko po to, by móc w jakiś sposób odbudować swoją tożsamość, ale także by zachować to, co pozostało z materialnej spuścizny. Filmy dokumentalne z jednej strony ukazują ten rozchwiany stan kultury, z drugiej – „uczestniczą” w procesach rekonstruowania tożsamości, gdyż tytuły kolejno powstających produkcji o tematyce lokalnej zapowiadane są jako otwierające następny etap dyskusji społecznej w tej kwestii, toczącej się za pośrednictwem lokalnych instytucji i mediów.

W tym miejscu chciałabym przywołać kilka tytułów z ostatnich lat, w moim odczuciu dobrze oddających obecny stan tej debaty. Świadczą one o tym, że dopiero dzisiaj, w trzeciej dekadzie po przełomie 1989 roku, próbuje się poruszać najbardziej drażliwe społecznie problemy. Są to jednocześnie filmy, które – pozostając niezależnymi produkcjami – nie zdołały zyskać szerszej widowni ogólnonarodowej i funkcjonują w obiegu lokalnym. Należą do nich: *Tu Stalinogród* (2013, reż. Maciej Muzyczuk), *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy* (2013, reż. Michał Majerski) i *Autonomiści* (2015, reż. Dorota Prynda). Wszystkie one miały swoją premierę w śląskich instytucjach filmowych, a ich pokazom towarzyszyły spotkania dyskusyjne. Tożsamość kulturowa traktowana jest w nich jako problem współczesny, choć sięgający korzeniami dalszej lub bliższej przeszłości. Reżyserzy skupiają się przy tym na różnych aspektach tego, co minione. Majerski koncentruje się na zapomnianym dziedzictwie niemieckim, Prynda – na rozwoju ruchu regionalnego, Muzyczuk przypomina okres reżimu stalinowskiego i proceder zmiany Katowic na Stalinogród. Wspólnym motywem wymienionych obrazów pozostaje problem lokalności, która wskutek zaprzyszłych poczynań zewnętrznych znajduje się w stanie złożonego kryzysu, obejmującego kwestie egzystencjalne, tożsamościowe, ekonomiczne i polityczne.



Fot. 73. *Tu Stalinogród*, reż. M. Muzyczuk (2013)

Miejski pejzaż Górnego Śląska, rejestrowany kamerą filmową zwłaszcza w stolicy regionu, Katowicach, z pozoru nie komunikuje lokalnych zakamarków. W pierwszych sekwencjach filmowe kadry uchwytują to, co jest efektem zastosowanej przez obecnych władarzy miasta strategii promocyjnej Katowic – miasta „wielowymiarowej

przemiany”, którego celem jest: „aspirowanie do roli nowoczesnego centrum gospodarczego, a także funkcjonalnego i geograficznego śródmieścia obszaru metropolitalnego, wzrost znaczenia katowickiego dziedzictwa (śląskiego, wielokulturowego, wielonarodowego, przemysłowego) oraz jego alternatywności określanej m.in. przez: genezę powstania miasta, jego dynamiczny rozwój na przestrzeni niespełna 150 lat, dążenie do oryginalności, poczucie nowoczesności, urbanistykę, nowoczesne propozycje w gospodarce, kulturze sztuce, etc.”¹¹⁷.

Pod tym krzepiącym wizerunkiem, jak zostaje to zasugerowane w filmach *Autonomiści* i *Tu Stalinogród*, kryje się przestrzeń skumulowanych problemów społeczno-politycznych, związanych z bieżącymi procesami ekonomicznymi oraz z niewyjaśnioną dotychczas przeszłością jawiącą się jako rodzaj deficytu i problem tożsamościowy.

Muzyczuk stan kryzysu opisuje jako efekt zjawiska, które określić można doświadczeniem „zmiany”. Bezpośrednim punktem odniesienia jest dla niego zmiana nazwy miasta, proklamowana przez powojenną władzę po śmierci Stalina w 1953 roku, dzięki czemu „8 marca o godz. 19.00 z megafonów katowickiego dworca strwożeni podróżni usłyszeli słowa: »Tu stacja Stalinogród, były Katowice«”¹¹⁸. Incydent ten ukazany jest w filmie nie tylko jako kuriozum – jeszcze jedno potwierdzenie absurdalności minionego systemu, ale jako ogniwo złożonego problemu bardziej ogólnej metamorfozy, która stała się udziałem Katowic i całego Górnego Śląska w okresie powojennym, a która dotyczyła takich zjawisk społecznych, jak: zmiana języka (niemiecki, śląski/polski), konieczność transformacji postaw narodowych (niemiecka/polska) i społecznych (inteligencja, mieszczaństwo/klasa robotnicza). W efekcie „zmiany” Katowice ostatecznie utraciły swój wielkomiejski „mieszczański” charakter i, jak określił to w filmie Smolorz, stały się „osadą proletariacką”. Najbardziej dotkliwym skutkiem tego procesu, jak można wywnioskować z filmu, jest powstanie przestrzeni zamętu – obsesyjny proceder wymazywania śladów niemczyzny połączony jest w niej z wykorzystywaniem przestrzeni publicznej na użytek doraźnych propagandowych celów, wymiana ludności w toku migracji politycznych i ekonomicznych ostatecznie doprowadza do uformowania się miejsca o zaburzonej tożsamości, naznaczonej hipokryzją i zastraszeniem.

W związku z tym jest to przestrzeń obfitująca w paradoksy, wynikające już chociażby ze zmiennych języków, za pomocą których starano się kształtować przestrzeń publiczną (nieracjonalna w wielu przypadkach i jednoznacznie ideologiczna zmiana nazw: miasta, ulic, placów, sztyldów), a także z innych sprzeczności budujących tkankę miasta według ideologicznego klucza (na przykład losy traktowanej utylitarnie monumentalnej przedwojennej architektury albo katedry Chrystusa Króla, której wieżę obniżono o ponad 30 metrów, by „nie drażniła religijną fasadą i nie zakłócała obrazu

¹¹⁷ Fragment publikacji umieszczonej na stronie internetowej Urzędu Miasta: *Cechy wizerunku Katowic*. <https://www.katowice.eu/miasto/o-mie%C5%9Bcie/strategia-promocji-miast/cechy-wizerunku-katowic> [dostęp: 8.07.2016].

¹¹⁸ D. KORTKO, L. OSTAŁOWSKA: *Podróż do Stalinogrodu. W: Pierony. Górny Śląsk po polsku i po niemiecku. Antologia*. Warszawa, Agora SA, 2014, s. 305.

laickiego miasta¹¹⁹). Ponadto jest to przestrzeń naznaczona śladami dawnych represji; w przestrzeni tej paradoksalność „zmiany” polegała na tym, że te same budynki, które dawniej użytkowali hitlerowcy (więzienie przy ulicy Mikołowskiej), stały się w okresie tużpowojennym siedzibą egzekutorów UB. Krajobraz utkany ze sprzeczności, tak jak ukazuje to film *Muzyczuk*, pomimo swej poszarpanej struktury (a może dzięki niej), ma jednak tę właściwość, że rezonuje twórczo. W Stalinochorodzie powstają takie oryginalne symbole wolności i niezależnego myślenia w dziedzinie architektury i sztuki, jak: pierwszy dixielandowy band Zygmunta Wicharego, awangardowy sonoryzm Witolda Szalonego czy bohema artystyczna skupiona wokół ugrupowania ST-53. Wtedy pojawia się też idea wzniesienia katowickiego Spodka. Te zjawiska tworzą niepowtarzalność miasta (i szerzej – regionu) złożonego z kontrastów, którego specyfikę często określa się słowem „rozdwojenie”. Dualność, stanowiąca w wielu przypadkach problem tożsamościowy, ma jednak i tę właściwość, że czyni miejsce, jak to ujął Aleksander Nawarecki: „atrakcyjnym, daleko odbiegającym od tego, co jest gdzie indziej”¹²⁰. Dlatego występujący na ekranie urodzeni w Stalinochorodzie Ślązacy – Majewski, Smolorz – nie odczuwają swojego rodowodu jako „pęknięcia duszy”. Choć z drugiej strony przyznają, że „Stalinochoród” odcisnął się na pejzażu kulturowym miasta jako jakiś rodzaj piętna. Zmiana nazwy miasta przyczyniła się do powstania czarnej legendy wokół słynnego pisarza śląskiego, Gustawa Morcinka (którego uczyniono bezpośrednio odpowiedzialnym za wyrażenie z mównicy sejmowej 28 kwietnia 1953 roku zgody w imieniu ludu śląskiego na fakt przemianowania miasta na Stalinochoród), przyczyniła się też do utrwalenia stereotypu Katowic – miasta robotniczego, a przy tym socjalistycznego, sympatyzującego z komunistyczną władzą oraz ideologicznie wykorzenionego ze swej historii. Jak sugerują realizatorzy filmu *Tu Stalinochoród*, warunkiem współcześnie postulowanego przywrócenia tożsamości miejsca i jego mieszkańców jest przypomnienie i zaakceptowanie różnorodności i wielokulturowości, jakie były ich udziałem w przeszłości.



Fot. 74. *Autonomiści*, reż. D. Prynda (2015)

O ile *Muzyczuk* skupia się na odkrywaniu kulturowych i społecznych kontekstów utajonej przeszłości, ukazując na ekranie przede wszystkim stan dyskusji intelektualnej na jej temat, o tyle Prynda w obrazie zatytułowanym dość odważnie *Autonomiści* stara

¹¹⁹ Cyt. z filmu: *Tu Stalinochoród*.

¹²⁰ A. NAWARECKI: *Lajerman*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2010, s. 78.

się przedstawić motywy aktywizacji dyskursu rewitalizowanej historii i tożsamości na potrzeby działań obywatelskich i politycznych. Punktem wyjścia jest dla reżyserki problem tożsamości współczesnego mieszkańca regionu, stawiającego sobie pytania: „Co ja dla tego miejsca zrobiłam/zrobiłem?”, „Co ja o tym miejscu wiem?”, „W jaki sposób spłacam dług względem tego miejsca?”. Te i inne problematyczne kwestie pojawiające się w filmie ujawniają konstrukcyjny wymiar tożsamości, którą pragnie się ułożyć, „odnaleźć dla siebie”, kierując się motywami odpowiedzialności, zobowiązującej także do poszerzania wiedzy o swoim miejscu, jego tradycjach i historii. W tym zakresie Prynda wyraźnie staje po stronie liberalnego indywidualizmu – poczucie tożsamości to dla niej „doświadczenie niezwykle osobiste”, jak mówi: „odnaleźć siebie możemy tylko dla siebie”¹²¹. Pytana o intencje podjęcia kontrowersyjnego tematu reżyserka podkreśla, że interesuje ją nie tyle sama autonomia, ile ludzie zaangażowani w propagowanie jej idei, jak to ujmuje: „Chcę przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, kim są tytułowi autonomiści. Chcę ich pokazać, przybliżyć widzom, spróbować wytłumaczyć, dlaczego idea autonomii jest dla nich tak ważna”¹²².

W *Autonomistach* Prynda skupia się na działalności organizacji o charakterze regionalnym (głównie Ruch Autonomii Śląska, Śląsko Ferajna, Związek Ludności Narodowości Śląskiej), których wspólną ideą jest głoszenie potrzeby autonomii dla Górnego Śląska (nawiązującej do autonomii dawnego województwa śląskiego z okresu dwudziestolecia międzywojennego)¹²³, postulatów powrotu do korzeni, przywracania pamięci i generalnie – umacniania śląskiej tożsamości. Celom tym mają służyć między innymi zorganizowane akcje publiczne – na przykład ukazany w filmie doroczny Marsz Autonomii czy Marsz na Zgodę upamiętniający kolejną rocznicę Tragedii Górnośląskiej – gromadzące sympatyków ruchu i stanowiące okazję do symbolicznego manifestowania tożsamości zbiorowej (emblematy, flagi etc.). W samej tożsamości widzi się jednak formę heterogeniczną i otwartą. Idee autonomistów, nawiązujące do zachodnioeuropejskich ruchów regionalistycznych, cechuje bowiem inkluzywność, za kryterium przynależności do organizacji uznaje się zasadę wolnego wyboru. W filmie zostaje to wyrażone słowami Henryka Mercika, który mówi, że idee propagowane przez ruch: „adresowane są do wszystkich mieszkańców regionu, niezależnie kim są”. Potwierdzają to zapisy, jakie znaleźć można na stronie internetowej RAŚ: „Wielką wartość dostrzegamy w kulturowej różnorodności, która przez wieki decydowała o obliczu Śląska. Staramy się konsekwentnie występować w interesie naszego regionu,

¹²¹ Cyt. z filmu: *Autonomiści*.

¹²² *Chcę odpowiedzieć na pytanie, kim są tytułowi autonomiści. Z Dorotą Pryndą rozmawia Katarzyna Domagała. „Dziennik Zachodni” 21.01.2015. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/3722516,dorota-prynda-chce-odpowiedziec-na-pytanie-kim-sa-tytulowi-autonomisci-nowy-film-autonomisci,id,t.html> [dostęp: 8.07.2016].*

¹²³ Szerzej o tym zob.: S. ROSENBAUM: *Autonomia śląska*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX–XX wieku...*, s. 284–287. Zob. też: T. CWIENK: *Autonomia Śląska w perspektywie historycznej i współczesnej*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2014; J. KIJONKA: *Śląski regionalizm i jego główni aktorzy*. W: EADEM: *Tożsamość współczesnych Górnoślązaków. Studium socjologiczne...*, s. 102–126.

rozumianym jako interes ogółu jego mieszkańców, a nie tylko którejs z zamieszkujących go grup etnicznych czy narodowych¹²⁴.

Struktury ruchu regionalnego ukazane są w filmie nie tyle jako ugrupowania polityczne, ile organizacje pożytku publicznego, działające w ramach „trzeciego sektora”. Ich działalność jest zatem kwalifikowana jako aktywność obywatelska – podkreśla to rzeczowość argumentacji, jaką przedstawiciele organizacji posługują się w publicznym dyskursie, w tym: ekonomiczna (np. korzystne dla gospodarki przeniesienie kompetencji podatkowych na niższy szczebel administracyjny), historyczna (idea autonomii przedwojennej), a przede wszystkim tożsamościowa i wolnościowa (jednak wyraźnie odcinająca się od tendencji separatystycznych, co wyrażają skandowane hasła: „Autonomia jest wspaniało, bo Śląsk syty, Polska cało”). Jako uzasadnienie roszczeń wysuwanych względem władz centralnych przez przywódców śląskiego ruchu wielokrotnie pojawia się na ekranie określenie: „mieć recht” – stoi za tym domaganie się przez autonomistów prawa do szacunku i poważania śląskiej woli samostanowienia, która po latach dyskryminacji („krzywda śląska”) pragnie zaistnieć w polskiej świadomości narodowej. O żywotności postulatów ugrupowań autonomicznych świadczy ukazane w filmie Pryndy szerokie zaplecze, jakie dla aktywności politycznej i obywatelskiej tworzą różnego rodzaju przedsięwzięcia artystyczne i działalność publicystyczna, a także wypracowana symbolika i wzorce uprawiania pedagogiki regionalnej.

Ogółem film nie stanowi jednak próby przekonania widza do zasadności wysuwanych przez regionalistów żądań, usiłuje się w nim jedynie wytłumaczyć, kim są autonomiści i o co im chodzi. Dyskursywność narracji podkreśla zaangażowanie przez reżyserkę intelektualistów, wśród których są naukowcy z Uniwersytetu Śląskiego (socjologowie, politolodzy, literaturoznawcy), publicyści, artyści, politycy. Ich wypowiedzi, prezentujące całe spektrum opinii na temat możliwości wdrożenia w życie idei autonomicznych oraz ich konsekwencji – od stanowisk wyrażających aprobatę, przez podejścia sceptyczne, po nastawienia negatywne – odzwierciedlają kontrowersyjność, ale i żywotność tego typu regionalnych projektów. Abstrahując jednak od samego toku argumentacji, jaka się pojawia na ekranie, reżyserka przesuwa punkt ciężkości z idei autonomii na proces formowania się tożsamości. O ile bowiem ta pierwsza angażuje głównie opinię publiczną, ten drugi dotyczy ludzi i ich zaangażowania w problematykę miejsca, to zaś, jak można wywnioskować, wymaga stosowania zasad komunikacji społecznej – wypracowywania umiejętności słuchania, argumentowania, negocjowania. W tym sensie przesłaniem filmu pozostaje nie tyle nawet przekonanie, że dla zrozumienia, czym jest współczesne miejsce, region, konieczna jest otwartość na różne postawy, ile pogląd, że warunkiem stworzenia relacji z miejscem oraz rekonstrukcji tożsamości (indywidualnej i zbiorowej) jest przewyższanie kompleksów myślowych i stereotypów, w tym zarówno tych ugruntowanych po stronie zewnętrznej („separatyzm”, „rozbiecie jedności Polski”), jak i utrwalonych kulturowo autostereotypów („patrzcie, znowu nas nie zrozumieli¹²⁵).

¹²⁴ <http://autonomia.pl/n/o-nas> [dostęp: 9.07.2016].

¹²⁵ Na ten problem zwraca w filmie uwagę Tadeusz Sławek. Cyt. z filmu: *Autonomiści*.

O polifoniczności przestrzeni, która stanowi miejsce krzyżowania się różnych doświadczeń i wizji, traktują także filmy Majerskiego: *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy* (2013) i wcześniejszy *Oberschlesien – kołocz na droga* (2010). Ze wszystkich omawianych tu dzieł najdobitniej ukazują one przestrzeń górnośląską jako splątana,



Fot. 75. *Autonomiści*, reż. D. Prynda (2015)

pogrążoną w kryzysie i skonfliktowaną. Inaczej też operują pejzażem śląskim, uwydatniając jego postindustrialną recesyjność i pesymizm. Na podstawie tych obrazów można odnieść wrażenie, że przecinające dawny region granice nie należą do przeszłości, a jedynie przesunęły się trochę bardziej na zachód, faktycznie zaś trwają w ludzkich głowach, eksponując dramatycznie wzburzoną i pełną stereotypów rzeczywistość społeczną. Widać wyraźnie, że poruszany przez reżysera problem dotyczy nie tyle miejsca utraconego czy odchodzącego w toku przekształceń cywilizacyjnych, ile zaniedbanego wskutek stłumienia w zbiorowej pamięci trudnego dziedzictwa przeszłości. Ta jego część, która kojarzona była z kulturą niemiecką, niegdyś traktowana jako obca i niepożądana, uległa głębokiej destrukcji, a dorobek twórczy stworzony w kręgu języka niemieckiego został roztrwoniony¹²⁶. W efekcie powstał obszar okaleczony kulturową niepamięcią, pełen niewiedzy, ubóstwa, żałoby, niewolny od dramatów: dzieci nie znają historii swojej szkoły, synom nie pozwala się upamiętnić grobów ojców, szczątki ludzkie bieleją na ulicznych skwerach. W tej przestrzeni współczesnych i całkowicie realnych ludzkich problemów, wciąż marginalizowanej – w odczuciu Majerskiego – w dyskursach zbiorowych, rodzi się kultura oporu reprezentowana przez przedstawicieli młodszego pokolenia, zrzeszonych w ruchach autonomicznych.

Majerski ukazuje krajobraz kulturowy regionu, umieszczając dość wyraźnie punkt widzenia świata „od wewnątrz”. Prezentując śląskie życie w perspektywie długiego trwania, sięga do problemów historycznej pograniczności, zmienności przynależności państwowej oraz fenomenalnej trwałości śląskości i rodziny. W efekcie jego obraz jest szeroki, obejmuje swoim zasięgiem bycie w miejscu: kiedyś, dawniej, teraz, z całą skalą zmienności jednostkowych doświadczeń, wynikających z różnych podległości i stosowanych form przymusu. W tej optyce trudno mu jednak unikać

¹²⁶ O „dobrowolnym amputowaniu części tożsamości”, tej, która była związana z kulturą niemiecką, mówi w filmie Michał Smolorz. Zob. też.: M. SMOLORZ: *Śląsk wymyślony*. Katowice, Antena Górnośląska, 2012.

pułapki autostereotypu, stąd też dużo tu „krzywdy śląskiej”, „zagubionej” tożsamości i ogólnie sukcesji nienawiści (jak to zostało określone głosem narratora: „mieszkańcy wciąż prowadzą wojnę przeciw niewygodnemu dziedzictwu niemieckiemu i żydowskiemu”) oraz skłonności do mityzacji przeszłości Śląska – kraju bogatego i zasobnego w dobra¹²⁷. Co jednak ważne, reżyser kreuje tę trudną przestrzeń jako miejsce spotkania. Podkreślając jej wielokulturowe, wielonarodowe i w dużej mierze powstałe w diasporze dziedzictwo – do którego po wojnie dołączyli także Polacy z Kresów, dodając swoją sukcesję – buduje jednocześnie aksjomat dialogu i wybaczenia. Chodzi mu też o wskazanie na konieczność uruchamiania projektów edukacyjnych, dających sposobność przywrócenia miejscu jego pamięci.

Tytułowa mozaikowość w wymienionych dziełach skłania do podejmowania aktywności tożsamościowej w znaczeniu pozytywnych projektów zbudowanych na zaufaniu do pojęć takich jak „miejsce” i „wspólnota”, które, choć heterogeniczne, oferują możliwości wypracowania jakiegoś rodzaju wspólnej narracji. W filmach fabularnych mozaikowość częściej można rozumieć jako stan kryzysu przynależności do lokalności. Zdaniem Rosy tym, co wyróżnia region na mapie kraju, jest nowa jakość ukształtowana w toku przemian, „swoiste pomieszanie różnych pochodzeń”, na co nałożyły się „skutki przełomu 1989 roku: spadek znaczenia pracy górników i odebranie im dumy, którą rodziło wykonywanie tego zawodu”¹²⁸. Jak twierdzi reżyser, procesy te sprawiły, że Śląsk jest miejscem „pozbawionym kulturowej ciągłości, na którym wszystko przebiega z większym natężeniem niż w innych rejonach Polski”¹²⁹. W jego obiektywie miejsce zatraca jak gdyby rodzimą „swojskość”, a akcenty przenoszone są na szerszą i bardziej uniwersalną problematykę społeczną związaną z kwestiami samowystarczalności, przedsiębiorczości, ubóstwa, demoralizacji. Ogólnie Górny Śląsk jest, jego zdaniem, po prostu miejscem „różnym”, to znaczy eklektycznym i mozaikowym, miejscem kontrastów i kontrowersji. W podobnym tonie wypowiada się o przestrzeni kulturowej regionu kurator i historyk sztuki, Stanisław Ruksza. We *Wstępie* do unikatowego „Projektu Metropolis” określa on Górny Śląsk jako miejsce: „równoległych miast w mieście, regionów w regionie [...], nakładających się na siebie, przenikających wzajemnie obrazów: życzeniowych, ale i niechcianych, odwołujących się do tradycji, ale i wyraźnie od niej się odcinających”¹³⁰.

Konsekwencją tak rozumianej mozaikowości jest wzmożona praca tożsamości, która ulega przeobrażeniom, powołując stan konieczności bycia kimś innym. Nie można bowiem już dłużej być górnikiem, jak każe tradycja i praktyka rodzinna – wynika to z regulacji zewnętrznych, czyli likwidowanych zakładów pracy (*Serce z węgla*, 2001, reż. Irena i Jerzy Morawscy; *Co słonko widziało*, 2006, reż. Michał Rosa; *Moje miasto*, 2002, reż. Marek Lechki), oraz z osobistego wyboru (*Laura*, 2010, reż. Radosław Dunaszewski; *Serce z węgla*, 2001, reż. Irena i Jerzy Morawscy). Górnicze orkiestry, po-

¹²⁷ Katalog mitów śląskich gruntownie omawia Marian Grzegorz Gerlich. Zob.: M.G. GERLICH: *My prawdziwi Górnolązacy...*, s. 79–81.

¹²⁸ P. ŚMIAŁOWSKI: *Opowieść o człowieku, który marzy*. „Kino” 2006, nr 12, s. 31.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ S. RUKSZA: *A Place Where We Could Go*. Bytom, Imago Mundi, Kronika, 2014, s. 5.

zbawione budżetowych subwencji, grają już tylko na okazjonalnych uroczystościach, stając się jeszcze jednym elementem lokalnego brandingu (*Piąta pora roku*, 2012, reż. Jerzy Domaradzki). Jest to zresztą swego rodzaju prawidłowość przemysłowych restrukturyzacji, na co wskazuje podobne uchwycenie tego problemu w kinie brytyjskim (dość wspomnieć angielskie Grimley znane z komedii Marka Hermana *Orkiestra*, 1996). Zarówno tam, jak i w filmach śląskich (*Laura*, *Piąta pora roku*) z dawnej tradycji pozostaje koloryt lokalny – w drugim przypadku zamknięty w czerwonych kamienicach Nikiszowca i w konwencjonalnych znakach dawnej kultury robotniczej, takich jak przydomowe ogródki, gołębniki, górniczy ceremoniał.

Symptomatycznym znakiem przemian tożsamościowych jest też różnica pokoleniowa – świat, który odchodzi: kopalnia, przemysł, mity „małej ojczyzny”, to świat poprzedniej generacji. Młodzi w nowych warunkach ekonomiczno-społecznych zmuszeni są nawiązywać innego rodzaju więzi z miejscem. Taki sposób widzenia tożsamości można dostrzec na przykład w filmie *Doskonałe popołudnie* (2005, reż. Przemysław Wojcieszek). Ukazywane tu Gliwice to wyjęte z kontekstu regionalnego prowincjonalne miasto. Można je na swój sposób „uwielbiać”, widzieć w nim scenierię realizacji planów, można je nawet uznać za swoje miejsce na ziemi, jest to jednak rodzaj przywiązania niewynikający z głębszych, uwarunkowanych antropologią przynależności więzów. W tej postawie odzwierciedla się stan tożsamości, którą w kinie tropi Tom Conley, a którą określa nie jako „świadomość przynależności”, ale „tęsknotę za przynależnością do miejsca”, a zarazem realizację potrzeby „zdystansowania się względem niego”¹³¹. Dla młodego pokolenia Ślązaków kryzys przynależności wyraża się w braku odczuwania więzi z miejscem, jawi się ono jako przestrzeń straconych szans, obszar egzystencjalnie pusty (jego sugestywną metaforą przestrzenną może być wyludniony, „pustynny” krajobraz w filmie *Moje miasto* 2002, reż. Marek Lechki), skąd człowiek chce się wyrwać, odejść albo wyemigrować gdzieś daleko, na przykład do Anglii (*Oda do radości (Śląsk)*, 2005, reż. Anna Kazejak-Dawid). W takich przypadkach kino ukazuje nomadyczny los bohaterów, którzy nie przynależą już do niczego, miejsce nie definiuje ani też nie ogranicza ich w żaden sposób. Skłania to widza do zastanowienia się nad kwestią współczesnych dyslokacji, stanowiących o złożonej kondycji współczesnego człowieka.

¹³¹ T. CONLEY: *Introduction*. In: IDEM: *Cartographic Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, s. 3.

Krajobrazy pamięci

7.1 | Kategoria „krajobrazu pamięci”

Pomiędzy krajobrazem a pamięcią istnieją istotne powiązania. Odwołując się do doświadczeń jednostkowych, można powiedzieć, że krajobraz ma znaczenie wirtualne – zapisuje się we wspomnieniach, w których przeszłość, zaopatrzona w przestrzenne ramy, zawsze zlokalizowana jest „gdzieś”. W fenomenologii „umiejscowienia” Edwarda S. Caseya brzmi to mniej więcej tak: „pamięć przenosi nas zawsze do przestrzeni, gdzie rzeczy się działy”¹ (przeciwnie do pracy wyobraźni, która rzuca nas w przyszłość „czystych możliwości”²). Ale prawdą jest oczywiście również stwierdzenie odwrotne: krajobraz ewokuje wspomnienia, „przypomina [...] o czymś, co już dawniej zauważyliśmy lub co tkwi w naszym umyśle”³, a zatem można powiedzieć, że konkretne miejsce – geograficzny fizyczny obszar poprzez swoją charakterystyczną strukturę, kształty, barwy, zapachy, zapisane w nim ślady doświadczeń – przywodzi na myśl określony porządek czasowy. Jak poucza lektura całej gamy dostępnych tekstów poświęconych temu zagadnieniu⁴, podobne mechanizmy towarzyszą formowaniu się pamięci zbiorowej. Każda kultura dysponuje określoną kolekcją zbiorowych wspomnień – stanowią one istotny czynnik spajający jej tożsamość. Te zbiorowe pamięci wiążą z kolei kultury z konkretnymi krajobrazami, w których mogą kodować się ich treści. „Krajobrazy kulturowe są jak formacje geologiczne – pisze Karl Schlögel. – Każde

¹ E.S. CASEY: *Preface*. In: IDEM: *Getting Back into Place. Toward Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2009, s. xvii.

² Ibidem.

³ S. LENZ: *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*. Przeł. Z. KADŁUBEK. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010, s. 73.

⁴ Zob. przede wszystkim: B. SZACKA: *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2006; P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków, Universitas, 2012; *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*. Red. S. KAPRALSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2010.

pokolenie pozostawia swoją własną warstwę, jedne cieńszą, drugie grubszą. Kultura to proces sedymentacji⁵. Oznacza to, że w krajobrazach gromadzą się artefakty uznane przez zbiorowość za ważne: pomniki, zabytki, cmentarze, ruiny; ich wartość materialna odsyła do sfery symboliki, wartości i znaczeń związanych z kolektywnymi praktykami memoratywnymi: pamiętania, zapominania, upamiętniania, przemijania. Cechą każdej wspólnoty jest przy tym stymulowanie procesów selekcji tego, co i w jakiej formie ma być pamiętane, oraz tego, co powinno zostać zapomniane i wymazane; selekcja ta jest fundamentem określonej polityki historycznej odpowiedzialnej za formowanie oficjalnej wersji historii⁶.

Dla klasyka problematyki pamięci społecznej, Maurice'a Halbwachsa, to właśnie materialna przestrzeń była odpowiedzialna za „przechowywanie” przeszłości. Pamięć budująca wspólną świadomość była kontrolowana przez autorytarne środowiska pamięci (*milieu de mémoire*), takie jak: rodzina, klasa, Kościół, odpowiedzialne zarazem za trzymanie sterów kontroli społecznej: prawnej, ekonomicznej, religijnej⁷. Nie ma wątpliwości, że kwestia samego monitoringu pamięci społecznej zachowuje aktualność. „Pamięć zbiorowa jest ze swej natury instrumentalna – przypominają Steven Hoelscher i Derek H. Alderman – jednostki i grupy nie pamiętają przeszłości w sposób bezinteresowny, ale w celu realizacji jakichś zamierzeń i programów”⁸. Stwierdzenie: „kontrola pamięci jest warunkiem utrzymania hierarchii władzy”⁹ badacze uznają za kluczowe także dla współczesnych studiów nad pamięcią¹⁰. Inaczej sprawa wygląda, jeśli chodzi o miejsca. Dziś, zgodnie z powszechną opinią, dawne *milieu de mémoire* podlegają coraz bardziej procesom przekształcania się w sztucznie powoływane *lieu de*

⁵ K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. DROZDOWSKA, Ł. MUSIAŁ. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009, s. 284.

⁶ Polaryzacyjna koncepcja pamięci i historii (właściwa dla badaczy takich jak: Fryderyk Nietzsche, Maurice Halbwachs, Pierre Nora) – wedle której cechami historii miałyby być: dążenie do prawdy i faktów, struktura dyskursywna, prestiż i obiektywność, a cechami pamięci: podmiotowość, selektywność, wartościowanie faktów, wtórność kategorii prawdy – stopniowo traci rację bytu. Współcześni badacze podkreślają raczej, że pamięć i historia to części tego samego procesu zapamiętywania przeszłości, i kładą nacisk na interakcje zachodzące pomiędzy nimi. Zob.: M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 34–36. Zob. też: J. KALICKA: *Historia. W: Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpr. J. KALICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014, s. 153–159; J. WAWRZYŃIAK: *Pamięć zbiorowa. W: Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci...*, s. 346–351.

⁷ M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach...*, s. 136.

⁸ S. HOELSCHER, D.H. ALDERMAN: *Memory and Place: Geographies of a Critical Relationship*. „Social & Cultural Geography” 2004, Vol. 5, No. 3, s. 349.

⁹ Ibidem.

¹⁰ To dość oczywiste stwierdzenie koresponduje ze znaną tezą Haydena White'a głoszącą, że przeszłość jest zawsze postrzegana i opisywana z jakiejś ideologicznie uwarunkowanej perspektywy. Zob.: H. WHITE: *Pisać historię, z którą można żyć*. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 7/8, s. 226–234.

mémoire – „miejsca pamięci”¹¹ (określenie Pierre’a Nory, które zrobiło oszałamiającą karierę w polu teorii) wyposażone w dość ogólnikowe i szerokie znaczenia metaforyczne, jak: „wydarzenia i procesy, wyobrażone i rzeczywiste postaci, artefakty, symbole i inne fenomeny historyczne, w których »krystalizuje się narodowe dziedzictwo«”¹². Oprócz enigmatyczności samego pojęcia, którą dostrzega wielu badaczy¹³, zwraca uwagę jego wciąż narastające odmaterializowywanie i odrywanie się od realnego życia, w czym można widzieć skutek nasilających się procesów mediatyzacji¹⁴ i performatyzacji kultury¹⁵. „Miejsca pamięci” w oryginalnym ujęciu Nory ogniskowały się na historii narodowej i jej aktach komemoracji dających szansę odnowy historiografii¹⁶, przez to też zarzucano temu terminowi statyczność i ekskluzywność oraz nieprzystawalność do opisu innych aniżeli narodowa form pamięci i tożsamości.

Jednym z terminów powołanych wskutek dostrzeżenia wzrastającej dynamiki i polisemiczności miejsc jest określenie „krajobraz pamięci” (*memoryscape*), wywiedzione od Jana Assmanna, zaproponowane na polskim gruncie przez Sławomira Kaprałskiego. Mimo iż pojęcie to generalnie zbliżone jest do „miejsca pamięci” (podobnie próbuje się w nim połączyć w jakiś sposób przestrzeń i przeszłość), definiuje się je jako odnoszące się do „realnego lub symbolicznego obszaru, w którym pamięć zbiorowa ulega uprzestrzennieniu”¹⁷ – inaczej rozumie się tu samo „miejsce”. Przede wszystkim nie jest ono ujmowane w kategoriach trwałości i rzeczowości. Posługujący się terminem *memoryscape* badacz środowiska miejskiego Londynu, Toby Butler, zwraca na przykład uwagę na kwestię dynamizującej współczesne miejsca, powszechnej obecności „Innego”; według tego autora pojęcie to oznacza: „krajobraz interpretowany i wyobrażany z uwzględnieniem pamięci »innych«”¹⁸. Również Kaprałski podkreśla konstrukcyjny wymiar krajobrazu; jest on dla niego obszarem skoncentrowanych praktyk kulturowych, obejmujących ekspresje mnogich tożsamości i spornych pamięci, ścierających się sił i walki o władzę (o „domenę symboliczną”, używając terminologii Lecha M. Nijakowskiego). Elżbieta Rybicka wśród

¹¹ K. KOŃCZAL: *Miejsce pamięci*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci...*, s. 229–233. Zob. też: P. NORA: *Między pamięcią a historią: Les lieux de mémoire*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2011, nr 10, s. 20–27.

¹² K. KOŃCZAL: *Miejsce pamięci...*, s. 230

¹³ Na przykład Andrzej Szpociński pisze, że „miejscem pamięci” może być niemal wszystko, co tylko daje się określić jako „depozytariusz przeszłości”, zatem w równej mierze pomniki, archiwa, świątynie, co idee, normy, wzory zachowań. A. SZPOCIŃSKI: *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 15.

¹⁴ Zob.: S. KAPRAŁSKI: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*. W: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość...*, s. 18.

¹⁵ A. SZPOCIŃSKI: *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)...*, s. 17–18.

¹⁶ K. KOŃCZAL: *Miejsce pamięci...*, s. 230.

¹⁷ S. KAPRAŁSKI: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej...*, s. 26.

¹⁸ T. BUTLER: *‘Memoryscape’: Integrating Oral History, Memory and Landscape on the River Thames*. In: *People and their Pasts: Public History Today*. Eds. P. ASHTON, H. KEAN. London, Palgrave Macmillan, 2008, s. 223.

możliwych aktywności na tym polu wymienia działania: „władzy lokalnej, jej polityki pamięci i strategii zarządzania przeszłością, a jednocześnie inicjatyw oddolnych, podejmowanych przez mieszkańców, obok tego praktyk artystycznych i literackich, komercjalizacji pamięci i jej implantowania, a wreszcie pamięci ludzkiej i nie-ludzkiej, rzeczy i drzew, czy w końcu teorii i *doxy*”, podkreślając przy tym aspekt zderzania się „rozmaitych konfliktowych strategii”¹⁹.

Generalnie można by powiedzieć, że kategoria „krajobrazu pamięci” opiera się na idei eksponowania bardziej skomplikowanych, aniżeli w przypadku „miejsca pamięci”, relacji na linii: pamięć – przestrzeń – tożsamość, uwzględniających całą dynamikę współczesnych miejsc ustanawianych przez złożone sieci relacji, wzajemnych oddziaływań i sprzecznych interesów, pozwalających włączyć w refleksję o miejscu nie tylko elementy oficjalne, ale także wszystko to, co dotychczas z jakichś powodów pozostawało nienazwane czy wyparte ze świadomości zbiorowej. „Krajobraz pamięci” można też uznać za jedną z oznak tendencji do odchodzenia teorii od koncepcji historyzmu (i jego zaufania do linearności i teleologii) w stronę badań zorientowanych na symultaniczność, fragmentaryczność i pluralizm przestrzenny, które zajmują tyle miejsca w refleksjach Schlögl’a. Koncept ten zasadza się bowiem na przekonaniu, że w jednym miejscu zachodzą synchroniczne procesy produkowania i nakładania się na siebie wielu materialnych i symbolicznych, realnych i mediowanych przestrzennych warstw, wskutek czego istnieje w nim „tyle przestrzeni, ile dziedzin przedmiotowych, tematów, mediów, aktorów historii”²⁰. „Krajobrazowe” myślenie o przeszłości naturalnie jest także wyrazem charakterystycznych dla dzisiejszego podejścia do problematyki historii i pamięci dążeń do przewycięzania metanarracji tradycyjnej historiografii i dopuszczenia do głosu „innych”, alternatywnych wersji dziejów.

Pośród praktyk memoratywnych, zaznaczających swoją obecność w „krajobrazach pamięci”, istotną rolę odgrywają te związane z ekspozycją pamięci lokalnej, definiowanej jako typ pamięci obejmującej przynależność do „danej wspólnoty terytorialnej”²¹. Próbuąc rozwinąć to ogólnikowe określenie, można by dodać, że pamięć lokalna współcześnie odnoszona jest nie tyle do miejsca rozumianego jako „terytorium”, ile raczej do „miejsca życia”²², które buduje swoją specyfikę kulturową w oparciu o ideę lokalności związanej z faktem zamieszkiwania. Podstawą jest tu przekonanie o możliwości „odzyskiwania miejsca” (mimo zaawansowanych procesów jego trwonienia wskutek ekspansji globalizacji i mediatyzacji), rozumianego jako przestrzeń „domowa” i „wspólnotowa”²³, przy wsparciu filozofii lokalności, mającej ugruntowanie w metafizyce. Tak rozumianą pamięć lokalną najlepiej wyraża metafora *genius loci*, w której przestrzenie (geograficzną, historyczną, społeczną i kulturową)

¹⁹ E. RYBICKA: *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 203.

²⁰ K. SCHLÖGEL: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce...*, s. 66.

²¹ K. WONIĄK: *Pamięć lokalna*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci...*, s. 339.

²² Zob.: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice, Biblioteka „Opcji”, 2013.

²³ A. KUNCE: *Czy myślenie o metropolii potrzebuje filozofii lokalności?* W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK et al. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, s. 437.

wiąże przeniknięte metafizyką doświadczenie indywidualne. Faktyczne znaczenie „ducha”, jak można sądzić, nie objawia się jednak w incydentalnych zdarzeniach, ale rodzi się w geście przekroczenia subiektywnej percepcji i partycypacji miejsca, na przecięciu indywidualizującej aktywności „ja” oraz różnych form współuczestnictwa w „my”. Z jednej strony *genius loci* odnosi się bowiem do tego, co poszczególne, przybierając formę mikronarracji będących ekspozycją indywidualnych topografii pamięci. Z drugiej – staje się istotnym argumentem w dyskusjach na temat lokalnej wspólnoty i jej tożsamości, funkcjonując także jako ogniwo procesów przekształcania się pamięci komunikacyjnej w pamięć kulturową²⁴.

Pamięć lokalna – jak każdy rodzaj pamięci zbiorowej – może oczywiście podlegać różnego rodzaju odkształceniom ideologicznym.

Pamięć lokalna pozostaje zawsze w ścisłym związku z daną teraźniejszością – pisze Katarzyna Woniak – i stanowi wynik różnorodnych procesów negocjacyjnych w obrębie wspólnoty, zmierzających do wyartykułowania wybranych aspektów z przeszłości lokalnej i ustanowienia ich elementami terytorialnej tożsamości. Pamięć lokalna odgrywa więc rolę czynnika zarówno afirmującego daną wspólnotę pamięci, jak i wyróżniającego ją spośród innych²⁵.

Słowa te wskazują na ważny aspekt angażowania pamięci w procesy (re)konstruowania lokalnych tożsamości i ich różnicowania się względem innych grup (na przykład narodowej). Istnieje ryzyko, że w niektórych wypadkach mogą one przybierać formy partykularne. Z drugiej jednak strony tego rodzaju działalności okazują się niezbędne dla aktywowania publicznej polemiki i negocjacji – nieodzownych w procesach konstruowania i produkowania miejsc oraz kształtowania się nowych tożsamości. Zbiorowe formy poszukiwania koherencji można demonizować albo aprobować, co nie zmienia faktu, że istnieją i pewnie będą istniały, symbolicznie zaznaczając swoją obecność w krajobrazie, podobnie jak ruchy z zasady im przeciwne. Zagadnienie tej nieusuwalnej, wydawałoby się, dualności wprowadza do rozważań nad relacją: pamięć – miejsce nowy wątek. Jest nim paradoksalność, którą można by zresztą uznać za wiodącą cechę całej współczesnej kultury. Zwracają na nią uwagę Hoelscher i Alderman, twierdząc, że obecnie mamy do czynienia jednocześnie z produkcją tożsamości i z jej kontestacją, te same procesy mogą dzisiaj angażować różne pamięci, czyniąc z nich wehikuły konstytuowania się jakiejś grupy lub jej rozpadu²⁶.

²⁴ Według Jana Assmanna pamięć komunikacyjna dotyczy wspomnień z przeszłości najbliższej czasowo, przekazywanych w transmisji międzypokoleniowej, jej nosicielami są członkowie zbiorowości. Pamięć kulturowa z kolei opiera się na „zinstytucjonalizowanej mnemotechnice” – symbolach, nośnikach, „strażnikach pamięci”. Zob.: J. ASSMANN: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. A. KRZYŻYŃSKA-PHAM. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 66–68.

²⁵ K. WONIAK: *Pamięć lokalna...*, s. 339.

²⁶ S. HOELSCHER, D.H. ALDERMAN: *Memory and Place: Geographies of a Critical Relationship...*, s. 349.

Jakkolwiek traktować wspomniane procesy, faktem pozostaje to, że dynamika pamięci i tożsamości lokalnych jest okolicznością naturalnie wspomagającą tendencje do przełamania supremacji monolityczności (pamięci, przestrzeni, tożsamości). W tym kontekście wartość konstrukcji „krajobraz pamięci” dotyczy nie tyle tego, że pozwala ona opisać sam proces scalania się różnych narracji oddolnych oraz indywidualnych relacji świadków w jedną opowieść, przekształcać figury indywidualnych pamięci w główne wątki kulturowe i kodować je w krajobrazie (co jest jednoznaczne z tworzeniem się lokalnej wspólnoty pamięci). Chodzi raczej o to, że myślenie „krajobrazowe” daje możliwość ujęcia lokalności w szerszej przestrzeni dyskusji tożsamościowych, jaka rodzi się wskutek otwarcia perspektywy narodowej na wszystko to, co w niej „inne”, ukryte, przemilczane lub pomijane jako nieistotne. Można pójść o krok dalej i powiedzieć, że ponieważ daje ono sposobność poruszania się poza dychotomią oficjalne/oddolne (co czynią Hoelscher i Alderman, dowodząc, iż jest to jedna z ważniejszych cech współczesnych debat nad pamięcią²⁷), może wspomagać prawdziwie krytyczne podejście do relacji: miejsce – pamięć jako kontekstu zupełnie nowych tożsamości, zmultiplikowanych pamięci, ścierania się sił i zachodzących procesów negocjacji.

Jeśli mowa o pamięciowych lukach i wypaczeniach, to najbardziej dają one o sobie znać w przestrzeniach nieoczywistych i wielowątkowo pogranicznych, do jakich zalicza się Górny Śląsk. Utrwalone w polskiej świadomości historycznej doświadczenia zbiorowe – dotyczące na przykład takich kluczowych momentów historycznych, jak wrzesień 1939, okupacja, wyzwolenie 1945 – zachowały się tutaj w pamięci komunikacyjnej w wersji alternatywnej, na co wpływ miały takie zdarzenia, jak: wcielenie całego Śląska do Rzeszy (i traktowanie przez hitlerowców jako terytorium niemieckiego), poniesienie przez miejscową ludność konsekwencji wynikających z tej przynależności (ze strony niemieckiej – służba w Wehrmachcie, ze strony polskiej – obciążenie wynikające z podpisania volkslisty), zmiana granic i ruch powojennych migracji (chaos i restrykcje). Pamięć lokalna, która w wielu przypadkach jest tu obciążona przerwą ciągłością kulturową, w okresie PRL poddawana celowym zabiegom wymazywania i generowania niepamięci, obecnie podlega procesom odzyskiwania (odpominania, jak powiedziała by Hubert Orłowski²⁸). Kluczowy dla procesów ujawniania tych wypartych pamięci jest okres II wojny światowej, w najwyższym stopniu obciążony traumatycznymi wydarzeniami. Lokalną pamięć z tego zakresu cechuje nie tylko to, że obecnie jest ujawniana, a więc jej wątki zyskują na popularności, ale też to, że poddaje się ją intensywnym procesom transponowania z poziomu pamięci komunikacyjnej na poziom pamięci kulturowej, co następuje przy wydatnym udziale mediów audiowizualnych.

W tym miejscu zasadne wydaje się postawienie pytania: Jaka jest wartość filmu jako medium pamięci zbiorowej? Przy czym samo zagadnienie związków pomiędzy filmem a pamięcią/historią jest kwestią, która doczekała się gruntownej dyskusji

²⁷ Ibidem, s. 351.

²⁸ Odpominanie to „zdejbowanie kolejnych pokładów zapomnianych, a może wypartych przeżyć i doświadczeń, uwarunkowane moją dzisiejszą interesownością poznawczą”. H. ORŁOWSKI: *Warmia z oddali. Odpominania*. Olsztyn, Borussia, 2000, s. 7.

teoretycznej. Jej pierwszym etapem było rozpatrywanie zagadnienia filmu jako „źródła historii”. Wątpliwości dotyczyły formy reprezentacji przeszłości w dziele audio-wizualnym i ograniczeń, jakie z niej wynikają. Stanowiska badaczy, najogólniej rzecz ujmując, sprowadzały się do dwóch przeciwstawnych konceptów. Pierwszy z nich – mający umocowanie w sformułowanej u początku wynaleźnienia kinematografu, euforycznej tezie Bolesława Matuszewskiego, że kino ze względu na swoją medialną specyfikę żywej fotografii stanowi jedyny w swoim rodzaju „dokument historyczny” i świadectwo „absolutnej prawdy”²⁹ – przyznawał filmowi autonomię możliwości reprezentowania przeszłości³⁰. Drugi, sceptyczny względem pierwszego, powołując się na tę samą swoistość filmu jako medium, wychodził z założenia o podważeniu owej prawdy i wskazywał na jej ograniczenia uwarunkowane samym twórczym filmowym (obraz filmowy jest kreacją, a więc deformacją przeszłości; film, operując ruchomym obrazem, z konieczności jest skrótem, fragmentem wydarzeń; film jako medium ma mniejsze możliwości dyskursywne aniżeli literatura³¹). Ogólnie rzecz ujmując, cała ożywiona dyskusja na temat związków historii/pamięci i filmu, koncentrowała się na argumentacji dotyczącej specyfiki filmowego przekazu i jego odrębności względem słowa pisanego, co w rezultacie, jak podsumowała Magdalena Saryusz-Wolska, z czasem okazało się dość jałowe³².

W debacie tej w niewielkim stopniu uwzględniono bowiem fakt nieusuwalnej sprzeczności, jaka nie tyle tkwi w samym medium filmowym, ile – szerzej – stoi u podstaw procesów przekazywania i jest cechą mediów pamięci jako takich. Zwracał na to uwagę Paul Ricoeur, uznając, że sprzeczność jest właściwością „kondycji historycznej”. „Reprezentacja, jaką operuje historyk, to w rzeczy samej obecny obraz rzeczy nieobecnej; lecz sama rzecz nieobecna rozdwaja się na znikanie i istnienie w przeszłości”³³ – pisał filozof, wskazując na nieosiągalność autentyzmu, który dałoby się ująć w formę hermeneutycznej i całościowej prawdy historycznej. Każda próba jej uobecnienia w medium pamięci wiąże się bowiem z pewną utopijnością. Z jednej strony przeszłość

²⁹ B. MATUSZEWSKI: *Nowe źródło Historii. W: Film i historia. Antologia.* Red. I. KURZ. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 21.

³⁰ Na możliwości filmu w tym zakresie – z pewnymi zastrzeżeniami – wskazywał Hayden White, operujący pojęciem „historiofotii” (reprezentacji historii i refleksji nad nią, tworzonej w obrazach wizualnych i w dyskursie filmowym). Zob.: H. WHITE: *Historiografia i historiofotia. W: Film i historia. Antologia...*, s. 117. Z kolei na przykład R.J. Raack przyznał filmowi całkowitą autonomię, gdy twierdził, że tylko film może „przywrócić całą żywotność przeszłości”. Zob.: R.J. RAACK: *Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians.* „Journal of Contemporary History” 1983, No. 18, s. 418. Cyt. za: R.A. ROSENSTONE: *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej.* Przeł. Ł. ZAREMBA. W: *Film i historia. Antologia...*, s. 99.

³¹ To są argumenty Roberta A. Rosenstone’a. R.A. ROSENSTONE: *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej...*, s. 100–114.

³² M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach...*, s. 128.

³³ P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie...*, s. 376.

jest krucha i podatna na znikanie, a więc niepewna i w pewnym sensie „nieobecna”, z drugiej – użycie medium w celu jej utrwalenia zawsze już obciążone jest syndromem transformacji, semantycznego naddatku. Historiografia pozbawiona jest zatem szans uniknięcia interpretacji, tym samym zamiast o prawdzie, możemy mówić raczej o jej licznych modalnościach, zamiast pisać historię, możemy tworzyć różne jej wersje. Wysiłki rekonstrukcji przeszłości w istocie zawsze skazane są na jakiś rodzaj niepowodzenia. Interpretacja bowiem uwikłana jest zarówno w problem przeszłości, o której orzeka, jak i w swoją własną historyczność. Podsumowując, media jako matryce pamięci, na których zapisuje się kulturowe dziedzictwo – od pisma, przez archiwa i pomniki, po nowe media audiowizualne – stanowią pamięć zapośredniczoną, mediatyzowaną. Żadne medium nie jest obiektywne, tak jak żadna reprezentacja przeszłości nie jest transparentna. Film nie stanowi tu jakiegoś radykalnego *novum*, jak każdy nośnik pamięci nie tylko przekazuje on wiedzę o przeszłości, ale ją współkreuje, sam staje się „aktorem” pamięci, „tworząc dyskursywne ramy, dostarczając lub narzucając style i formuły opowiadania o przeszłości czy kreując i promując określone figury pamięci”³⁴.

Gdyby jednak pomimo tego, co powiedziano wcześniej, próbować uznać film za medium w pewnym sensie szczególne, należałoby zwrócić uwagę na coś innego. Tak też czyni Alison Landsberg w swojej koncepcji pamięci protetycznej. Mówiąc o zmianie, jaką na tle ciągu mediów pamięci generuje film, ma ona na myśli nie tyle logikę obrazu i montażu, a więc czynniki wewnętrzne medium, ile uwarunkowania zewnętrzne – kontekst kulturowy, w którym filmy funkcjonują. Chodzi mianowicie o charakterystyczne dla XX i XXI wieku, równoległe zjawiska ekspansji konsumpcyjnej kultury masowej oraz nasilonych procesów migracji, urbanizacji i globalizacji, przekształcających wszystkie niemal dziedziny ludzkiego życia. Punktem wyjścia Landsberg są pytania: „Jak w sytuacji (post)modernistycznych dyslokacji zmienia się rola filmu?”; „W jakim sensie modernistyczne technologie masowe, takie jak film, dające sposobność przenoszenia w czasie i przestrzeni tego, co indywidualne, funkcjonują jako nośniki pamięci?”³⁵. Ponadto autorkę interesują kwestie wpływu pamięci przekazywanej w filmach na doświadczenia jednostek („jak na jednostki oddziałuje pamięć wydarzeń, w których nie uczestniczyły?”³⁶) oraz zmiana relacji pomiędzy pamięcią indywidualną i zbiorową. Ogółem Landsberg sugeruje, że kino transformuje pamięć, powołując jej substytut – „pamięć protetyczną” – namiastkę utraconej pamięci naturalnej. Powszechne w świecie desygnowanie sztucznych pamięci jest skutkiem zerwania ciągłości pamięci komunikacyjnej, jaka nastąpiła w efekcie masowej mobilności oraz rozwoju alternatywnych metod transmisji i upowszechniania (rozwój mediów audiowizualnych). Zainicjowany na szeroką skalę „proces cyrkulacji obrazów i narracji o przeszłości”³⁷ spowodował oderwanie się pamięci od ich geograficzno-kulturowych

³⁴ M. PAKIER, M. SARYUSZ-WOLSKA: *Media pamięci. W: Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci...*, s. 214.

³⁵ A. LANDSBERG: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, Columbia University Press, 2004, s. 1.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 2.

kontekstów (grup lokalnych) oraz uwspólnianie się („pamięci Holocaustu nie należą wyłącznie do Żydów, podobnie jak pamięci niewolnictwa nie należą jedynie do Afroamerykanów”³⁸). Wśród wielu wyzwań, jakie kino rzuca tradycyjnym formom pamięci, badaczka dostrzega jego wpływ na transformowanie się pochodzącego od Halbwachsa pojęcia „pamięci zbiorowej”. „Film i inne masowe technologie dają sposobność powoływania nowych grup społecznych związanych przez ludzi pochodzących z różnych środowisk, mających rozmaite doświadczenia i wyznających odmienne poglądy”³⁹ – tłumaczy autorka *Prosthetic Memory...*, wskazując na aktywną rolę filmu w procesach powoływania „wspólnot wyobrażonych”.

Ustalenia Landsberg z pewnością są słuszne, jakkolwiek podobne tezy dotyczące pamięci protetycznej można by sformułować w odniesieniu do starszych mediów⁴⁰. Najbardziej przekonujące w kontekście kina wydaje się to, że wskazywana przez autorkę nadmierna cyrkulacja obrazów, prowadząca do tego, iż współczesny człowiek ma możliwość obcowania z niezliczoną ilością różnych konstrukcji protetycznych, przemieszcza pamięć z poziomu doświadczenia i przeżycia na poziom konsumpcji i utowarowienia, trywializując ją tym samym i pozbawiając oryginalności, „aury”. Pozytywnym skutkiem jest z kolei to, że upowszechniające się pamięci protetyczne niosą jedyny w swoim rodzaju potencjał etyczny i polityczny⁴¹. Jego rola wzrasta jeszcze w przestrzeni Internetu, która, jak zauważa Landsberg, jest komercyjna, ale też edukacyjna. Pozwala na udostępnianie tekstów i archiwów – wgląd w nie, dawniej zarezerwowany dla wybranych, mają dzisiaj rzesze użytkowników, dzięki czemu też może być areną konwergencji różnych przejawów empatii, etyki i polityki⁴². Istotną właściwością Internetu, odróżniającą to medium od kina, jest przy tym zakrojona na szeroką skalę demokratyzacja produkcji pamięci protetycznych, wynikająca ze zmiany zachowań komunikacyjnych, które cechuje zaawansowana interaktywność (każdy może dzielić się materiałami audiowizualnymi w sieci) i – co można by dodać – konsumpcja (każdy może być jednocześnie producentem i konsumentem). Odnośnie do specyfiki aktywności użytkowników sieci można by postawić tezę, że Internet wyraźnie ożywia metaforę „krajobrazu pamięci” (w porównaniu z tradycyjnym filmem), daje bowiem nieporównanie większe możliwości dyskusji i aktywizowania różnych punktów widzenia, ponadto nowej wagi nabiera przy nim niezupełnie pasujące, moim zdaniem, do samego kina określenie, że „jak wszystkie modalności pamięć jest historyczną i kulturową osobliwością [...] znaczą coś innego w zależności od czasów”⁴³.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 8.

⁴⁰ John Berger uważa, że zjawisko pamięci protetycznej to w istocie metafora wskazująca na proces kulturowej transmisji, którą z powodzeniem można by zastosować do charakterystyki innych tekstów kultury, w tym do literatury. T. SKALSKA: *Pamięć protetyczna*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci...*, s. 344.

⁴¹ A. LANDSBERG: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture...*, s. 149.

⁴² Ibidem, s. 154–155.

⁴³ Ibidem, s. 3.

Ten dość obszerny wstęp wydawał się konieczny dla nakreślenia skomplikowanych relacji pomiędzy pamięcią/miejsmem oraz pamięcią/filmem, nie powinien jednak przysłonić kluczowej dla tego rozdziału kwestii dotyczącej tego, jak należy rozumieć związek „krajobrazu pamięci” z filmem. Można bowiem sprawę ujmować dwojako. Z jednej strony krajobraz(y) pamięci ujawnia(ją) się w filmach jako pamięciowe obrazy/narracje, z drugiej zaś filmy jako określone wizje przeszłości uczestniczą w konstruowaniu społecznego i symbolicznego krajobrazu pamięci. W pierwszym przypadku, i ten będzie mnie interesować najbardziej, problemem badawczym jest sama filmowa reprezentacja – czynności koncentrują się na określaniu figur pamięci, mnemotoposów⁴⁴ (tak jak pojęcie to definiuje Stefan Bednarek), sposobów przedstawienia przeszłości możliwych do uchwycenia w samym dziele (wewnątrztekstowo). Ten kierunek analizy daje przy tym sposobność pochylenia się nad następującymi problemami: jak filmy ukazują różne narracje oddolne i wersje przeszłych zdarzeń, w jaki sposób zachodzą one na siebie, ścierają się lub dialogują ze sobą oraz jakie dają możliwości rekonstrukcji wizji pamięci lokalnej. W drugim wypadku chodziłoby natomiast o zadanie pytań dotyczących recepcji filmów, co wiązałoby się z koniecznością zastosowania innej metodologii – sięgnięcia do opinii, odczuć, emocji i argumentów publiczności po to, by spróbować określić, jak filmowe reprezentacje rezonują w przestrzeni publicznej, jak uczestniczą we współczesnej debacie na temat przeszłości oraz jak wpływają (mogą wpływać?) na kształtowanie się określonych podejść do krajobrazu. Z uwagi na to, że większość filmów jest dostępna i komentowana w sieci, naturalnym materiałem badawczym w tej sytuacji musiałyby być wypowiedzi i komentarze internautów. Jakkolwiek interesujący byłby to obszar, nie podejmuję się w tym miejscu go eksplorować ze względu na to, iż tego rodzaju badania, wymagające odrębnych studiów, przekraczałyby ramy niniejszego opracowania.

7.2

Horyzont „inności”

W tym rozdziale chciałabym się przyjrzeć wybranym wątkom związanym z II wojną światową (choć problemy śląskiej pamięciologii z pewnością nie ograniczają się do tego zagadnienia). Po pierwsze dlatego, że ten okres w dziejach stanowi jeden z ważniejszych tematów kina polskiego⁴⁵. Przeżycia wojenne Polaków na tyle silnie odcisnęły się na „jednostkowych i zbiorowych doświadczeniach – jak pisze Piotr Zwierzchowski – że w naturalny sposób stały się przedmiotem opowieści filmowych”⁴⁶.

⁴⁴ S. BEDNAREK: *Mnemotoposy. Słowo wstępne*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 1 (11), s. 9.

⁴⁵ Zob.: M. HENDRYKOWSKA: *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2011; *Kino polskie wobec II wojny światowej*. Red. P. ZWIERSZCHOWSKI, D. MAZUR, M. GUZEK. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2011.

⁴⁶ P. ZWIERSZCHOWSKI: *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2013, s. 7.

Po drugie, to właśnie ostatnia wojna jest jednym z najczęściej podejmowanych motywów w filmach śląskich z tego względu, iż pamięć o niej obejmuje inny horyzont doświadczeń lokalnych i narodowych. W filmach z różnych okresów historycznych można przy tym dostrzec różne strategie radzenia sobie z problemem śląskiej „inności” doświadczeń. O ile idea „krajobrazu pamięci” skupia się na tym, by widzieć przeszłość w układzie symultanicznych i równorzędnych wersji przeszłości, w różny sposób obecnych w przestrzeni narodowej, o tyle metanarracja historyczna zorientowana linearnie generalnie dąży do zamazywania horyzontu „inności”. Pomiędzy tymi dwiema skrajnościami filmy śląskie o wymienionej tematyce próbują wypracowywać jakieś własne pamięciowe ścieżki, wikłając się przy tym często w obowiązujące ideologie (Ziem Odzyskanych, monoetniczności, „wspólnoty wyobrażonej”). Ich „inność”, wynikająca w tym przypadku z następstw ulokowania w przestrzeni pogranicza, jest niewygodna nie tylko dlatego, że zaburza jednowątkowy tok dziejów narodowych i stanowi wyzwanie dla pojęcia narodu – homogenicznej wspólnoty, ale przede wszystkim dlatego, że dawniej najczęściej kojarzyła się z „niemieckością” programowo identyfikowaną jako obca i wroga.

W obliczu napięć rysujących się na linii: lokalne – narodowe, identyfikowanych jako jakiś rodzaj kolizji pamięci, jedną ze strategii stosowanych przez filmowców w dawniejszych filmach śląskich było zrównywanie doświadczeń – „śląskość” równoznaczna z „polskością” sytuowała się w opozycji do „niemieckości”. Takie podejście – najczęściej zresztą stosowane – można dostrzec na przykład w filmach: *Ptaki, ptakom...* (1976, reż. Paweł Komorowski); *Umarli rzucają cień* (1978, reż. Julian Dziedzina); *Do góry nogami* (1982, reż. Stanisław Jędryka). Podstawową zasadą konstrukcji fabuły jest w tych dziełach zachowanie aksjomatycznego kontrastu polskości/niemieckości i wyostanie konfliktowości. Katowice w filmach podejmujących temat września 1939 sprawiają wrażenie – podobnie jak to jest w przypadku Gdańska – „miejsca, w którym głównym problemem były spory polsko-niemieckie”⁴⁷. Pamięć kulturowa o czasach wojny, jaką przechowują te filmy, wpisuje się dość jednoznacznie w model polskiej pamięci zbiorowej. Znamiennym tytułem jest tu dzieło *Ptaki, ptakom...* Pawła Komorowskiego, zrealizowane na podstawie prozy katowickiego działacza, literata i publicysty, Wilhelma Szewczyka. Treścią filmu jest rekonstrukcja pierwszych dni września 1939 w Katowicach, a punktem kulminacyjnym – obrona wieży spadochronowej w parku Kościuszki. Wersja literacka i filmowa tego zdarzenia przedstawia obraz bohaterkiej postawy polskich harcerzy (a w zasadzie harcerek), którzy, zabarykadowani na wieży i wyposażeni w karabin maszynowy, kilkanaście godzin odpierali atak Niemców, ostatecznie poświęcając swoje życie w obronie miasta⁴⁸.

⁴⁷ M. SARYUSZ-WOLSKA: *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach...*, s. 247.

⁴⁸ Ta wersja zdarzeń oparta jest na wydanej w 1947 roku dokumentalnej powieści Kazimierza Gołby *Wieża spadochronowa – harcerze śląscy we wrześniu 1939 roku* (która bazowała na zebranych przez autora relacjach uczestników wydarzeń) oraz na pracy historyka Pawła Dubiela *Wrzesień 1939 r. na Górnym Śląsku*. Według tych publikacji na wieży spadochronowej harcerze śląscy kilkanaście godzin bronili miasta przed wkraczającymi wojskami niemieckimi. Zob.: K. GOŁBA: *Wieża spadochronowa – harcerze śląscy we wrześniu 1939*

Krytyka, chociaż zarzucała filmowi niedociągnięcia dramaturgiczne, ogółem pozytywnie odniosła się do zawartego w nim przesłania. Czesław Dondziłło uznał *Ptaki, ptakom...* za „film mogący wzbogacić obraz polskiego września”⁴⁹ przypomnieniem mało znanego, a istotnego epizodu. Wojna ukazana na ekranie, jego zdaniem: „była tak samo nieprosta, jak nieprosta była historia śląskich walk o zachowanie polskości wbrew kilkunastuletniemu naciskom germanizacyjnym”⁵⁰. Krytyk dostrzegł aurę dziwności owej wojny, „w której szwagier podrzynał gardło szwagrowi, chłopcy z bojówek SA świetnie »gwarowali« po polsku, wiążąc śląskich powstańców, a wieloletni sąsiedzi z dnia na dzień przemieniali się w śmiertelnych wrogów”⁵¹. Wyrażał przy tym ubolewanie, że chociaż epizod z obroną wieży spadochronowej „chwytła ze serce i dławi gardło”⁵², w całym filmie nie dość mocno wyrażono dramat i patos, wskutek czego też można go uznać za „przeciętny, momentami nużący”⁵³. Ten rodzaj argumentacji specjalnie nie dziwi, wzięwszy pod uwagę czas powstania dzieła – była to połowa lat siedemdziesiątych. Wówczas, jak pisze Marcin Maron: „romantyczne tematy i mity w szczególny sposób dały o sobie znać [...]. Dla twórców stały się sposobem na przywrócenie, a także na kształtowanie tak zwanej świadomości historycznej, jak również przyczynkiem do refleksji nad współczesnymi problemami społeczno-politycznymi”⁵⁴. Jak argumentuje autor, w latach siedemdziesiątych w pełni też doszło do głosu operowanie w kinie toposami romantycznymi i wykorzystywanie szeregu motywów patriotycznych, w tym bohatera składającego ofiarę za ojczyznę w obliczu klęski.

Być może obecność tych motywów w filmie *Ptaki, ptakom...* wydawała się publiczności lat siedemdziesiątych nie dość wyraźna, jednak dzisiaj, z perspektywy czasu widać je aż nadto. Najbardziej wymowna w filmie pozostaje ostatnia, poetycka scena, w której martwe harcerki, zrzucone przez Niemców z wieży, „fruną” niczym ptaki. W ten sposób podkreślone zostaje nie tylko bohaterstwo dziewcząt oraz niewinność, jaką złożyły one w ofierze za wolność ojczyzny, ale także bestialstwo lokalnych przedstawicieli Freikorpsu, którzy dopuścili się barbarzyńskiego czynu wobec „swoich” – katowiczian, Ślązaków. Ten podniosły obraz przekształca wymowę filmu i czyni z niego – niejako wbrew temu, co pisał Dondziłło – fragment „patetycznego widowiska”⁵⁵, jak to określił Jan F. Lewandowski. Harcerki giną jako niewinne dzieci, przekonane o swojej misji, z pieśnią patriotyczną na ustach, oblegane przez szwadrony regularnego wojska – co razem stanowi wcielenie kultu bohaterstwa

roku. Poznań, Wydawnictwo Zachodnie, 1947; P. DUBIEL: *Wrzesień 1939 r. na Górnym Śląsku*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1960.

⁴⁹ C. DONDZIŁŁO: *Wrzesień – tak też było*. „Film” 1977, nr 12, s. 9.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ M. MARON: „Hubal” Bohdana Poręby i „Pasja” Stanisława Różewicza. *Spór o romantyzm w kinie polskim lat 70*. „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92, s. 123–140.

⁵⁵ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2012, s. 58.

narodowego i romantyzmu. W kreacji tego zdarzenia nie sposób nie dostrzegać więc celowych zabiegów mityzacji.



Fot. 76. *Ptaki, ptakom...*, reż. P. Komorowski (1976)

Prócz dość oczywistych strategii idealizacji i polaryzacji postaw, jakie są typowe także dla współczesnych „filmów pamięci narodowej”⁵⁶ – na co wskazuje Witold Mrozek – świadczących o pragnieniu podtrzymywania mitów narodowych, filmowa wersja zdarzeń w obrazie *Ptaki, ptakom...* pozostaje kontrowersyjna w warstwie fabularnej. O ile bowiem trudno negować fakt, że w okolicy wieży w parku Kościuszki otworzono ogień do wkraczającego wojska hitlerowskiego, o tyle wątpliwości budzi to, czy wieża spadochronowej mogły bronić dzieci w harcerskich mundurkach, nie ustają także pytania, jaka była rzeczywista ranga wydarzenia i czy faktycznie miało ono tak dramatyczny i długotrwały przebieg. Tworzenie się legendy o wieży spadochronowej oraz formowanie się „toposu strzałów z wieży” szczegółowo omawia Grzegorz Bębniak – rekonstruując wypowiedzi świadków zdarzenia, ustala on, że zaskakująco niewiele możemy na ten temat z całą pewnością powiedzieć⁵⁷. „Po wojnie wieża spadochronowa została podniesiona do rangi mitu – nie ze względu na swoje znaczenie militarne, ale dlatego, że była pamiątką straceńczej obrony prowadzonej, jak sądzono, przez młodzież harcerzy – śląskich patriotów” – pisze z kolei Zygmunt Woźniczka, przekonując, iż legenda o obronie wieży nie miała związku z komunistyczną propagandą, a raczej „była ważna dla tożsamości samych Ślązaków. Zadawała kłam twierdzeniom o ich proniemieckości”⁵⁸. W sumie wiele wskazuje na to, że ścieżki pamięci o omawianym zdarzeniu były bardziej skomplikowane⁵⁹, jednak

⁵⁶ W. MROZEK: *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*. W: *Kino polskie jako kino narodowe*. Red. T. LUBELSKI, M. STROIŃSKI. Kraków, Ha!art, 2009, s. 295–319.

⁵⁷ G. BĘBNIK: *Wieża spadochronowa – epizod symboliczny*. W: IDEM: *Wrzesień 1939 r. w Katowicach*. Katowice, IPN, 2012, s. 114–121.

⁵⁸ Z. WOŹNICZKA: *Wieża bohaterów*. „Uważam Rze” 2012, nr 35 (82), s. 69.

⁵⁹ W literaturze dotyczącej obrony wieży spadochronowej istnieje wiele sprzeczności. Zob.: G. BĘBNIK: *Wieża spadochronowa – epizod symboliczny...* Ponadto: P. DUBIEL: *Wrzesień 1939 na Górnym Śląsku...*; K. GOŁBA: *Śląski wrzesień 1939*. „Odra” 1946, nr 33; M. WARNEŃSKA: *Bezimienni z wieży spadochronowej*. „Perspektywy” 1982, nr 28; EADEM: *Wracamy na wieżę spadochronową*. „Ekspres Reporterów” 1988; E. KOJ: *Wieża spadochronowa*. „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2004, nr 6–7 (41–42), s. 37–41.

„dzisiaj, po latach wielu spraw dotyczących także obrony wieży nie da się już wyjaśnić. Mit nierozzerwalnie splótł się z historią”⁶⁰.

Rozgorzały przed kilku laty na arenie publicznej spór o wieżę spadochronową temperaturą emocji wpisuje się w najbardziej zaciekle boje toczone w imię pamięci zbiorowej⁶¹. Obrona katowickiej wieży należy bowiem do kanonu polskich mitów wojennych. Spór ten potwierdza problematyczność samej pamięci (w tym pamięci świadków) niemożliwej do zobiektywizowania, nade wszystko jednak po raz kolejny uświadamia, jak niezwykle trudna do zaakceptowania jest w narodowym dyskursie pamięć alternatywna. Wciąż, pomimo upływu czasu, gotowi jesteśmy iść na wojnę w obronie własnych, jedynie słusznych racji, broniąc tez, także mitycznych, które dają się zastosować jako oręż w sporze pomiędzy przeciwstawnymi opcjami światopoglądowymi czy politycznymi⁶². Filmowy wątek obrony Katowic można by natomiast podsumować następująco: istnienie konfliktu polsko-niemieckiego w polskiej części Śląska u progu wojny na pewno nie było fikcją, podobnie jak przypadki oporu polskich harcerzy i powstańców śląskich, którzy podjęli ochotniczą walkę zbrojną na ulicach miasta i ponieśli śmierć w jego obronie. Jednak sposób ukazania tych zdarzeń w filmie *Ptaki, ptakom...* świadczy już o pewnej ideologicznej nadbudowie, jakiej dokonano ponad rzeczywistymi wydarzeniami, przyczyniając się zarazem do powstania mitu polskiego września. Trudno byłoby się zatem zgodzić z opinią, że wspomniane dzieło reprezentuje „autorski obiektywizm”⁶³ w rekonstrukcji wydarzeń II wojny światowej. Wydaje się, że przeciwnie, można w nim dostrzec praktyki wyraźnie świadczące o presji subiektywizacji, zamykania doświadczenia wojny w obrębie jednostronnej wizji, idealizacji postaw bohaterów i epatowania heroizmem. W ten sposób film ujawnia aż nadto dobitnie, że „w pamięci zbiorowej wyobrażenie przeszłości nie służy [...] rekonstrukcji faktów, ale tworzeniu znaczeń”⁶⁴. W tym wypadku są to znaczenia służące dość jednoznacznie – podtrzymaniu wizji spójności narodowej w nieoczywistym rejonie pogranicza.

Inną strategią radzenia sobie z horyzontem „inności” w polskiej kinematografii podejmującej temat wojny, choć z pewnością pokrywającą się częściowo z wcześniej omówioną, jest przemieszczanie „obcości” w obszary, gdzie mogła jakoś odróżnić się od polskości. Jej wyrazem może być na przykład topografia miasta, w którym centrum

⁶⁰ Z. WOŹNICZKA: *Wieża bohaterów...*, s. 69.

⁶¹ Zob.: B. WIELIŃSKI: *Działo strzela, Wieża milknie*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach, 30.01.2004; IDEM: *Niemcy o wieży*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach, 30.01.2004; IDEM: *Gladiole i strzały*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach, 6.02.2004; P. CZADO: *Zrzucili cztery ciała – co widział Krystian Markiewicz pod wieżą spadochronową*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 3.06.2005.

⁶² Zob. też: W. MROZEK: *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej...*, s. 314–319.

⁶³ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice, Videograf II, 2009, s. 424.

⁶⁴ P. ZWIERCZOWSKI: *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60...*, s. 139.

opanowane jest przez niemieckie mieszczaństwo (*Na straży swej stać będę*, 1983, reż. Kazimierz Kutz) lub w którym pałace niemieckich kapitalistów kontrastują z osiedlami robotniczymi (*Grzeszny żywot Franciszka Buły*, 1980, reż. Janusz Kidawa). Chcąc bliżej przyjrzeć się takiemu podejściu, pozostanę przy pierwszym z tych dzieł. O dziele Kutza krytyka pisała, że stanowi „brakujące ogniwo historyczne między dwoma poprzednimi filmami serii”⁶⁵, przedstawia wizję Katowic z okresu po kampanii wrześniowej i opowiada dzieje siatki konspiracyjnej formowanej przez polską inteligencję (działalność podziemna zawiązana w okresie wojny jest tu kontynuacją zrywu powstańczego⁶⁶). Inspiracją do napisania scenariusza był rękopis żołnierza AK, Antoniego Gąszczyka; opisywał on prawdziwą historię Heleny Mathei – Matejanki, pseudonim „Lu” i „Julka”, domniemanej agentki Gestapo, która miała być odpowiedzialna za rozbite przez hitlerowców katowickiego podziemia. Losy owianej złą sławą kolaborantki (w rzeczywistości nigdy nie udowodniono jej winy) stają się tu osnową posępnej historii o zdradzie. W czasie przygotowań do realizacji filmu reżyser zwierzał się Feliksowi Netzowi: „Wejść w sprawy trudne, przed którymi jest wiele lęków i niejasności, a także przemilczeń”⁶⁷. Pomimo tej świadomości, moim zdaniem, nie udało się wyeksponować na ekranie pewnej niejednoznaczności postaci bohaterki, jej – co niewykluczone – uwikłania w pograniczność albo też tego, że mogła paść „ofiara tragicznego zbiegu okoliczności”⁶⁸. Zamiast tego film dość jednoznacznie utrwała poglądy o jej winie, w rysunku postaci operując oczywistymi kontrastami: wiarołomnej zdrajczynie przeciwstawionej romantycznym patriotom (ich najbardziej dobitnym ucieleśnieniem jest Jan Klimza).

Nawet jeśli uznać, że intencją Kutza realizującego *Na straży swej stać będę* było wykreowanie obrazu Katowic jako miasta pogranicza, jak chciał Lewandowski⁶⁹, to trzeba rzeczowo zauważyć, iż wizerunek ten raczej pozbawiony jest cech wielokulturowości. „Niemieckość” miasta (jej pejoratywność wzmacnia oddawanie hołdu defilującym oddziałom hitlerowskim przez mieszkańców, a także zmienianie z dnia na dzień nazwisk i wywieszanie flag ze swastyką) wyraźnie odróżnia się od polskiego żywiołu, którego jedynym i właściwym celem pozostaje dywersja. Swoje motywacje w zakresie takiej jednoznacznie spolaryzowanej konstrukcji świata reżyser uzasadniał, tłumacząc, że wizja ta była koniecznością, stanowiła kolejny argument na rzecz polskości Śląska, gdzie „wciąż ciążyło odium Wehrmachtu, volkslisty”⁷⁰. Zgodnie z tym Kutz odtworzył zatem obraz wojny wyraźnie zapośredniczony przez schematy polskiej pamięci zbiorowej.

⁶⁵ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*, s. 479. Tadeusz Lubelski podkreśla jednak, że Kutz tym razem tylko powierzchownie nawiązał do śląskiego cyklu. Według autora film, którego scenariusz powstał w okresie internowania reżysera w samym środku stanu wojennego, „był oczywistym komentarzem do aktualnych zagrożeń”. Ibidem, s. 478.

⁶⁶ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie...*, s. 86.

⁶⁷ A. KLICH: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2009, s. 220.

⁶⁸ Ibidem, s. 221.

⁶⁹ J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie...*, s. 86.

⁷⁰ Ibidem.

Pamięć stała się dla niego fundamentem budowania tożsamości narodowej Ślązaków, opartej na etosie walki z wrogiem, oraz podstawą jednoznacznego piętnowania postaw ambiwalencji. W tym ujęciu filmowym wojenne Katowice mają wszelkie cechy miasta okupowanego, przenikniętego atmosferą terroru i sabotażu, co podkreśla obecność na ulicach wozów pancernych i wojska. Zaskakująco kontrastowo na tym tle



Fot. 77. *Na straży swej stać będę*, reż. K. Kutz (1983)

przedstawia się obraz Katowic z roku 1941, zarejestrowany amatorską kamerą Adama Macury⁷¹. W obiektywie kilkunastoletniego wówczas chłopca rozciąga się widok jak gdyby na inne miasto, pozbawione oznak toczącej się wojny, w którym trwa „normalne” życie. Tym, co wydało się najbardziej zaskakujące publiczności oglądającej film w ramach odbywającego się w Katowicach Home Movie Day, był brak zainteresowania kogokolwiek tym, że w środku wojny chłopiec w cywilnym ubraniu otwarcie filmuje przestrzeń publiczną, ulice i place centrum Katowic, w tym strategiczne obiekty zajmowane przez ówczesne władze (między innymi gmach Sejmu Śląskiego – siedzibę gauleitera i władz rejencji Reichsgau Oberschlesien, siedzibę Teatru Śląskiego). Obraz Macury, utrwalający także codzienność inteligenckiej rodziny mieszkającej w jednej z katowickich kamienic, stanowi nieme potwierdzenie specyfiki lokalnej pamięci, w której nie zapisały się – jak gdzie indziej – traumatyczne doświadczenia okupacji (ponieważ Śląsk był terenem anektowanym do Rzeszy, nie zaś okupowanym). Doświadczenia takie przypadły raczej na ostatni etap wojny (rok 1945), kiedy to wraz z przejściem frontu dały o sobie znać najtragiczniejsze wojenne skutki⁷².

⁷¹ Chodzi o wspomniany już cykl filmów amatorskich Adama Macury, których pokaz odbył się w katowickim kinie Kosmos w listopadzie 2016 roku w ramach organizowanego przez Filmotekę Śląską Home Movie Day.

⁷² Zob.: Z. WOŹNICZKA: *Wstęp*. W: *Zakończenie wojny na Górnym Śląsku*. Katowice, Muzeum Śląskie, 2006, s. 13–30.

Pamięć wydarzeń wojennych w całości podporządkowana presji utrwalania narodowej tożsamości znajdowała swoją kumulację w motywie obcości ulokowanej „wewnątrz”, w przestrzeni domu. Jako niebywale bliski horyzont „inności” służyła uwypukleniu dualności stanowiącej specyfikę śląską oraz nadaniu jej rysu tragicznego. Najczęściej eksploatowanym wątkiem był tu motyw dwóch krewnych (braci, szwagrów, ojca/syna), z których jeden jest zdeklarowanym Niemcem, a drugi Polakiem (*Rodzina Milcarków*, 1962, reż. Józef Wyszomirski; *Pięciu*, 1964, reż. Paweł Komorowski; *Blisko, coraz bliżej*, 1982–1986, reż. Zbigniew Chmielewski), jeden wstępuje do polskiej armii, a drugi świadomie wybiera mundur Wehrmachtu (*Pamiętnik znaleziony w garbie*, 1992, reż. Jan Kidawa-Błoński). Walor dydaktyczny tak przedstawianego konfliktu polegał na tym, że „inność” utożsamiana z wrogością nie pełniła tu funkcji dezintegracji pierwotnego układu (rodzinnego, wspólnotowego), ale służyła konsolidacji „swoich” pod białą-czerwoną flagą. Pomimo więzów pokrewieństwa, co poczytywano za wyjątkową zasługę, okazywali oni niezłomność ducha, przedkładając względy patriotyczne nad rodzinne koligacje. Nie chodzi przy tym o to, że antagonizmy tego typu w obrębie rodziny nie miały miejsca. Przeciwnie, przybierały na sile w sytuacjach bezpośrednich konfrontacji narodowościowych. Bębnik pisze o tym fakcie w kontekście września 1939 w Katowicach:

Jako swoisty grymas historii potraktować należy okoliczność, że zarówno wśród obrońców miasta, jak i pośród atakujących znakomitą większość stanowili Górnoszlązacy – z jednej lub drugiej strony granicy [...]. Naprzeciw siebie stanęli nierzadko sąsiedzi, znajomi czy nawet członkowie tych samych rodzin⁷³.

Absolutyzowanie konfliktu w rodzinie, ukazywanie go w filmach jako sztandarowego przykładu spolaryzowanych i zadeklarowanych postaw Ślązaków, którzy nie mieli żadnych wątpliwości i rozterek, jest już jednak pewnym nadużyciem.

Podobne skupienie kontrastujących postaw – tym razem nie w rodzinie, lecz w zamkniętej przestrzeni niewielkiego miasteczka (fikcyjnej Konewki) – stało się domeną filmu *Ślawna jak Sarajewo* (1987). Reżyser Janusz Kidawa przypuszczalnie nosił się z zamiarem przedstawienia problemu wojny na Śląsku w perspektywie bardziej zdystansowanej, o czym świadczy już choćby zastosowana konwencja ludowej ballady oraz właściwy jej prześmiewczy ton (co prawda, przerywany obrazami pogromu, pochodzącymi jak gdyby z innego filmu). Z pewnością udało mu się dość wiernie odmalować realia społeczno-kulturowe śląskiej prowincji, jednak zawiłości śląskiej kondycji czasu wojny zostały tu zarysowane zaledwie szkicowo. Podobnie jak we wcześniej omawianych filmach, „inność” nie była bowiem rozpracowywana jako obciążający psychikę balast, jako stan położenia „bez wyjścia”, z którym człowiek zmuszony jest się mierzyć, ale przeciwnie – jako możliwość wyboru (to znaczy wyboru polskości równoznacznego z odmową podpisania volkslisty⁷⁴). W sumie

⁷³ G. BĘBNIK: *Katowice we wrześniu '39*. Katowice, IPN, 2006, s. 34.

⁷⁴ Film daje przy tym błędną sugestię, że rząd polski rozpowszechniał w radiu informacje, iż za podpisanie volkslisty w wolnym kraju Ślązaków będą czekały restrykcje.

pomimo potencjału scenariusza (na podstawie cenionej na Śląsku powieści Leona Bielasa pod tym samym tytułem⁷⁵) film Kidawy wniósł niewiele nowego do kwestii poszerzenia wiedzy o lokalnych realiach wojennych. Bazując wybiórczo na pamięci lokalnej i jej niektórych motywach (służba w Wehrmachcie, volkslista, zmienność postaw), generalnie trywializował kluczowe problemy, pozostając na poziomie utrwalonych stereotypów.



Fot. 78. *Sławna jak Sarajewo*, reż. J. Kidawa (1987)

Porównawcze spojrzenie na filmy śląskie z różnych czasów dowodzi, że specyfika pograniczności – bardziej ogólnie – stanowi trudność dla każdego języka reprezentacji⁷⁶. Na tym tle dość nieoczekiwanie wyróżniają się (chyba niesłusznie niemal zupełnie dziś zapomniane) dzieła z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: *Dezerters* (1958, reż. Witold Lesiewicz) oraz *Pięciu* (1964, reż. Paweł Komorowski). Twórcy poruszyli w nich temat, jak można sądzić, mało wówczas zajmujący – żołnierzy Wehrmachtu. Wybór tematyki może zaskakiwać, zważywszy na to, iż wymienione tytuły powstały w szczytowym okresie polskiej szkoły filmowej (*Dezerters*) oraz w czasie, który określić można jako kształtowanie się „nowej pamięci”⁷⁷, jak nazywa to zjawisko kulturowe Zwierzchowski (*Pięciu*). Przy czym nieobecność wspomnianych filmów w opracowaniach zbiorczych dziejów kinematografii polskiej jest znacząca – potwierdza „osobność” i swoistą nieprzystawalność wątków śląskich do periodyzacji

⁷⁵ Zob.: A. GWÓZDŹ: *Górny Śląsk razy kilka*. W: IDEM: *Jest film, nie ma filmu – koniec bajki. Felietony o kinie*. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2013, s. 140.

⁷⁶ Por. A. GWÓZDŹ: *Krzyżacy, hakatyści, faszyści... Wizerunek Niemca w polskim kinie wojennym*. W: *Górny Śląsk wyobrażony: wokół mitów, symboli i bohaterów dyskursów narodowych/Imagiertes Oberschlesien: Mythen, Symbole und Helden in den nationalen Diskursen*. Red. J. HAUBOLD-STOLLE, B. LINEK. Opole–Marburg, Instytut Śląski, 2005, s. 314.

⁷⁷ Kino nowej pamięci definiowane jest jako zjawisko, które charakteryzują wzmożone próby (prze)pisania wizerunku II wojny światowej. W szczególności ma to być kino „uzależnione od polityki, ale też biorące pod uwagę istniejące w społeczeństwie stereotypy i resentymy, traktujące wojnę jako mit założycielski PRL, zawierające przeświadczenie o wyjątkowości polskiego doświadczenia wojny [...]”. P. ZWIERZCHOWSKI: *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60...*, s. 9–10.

i klasyfikacji zjawisk filmowych z tego okresu⁷⁸. Z dzisiejszej perspektywy nie da się przeoczyć wpisanego w fabuły gestu wzniesienia się reżyserów ponad unilateralną wizję historyczną, jak się zdaje, po to, by przybliżyć widzowi śląską „inność” wojennych doświadczeń. Zostało to zresztą dostrzeżone przez twórców *Leksykonu polskich filmów fabularnych* pod redakcją Jana Słodowskiego. Film *Dezterter* określono tu jako: „sprawnie zrealizowaną opowieść o losie Polaków na Śląsku i śląskim ruchu oporu”⁷⁹, w której niewiele jest polityki i ideologii, zaś o filmie *Pięciu* napisano, że jest to „jedyny – poza twórczością Kutza – tak prawdziwie śląski film polskiej kinematografii”⁸⁰.

Tytułowy dezterter z filmu *Lesiewicz* to uciekinier z wojska niemieckiego; przybywa on na Śląsk, pragnąc się schronić przed pościgiem Gestapo. Przed realizacją filmu reżyser nakręcił w śląskich plenerach wspólnie z Andrzejem Munkiem socrealistyczny dokument *Gwiazdy muszą płonąć* (1954). W omawianym filmie ponownie wykorzystał oswojoną już nieco scenerię kopalni po to, by uczynić ją kryjówką dla swego bohatera. Wprawdzie w narracji dominują wątki sensacyjne, osnute wokół podziemnej ucieczki zbiega przed policją i oddziałami wojska, w czym pomagają mu Ślązacy, wyraźnie jest tu jednak przywołany problem przymusowych wcieleń do Wehrmachtu. Reżyser nie tylko przy tym po raz pierwszy podjął ten temat na ekranie, ale jeszcze nadał budzącemu kontrowersje doświadczeniu wymiar ponadregionalny, gdyż jego dezterter pochodzi z Pomorza, a znajduje zrozumienie wśród Ślązaków, z którymi łączy go wspólnota wojennych losów. W ten sposób *Lesiewiczowi* udało się ujawnić na ekranie inną, bardziej prawdziwą stronę Ziemi Odzyskanych. Ich przedwojenni mieszkańcy niezależnie od tego, jaka była ich tożsamość, zmuszeni byli podejmować służbę wojskową w armii niemieckiej. Takie ujęcie tematu wojennego było możliwe naturalnie dopiero gdy nastąpił odwilż październikowa 1956 roku – na fali sytuacji politycznej w kraju kino podjęło się ponownego odczytania, ze współczesnej perspektywy, wydarzeń wojennych⁸¹.

Z podobnym tematem, tym razem dotyczącym samych Ślązaków wcielonych do Wehrmachtu, odważnie zmierzył się Komorowski w filmie *Pięciu*. Fabuła tego dzieła oparta jest na głównych wątkach powieści Aleksandra Baumgardta *Brzegi ciemności* i podobnie jak literacki pierwowzór koncentruje się na punkcie liminalnym dla doświadczenia górniczego, jakim jest katastrofa w kopalni i zasypanie pod ziemią. Motyw dramatycznego oczekiwania na pomoc jest tu jednak zaledwie pretekstem do zainicjowania procesów anamnezy, w których doświadczenia jednostkowe płynnie przeplatają się z pamięcią lokalną. W toku retrospektywnych ujęć, kiedy kamera podąża za przełomowymi życiowymi doznaniem bohaterów, oczom widza ukazuje się,

⁷⁸ Filmy te nie znalazły się na przykład w takich opracowaniach, jak: T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*; T. LUBELSKI: *Film fabularny*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. *Film. Kinematografia*. Red. E. ZAJIĆEK. Warszawa, Instytut Kultury, 1994.

⁷⁹ *Leksykon polskich filmów fabularnych*. Red. J. SŁODOWSKI. Warszawa, Wiedza i Życie, 2001, s. 124.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 502.

⁸¹ *Zob.*: T. LUBELSKI: *Film fabularny...*, s. 139.

jak określił to Lewandowski: „panorama dramatycznych losów Górnoszlązaków w XX stuleciu”⁸². Kluczowe dla pamięci zdarzenia dotyczą spraw całkowicie prywatnych, takich jak narzeczeństwo, ślub, narodziny dziecka, ale też kwestii ważnych w dziejach całej zbiorowości, takich jak powstania śląskie i wojna. Przy czym, o ile ten pierwszy wątek potraktowany jest dość schematycznie, jako zarysowany w czarno-białych barwach konflikt polsko-niemiecki (wymownym, ale też nachalnym dowodem zwaśnienia grupy jest strzelająca do powstańców z tyłu barykady piąta kolumna niemieckich ochotników), o tyle sama pamięć wojny maluje obrazy nasycone wyjątkowo pogłębionymi problemami, które potwierdzają zarazem wnikliwą znajomość tematu przez reżysera. Wojna jest tu ukazana przede wszystkim jako doświadczenie graniczne oraz jako żywioł zbierający swoje żniwo po obu stronach barykady, przez co zyskuje wymiar uniwersalny. Intencją Komorowskiego jest przy tym wytlumaczenie polskiemu widzowi sensu zamiany przez Ślązaków mundurów (niemieckich na polskie), co miało miejsce pod Monte Cassino, oraz trudnego do pojęcia przez ludzi spoza Śląska problemu walki bratobójczej autochtonów stojących w szeregach przeciwnych armii. Problem odpowiedzialności za oddanie śmiertelnych strzałów do wroga, który okazuje się „swoim” (sąsiadem, krajanem), przekształca zresztą doświadczenie wojenne w doświadczenie intymne, przy tym wyjątkowo silnie nacechowane brzemieniem winy.

Ogółem film Komorowskiego, chociaż miejscami niewątpliwie operuje schematami (upraszcza na przykład wizerunek stosunków polsko-niemieckich na powojennym Śląsku i kwestie wyjazdów do NRF), dobrze oddaje widzianą „po śląsku” paradoksalność wojny – kluczowe dla lokalnej pamięci przeżycie. Jest to dzieło osobliwe nie tylko dlatego, że ukazuje bardziej skomplikowany obraz stosunków narodowościowych w regionie (i to w sytuacji, kiedy od zakończenia wojny minęło kilkanaście lat), ale też dlatego, że jego przesłaniem pozostaje idea pewnego otwarcia się na „inny”, alternatywny rodzaj pamięci. Najbardziej symboliczną z punktu omawianych tu zagadnień sceną pozostaje ta, w której gdzieś na froncie spotykają się w szpitalu wojskowym żołnierze w różnych mundurach: Polacy z centrum kraju, Ślązacy i Kresowiaczy – wszyscy gotowi do okazania sobie pomocy i zrozumienia. Co ciekawe, film został doceniony w momencie powstania i życzliwie przyjęty przez krytykę, lecz nie odniósł sukcesu i szybko popadł w zapomnienie. Nie spełniły się więc przewidywania Stanisława Janickiego, który – chwając reżysera za to, że poradził sobie z „mnogością skomplikowanych problemów”⁸³ – pisał na łamach „Filmu”: „Sądzę, że film Komorowskiego przełamie u widzów opory w stosunku do tematyki śląskiej, która podobnie jak wiejska, nie cieszy się szczególnym powodzeniem”⁸⁴.

⁸² J.F. LEWANDOWSKI: *Kino śląskie...*, s. 40.

⁸³ S. JANICKI: *O Śląsku po raz piąty*. „Film” 1964, nr 49, s. 4–5.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 5.

Wśród następstw przełomu, jakiego w kinematografii dokonał osławiony rok 1989, często podkreśla się zagubienie kina w nowej rzeczywistości polityczno-ekonomicznej, wynikające między innymi z utraty funkcji pełnionej przez nie w czasach PRL, zatrącenia się dawnej wspólnoty filmowej oraz kryzysu komunikacji na linii: filmowcy – publiczność⁸⁵. Kluczowym wyzwaniem dla polskiej kinematografii w tym okresie, jak pisze Marcin Adamczak, okazały się zwłaszcza dwa zjawiska: zderzenie z regułami wolnorynkowymi i gwałtowne przekształcenia kultury medialnej, zgodne z logiką globalizacji⁸⁶. Sytuacja, w jakiej znalazło się kino i inne dziedziny kultury, oprócz problemów wynikających z koniecznej reorganizacji produkcji oraz inwazji komercji, niosła jednak ze sobą pozytywne skutki. Wyjście z orbity oddziaływań realnego socjalizmu i cenzury w stronę demokratyzacji życia publicznego dawało filmowcom możliwości nieograniczonego niemalże otwarcia się na tematykę do tej pory z przyczyn ideologicznych nieobecną lub marginalizowaną na ekranie. Omawiane zjawisko dało o sobie znać zwłaszcza w obszarze filmu dokumentalnego. Lubelski ujął to w następujący sposób:

Na początku lat dziewięćdziesiątych – szczególnie podczas euforii „odzyskanej pełnej wolności”, kiedy to w 1989 roku upadł w Polsce komunizm – powstał cały szereg dokumentów historycznych. Ich realizację traktowano jako obowiązek wypełniania „białych plam”: przedstawienia – wreszcie bez jakichkolwiek cenzuralnych ograniczeń – wielu zjawisk z najnowszej historii Polski, które w epoce Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej bądź stanowiły tematy tabu, bądź – zakłamywane – były terenem propagandy ideologicznej⁸⁷.

Do tematów tabu badacz zaliczył między innymi niektóre fakty związane z II wojną światową, wśród nich zwłaszcza te dotyczące zbrodni katyńskiej oraz Holocaustu.

Na fali entuzjazmu do opowiadania o wydarzeniach i postaciach wcześniej nieobecnych zrealizowano na przełomie wieków kilka filmów, które można uznać za znaczące w procesie odzyskiwania w polskim dyskursie historycznym zagubionych wątków śląskich⁸⁸. Ich wspólnym tematem jest zakończenie II wojny światowej

⁸⁵ T. LUBELSKI: *Wzlot i upadek wspólnoty, czyli kino polskie 1975–1995*. „Kino” 1997, nr 1.

⁸⁶ M. ADAMCZAK: *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po roku 1989. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2010, s. 240.

⁸⁷ T. LUBELSKI: *Współczesny polski film dokumentalny*. „Culture” 1.04.2005. <http://culture.pl/pl/artukul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny> [dostęp: 18.02.2017].

⁸⁸ Mam tu na myśli przede wszystkim filmy: *Szychta niewolników* (1991, reż. Andrzej Soroczyński), *Heimat pani Hanki* (1995, reż. Andrzej Soroczyński), *Końca wojny nie było* (1999, reż. Wojciech Sarnowicz), *Kolumbowie w kolorze feldgrau* (2000, reż. Paweł Woldan, Włodzimierz Filipek), *Niech świat pamięta o nas... Tragedia Górnolązaków 1945* (2004, reż.

i problem Tragedii Górnos Śląskiej. Przede wszystkim wiąże się to z podjęciem próby dokonania rewizji/uzupełnienia faktu „wyzwolenia” regionu w 1945 roku i weryfikacji ideologicznego obrazu „zatrokanego ludu śląskiego ciemieżonego przez hitlerowców, który z radością wita wyzwolicielską Armię Czerwoną”⁸⁹. Założeniem filmowców jest pokazanie, że zakończenie wojny na Śląsku – co potwierdzają także współcześni historycy – było bardziej skomplikowane i miało bardziej dramatyczny charakter, aniżeli to przedstawiano w okresie PRL. Woźniczka uważa, że inne doświadczenia przypadły w udziale mieszkańcom polskiej, a inne – niemieckiej części Śląska, wskutek czego można powiedzieć, że koniec wojny miał w regionie „wiele twarzy”⁹⁰. W zależności od lokalizacji mieszały się ze sobą „radość i rozpacz, wiara i niepewność, strach i duma z odniesionego zwycięstwa”⁹¹. Koniec wojny trudno było nazwać „wyzwoleniem” przede wszystkim mieszkańcom Gliwic, Bytomia czy Zabrze – miast przed wojną należących do Niemiec. Armia Czerwona, zajmując te tereny, uznawała je za rdzennie niemieckie i dopuszczała się na miejscowej ludności licznych okrucieństw i gwałtów. Czerwonoarmiści nie wnikali w powikłaną strukturę narodowościową śląskiej ludności, kierując się zasadą, że za dawną granicą polsko-niemiecką mieszkają Niemcy, których należy traktować jak wrogów⁹². Jednocześnie jednak na terenach byłego województwa śląskiego stosowali zasadę „oczyszczania tyłów”⁹³, która znalazła się w rozkazie Ławrientija Berii, Ludowego Komisarza Spraw Wewnętrznych ZSRR, a pozwalała „aresztować każdego, kto wydawał się podejrzany, począwszy od żołnierzy AK, na osobach posądzanych o kolaborację skończywszy”⁹⁴. W efekcie wśród ofiar represji Sowietów, obok członków ruchu nazistowskiego, znalazło się wielu polskich Ślązaków, patriotów, powstańców śląskich, nawet żołnierzy

Stefan Skrzypczak, Jerzy Sobociński), *Zgoda – miejsce niezgody* (2006, reż. Stefan Skrzypczak), *Dzieci Wehrmachtu* (2009, reż. Mariusz Malinowski), *Tragedia Górnos Śląska 1945* (2015, reż. Aleksandra Fudala, Adam Turula).

⁸⁹ Z. WOŹNICZKA: *Wstęp. W: Zakończenie wojny na Górnym Śląsku...*, s. 14.

⁹⁰ Ibidem, s. 15.

⁹¹ Ibidem, s. 15.

⁹² „Na Górnym Śląsku problem wcielania mężczyzn do armii niemieckiej stanowił jeden z najistotniejszych elementów polityki władz hitlerowskich – pisze Kornelia Banaś. – Służba w wojsku była usankcjonowana niemieckim obywatelstwem mieszkańców rejencji opolskiej, a w przypadku mężczyzn z przedwojennego województwa śląskiego – przyjęciem jednej z pierwszych trzech grup DVL. [...] Ten stan rzeczy powodował, że żołnierze sowieccy, po wkroczeniu na Górny Śląsk, podejrzewali wszystkich mężczyzn o służbę w Wehrmachcie czy w Volkssturmie, a więc o udział w walce przeciwko Armii Czerwonej, co dawało podstawę do aresztowania”. K. BANAŚ: *Kategorie osób deportowanych z Górnego Śląska do ZSRR w 1945 r. W: Deportacje Górnos Ślązaków do ZSRR w 1945 roku*. Red. A. DZIUROK, M. NIEDURNY. Katowice, IPN, 2004, s. 53.

⁹³ Zob.: S. ROSENBAUM, D. WĘGRZYN: *Deportacje z Górnego Śląska do Związku Sowieckiego w 1945 roku. Katalog wystawy stałej w Centrum Dokumentacji Deportacji Górnos Ślązaków do ZSRR w 1945 roku w Radzionkowie*. Katowice, IPN, 2015, s. 37.

⁹⁴ Ibidem, s. 38.

AK⁹⁵ (na przykład Maksymilian Chrobok czy Alfred Orszulik – wspomniani w filmie *Tragedia Górnos Śląska 1945*, 2015, reż. Aleksandra Fudala, Adam Turula). Najgorszy los spotkał jednak autochtonów mieszkających w Gliwicach, Miechowicach, Zabrze, gdzie dopuszczano się zbiorowych mordów na cywilach⁹⁶.

Jak podkreślają historycy, terminem „Tragedia Górnos Śląska” czy „Tragedia Śląska” należy określać nie wyizolowany fakt historyczny, lecz raczej szereg zjawisk⁹⁷: „zbrodnie wojenne Sowietów (Armii Czerwonej): morderstwa na ludności cywilnej, gwałty, jak też plądrowanie mienia, niszczenie substancji architektonicznej i rujnowanie przemysłu wskutek demontaży infrastruktury zakładów przemysłowych oraz rekwizycji”⁹⁸. Najbardziej powszechne jest jednak kojarzenie Tragedii Górnos Śląskiej z wywózkami do ZSRR na mocy postanowień konferencji w Jałcie dotyczących tak zwanych „reparacji wojennych”⁹⁹. Według różnych źródeł skala deportacji z Górnego Śląska miała obejmować od 30 do 90 tysięcy robotników¹⁰⁰ internowanych w efekcie zorganizowanych aresztowań i łapanek, a następnie zesłanych do łagrów na terenie Ukrainy, Kazachstanu i Syberii, z przeznaczeniem do katorżniczej pracy w kopalniach, kamieniołomach, przemyśle ciężkim i rolnictwie. Aż do 1989 roku był to temat w oficjalnej historii Polski nieobecny z przyczyn ideologicznych, ale także wymazywany z pamięci zbiorowej wskutek celowych zabiegów¹⁰¹ oraz powszechnego milczenia świadków zdarzeń, którzy obawiali się dalszych represji. W ostatnim dwudziestopię-

⁹⁵ W 1948 roku, kiedy to władze polskie podjęły zabiegi o powrót swoich obywateli do kraju, stworzono imienną listę zaginionych (10 tysięcy mężczyzn), tak zwaną listę Ziętka. Znajdujących się na niej Ślązaków mylnie określono jako „górników”, odsuwając na dalszy plan inne kategorie zawodowe i grupy społeczne. Zob.: K. BANAS: *Kategorie osób deportowanych z Górnego Śląska do ZSRR w 1945 r...*, s. 60.

⁹⁶ S. ROSENBAUM, D. WĘGRZYN: *Deportacje z Górnego Śląska do Związku Sowieckiego w 1945 roku...*, s. 23.

⁹⁷ Zob.: z cyklu *Prawda czasu*. Odc. 1. *Tragedia Górnos Śląska*. TVP 3 Opole. Real. Andrzej Buchowski, Marcin Pawełczak, Rafał Bobrowski, Maciej Lubczański, Grzegorz Kubaszko. <https://www.youtube.com/watch?v=EJa0hyqXg84> [dostęp: 18.02.2017].

⁹⁸ S. ROSENBAUM: *Tragedia Górnos Śląska*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX i XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MICHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015, s. 299.

⁹⁹ S. ROSENBAUM, D. WĘGRZYN: *Deportacje z Górnego Śląska do Związku Sowieckiego w 1945 roku...*, s. 39.

¹⁰⁰ W publikacjach historycznych poświęconych temu tematowi pojawiają się różne dane: 30–45 tys. osób (S. ROSENBAUM, D. WĘGRZYN: *Deportacje z Górnego Śląska do Związku Sowieckiego w 1945 roku...*, s. 41); 50 tys. (S. ROSENBAUM: *Tragedia Górnos Śląska...*, s. 299); 90 tys. (Z. WOŹNICZKA: *Wstęp...*, s. 25). O problemach z ustaleniem faktycznej liczby deportowanych zob.: S. FERTACZ: *Problemy statystyki Górnos Ślązaków deportowanych w 1945 r. do ZSRR*. W: *Deportacje Górnos Ślązaków do ZSRR w 1945 roku...*, s. 41–50.

¹⁰¹ Można w nich widzieć bierne i czynne praktyki generowania niepamięci, tak jak opisał te zjawiska Piotr Tadeusz Kwiatkowski: P.T. KWIATKOWSKI: *Spoleczne tworzenie zbiorowej niepamięci*. W: *Etniczność, pamięć, asymilacja. Wokół problemów zachowania tożsamości mniejszości narodowych i etnicznych w Polsce*. Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Sejmowe, 2009, s. 90–128.

cioleciu dzięki historykom z Instytutu Pamięci Narodowej, naukowcom, publicystom i działaczom lokalnym szczegóły tych zdarzeń są stopniowo odkrywane i ujawniane opinii publicznej. Sejmik Województwa Śląskiego dla upamiętnienia siedemdziesiątej rocznicy tych tragicznych wydarzeń ogłosił rok 2015 Rokiem Pamięci Ofiar Tragedii Górnośląskiej 1945.

Odzyskiwanie historii lokalnej odbywa się przy wydatnym udziale filmu dokumentalnego. W przestrzeni medialnej tego gatunku spotykają się przy tym dwie kwestie: zamiar realizatorów zainteresowanych uzupełnianiem historycznych luk za pośrednictwem głosu świadków historii oraz atmosfera społecznego oczekiwania na odblokowywanie pamięci o traumatycznych wydarzeniach zarówno w jej obszarze komunikacyjnym, jak i kulturowym. Wiąże się z tym typowe dla tych produkcji ograniczenie profesjonalnego komentarza historycznego na rzecz rozbudowanych wypowiedzi uczestników traumatycznych zdarzeń. Jeśli już głos zabiera ekspert, to najczęściej z offu, co stanowi konieczną ramę narracyjną do objaśnienia i uporządkowania skomplikowanych faktów (*Szychta niewolników*, 1991, reż. Andrzej Soroczyński; *Końca wojny nie było*, 1999, reż. Wojciech Sarnowicz; *Zgoda – miejsce niezgody*, 2006, reż. Stefan Skrzypczak; *Tragedia Górnośląska 1945*, 2015, reż. Aleksandra Fudala, Adam Turula). Nieliczne wypowiedzi do kamery zawodowych historyków (pracowników IPN, muzealników, naukowców) uwiarygodniają indywidualne wspomnienia (*Niech świat pamięta o nas... Tragedia Górnoślązaków 1945*, 2004, reż. Stefan Skrzypczak, Jerzy Sobociński; *Zgoda – miejsce niezgody*, 2006, reż. Stefan Skrzypczak). W niektórych filmach komentarz zredukowany jest do planszy skrótowo informującej widza, o jakich wydarzeniach będzie mowa (*Kolumbowie w kolorze feldgrau*, 2000, reż. Paweł Woldan, Włodzimierz Filipek), a czasem nie ma go wcale – wówczas cała narracja prowadzona jest z punktu widzenia głównego bohatera (*Heimat pani Hanki*, 1995, reż. Andrzej Soroczyński; *Dzieci Wehrmachtu*, 2009, reż. Mariusz Malinowski). Podobną do komentarza historyków funkcję dramaturgiczną pełnią w wymienionych dziełach archiwalne zdjęcia i materiały audiowizualne – potwierdzają i porządkują relacje świadków oraz treści zawarte w prywatnych dokumentach, listach i fotografiach. Zarówno materiałom pochodzącym z archiwum kulturowego, jak i indywidualnym pamiętkom przyznaje się przy tym równy status źródła historycznego.

Ideą przewodnią wspomnianych produkcji pozostaje umożliwienie wybrzmienia uciszanych dotąd głosów jednostek oraz ich uwiecznianie za pośrednictwem medium filmowego. Każda z relacji ma tutaj wyjątkową wartość, jest zapisem autentycznego przekazu formułowanego przez świadka przeszłości – przedstawiciela odchodzącego już pokolenia. Dowodem wygasania pamięci komunikacyjnej i przemieszczania się charakterystycznych dla niej obrazów i doświadczeń w rejony postpamięci jest przy tym przywoływanie w filmach zrealizowanych w ostatnich latach relacji reprezentantów drugiej generacji, a więc dzieci tych, którzy przeżyli wojnę¹⁰². Cel filmowania, jakim jest utrwalanie za pomocą mechanizmu pamięci protetycznej przekazów transpokoleniowych, przekłada się, nawiasem mówiąc, na nieco nużącą widza tendencję do stosowania bezpośrednich, indywidualnych wypowiedzi do kamery (popularna we

¹⁰² M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci*. „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 28–29.

współczesnym kinie dokumentalnym inwazja „gadających głów”¹⁰³), będących urzeczywistnieniem potrzeby zrelacjonowania własnych trudnych doświadczeń, a także upamiętnienia ofiar tragedii, którą się przeżyło. Niezależnie jednak od monotonii użytej formy wypowiedzi, dzięki jej zastosowaniu – poprzez zbliżenia twarzy, oczu, dłoni mówiących, a także widoczną ekspresywność słów – na pierwszy plan wybijają się emocje potęgujące dramatyzm ukazywanych faktów i w zindywidualizowanej perspektywie sytuują same zdarzenia.

Takie ujęcie problematyki przeszłości dobrze koresponduje ze współcześnie lansowaną przez zachodnich badaczy wizją rozumienia historii jako projektu holistycznie łączącego różne perspektywy. Jest ona wyrazem nowego spojrzenia na sprawy przeszłości, w którym za wiodący uznaje się pogląd, że to „ludzie są aktywnymi kreatorami historii”¹⁰⁴, niezależnie od tego, czy są profesjonalnymi historykami, działaczami lokalnymi czy tropicielami własnych, rodzinnych historii. W omawianych filmach upowszechniany jest podobny pogląd – kluczem do rozumienia przeszłości jest połączenie tego, co prywatne i publiczne, zakopywanie przepaści pomiędzy pamięcią a historią poprzez włączenie w nurt oficjalnej historii różnych pamięci komunikacyjnych i kulturowych. Ten aspekt rozważań naznaczony jest jednak przy tym wyraźnym podtekstem „odzyskiwania” i „odpominania” wszystkiego tego, co umknęło w politykach pamięci, a co pozostało do przepracowania przez wspólnotę jako konieczne uzupełnienie biegu jej dziejów. Wynika stąd artykułowany przykładowo przez filmowców postulat symetryczności w postrzeganiu przeszłych zbrodni, wyrażający się w sformułowaniach w rodzaju: „O ile [...] zbrodnie w Katyniu na polskiej inteligencji budzą w Polsce jednoznaczny sprzeciw, to uśmiercenie tysięcy Ślązaków pozostaje wciąż przemilczane i bagatelizowane”¹⁰⁵. Z powyższą ideą współbrzmi refleksja sformułowana przez amerykańskiego historyka Davida Thelena (choć inaczej nazwana, korelująca przy tym także z ideą „krajobrazu pamięci”): „przeszłość powinna być postrzegana jako głęboko ludzkie doświadczenie i jako szansa na porozumienie, nie zaś podłoże wzajemnych podziałów i podejrzliwości”¹⁰⁶.

W zakresie tematycznym omawiane produkcje rozwijają różne wątki Tragedii Górnos Śląskiej. Większość z nich skupia się na samym fakcie deportacji. Tak jest w przypadku *Szychty niewolników* – filmu zrealizowanego w 1991 roku, a więc na początku okresu transformacji ustrojowej, kiedy to fakty historyczne dopiero zaczynały być rozpoznawane przez historyków¹⁰⁷, wskutek czego w materiale tym pojawia

¹⁰³ Szerzej o tym zob.: M. PRZYLIPIAK: *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004, s. 247–248.

¹⁰⁴ H. KEAN, P. ASHTON: *Introduction: People and their Pasts and Public History Today*. In: *Public History and Heritage Today: People and their Pasts*. Eds. EIDEM. London, Palgrave Macmillan, 2012, s. 1.

¹⁰⁵ Fragment opisu filmu: *Niech świat pamięta o nas... Tragedia Górnos Ślązaków 1945* w bazie: filmpolski.pl.

¹⁰⁶ H. KEAN, P. ASHTON: *Introduction: People and their Pasts and Public History Today...*, s. 2.

¹⁰⁷ Śledztwo w sprawie deportacji około 10 tysięcy górników – jak wówczas sądzono – z Górnego Śląska, przeprowadzonej przez NKWD, zostało wszczęte postanowieniem Okrę-

się też wiele nieścisłości (podaje się przykładowo, że do łagrów zesłano 25 tysięcy osób, z czego wróciła połowa). Ogółem daje się jednak odczuć, że wyjawiane przez świadków na ekranie szczegóły zbrodni, jakie pozostały w pamięci indywidualnej, stanowią niemal zupełne *novum*. Wypowiedzi bohaterów – górników wywiezionych



Fot. 79. *Niech świat pamięta o nas...*
Tragedia Górnolązaków 1945, reż.
S. Skrzypczak, J. Sobociński (2004)

na Syberię – charakteryzuje pewna rezerwa (widoczna doskonale, gdy porównuje się zwierzenia tych samych postaci w kolejnych filmach, co wskazuje na eskalację ich otwartości), która może wynikać z utrwalonego lęku przed wyjawianiem spraw przez ponad czterdzieści lat objętych nakazem milczenia. Komentarz historyczny wyraźnie skupiony jest z kolei na demontażu mitu „wyzwolenia”. Propagandowy materiał audiowizualny ukazujący powitanie Armii Czerwonej przez mieszkańców Śląska kontrastuje tu z wypowiedziami świadków, natomiast głos lektora informuje: „Dla Polaków są to pierwsze dni wolności, nie spodziewają się, że daleko w Moskwie zgotowano im okrutny los”. Odpowiedzialnością za zbrodnię, która jeszcze nie jest nazywana Tragedią Górnoląską, lecz wywózką – deportacją na „niewolniczą szczytę”, obarcza się Radziecką Komendanturę Wojenną reprezentującą rząd radziecki, generalnie wrogo usposobiony względem Polaków. Film ten stanowi zaledwie wprowadzenie do tematyki deportacji, nie ma tu jeszcze rozpoznania istoty dramatu, jaki dokonał się w regionie, na ekranie nie pada też pytanie o tożsamość zesłanych.

Kolejne filmy, począwszy od *Końca wojny nie było*, przez *Niech świat pamięta o nas...* *Tragedia Górnolązaków 1945*, po *Tragedię Górnoląską 1945*, konsekwentnie rozwijają temat zbrodni, a jej szczegóły potwierdzają nowo odkrywane fakty, rośnie też liczba ofiar (w filmie *Niech świat pamięta o nas...* *Tragedia Górnolązaków 1945* podaje się liczbę 50 tysięcy internowanych, z których do domu wrócił co piąty). Jeśli chodzi o same in-

gowej Komisji Badania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Katowicach 27 czerwca 1991 roku (sygnatura akt OKKa/S 3/91). Zob.: A. KWIECIŃSKI: *Ustalenia śledztwa w sprawie deportacji Górnolązaków do ZSRR*. W: *Deportacje Górnolązaków do ZSRR w 1945 roku...*, s. 100. Od 1989 roku temat ten zaczął się pojawiać początkowo w prasie regionalnej i lokalnej, był też przedmiotem coraz liczniejszych opracowań historyków. W 2003 roku zorganizowano pierwszą wystawę i konferencję naukową o deportacjach w Muzeum Górnoląskim w Bytomiu. Zob.: S. ROSENBAUM, D. WĘGRZYN: *Deportacje z Górnego Śląska do Związku Sowieckiego w 1945 roku...*, s. 117–118.

dywidualne wspomnienia, podawanych jest coraz więcej szczegółów zdarzeń (dotyczą one organizacji wywozek, pobytów w obozach przejściowych, transportu w trudnych warunkach, wyrzucanych z pociągów karteczek z informacjami, tak zwanych „listów drogowych”, pobytu w Gułagu, kontaktów z miejscową ludnością etc.), istotny jest także fakt, że przekaz wypowiediany jest w różnych językach: po polsku, po niemiecku i w dialekcie śląskim. Perspektywę pamięci o tych czasach uzupełniają opowieści kobiet i dzieci, znajdujących się w bardzo trudnej sytuacji materialnej, praktycznie bez środków do życia po tym, jak słuch zaginął po ich mężach i ojcach¹⁰⁸. Nie mówi się już tylko o „górnikach”, ale także o innych grupach społecznych: żołnierzach Wehrmachtu, autochtonach, Polakach, powstańcach śląskich. O zainteresowaniu tym tematem na gruncie lokalnym świadczy fakt podejmowania problematyki deportacji przez filmowców amatorów. Henryk Latusek w *Skrywanym biografiiach* (2005), przypominających dzieje 191 mieszkańców Łazisk Górnych, deportowanych do sowieckich łagrów, wskazuje na istotny problem milczenia świadków dramatycznych zdarzeń. Bohaterowie jego filmu, Bernard Ciszewski i Franciszek Sosna, przeżyli wywózkę i zaświadczaają, że Sowietom pod groźbą surowych represji (w tym zagrożenia ponowną deportacją) nalegali, by więźniowie nie opowiadali nikomu o zdarzeniach, jakich byli świadkami.

Powstające dokumenty filmowe dotyczące problematyki deportacji ujawniają cały dramat tożsamości mieszkańców regionu, który najdobitniej może przedstawia fabularyzowana scena z filmu *Tragedia Górnos Śląska 1945*. W czasie przesłuchania NKWD próbuje ustalić tożsamość bohatera, a ten na pytania funkcjonariuszy odpowiada: „Jo jest Ślązok. Nazywom się Alojzy Żymła, mieszkom w Radzionkowie, Ślązok”. Sowietom zaś wpisują w formularzu w rubryce „narodowość”: „Germaniec”. Ten fragment filmu Aleksandry Fudali i Adama Turuli ujawnia jeden z bardziej typowych losów autochtonów, którzy bardzo często dokonywali samoidentyfikacji nie w odniesieniu do kategorii narodowości, ale w oparciu o pojęcia „swojskości”, „tutejszości”. Były jednak i takie przypadki, kiedy pomimo czytelnej deklaracji narodowościowej i aktywności patriotycznej ludzi spotykały represje. Przykładem może być postać Alfreda Orszulika, także bohatera filmu *Tragedia Górnos Śląska 1945*. W 1939 roku został on aresztowany przez Gestapo, ponieważ był powstańcem śląskim, natomiast w 1945 roku uznano go za Niemca, internowano i zesłano do łagru. Paradoks polegał na tym, że ludność cywilna zaznała opresji ze strony dwóch następujących po sobie systemów totalitarnych: hitlerowskiego i stalinowskiego („brunatnego” i „czerwonego”, jak ujmuje to Marian Grzegorz Gerlich¹⁰⁹), kierujących się podobną logiką i wykorzystujących podobne środki represjonowania miejscowej ludności oraz te same miejsca eksterminacji (na przykład obozy pracy, takie jak świętochłowicka Zgoda¹¹⁰).

¹⁰⁸ Zob.: J. NEJA: *Wpływ deportacji Górnos Ślązaków do ZSRR w 1945 r. na życie gospodarcze i społeczne Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych*. W: *Deportacje Górnos Ślązaków do ZSRR w 1945 roku...*, s. 89–91.

¹⁰⁹ M.G. GERLICH: *Śląski witraż. Prawdy, złudzenia, mity*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2016, s. 177.

¹¹⁰ Zob.: *Obozowe dzieje Świętochłowic Eintrachthütte-Zgoda*. Red. A. DZIURK. Katowice–Świętochłowice, IPN, 2002; A. DZIURK: *Obóz pracy w Świętochłowicach. Dokumenty*. Katowice

Problem tego właśnie obozu pracy podejmuje w swoim kolejnym śląskim filmie, zatytułowanym *Zgoda – miejsce niezgody*, Stefan Skrzypczak, skupiając się na paradoksalności historii wojennej na Śląsku. Tytułowa Zgoda jest tyleż znakiem niezgody wynikającej z różnych interpretacji przeszłości, co symbolem absurdu systemów totalitarnych, kierujących się bezwzględną logiką odwetu, krwi, zdobyczy terytorialnych i łupów wojennych. Jakkolwiek intencją reżysera wyraźnie pozostaje zamiar uwiecznienia pamięci o ludzkiej tragedii, nie dostrzega się tutaj monumentalizowania zbrodni, a raczej klimat edukacji i pojednania. Świętochłowicki obóz pracy, tak jak zostało to ukazane na ekranie, w wyniku odzyskiwania wspomnień z przeszłości i w toku publicznej debaty, po latach przekształca się w „miejsce pamięci” – symbol katorgi Żydów (eksterminowanych przez hitlerowców), a później Niemców, Ślązaków i Polaków (prześladowanych przez komunistyczny Urząd Bezpieczeństwa). Występujący w filmie świadkowie, wówczas czternasto-, siedemnastoletni więźniowie, dla których Zgoda stała się miejscem kaźni, opowiadają przed kamerą o swoich dramatycznych przeżyciach: aresztowaniach, przesłuchaniach, biciu, upokorzeniach, głodzie, torturach (grozę tego przekazu wzmacniają czarno-białe rysunki twórcy komiksów Bartłomieja Hassa). W komentarzu historycznym Adam Dziurok z Instytutu Pamięci Narodowej objaśnia, że ludność cywilna: mężczyźni, kobiety, dzieci, trafiała do obozu na podstawie dekretu PKWN z 4 listopada 1944 roku, dotyczącego środków zabezpieczenia przeciwko „zdrajcom narodu”. Za tych ostatnich zostali uznani w pierwszym rządzie Ślązacy z terenów niemieckiego Śląska, a następnie obywatele województwa śląskiego, zwłaszcza ci z II grupą DVL. W ten sposób volkslista stała się dla władz komunistycznych sposobem rozwiązania skomplikowanych problemów narodowościowych na powojennym Śląsku. Film, oprócz szczegółowych danych, których dostarczają obrazy zachowane w indywidualnej pamięci, a które dotyczą eksterminacji rzeszy cywilów (dokładnie podaje się liczbę 1850 ofiar), ukazuje w perspektywie „oddolnej” ludzki dramat wywołany przez bezwzględne odniemczanie na Śląsku w okresie tużpowojennym¹¹¹.

Kolejnym tematem eksplorowanym filmowo w ramach odzyskiwania pamięci o przebiegu II wojny światowej na Śląsku jest wątek żołnierzy Wehrmachtu, będący osnową filmów: *Kolumbowie w kolorze feldgrau* oraz *Dzieci Wehrmachtu*. Obydwa dzieła ukazują historię z perspektywy mieszkańca pogranicza – terenów anektowanych do Rzeszy – który jest objęty obowiązkiem służby wojskowej. Pierwszy z filmów stanowi zbiór relacji naocznych świadków zdarzeń – żołnierzy Wehrmachtu, drugi przedstawia wojenne losy z punktu widzenia syna poszukującego zagubionego grobu ojca na wschodnich krańcach Ukrainy. Przyjęty przez filmowców punkt widzenia sprawia, że widz nie postrzega bohaterów jako zakładników czy zdrajców, ale jako

ce, IPN, 2014; G. GRUSCHKA: *Zgoda – miejsce zgrozy*. Przeł. J. BOMBA. Zabrze, Narodowa Oficyna Śląska, 2008. Zob. też próbę rekonstrukcji debaty publicznej na temat pamięci o obozach na Śląsku: B. LINEK: *Cienie obozów (Łambinowice, Świętochłowice)*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX–XX wieku...*, s. 423–426.

¹¹¹ O pamięci komunikacyjnej dotyczącej tego okresu zob.: E.A. SEKUŁA: *Kultury pamięci Górnego Ślązaków*. W: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość...*, s. 130 i nast.

ofiary systemu. Tym, co przebija z obydwu omawianych dzieł, jest fakt absurdalności wojny pokazanej oczyma Ślązaka wcielonego do niemieckiej armii – nie czuł on powołania do walki dla Niemców, często w ogóle nie znał języka niemieckiego, a listy frontowe do domu pisał po polsku. Pod Monte Cassino zmieniał mundur na polski i odtąd uczestniczył w wojnie po drugiej stronie, cały czas dźwigając jednak brzemię „żołnierza Wehrmachtu”, które stało się zresztą swoistym balastem kolejnej generacji – „dzieci Wehrmachtu”.



Fot. 80. *Zgoda – miejsce niezgody*, reż. S. Skrzypczak (2006)

Pierwszy z omawianych filmów koncentruje się na doświadczeniach frontowych żołnierzy w mundurach w kolorze feldgrau. Opowiadają oni przed kamerą o swoim rozdarciu (robili wszystko, by nie strzelać do „swoich”, podczas przysięgi na wierność Hitlerowi tylko poruszali wargami), podkreślają obligatoryjność służby w Wehrmachcie, brak jakiegokolwiek wyboru¹¹². Film opiera się wyłącznie na pamięci komunikacyjnej uczestników zdarzeń oraz na drastycznych materiałach archiwalnych. Współ dają one wizję okrucieństwa maszyny wojennej, która toczy się w surowym rytmie wojskowego marsza, tratując ubezwłasnowolnione jednostki. Ogółem dzieło to uniwersalizuje doświadczenie wojny; jej skutki dla pojedynczych ludzi, niezależnie

¹¹² Temat żołnierzy Wehrmachtu należy do zagadnień słabo opracowanych przez współczesnych historyków. Pierwszą i jedyną, jak na razie, monografią pozostaje książka Ryszarda Kaczmareka *Polacy w Wehrmachcie*. W świetle przedstawionych w niej badań można sądzić, że na Górnym Śląsku zdarzały się przypadki ochotniczego zgłaszania się do armii niemieckiej (podobnie jak zdarzały się akty kolaboracji czy oportunistów), jednak nie zmienia to faktu, iż zdecydowana większość Górnoszlązaków jako obywateli Rzeszy szła do wojska na zasadzie przymusu wynikającego z powołania, zaś ucieczki traktowane były jako dezercja i wiązały się z restrykcjami nie tylko dla poborowego, ale także dla jego rodziny. Zob.: R. KACZMAREK: *Polacy w Wehrmachcie*. Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 2010. Zob. też: A. LYSKO: *Czyste oczy*. Łędziny, Stowarzyszenie Rozwoju Zawodowego Śląska i Małopolski, 2011.

od tego, po której stronie walczą, zawsze są tragiczne. Jego przesłaniem pozostaje konieczność dowartościowania w pamięci zbiorowej trudnego losu żołnierzy Wehrmachtu – należą oni do tego samego pokolenia Kolumbów, co polscy bohaterowie ofiarnie przelewający krew za ojczyznę, jednak przeżywali na różnych frontach wojennych „podwójny dramat”¹¹³, wynikający z konieczności walki przeciwko „swoim”. Z kolei w drugim filmie akcent przesuwają się na doświadczenie postpamięci, czyli, mówiąc słowami Marianne Hirsch, „pamięci odziedziczonej”¹¹⁴, która charakteryzuje się zapośredniczeniem medialnym (opowieściami, fotografiami, zapiskami), a zarazem szczególną siłą afektywną, wynikającą z tego, co autorka nazywa „indeksem performatywnym”¹¹⁵, mianowicie z potrzeby powiązania rozproszonych fragmentów przeszłości, ich odbudowania, upamiętnienia. W filmie *Dzieci Wehrmachtu*, którego głównym bohaterem jest znany śląski pisarz i działacz społeczny, Alojzy Lysko, podkreślony zostaje pokoleniowy motyw syna pragnącego poznać i zachować w pamięci kulturowej trudny i tragiczny los zaginionego ojca.

Uzupełnieniem repertuaru historii odzyskiwanych, jakie pojawiają się w dokumentalnych obrazach Śląska zrealizowanych po 1989 roku, może być motyw „małej ojczyzny” – matecznika uwspólnionej pamięci, „swojej” i „innej”. Temat ten, rzadko podejmowany przez polskich filmowców, jest treścią filmu Andrzeja Soroczyńskiego *Heimat pani Hanki*. Jego bohaterką jest Johanna Friebe-Hesse, niemiecka Ślązaczka urodzona przed wojną w podgliwickich Rachowicach. Przez pryzmat jej losu (utrata ojca uznanego za zaginionego w sowieckich łagrach, utrata domu i majątku, konieczność ukrywania się u obcych ludzi, pragnienie trwania – pomimo zmiany granic, języka i systemu – w przestrzeni rodzinnej wsi) reżyser stara się przedstawić polskiemu widzowi realia powojenne z „innej”, niemieckiej strony. I chociaż nie wnika on zbyt głęboko w problematykę śląskiej tożsamości i nie usiłuje tłumaczyć skomplikowanych lokalnych uwarunkowań (kierując się w dużej mierze schematem podziałów narodowych), to – głównie wskutek odwrócenia perspektywy oglądu regionu – udaje mu się w pewien sposób dotknąć problemu pograniczności, rozumianej jako jakiś rodzaj „niejednorodności tożsamości i kompetencji kulturowej”¹¹⁶. Jego bohaterka jest bowiem Niemką, która mówi po polsku, była prześladowana przez władze komunistyczne za niemieckie pochodzenie, a mimo to czuje więź z Polską. W jej opisie rzeczywistości, dokonującym się niejako ponad kategorią narodowości, daje się odczuć silne przywiązanie do miejsca i korzeni. Przywiązanie to nie wynika z motywacji ideologicznych, ale z pierwotnych więzów człowieka zadomowionego w określonym krajobrazie i środowisku, o których niegdyś pisał Stanisław Ossowski, łącząc je z kategorią „ojczyzny prywatnej”¹¹⁷. Śląski *Heimat* nie jest więc dla pani Hanki pojęciem ekskluzywnym, w którym miałyby się mieścić pamięć utraty podnoszona do roli

¹¹³ Z opisu filmu: *Kolumbowie w kolorze feldgrau* w bazie filmpolski.pl.

¹¹⁴ M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci...*, s. 28.

¹¹⁵ Ibidem, s. 34.

¹¹⁶ H. RUSEK: *Tożsamość pogranicza. Wprowadzenie*. W: *Pogranicza kulturowe i etniczne w Polsce*. Red. Z. KŁODNICKI, H. RUSEK. „Archiwum Etnograficzne” 2003, t. 41, s. 9.

¹¹⁷ S. OSSOWSKI: *O ojczyźnie i narodzie*. Warszawa, PWN, 1984, s. 15–46.

symbolu wyobrażonej wspólnoty. Zamiast tego jest wyznacznikiem indywidualnych relacji z ziemią wciąż uznawaną – pomimo materialnej utraty – za „własną” w sensie duchowym. Z filmu odczytać można ukrytą sugestię, że kluczem do zrozumienia śląskości jest kategoria pograniczności jako strategii komunikacyjnej zachęcającej do porzucenia wygodnych schematów i stereotypów na rzecz podejmowania wysiłków negocjacji i porozumienia¹¹⁸. Jest ona zarazem ściśle związana z wypracowywaniem umiejętności rezygnacji z zamykania się w limitowanej przestrzeni własnej pamięci w kierunku jej pojmowania jako fragmentu czegoś radykalnie szerszego – krajobrazu pamięci zawsze już zawierającego perspektywę „Innego”.

7.4

Mnemotoposy (post)pamięci lokalnej

Wśród różnych „kultur pamięci”¹¹⁹ Górnego Śląska w ostatnich latach coraz bardziej przebija w dyskursie publicznym pamięć autochtonów, którą za Elżbietą A. Sekułą można określić jako pamięć „śląskich Ślązaków”. Ten rodzaj pamięci dotyczy wspólnoty lokalnej, określającej własną tożsamość w oparciu o kategorie „swojskości”, a związek z bliską przestrzenią geograficzną i społeczno-kulturową czyni podstawą identyfikacji egzystencjalnych. Pamięć ta znajduje odzwierciedlenie w reprezentacjach (zwłaszcza literackich¹²⁰, ale także filmowych) jako los wielowątkowo „pograniczny”; jego skomplikowany bieg, odczuwany jako kulturowa „inność”, wzmacnia poczucie dystansu grupy lokalnej w stosunku do narodowych metanarracyjnych wersji przeszłości. Przenoszenie pamięci lokalnej z poziomu komunikacyjnego na poziom kulturowy, jakie dokonuje się w tych reprezentacjach, związane jest z potrzebą uzupełniania historii oficjalnej o wątki znane z prywatnych przekazów, o których nigdy nie słyszało się w szkole, zwłaszcza jednak – z pragnieniem upamiętnienia dotąd przemilczanych faktów i zdarzeń oraz zrekompensowania w pewien sposób doznanych indywidualnych strat. Ożywiona praca pamięci, dociekanie „prawdziwszej” wersji przeszłych zdarzeń jest tu rodzajem działalności „oddolnej”, wyrażającej potrzeby egzystencjalne, choć oczywiście ma także wymiar szerszy, ponadjednostkowy. Towarzyszy procesom rekonstruowania tożsamości – spajania lokalnej wspólnoty wyobrażeniami na temat śląskości, tradycji lokalnej i własnej historii. Obrazy i narracje, które w całości ukazują lokalny punkt widzenia, pełnią zatem podwójną rolę: z jednej strony uzupełniają

¹¹⁸ Zob.: J. NIKITOROWICZ: *Pogranicze. Tożsamość. Edukacja międzykulturowa*. Białystok, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 1995, s. 12–13.

¹¹⁹ Elżbieta A. Sekuła, posługując się określeniem „różnoty” (zaczepniętym od Tadeusza Sławka), wyróżnia wśród śląskich kultur pamięci: pamięć „wypędzonych” (śląskich Niemców), pamięć śląskich emigrantów, pamięć polskich Ślązaków (autochtonów), pamięć śląskich Polaków (powojennych „kolonizatorów”) i pamięć śląskich Ślązaków. E.A. SEKUŁA: *Kultury pamięci Górnoślązaków...*, s. 123–130.

¹²⁰ Zob.: E. DUTKA: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.

„krajobraz pamięci” narodowej, z drugiej – funkcjonują w obiegu lokalnym i regionalnym, uczestnicząc w procesach kulturowej selekcji, osławiania i włączania do lokalnej narracji wątków uznawanych za „swoje”.

Wśród najczęściej podejmowanych motywów znajdują się omawiane już częściowo wątki przymusowej służby w niemieckim wojsku, pobytu w obozach i deportacji. W pamięci lokalnej jako kluczowe dla losu zbiorowości zapisują się nieco inne, aniżeli w narodowej wersji dziejów, daty. Obok tragedii września 1939 pojawia się tu przykładowo klęska Stalingradu, która pochłonęła szereg ofiar spośród rekrutów ze Śląska, a także owiany złą sławą czas „wyzwolenia” 1945. Filmowo lokalny punkt widzenia najpełniej wyrażają amatorskie produkcje Józefa Kłyka. W filmie *Czterech synów ojciec miał* (2001/2003) ukazany jest los chłopców z Bojszów – wcieleni do Wehrmachtu, dezercerują, a następnie ukrywają się w lasach pszczyńskich, nad ich losem unosi się jednak ponury cień Auschwitz, odległego zaledwie o trzy kilometry od rodzinnej miejscowości. Hitlerowcy nie oszczędzają bowiem ani zbiegów z wojska, ani członków ich rodzin. Pamięć tragedii obozu zagłady przechowują bojszowskie pomniki, przypominając jednocześnie o ważnym dla lokalnej społeczności zdarzeniu – chodzi o pomoc udzieloną przez mieszkańców Bojszów uciekinierowi w pasiastym ubraniu, pewnego dnia odnalezionemu przez kobiety w polu. Temu wydarzeniu Kłyk poświęcił osobny film, *Różaniec z kolczastego drutu* (1998), nakręcony wspólnie z Wojciechem Wikarkiem na podstawie książki byłego więźnia Auschwitz-Birkenau, Augusta Kowalczyka, którego przez kilka tygodni ukrywały miejscowe rodziny, i który ocalał z zagłady. Jeden z ostatnich filmów bojszowskiego reżysera, zatytułowany *Nie wszystko mi wojna zabrała* (2009), kończy się w roku 1946 sceną powrotu synów i mężów z różnych frontów wojennych w rodzinne strony. Ślązacy wracają w polskich mundurach jako żołnierze AK lub ochotnicy z Armii Andersa, paradoks polega jednak na tym, że czeka tam na nich Urząd Bezpieczeństwa. Lokalna narracja w niezależnych dziełach Kłyka programowo dystansuje się wobec ujednoczonych wizji wojennej przeszłości i niesie przesłanie antynacjonalistyczne. Reżyser nie idealizuje przy tym bynajmniej lokalności jako takiej. Powiązaną wspólnotą trudnych dziejów społeczność „swoich” dręczą zdrajcy i kolaboranci, którzy, kierowani płytkim oportunizmem, donoszą na Gestapo. Niemniej jednak nie ma tu mowy o schematycznej polaryzacji postaw, podporządkowanej celowi kreślenia jakichś ideologicznych wizji. Z filmów przebija prawda egzystencjalna pogranicza kulturowego, gdzie istnieje prymat postawy humanitarnej ponad jakąkolwiek orientacją polityczną, i gdzie wartości etyczne są wystawione na szczególną próbę, z której zwycięsko wychodzi się tylko wówczas, gdy jest się człowiekiem (a dopiero później obywatelem).

Generalnie można powiedzieć, że tym, co wyróżnia w jakiś sposób lokalne narracje, jest ujmowanie problemu wojennego od nieco innej strony – z perspektywy szeregowego żołnierza uwikłanego w absurd frontowej walki (musi toczyć bój o nie swoją sprawę) i hańby wojny jako doświadczenia egzystencjalnego (musi zabijać i ginąć w imię obcej ideologii). Doświadczenia owianego niesławą, w powojennej rzeczywistości zmuszającego człowieka do ukrywania szczegółów traumatycznych zdarzeń. Gdyby chcieć wskazać tu typową ścieżkę śląskiego losu, musiałaby ona składać się ze zdarzeń, o jakich w filmie Mariusza Malinowskiego *Dzieci Wehrmachtu* mówi

jedna z bohaterek, Helena Uszok. Jej mąż we wrześniu 1939 roku został powołany do polskiego wojska, w czasie kampanii wrześniowej dostał się do niewoli niemieckiej, a po wcieleniu Śląska do Rzeszy trafił jako poborowy do Wehrmachtu i zginął na froncie wschodnim. Za reprezentatywne dla lokalnych doświadczeń można by także uznać doświadczenia wojenne matek, których starsi synowie walczyli w polskim wojsku, a młodszy – nie z wyboru, lecz z konieczności – w Wehrmachcie; jedni ginęli w mundurach polskich, drudzy w niemieckich.

Paradoks polegał na tym, że zarówno z jednej, jak i z drugiej strony spotkały ich represje. W wojsku niemieckim byli poniżani, traktowani jak obywatele gorszej kategorii, przydzielano im najbardziej ryzykowne frontowe działania. Przełożeni odnosili się do nich z podejrzliwością już choćby dlatego, że wykazywali się słabą znajomością języka niemieckiego i nie rozumieli najprostszyc meldunków. W Polsce Ludowej z kolei, obawiając się posądzenia o zdradę i kolaborację, zostali zmuszeni do ukrywania swojej przeszłości, spychania jej do obiegu prywatnego. Malinowski tak mówi o tych sprawach z perspektywy mieszkańca centralnej Polski, który zainteresował się skomplikowaną problematyką peryferii:

[Ślązacy – I.C.] ukrywają ten temat – ale nie dlatego, że chcieliby go ukryć, ale dlatego, że nasz kraj przez lata powojenne bardzo ich do tego zmuszał. Wehrmachtowcy byli prześladowani w czasach komuny, ale, jak wiemy, również dzisiaj ich losy są uznawane za coś gorszego, niż ten los nasz, tutejszy¹²¹.

W losie żołnierzy Wehrmachtu być może zawierałby się jedynie wojenny epizod, pogmatwany ze względu na dawną pograniczną lokalizację, gdyby nie skala zjawiska, która – odkrywana dziś – zaskakuje wielkością podawanych przez historyków liczb, a bynajmniej nie dotyczy jedynie terenu Górnego Śląska, lecz także innych rejonów Polski, takich jak Pomorze czy Wielkopolska¹²², w sumie stanowiąc dużo szerszy, aniżeli można by z pozoru sądzić, obszar polskiej historii (obszar, warto dodać, wciąż nierozpoznany i czekający na gruntowne opracowania).

Filmem, który wiąże główne wątki lokalnej historii, pozostając przy tym obrazem w dużej mierze uniwersalnym i funkcjonującym w szerszym, ogólnopolskim obiegu, jest wspomniany dokument *Dzieci Wehrmachtu* Malinowskiego. Dzieło to, zrealizowane na podstawie scenariusza znanego dziennikarza i autora książek dotyczących polskiej historii najnowszej, Piotra Lipińskiego¹²³, opowiada historię Alojzego Lyski, który pragnie poznać nieznaną mu wojenne losy ojca – poległego na froncie wschodnim żołnierza Wehrmachtu. Narrator filmu, Lysko, dorasta w atmosferze tajemnicy,

¹²¹ M. SIKORSKA: *Rozmowa z Mariuszem Malinowskim*. Polski Instytut Sztuki Filmowej. 3.09.2010. <https://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/rozmowa-z-mariuszem-malinowskim?wcag=1> [dostęp: 25.02.2017].

¹²² Ryszard Kaczmarek mówi o łącznej sumie około 300 tys. żołnierzy Wehrmachtu. Zob.: R. KACZMAREK: *Polacy w Wehrmachcie...*, s. 23.

¹²³ Piotr Lipiński początkowo napisał reportaż o Alojzym Lysce. Zob.: P. LIPIŃSKI: *Zły mundur. Los śląski*. „Gazeta Wyborcza” Duży Format, 12.09.2005.

w cieniu „złego munduru”¹²⁴ i zakazanej historii, a jako dorosły człowiek zaczyna żyć podwójnym życiem – swoim i zaginionego rodzica – czując, że jego „dusza została przepołowiona”¹²⁵. Chcąc zgłębić rodzinną historię, podejmuje prywatne śledztwo, penetruje archiwa i księgi parafialne, stara się dociec prawdy o ojcu, a za jego pośrednic-



Fot. 81. *Dzieci Wehrmachtu*, reż. M. Malinowski (2009)

twem także o innych zaginionych na wojnie mieszkańcach rodzinnych Bojszów. Owocem jego wieloletnich pogłębionych studiów historycznych są książki i artykuły poświęcone tej tematyce¹²⁶. Malinowski, który za sprawą pisarza zainteresował się wątkami śląskiej historii, towarzyszył mu z kamerą w podróży na Ukrainę, dokąd prowadzą tropy losów wielu bojszowskich żołnierzy. Film jest zapisem wyprawy, a także relacją z rozmów prowadzonych przez autora z żyjącymi świadkami zdarzeń, urzędnikami archiwów niemieckich i ukraińskich magistratów oraz napotkanymi w trakcie podróży ludźmi. Po żmudnych poszukiwaniach na skutym lodem stepie, w niewielkiej miejscowości Jamki nieopodal Kirowogradu Lysko poznaje szczegóły śmierci ojca – zginął on w starciu piechoty niemieckiej z radzieckimi czołgami – i odnajduje jego grób.

W wojennych dziejach bojszowian uwiecznionych przez Lyskę w cyklu *Duchy wojny*, zaliczanym do literackiego kanonu Górnego Śląska, zawiera się symbol śląskiego losu, określane często jako śląskie fatum. „To nie tylko bojszowska opowieść, ale prawdziwie śląska epopeja wojenna – podsumowuje Grzegorz Sztoler – bo są tu chłopcy z różnych zakątków Górnego Śląska. Spotykają się w okopach i giną za

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Cyt. z filmu: *Dzieci Wehrmachtu*.

¹²⁶ Zob.: A. LYSKO: *To byli nasi ojcowie: legendy rodzinne z Górnego Śląska o poległych żołnierzach Wehrmachtu*. Bojszowy, Gminny Ośrodek Rozwoju, 1999; IDEM: *Losy Górnślązaków przymusowo wcielonych do Wehrmachtu*. „Biuletyn IPN” 2004, nr 6–7, s. 64–79; IDEM: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 1. *W koszarach pod szczytami Alp*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2008; IDEM: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 2. *W bunkrach Wału Atlantyckiego*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2009; IDEM: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 3. *W okopach Frontu Wschodniego*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2010; IDEM: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 4. *W objęciach śmierci*. Cieszyn, Offsetdruk i Media, 2011.

obcą sprawę¹²⁷. Sam Lysko twierdzi, że swoją osobistą, rodzinną historię „pragnął w jakimś większym stopniu zuniwersalizować”¹²⁸, jednak nie w kategoriach dyskursu publicznego, a raczej w odniesieniu do sprawiedliwości wobec przeszłości i pragnienia ukazania „prawdy o wojnie ze śląskiej strony”¹²⁹ oraz „zburzenia niektórych mitów”¹³⁰. Podobne założenia przyswiecały Malinowskiemu – dostrzegłszy w śląskich losach wojennych prawdziwą *terra incognita*, zapragnął on za pośrednictwem dziejów swego bohatera przybliżyć ją polskiemu widzowi. „Sytuacja miała wymiar greckiej tragedii – mówił reżyser w wywiadzie – ponieważ cały, wielki naród został postawiony w sytuacji przymusowej, z której to sytuacji nie było dobrego wyjścia. Nie było mowy o wyjściu z tej sytuacji, ratując życie lub ratując honor”¹³¹.

Jeśli mowa o śląskim losie, w filmie wyraźnie jest on zapośredniczony przez doświadczenie jednostkowe. Tym, co szczególnie zainteresowało Malinowskiego, była sama postać człowieka – Alojzego Lyski. Reżyser tak o tym mówi: „Najważniejszą dla mnie sprawą w tym filmie i punktem wyjścia był stosunek syna do ojca. Czyli szukanie tegoż ojca, którego się nie znało, szukanie prawdy o nim, ale szukanie prawdy emocjonalnej, czyli takie przeżycie pewnych zdarzeń życiem tego ojca, jego perspektywą”¹³². W tym sensie film *Dzieci Wehrmachtu* przypomina nieco znany dokument Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia* (1992). Osnową fabuły jest bowiem w obu obrazach doświadczenie postpamięci, w czym zawierają się wspomnienia drugiego pokolenia – dzieci, które odziedziczyły trudną pamięć po rodzicach. Jest to pamięć szczególna, pełna luk i niejasności, jak bowiem pisze Hirsch: „przeszłość przetrwała dla nich w przedmiotach, obrazach, dokumentach, we fragmentach i trudnych do zauważenia śladach [...]”¹³³. Pamięć tę określić można jako „spóźnioną”, „nieobecną” w tym sensie, że obrazy ją tworzące są mgliste, enigmatyczne, lecz pomimo to, a może właśnie dzięki temu, tym bardziej przepełnione dramatycznym kontekstem, wzmocnionym wrażeniem niezrozumienia.

W determinacji Lyski, podobnie jak w przypadku Henryka Grynberga – bohatera *Miejsca urodzenia* – można dostrzec podobne cechy postpokolenia: odroczenie świadomości traumy doznanej w dzieciństwie, która powraca w dojrzałym wieku i manifestuje się jako potrzeba narracyjnego ułożenia z fragmentów i niedopowiedzeń historii jednostkowego życia; historia ta zarazem staje się historią paradygmatyczną, wskazującą na powtarzalność doświadczeń całej generacji. O tym, jak istotne są dla Lyski

¹²⁷ G. SZTOLER: *Autonomia? W końcu się doczekamy. Wywiad z A. Lyską*. „Dziennik Zachodni” 26.04.2012. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/562313,alozjy-lysko-autonomia-w-koncu-sie-doczekamy-wywiad,id,t.html> [dostęp: 26.02.2017].

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ M. SIKORSKA: *Rozmowa z Mariuszem Malinowskim*. Polski Instytut Sztuki Filmowej 3.09.2010. <https://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/rozmowa-z-mariuszem-malinowskim?wcag=1> [dostęp: 25.02.2017].

¹³² Ibidem.

¹³³ M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci...*, s. 33.

te poszukiwania, świadczą nie tylko ukazane na ekranie emocje, ale zapal narracyjny bohatera. Mówi on: „Ojciec był na wojnie 667 dni. Postanowiłem w formie dziennika żołnierskiego zrekonstruować każdy z tych dni”¹³⁴. W tych staraniach ujawnia się konstrukcyjna praca postpamięci, przekształcająca pozyskaną wiedzę o przeszłości w historię lub/i mit, łącząca identyfikacje, wyobrażenia i projekcje w praktykach „cytowań i refleksji”¹³⁵. Ta zapośredniczona medialnie, dostępna za pośrednictwem narracji i obrazów pamięć staje się częścią zasobów postpokolenia, w których to, co indywidualne, i to, co zbiorowe, współtworzy nowy rodzaj pamięci kulturowej. Ma ona za zadanie „przywrócić związek i ponownie scalić tkaninę pamięci między pokoleniami, porozrywaną przez katastrofę”¹³⁶.

Jednym z symptomów procesu scalania pamięci jest topograficzne przywoływanie charakterystycznych dla pamięci lokalnej wątków i figur, które Assmann zawarł w pojęciu mnemotoposu: „topograficznego tekstu pamięci kulturowej”¹³⁷, inaczej mówiąc – intensywnie nasyconego symbolicznymi treściami „świętego krajobrazu”¹³⁸.

Mnemotoposy – jak twierdzi Bednarek – są formą krystalizowania się wyobrażeń społecznych o wydarzeniach z przeszłości utrwalonych w różnego rodzaju wytworach – tekstach kultury, a ich funkcja przechowywania pamięci wynika głównie z intensywnej obecności w nich wątków, motywów, tematów, postaci ważnych z uwagi na oczekiwane przesłania wywodzone z historii¹³⁹.

Mnemotopika zawsze zatem pełni funkcje konfigurowania świadomości zbiorowej poprzez tworzenie uwspólnionego wizerunku przeszłości. W przypadku grupy lokalnej, takiej jak omawiana tu wspólnota śląska – jak podkreśla Gerlich – istotny jest fakt rekonfigurowania owej świadomości zbiorowej w warunkach transformacji ustrojowej. W procesie tym niejako na nowo

przyjmowane jest [...] to, co nie pozostaje w sprzeczności z wizją świata, co wizję tę wzmacnia, „uwiarygodnia”. Proces ten zachodzi zatem zgodnie z panującymi w danej grupie standardami kulturowymi i przekonaniami światopoglądowymi. Istotne znaczenie ma tu również proces swoistego włączenia do panującego zbioru wyobrażeń już istniejących¹⁴⁰.

¹³⁴ A. CZYRWIK: *Bojszowskie sławy*. Alojzy Lysko. „Mapa Kultury. Ludzie, miejsca, klimaty”. <http://www.mapakultury.pl/art.pl,mapa-kultury,96380.html> [dostęp: 26.02.2016].

¹³⁵ M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci...*, s. 29.

¹³⁶ Ibidem, s. 30.

¹³⁷ J. ASSMANN: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych...*, s. 75–76.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ S. BEDNAREK: *Mnemotoposy. Słowo wstępne*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 1 (11), s. 9.

¹⁴⁰ M.G. GERLICH: *Śląski witraż. Prawdy, złudzenia, mity...*, s. 180.

Można uznać, że jednym z bardziej wyrazistych, tworzonych obecnie na poziomie pamięci kulturowej śląskich mnemotoposów jest właśnie zawarty w filmie *Dzieci Wehrmachtu* wątek ojca – osoby zaginionej¹⁴¹. Filmowo rozwijany jest on – co zresztą charakterystyczne dla procesów postpamięciowych – z wykorzystaniem medium fotografii, w którym zawiera się cała dualność zniszczonego świata i jego obecny status „pomiędzy”: byciem/niebyciem, wiedzą/niewiedzą, reprezentacją/symulacją. Indeks fotografii, odsyłając raczej do widm aniżeli do materialności, wyzwała w trybie odbioru wymiar performatywny – zaangażowanie zmysłów i emocji¹⁴². Tę właściwość dzieła Malinowskiego celnie podsumował Kutz:

Nikt nie opisywał tragedii tego pokolenia poza Alojzym Lysko. Jak marnie wyglądać musiało życie śląskich „dzieci Wehrmachtu”, nietrudno się domyślić. Jak wielkie było morze cierpień i poniżeń tego pokolenia, które dziś jest topniejącym gronem emerytowanych niedobitków, wyobrazić sobie nie sposób. Matka Alojzego Lyski jedyne zdjęcie jego ojca w mundurze niemieckim przechowywała w PRL-u w butelce zakopanej w gnoju. Zbliżenie tej butelki, zagnojoną i odpychającą, z ledwo rysującym się konterfektem człowieka w mundurze w środku, jest wstrząsające samo przez się, i zaparło mi oddech; to jeden z tych nielicznych, kilkusekundowych filmowych kadrów, które pamiętać będą zawsze¹⁴³.

Mnemotopos ojca – osoby zaginionej zawiera w sobie w tym przypadku nie tylko powtarzalne w każdym miejscu naznaczonym zamętem wojny, trudne doświadczenie jednostki, której indywidualny los ginie w zawierusze dziejów. Znaczenie „zaginięcia” jest tutaj rozszerzone o element niewiedzy, wynikający ze społecznej zмовy milczenia. Podobny wątek występuje w filmie *Heimat pani Hanka* – dzieci wiedzą o ojcu tylko tyle, że 3 marca 1945 roku został zabrany przez Rosjan na roboty i ślad po nim zaginął. Rodzina, która w nowej polskiej rzeczywistości boryka się z problemem wykluczenia społecznego, ulega presji nowej władzy, przez co nigdy już nie pozna losu ojca. Samo bowiem podejmowanie wysiłku dochodzenia prawdy jest czynnością systemowo zakazaną. W warunkach tych nieznane pozostają: wojenny los, szczegóły śmierci, miejsce pochówku, dlatego możliwe są połowiczne zaledwie sposoby upamiętnienia postaci ojca, co też czyni pani Hanka i jej rodzeństwo, zapalając symboliczny znicz pod krzyżem na cmentarzu. W filmie Malinowskiego Lysko z innymi dziećmi z sąsiedztwa aranżuje symboliczne „miejsce pamięci” w brzozowym gaju nieopodal swojej wsi, gdzie dzieci przytwierdzają do pni drzew pamiątkowe tabliczki z imionami ojców.

¹⁴¹ Wątek ten ma swoje liczne reprezentacje kulturowe: filmowe, literackie, medialne. Obecny jest także w przestrzeniach muzealnych. Zob.: Centrum Dokumentacji Deportacji Górnoślążaków do ZSRR w 1945 roku w Radzionkowie – placówka ekspozycyjno-archiwalna z siedzibą w Radzionkowie. <http://www.deportacje45.pl/> [dostęp: 26.02.2017].

¹⁴² M. HIRSCH: *Pokolenie postpamięci...*, s. 32.

¹⁴³ K.J. ZARĘBSKI: *Dzieci Wehrmachtu*. <http://culture.pl/pl/dzielo/dzieci-wehrmachtu> [dostęp: 25.02.2017].

W tym przypadku nie chodzi o ceremoniał upamiętnienia, który martyrologicznie wiązałby się z gloryfikacją bohaterstwa, jak zauważyła Aleksandra Klich: „nie ma tu śladu mitologizowania żołnierskiego męstwa, kultu »herosa z Wehrmachtu«”¹⁴⁴. Jest rozpacz i żal „syna całe życie tęskniącego za ojcem”¹⁴⁵, potrzeba zachowania pamięci o „innych” ofiarach wojny, „zagubionych między frontami”¹⁴⁶, wplątanych „między młyńskie koła historii, które zmeły je na miazgę”¹⁴⁷.



Fot. 82. *Dzieci Wehrmachtu*, reż. M. Malinowski (2009)

Najbardziej dotkliwą cechą osoby zaginionej, artykułowaną przez bohaterów większości omawianych tu filmów, pozostaje niepewność jej kondycji, związana z niewiedzą, w związku z czym nieustannie rodzą się pytania: Czy ojciec był czy nie było go w transporcie? Zdążył na pociąg czy nie zdążył?; Czy to jego widziano pod obozowym ogrodzeniem czy też kogoś innego, podobnego do niego? I najważniejsze: Wróci do domu czy nie wróci? Jedyną możliwą strategią życia w warunkach obciążenia wynikającego z owej widmowej wiedzy/niewiedzy o osobie zaginionej pozostaje czekanie, podsycane każdorazowo nadzieją, kiedy ktoś z sąsiedztwa jednak powraca. Przedłużająca się wątpliwa wiara w ocalenie wywołuje stan melancholii. Jest to sytuacja, w której „wyzwolielińska” praca żałoby, jak pisał Ricoeur¹⁴⁸, nie może się dokonać, nie można się pogodzić ze stratą, a zatem jest się skazanym na pozostawanie w apatycznym stanie zawieszenia sądów i uczuć. Francuski filozof ujmował to następująco: „melancholia zawsze występuje w takiej pozie – pochylona i zamyślona. Zmęczona? Strapiona? Smutek? Medytacja? I powracające pytania [...]”¹⁴⁹. Tę właśnie przepełnioną smutną tęsknotą pozę wychwytyują kadry filmu *Dzieci Wehrmachtu*, ukazujące fotografie z rodzinnego albumu, na których widać nieskończone w swym

¹⁴⁴ A. KLICH: *Został z nich maras*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach, 14.01.2010. http://wyborcza.pl/1,75968,7450538,Zostal_z_nich_maras.html [dostęp: 25.02.2017].

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie...*, s. 97.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 101.

wyczekiwaniu spojrzenie przez okno. Wywołać ono może u widza rodzaj „wstrząsu”, „ukłucia”, gdyż łatwo je utożsamić z właściwością fotografii, określaną przez Rolanda Barthes’a jako *punctum*. W ten sposób nieogarniony smutek, cichy płacz kobiet, *spleen*, *mood*, powiększone tym bardziej, że niewypowiedziane i niezrozumiane, sumują się w melancholię – kolejny z mnemotoposów śląskiej (post)pamięci.

Jeszcze innym motywem, który można by uznać za lokalny mnemotopos, jest imię – piętno, znak rozpoznawczy śląskiego pokolenia „post”, świadczący o zakłóceniu własnej tożsamości. Imiona, jakie noszą sieroty po żołnierzach Wehrmachtu, są obco brzmiące, nieprzystające do powojennej rzeczywistości: Helmut, Edeltrauda, Engel, Erna. Sprawia to, że w polskich szkołach śląskie dzieci czują się obco. Wrażenie alienacji potęgują problemy z opanowaniem oficjalnej polszczyzny wskutek wieloletniego posługiwania się na co dzień dialektem śląskim, a na terenach wcielonych do Niemiec także językiem niemieckim. Sceny z filmu *Dzieci Wehrmachtu* potwierdzają cechy kultury regionu opisywane przez socjologów i antropologów: fasadowość zachowań z jednoczesną wzmożoną rytualizacją „swojskości”, przekonanie o potrzebie trwania za wszelką cenę w sytuacji rozszczępienia świata na to, co domowe/szkolne, prywatne/publiczne, nieoficjalne/oficjalne¹⁵⁰. W powojennym procesie ukrywania lub zmiany imion i nazwisk śląskich na spolszczone, a czasem zupełnie inne, ale polsko brzmiące, ujawnia się istota dualności – naznacza ona biografię, czyniąc z niej egzystencję w pewnym sensie przepołowioną, niekompletną, a może tylko niezrozumiałą. Można w tym widzieć skutek pogranicznej lokalizacji, która odbija się przykrym echem w zideologizowanej rzeczywistości powojennej, ale można dostrzec także przejaw świadomie zainicjowanych procesów zamazywania historii i generowania mechanizmów niepamięci.

Wiele racji mają badacze krytycznie odnoszący się dzisiaj do procesów restytucji pamięci lokalnych i rewitalizacji tożsamości, w obawie przed efektem „terroru kultury”¹⁵¹. Dlatego mówiąc o pamięci śląskiej w perspektywie transformacji ustrojowej, warto mieć na względzie to, co podkreśla Marek Zaleski – że interpretacja przeszłości zawsze jest konstrukcją z punktu widzenia terażniejszości. „Im większemu zniszczeniu ulega przeszłość, im bardziej się oddala [...] wskutek przyspieszenia procesu zmian cywilizacyjnych, tym silniejszy impuls do jej ratowania i konserwowania”¹⁵². Na fali przemian po 1989 roku nastąpiło wzmocnienie poczucia odrębności kulturowej Ślązaków, ale też pojawiły się „tendencje mityzacyjne”¹⁵³ oparte w dużej mierze, jak wskazuje Gerlich, na głęboko utrwalonym w kulturze lokalnej pojęciu „śląskiej krzywdy”¹⁵⁴. Okres intensywnych przeobrażeń społecznych generalnie jest czasem,

¹⁵⁰ Zob. np.: A. KUNCE: *Mysleć Śląsk*. W: A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Mysleć Śląsk*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007, s. 231–246.

¹⁵¹ I. ČOLOVIĆ: *Balkany. Terror kultury*. Przeł. M. PETRYŃSKA. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.

¹⁵² M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 1996, s. 34.

¹⁵³ M.G. GERLICH: *Śląski witraż. Prawdy, złudzenia, mity...*, s. 193.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 200 i nast.

kiedy wzrastają tendencje do nostalgii w stosunku do odchodzącej przeszłości oraz jej mityzacji. W warunkach śląskich czynnikami dodatkowo umacniającymi te skłonności są podzielane społecznie wrażenia zakłamania historii, poniżenia grupy lokalnej i jej ekonomicznego wyzysku, za które to procesy odpowiedzialnymi czyni się struktury narodowe. Efektem jest pogłębianie się tendencji izolacyjnych i nastrojów społecznego zamykania się w śląskości. Biorąc pod uwagę te kwestie, należałoby jednak stwierdzić, że omawiane w tym rozdziale filmy mają do spełnienia także inną, aniżeli wyłącznie lokalną, misję. Ważne jest mianowicie ich znaczenie jako reprezentacji „pamięci protetycznej” nakierowanej na empatyczne kreowanie szerszego „krajobrazu pamięci”. Wydaje się, że na tle analizowanych tu obrazów wyróżnia się film Malinowskiego *Dzieci Wehrmachtu*, który w szczególny sposób mediuje pomiędzy śląskością i polskością, wyrażając pozytywną ideę włączania utraconej pamięci lokalnej do krajobrazu pamięci narodowej, i więcej – środkowoeuropejskiej. Jego przesłaniem pozostają dążenia do niwelowania społecznych podziałów, a jednocześnie oswojenia śląskich resentymentów i uniwersalizacji doświadczeń. Na zakończenie można skonstatować, że wątek śląskiej pamięci, rozwijany jak na razie jedynie w filmach dokumentalnych i amatorskich, z pewnością stanowi potencjał fabularny i wyzwanie dla scenarzystów i reżyserów. Można jedynie mieć nadzieję, że w przyszłości temat ten stanie się przedmiotem ich większego zainteresowania i zostanie uprzystępniony w medium filmu fabularnego szerszej publiczności.

Zakończenie

Filmy omówione w ostatnim rozdziale, jakkolwiek poświęcone problematyce historycznej, tym bardziej kierują uwagę widza na teraźniejszość, w której możliwa, a nawet konieczna jest pogłębiona debata na temat aktualnego stanu lokalności. Takie też było założenie badawcze tej książki. Została ona pomyślana jako analiza „filmowego Śląska” – zjawiska kulturowego odnoszącego się przede wszystkim do współczesności. Za zasadnicze w tak ukierunkowanej eksploracji uznałam pytania dotyczące tego, jaki jest dzisiejszy wizerunek Śląska, w jaki sposób region ten jest przedstawiany filmowo, jak ekranowe reprezentacje odzwierciedlają doświadczeniowy wymiar przestrzeni, wreszcie jak praktyki filmowe współuczestniczą w jej formowaniu. Ponieważ jednak niemożliwe wydaje się zrozumienie teraźniejszości bez odwoływania się do historii, w podjętych badaniach nieodzowne okazały się bliższe i dalsze filmowe eskapady w przeszłość, istotne także z punktu widzenia badań kulturowych skupionych na miejscu i jego specyfice uchwytej w perspektywie *longue durée*. Na pytanie, jaki obraz Śląska wyłania się z filmowych analiz, najkrócej można by odpowiedzieć: różny. Omówione w książce filmy ukazują sploty doświadczeń, w których miejsce postrzegane jest jako dziedziczone, narzucane, odbierane, tracone, wykorzystane, odzyskiwane, penetrowane, a wreszcie rekonstruowane i konsumowane.

Geografia filmowa ma swoje stałe punkty obserwacyjne, wśród nich istotną rolę odgrywają: stolica regionu, Katowice (z najbardziej „filmową” dzielnicą, Nikiszowcem), stare dzielnice *familoków*, takie jak świętochłowski Lipiny, bytomski Bobrek, zielone okolice Łazisk, Mikołowa, Bojszów – domena twórczości amatorów. Miejsce, z którego patrzy się na region, warunkuje sposób jego syntezy na ekranie i przyczynia się do tworzenia krajobrazów odpowiednio: urbanistycznych (najczęściej robotniczych lub wielkomiejskich, rzadko mieszczańskich), industrialnych, rolniczych czy rolno-przemysłowych. Postrzeganie Śląska przez pryzmat pręźnie rozwijających się miast metropolii, takich jak Katowice czy Gliwice, wiąże się z akcentowaniem nowych możliwości, jakie daje regionowi powiększający się sektor usług, rozwój nowych technologii i stref ekonomicznych, z kolei punkt widzenia ułożony przykładowo w Lipinach ewokuje myśl o destrukcji i braku widoków na przyszłość. Różne perspektywy widzenia, odzwierciedlające się w topografiach, wynikają z lokalizacji

albo/i z odmiennych motywacji towarzyszących budowaniu wizji miejsca i związanych z tym różnych sposobów zaangażowania się w lokalną problematykę. Wydawać by się przy tym mogło, że kluczowe dla zrozumienia tego, jak konstruowany jest wizerunek przestrzeni, będzie podejście uwarunkowane tradycyjną opozycją „swoje”/„obce”, w której zawiera się dyskretna sugestia, że obraz świata tworzony „od wewnątrz” jest wizją bardziej wiarygodną i prawdziwą aniżeli wizja „z zewnątrz”, której zawsze można zarzucić tendencyjność i operowanie schematem.

Okazuje się jednak, że o ile model ten na ogół sprawdza się w przypadku filmów dawniejszych (zwłaszcza tych z epoki PRL), o tyle w odniesieniu do współczesności tego rodzaju generalizacje okazują się czasem zwodnicze. Stan lokalnej kultury po 1989 roku można bowiem określać nie inaczej, jak tylko w kategoriach ruchu i transformacji, stwarzających warunki nadzwyczaj sprzyjające produkcji zarówno stereotypów, jak i autostereotypów. Wraz z procesem transformacji ustrojowej w przestrzeni Śląska zderzyły się ze sobą różnego rodzaju zjawiska: ekonomiczne (przemiany polityki ekonomicznej, restrukturyzacja przemysłu), społeczne (przeobrażenia struktury społecznej i stylu życia), etniczno-kulturowe (podziały w obrębie ludności rodzimej, destrukcja polskich postaw narodowych, rewitalizacja śląskości)¹. Ich skutkiem jest eskalacja nastrojów społecznych determinowanych syndromem „krzywdy śląskiej” oraz wzrost zapotrzebowania na konstrukcję etnomitu. Przyjęcie jednoznacznej perspektywy „od środka” w tych warunkach może skutkować nadmierną subiektywizacją śląskiego dyskursu, w którym nad rzeczowością argumentacji górę zaczynają brać emocje (na przykład *Oberschlesien – kołocz na droga*, 2010, reż. Michał Majerski; *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy*, 2013, reż. Michał Majerski). Dlatego bardziej wiarygodne częstokroć okazują się obrazy, w których optyka dośrodkowa zestrojona jest z perspektywą zewnętrzną, pozwalającą wznieść się dziełu ponad wymiar lokalny i w jakimś sensie zuniwersalizować śląskie doświadczenie, wpisując je w szerszy krajobraz kulturowy – narodowy lub środkowoeuropejski (*Dzieci Wehrmachtu*, 2009, reż. Mariusz Malinowski).

Gdyby wśród śląskich krajobrazów filmowych chcieć wskazać jakąś dominantę, model stanowiący zarazem coś w rodzaju współczesnego symbolu regionu, musiałby nim być krajobraz postindustrialny. W sposób naturalny niejako generuje on problematykę społeczną, ponieważ przebija z niego kondycja miejsca, którą można określić jako moment liminalny (okres przełomowy, w jakim dokonuje się zmiana istotna z punktu widzenia ekonomii, gospodarki, ustroju, procesów kulturowych). W płaszczyźnie socjologicznej jego odpowiednikiem jest społeczeństwo „epoki zwrotu”² – w warunkach demokratycznych staje ono przed koniecznością „zbudowania nowego porządku”³ i określenia na nowo swojego stosunku do tego, co minęło. Towarzyszą temu kulturowo uzasadnione procesy redefiniowania przestrzeni, reartykułowania

¹ M.G. GERLICH: *Śląski witraż. Prawdy, złudzenia, mity*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2016, s. 297–298.

² A. WOLFF-POWĘSKA: *Oswojona rewolucja, Europa Środkowo-Wschodnia w procesie demokratyzacji*. Poznań, Instytut Zachodni, 1998, s. 61.

³ Ibidem.

jej przeszłości i poszukiwania nowej tożsamości. Zawarty w krajobrazie moment liminalny definiuje stan, w którym zarysy nowych technologii produkcji figurują już na horyzoncie, ale nie zdołały jeszcze przesłonić rudymentów poprzedniego systemu, zaś dostrzegalne gołym okiem ruiny, złomowiska i pustki skłaniają do stawiania pytań o zasadność zmian ekonomicznych i wysokość kosztów społeczno-kulturowych transformacji. Moment liminalny prezentowany w nowych filmach śląskich przywodzi na myśl obrazy brytyjskiego kina społecznego z lat dziewięćdziesiątych (na przykład *Orkiestra*, 1996, reż. Mark Herman; *Goło i wesoło*, 1997, reż. Peter Cattaneo; *Billy Elliot*, 2000, reż. Stephen Daldry), w podobny sposób ukazujące problem postindustrialnej transformacji. Podważa się w nich wiarę w bezproblemowość procesu przekształceń przeprowadzanych na zasadzie prostego przeprofilowania gospodarki, podejmuje się także kwestie problematyczności i konfliktowości idących za tym zmian społeczno-kulturowych.

O ile jednak w kinie brytyjskim krajobrazy kojarzą się z obszarami, w których znaczenie jest kontestowane i negocjowane, i w których uwidaczniają się konflikto-genne relacje podległości i dominacji (rozdźwięk na linii: rząd – robotnicy, konflikty klasowe, płciowe), wskutek czego film staje się zapisem świadomości solidarności społecznej oraz areną symbolicznej walki o zachowanie tożsamości, w filmach śląskich dominującą figurą jest apatia. Z rzadka jedynie pokazuje się w nich aktywności oddolne (motyw górniczego strajku występuje na przykład u Radosława Dunaszewskiego w filmie *Laura*, 2010), sporadycznie też pojawiają się wizje świadczące o podejmowaniu wyzwań przedsiębiorczości i prywatyzacji oraz szukaniu nowych możliwości innowacyjnych i inwestycyjnych w sektorze usług (epizodycznie tematyka ta występuje w filmie Macieja Pieprzycy *Drzazgi*, 2008). Zdecydowanie częściej filmy śląskie uruchamiają ciąg ikonografii budzącej skojarzenia z upadkiem i spustoszeniem materialnym. Miejsce jawi się w nich jako obszar załamania i klęski ekonomicznej, gdzie ludzie zostali pozostawieni sami sobie (na przykład *Boże Ciało*, 2005, reż. Adam Sikora; *Ewa*, 2010, reż. Adam Sikora, Ingmar Villqist; *Kiedyś będziemy szczęśliwi*, 2011, reż. Paweł Wysoczański). W wymienionych obrazach utopijność narracji o zmianie ekonomicznej współbrzmi ze słabymi zdolnościami ewoluowania trwałej tożsamości (górników nawykłych do określonego etosu, ale i warunków pracy) w identyfikację nowego typu, oparte na dążeniu do samorozwoju, osiągania osobistych celów i podejmowania wyzwań, jakie niesie zmiana. Czynnikiem niesprzyjającym jest tu kwestia w opisie socjologicznym ujmowana jako zespół cech osobowości tradycyjnej, z niską „mobilnością fizyczną, profesjonalną i psychiczną”⁴ i tendencją do polegania na sprawdzonych rozwiązaniach z jednoczesnym brakiem otwartości na nowe doświadczenia.

Popadające w czarnowidztwo kino traci z pola widzenia tematykę, która mogłaby stanowić o jego sile i dynamizacji, a która wiąże się z tym, że Śląsk jest mozaiką, „witrażem”⁵, jak pisze Marian Grzegorz Gerlich, zaś kluczem do jego odkrywania (nie tylko na ekranie) jest otwarcie się na wielokulturowość (co częściowo wykorzystał

⁴ M.S. SZCZEPAŃSKI: *Górnicy górnośląscy: ludzie zbędni, ludzie luźni? Szkice socjologiczne*. Red. M.S. SZCZEPAŃSKI. Kraków–Katowice, Andrzej Matczewski Publisher, 1994, s. 59.

⁵ M.G. GERLICH: *Śląski witraż. Prawdy, złudzenia, mity...*

Michał Rosa w filmie *Szczęście świata*, 2016). Za podejście charakteryzujące współczesny stan lokalnej kultury bardziej aniżeli topofilijne przywiązanie należałoby chyba przy tym uznać twórczy dystans, opisany w śląskich topografiach jako podejście podmiotu zainteresowanego penetracją, odkrywaniem sensu miejsca. Zachowanie dystansu w tym przypadku nie oznacza tendencji do estetyzacji, konwencjonalizacji czy powierzchowności widzenia, a raczej wzmocnienie dążeń do odkrywania skumulowanych w miejscu znaczeń. Z jednej strony taka postawa umożliwia dotarcie do istoty współczesnej dynamiki regionu, z drugiej – pozwala łączyć pamięć lokalną (śląski *genius loci*) i indywidualne doświadczenie tożsamości z szerszym krajobrazem pamięci – postkomunistycznej, ogólnonarodowej, środkowoeuropejskiej – oraz sytuować lokalną kinematografię na tle czegoś szerszego, co ją przekracza i zarazem definiuje w kategoriach uniwersalnych.

Na zakończenie można by dodać, że repertuar śląskich tematów wydaje się dużo większy. Miejsce pozostaje filmowo niedopowiedziane (choć także, jak zostało to wyjaśnione, wskutek swego skomplikowania stawia opór władzom przedstawienia), zaś niniejsza książka w pewnym istotnym sensie pozostaje opracowaniem kina, którego (jeszcze) nie ma, które czeka na swoje realizacje. Wśród nieobecnych motywów warto wymienić nie tylko wspomniane wątki pogranicznej historii, stłumionej pamięci czy tożsamości, ale na przykład odpływy ludności na Zachód i trwanie śląskości w diasporze, także kwestie wynikające z potencjalnego otwierania się dyskursu regionalnego na problematykę „inności”, takie jak: losy powojennego osadnictwa, kontakty ludności rodzimej i napływowej⁶, skomplikowane procesy integracyjne, a wreszcie problemy wynikające z postindustrialnych przekształceń – konflikty i napięcia społeczne, konsekwencje nowych podziałów ekonomicznych i nowych możliwości. „Filmowy Śląsk” oczekuje ponadto na dalsze opracowania, wśród których za istotne można by uznać badania ekranowych reprezentacji Śląska w ramach kinematografii niemieckiej i czeskiej, a na rodzimym gruncie – analizy poświęcone filmowym wizjom powstań śląskich i okresu plebiscytu, biografom znanych Ślązaków, a także wątki zyskiwania nowego życia filmów śląskich w sieci i wynikające stąd zmiany strategii odbiorczych.

⁶ Tematyka ta częściowo pojawiła się w filmie: *Z Gliwic do Paryża. Wojtek Pszoniak* (2010, reż. Krzysztof Korwin-Piotrowski).

Nota bibliograficzna

Fragmety rozważań zawartych w książce opublikowano wcześniej w zmienionym kształcie w artykułach:

Przestrzeń (post)pamięci w filmach dokumentalnych o Śląsku po 1989 roku. W: *Tożsamość – Kultura – Nowoczesność*. T. 1. Red. B. MORZYŃSKA-WRZOSEK, M. KURKIEWICZ, I. SZCZUKOWSKI. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2017, s. 244–261.

Postindustrial landscape in the 'Silesian cinema' – between the aesthetic and cultural experience. In: *Conflict and Controversy in Small Cinemas*. Eds. J. FALKOWSKA, K. LOSKA. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017 [w druku].

Topografie krajobrazu filmowego. „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”, 2018, nr 10 (1). ISSN 2083-7275 [w druku].

Bibliografia

Druki zwarte

- ADAMCZAK M.: *Derive (dryf)*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010.
- ADAMCZAK M.: *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po roku 1989. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2010.
- ADAMCZAK M.: *Psychogeografia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010.
- AITKEN S.C., ZONN L.E.: *Preface*. In: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Eds. EIDEM. Boston–London, Rowman&Littlefield Publishers, 1994.
- AITKEN S.C., ZONN L.E.: *Re-presenting the place pastiche*. In: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Eds. EIDEM. Boston–London, Rowman&Littlefield Publishers, 1994.
- ALLEN R.C., GOMERY D.: *Film History: Theory and Practice*. New York, McGraw–Hill, 1985.
- ALPERS S.: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- ALSAYYAD N.: *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*. Oxford–New York, Routledge, 2006.
- ANDREW D.: *An Atlas of World Cinema*. In: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Eds. S. DENNISON, S.H. LIM. London, Wallflower Press, 2006.
- ANDREW D.: *Główne teorie filmu: wprowadzenie*. Przeł. A. KOŁODYŃSKI. Łódź, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 1995.
- Antropolog w mieście i o mieście*. Red. G.E. KARPIŃSKA. Wrocław–Łódź, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2012.
- Apetyt na radykalną zmianę. Katowice 1865–2015*. W: *Metody badania i odkrywania miasta oparte na danych*. Red. K. PIEKARSKI. Katowice, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Medialab, 2015.
- APPADURAI A.: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przeł. Z. PUCEK. Kraków, Universitas, 2005.
- Architektura pamięci. Jan Szmatoch – akwaforty*. Oprac. S. ZAJĄC. Nakło Śl., Centrum Kultury Śląskiej, 2014.

- ASSMANN J.: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. A. KRZYŻYŃSKA-PHAM. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- AUGÉ M.: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. CHYMKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- BACHMANN-MEDICK D.: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2012.
- BANAŚ K.: *Kategorie osób deportowanych z Górnego Śląska do ZSRR w 1945 r. W: Deportacje Górnślązaków do ZSRR w 1945 roku*. Red. A. DZIUROK, M. NIEDURNY. Katowice, IPN, 2004.
- BANASZKIEWICZ K.: *Antropologia krajobrazu filmowego. Człowiek i natury w trybach transgresji. W: Krajobraz kulturowy*. Red. B. FRYDRYCAK, M. CIESIELSKI, Poznań, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2014.
- BANIEWICZ E.: *Kazimierz Kutz*. Warszawa, Iskry, 1999.
- BANIEWICZ E.: *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1994.
- BARTHES R.: *The Eiffel Tower*. In: *A Barthes Reader*. Ed. S. SONTAG. New York, Hill and Wang, 1983.
- BARTMIŃSKI J.: *Ziemia, woda, podziemie*. W: IDEM: *Słownik stereotypów i symboli ludowych. T. I Kosmos*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012.
- BAUMAN Z.: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007.
- BENDYK E.: *Świat bez węgla*. W: E. BENDYK et al.: *Polski węgiel*. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- BENEDYKTOWICZ Z.: *Przestrzenie pamięci*. W: *Film i kontekst*. Red. D. PALCZEWSKA, Z. BENEDYKTOWICZ. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- BENJAMIN W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej. W: Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*. Red. H. ORŁOWSKI. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- BENJAMIN W.: *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. A. KOPACKI. Warszawa, Sic!, 1997.
- BEREZOWSKI S.: *Turystyczno-krajoznawczy przewodnik po województwie śląskim*. Katowice, Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 1937.
- BĘBNIK G.: *Katowice we wrześniu '39*. Katowice, IPN, 2006.
- BĘBNIK G.: *Wrzesień 1939 r. w Katowicach*. Katowice, IPN, 2012.
- BIEL U.: *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2002.
- BIENEK H.: *Pierwsza polka. Die erste Polka*. Przeł. M. PRZYBYŁOWSKA. Gliwice, Wokół nas, 1994.
- BIENIASZ S.: *Górny Śląsk – świat najmniejszy: szkice, publicystyka, proza*. Gliwice, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2004.
- BISKUPSKI Ł.: *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, 2013.
- BOCZKOWSKA M.: *Codziennosc, wyobraźnia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989*. Katowice, Oficyna Wydawnicza WW, 2010.
- BRUNO G.: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York, Verso, 2002.
- BRUNSDON Ch.: *London in Cinema: The Cinematic City since 1945*. London, British Film Institute, 2007.

- BUTLER T.: *'Memoryscape': Integrating Oral History, Memory and Landscape on the River Thames*. In: *People and their Pasts: Public History Today*. Eds. P. ASHTON, H. KEEN. London, Palgrave Macmillan, 2008.
- CASEY E.S.: *Re-Presenting Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- CASEY E.S.: *Getting Back into Place. Toward Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2009.
- CASTELLS M.: *Spółczesność sieci*. Przeł. M. MARODY et al. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- CASTRO T.: *Mapping the City through Film: From 'Topophilia' to Urban Mascalapes*. In: *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*. Eds. R. KOECK, L. ROBERTS. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- CERTEAU M. DE: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- CHAKRAVORTY SPIVAK G.: *Polityka przekładu*. Przeł. D. KOŁODZIEJCZYK. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. BUKOWSKI, M. HEYDEL. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2009.
- Chorzowianie w kinie polskim i światowym*. Red. M.K. CIEŚLIŃSKI. Chorzów, Biblioteka Chorzowska, 2008.
- Cinema and Landscape*. Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Bristol–Chicago, Intellect, 2010.
- ČOLOVIĆ I.: *Balkany. Terror kultury*. Przeł. M. PETRYŃSKA. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.
- CONLEY T.: *Cartographic Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- CONLEY T.: *The 39 Steps and the Mental Map of Classical Cinema*. In: *Rethinking Maps: New Frontiers in Cartographic Theory*. Eds. M. DODGE, R. KITCHIN, C. PERKINS. London, Routledge, 2009.
- COOPER D., ROBERTS L.: *Walking, Witnessing, Mapping: An Interview with Iain Sinclair*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Ed. L. ROBERTS. New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- COSGROVE D.: *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, University of Wisconsin Press, 1998.
- COSGROVE D.: *Mapping the World*. In: *Maps. Finding our Place in the World*. Eds. J.R. ACKERMAN, R.W. KARROW JR. Chicago–London, University of Chicago Press, 2007.
- CRESSWELL T.: *Geographic Thought. A Critical Introduction*. Oxford, Wiley–Blackwell, 2013.
- CZERMIŃSKA M.: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1987.
- CZERMIŃSKA M.: *Kategoria miejsca autobiograficznego w literaturze doby migracji*. W: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK. Kraków, Universitas, 2012.
- ĆWIEŃK T.: *Autonomia Śląska w perspektywie historycznej i współczesnej*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2014.
- ĆWIKŁA P., ŁĘCKI K.: *Świat przedstawiony Górnego Śląska – reprezentacje symboliczne regionu w obrazach. Od socrealizmu do realizmu magicznego*. W: *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Red. K. WÓDZ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2013.
- DANIELS S., COSGROVE D.: *Introduction: Iconography of Landscape*. In: *The Iconography of Landscape*. Eds. EIDEM. New York, Cambridge University Press, 2008.
- DEBRAY R.: *Wprowadzenie do mediologii*. Przeł. A. KAPCIAK. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2010.

- DENNISON S., LIM S.H.: *Introduction. Situating Cinema as a Theoretical Problem*. In: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Eds. S. DENNISON, S.H. LIM. London, Wallflower Press, 2006.
- DĘBSKI A.: *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009.
- Disegno — rysunek u źródeł sztuki nowożytnej*. Red. T. J. ŻUCHOWSKI, S. DUDZIK. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001.
- DONALD J.: *Imagining the Modern City*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- DRENDA O.: *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*. Kraków, Karakter, 2016.
- DUBIEL P.: *Wrzesień 1939 r. na Górnym Śląsku*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1963.
- DUDZIAK A.S.: *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000.
- DUTKA E.: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- DWORAKOWSKI J.: *50 lat OKFA*. Konin, Centrum Kultury i Sztuki, 2007.
- DZIUROK A.: *Obóz pracy w Świętochłowicach. Dokumenty*. Katowice, IPN, 2014.
- EDENSOR T.: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Przeł. A. SĄDZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- EDENSOR T.: *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford–New York, Berg, 2005.
- EDNEY M.H.: *Mapping Parts of the World*. In: *Maps. Finding our Place in the World*. Eds. J.R. ACKERMAN, R.W. KARROW JR. Chicago–London, University of Chicago Press, 2007.
- ELSAESSER T., HAGENER M.: *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*. Przeł. K. WOJNOWSKI. Kraków, Universitas, 2015.
- Entuzjaści z amatorskich klubów filmowych*. Red. Ł. RONDUDA. Warszawa, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2004.
- Familok. Materiały z II sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego*. Red. T. GŁOGOWSKI, M. KISIEL, M. SPOROŃ. Katowice, Towarzystwo Zachęty Kultury, 1998.
- FERTACZ S.: *Problemy statystyki Górnoszlązaków deportowanych w 1945 r. do ZSRR*. W: *Deportacje Górnoszlązaków do ZSRR w 1945 roku*. Red. A. DZIUROK, M. NIEDURNY. Katowice, IPN, 2004.
- FIDERKIEWICZ M.: *Śląscy pariasi pędzla i dłuta*. Katowice, Muzeum Śląskie, 1994.
- FIDERKIEWICZ M.: *Plastycy nieprofesjonalni*. W: *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo*. T. 2. Red. A. BARCIAK, E. CHOJECKA, S. FERTACZ. Katowice, Muzeum Historii Katowic, 2012.
- FIDERKIEWICZ M.: *Pasja życia. Kolekcja „Barwy Śląska” Stanisława Gerarda Trefonia*. W: S.G. TREFON: *Twórcy intuicyjni z kolekcji „Barwy Śląska”*. Ruda Śląska, Stowarzyszenie „Barwy Śląska”, 2015.
- FILICIAK M.: *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2013.
- Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*. Red. A. GWÓDZ. Kraków, Rabid, 2004.
- Filmowe światy. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*. Red. A. GWÓDZ. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998.
- FRIEDBERG A.: *Window Shopping. Cinema and The Postmodern*. Berkeley–London–Los Angeles, University of California Press, 1993.

- FRIEDBERG A.: *Wirtualne okno. Od Albertiego do microsoftu*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA, M. PABIŚ-ORZESZYNA. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2012.
- FRYDRYK B.: *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2013.
- GALT R.: *Mapping European Cinema in the 1990s*. In: EADEM: *The New European Cinema. Redrawing the Map*. New York, Columbia University Press, 2006.
- Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*. Eds. J. FALKHEIMER, A. JANS-SON. Göteborg, Nordicom, 2006.
- GERLACH V.: *Badanie typografii Katowic*. W: *Metody badania i odkrywania miasta oparte na danych*. Red. K. PIEKARSKI. Katowice, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Medialab, 2015.
- GERLICH M.G.: *Tradycyjne wierzenia śląskie. Świat nadzmysłowy a życie codzienne, praca, ob-rzęd*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen, 1992.
- GERLICH M.G.: *My prawdziwi Górnolązcy. Studium etnologiczne*. Warszawa, Wydawnictwo DiG, 2010.
- GERLICH M.G.: *Śląski witraż. Prawdy, złudzenia, mity*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2016.
- GIERSZEWSKA B.: *Kino i film we Lwowie do 1939 roku*. Kielce, Wydawnictwo Akademii Święto-krzyskiej, 2006.
- GNIECIAK M.: *Krajobrazy pamięci – rama teoretyczna*. W: *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Red. K. WÓDZ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2013.
- GNIECIAK M.: *Przestrzeń w narracjach osobistych i eksperckich*. W: *Zapomniane miejsca, zapomniani ludzie. Restrukturyzacja ekonomiczna a zmiana kulturowa*. Red. K. WÓDZ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2013.
- GODZIMIRSKI J.M.: *Antropologiczna lektura dzieła filmowego*. W: *Sztuka na wysokości oczu*. Red. Z. BENEDYKTOWICZ. Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, 1991.
- GOJAWICZYŃSKA P.: *Ziemia Elżbiety*. Warszawa, Wydawnictwo „Rój”, 1934.
- GOŁBA K.: *Wieża spadochronowa – harcerze śląscy we wrześniu 1939 roku*. Poznań, Wydawnic-two Zachodnie, 1947.
- GORTAT J.: *Histotainment w niemieckiej telewizji ZDF, czyli jak pamięć komunikacyjna zdomino-wała pamięć kulturową w przestrzeni medialnej*. W: *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. WICHROWSKA et al. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Górnicy górnolązcy – ludzie zbędni, ludzie luźni. Szkice socjologiczne*. Red. M.S. SZCZEPAŃSKI. Kraków–Katowice, Andrzej Matczewski Publisher, 1994.
- GREINER P.: *Pojęcie i granice Górnego Śląska*. W: *Śląsk w edukacji regionalnej*. Red. M. STAŃCZAK. Strzelce Opolskie, Starostwo Powiatowe, 2005.
- GRUSCHKA G.: *Zgoda – miejsce zgrozy*. Przeł. J. BOMBA. Zabrze, Narodowa Oficyna Śląska, 2008.
- GUNNING T.: *The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde*. In: *Early cinema: Space, frame, narrative*. Ed. T. ELSAESSER. London, British Film Institute, 1990.
- GUZEK M.: *Filmowa Bydgoszcz 1896–1939*. Toruń, Wydawnictwo „Duet”, 2004.
- GWÓDZ A.: *Kazimierza Kutza pejzaże hierofaniczne (Paciorki jednego różańca)*. W: *Analizy i in-terpretacje. Film polski*. Red. A. HELMAN, T. MICZKA. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1984.
- GWÓDZ A.: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków, Universitas, 2003.

- GWÓZDŹ A.: *Krzyżacy, hakatyści, faszyci... Wizerunek Niemca w polskim kinie powojennym. W: Górny Śląsk wyobrażony: wokół mitów, symboli i bohaterów dyskursów narodowych.* Red. J. HAUBOLD-STOLLE, B. LINEK. Opole, Instytut Śląski, 2005.
- GWÓZDŹ A.: *Górny Śląsk razy kilka.* W: IDEM: *Jest film, nie ma filmu – koniec bajki. Felietony o kinie.* Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2013.
- Hałda. *Materiały IV sesji śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego.* Red. T.M. GŁOGOWSKI, M. KISIEL. Katowice, Pallas Silesia, 2000.
- HARLEY J.B.: *The Map and the Development of the History of Cartography.* In: *The History of Cartography, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean.* T. 1. Eds. J.B. HARLEY, D. WOODWARD. Chicago, Chicago University Press, 1987.
- HARLEY J.B.: *Maps, Knowledge, and Power.* In: *The Iconography of Landscape.* Eds. S. DANIELS, D. COSGROVE. New York, Cambridge University Press, 2008.
- HARLEY J.B., WOODWARD D.: *Preface.* In: *The History of Cartography, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean.* T. 1. Eds. EIDEM. Chicago, Chicago University Press, 1987.
- HARPER G.: *Postscript: Synaptic Landscapes: Exploring the 21st Century Moving Image.* In: *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture.* Eds. G. HARPER, J. RAYNER. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- HARPER G., RAYNER J.: *Introduction.* In: *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture.* Eds. EIDEM. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- HARVEY D.: *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography.* Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- HELMAN A.: *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury.* W: *Film: tekst i kontekst.* Red. A. HELMAN, W. GODZIC. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1982.
- HELMAN A., PITRUS A.: *Podstawy wiedzy o filmie.* Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2008.
- HENDRYKOWSKA M.: *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania,* Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2011.
- HENDRYKOWSKA M., HENDRYKOWSKI M.: *Film w Poznaniu 1896–1945.* Poznań, Ars Nova, 1990.
- HENDRYKOWSKA M., HENDRYKOWSKI M.: *Film w Poznaniu i Wielkopolsce 1896–1996.* Poznań, Ars Nova, 1996.
- HERCZYŃSKA A.: *35 lat Amatorskiego Klubu Filmowego „Klasp”.* Chybie, Gminny Ośrodek Kultury, 2006.
- HIGH S., LEWIS D.W.: *Introduction. The Landscape and Memory of Deindustrialization.* In: *Corporate Wasteland: The Landscape and Memory of Deindustrialization.* Eds. EIDEM. Ithaca–London, Cornell University Press, 2007.
- Historia piękna.* Red. U. ECO. Przeł. A. KUCIAK. Poznań, Rebis, 2005.
- Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim.* Red. A. GWÓZDŹ. Kraków, Rabid, 2005.
- HJORT M., PETRIE D.: *Introduction.* In: *The Cinema of Small Nations.* Eds. EIDEM. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- HOLLENDER B.: *Od Kutza do Czekaja.* Warszawa, Prószyński i S-ka, 2016.
- HOPFINGER M.: *Film i antropologia.* W: *Sztuka na wysokości oczu.* Red. Z. BENEDYKTOWICZ. Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, 1991.
- HOPFINGER M.: *Film – zmiana paradygmatu.* W: *Więcej niż obraz.* Red. E. WILK et al. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.

- INGOLD T.: *Kultura i postrzeganie środowiska*. Przeł. G. POZARLIK. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Red. M. KEMPNY, E. NOWICKA. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2003.
- JACKIEWICZ A.: *Antropologia filmu*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- JACOB Ch.: *The Sovereign Map: Theoretical Approaches in Cartography throughout History*. Trans. T. CONLEY. Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- JAMESON F.: *Introduction. Beyond Landscape*. In: IDEM: *The Geopolitical Aesthetic*. Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- JAMESON F.: *Postmodernizm, czyli kulturowa logika późnego kapitalizmu*. Przeł. M. PŁAZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- JANOSCH: *Cholonek, czyli dobry pan Bóg z gliny*. Przeł. L. BIELAS. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1975.
- JANOTA W.: *Z czarnego kraju. Górny Śląsk w reportażu międzywojennym*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1981.
- JOACHIMSTHALER J.: *Wielokrotnie wyobrażana prowincja. Śląsk między wizją a rzeczywistością*. W: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. W. KUNICKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- KABAKOW I.: *Publiczny projekt albo duch miejsca*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010.
- KACZMAREK R.: *Polacy w Wehrmachcie*. Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 2010.
- KALICKA J.: *Historia*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpr. J. KALICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- KEAN H., ASHTON P.: *Introduction: People and their Pasts and Public History Today*. In: *Public History and Heritage Today: People and their Pasts*. Eds. EIDEM. London, Palgrave Macmillan, 2012.
- KIJONKA J.: *Tożsamość współczesnych Górnoślązaków. Studium socjologiczne*. Katowice, Stowarzyszenie Thesaurus Silesiae, 2016.
- Kina i okolice. Z dziejów X muzy na Śląsku*. Red. A. GWÓZDŹ. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 2008.
- Kino Kazimierza Kutza*. Red. J.F. LEWANDOWSKI. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1999.
- Kino polskie wobec II wojny światowej*. Red. P. ZWIERZCHOWSKI, D. MAZUR, M. GUZEK. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2011.
- KITA B.: *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*. Kraków, Rabid, 2003.
- KITA B.: *Pejzaż refleksyjny*. W: *Przestrzeń w kulturze współczesnej*. Red. D. MAZUR, B. MORZYŃSKA-WRZOSEK. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2016.
- KITA B.: *Pejzaż za oknem*. W: *Filmowe pejzaże Europy*. Red. B. KITA, M. KEMPNA-PIENIAŻEK. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017.
- KLAUSSMANN A.O.: *Górny Śląsk przed laty*. Przeł. A. HALOR. Katowice, Muzeum Historii Katowic, 1997.
- KLAUSSMANN A.O.: *Górny Śląsk przed laty*. W: D. KORTKO, L. OSTAŁOWSKA: *Pierony. Górny Śląsk po polsku i po niemiecku. Antologia*. Warszawa, Agora SA, 2014.
- KLICH A.: *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2009.
- KLUCZWAJD K.: *Toruńskie teatry świetlne, czyli kina, wytwórczość filmowa i miejscowe gwiazdy 1896–1939. O kulturze czasu wolnego dawnych torunian*. Toruń, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2013.

- KOECK R., ROBERTS L.: *Introduction: Projecting the Urban*. In: *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Eds. EIDEM. New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- KOŃCZAL K.: *Miejsce pamięci*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpr. J. KALICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- KORT W.A.: *"Landscape" as Place-Relation*. In: *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*. Ed. J. MALPAS. Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2011.
- KORTKO D., OSTAŁOWSKA L.: *Podróż do Stalinogrodu*. W: *Pierony. Górny Śląsk po polsku i po niemiecku. Antologia*. Warszawa, Agora SA, 2014.
- KOSSAK-SZCZUCKA Z.: *Nieznany kraj*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1932.
- KOSSAKOWSKA-JAROSZ K.: *Przestrzeń natury – emanacja znaczenia i walorów śląskości*. W: *Śląskie pogranicza kultur*. T. 3. Red. M. URSEL, O. TARANEK-WOLAŃSKA. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2014.
- KRACAUER S.: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przeł. W. WERTENSTEIN. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2009.
- KRAJEWSKA H.: *Życie filmowe Łodzi w latach 1896–1939*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- KRAJEWSKI M.: *Festung Breslau*. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2006.
- Krajobraz zbudowany na węglu – intelektualna i artystyczna perspektywa różnorodności krajobrazów w regionach przemysłowych*. Red. J. GORGOŃ. Katowice, Instytut Ekologii Terenów Uprzemysłowanych, 2008.
- KRONENBERG A.: *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- KUBICA G.: *Śląsk i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim, proza, fotografia*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Kultura filmowa współczesnej Łodzi*. Red. E. CISZEWSKA, K. KLEJSA. Łódź, Szkoła Filmowa, 2015.
- KUNCE A.: *Czy myślenie o metropolii potrzebuje filozofii lokalności?* W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK et al. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- KUNCE A., KADŁUBEK Z.: *Myśleć Śląsk*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- KUNICKI W.: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. W: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. IDEM. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- KURPIERS D.: *Boże Ciało*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska w XIX–XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MICHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015.
- KUTZ K.: *Piąta strona świata*, Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2010.
- Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*. Red. A. GWÓDŹ. Katowice, Wydawnictwo „Książnica”, 2000.
- Kutzowisko 2*. Red. A. GWÓDŹ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2009.
- KWIATKOWSKI P.T.: *Spółeczne tworzenie zbiorowej niepamięci*. W: *Etniczność, pamięć, asymilacja. Wokół problemów zachowania tożsamości mniejszości narodowych i etnicznych w Polsce*. Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Sejmowe, 2009.
- KWIECIŃSKI A.: *Ustalenia śledztwa w sprawie deportacji Górnoszlązaków do ZSRR*. W: *Deportacje Górnoszlązaków do ZSRR w 1945 roku*. Red. A. DZIUROK, M. NIEDURNY. Katowice, IPN, 2004.
- LANDSBERG A.: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, Columbia University Press, 2004.
- LEFEBVRE H.: *The Production of Space*. Trans. D. NICHOLSON-SMITH. Oxford–Cambridge, Blackwell, 1994.

- Leksykon polskich filmów fabularnych*. Red. J. SŁODOWSKI. Warszawa, Wiedza i Życie, 2001.
- LENZ S.: *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*. Przeł. Z. KADŁUBEK. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010.
- LEŚNIEWSKA I.: *Wpływ polityki na filmy dokumentalne o tzw. Ziemiach Odzyskanych. Studium przypadków*. W: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*. Red. K. KLEJSA, E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA. Kraków, Rabid, 2008.
- LEWANDOWSKI J.F.: *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1998.
- LEWANDOWSKI J.F.: *Historia Śląska według Kutza*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2004.
- LEWANDOWSKI J.F.: *Siemianowice filmowe*. Siemianowice Śląskie, Miejski Ośrodek Kultury, 2008.
- LEWANDOWSKI J.F.: *Wojciech Korfanty*. Chorzów, Videograf II, 2009.
- LEWANDOWSKI J.F.: *Bienek filmowy*. Gliwice, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2010.
- LEWANDOWSKI J.F.: *Szopienice Kazimierza Kutza*. W: *Katowice w kulturze pamięci*. Red. A. BARCIAK. Katowice, Polska Akademia Nauk Oddział w Katowicach, 2011.
- LEWANDOWSKI J.F.: *Kino śląskie*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2012.
- LINEK B.: *Cienie obozów (Łambinowice, Świętochłowice)*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska w XIX–XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MICHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015.
- LOSKA K.: *Hybrydowość i transkulturowy pejzaż muzyczny*. W: IDEM: *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków, Universitas, 2016.
- LUBELSKI T.: *Autor jako bohater*. W: *Autor w filmie*. Red. M. HENDRYKOWSKI. Poznań, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych i Uniwersytet Adama Mickiewicza, 1991.
- LUBELSKI T.: *Film fabularny*. W: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*. T. *Film. Kinematografia*. Red. E. ZAJIČEK. Warszawa, Instytut Kultury, 1994.
- LUBELSKI T.: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice, Videograf II, 2009.
- LUBELSKI T.: *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*. W: *Historia kina*. T. 1. *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków, Universitas, 2012.
- LUBELSKI T.: *Za księdzem Moczygembą do Panny Marii*. W: IDEM: *Historia niebyła kina PRL*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2012.
- LUBELSKI T.: *Film polski w kontekstach kulturowych – wstęp*. W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK et al. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- LYNCH K.: *Obraz miasta*. Przeł. T. JELEŃSKI. Warszawa, Archivolta, 2011.
- LYOTARD F.: *Scapeland*. In: IDEM: *The Inhuman: Refelections in Time*. Trans. D. MACEY. Stanford, Stanford University Press, 1991.
- LYSKO A.: *To byli nasi ojcowie: legendy rodzinne z Górnego Śląska o poległych żołnierzach Wehrmachtu*. Bojszowy, Gminny Ośrodek Rozwoju, 1999.
- LYSKO A.: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 1. *W koszarach pod szczytami Alp*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2008.
- LYSKO A.: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 2. *W bunkrach Wału Atlantyckiego*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2009.
- LYSKO A.: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 3. *W okopach Frontu Wschodniego*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2010.
- LYSKO A.: *Duchy wojny: dziennik żołnierski 1942–1944*. T. 4. *W objęciach śmierci*. Cieszyn, Offsetdruk i Media, 2011.

- LYSKO A.: *Czyste oczy. Łęziny, Stowarzyszenie Rozwoju Zawodowego Śląska i Małopolski*, 2011.
- ŁOTMAN J.: *Semiotyka filmu*. Przeł. J. FARYNO, T. MICZKA. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1983.
- MADEJ A., ZAJDEL J.: *Uczucie dotkliwe jak przecięcie rdzenia. Rozmowa z Kazimierzem Kutzem*. W: IDEM: *Śmierć jak kromka chleba. Historia jednego filmu*. Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, 1994.
- MAHONEY E.: *The People in Parentheses: Space under Pressure in the Post-modern City*. In: *The Cinematic City*. Ed. D.B. CLARKE. London, Routledge, 1997.
- MALPAS J.: *Introduction. The Influence of Place*. In: IDEM: *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- MALPAS J.: *Introduction*. In: *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*. Ed. IDEM: Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 2011.
- MANOVICH L.: *Język nowych mediów*. Przeł. P. CYPRYAŃSKI. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- MATHEWS G.: *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*. Przeł. E. KLEKOT. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- MATUSZEWSKI B.: *Nowe źródło Historii*. W: *Film i historia. Antologia*. Red. I. KURZ. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- MAKA-MALATYŃSKA K.: *Kamera jest niemal jak długopis. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz*. W: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*. Red. M. HENDRYKOWSKA. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005.
- MCCARTER JR. J.W.: *Foreword*. In: *Maps. Finding our Place in the World*. Eds. J.R. ACKERMAN, R.W. KARROW JR. Chicago–London, University of Chicago Press, 2007.
- MICHAŁOWSKA M.: *Mapowanie*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas 2010.
- MICZKA T.: *Słownik pojęć filmowych*. T. 9. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- MICZKA T.: *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa*. W: *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo*. T. 2. Red. A. BARCIAK, E. CHOJECKA, S. FERTACZ. Katowice, Muzeum Historii Katowic, 2012.
- MISEK R.: *Mapping Rohmer: Cinematic Cartography in Post-war Paris*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Ed. L. ROBERTS. New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- MITCHELL W.J.T.: *Landscape and Power*. Chicago–London, University of Chicago Press, 2002.
- MONK C.: *Men in the 90s*. In: *British Cinema of the 90s*. Ed. R. MURPHY. London, BFI, 2000.
- MONTELLO D.R.: *Cognitive Geography*. In: *International Encyclopedia of Human Geography*. Eds. R. KITCHIN, N. THRIFT. Oxford, Elsevier Science, 2009.
- MORCINEK G.: *Górny Śląsk*. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1950.
- MORIN E.: *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. EBERHARDT. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- MORLEY D.: *Przestrzeń domu. Media, mobilność, tożsamość*. Przeł. J. MACH. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury, 2011.
- MROZEK W.: *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*. W: *Kino polskie jako kino narodowe*. Red. T. LUBELSKI, M. STROIŃSKI. Kraków, Ha!art, 2009.

- Nadciągają Ślązacy. Czy istnieje narodowość śląska?* Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2004.
- NAWARECKI A.: *Lajerman*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2010.
- NEJA J.: *Wpływ deportacji Górnoślązaków do ZSRR w 1945 r. na życie gospodarcze i społeczne Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych*. W: *Deportacje Górnoślązaków do ZSRR w 1945 roku*. Red. A. DZIUROK, M. NIEDURNY. Katowice, IPN, 2004.
- Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*. Red. A. GWÓZDŹ. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1996.
- NIKITOROWICZ J.: *Pogranicze. Tożsamość. Edukacja międzykulturowa*. Białystok, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 1995.
- NITKA M.: *Pokłady wyobraźni: poetyka przestrzeni industrialnej*. W: *Przestrzeń w kulturze i literaturze*. Red. E. BORKOWSKA. Katowice, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, Agencja Artystyczna Para, 2006.
- Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*. Red. M. MIKOŁAJCZAK, E. RYBICKA. Kraków, Universitas, 2012.
- NYCZ R.: *Krajobraz kulturowy albo o kulturze jako czasowniku*. W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK et al. Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Obozowe dzieje Świętochłowic Eintrachthütte – Zgoda*. Red. A. DZIUROK. Katowice–Świętochłowice, IPN, 2002.
- Odkrywanie prowincji. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*. Red. A. GWÓZDŹ. Kraków, Rabid, 2002.
- Opcja niemiecka. O problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku*. Red. W. BROWARNY, M. WOLTING. Kraków, Universitas, 2014.
- ORŁOWSKI H.: *Warmia z oddali. Odpominania*. Olsztyn, Borussia, 2000.
- OSSOWSKI S.: *O ojczyźnie i narodzie*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1984.
- OSTROWSKA E.: *Śląskie pejzaże Kazimierza Kutza*. W: *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*. Red. E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996.
- OSTROWSKA E.: *Przestrzeń filmowa*. Kraków, Rabid, 2000.
- OTKUNC A.: *Non-Places at Cinema*. In: *Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image*. Ed. J. HALLAM et al. Liverpool, University of Liverpool, 2008.
- PAKIER M., SARYUSZ-WOLSKA M.: *Media pamięci*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpr. J. KALICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- PALKA M.: *Kazimierz Kutz. Bibliografia*. Katowice, Biblioteka Śląska, 2004.
- Pamięć, przestrzeń, tożsamość*. Red. S. KAPRALSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2010.
- PANOFSKY E.: *Perspektywa jako forma symboliczna*. Przeł. G. JURKOWLANIEC. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- PIOTROWSKI P.: *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań, Rebis, 2010.
- PODSIADŁO M.: *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*. Kraków, Universitas, 2013.
- POKROPEK M.: *Śląska plastyka nieprofesjonalna – wyjątkowa kolekcja*. W: S.G. TREFOŃ: *Twórcy intuicyjni z kolekcji „Barwy Śląska”*. Ruda Śląska, Stowarzyszenie Barwy Śląska, 2015.

- PRZYLIPIAK M.: *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004.
- REWERS E.: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1996.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków, Universitas, 2012.
- ROBERTS L.: *Cinematic Cartography: Movies, Maps and the Consumption of Place*. In: *Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image*. Ed. J. HALLAM et al. Liverpool, University of Liverpool, 2008.
- ROBERTS L.: *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool, Liverpool University Press, 2012.
- ROBERTS L.: *Mapping Cultures: A Spatial Anthropology*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Ed. IDEM. New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- ROBERTS L.: *Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film*. In: *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Ed. IDEM. New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- ROSE R.S.: *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*. Warszawa, Sic!, 2003.
- ROSENBAUM S.: *Autonomia śląska*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX–XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MICHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015.
- ROSENBAUM S.: *Krajobraz industrialny*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX–XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MICHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015.
- ROSENBAUM S.: *Tragedia Górnego Śląska*. W: *Leksykon mitów, symboli i bohaterów Górnego Śląska XIX–XX wieku*. Red. B. LINEK, A. MICHALCZYK. Opole, Instytut Śląski, 2015.
- ROSENBAUM S., WĘGRZYN D.: *Deportacje z Górnego Śląska do Związku Sowieckiego w 1945 roku. Katalog wystawy stałej w Centrum Dokumentacji Deportacji Górnoszlązaków do ZSRR w 1945 roku w Radzionkowie*. Katowice, IPN, 2015.
- ROSENSTONE R.A.: *Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*. Przeł. Ł. ZAREMBA. W: *Film i historia. Antologia*. Red. I. KURZ. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- ROSTAŃSKI A.: *Wartość przyrodnicza zwałowisk i odpadów przemysłowych*. W: *Krajobraz zbudowany na węglu – intelektualna i artystyczna perspektywa różnorodności krajobrazów w regionach przemysłowych*. Red. J. GORGOŃ. Katowice, Instytut Ekologii Terenów Przemysłowych, 2008.
- RUKSZA S.: *A Place Where We Could Go*. Bytom, Imago Mundi, Kronika, 2014.
- RYBICKA E.: *Geopoetyka (O mieście, przestrzeni, miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków, Universitas, 2006.
- RYBICKA E.: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014.
- SAID E.W.: *Orientalizm*. Przeł. W. KALINOWSKI. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.
- SARYUSZ-WOLSKA M.: *Berlin: filmowy obraz miasta*. Kraków, Rabid, 2007.
- SCHLÖGEL K.: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Przeł. I. DROZDOWSKA, Ł. MUSIAŁ. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- SEIDL K.: *Mieszkania robotnicze w górnośląskim przemyśle górniczym*. Przeł. M. LANGNER. Katowice, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1995.
- SEKUŁA E.A.: *Kultury pamięci Górnoszlązaków*. W: *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*. Red. S. KAPRALSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2010.

- SHAND R.: *Amateur cinema re-located: Localism in fact and fiction*. In: *Movies on home ground: Explorations in amateur cinema*. Ed. I. CRAVEN. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- SHIEL M., FITZMAURICE T.: *Preface*. In: *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Eds. EIDEM. Oxford–Massachusetts, Blackwell, 2001.
- SHIEL M.: *Film i miasto w historii i teorii*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas, 2010.
- SIEWIOR K.: *Trajektoria pamięci „zachodniokresowej” po roku 1989*. W: *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. WICHROWSKA et al. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- SIMONIDES D.: *Od kolebki do grobu. Śląskie wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne w XIX wieku*. Opole, Instytut Śląski, 1988.
- SKALSKA T.: *Pamięć protetyczna*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpr. J. KALICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- SKOTARCZAK D.: *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2004.
- SŁAWEK T., KUNCE A., KADŁUBEK Z.: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice, Biblioteka „Opcji”, 2013.
- SMOLORZ M.: *Śląsk wymyślony*. Katowice, Antena Górnośląska, 2012.
- SOJA E.: *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*. In: *Human Geography Today*. Eds. D. MASSEY, J. ALLEN, P. SARRE. Cambridge, Polity, 1999.
- STASIUK A.: *I tak to się wszystko kiedyś skończy*. W: W. WILCZYK: *Czarno-biały Śląsk*. Katowice, Galeria Zderzak, Górnośląskie Centrum Kultury, 2004.
- SZACKA B.: *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2006.
- SZCZEPAŃSKI M.S.: *Regionalizm górnośląski: los czy wybór*. W: *Nadciągają Ślązacy. Czy istnieje narodowość śląska?* Red. L.M. NIJAKOWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Towarzystwo Przyjaciół Śląska, 2004.
- SZEJNERT M.: *Czarny ogród*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2007.
- SZWIEC W.: *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku*. Mikołów, Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej, 2012.
- SZYDŁOWSKA J.: *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec doświadczenia pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*. Olsztyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2013.
- SZYMUTKO S.: *Nagrobek ciotki Cili*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- Śląsk. *Rzeczywistości wyobrażone*. Red. W. KUNICKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- THOREAU H.D.: *Walden, czyli życie w lesie*. Przeł. H. CIEPLIŃSKA. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2010.
- TUAN YI-FU: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- URBAŃCZYK A.: *Cyrk Edison – pierwsze kino Krakowa*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1985.
- URBAŃCZYK A.: *Kinematograf na scenie. Pierwsze pokazy filmowe w Krakowie XI–XII 1896*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1986.
- URBAŃCZYK A., WYSZYŃSKI Z.: *Wyspiański w krainie filmu*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1987.
- W stronę kina filozoficznego. Antologia*. Red. U. TES. Kraków, Wydawnictwo WAM, 2011.
- WANIEK H.: *Finis Silesiae*. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2003.

- WARF B., ARIAS S.: *Introduction: the Reinsertion of Space into the Social Sciences and Humanities*. In: *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Eds. B. WARF, S. ARIAS. London, Routledge, 2009.
- WAWRZYŃIAK J.: *Pamięć zbiorowa*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpr. J. KALICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- WESTPHAL B.: *Introduction*. In: IDEM: *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Trans. R.T. TALLY JR. New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- WESTPHAL B.: *Foreword*. In: *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Red. R.T. TALLY JR. New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- WHITE H.: *Historiografia i historiofotia*. W: *Film i historia. Antologia*. Red. I. KURZ. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- WHITE K.: *Poeta kosmograf*. Przeł. K. BRAKONIECKI. Olsztyn, Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor – Warmia i Mazury, 2010.
- WILLIAMS R.: *Miasta ciemności i światła*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków, Universitas 2010.
- WŁODEK R.: *Tarnowskie kina do roku 1993*. Tarnów, Tarnowskie Centrum Kultury, 1993.
- WŁODEK R.: *100 lat Marzenia. Historia kina w Tarnowie*. Tarnów, Tarnowskie Centrum Kultury, 2013.
- WOLFF-POWĘSKA A.: *Oswojona rewolucja, Europa Środkowo-Wschodnia w procesie demokratyzacji*. Poznań, Instytut Zachodni, 1998.
- WONIAK K.: *Pamięć lokalna*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Współpr. J. KALICKA. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- WOŹNICZKA Z.: *Zakończenie wojny na Górnym Śląsku*. Katowice, Muzeum Śląskie, 2006.
- WYSZYŃSKI Z.: *Filmowy Kraków 1896–1971*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- WYSZYŃSKI Z.: *Szczesny Mysłowicz, filmowy kronikarz Krakowa*. Kraków, CSF „Pałac pod Baranami”, 1986.
- ZACHER L.: *Transformacje społeczeństw od informacji do wiedzy*. Warszawa, Wydawnictwo C.H. Beck, 2007.
- ZALESKI M.: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 1996.
- ZANUSSI K.: *Rozmowy o filmie amatorskim*. Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1978.
- ZAWADA A.: *Dolny Śląsk. Ziemia spotkania*. Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2002.
- ZWIERZCHOWSKI P.: *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2005.
- ZWIERZCHOWSKI P.: *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2013.

Artykuły w czasopiśmie

- BEDNAREK S.: *Mnemotoposy. Słowo wstępne*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 1 (11).
- BENJAMIN W.: *Powrót flâneura*. Oprac. A. KOPACKI. „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9.
- BUTLER T.: *A Walk of Art: the Potential of the Sound Walk as Practice in Cultural Geography*. „Social & Cultural Geography” 2006, Vol. 7, No. 6.

- CASTRO T.: *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture*. "The Cartographic Journal" 2009, Vol. 46, No. 1.
- CHMIELEWSKI T.J., MYGA-PIĄTEK U., SOLON J.: *Typologia aktualnych krajobrazów Polski*. „Przegląd Geograficzny” 2015, t. 87, nr 3.
- CISZEWSKA E.: *Łódź filmowa*. „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2012, t. 51.
- COSGROVE D.: *Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea*. "Transactions of the Institute of British Geographers" 1985, Vol. 10, No. 1.
- COSGROVE D.: *Landscape and Landschaft*. "GHI Bulletin" 2004, No. 35.
- CZADO P.: *Zrzucili cztery ciała – co widział Krystian Markiewicz pod wieżą spadochronową*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 03.06.2005.
- CZERMINSKA M.: *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5 (131).
- ĆWIKLAK K.: *Gliwice – zapomniany mikrokosmos. Semiotyka przestrzeni miasta w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej*. „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2.
- DĄB A.: *Śląski „Pan Tadeusz”*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 05.09.2001.
- DONDZIŁŁO C.: *Wrzesień – tak też było*. „Film” 1977, nr 12.
- DUTKA E.: *Melancholijne pejzaże Śląska*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3.
- DZIONEK M.: *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*. „Anthropos?” 2004, nr 2–3.
- EICHNER S., WAADE A.M.: *Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron// Broen*. "Global Media Journal". German Edition, 2015, Vol. 5, No. 1.
- ELSAESSER T.: *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*. „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- FALKOWSKA J.: *Małe i duże kino. Europejskie wizje*. „Postscriptum Polonistyczne” 2010, nr 1 (5).
- FIDERKIEWICZ M.: *Autoironia wykiwanego*. „Opcje” 1994, nr 4 (7).
- FOUCAULT M.: *Inne przestrzenie*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96).
- GIERSZEWSKA B.: *Ruch filmowy we Lwowie w latach trzydziestych*. „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44.
- GIŻYCKI M.: *Kino w cieniu pochodów, czyli entuzjaści*. „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46.
- GOŁBA K.: *Śląski wrzesień 1939*. „Odra” 1946, nr 33.
- GÓRNY M.: *Po co nam ten mit*. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 65.
- HALLAM J.: *Mapping City Space: Independent Film-makers as Urban Gazetteers*. "Journal of British Cinema and Television" 2007, Vol. 4, No. 2.
- HALLAM J.: *Film, Space and Place: Researching a City in Film*. "New Review of Film and Television Studies" 2010, Vol. 8, No. 3.
- HARATYK P.: *Film rodzinny – temat niepopularny? Codzienność w kinie amatorskim*. „Mała Kultura Współczesna”. Codzienność 2015, nr 12.
- HENDRYKOWSKI M.: *Metodologia nowej historii filmu*. „Images” 2015, Vol. 17, No. 26.
- HIRSCH M.: *Pokolenie postpamięci*. „Didaskalia” 2011, nr 105.
- HOELSCHER S., ALDERMAN D.H.: *Memory and Place: Geographies of a Critical Relationship*. "Social & Cultural Geography" 2004, Vol. 5, No. 3.
- INGOLD T.: *Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet*. "Journal of Material Culture" 2004, Vol. 9, No. 3.
- JANICKI S.: *O Śląsku po raz piąty*. „Film” 1964, nr 49.

- Już się wygaszam i przechodzę w stan przedawnienia. Rozmowa Józefa Krzyka z Kazimierzem Kutzem.* „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 12.02.2016.
- KADŁUBEK Z., *Jak Kanada.* „Fabryka Silesia” 2016, nr 1(11).
- KADŁUBEK Z.: *W drodze do tożsamości (Górno)ślązaków.* „Gazeta Uniwersytecka”. Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wydanie specjalne czerwiec 2005.
- KLICH A.: *Został z nich maras.* „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 14.01.2010.
- KOJ E.: *Wieża spadochronowa.* „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2004, nr 6–7 (41–42).
- KOZINA I.: *Pamiętajmy o ogrodach.* „Fabryka Silesia” 2016, nr 1 (11).
- LEFEBVRE H.: *Prawo do miasta.* „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5.
- LIPINSKI P.: *Zły mundur. Los śląski.* „Gazeta Wyborcza”. Duży Format. 12.09.2005.
- LUBELSKI T.: *Wzlot i upadek wspólnoty, czyli kino polskie 1975–1995.* „Kino” 1997, nr 1.
- LYSKO A.: *Losy Górnoślązaków przymusowo wcielonych do Wehrmachtu.* „Biuletyn IPN” 2004, nr 6–7.
- MALICKA J.: *Wież mnie pan do biedaszybów. Wywiad z Maciejem Pieprzycą.* „Ultramarina” 2008, nr 10.
- MANIEWSKI M.: *Zgorszenie publiczne.* „Kino” 2010, nr 9.
- MARCZAK M.: *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans.* „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna” 2012, nr 8.
- MARON M.: *„Hubal” Bohdana Poręby i „Pasja” Stanisława Różewicza. Spór o romantyzm w kinie polskim lat 70.* „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92.
- MASSEY D.: *Landscape as a Provocation. Reflections on Moving Mountains.* „Journal of Material Culture” 2006, Vol. 11, No. 1–2.
- MIKONIS A.: *Życie filmowe Wilna w okresie międzywojennym. Lata 1919–1939.* „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44.
- MOROZOW I.: *Antropologia i filmoznawstwo: dialogu ciąg dalszy?* „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, t. XXXIV.
- NADGRODKIEWICZ G.: *Śląsk, czyli szkic do portretu pokolenia.* „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58.
- NIJAKOWSKI L.M.: *Ziemia Odzyskana.* „Przegląd Polityczny” 2004, nr 66.
- NORA P.: *Między pamięcią a historią: Les lieux de memoire.* Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2011, nr 10.
- OLWIG K.R.: *Recovering the Substantive Nature of Landscape.* „Annals of the Association of American Geographers” 1996, No. 4.
- PUDEŁKO A.: *Krajobraz kulturowy Katowic jako czynnik kształtowania potencjału rozwojowego.* „Zarządzanie Publiczne” 2015, nr 1 (29).
- ROBERTS L.: *Dis/embedded geographies of film: Virtual panoramas and the touristic consumption of Liverpool waterfront.* „Space and Culture” 2010, Vol. 13, No. 1.
- ROBERTS L.: *Navigating the ‘Archive City’ Digital Spatial Humanities and Archival Film Practice.* „The Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies” 2015, Vol. 21, No. 1.
- ROBERTS L.: *Deep Mapping and Spatial Anthropology.* „Humanities” 2016, Vol. 5, No. 1.
- RUSEK H.: *Tożsamość pogranicza. Wprowadzenie.* W: *Pogranicza kulturowe i etniczne w Polsce.* Red. Z. KŁODNICKI, H. RUSEK. „Archiwum Etnograficzne” 2003, t. 41.
- RYBICKA E.: *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki.* „Teksty Drugie” 2011, nr 5 (131).
- RZEPKA W.: *Film na Śląsku w latach międzywojennych.* „Rocznik Katowicki” 1977, t. 5.

- SKWARA J.: *Nad Odrą i u brzegów Bałtyku*. „Film” 1978, nr 26.
- SŁAWIŃSKA N.: *Sztuczny prawdziwy świat. Rozmowa z reżyserem Kazimierzem Kutzem*. „Film” 1980, nr 16.
- SOBOLEWSKI T.: *Festiwal w Gdyni 2016. Kino moralnego niepokoju 2.0*. „Gazeta Wyborcza”. Kultura, 22.09.2016.
- STACHÓWNA G.: *Domek z kopalnią w tle. O śląskich filmach Kazimierza Kutza*. „NaGłos” 1994, nr 15/16 (40/41).
- STAROWIEYSKI F.: *O burzeniu najpiękniejszych gór Polski*. „NaGłos” 1994, nr 15/16 (40/41).
- SWADZBA U.: *Etos pracy grup zawodowych: na podstawie badań socjologów śląskich*. „Górno-śląskie Studia Socjologiczne”. Seria Nowa 2010, nr 1.
- SZCZEPAŃSKI M.S.: *Bramy rajy i miejsca przekłete? Socjolog miasta wobec różnych form wykluczenia społecznego na Górnym Śląsku*. „Przegląd Socjologiczny” 2008, nr 57.
- SZPOCIŃSKI A.: *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4 (112).
- SZYDŁOWSKA J.: *Od Kutza do Smarzowskiego. Film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*. „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3.
- SZYMCZYK W.: *Hały to nasz klejnot. Wywiad z przyrodnikiem dr. Jerzym Paruselem*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1 (11).
- ŚMIAŁOWSKI P.: *Opowieść o człowieku, który marzy*. „Kino” 2006, nr 12.
- Topo-grafie*. Tom monograficzny. „Teksty Drugie” 2014, nr 6.
- TRACZ B.: *Nasz Jorg, czyli siła legendy. Mitologizacja Jerzego Ziętka*. „Czasypismo” 2013, nr 1 (3).
- USZOK A.: *Pod baldachimem nieba*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1 (11).
- VIDLER A.: *The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary*. „Assemblage” 1993, No. 21.
- VILLQIST I.: *Czarne i zielone*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1 (11).
- W Polsce, czyli w Europie? O gdyńskim festiwalu rozmawiają Z. Banaś, M. Czernienko, B. Janicka, T. Lubelski, T. Sobolewski*. „Kino” 1995, nr 1.
- WARNEŃSKA M.: *Bezimienni z wieży spadochronowej*. „Perspektywy” 1982, nr 28.
- WARNEŃSKA M.: *Wracam na wieżę spadochronową*. „Ekspres Reporterów” 1988, nr 4.
- WHITE H.: *Pisać historię, z którą można żyć*. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 7/8.
- WIELIŃSKI B.: *Działo strzela, wieża milknie*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 30.01.2004.
- WIELIŃSKI B.: *Niemcy o wieży*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 30.01.2004.
- WIELIŃSKI B.: *Gladiole i strzały*. „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 06.02.2004.
- WIŚNIEWSKA L.: *„Stoffgeschichte”, imagologia i konstruktywistyczne uprawomocnienia komparatystyki*. „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2011, nr 4 (46).
- WOŹNICZKA Z.: *Wieża bohaterów*. „Uważam Rze” 2012, nr 35 (82).
- ZAGROBA B.: *Festiwal Publicystyka w Hajnówce 76*. „Film” 1976, nr 7.
- ZIMMERMAN P.: *Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future*. „The Moving Image: Journal of the Moving Image Archivists” 2001, Vol. 1, No 1.

Źródła internetowe

- ADAMSKI Ł.: *„Szczęście świata”. Uroczy film*. <http://wpolityce.pl/kultura/309238-adamski-z-festiwalu-w-gdyni-szczescie-swiata-uroczy-film-recenzja>

- BŁASZCZAK R.: „Benek” – Robert Gliński. http://kafeteria.pl/kultura/benek-robert-glinski-a_4869
- BOBRZYK B.: *Położenie nadleśnictwa Katowice*. <http://www.katowice.katowice.lasy.gov.pl/polozenie#WJl5mVPhB0x>
- Chcę odpowiedzieć na pytanie, kim są tytułowi autonomiści. Z Dorotą Pryndą rozmawia Katarzyna Domagała*. „Dziennik Zachodni” 21.01.2015. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/3722516,dorota-prynda-chce-odpowiedzic-na-pytanie-kim-sa-tytulowi-auto-nomisci-nowy-film-autonomisci,id,t.html>
- CICHY S.: *Zgorszenie publiczne, czyli jak filmowcy wyobrażają sobie Śląsk*. „Dziennik Zachodni” 10.09.2010. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/306132,zgorszenie-publiczne-czy-li-jak-filmowcy-wyobrazaja-sobie-slask,4,id,t,sa.html>
- Czekamy na Miłość w mieście ogrodów*, 17.04.2014. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,18608,1,1,Czekamy-na-Milosc-w-miescie-ogrodow.html>
- CZYRWIK A.: *Bojszowskie sławy. Alojzy Lysko*. „Mapa Kultury. Ludzie, miejsca, klimaty”. <http://www.mapakultury.pl/art,pl,mapa-kultury,96380.html>
- Forum mieszkańców Mysłowic. Post: Marek Locher: fotograf utraconego krajobrazu. <http://www.zmienmce.fora.pl/informacje-z-myslowic,13/marek-locher-fotograf-utraconego-krajobrazu,214.html>
- HARATYK P.: *Amatorskie Kluby Filmowe. Zapomniany fenomen PRL-u*. „Magazyn O.pl. Polski Portal Kultury”, 12.09.2016. <http://magazyn.o.pl/2016/paulina-haratyk-amatorskie-klu-by-filmowe-zapomniany-fenomen-prl-u-ekrany/2/>
- Hasło *hałda* w słowniku języka polskiego PWN. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/ha%C5%82da.html>
- HJORT M.: *Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter*. „Mediascape”. UCLA’s Journal of Cinema and Media Studies, 2011. http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.pdf
- HOLLENDER B.: *Trudne śląskie historie. Filmy Michała Rosy i Macieja Pieprzycy*. „Rzeczpospolita” 19.09.2016. <http://www.rp.pl/Film/309199921-Gdynia-2016-Trudne-slaskie-historie-Film-Michala-Rosy-i-Macieja-Pieprzycy.html#>
- Instytucja Filmowa Silesia Film. <http://silesiafilm.com>
- Instytucja Kultury im. K. Bochenek Katowice Miasto Ogrodów. <http://miasto-ogrodow.eu/>
- Instytucja Kultury Katowice Miasto Ogrodów: Program. Katowice Miasto Ogrodów. <http://esk2016katowice.home.pl/web-live/node/185>
- JANICKA B.: *Trudne lata przełomu*. <http://culture.pl/pl/artykul/film-polski-w-latach-1989-1999>
- KALSZTYN P.: *Miłość w mieście ogrodów. Zwiastun filmu*. „Warszawa – Nasze Miasto” 01.04.2013. <http://warszawa.naszemiasto.pl/artykul/milosc-w-miescie-ogrodow-zwiastun-filmu-video,2775020,art,t,id,tm.html>
- KIĆIŃSKI A.: *Kamienica na końcu świata, czyli „Szczęście świata”*. <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,23818,1,1,Kamienica-na-koncu-swiata-czyli-Szczescie-swiata.html>
- KILIAN A.: *Maciej Prykowski – wywiad o filmie Zgorszenie publiczne*. <http://www.audiowizualni.pl/index.php/aktualnosci/polecane-wywiady/wywiady-spis-alfabetyczny/2807-maciej-pyrkowski-wywiad-o-filmie-zgorszenie-publiczne>
- KILIAN A.: *Robert Gliński – wywiad o filmie Benek*. <http://www.audiowizualni.pl/index.php/aktualnosci/polecane-wywiady/wywiady-spis-alfabetyczny/2461-robert-glinski-wywiad-o-filmie-benek>

- Konferencja prasowa dot. filmu *Miłość w mieście ogrodów* 28.03.2013. <http://www.silesiafilm.com/aktualnosci/konferencja-prasowa-dot-filmu-milosc-w-miescie-ogrodow>
- Lech Majewski o Katowicach i sztuce video artu. Wywiad z Lechem Majewskim dla Polskiego Radia programu 2 przeprowadził Witold Malesa. 11.02.2011. <http://www.polskieradio.pl/Lech-Majewski/Tag23307>
- LUBELSKI T.: *Współczesny polski film dokumentalny*. <http://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny>
- MALICKA J.: *Chopy, to je prowda*. „Katowice – Nasze Miasto” 05.09.01. <http://katowice.nasze-miasto.pl/archiwum/chopy-to-je-prowda,180389,art,t,id,tm.html>
- MICZKA T.: *Raport o stanie kultury filmowej w województwie śląskim*. Kongres Kultury Województwa Śląskiego 2010. <http://www.animacja.kulturalna.us.edu.pl/biblioteka/Tadeusz-Miczka-Raport-o-stanie-kultury-filmowej-w-wojew%C3%B3dztwie%C5%9A%C4%85skim.pdf>
- Pieprzyc Maciej. <http://culture.pl/pl/tworca/maciej-pieprzyc>
- PRZYBYTEK J.: *Chyra, Ostaszewska i Katowice. Miłość w mieście ogrodów*. „Dziennik Zachodni” 28.03.2013. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/793792,chyra-ostaszewska-i-katowice-milosc-w-miescie-ogrodow-zdjecia-z-planu-zwiastun-making-off,id,t.html>
- ROTT D.: *Chorografia Jana Długosza*. <http://staropolska.pl/sredniowiecze/opracowania/Chorografia.html>
- Ruch Autonomii Śląska. <http://autonomia.pl/n/o-nas>
- SIEMIANOWSKA B.: *Wojciech Szwiec: Łaziska? Dla mnie są jak nieodkryta wytwórnia filmowa*. „Mikolów – Nasze Miasto” 18.06.2015. <http://mikolow.naszemiasto.pl/artykul/wojciech-szwiec-laziska-dla-mnie-sa-jak-nieodkryta,3424969,art,t,id,tm.html>
- Sikora Adam. <http://culture.pl/pl/tworca/adam-sikora>
- SIKORSKA M.: *Rozmowa z Mariuszem Malinowskim*. Polski Instytut Sztuki Filmowej. 03.09.2010. <https://www.pisf.pl/aktualnosci/wiadomosci/rozmowa-z-mariuszem-malinowskim?wca=1>
- Słownik Języka Polskiego PWN. <http://sjp.pwn.pl/sjp/chorografia;2553494>
- „Szczęście świata”. *Lekko, lekkusko*. Z Michałem Rosą rozmawia Anita Skwara. <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,24215,1,1,Szczescie-swiata-Lekko-lekkusko.html>
- SZTOLER G.: *Autonomia? W końcu się doczekamy*. Wywiad z Alojzym Lyską. „Dziennik Zachodni” 26.04.2012. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/562313,alozzy-lysko-autonomia-w-koncu-sie-doczekamy-wywiad,id,t.html>
- SZYMBORSKI T.: *W zyciorysach Ziętka zmienianych w części w zależności od zapotrzebowania...* <http://wpolityce.pl/polityka/165294-w-zyciorysach-zietka-zmienianych-w-czesci-w-zalezności-od-zapotrzebowania-prl-owskiej-propagandy-rozwodzone-sie-nad-jego-rzekomym-udzialem-w->
- Teatr Rozrywki w Chorzowie. <http://www.teatr-rozrywki.pl/projekty/gorny-slask/archiwalny-slask/159-gorny-slask-swiat-najmniejszy.html>
- Urząd Miasta Katowice: *Cechy wizerunku Katowic*. <https://www.katowice.eu/miasto/o-mie%C5%9Bcie/strategia-promocji-miasta/cechy-wizerunku-katowic>
- WĘGIEL-WNUK M.: *Marek Stańczyk pokazuje zdjęcia dokumentujące upadek wieży Sienkiewicz bylej KWK Andaluza*. „Dziennik Zachodni” 23.05.2012. <http://piekaryslaskie.nasze-miasto.pl/artykul/marek-stanczyk-pokazuje-zdjecia-dokumentujace-upadek-wiezy,1414243,artgal,t,id,tm.html#521f4162c6f04995,1,3,4>

ZARĘBSKI K. J.: *Dzieci Wehrmachtu*. <http://culture.pl/pl/dzielo/dzieci-wehrmachtu>

ZASADA M.: *Którędy za Kutzem, czyli filmowy przewodnik po Śląsku...* <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/zdjecia/515383,ktoredy-za-kutzem-czyli-filmowy-przewodnik-po-slasku,765151,id,t,zid.html>

ZASADA M.: *Filmowy szlak Kutza: my też byliśmy paciorkami tego różańca*. „Dziennik Zachodni” 16.03.2012. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/531599,filmowy-szlak-kutza-my-tez-bylysmo-paciorkami-tego-rozanca-film,id,t.html>

ZASADA M.: *Fotograf Marek Locher wędruje „Filmowym szlakiem Kutza”*. „Dziennik Zachodni” 10.04.2012. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/549763,fotograf-marek-locher-we-druje-filmowym-szlakiem-kutza,id,t.html>

Filmografia

Filmy śląskie

- Aby wielki piec mógł zapłonąć* (1976, reż. Z. Frankowski)
Als der Osten noch Heimat war deutsch. Dokumentation über Schlesien (2009, reż. H.D. Rutsch)
Als die Deutschen weg waren (2005, reż. H.D. Rutsch)
Angelus (2001, reż. L. Majewski)
Autobus odjeżdża 6.20 (1954, reż. J. Rybkowski)
Autonomiści (2015, reż. D. Prynda)
Ballada o parowozie (1978, reż. L. Wojtala)
Ballada o pozytywnym przemijaniu (2006, reż. W. Szwiec)
Barbórka (2005, reż. M. Pieprzycza)
Basia (2004, reż. W. Wikarek)
Beboki, mopliki i klamory (2010, reż. W. Szwiec)
Bez komentarzy (1979, reż. L. Wojtala)
Black and white (1990, reż. W. Wikarek)
Blisko, coraz bliżej (1982–1986, reż. Z. Chmielewski)
Blisko piekła (1974, reż. L. Wojtala)
Bluesmeni. Ballada o Janku „Kyksie” Skrzeku (1999, reż. A. Sikora)
Bobrek dance (2002, reż. D. Drzazga)
Boże Ciało (2005, reż. A. Sikora)
Bracia (2006, reż. J. Kłyk)
Byzuch (2008, reż. E. Kluczniok)
Byzuch 2. Rewizyta (2010, reż. E. Kluczniok)
Chwila refleksji (1980, reż. L. Wojtala)
Cnota (2013, reż. E. Kluczniok)
Co słonko widziało (2006, reż. M. Rosa)
Co widzisz jak zamkniesz oczy (2006, reż. L. Duda)
Corrida (1992, reż. W. Wikarek)
Cyklizm po śląsku (2015, reż. W. Szwiec)
Czarne diamenty (1939, reż. J. Gabryelski)
Czas zatrzymany. Czas poruszony (2006, reż. W. Szwiec)

Czeka na nas świat (2006, reż. R. Krzemppek)
Człowiek z cyfrą (1976, reż. J. Kidawa)
Człowiek z kamerą (1929, reż. Dz. Wiertow)
Człowiek z łaską, czyli portret człowieka praktycznego (1978, reż. A. Halor)
Człowiek znikąd (1981/1983, reż. J. Kłęk)
Czterech synów ojciec miał (2001/2003, reż. J. Kłęk)
Dieter Niebieski (2016, reż. W. Szwiec)
Diobli młyn (2015, reż. H. Latusek)
Dni bez słońca (1969, reż. L. Wojtala)
Do góry nogami (1982, reż. S. Jędryka)
Doskonałe popołudnie (2005, reż. P. Wojcieszek)
Droga na Zachód (1961, reż. B. Poręba)
Drugie wcielenie reżysera K. (2005, reż. R. Stando)
Drzazgi (2008, reż. M. Pieprzyca)
Dwie siostry (2009, reż. W. Szwiec)
Dzieci Wehrmachtu (2009, reż. M. Malinowski)
Ewa (2010, reż. A. Sikora, I. Villqist)
Franciszek Dzida. Moment olśnienia (2011, reż. W. Szwiec)
Full śmierci (1984–1986, reż. J. Kłęk)
Gdy nadejdzie zima (r. prod. nieznan, reż. L. Wojtala)
Gigant (2006, reż. A. Sikora)
Ginący świat (r. prod. nieznan, reż. L. Wojtala)
Gołąb – to jest fajno rzecz (2009, reż. H. Latusek)
Gorąca linia (1965, reż. W. Jakubowska)
Gorący czwartek (1993, reż. M. Rosa)
Gorzki chleb (1960, reż. L. Wojtala)
Górnośląski Okręg Przemysłowy (1968, reż. A. Domalewski)
Gruba (1993, reż. T. Dobrowolski)
Grzeszny żywot Franciszka Buły (1980, reż. J. Kidawa)
Gwiazdy muszą płonąć (1954, reż. A. Munk, W. Lesiewicz)
Hałdy (1962, reż. J. Kidawa)
Hałdy. Czerwionka-Leszczyny. <https://www.youtube.com/watch?v=a7eQi8Ki5vY>
Hałdy Radlin. https://www.youtube.com/watch?v=h-V_rMdsakA
Heimat pani Hanki (1995, reż. A. Soroczyński)
Herkules (2004, reż. L. Duda)
Herkules wyrusza w świat (2005, reż. L. Duda)
Hiena (2006, reż. G. Lewandowski)
Irek (2015, reż. W. Wikarek)
Jak przed wojną (2004, reż. E. Kluczniok)
Jestem mordercą (2016, reż. M. Pieprzyca)
Jesteś Bogiem (2012, reż. L. Dawid)
Jubilatki (2009, reż. W. Wikarek)
Kant-pol (2006, reż. E. Kluczniok)
Katastrofy górnicze (2009, reż. R. Dunaszewski)
Kiedyś będziemy szczęśliwi (2011, reż. P. Wysoczański)

Kolumbowie w kolorze feldgrau (2000, reż. P. Woldan, W. Filipek)
Komedianci z wczorajszej ulicy (1986, reż. J. Kidawa)
Koniec epoki węgla kamiennego (1993, reż. T. Dobrowolski)
Koniec ulicy (2005, reż. A. Stępczak-Patyk)
Koniec wakacji (1974, reż. S. Jędryka)
Końca wojny nie było (1999, reż. W. Sarnowicz)
Kopalnia (1947, reż. N. Brzozowska)
Krzyż Walecznych (1958, reż. K. Kutz)
Ku Polsce (1976/1978, reż. J. Kłyk)
Kuj żelazo, póki gorące (2015, reż. K. i D. Noga)
Laura (2010, reż. R. Dunaszewski)
Lot świerkowej gęsi (1985, reż. L. Majewski)
Lwówek Śląski (1968, reż. J. Wierzbička)
Magazyn Dolnośląski (1959, reż. J. Plucińska)
Magnat (1986, reż. F. Bajon)
Markowa i jej świat (1973, reż. L. Wojtala)
Miasto w kadrze (2009, reż. J. Józwiak)
Miejsce (2005, reż. W. Szwiec)
Migdałowa polana (1972, reż. L. Wojtala)
Mikołajowe obrzędy (1992, reż. H. Latusek)
Miłość w mieście ogrodów (2017, reż. A. Sikora, I. Villqist)
Moja hałda (1964, reż. A. Halor)
Moje miasto (2002, reż. M. Lechki)
Moje życie (2005, reż. H. Latusek)
Myśli z daleka (1975, reż. J. Kidawa)
My – ród czy naród śląski? (2005, reż. W. Królikowski)
Na straży swej stać będę (1983, reż. K. Kutz)
Na szlakach Beskidu Śląskiego (1959, reż. Z. Poznański)
Na zielonym Śląsku (1961, reż. S. Grabowski)
Najdłuższa szczyta (2006, reż. W. Wikarek)
Nasze Ziemie Zachodnie (1946, reż. K. Swinarska, E. Cękański)
Nie damy ziemi skąd nasz ród (znany też jako: *Męczeństwo ludu górnośląskiego, Krwawa walka na Górnym Śląsku*) (1920, reż. W. Lenczewski)
Nie wszystko mi wojna zabrała (2009, reż. J. Kłyk)
Niech świat pamięta o nas... Tragedia Górnolązaków 1945 (2004, reż. S. Skrzypczak, J. Sobociński)
Nietutejsza (1975, reż. F. Dzida)
O mój Śląsku (1991, reż. H. Urbanek, K. Zygalski)
Oberschlesien – als die deutsch weg waren (2005, reż. H.D. Rutsch)
Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy (2013, reż. M. Majerski)
Oberschlesien – kołocz na droga (2010, reż. M. Majerski)
Obok prawdy (1964, reż. J. Weychert)
Oda do radości (Śląsk) (2005, reż. A. Kazejak-Dawid)
Odkryty talent (2011, reż. K. i D. Noga)
Odrą do Bałtyku. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich (1946, reż. S. Urbanowicz)

Okrągły tydzień (1977, reż. J. Kidawa)
Owoce ziemi czarnej (1992, reż. M. Dembiński)
Paciorki jednego różańca (1979, reż. K. Kutz)
Pamiętnik znaleziony w garbie (1993, reż. J. Kidawa-Błoński)
Pasieka pana Zygmunta (2011, reż. H. Latusek)
Pejzaż horyzontalny (1978, reż. J. Kidawa)
Perła w koronie (1971, reż. K. Kutz)
Piąta pora roku (2012, reż. J. Domaradzki)
Pierwsza polka (1979, reż. K. Emmerich)
Pierwsza zmiana (1962, reż. J. Kidawa)
Pieszko po Śląsku Opolskim (1961, reż. E. Czurko)
Pięciu (1964, reż. P. Komorowski)
15 fotografii (2010, reż. F. Dzida)
Plac budowy Polska (1976, reż. B. Szredel)
Polen und Seine Deutschen (2014, reż. H.D. Rutsch)
Poszukiwacze jutra (1976, reż. J. Kidawa)
Powołanie (2011, reż. E. Kluczniok)
Pożegnanie kolejki (1968, reż. A. Halor)
Prawdziwy święty Mikołaj (2006, reż. K. i D. Noga)
Pręgi (2004, reż. M. Piekorz)
Przemysł Górnego Śląska (1975, reż. J. Arkusz)
Przyłączenie Śląska do Polski (1922, reż. J. Skarbak-Malczewski)
Ptaki, ptakom... (1976, reż. P. Komorowski)
Pulsujący punkt (1992, reż. T. Dobrowolski)
Raj za daleko (2007, reż. R. Markiewicz)
Reżyser, czyli w poszukiwaniu Migdalowej Polany (2007, reż. W. Szwiec)
Rodzina Kanderów (1988, reż. Z. Chmielewski)
Rodzina Milcarków (1962, reż. J. Wyszomirski)
Różaniec z kolczastego drutu (1999, reż. J. Kłyk, W. Wikarek)
Schlesische Bäderreise (2011, reż. H.D. Rutsch)
Senność (2008, reż. M. Piekorz)
Serce Śląska (2010, reż. P. Woldan)
Serce z węgla (2001, reż. I. Morawska, J. Morawski)
Sieniawka (2013, reż. M. Malaszczyk)
Sieniawka Marcina Malaszczyka (2013, reż. M. Felis, M. Borkowski, I. Lubomirski)
Skazany na bluesa (2005, reż. J. Kidawa-Błoński)
Skrywane biografie (2005, reż. H. Latusek)
Słońce wschodzi raz na dzień (1967, reż. H. Kluba)
Słucham, dyspozytor (1991, reż. W. Wikarek)
Sól ziemi czarnej (1969, reż. K. Kutz)
Spacer wśród chmur (1976, reż. J. Kidawa)
Sówka Erwin (2005, reż. A. Sikora)
Stalowe serca (1948, reż. S. Januszewski)
Stolica Śląska – Katowice (1929, reż. J. Skarbak-Malczewski)
Szczęście świata (2016, reż. M. Rosa)

Szczęśliwego Nowego Roku (2010–2013, reż. Ł. Surowiec)
Szczęśliwi górnicy (1989, reż. W. Wikarek)
Szkice górnośląskie (1968, reż. K. Gordon)
Szkice śląsko-szczecińskie (1969, reż. K. Gordon)
Szlakiem ścieżek na Wierzysku i Górze św. Jana (2004, reż. R. i M. Moron)
Szychta niewolników (1991, reż. A. Soroczyński)
Ślad na ziemi – serial (1978, reż. Z. Chmielewski)
Śladami Piastów Śląskich (1971, reż. L. Skrzydło)
Śladami Piastów Śląskich (1961, reż. B. Mościcki)
Śląscy Tekszańczycy wczoraj i dziś (2014, reż. H. Szymura)
Śląsk Kazimierza Kutza (1997, reż. J. Kijowski)
Śląsk (1956, reż. W. Lesiewicz)
Śląski Park Kultury i Wypoczynku (1975, reż. B. Bączyński)
Śląski po śląsku (2008, reż. H. Urbanek)
Śląski szeryf (2015, reż. J. Kłyk)
Śmierć jak kromka chleba (1994, reż. K. Kutz)
Tak było (2005, reż. H. Latusek)
Tragedia Górnośląska 1945 (2015, reż. A. Fudala, A. Turula)
Tramwajada (1989, reż. B. Pawica)
Tu jest fajnie (2012, reż. E. Kluczniok)
Tu Stalinogród (2013, reż. M. Muzyczuk)
Ulica, o której trochę wiem (1989, reż. A. Halor)
Umierające chaty (1977, reż. L. Wojtala)
W Beskidzie Śląskim (1952, reż. Z. Bochenek)
W cieniu Śląska (1990, reż. D. Król)
Węgiel (2003, reż. M. Zmarz-Koczanowicz)
Węzeł śląski (1965, reż. J. Jaraczewski)
Widok z hałdy w Rydułtowach „Szarlota”. <https://www.youtube.com/watch?v=cENAozYWo3Q>
Wiosna (2011, reż. W. Szwiec)
Wojaczek (1999, reż. L. Majewski)
Wolny człowiek (1988/1991, reż. J. Kłyk)
Z odzysku (2006, reż. S. Fabicki)
Z Gliwic do Paryża. Wojtek Pszoniak (2010, reż. K. Korwin-Piotrowski)
Zamek Königswald (1987, reż. P. Schamoni)
Zawrócony (1994, reż. K. Kutz)
Zbliżenia (2014, reż. M. Piekorz)
Zgoda – miejsce niezgody (2006, reż. S. Skrzypczak)
Zgorszenie publiczne (2009, reż. M. Prykowski)
Zielony i czarny Śląsk (1956, reż. W. Lesiewicz)
Złom (2002, reż. R. Markiewicz)

Filmografia uzupełniająca

Amator (1979, reż. K. Kieślowski)
Annie Hall (1977, reż. W. Allen)
Berlin, symfonia wielkiego miasta (1927, reż. W. Ruttmann)

Billy Elliot (2000, reż. S. Daldry)
Głośniej od bomb (2001, reż. P. Wojcieszek)
Goło i wesoło (1997, reż. P. Cattaneo)
Hannah i jej siostry (1986, reż. W. Allen)
Incepcja (2010, reż. Ch. Nolan)
Jeździec znikąd (1952, reż. G. Stevens)
Manhattan (1979, reż. W. Allen)
Metropolis (1927, reż. F. Lang)
Miejsce urodzenia (1992, reż. P. Łoziński)
Orkiestra (1996, reż. M. Herman)
Paryż śpi (1924, reż. R. Clair)
Sami swoi (1967, reż. S. Chęciński)
Stairs 1.Geneva (1995, reż. P. Greenaway)
The days run away like wild horses over the hills (2015, reż. M. Malaszczyk)

Indeks osobowy

A

Ackerman James R. 53, 183, 324
Adamczak Marcin 182–183, 288, 315
Adamski Łukasz 236, 237, 331
Aitken Stuart C. 109, 315
Alderman Derek H. 269, 272–273
Allen John 227, 327
Allen Robert C. 72, 315
Allen Woody 147, 339, 340
Alpers Svetlana 54, 315
Alsayyad Nezar 51, 315
Andrew Dudley 40, 74–75, 77, 315
Appadurai Ariun 11, 77, 80, 105, 315
Arias Santa 52, 328
Arkusz Józef 130, 338
Arnheim Rudolf 40
Ashton Paul 270, 292, 317, 321
Assmann Jan 270, 272, 303, 316
Augé Marc 187–188, 316
Awdija Gzimka 70

B

Bachelard Gaston 147, 162
Bachmann-Medick Doris 7, 52, 316
Bajon Filip 156–157, 337
Balázs Béla 40
Bammer Angelika 158
Banaszkiewicz Karina 38, 316
Banaś Kornelia 289–290, 316
Banaś Zbigniew 258, 331
Baniewicz Elżbieta 73, 85, 87–88, 316
Barciak Antoni 81, 93, 129, 318, 323, 324
Barleant Arnold 47
Barnert Ryszard 65
Barthes Roland 28, 306, 316

Bartmiński Jerzy 155, 316
Bauman Zygmunt 148, 259, 316
Baumgardten Aleksander 286
Bazin André 40
Bączyński Bolesław 132, 339
Bednarek Stefan 277, 303, 328
Bednarowski Józef 170
Beethoven Ludwig van 24
Bendyk Edwin 221–222, 316
Benedyktowicz Zbigniew 42, 316, 319, 320
Benjamin Walter 29–30, 35, 37, 167, 316, 328
Berezowski Stanisław 125, 316
Berger John 276
Beria Ławrientij 289
Berleant Arnold 47
Bębniak Grzegorz 280, 284, 316
Biel Urszula 71–72, 316
Bielas Leon 234, 285, 321
Biemek Horst 126, 157, 218, 238, 316, 323
Bieniasz Stanisław 112, 194, 215, 316
Birek Aleksandra 247
Biskupski Łukasz 69–70, 316
Błaszczak Rafał 244, 332
Bobrowski Rafał 290
Bobrzyk Bolesław 205, 332
Bochenek Zbigniew 129, 339
Boczkowska Magdalena 83, 316
Bomba Jan 295, 319
Borkowska Ewa 142, 325
Borkowski Marek 215
Boronowski Norbert 169
Borowski Mateusz 270, 330
Borusiński Jacek 62
Bosch Hieronim 232

Brakoniecki Kazimierz 185, 328
Brandys Marian 132
Browarny Wojciech 77, 325
Bruegel Pieter 20, 232
BrunoGiuliana 59–60, 146, 160, 163, 167, 316
Brunsdon Charlotte 9, 316
Brzozowska Natalia 129, 337
Buchowski Andrzej 290
Bukowski Piotr 239, 317
Buła Elżbieta 70
Burke Edmund 142
Butler Toby 183, 270, 317, 328

C

Cała Michał 138, 194, 218
Camus Albert 232
Casey Edward S. 18, 36, 150, 158, 162, 268, 317
Castells Manuel 203, 317
Castro Teresa 54, 56–57, 61, 119, 120, 122, 126, 146–147, 179, 182–184, 317, 329
Cattaneo Peter 129, 190, 311, 339
Certeau Michel de 28, 32, 165, 183, 205, 317
Cękański Eugeniusz 123, 337
Chakravorty Spivak Gayatri 239, 317
Chęciński Sylwester 123, 340
Chmielewski Tadeusz J. 140, 329
Chmielewski Zbigniew 99, 127, 131, 133, 151, 284, 335, 338, 339
Chojcka Ewa 81, 129, 318, 324
Chojnacki Ryszard 255
Chrobok Maksymilian 290
Chwałek Marta 172, 174
Chymkowski Roman 187, 316
Cichy Sławomir 244, 332
Cieplińska Halina 34
Ciesielski Mieszko 38, 316
Cieśliński Marek Kosma 68, 70, 72, 73, 83, 247, 317
Ciszewska Ewa 69–70, 322, 329
Ciszewski Bernard 294
Clair René 58, 122, 340
Clarke David B. 9, 221, 324
Cnota Jerzy 166, 200
Čolović Ivan 306, 317
Conley Tom 53, 57–59, 122, 267, 317, 321
Constable John 26, 47
Cooper David 179, 184, 202, 317
Corot Jean-Baptiste-Camille 47–48
Cosgrove Denis 19–22, 25–27, 32, 54, 120, 317, 320, 329

Craven Ian 168, 327
Cresswell Tim 121, 192, 226–228, 317
Cummings Neil 161
Cypryński Przemysław 31, 110, 324
Czado Paweł 281, 329
Czermińska Małgorzata 89, 94–95, 186, 317, 329
Czernienko Miron 258, 331
Czurko Edward 129, 338
Czyrwik Aneta 303, 332

Ć

Ćwienk Tomasz 263, 317
Ćwiklak Kornelia 212, 329
Ćwikła Paweł 94, 317

D

Daldry Stephen 311, 339
Daneke Wilhelm 194
Daniels Stephen 25, 27, 317, 320
Dawid Leszek 112, 336
Dąb A. 230, 329
Debord Guy 183
Debray Régis 22, 317
Deleuze Gilles 184
Dembiński Mirosław 138, 217, 338
Dennison Stephanie 74–76, 315, 318
Dębski Andrzej 69, 73, 318
Długosz Jan 119
Dobrowolski Tomasz 218, 336, 337, 338
Dodge Martin 53, 317
Doel Marcus 227
Domagała Katarzyna 263, 332
Domalewski Aleksander 129, 131, 336
Domaradzki Jerzy 112, 267, 338
Donald James 159, 318
Dondziłło Czesław 279, 329
Downs Roger M. 57
Drenda Olga 136–138, 177, 318
Drozdowska Izabela 26, 122, 205, 269, 326
Drzazga Dagmara 105, 112, 247, 256–258, 335
Dubiel Paweł 278–280, 318
Duda Lidia 150, 193, 257, 258, 335, 336
Dudziak Arkadiusz S. 42, 318
Dudzik Sebastian 53, 318
Dunaszewski Radosław 81, 111, 155–156, 208, 241, 266, 311, 336, 337,
Dutka Elżbieta 10–11, 103, 107, 134, 140–141, 152, 298, 318, 329

Dworakowski Jacek 171, 318
Dyllus Paweł 142
Dymny Wiesław 131
Dzida Franciszek 160, 161, 165, 168, 169,
176, 336, 337, 338
Dziedzina Julian 278
Dziędziel Marian 241
Dzięgiel Leszek 64–65
Dzionaek Michał 167, 329
Dziurok Adam 289, 294–295, 316, 318, 322,
325

E

Eberhardt Konrad 48, 64, 324
Eco Umberto 24, 320
Edensor Tim 9–10, 122, 141, 143, 149, 187,
217, 229, 318
Edney Matthew H. 54, 183, 318
Eichendorff Joseph von 206
Eichner Susanne 12, 50, 329
Elsaesser Thomas 28–29, 47, 49, 68, 95, 167,
196, 203, 318, 319, 329
Emmerich Klaus 157, 338
Englert Jan 96

F

Fabicki Sławomir 62, 140, 339
Falkheimer Jesper 52, 319
Falkowska Janina 78, 329
Faryno Jerzy 41, 324
Faulkner William 36
Felis Magdalena 215
Fertacz Sylwester 81, 129, 290, 318, 324
Fiderkiewicz Maria 134, 318, 329
Filiciak Mirosław 110, 318
Filipek Włodzimierz 288, 291, 295, 336
Fitzmaurice Tony 44, 327
Foucault Michel 184, 227, 329
Frampton Kenneth 192
Francis M. 190
Frankowski Zbigniew 130, 335
Frazer James G. 42
Freud Sigmund 158, 193
Friebe-Hesse Johanna 297
Friedberg Anne 23, 24, 28, 29, 31, 318,
319
Friedrich Caspar David 214
Frydryczak Beata 17, 23, 25, 32–34, 36, 38,
46–48, 182, 316, 319
Fudala Aleksandra 289, 290–291, 293–
294, 339

G

Gabryelski Jerzy 81–82, 105–106, 335
Gadamer Hans-Georg 148
Galt Rosalind 79, 319
Gawlik Radosław 138
Gąszczyk Antoni 282
Gerlach Verena 135, 319
Gerlich Marian Grzegorz 100, 152, 156,
251–255, 266, 294, 303, 306, 310–311, 319
Gershwin George 147
Gębicka Ewa 70–71, 343
Ghannam Farha 174
Gibson Katherine 121
Gierszewska Barbara 69, 319, 329
Gizdoń Łucja 166
Giżycki Marcin 168, 329
Glacken Clarence 31
Gliński Robert 244–245, 252, 254, 332
Głogowski Tomasz 152, 193, 318, 320,
Gnieciak Monika 189, 193, 216, 319
Godzic Wiesław 42, 320
Godzimirski Jakub M. 42, 319
Goethe Johann Wolfgang 214
Gojawczyńska Pola 103–104, 319
Gołba Kazimierz 278, 280, 319, 329
Gomery Douglas 72, 315
Gordon Konstanty 124, 129–130, 339
Gorgoń Justyna 190, 192, 194, 201, 222,
322, 326
Gortat Jakub 213–214, 319
Gosk Hanna 95, 317
Górny Maciej 125
Górska Aleksandra 73
Grabowski Stanisław 129, 337
Greenaway Peter 109, 340
Greiner Piotr 10, 319
Grosz Elisabeth 121, 343
Gruschka Gerhard 295, 319
Grynberg Henryk 302
Guattari Félix 184
Gunning Tom 167, 319
Guzek Mariusz 69, 277, 319, 321
Gwóźdź Andrzej 29, 63–69, 72–74, 86, 88,
90, 105–106, 131, 150, 172, 230, 232, 285,
318–322, 325

H

Haberstroh Jerzy 200
Hadyna Stanisław 134
Hagener Malte 28–29, 47, 49, 95, 196, 203,
318

Halbwachs Maurice 269, 276
 Hallam Julia 113–114, 159–160, 163, 167,
 177, 188, 248, 325–326, 329
 Halor Antoni 66, 105, 112, 132, 153, 194,
 206, 247–248, 321, 336–339
 Halotta Augustyn 99
 Haratyk Paulina 159, 161, 329, 332
 Harley John Brian 53–55, 57, 320
 Harper Graeme 45–46, 56, 196, 317, 320
 Harvey David 54, 320
 Hass Bartłomiej 295
 Haubold-Stolle Juliane 285, 320
 Heidegger Martin 36, 48, 145, 232
 Helman Alicja 12, 39, 41–42, 72, 86, 319,
 320
 Hendrykowska Małgorzata 69, 79, 258,
 277, 320, 324
 Hendrykowski Marek 68–69, 79, 89, 320,
 323, 329
 Herczyńska Anna 160, 320
 Herman Mark 267, 311, 340
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 73
 Heydel Magda 239, 317
 High Steven 200, 320
 Hirsch Marianne 291, 297, 302–304, 329
 Hjort Mette 76–78, 320, 332
 Hnatyszyn Piotr 70
 Hoelscher Steven 269, 272, 273, 329,
 Hollender Barbara 73, 87–89, 95, 237, 238,
 246, 320
 Honek Urszula 232, 240
 Hopfinger Maryla 43, 110, 320
 Hopkins Gerard Manley 21
 Howard Ebenezer 209

I

Ingold Tim 34–37, 47, 61, 321, 329

J

Jackiewicz Aleksander 12, 43, 85, 321
 Jacob Christian 57–58, 321
 Jaglarz Weronika 70–71
 Jakubowska Wanda 129, 225, 336
 Jakubowska Zuzanna 225
 Jameson Fredric 59, 75, 321
 Janeczek Zdzisław 70
 Janicka Bożena 138, 258, 331, 332
 Janicki Stanisław 94, 287, 329
 Janosch (właśc. Horst Eckert) 234, 249–
 250, 321
 Janota Wojciech 103, 321

Jansson André 52, 319
 Januszewski Stanisław 129, 338
 Jaraczewski Jerzy 124, 339
 Jeleński Tomasz 58, 323
 Jędryka Stanisław 81, 102, 127, 133, 198,
 199, 202, 278, 336, 337
 Joachimsthaler Jürgen 80, 321
 Józwiak Jerzy 163, 337
 Jurkowlaniec Grażyna 24, 325

K

Kabakow Ilia 37, 321
 Kaczmarek Ryszard 296, 300, 321
 Kałużek Zbigniew 10, 146, 148, 204, 207,
 234–235, 268, 271, 306, 322, 323, 327, 330
 Kaganiec Małgorzata 70
 Kalicka Joanna 269, 321, 322, 325, 327, 328
 Kalinowski Witold 102, 326
 Kalsztyn Piotr 211, 332
 Kapciak Alina 22, 317
 Kaprański Sławomir 259, 268, 270, 325, 326
 Karpińska Grażyna Ewa 70, 315
 Karrow Jr. Robert W. 53, 183, 317, 318, 324
 Karwat Krzysztof 112, 154, 171
 Kazejak-Dawid Anna 140, 221, 257, 267,
 337
 Kean Hilda 270, 292, 321
 Kempna-Pieniążek Magdalena 38, 321
 Kempny Marian 47, 321
 Kiciński Albert 181, 332
 Kidawa Janusz 102, 105, 106, 121, 127–129,
 130, 133–134, 152, 156, 195, 197, 198,
 203, 243, 249, 282, 284–285, 336–338
 Kidawa-Błoński Jan 65, 81, 128, 133, 151,
 284, 338
 Kierkegaard Søren 232
 Kieślowski Krzysztof 161, 165, 339
 Kijański Tadeusz 102
 Kijonka Justyna 259, 263, 321
 Kijonka Tadeusz 152
 Kijowski Janusz 94, 339
 Kilian Anna 245, 332
 Kisiel Marian 74, 152, 193, 318, 320
 Kita Barbara 13, 37–38, 109, 321
 Kitchin Rob 53, 58, 324
 Klausmann Anton Oskar 206, 321
 Klejsa Konrad 69, 126, 322, 323
 Klekot Ewa 229, 324
 Klich Aleksandra 73–74, 84–86, 89, 93, 132,
 282, 305, 321, 330
 Kluba Henryk 81, 99, 338

Kluczniok Eugeniusz 62, 166, 193, 199,
200, 205–207, 335, 336, 338–339
Kluczwajd Katarzyna 69, 321
Kłodnicki Zygmunt 297, 330
Kłyk Józef 112, 154–155, 171–176, 299,
335–339
Knippel Ernst 194
Knopp Guido 213
Koeck Richard 54, 109, 113, 120, 146, 182,
188, 317, 322
Koima Marian 170
Koj Ewa 280, 330
Kołodzyński Andrzej 40, 315
Kołodziejczyk Dorota 239, 317
Komasa Jan 221
Komorowski Paweł 81, 127, 278, 280,
284–287, 338
Konieczny Robert 210
Konior Tomasz 211
Kończal Kornelia 270, 322
Kopacki Andrzej 35, 37, 316, 328
Korfanty Wojciech 63, 177, 239, 323
Kort Wesley A. 23, 27, 33, 322
Kortko Dariusz 206, 261, 321
Korwin-Piotrowski Krzysztof 312, 339
Kossak-Szczucka Zofia 103–104, 322
Kossakowska-Jarosz Krystyna 211, 322
Koszałka Marcin 237
Kowalczyk August 299
Kozina Irma 208–209, 330
Kracauer Siegfried 40, 322
Krajewska Hanna 69, 322
Krajewski Marek 215, 322
Krawczyk Lucjan 99–100
Kronenberg Anna 7, 52, 322
Kronenburg Robert 113, 188
Król Dariusz 94, 339
Królikowski Wojciech 78, 337
Kryczyńska-Pham Anna 272, 316
Kryś Marek 91
Krzemieniowa Krystyna 7, 29, 52, 316
Krzempek Robert 62, 335
Kubaszko Grzegorz 290
Kubica Grażyna 171, 322
Kuciak Agnieszka 24, 320
Kuczok Wojciech 159
Kunce Aleksandra 10, 146, 148–149, 234,
271, 306, 322, 327
Kunicki Wojciech 10, 80, 213, 215–216, 321,
322, 327
Kurpiers Dorota 256, 322

Kurz Iwona 274, 324, 326, 328
Kutz Kazimierz 73–74, 81–99, 101–102, 105,
112, 124–125, 132–134, 145–146, 149–151,
154, 156, 175–176, 187, 193–195, 209, 246,
249–250, 254, 282–283, 286, 304, 316,
319–325, 330–331, 334, 337–339
Kwiatkowski Piotr Tadeusz 290, 322
Kwieciński Arkadiusz 293, 322

L

Landsberg Alison 250, 275–276, 322
Lang Fritz 211, 340
Langer Peter 256, 326
Langner Mirosław 209, 326
Latusek Henryk 13, 166, 294, 336–339
Lechki Marek 140, 151, 257, 266–267, 337
Ledwig Mateusz 175
Lefebvre Henri 108, 109, 115, 183–184, 216,
322, 330
Leigh Mike 181
Lenczewski Władysław 104, 337
Lenz Siegfried 207, 214, 268, 323
Lesiewicz Witold 125, 129, 134, 285–286,
336, 339
Leśniewska Inga 126, 323
Lévi-Strauss Claude 42
Lewandowska Maria 161
Lewandowski Grzegorz 62, 143, 217, 254–
255, 336
Lewandowski Jan F. 62–63, 70–74, 80,
82–86, 88–89, 93–94, 99, 157, 244, 247,
258, 279, 282, 287, 321, 323
Lewis David W. 200, 320
Lim Song Hwee 74–76, 315, 318
Linek Bernard 194, 256, 285, 290, 295, 320,
322, 323, 326
Lipiński Piotr 300, 330
Lipiński Tomasz 136
Lipok-Bierwiazzonek Maria 74
Lipowczan Halina 197
Lipski Andrzej 247
Loach Ken 258
Locher Marek 97, 219–220, 332, 334
Loiperdinger Martin 73
Long Richard 48
Loska Krzysztof 259, 323
Lowenthal David 31
Lubczański Maciej 290
Lubelski Tadeusz 40, 89, 91, 110, 137, 175,
221, 251, 254, 258, 280–282, 286, 288,
323, 324, 330, 331, 333

Lubina Michał 193–194, 201
Lubomirski Ignacy 215
Lumière August 40, 49, 126, 323
Lumière Louis 40, 49, 126, 323
Lynch Kevin 58, 323
Lyotard Jean-François 24–25, 323
Lysko Alojzy 172, 296–297, 300–304, 323,
330, 332–333

Ł

Łęcki Krzysztof 94, 317
Łotman Jurij 41, 324
Łoziński Paweł 302, 340

M

Macey David 24, 323
Mach Jolanta 148, 324
Macha Jan, ks. 94
Macura Adam 157, 283
Madej Alina 90–91, 324
Madeja Tadeusz 241
Mahoney Elisabeth 220–221, 324
Majerski Michał 111–112, 219–221, 249,
256, 260, 265, 310, 337
Majewski Lech 64–65, 81, 107, 230–235,
239–240, 250, 262, 333, 335, 337, 339
Malaszczyk Marcin 215, 338, 340
Malczewski Rafał 194
Malesa Witold 232, 333
Malicka Joanna 83, 91–92, 189, 230–233,
240, 242, 330, 333
Malinowski Mariusz 289, 291, 295, 299–
305, 307, 310, 333, 336
Maliszewski Karol 83
Mallet-Stevens Robert 30
Malpas Jeff 23, 36, 113, 322, 324
Maniewski Maciej 244–245, 330
Manovich Lev 31, 110, 324
Marczak Mariola 123, 127, 330
Margański Janusz 268, 326
Markiewicz Radosław 111, 140, 281, 329,
338, 339
Markowski Michał Paweł 52, 326
Marody Małgorzata 203, 317
Maron Marcin 279, 330
Marszałek Rafał 84
Massey Doreen 192, 227–228, 327, 330
Matej Julian 139
Mathea Helena 94, 282
Mathews Gordon 229–230, 324
Matuszewski Bolesław 274, 324

Mazur Daria 37, 277, 321
Mąka-Malatyńska Katarzyna 258, 324
McCarter Jr. John W. 53, 324
Méliès Georges 40, 323
Mercik Henryk 263
Merleau-Ponty Maurice 48
Michalczyk Andrzej 194, 256, 290, 322,
323, 326
Michalski Krzysztof 148
Michałowska Marianna 182–183, 324
Miczka Tadeusz 13, 39–41, 50, 81–86, 102,
104, 107, 129, 319, 324, 333
Migas Maciej 221
Mikołajczak Małgorzata 226, 324
Mikonis Anna 69, 330
Misek Richard 60, 324
Mitchell William J.T. 20–22, 225, 324
Moczygamba Leopold, o. 173, 175, 323
Monk Claire 251, 324
Montello Daniel R. 58, 324
Morawińska Agnieszka 32, 158, 226, 327
Morawska Irena 97–101, 255, 266, 338
Morawski Jerzy 97–101, 255, 266, 338
Morcinek Gustaw 104, 125, 262, 324
Morin Edgar 48–49, 64–66, 324
Morley David 148–149, 158, 174, 324
Moroń Marcin 166, 203, 339
Moroń Rafał 166, 203, 339
Morozow Iwona 42, 166, 330
Morzyńska-Wrzoszek Beata 37, 313, 321
Mościcki Bohdan 125, 339
Mościcki Ignacy 103
Mrozek Witold 280–281, 324
Munk Andrzej 129, 286, 336
Murdoch Jonathan 227
Murphy Robert 251, 324
Musiał Łukasz 26, 122, 205, 269, 326
Muzyczuk Maciej 111, 236, 260–262, 339
Myga-Piątek Urszula 140, 329

N

Nadgrodkiewicz Grzegorz 257, 330
Nawarecki Aleksander 197, 208, 262, 325
Neja Jarosław 294, 325
Netz Feliks 65, 72, 152, 282
Nicholson-Smith Donald 108, 216, 322
Niedurny Marcin 289, 316, 318, 322,
325
Nietzsche Fryderyk 232, 269
Nijakowski Lech M. 78, 125, 215, 270, 290,
322, 325, 327, 330

Nikitorowicz Jerzy 298, 325
Nitka Małgorzata 142, 325
Noga Damian 166, 337, 338
Noga Katarzyna 166, 337, 338
Nojman Dariusz 62
Nolan Christopher 211, 340
Nora Pierre 269–270, 330
Nossol Alfons, abp 173
Nowacka Magdalena 233
Nowak Dieter 166
Nowicka Ewa 47, 321
Nurczyńska-Fidelska Ewelina 88, 126, 323,
325
Nuti Lucia 120
Nycz Ryszard 52, 226, 325, 326

O

Olwig Kenneth R. 18–19, 32, 330
Öncü Ayse 174
Orlicz-Dreszer Gustaw, gen. 125
Orłowski Hubert 29, 273, 316, 325
Orszulik Alfred 290, 294
Ossowski Stanisław 297, 325
Ostałowska Lidia 206, 261, 321, 322
Ostrowska Elżbieta 38–39, 88, 325
Otkunc Arbil 188, 325

P

Pabiś-Orzeszyna Michał 24, 319
Paine Thomas 33
Pakier Małgorzata 275, 325
Palczewska Danuta 42, 316
Palka Marek 73, 325
Panofsky Erwin 24, 325
Parusel Jerzy 204, 331
Patinir Joachim 20
Pawica Bolesław 136–137, 258, 339
Perkins Chris 53, 317
Peszek Jan 165
Peters William A.M. 21, 346
Petrie Duncan 77, 320
Petryńska Magdalena 306, 317
Pieczka Franciszek 99, 175
Piekarski Karol 135, 205, 315, 319
Piekorz Magdalena 81, 112, 159, 191–192,
338, 339
Pieprzycza Maciej 62, 81, 107, 111–112,
151–152, 154, 186–190, 208, 237–238,
240–243, 311, 330, 332–333, 335, 336
Piotrowski Krzysztof Korwin 312
Piotrowski Piotr 52, 114, 115, 325

Pitrus Andrzej 39, 41, 320
Platon 121, 148
Plucińska Jadwiga 129, 337
Płaza Maciej 59, 321
Podsiadło Magdalena 186, 325
Pokropek Marian 134, 325
Poloczek Edward 169
Pomykała Dorota 244
Popiołek Kazimierz 10, 138
Poręba Bohdan 125, 336
Pożarlik Grzegorz 47, 321
Poznański Zdzisław 129, 337
Prykowski Maciej 111, 142, 217, 243–244,
332, 339
Prynda Dorota 13, 112, 256, 260, 262–265,
332, 335
Przybyłowska Maria 126, 238, 316
Przybytek Justyna 211, 333
Przylipiak Mirosław 292, 326
Pucek Zbigniew 11, 77, 315
Pudełko Agnieszka 142, 330

R

Raack R.J. 274
Raplewski Zbigniew 196
Rayner Jonathan 45–46, 56, 196, 317, 320
Rejniak-Majewska Agnieszka 24, 227, 319,
329
Rewers Ewa 25, 110, 120, 121, 182–183, 207,
229, 268, 315, 321, 323, 324, 326–328
Ricoeur Paul 268, 274, 305, 326
Riedel Ryszard 65
Rimbaud Arthur 24
Roberts Les 51, 54–56, 60, 61, 109, 111–
114, 120, 146, 177, 179, 182, 184, 188, 202,
317, 322, 324, 326, 330
Rohmer Eric 60, 324
Ronduda Łukasz 161, 318
Rosa Michał 62, 81, 107, 111–112, 151, 157,
179–182, 186, 189, 199, 208, 235–240,
249, 258, 266, 305, 312, 333, 335, 336, 338
Rose Rosa Sala 225, 326
Rosenbaum Sebastian 194, 263, 289–
290, 293, 326
Rosenstone Robert A. 274, 326
Rostański Adam 200, 326
Rott Dariusz 120, 333
Ruisdael Jacob van 26, 47
Ruksza Stanisław 115, 266, 326
Rurarz Agnieszka 225
Rusek Halina 297, 330

Rushdie Salman 36
Ruskin John 27, 36
Rutsch Hans-Dieter 123, 212–214, 335, 337,
338
Ruttmann Walter 122, 339
Rybicka Elżbieta 7, 52, 53, 93, 95, 103, 226,
270–271, 325, 326, 330
Rybkowski Jan 81, 335
Rydet Zofia 194
Rzepka Jerzy 98–101
Rzepka Weronika 70–71, 330

S

Sadza Agata 10, 122, 149, 229, 318
Said Edward W. 102–104, 326
Sarnowicz Wojciech 87, 93, 94, 112, 288,
291, 337
Sarre Phil 227, 327
Sartre Jean-Paul 232
Saryusz-Wolska Magdalena 9, 57, 153, 215,
229, 269, 274, 275, 278, 321, 322, 325–
328
Sauer Carl 31
Schamoni Peter 157, 339
Schlögel Karl 26–27, 35, 122, 126, 205,
268–269, 271, 326
Seidl Kurt 209, 326
Sekula Elżbieta A. 259, 295, 298, 326
Shakespeare William 21
Shand Ryan 167–168, 327
Shiel Mark 44, 110, 327
Siemianowska Barbara 162, 333
Siwior Kinga 123, 327
Sikora Adam 81, 101, 107, 111, 151, 186–189,
210–211, 220, 233–234, 251–257, 311, 333,
335–338
Sikora Franz 194
Sikorska Marta 300, 302, 333
Simonides Dorota 74, 78, 86–88, 253, 327
Sinclair Iain 179, 184, 202, 317
Sitkowska Iwona 241
Siwiński Ireneusz 68, 72
Skalska Tamara 276, 327
Skarbak-Malczewski Jan 82, 103–105, 338
Skotarczak Dorota 123, 327
Skrzeczek Jan „Kyks” 99, 139, 233, 255
Skrzydło Leszek 125, 339
Skrzypczak Stefan 111, 289, 291–293,
295–296, 337, 339
Skwara Anita 181, 333
Skwara Janusz 123, 331
Sławek Tadeusz 86, 93, 146, 148, 264, 271,
298, 327
Sławińska Nina 96, 331
Słodowski Jan 286, 323
Słomczyński Maciej 21
Smarzowski Wojciech 124
Smolorz Michał 10, 68, 70, 72–73, 112, 127,
133–134, 235, 236, 261–262, 265, 327
Sobociński Jerzy 289, 291, 293, 337
Sobolewski Tadeusz 84, 88, 236, 237, 258,
331
Soja Edward 51, 227, 327
Solawa Aniela 253
Solon Jerzy 140, 329
Sontag Susan 28, 316
Soroczyński Andrzej 288, 291, 297, 336,
339
Sosna Franciszek 294
Sowińska Iwona 40, 323
Sówka Erwin 233, 324
Sporoń Michał 152, 318
Stachówna Grażyna 154, 194, 195, 331
Stando Robert 94, 336
Stańczak Małgorzata 10, 319
Stańczyk Marek 219–220, 333
Starowieyski Franciszek 152, 192, 331
Stasiuk Andrzej 218, 327
Stea David 57
Steller Paweł 194
Stevens George 173
Stępczak-Patyk Anna 218, 248–249, 337
Stroiński Maciej 280, 324
Sugiera Małgorzata 270, 330
Surowiec Łukasz 115
Swadźba Urszula 245, 331
Swinarska Krystyna 123, 337
Syska Rafał 40, 323
Szacka Barbara 268, 327
Szalony Witold 262
Szczepański Marek S. 78, 215, 245, 251–
253, 311, 319, 331
Szejnert Małgorzata 203–204, 209, 327
Szeptycki Stanisław, gen. 82
Szewczyk Grażyna Barbara 73, 197,
201–202
Szewczyk Wilhelm 278
Szmatloch Jan 250, 315
Szpociński Andrzej 270, 331
Szpułak Andrzej 86, 90, 92
Szramek Emil, ks. 82, 125
Szredel Bonawentura 130, 132, 338

Sztoler Grzegorz 301–302, 333
Sztompka Piotr 251
Szwiec Wojciech 13, 150–151, 154, 160,
162–166, 168, 170, 175–176, 200–202, 327,
333, 335–339
Szydłowska Joanna 124, 327
Szymborski Tomasz 132, 333
Szymura Waldemar 204, 207, 331
Szymura Henryk 173, 339
Szymutko Stefan 96, 152, 246, 327

Ś

Śmiałowski Piotr 181, 190, 266, 331

T

Tally Jr. Robert T. 55, 110, 121, 146, 184, 328
Taranek-Wolańska Olga 212, 322
Tes Urszula 231–233, 240, 327
Thelen David 292
Thiel-Jańczuk Katarzyna 28, 165, 183, 317
Thoreau Henry David 34, 36, 327
Thrift Nigel 58, 324
Toeplitz Krzysztof Teodor 85
Tolman Edward C. 57
Traba Robert 269, 321–322, 325, 327–328
Tracz Bogusław 132, 331
Trefoń Stanisław G. 134, 318, 325
Trząska Kalina 65, 240
Tuan Yi-Fu 31–32, 48, 147, 158, 226, 327
Turula Adam 289–291, 293–294, 339
Tuziak Andrzej 136

U

Urbanek Henryk 111, 139–140, 217, 337, 339
Urbanowicz Stanisław 119–120, 124, 337
Urbańczyk Andrzej 69, 327
Ursel Marian 212, 322
Uszok Aleksander 209, 331
Uszok Helena 300

V

Valentine Antonina 49
Vermeer Jan 26
Vidler Anthony 30
Villqist Ingmar 81, 107, 111, 186, 189,
205–206, 210–211, 220, 251–254, 311,
336–337

W

Waade Anne Marit 12, 50, 329
Wach Margarete 90–91

Wajda Andrzej 218, 248
Waniek Henryk 213, 327
Warf Barney 52, 328
Warneńska Monika 280
Watson Sophie 121
Wawrzyniak Joanna 269, 328
Wayne John 172
Werner Andrzej 88, 348
Wertenstein Wanda 40, 322
Westphal Bertrand 55, 110, 121, 146, 184,
328
Weyland Petra 174
Węgiel-Wnuk Małgorzata 220, 333
Węgrzyn Dariusz 289–290, 293, 326
Weychert Janusz 129, 337
White Hayden 269, 274, 328, 331
White Kenneth 148, 185, 328
Wichary Zygmunt 262
Wichrowska Elżbieta 123, 213, 319, 327
Wieliński Bartosz 281, 331
Wiertow Dżiga 122, 336
Wierzbicka Joanna 125, 337
Wikarek Ireneusz 167
Wikarek Wojciech 13, 165–167, 175–177, 179,
299, 335–338
Wilczyk Wojciech 218, 327
Wilk Eugeniusz 110, 226, 271, 320, 322–323,
325
Williams Raymond 25
Winterbottom Michael 181
Wiśniewska Lidia 102, 331
Włodek Roman 69, 328
Wojaczek Rafał 163
Wojcieszek Przemysław 221–222, 267, 336,
339
Wojnowski Konrad 29, 95, 196, 318
Wojtala Leon 160, 164, 169–171, 335–337,
339
Woldan Paweł 111, 288, 291, 295, 336,
338
Wolff-Powęska Anna 310, 328
Wolting Monika 77, 325
Woniak Katarzyna 271–272, 328
Woodward David 54–55, 320
Wordsworth William 36
Woźniczka Zygmunt 280–281, 283, 289–
290, 328, 331
Wódz Jacek 78
Wódz Kazimiera 78, 94, 189, 317, 319
Wróbel Paweł 134
Wycisło Mariusz 166

Wysoczański Paweł 101, 108, 111, 255, 257,
311, 336
Wyszomirski Józef 81–82, 127, 284, 338
Wyszyński Zbigniew 64, 69, 327–328

Z

Zacher Lech W. 191, 328
Zagroba Bogdan 171, 331
Zajdel Jakub 90–92, 324
Zajiček Edward 65, 72, 286, 323
Zaleski Marek 306, 328
Zanussi Krzysztof 84, 160, 167–168, 328
Zaremba Łukasz 274, 326
Zarębski Konrad J. 304, 334
Zasada Marcin 97, 250, 334
Zawada Andrzej 215, 328
Zawiśliński Stanisław 73, 328

Zawojcki Piotr 232, 328
Zdort Wiesław 85
Ziętek Jerzy, gen. 132, 177, 290, 328, 331,
333
Zillmann Emil 209
Zillmann Georg 209
Zimmermann Patricia 168, 331
Zmarz-Koczanowicz Maria 257–258, 324,
339
Zonn Leo E. 109, 315
Zwierzchowski Piotr 13, 131, 277, 281, 285,
321, 328
Zygalski Krzysztof 138–140, 217, 337

Ż

Żuchowski Tadeusz 53, 318

Indeks filmów

- Aby wielki piec mógł zapłonąć* 130
Als der Osten noch Heimat war deutsch. Dokumentation über Schlesien 123, 212
Als die Deutschen weg waren 212
Amator 161
Angelus 81, 107, 150, 230–235, 237–239, 250, 353
Annie Hall 147
Autobus odjeżdża 6.20 81
Autonomiści 112, 256, 260–265, 332
- Ballada o parowozie* 170
Ballada o pozytywnym przemijaniu 150, 164, 201
Barbórka 151–152, 189, 240–242
Basia 166, 177–178
Beboki, mopliki i klamory 164
Benek 244–246, 252, 254
Berlin, symfonia wielkiego miasta 122
Bez komentarzy 170
Billy Elliot 311
Black and white 178
Blisko, coraz bliżej 99, 127, 151, 284
Blisko piekła 169–170
Bluesmeni. Ballada o Janku „Kyksie” Skrzeku 233, 255
Bobrek dance 112, 256–258
Boże Ciało 101, 151, 189, 220, 251–257, 311
Bracia 112, 175
Byzuch 200
Byzuch 2. Rewizyta 200
- Chwila refleksji* 171
Cnota 166, 200
- Co słonko widziało* 62, 81, 111, 151, 180–182, 186–187, 189–190, 249, 266
Co widzisz jak zamkniesz oczy 150
Corrida 176–177
Cyklizm po śląsku 164
Czarne diamenty 81–82
Czas zatrzymany. Czas poruszony 150, 164
Czeka na nas świat 62
Cześć, Tereska 244
Człowiek z cyfrą 131
Człowiek z kamerą 122
Człowiek z laską, czyli portret człowieka praktycznego 132, 248
Człowiek znikąd 173, 175
Czterech synów ojciec miał 175, 299
The days run away like wild horses over the hills 215
- Dezerter* 285–286
Dieter Niebieski 166
Diobli młyn 166
Dni bez słońca 170
Do góry nogami 81, 102, 127, 198–199, 278
Doskonałe popołudnie 222, 267
Droga na Zachód 125
Drugie wcielenie reżysera K. 94
Drzazgi 107, 112, 186–190, 208, 242–243, 311
Dwie siostry 163, 201–202
Dzieci Wehrmachtu 289, 291, 295–297, 299–307, 310
- Ewa* 81, 107, 111, 186–187, 189, 210, 220, 251–252, 254–256, 311

Franciszek Dzida. Moment olśnienia 168, 176
Full śmierci 173

Gdy nadejdzie zima 170
Gigant 111
Ginący świat 170
Głośniejszy od bomb 221
Gołąb – to jest fajno rzecz 166
Goło i wesoło 129, 190, 311
Gorąca linia 129
Gorący czwartek 81, 107, 179–181, 186, 199, 208, 258
Gorzki chleb 170
Górnośląski Okręg Przemysłowy 129–131
Gruba 218
Grzeszny żywot Franciszka Buły 102, 106, 128, 133, 156, 243, 249, 282
Gwiazdy muszą płonąć 129, 286

Hałdy 195–198
Hałdy. Czerwionka-Leszczyny 203
Hałdy Radlin 203
Hannah i jej siostry 147
Heimat pani Hanki 288, 291, 297, 304
Herkules 193, 257–258
Herkules wyrusza w świat 257–258
Hi way 62
Hiena 62, 143, 217, 254

Incepcja 211
Inny Śląsk 134
Irek 167

Jak przed wojną 62, 199–200
Jestem mordercą 62, 111–112, 154
Jesteś Bogiem 112
Jeździec znikąd 173
Jubilatki 165, 177

Kant-pol 200
Karolinka 138, 139
Katastrofy górnicze 111
Kiedyś będziemy szczęśliwi 101, 108, 111, 255, 257–258, 311
Kolumbowie w kolorze feldgrau 288, 291, 295, 297
Komedianci z wczorajszej ulicy 243
Koniec epoki węgla kamiennego 218
Koniec ulicy 218, 248–250
Koniec wakacji 198–199

Końca wojny nie było 112, 288, 291, 293
Kopalnia 129
Krwawa walka na Górnym Śląsku 104
Krzyż Walecznych 125
Ku Polsce 175
Kuj żelazo, póki gorące 166

Laura 111, 155–156, 208, 241, 266–267, 311
Lot świerkowej gęsi 65
Lwówek Śląski 125

Magazyn Dolnośląski 129
Magnat 156, 157
Manhattan 147
Markowa i jej świat 171
Metropolis 211
Miasto w kadrze 163
Miejsce 150–151, 164
Miejsce urodzenia 302
Migdałowa polana 171
Mikołajowe obrzędy 166
Miłość w mieście ogrodów 210–211
Młyn i krzyż 223, 240
Moja hałda 194
Moje miasto 140, 151, 257, 266–267
Moje życie 166
My – ród czy naród śląski? 78
Myśli z daleka 134

Na straży swej stać będę 88, 89, 94, 282–283
Na szlakach Beskidu Śląskiego 129
Na zielonym Śląsku 129
Najdłuższa szychta 165
Nasze Ziemie Zachodnie 123, 126
Nie damy ziemi skąd nasz ród 104
Nie wszystko mi wojna zabrała 154–155, 175–176, 299
Niech świat pamięta o nas... Tragedia Górnoślązaków 1945 288, 291–293
Nietutejsza 165

O mój Śląsku 139–140, 217
Oberschlesien – als die deutsch weg waren 123
Oberschlesien – kołocz na drogę 256, 265, 310
Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy 111, 112, 219, 220, 249, 260, 265, 310
Obok prawdy 129
Oda do radości (Śląsk) 140, 221, 257, 267
Odkryty talent 166

- Odrą do Bałtyku. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich 119–120, 123–126
- Okrążył tydzień 102
- Orkiestra 267, 311
- Owoce ziemi czarnej 138, 217
- Paciorki jednego różeńca 84, 86–88, 92, 96–101, 145–146, 149–151, 175, 209, 246
- Pamiętnik znaleziony w garbie 128, 151, 284
- Paryż śpi 58, 122
- Pasieka pana Zygmunta 166
- Pejzaż horyzontalny 131
- Perła w koronie 84, 88–90, 99, 151, 156, 193, 195
- Piąta pora roku 112, 267
- Pierwsza polka 157
- Pierwsza zmiana 129
- Pieszko po Śląsku Opolskim 129
- Pięciu 284–286
- 15 fotografii 165
- Plac budowy Polska 130–132
- Pokój saren 239
- Polen und Seine Deutschen 212
- Poszukiwacze jutra 131
- Powołanie 200, 205–207
- Pożegnanie kolejki 66, 248
- Prawdziwy święty Mikołaj 166
- Pręgi 81, 159
- Przemysł Górnego Śląska 129
- Przyłączenie Śląska do Polski 82, 104
- Ptaki, ptakom... 81, 127, 278–281
- Pulsujący punkt 217, 218
- Raj za daleko 111
- Reżyser, czyli w poszukiwaniu Migdałowej Polany 164
- Rodzina Kanderów 151
- Rodzina Milcarków 81–82, 127, 284
- Różaniec z kolczastego drutu 175, 299
- Sami swoi 123
- Schlesische Bäderreise 213–214
- Senność 81, 159, 191
- Serce Śląska 111
- Serce z węgla 97–101, 255, 266
- Sieniawka 215
- Sieniawka Marcina Malaszczyka 215
- Skazany na bluesa 65
- Skrywane biografie 294
- Sławna jak Sarajewo 127, 243, 284
- Słoneczko jasne zza czarnych chmur 248
- Słońce wschodzi raz na dzień 81, 99
- Ślucham, dyspozytor 165
- Sól ziemi czarnej 74, 82, 84–89, 93, 96, 133, 151, 194, 249
- Sówka Erwin 111, 234
- Spacer wśród chmur 121
- Stairs 1. Geneva 109
- Stalowe serca 129
- Stolica Śląska – Katowice 103
- Studia upadku 62
- Szczęście świata 62, 107, 111–112, 157, 180–181, 235–240, 312
- Szczęśliwego Nowego Roku 115
- Szczęśliwi górnicy 165
- Szkice górnośląskie 129–130
- Szkice śląsko-szczyecińskie 124
- Szlakiem ścieżek na Wierzysku i Górze św. Jana 166
- Szychta niewolników 288, 291, 292
- Ślad na ziemi 131
- Śladami Piastów Śląskich 125
- Śląscy Teksańczycy wczoraj i dziś 173
- Śląsk 134, 221
- Śląsk Kazimierza Kutza 94
- Śląska opowieść 94
- Śląski Park Kultury i Wypoczynku 132
- Śląski po śląsku 111
- Śląski szeryf 174
- Śmierć jak kromka chleba 89–91
- Tak było 166
- Tragedia Górnośląska 1945 289, 291, 293, 294
- Tramwajada 136–137, 258
- Tu jest fajnie 193, 200
- Tu Stalinogród 111, 236, 260–262
- Ulica, o której trochę wiem 153, 247
- Umarli rzucają cień 278
- Umierające chaty 171
- W Beskidzie Śląskim 129
- W cieniu Śląska 94
- Węgiel 257, 258
- Węzeł śląski 124
- Widok z hałdy w Rydułtowach „Szarłota” 204
- Wiosna 164
- Wojaczek 107, 232

Wolny człowiek 173
Wzgórze Marsa 248

Z Gliwic do Paryża. Wojtek Pszoniak 312
Z odzysku 62, 140
Zamek Königswald 157
Zawrócony 89, 91–92, 151
Zbliżenia 112, 159, 191–192

Zgoda – miejsce niezgody 111, 289, 291,
295–296
Zgorszenie publiczne 111, 142, 217, 243–
244
Zielony i czarny Śląsk 125
Złom 140

Życie i cała reszta 147

Spis fotografii

- Fot. 1. *Sól ziemi czarnej*. (DVD – seria Propaganda Kina Polskiego) | 85
- Fot. 2. *Sól ziemi czarnej*. (DVD – seria Propaganda Kina Polskiego) | 87
- Fot. 3. *Na straży swej stać będę*. (DVD – Platynowa Kolekcja Kina Polskiego, Mediaway 2005) | 89
- Fot. 4. *Perła w koronie*. (DVD – seria Propaganda Kina Polskiego) | 90
- Fot. 5. *Sól ziemi czarnej*. (DVD – seria Propaganda Kina Polskiego) | 96
- Fot. 6. *Paciorki jednego różańca*. (DVD – Platynowa Kolekcja Kina Polskiego, Mediaway 2005) | 98
- Fot. 7. *Serce z węgla* odc. 9. <https://www.youtube.com/watch?v=rdfa1Wd2K1k> [dostęp: 20.08.2017] | 100
- Fot. 8. *Serce z węgla* odc. 9. <https://www.youtube.com/watch?v=rdfa1Wd2K1k> [dostęp: 20.08.2017] | 101
- Fot. 9. *Odrą do Bałtyku. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich*. <https://www.youtube.com/watch?v=bzNhPREKLdl> [dostęp: 20.08.2017] | 120
- Fot. 10. *Odrą do Bałtyku. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich*. <https://www.youtube.com/watch?v=bzNhPREKLdl> [dostęp: 20.08.2017] | 124
- Fot. 11. *Blisko, coraz bliżej*. <http://seriale989.blogspot.com/2014/12/blisko-coraz-blizej-01.html> [dostęp: 20.08.2017] | 127
- Fot. 12. *Szkice górnośląskie*. (TVP 1, nagranie własne) | 129
- Fot. 13. *Szkice górnośląskie*. (TVP 1, nagranie własne) | 130
- Fot. 14. *Górnośląski Okręg Przemysłowy*. (TVP 1, nagranie własne) | 131
- Fot. 15. *Plac budowy Polska*. (TVP 1, nagranie własne) | 132
- Fot. 16. *Grzeszny żywot Franciszka Buły*. <https://www.youtube.com/watch?v=1b00-rOXXL8> [dostęp: 20.08.2017] | 133
- Fot. 17. *Tramwajada*. <https://www.youtube.com/watch?v=6AtqDQG9Cxw> [dostęp: 20.08.2017] | 136
- Fot. 18. *Tramwajada*. <https://www.youtube.com/watch?v=6AtqDQG9Cxw> [dostęp: 20.08.2017] | 137
- Fot. 19. *Karolinka*. (TVP 1, nagranie własne) | 139
- Fot. 20. *O mój Śląsku*. (TVP 1, nagranie własne) | 140
- Fot. 21. *Zgorszenie publiczne*. <https://www.youtube.com/watch?v=NWLJchIOX1I> [dostęp: 20.08.2017] | 142

- Fot. 22. *Hiena*. (TVP 2, nagranie własne) | 143
- Fot. 23. *Hiena*. (TVP 2, nagranie własne) | 143
- Fot. 24. *Paciorki jednego różańca*. (DVD – Platynowa Kolekcja Polskiego Kina, Media-way 2005) | 146
- Fot. 25. *Paciorki jednego różańca*. (DVD – Platynowa Kolekcja Polskiego Kina, Media-way 2005) | 150
- Fot. 26. *Miejsce*. https://www.youtube.com/watch?v=cBbt9_FD1Vo [dostęp: 20.08.2017] | 151
- Fot. 27. *Barbórka*. www.youtube.com/watch?v=y82_mu4dMg4 [dostęp: 20.08.2017] | 152
- Fot. 28. *Ulica, o której trochę wiem*. <https://www.youtube.com/watch?v=9JdWhnBZFN0> [dostęp: 20.08.2017] | 153
- Fot. 29. *Nie wszystko mi wojna zabrała*. <https://www.youtube.com/watch?v=o-hAitCKkdY> [dostęp: 20.08.2017] | 155
- Fot. 30. *Laura*. (DVD – TVN Tim Film Studio, 2010) | 156
- Fot. 31. *Magnat*. <https://www.youtube.com/watch?v=j5jmjhGBW44> [dostęp: 20.08.2017] | 157
- Fot. 32. *Dwie siostry*. https://www.youtube.com/watch?v=AAjetkm_hkw [dostęp: 20.08.2017] | 163
- Fot. 33. *Reżyser, czyli w poszukiwaniu Migdalowej Polany*. <https://www.youtube.com/watch?v=YbyMfLEzPd0> [dostęp: 20.08.2017] | 164
- Fot. 34. *Jubilatki*. <https://www.youtube.com/watch?v=HQzN74RGzhE> [dostęp: 20.08.2017] | 165
- Fot. 35. *Moje życie*. (materiał własny pozyskany od reżysera) | 166
- Fot. 36. *Blisko piekła*. <https://www.youtube.com/watch?v=PNbTuxhuMvo> [dostęp: 20.08.2017] | 169
- Fot. 37. *Śląski szeryf*. <https://www.youtube.com/watch?v=XAu8NzuT3s8> [dostęp: 20.08.2017] | 174
- Fot. 38. *Nie wszystko mi wojna zabrała*. <https://www.youtube.com/watch?v=o-hAitCKkdY> [dostęp: 20.08.2017] | 176
- Fot. 39. *Co słonko widziało*. (TVP Kultura, nagranie własne) | 180
- Fot. 40. *Co słonko widziało*. (TVP Kultura, nagranie własne) | 182
- Fot. 41. *Drzazgi*. <https://www.cda.pl/video/54237330> [dostęp: 20.08.2017] | 186
- Fot. 42. *Drzazgi*. <https://www.cda.pl/video/54237330> [dostęp: 20.08.2017] | 187
- Fot. 43. *Drzazgi*. <https://www.cda.pl/video/54237330> [dostęp: 20.08.2017] | 188
- Fot. 44. *Drzazgi*. <https://www.cda.pl/video/54237330> [dostęp: 20.08.2017] | 190
- Fot. 45. *Senność*. <https://www.cda.pl/video/913352d8/vfilm> [dostęp: 20.08.2017] | 191
- Fot. 46. *Hałdy*. (TVP 1, nagranie własne) | 195
- Fot. 47. *Hałdy*. (TVP 1, nagranie własne) | 198
- Fot. 48. *Do góry nogami*. <https://www.youtube.com/watch?v=-CaO331tGHw> [dostęp: 20.08.2017] | 199
- Fot. 49. *Koniec wakacji*. (TVP 1, nagranie własne) | 199
- Fot. 50. *Dwie siostry*. https://www.youtube.com/watch?v=AAjetkm_hkw [dostęp: 20.08.2017] | 202
- Fot. 51. *Powołanie*. <https://www.youtube.com/watch?v=ozOo60AXdJM> [dostęp: 20.08.2017] | 205

- Fot. 52. *Powołanie*. <https://www.youtube.com/watch?v=ozOo60AXdjM> [dostęp: 20.08.2017] | 207
- Fot. 53. *Drzazgi*. <https://www.cda.pl/video/54237330> [dostęp: 20.08.2017] | 208
- Fot. 54. *Miłość w mieście ogrodów*. <http://www.katowice.tvp.pl/22392172/kamera-akcja-powstaje-film-milosc-w-miescie-ogrodow> [dostęp: 20.08.2017] | 210
- Fot. 55. *Schlesische Bäderreise*. <https://www.youtube.com/watch?v=kOVZVhgThaM> [dostęp: 20.08.2017] | 213
- Fot. 56. *Schlesische Bäderreise*. <https://www.youtube.com/watch?v=kOVZVhgThaM> [dostęp: 20.08.2017] | 214
- Fot. 57. *Pulsujący punkt*. (TVP 3 Katowice, nagranie własne) | 218
- Fot. 58. *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy*. (DVD – Arkona Film, Berlin, 2013) | 219
- Fot. 59. *Oberschlesien – tu, gdzie się spotkaliśmy*. (DVD – Arkona Film, Berlin, 2013) | 221
- Fot. 60. *Angelus*. <https://www.youtube.com/watch?v=PceBPE95tHo> [dostęp: 20.08.2017] | 231
- Fot. 61. *Angelus*. <https://www.youtube.com/watch?v=PceBPE95tHo> [dostęp: 20.08.2017] | 233
- Fot. 62. *Angelus*. <https://www.youtube.com/watch?v=PceBPE95tHo> [dostęp: 20.08.2017] | 234
- Fot. 63. *Szczęście świata*. http://www.canalplus.pl/film-szczescie-swiata_46859 [dostęp: 20.08.2017] | 236
- Fot. 64. *Szczęście świata*. http://www.canalplus.pl/film-szczescie-swiata_46859 [dostęp: 20.08.2017] | 238
- Fot. 65. *Barbórka*. https://www.youtube.com/watch?v=y82_mu4dMg4 [dostęp: 20.08.2017] | 241
- Fot. 66. *Barbórka*. https://www.youtube.com/watch?v=y82_mu4dMg4 [dostęp: 20.08.2017] | 242
- Fot. 67. *Zgorszenie publiczne*. <https://www.youtube.com/watch?v=NWLJchIOX1I> [dostęp: 20.08.2017] | 244
- Fot. 68. *Benek*. <https://www.youtube.com/watch?v=TAJQXjzq9u4> [dostęp: 20.08.2017] | 245
- Fot. 69. *Koniec ulicy*. <https://www.youtube.com/watch?v=w8mxTL6mrDc> [dostęp: 20.08.2017] | 249
- Fot. 70. *Ewa*. (TVP Kultura, nagranie własne) | 252
- Fot. 71. *Ewa*. (TVP Kultura, nagranie własne) | 254
- Fot. 72. *Bobrek dance*. https://www.youtube.com/watch?v=ZOudvNN_xRk [dostęp: 20.08.2017] | 257
- Fot. 73. *Tu Stalinogród*. <https://www.youtube.com/watch?v=JkLpFipg66c> [dostęp: 20.08.2017] | 260
- Fot. 74. *Autonomiści*. (materiał własny pozyskany od reżyserki) | 262
- Fot. 75. *Autonomiści*. (materiał własny pozyskany od reżyserki) | 265
- Fot. 76. *Ptaki ptakom...* <https://www.youtube.com/watch?v=ZjtW555vlm> [dostęp: 20.08.2017] | 280
- Fot. 77. *Na straży swej stać będą*. (DVD – Platynowa Kolekcja Polskiego Kina, Media-way, 2005) | 283

- Fot. 78. *Sławna jak Sarajewo*. <https://www.youtube.com/watch?v=UpAU1CeTAL0> [dostęp: 20.08.2017] | 285
- Fot. 79. *Niech świat pamięta o nas... Tragedia Górnolężaków 1945*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZXZRyPuY4tw> | 293
- Fot. 80. *Zgoda – miejsce niezgody*. (TV Planete+, nagranie własne) | 296
- Fot. 81. *Dzieci Wehrmachtu*. <https://www.youtube.com/watch?v=NCAj0mL8fbA> [dostęp: 20.08.2017] | 301
- Fot. 82. *Dzieci Wehrmachtu*. <https://www.youtube.com/watch?v=NCAj0mL8fbA> [dostęp: 20.08.2017] | 305

Topografien und Landschaften. „Filmschlesien“

Zusammenfassung

Das Buch ist einem geokulturellen Phänomen gewidmet, das „Filmschlesien“ genannt wird. Die Verfasserin analysiert und interpretiert Filme, deren gemeinsames Motiv ist die auf dem Bildschirm widerspiegelte Landschaft von einer Region im Laufe des dort stattfindenden Wandels: vom industriellen zum postindustriellen. Die Filmwerke werden hier betrachtet als „geografisch-kulturelle Ereignisse“ d.h. die Formen der hier lokalisierten Werke (Bilder/ Texte und künstlerische Tätigkeit), welche eine Repräsentanz/Konstruktion von dem Ort darstellen. Die Hauptthesen des Buchs lauten: einerseits überschneiden sich die auf dem Bildschirm sichtbar werdenden verschiedenen Sinne und Diskurse einer gewissen Kultur, die sich analysieren lassen, andererseits ist der Film an Kulturprozessen und an mediatisierter Produktion von Kultur und Identität mitbeteiligt. In weiteren Kapiteln werden diese Thesen hinsichtlich der Wechselbeziehungen zwischen Schlesien, Film, Landschaft, Identität und individuellem u. kollektivem (nationalem, lokalem) Gedächtnis entwickelt.

Das Schlüsselwort der Arbeit ist die Landschaft – ein Begriff, der die Motive der Wechselbeziehung Film/Ort nach der Koinzidenz dessen, was geografisch und künstlerisch, real und mediatisiert, ästhetisch und kulturell, anschaulich und empirisch etc. ist, verbindet. Die Filmlandschaft stellt hier das Bild von dem Land (Ort), den den Behörden zugänglichen Gegenstand einer bestimmten Betrachtungsweise, aber zugleich den Anlass zu anthropologischen Betrachtungen dar, die auf bestimmte Formen der Teilnahme an der Filmkunst, deren Miterlebens und Erörterung gerichtet sind. In dem Sinne wird sie ein bisschen anders im lokalen Ausmaß (von einem in dem realen, auf dem Bildschirm mediatisierten Raum „versunkenen“ Zuschauer) und anders im nationalen oder globalen Ausmaß (von einem empathisch für die ihm nur durch bewegte Bilder bekannte Problematik engagierten Zuschauer) wahrgenommen.

„Filmschlesien“ hat seinen Ursprung in lokaler Tradition und in gewisser Verkettung von lokalen und historischen Umständen. Zu den letztgenannten gehört bedeutsame Tatsache, dass Schlesien in seiner Geschichte unter starkem ideologischem Druck stand und die schlesische Landschaft zum Nährboden von verschiedenen symbolischen Vorstellungen wurde (z.B.: exotisch-industrielles, wiedergewonnenes, proletarisches, zukunftsweisendes und letztendlich ausgenutztes Schlesien).

Die in der Öffentlichkeit geltenden Klischees verstärkten die von der Basis ausgehenden Wünsche danach, den emotional aufgefassten Lebensraum zu verewigen, was vor

allein in den Werken der in zahlreichen seit den 60er Jahren des 20. Jhs bei schlesischen Fabriken und Bergwerken aktiven Amateurfilmklubs organisierten Filmschaffenden zum Ausdruck kommt. Das im vorliegenden Buch erscheinende „Filmschlesien“ ist ein Sonderfall, denn die Tradition einen Film zu machen/zu empfangen und über Filmkunst zu schreiben verbindet lokales Kino mit einheimischer Kulturpraxis, die die Wirklichkeitsbetrachtung mittels Filmkunst (spezifische Betrachtungskultur) zum Ausdruck bringt. Die hier analysierten Filmwerke zeugen sowohl vom ästhetischen Potenzial der geografischen Landschaft, als auch von der Wirkungskraft der an Ort und Stelle schichtweise gebildeten Kultur.

Spis treści

Wstęp | 7

Część I

Śląsk – Film – Krajobraz

Rozdział 1. Widzialności krajobrazu | 17

1.1. Krajobraz: od obrazu kraju do medium kultury | 17

1.2. Krajobraz jako obraz (widok i mapa) | 22

1.3. Krajobraz jako doświadczenie antropologiczne | 31

1.4. Film: krajobraz i przestrzeń | 37

1.5. Krajobraz filmowy jako krajobraz kulturowy | 44

1.6. Topografia filmowa | 51

Rozdział 2. Mediatyzowana produkcja przestrzeni i tożsamości | 62

2.1. Tradycja badań filmowych na Górnym Śląsku | 62

2.2. Małe kino śląskie? | 74

2.3. Kutzowisko | 84

2.4. Filmowanie „umiejscowione” | 93

2.5. Śląskie imaginarium | 102

2.6. Produkcja przestrzeni i tożsamości | 108

Część II

Topografie

Rozdział 3. Chorografie | 119

3.1. Chorografia, czyli opis | 119

3.2. Mapa Ziem Odzyskanych | 123

3.3. Krajobraz wesołej przemysłowości | 128

3.4. Apokalipsa czasów przełomu | 135

3.5. Postindustrialna mapa Śląska | 140

Rozdział 4. Topofilie		145
4.1. Topofilia – miłość do miejsca		145
4.2. Mapa domu		149
4.3. Geografie intymne		159
4.4. Zlokalizowane mikrohistorie		168

Rozdział 5. Penetracje		179
5.1. Penetracja, czyli odkrywanie (<i>surveing</i>)		179
5.2. Trwała i słaba ontologia krajobrazu		185
5.3. Krajobraz zbudowany na węglu		192
5.4. Śląsk-zdrój?		203
5.5. Ruina industrialna jako moment liminalny		216

Część III

Krajobrazy i (dys)lokacje

Rozdział 6. Ślady tożsamości		225
6.1. Tożsamość/krajobraz, miejsce		225
6.2. Mit etnicznej pełni		230
6.3. Tożsamość pograniczna		235
6.4. Tożsamość reliktowa		240
6.5. Fantazmat utraty		246
6.6. Perspektywa wykluczonych		250
6.7. Mozaikowość tożsamości		259

Rozdział 7. Krajobrazy pamięci		268
7.1. Kategoria „krajobrazu pamięci”		268
7.2. Horyzont „inności”		277
7.3. Pamięć odzyskiwana		288
7.4. Mnemotoposy (post)pamięci lokalnej		298

Zakończenie		309
-------------	--	-----

Nota bibliograficzna		313
----------------------	--	-----

Bibliografia		315
--------------	--	-----

Filmografia		335
-------------	--	-----

Indeks osobowy		341
----------------	--	-----

Indeks filmów		351
---------------	--	-----

Spis fotografii		355
-----------------	--	-----

Zusammenfassung		359
-----------------	--	-----

Redaktor: Joanna Szewczyk

Projektant okładki: Marek J. Piwko

Zdjęcie na okładce: Kadr z filmu *Zbliżenia* (2014, reż. M. Piekorz, prawa: Studio Filmowe TOR)

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Urszula Bańcerk

Łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3255-0

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3256-7

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,75. Ark. wyd. 28,5. Papier
Sora Matt Plus, 90 g, vol. 1.2 Cena 30 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: "TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Topografie i krajobrazy

Filmowy Śląsk

Jakkolwiek literatura dotycząca filmowych reprezentacji Śląska, głównie w kontekście twórczości Kazimierza Kutza, jest całkiem okazała [...]

Ilona Copik w książce *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* dowodzi, że kino śląskie tylko pozornie jest dobrze znane i rozpoznane. Dotyczy to zarówno listy filmów, jak i metod badawczych. Chodzi bowiem nie tylko o sam Śląsk jako podstawowy punkt odniesienia, ale także o konstrukty teoretyczne, dzięki którym można pełniej doświadczyć różnorodności i zniuansowania jego filmowego imaginarium [...]

Punkt wyjścia stanowi dla Autorki teza, że „film może być »zdarzeniem geograficzno-kulturowym«, to znaczy formą zlokalizowanej twórczości (jako obraz/tekst i praktyka artystyczna), która daje możliwości reprezentowania miejsca, a zarazem uczestniczy w jego konstruowaniu. W dziele filmowym z jednej strony bowiem krzyżują się różne sensy i dyskursy danej kultury, możliwe do odszyfrowania w toku analizy, z drugiej strony film jest współuczestnikiem procesów kulturowych, partycypuje w mediatyzowanej produkcji kultury i tożsamości”.

Topografie i krajobrazy, będąc przykładem udanego zastosowania oryginalnej metody badawczej i stanowiąc cenne uzupełnienie naszej wiedzy o polskim kinie, będą pożyteczną lekturą dla filmoznawców i kulturoznawców, jak również dla osób zainteresowanych historią polskiej kultury.

fragment recenzji wydawniczej prof. dr. hab. Piotra Zwierzchowskiego

ISSN 0208-6336	Więcej o książce
Cena 30 zł (+ VAT)	
ISBN 978-83-226-3255-0	
	
9 788322 632550	