

**Ilona Copik**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Topografie krajobrazu filmowego**

Topograficzne myślenie o krajobrazie filmowym implikuje dwie kwestie metodologiczne: akcentowanie w analizie filmu doświadczenia antropologicznego oraz uruchomienie kontekstu geograficzno-kulturowego. W podejściu tym w istocie chodzi jednak nie tyle o rezygnację z tradycyjnej perspektywy estetycznej, związanej z postrzeganiem filmowych reprezentacji jako obrazów (wszakże krajobraz to zawsze jednocześnie materialny obiekt – „kraj” i jego reprezentacja – „obraz”), ile o jej łączenie z optyką szerszą nobilitującą różne rodzaje doświadczeń i aktywności. Dla podejścia nazywanego tutaj topograficznym równie ważne co dyskurs wizualny, zorientowany na tryb analizy obejmujący: oko patrzące–widzenie–przedmiot są praktyki kulturowe, pozwalające w procesach postrzegania i twórczego przetwarzania krajobrazów dostrzegać elementy życia i żywego doświadczenia. Najogólniej rzecz ujmując, obok kwestii samego widzenia interesujące wydaje się postawienie pytania o możliwości jakiegoś rodzaju „zanurzenia się”, bycia „w” krajobrazie filmowym.

Biorąc pod uwagę powyższe kwestie, już na wstępie trzeba by zauważyć, że nie wszystkie filmy są i mogą być traktowane w sposób „topograficzny”. Predestynowane do zastosowania tego rodzaju podejścia w pierwszym rzędzie będą dzieła, w których plener filmowy nie stanowi jedynie koniecznego miejsca akcji, konwencjonalnej scenografii, ale „znaczy” – jest równoprawnym aktorem, dzięki któremu kontekst geograficzny ma w filmie szansę dojść do pełni głosu.

Dla topografii krajobrazu filmowego kluczowe jest przekonanie o procesualnej naturze krajobrazu, który nie tyle „jest”, co „staje się” w toku ludzkich działań, stanowiąc rodzaj otwarcia na miejsce. Zgodnie z powyższym, słownik pojęć określających topograficzny wymiar krajobrazu w filmie 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. Podejście do krajobrazu charakteryzuje tutaj postawa partycypująca i zaangażowana. Trafne wydaje się spostrzeżenie artykułowane przez Beatę Frydryczak, że krajobraz jako doświadczenie topograficzne „staje się medium, przez które doświadczamy i organizujemy świat” (Frydryczak 2013: 232). „Wejście

w krajobraz – twierdzi badaczka – wymaga nie tylko bycia tu i teraz, ale obecności cielesnej i pełnego zmysłowego zaangażowania [...]” (tamże: 226). W przypadku percepcji filmowej chodziłoby o podkreślanie jakiegoś rodzaju urealnionej partycypacji, o przewyciężenie wzrokocentryzmu w kierunku zaangażowania polisensoryczności doznań pozwalających konceptualizować w ramach refleksji krajobrazowej pojęcia takie jak: kraj, lokalność, miejsce, terytorium, morfologia przestrzeni, środowisko życia. W sumie krajobraz filmowy bardziej precyzyjnie musiałby być określany jako krajobraz kulturowy w filmie i jako taki stanowić rodzaj nośnika, w którym szyfrowane są procesy tworzenia znaczeń, nawiązywania relacji, konstruowania społecznych dyskursów – słowem medium dającego sposobność wglądu w daną kulturę.

O ile estetyczne podejście do krajobrazu kieruje uwagę na wartości artystyczne przypisywane dziełom sztuki przeznaczonym przede wszystkim do wizualnej kontemplacji, topografia filmowa zwraca się – szerzej – w stronę zaangażowania widzenia w znaczeniu: rozumienia, postrzegania, konceptualizowania przestrzeni. Figurą bardziej adekwatną dla symbolicznego wyrażenia sensu tych czynności aniżeli obraz pozostaje mapa. W tej ostatniej zawiera się bowiem nie tylko widok, ale narzędzie pozwalające orientować się w terenie, dające całe spektrum możliwości rozpoznawczych od ogólnego zarysu miejsca poprzez szczegóły konfiguracji powierzchni obejmujące rzeźbę terenu, aż po kwestie lokalizacji i wzajemnego położenia obiektów oraz punktów charakterystycznych. Zgodnie z tym, zarówno twórca, jak i odbiorca filmowy w przypadku filmów „topograficznych” z pozycji oglądającego widza zostaje przemieszczony na pozycję uczestnika, poszukiwacza, eksploratora już nie tyle patrzącego, co mapującego krajobraz. Jak utrzymuje Teresa Castro, w tego rodzaju czynnościach doświadczenia i poznawania miejsca, przestrzeni manifestuje się „impuls mapowania” (*mapping impulse*) – instynkt, który historycznie poprzedza pojawienie się fizycznych artefaktów zwanych mapami (Castro 2010: 145). „Impuls mapowania” stanowiący fundament filmowej kartografii, nie tyle dotyczy obecności mapy w filmie, ile procesów mentalnych, które za pośrednictwem obrazów ujawniają się na ekranie, odzwierciedlając/kształtując sposób rozumienia miejsca przez twórców i odbiorców filmu (tamże: 145). O czym warto pamiętać, mapa nigdy nie jest neutralna, zawsze jest uwikłana w określone reżimy wizualne, uwarunkowane społecznie i kulturowo sposoby widzenia świata. Ten aspekt mapy podkreślał uznany brytyjski geograf Brian Harley, kiedy pisał, że kartografia jest zarówno formą wiedzy, jak i formą siły, a mapa łatwo przeistacza się w medium kontroli i władzy (Harley 2008: 279). Z drugiej strony mapa zawsze zdradza rodzaj zaangażowania podmiotu w miejsce. Badaczka kultury wizualnej Giuliana Bruno w swym dziele *Atlas of Emotion* podkreśla na przykład różnicę w sposobie mapowania krajobrazu miasta z pozycji przybysza i mieszkańca. Pierwsza wyraża zazwyczaj zdystansowane zainteresowanie, druga – włącza w proces postrzegania lokalną narrację, subiektywność, cielesność doświadczenia i emocje (Bruno 2002: 62–64).

Dla Castro najbardziej istotne w kartografii filmowej pozostaje właśnie uchwycenie wspomnianej wyżej pozycji obserwacyjnej, punktu widzenia, z którego kreuje się wizję świata. Wyróżnia ona trzy strategie mapowania: opis (chorografię), uczucie do miejsca (topofilie) i penetrację (*surveying*). Wymienione modele nie są

kategoriami autonomicznymi i ścisłymi, nie pozwalają też na dokonywanie jakiś jednoznacznych podziałów w zakresie struktur przestrzennych ukrytych w filmach. Często przy tym w problematyczny sposób nachodzą one na siebie, uniemożliwiając niemal odróżnienie. Można jednak przyjąć, że w ogólnych zarysach pozwalają 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 miejsca. Choć Castro posługuje się odmiennymi przykładami, wydaje się, że egzemplifikację filmowej kartografii mogą stanowić filmy zaliczane do tak zwanego „małego kina” (Hjort 2011), to znaczy kina wyodrębnionego z szerszych (narodowych, kontynentalnych, globalnych) kinematografii według klucza geograficznego i/lub kulturowego – na przykład kina śląskiego. Kryterium odrębności stanowią w tym przypadku czynniki przestrzenne (swoistość lokalnego pleneru, krajobraz, wizerunek miejsca) oraz te związane z lokalną tradycją (obyczajowość, język, wzory kulturowe). Rozwijając temat topografii filmowych, w dalszej części artykułu będę się posługiwać przykładami filmowymi z tego zakresu.

### **Chorografia, czyli opis**

W dokumencie zrealizowanym w okresie tuż powojennym na Śląsku i ziemiach, które po 1945 roku zostały przyłączone do Polski, zatytułowanym *Odrą do Bałtyku. Reportaż krajoznawczy z ziem zachodnich* (reż. S. Urbanowicz, 1946) dostrzec można specyficzną optykę widzenia krajobrazu, którą można by określić jako lustrację lub też oględziny. Film, który opisuje przejmowanie i zagospodarowywanie terenów położonych wzdłuż Odry, tak zwanych Ziem Odzyskanych, skupia się na ekspozycji uznanych przez realizatorów za najważniejsze elementów dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego krainy. Śląsk przedstawiany jest tutaj jako kraj nadodrzański, obszar rozpościerający się od Katowic do Wrocławia podzielony na część „górną” i „dolną”. Oko kamery rejestruje główne punkty obowiązującej odtąd mapy regionu. Jej tworzenie w pierwszym rzędzie podporządkowane jest kwestii uzasadnienia drażliwego problemu przesunięcia się Polski na zachód. Zgodnie z przyjętą strategią bagatelizuje się tu sam fakt geograficznego przemieszczenia, a także związanych z tym: utraty ziem wschodnich i wykorzenia rzesz polskiej ludności, na rzecz podkreślania atrakcyjności nowych obszarów, co odbywa się z zastosowaniem retoryki sprawiedliwości dziejowej. Filmowanie przypomina proces terytorializacji – nadawania znaczeń i tożsamości.

Zarówno film *Odrą do Bałtyku*, jak i pochodzący z tego samego roku dokument *Nasze Ziemie Zachodnie* (reż. K. Swinarska, E. Cękalski) reprezentują określoną geostrategię widzenia krajobrazu (Szydłowska 2011: 519–535). Po pierwsze, dostrzega się w nich potencjał komunikacyjny nowego regionu, który tworzą wizje spławnej rzeki łączącej Śląsk z morzem, sieci torów kolejowych, linii autostrad. Ponad wartościami użytkowymi przebija z tych obrazów czytelna symbolika – pajęczyna dróg daje możliwości skomunikowania się, a w dalszym planie zintegrowania kraju z różnych części i zespolenia Ziem Zachodnich z „macierzą”. Po wtóre, celem jest historyczne uzasadnienie trwałości nowych granic. Mają ją potwierdzać

figury drewnianych kościółków, baszt i piastowskich zamków stanowiące zasadnicze ogniwa kreowanego mitu piastowskiego. Deskrypcja przestrzeni, która podporządkowana jest wizualizacji krajobrazu narodowego konsolidującego tożsamość zbiorową, dokonuje się według reguły selekcji. Jej podstawą jest wybiórczy stosunek do historii – przerysowywanie wkładu elementów średniowiecznych (Psie Pole, Legnica, zamki piastowskie, łódzie Krzywoustego) z jednoczesnym pomijaniem lub deprecjonowaniem sześciuset lat panowania czeskiego, austriackiego i pruskiego.

Sposób podejścia do topografii regionu cechuje brak jakichkolwiek wątpliwości o słuszności nowej przynależności państwowej, co jest fundamentem tworzenia kolejnego mitu – Ziemi Odzyskanych (np. Nijakowski 2004). Widz otrzymuje obraz malowany rękami zwycięzców zafascynowanych potencjałem nowych ziem, co potwierdza stosowana retoryka progresywności i zasobności: „bogata ziemia śląska rodzi plony, a w głębi ukryte są skarby”, „węgiel jest naszym bogactwem”, „węgiel jest naszym pieniądzem”. Kopaliny Górnego Śląska wymieniane są przy tym nie tylko jako baza surowcowa, ale jako zbiór wymiernych materialnych wartości, które uczynią realną wizję odbudowy kraju ze zniszczeń wojennych. Bystre oko nowych zarządców wyławia ponadto inne znaki szczególne krajobrazu – proste strzechy chat jaskrawo odróżniają się od zamożnych pałaców, co zostaje skomentowane jako wizualny postulat walki klasowej. Doniosłe skutki nierozwiązanych na Śląsku kwestii społecznych w warunkach powojennych wyjątkowo dobrze korespondowały bowiem z krzewiącą się ideologią komunistyczną. Władze PRL skrzętnie to wykorzystały – śląski lud owinięty w sztandar uciskanej przez wieki klasy robotniczej jako modelowy przykład niesprawiedliwości dziejowej stał się figurą propagandy, zaś cały wątek społeczny posłużył jako spoiwo ugruntowywania wizji proletariackiego Śląska.

Opisany rodzaj deskrypcji filmowej stanowić może przykład strategii nazywanej przez Teresę Castro „chorograficzną”, taktyki (reżyserskiej, operatorskiej), która choć z pozoru może się wydawać niewinnym opisem miejsca, faktycznie skrywa określoną geostrategię, wynikającą z aktu patrzenia, angażującego wyobraźnię, wiedzę i określony sposób myślenia. Chorografia, jak podaje *Słownik języka polskiego*, to nic innego jak: „szczegółowy opis geograficzny kraju lub jego części”. Odnosi się ona do lokalnej wiedzy bez konieczności uwzględniania zależności od jakiś szerszych przestrzennych (geograficznych) ram. Jej celem pozostaje reprezentacja unikalnych cech konkretnego miejsca. Castro lokalizuje chorografię bardziej po stronie praktyk artystycznych aniżeli geograficznych za chorograficzne uznając dzieła malarzkie: prospekty miejskie, wedyty, w których kluczowa kwestia zdystansowanego widzenia przesądza o przedkładaniu spojrzenia i funkcji estetycznej ponad wiedzą lokalną. Podobne sądy wyrażał geograf brytyjski Denis Cosgrove: „w chorografii umiejętności artysty (malarza, pisarza) były ważniejsze niż wiedza astronoma czy matematyka, których geograficzna perspektywa warunkowała bardziej krytyczne podejście” (Cosgrove 2004: 59–60). Ogółem, obserwator, który postępuje chorograficznie, to ten, kto zyskawszy ogólny wgląd w daną przestrzeń, mapuje ją, zawężając jej charakterystykę – zgodnie z własną ideą całości – do szkicu. Jego strategia przekłada się na określoną taktykę operatorską – upodobanie do stosowania

panoramy, widoku z lotu ptaka, statycznych ujęć kluczowych dla charakterystyki miejsca szczegółów.

Chorografia może się z powodzeniem odnosić do wszelkich filmowych i medialnych projektów krajobrazu, które są efektem spójnej wizji obserwatora i w których daje się odkryć określona konwencja estetyczna i/lub jakaś forma 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, w okresie 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” (Schlögel 2009: 85). Ponieważ „każdy czas ma swoją miarę” (tamże: 80), 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 stworzonych przez wieki dzięki ofierze krwi i pracy” (Edensor 2004: 90). Zgodnie z tym w filmowych wizualizacjach Śląska do 1989 roku dość często powracano do retoryki spod znaku: „wracamy na Ziemię Zachodnie jako zwycięzcy”, usiłując przede wszystkim legitymizować „swojskość” i „polskość” pogranicznego regionu.

Widzenie krajobrazu śląskiego jako mapy Ziem Odzyskanych stało się swoistym kluczem do rozumienia śląskości jako takiej. Razem z selekcją wartości krajobrazowych dokonywano uproszczenia problemu narodowego na Śląsku. Problem narodowości w okresie powojennym, kiedy żywe były doświadczenia okupacji, zaś obowiązującą strategią przedstawiania była programowa antyniemieckość, spowodowało naturalnie do eksponowania binarnej opozycji: polskość/nemieckość i włączano w system rozliczeń i restrykcji. Ponadto jednak, zgodnie z logiką, jaką kierowała się komunistyczna władza, istniejący w regionie problem narodowy został płynnie zespolony z klasową kwestią społeczną, co zaowocowało ugruntowaniem się stereotypu dobrego Ślązaka (Polaka), przedstawiciela ludu pracującego, i złego Ślązaka (Niemca), godnego potępienia krezusa i kapitalisty. Uwydatnianie polaryzacji postaw narodowościowych i epatowanie kontrastami polskości/nemieckości było narzuconą odgórnie cechą wszystkich niemal powojennych narracji filmowych, od *Rodziny Milcarków* (reż. J. Wyszomirski, 1962) po *Blisko, coraz bliżej* (reż. Z. Chmielewski, 1982–1986). Uległa mu także znakomita większość 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 regionu, mam tu na myśli zwłaszcza takie tytuły, jak: *Do góry nogami* (reż. S. Jędryka, 1982), *Ptaki ptakom...* (reż. P. Komorowski, 1976), *Sławna jak Sarajewo* (J. Kidawa, 1987) i inne.

## 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”. 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 teren, przygotowując plac pod nową budowę. W tym zdestruowanym 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”. Bohater swoją postawą daje wyraz przywiązaniu do miejsca, które od pokoleń należy do jego rodziny, i które jest fundamentem jego egzystencji i tożsamości. Po Heideggerowsku nie chce się go wyrzec, ani też zostawić bezpowrotnie za sobą. Ponieważ w filmie Kutza punkt widzenia Habryki pokrywa się z przyjętą przez reżysera optyką widzenia świata, ideą wyrażaną w *Paciorkach* jest afirmatywne podejście do domu i szerzej, do „swojego miejsca” jako punktu odniesienia identyfikacji jednostkowej i kulturowej.

Punktem centralnym misternie utkanej mapy domu w *Paciorkach jednego różańca* jest kuchnia. Kamera, nawigując po jej zakamarkach, dostrzega i rejestruje każdy szczegół codzienności małżeństwa Habryków. Zatrzymuje się na sprzętach, wyposażeniu, bibelotach po to, by następnie kreować z ich udziałem całe sceny rytualnych zachowań: rannego wstawania, rozpalania ognia, opieki nad inwentarzem, przygotowywania posiłków. Od pierwszych filmowych sekwencji staje się jasne, że prezentowane na ekranie pozornie nieważne detale nie stanowią jedynie koniecznego wypełnienia kadru, rysunku tła, ale są czymś więcej, nabierają istotnego z punktu widzenia wyrażanej idei znaczenia. Reżyseria szczegółu ma na celu prowadzenie oka widza po rzeczach najbardziej kojarzących się ze śląskością, ale też ma ukazać zwyczajne przedmioty jako nośniki emocji w sytuacji zagrożenia lokalności jej bliską destrukcją. Podobnie jak w innych dziełach Kutza (*Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*, *Zawrócony*) kuchnia nie jest tu wyłącznie miejscem przygotowywania i spożywania posiłków, lecz uniwersalnym lokum – ośrodkiem życia rodzinnego, a nieraz – szerzej – sąsiedzkiego czy lokalnego. Stanowi zarazem rodzaj odniesienia topicznego, w którym zaskakuje trwałość tworzących specyficzny klimat materialnych wyznaczników. Wszystkie niemal wnętrza kuchenne ukazane w śląskich filmach – od seriali *Blisko, coraz bliżej* (1982–1986) i *Rodzina Kanderów* (reż. Z. Chmielewski, 1990) przez filmy fabularne *Pamiętnik znaleziony w garbie* (reż. J. Kidawa-Błoński, 1992), *Moje miasto* (reż. M. Lechki, 2002), *Barbórka* (reż. M. Pieprzyca, 2005), *Co słonko widziało* (reż. M. Rosa, 2006), po dokumentalne *Boże Ciało* (reż. A. Sikora, 2005) przypominają dobrze znany z filmów Kutza model skonfigurowany z takich elementów wyposażenia jak: kredens kuchenny (*byfj*), ustawiony centralnie stół, białe krzesła, piec węglowy, *garnitura*, czyli płócienna makatka (zawieszona na pokrytej wzorem z wałka ścianie).

Opisany wyżej typ podejścia Teresa Castro identyfikuje jako topofilię – miłość do miejsca (*love of place*). W terminie tym mieści się intymna skala oglądu

przestrzeni, stanowiąca coś w rodzaju „personalnej topografii” (Castro 2010: 146), w której daje się wyrazić cała wiedza i przywiązanie do danego *locus* – miejsca życia. Topofilia 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 i 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. Kojarzy się zatem przede wszystkim z pozytywną aurą, jaka emanuje 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 pieczę duchów opiekuńczych, jego trwałość jest trwałością świata, a zburzenie oznacza upadek całego kosmosu (Tuan 1987: 194).

Najbardziej typowymi śląskimi domami, które zresztą przy wydatnym udziale filmu utrwaliły się jako jeden ze śląskich mitów, są usytuowane na robotniczych osiedlach familoki. 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” (Starowieyski 1994: 41). Funkcjonują one w dobrze znanym z różnych obrazów i tekstów (wzorcem mogą tu być zwłaszcza filmy Janusza Kidawy czy Antoniego Halora z lat 80.) przestrzennym ciągu skojarzeń: rodzina, praca, życie lokalne, będąc fundamentem modelu wspólnoty uwarunkowanej strukturą zamieszkania i środowiskiem pracy. I chociaż kadry skomponowane z ceglanych domków i zasnuwających nieboskłon czarnych dymów stanowią wizerunek, który może dziś wydawać się banalny, w wielu filmach zyskał on jednak oryginalny wyraz oraz właściwe topofili emocjonalne zabarwienie.

Spośród innych rodzajów budownictwa mieszkaniowego obecnego w przestrzeni artystycznej Śląska zwracają uwagę domki z ogródkami – „miejsce do życia”, jak pisała Grażyna Stachówna, i zarazem nieprzemijający „element śląskiego mitu” (Stachówna 1994: 276). Ich obecność przyczynia się zarazem do przełamania stereotypu osiedla robotniczego i miejskości jako wyłącznego wzoru ukształtowania lokalnej przestrzeni. Współcześnie domki z ogródkami ze szczególnym upodobaniem fotografują amatorzy. Twórcy zrzeszeni w Amatorskich Klubach Filmowych zlokalizowani są w oddalonych od metropolii przestrzeniach regionu: AKF „iks” w Mikołowie, AKF „Klaps” w Chybiu, Klub Filmu Niezależnego w Rybniku, AKF „Nurt 58” oraz Młodzieżowy Klub Filmowy w Łaziskach Górnych, Zespół Realizatorów Wideo przy KWK „Piast” w Bieruniu, niezależny twórca Józef Kłyk – działa na terenie Bojszów (Szwiec 2012: 119–175). Współ tworzą oni inną, alternatywną w stosunku do miejsko-przemysłowej mapę Śląska, dla której charakterystyczne są

urozmaicone krajobrazy okręgu południowego. Uświadamia ona, że Śląsk, jak żaden inny region w Polsce, jest w istocie, „ziemią paradoksów i zaskakujących osobliwości” (Karwat 2016: 1). W obiektywie filmowców amatorów potwierdzeniem tego spostrzeżenia są ciche i sielskie krajobrazy utworzone przez szerokie przestrzenie położonych wśród łagodnych wzgórz żółtych pól i łąk gdzieśgdzie poprzecinanych figurami krzyży przy rozstajnych drogach, ciemnozielone plamy lasów, pasma Beskidów migoczące niebiesko na horyzoncie.

Przedstawione wizje krajobrazu nie powinny jednak budować przekonania, że strategia topofilii opiera się wyłącznie na apologetycznym uwzniośleniu. Bardziej właściwe byłoby bowiem widzenie w niej „praktyki psychogeograficznej” (Castro 2010: 146), która polega na traktowaniu filmowania jako sprecyzowanego działania na rzecz danej przestrzeni, aktywności, w której uwidacznia się konstrukcyjny wymiar miejsca możliwego do przekształcania w toku działań artystycznych. Widać to już w omawianym wyżej filmie Kutza *Paciorki jednego różańca*. Pierwsze filmowe sekwencje mogłyby sugerować, że w postawie Habryki po prostu znajduje swoje ucieleśnienie partykularny światopogląd wyrażający przywiązanie do swojskiej stabilności, w której pragnie się uporczywie trwać. Cały film uzmysławia jednak, że w dążeniach starego górnika chodzi nie tyle o tematyzację lęku przed utratą samego domu, co przed odgórnym zakwestionowaniem jego idei. Starania Habryki o zachowanie *status quo* wyrażają coś więcej aniżeli przywiązanie do miejsca – ukazują emocjonalne zaangażowanie w jego problematykę, pragnienie działania na rzecz jego ochrony. Działania, warto dodać, które przyniosło oczekiwany efekt w realnym życiu, dzięki filmowi Kutza udało się uchronić przed wyburzeniem część starego Giszowca.

### **Penetracja, czyli odkrywanie (*surveying*)**

Ostatni model topograficzny – penetracja (*surveying*) najbardziej optymalnie ujawnia się chyba w śląskich filmach Michała Rosy. Od czasu debiutu na początku lat 90. (*Gorący czwartek*, 1993) twórca ten regularnie powraca do tematyki lokalnej, czego najlepszym przykładem jest ostatni jego film *Szczęście świata* (2016). W filmie z 2006 roku zatytułowanym *Co słonko widziało* obok trzech głównych postaci 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 ptasiej perspektywy panoramę robotniczego osiedla, ciasne zaułki (charakterystyczne dla katowickiego Załęża), tory kolejowe, powyrobiskowe zbiorniki wodne, kominy fabryczne na horyzoncie – charakterystyczne obiekty nie pozostawiające wątpliwości, że akcja rozgrywa się na Śląsku. Następnie powoli schodzi w dół, by z perspektywy przechodnia zbliżyć się kolejno do tytułowych bohaterów, uosabiających typowe lokalne środowiska z ich charakterystycznymi dla czasów transformacji zmaganiem z trudną codziennością. Poznajemy więc Sebastiana, trzynastoletniego chłopca z familoku, z rozbitej rodziny, zmuszonego do pracy zarobkowej i opieki nad zdemoralizowanym dziadkiem. Dalej, młodą dziewczynę, nastoletnią Martę, śpiewaczkę,



która marzy o emigracji do Norwegii. Wreszcie mężczyznę w średnim wieku, bezrobotnego górnika – Józefa.

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). Z drugiej strony można w filmie Rosy dostrzec przypominający nieco topofilię ciepły stosunek tak do krajobrazu (raz skażonego i odpychającego, to znowu pięknego i malowniczego), jak i do kreowanych postaci, wynikający z gruntownej znajomości lokalnej problematyki. Podobne podejście do świata przedstawionego cechowało wcześniejszy film reżysera – *Gorący czwartek*, którego bohaterami były zdeprawowane dzieci, pozostawione samym sobie w przestrzeni hałd i „hasioków”. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim filmie problematyka społeczna została utrwalona w całym jej skomplikowaniu. W filmie *Co słonko widziało* składają się na nią kwestie uniwersalne: brak pracy i perspektyw, ubóstwo, rozbieżność rodziny, i lokalne: rozpad tradycyjnych więzi społecznych, konieczność dostosowania się mieszkańców – nawykłych do standardów dawnych przemysłów regionu – 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. Większość filmów reżysera cechują zresztą skłonności poszukiwawcze, co sam twórca potwierdza, mówiąc, że tworzy „kino eksplorujące naturę ludzką” (Skwara 2016). Dodaje przy tym, że obca jest mu twórczość artystyczna oparta na emocjach, bliższy jest mu natomiast „tryb pewnego dyskursu, który się toczy na ekranie”, który można zdefiniować jako „kino rozmowy” (tamże). Być może kluczem do zrozumienia stosowanej przez autora pozycji wypowiedzeniowej, której istotą jest umiejętność zdystansowania się względem filmowanego świata, może być jego pochodzenie. Rosa deklaruje bowiem: „Nie jestem Ślązakiem [...]. Obserwuję ten świat z pewnego oddalenia” (Kiciński 2016). Zachowanie dystansu w tym przypadku nie pociąga jednak za sobą skłonności do estetyzacji czy konwencjonalizacji, raczej wzmacnia dążenie do odkrywania w miejscu materialności i zdarzeń, i wysnuwania wniosków.

Penetracja jako strategia mapowania w ujęciu Teresy Castro ma za zadanie „łączyć sens spacerowania – fundamentalnej praktyki przestrzennej – i zdystansowanego widzenia” (Castro 2010: 145), a więc integrować czynności, które Beata Frydryczak określiła jako „bycie wobec krajobrazu” i „bycie w krajobrazie” (Frydryczak 2013: 9). Czasownikiem, który zdaniem Castro najlepiej określa ten rodzaj przechadzania się, a właściwie doświadczenia miasta „na piechotę”, jest *derive*, co w języku sytuacjonistów jest tłumaczone jako „dryf” (Adamczak 2010a: 664), a co można by dookreślić jako: „znajdowanie”, „skanowanie”, „namierzanie” – coś na kształt performatywnego ruchu, chodzenie połączone z jakimś rodzajem kreatywnej

analizy. *Derive* nie jest czynnością charakteryzującą flâneura. Zamiast estetyzującego i przypadkowego spojrzenia prześlizgującego się przez witryny pasaży, które nie zadaje sobie trudu, by dociekać istoty rzeczy, tu przewagę zdobywa doświadczenie skłaniające się ku temu, co ukryte. Jest to więc działanie bardziej świadome i ukierunkowane na odkrywanie. U jego podstaw leży pojęcie psychogeografii: „oddziaływanie środowiska geograficznego [...] na emocje i zachowanie jednostek” (Adamczak 2010b: 681). *Derive* więcej aniżeli z przechadzką ma zatem wspólnego z umyślnymi praktykami – artystycznymi lub politycznymi, włączającymi w czynność chodzenia krytyczne myślenie, pozwalające łączyć ze sobą to, co dotychczas niepowiązane, tworzyć nowe interrelacje w miejscu postrzeganym jako palimpsest.

W istotny sposób penetrację (*surveying*) jako podejście topograficzne wyróżnia fakt, że uzupełnieniem twórczego *derive* jest tu widok z góry, z lotu ptaka. Jest więc owa penetracja połączeniem dwóch różnych perspektyw – obserwatora i wędrowca, które zarazem wyrażają dwa rodzaje relacji z miejscem: formalny – z góry i nieformalny – oddolny. Abstrakcyjny, dokumentalny *look* zestawia się tu z opozycyjną w stosunku do niego praktyką chodzenia na piechotę, będącą ucieleśnieniem bycia w krajobrazie, zmysłowego zanurzenia w nim i doświadczania świadomej partycypacji w danym środowisku. Można by stwierdzić, że celem tak pojętej penetracji jest interferencja chorografii i topofilii, połączenie zdystansowanego aktu widzenia z ucieleśnioną empirią, co zresztą, zdaniem Castro, stanowi najwłaściwsze odzwierciedlenie reguły kartograficznej jako takiej, źródłowo identyfikuje ją bowiem zmienność skali, stosowana z zamiarem pomiaru łądu jednocześnie „z góry, z zaangażowaniem oka” oraz „z dołu” poprzez „skanowanie i pomiar cielesny” (Castro 2010: 154). Strategia penetracji technicznie zasadza się więc na takich ruchach kamery, które łączą wertykalne, synoptyczne widoki z góry z wizjami oddolnymi, umożliwiającymi przedstawienie fragmentów, detali (tamże). Ideowo natomiast celem pozostaje w niej twórcze mapowanie miejsca, konstruowanie wizji świata przeżyte całkowicie realnym pragnieniem rozszyfrowania jego zawilosci.

## Konkluzje

Mogłoby się wydawać, że kluczowe dla zrozumienia tego, jak wizerunek przestrzeni jest konstruowany, będzie podejście uwarunkowane tradycyjną antropologiczną opozycją „swoje”/„obce”, w której zawiera się 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. Analizy topograficzne pozwalają jednak wysnuć wnioski, że tego rodzaju generalizacje często są zwodnicze. Przyjęcie jednoznacznej perspektywy „od środka” może bowiem w opisie skutkować nadmierną subiektywizacją miejsca, w którym nad rzeczowością argumentacji górę zaczynają brać emocje. Ujmując rzecz z innej strony – domeny topofilii nie sposób ograniczyć do ujawniania emocji wynikających z zakorzenienia; daje się ona tłumaczyć także 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). Najbardziej wiarygodne częstokroć okazują się obrazy, w których

optyka dośrodkowa zestrojona jest z perspektywą zewnętrzną. Ta taktyka pozwala bowiem przyjąć postawę dyskursywną, wznieść się dziełu ponad wymiar lokalny i w jakimś sensie zuniwersalizować doświadczenie miejsca, wpisując je w szerszy krajobraz – narodowy lub globalny.

Podsumowując, należy stwierdzić, że pod pojęciem topografii krajobrazu filmowego kryje się nie tylko widok, kreowany w dziele filmowym przez jego twórców zawsze z określonego punktu widzenia, ale – szerzej – sposób myślenia o (realnym) miejscu, jaki uwidacznia się na ekranie w postaci określonej formalnej strategii mapowania. Jest to więc propozycja metodologiczna zbudowana na fundamencie tzw. zwrotu przestrzennego (*spatial turn*) w humanistyce (Bachmann-Medick 2012). W oryginalnym ujęciu Castro zastosowana w filmie strategia warunkuje nie tylko widok miejsca, lecz także jego tożsamość, strukturyzuje i transformuje wyobraźnię geograficzną widza, wpływając na jego sposób rozumienia (i działania na rzecz) danej przestrzeni (Castro 2010: 154). Zaproponowane wyżej trzy modele podejścia topograficznego nie wyczerpują naturalnie wszystkich możliwości, jakie daje filmowa eksploracja krajobrazu. Pozwalają one jednakże uzmysłowić współczesną istotę miejsca i jego reprezentacji – cały konglomerat ukrytych pod powierzchnią sensów. Warto dodać, że topografie stanowią propozycję otwierającą refleksję usposobioną krytycznie. Odkrywaniu pozycji wypowiedzeniowej za każdym razem towarzyszy bowiem odsłanianie procesów, jakie stoją za uchwyconym w obiektywie widokiem – od operacji kognitywnych (zorientowanych na podziwianie, odkrywanie, infiltrowanie) po reżimy wizualne (w których krajobraz okazuje się dyscyplinującym instrumentem dominacji). Ogółem podejście topograficzne służy przełamywaniu definiujących przestrzeń stereotypów i wyznaczaniu szerszej optyki, która wykracza poza zwyczajową pozycję egocentryczną w kierunku dowartościowania samego miejsca. Skłania do eksplorowania dzieł filmowych pod kątem nierozpoznanych lub słabo dotąd zbadanych „szczelin” – wątków, obszarów problemowych, które mieszczą się pośród sieci złożonej z elementów realnej przestrzeni i jej audiowizualnych reprezentacji.

## Bibliografia

- Adamczak Marcin. 2010a. *Dérive* (dryf) (hasło). W *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.). Kraków: Universitas. 664.
- Adamczak Marcin. 2010b. *Psychogeografia*. (hasło). W *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.). Kraków: Universitas. 681.
- Bachmann-Medick Doris. 2012. Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze. K. Krzemieniowa (przeł.). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bruno Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- Castro Teresa. 2010. Mapping the City through Film: From “Topophilia” to “Urban Mascapes”. W *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*. Robert Koeck, Les Roberts (red.). Basingstoke: Palgrave Macmillan. 144–156.
- Cosgrove Denis. 2004. “Landscape and Landschaft”. *GHI Bulletin* No 35. 57–71.

- Edensor Tim. 2004. Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne. A. Sadza (przeł.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Frydryczak Beata. 2013. Krajobraz. Od estetyki *the picturesque* do doświadczenia topograficznego. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Harley John Brian. 2008. Maps, Knowledge, and Power. W *The Iconography of Landscape*. Stephen Daniels, Denis Cosgrove (red.). Cambridge University Press 2008. 277–312.
- Hjort Mette. 2011. "Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter". *Mediascape. UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*. [http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011\\_SmallCinemas.pdf](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.pdf) [dostęp: 15.06.2017].
- Karwat Krzysztof. 2016. „Od redaktora”. *Fabryka Silesia* nr 1(11). 1.
- Kiciński Andrzej. 2016. „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: 15.06.2017].
- Nijakowski Lech M. 2004. „Ziemie Odzyskane”. *Przegląd Polityczny* nr 66. 97–101.
- Schlögel Karl. 2009. *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. I. Drodowska, Ł. Musiał (przeł.). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Skwara Anita. 2016. «Szczęście świata». *Lekko, lekkuško. Rozmowa z Michałem Rosą*. <http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,24215,1,1,Szczescie-swiata-Lekko-lekkusko.html> [dostęp: 15.06.2017].
- Słownik języka polskiego PWN. <http://sjp.pwn.pl/sjp/chorografia;2553494> [dostęp: 15.06.2017].
- Stachówna Grażyna. 1994. „Domek z kopalnią w tle. O śląskich filmach Kazimierza Kutza”. *NaGłos* nr 15/16 (40/41). 274–282.
- Starowiejski Franciszek. 1994. „O burzeniu najpiękniejszych gór Polski”. *NaGłos* 1 nr 15/16 (40/41). 39–43.
- Szwiec Wojciech. 2012. *Filmowe południe. Kino amatorskie na Górnym Śląsku*. Mikołów: Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej.
- Szydłowska Joanna. 2011. „Od Kutza do Smarzewskiego. Film fabularny jako medium wiedzy i Ziemiach Zachodnich i Północnych”. *Komunikaty Mazursko-Warmińskie* nr 3(273). 521–573.
- Tuan Yi-Fu. 1987. *Przestrzeń i miejsce*. A. Morawińska (przeł.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

### Streszczenie

Artykuł porusza problem metodologiczny topografii krajobrazu filmowego. Dla podejścia tego równie ważne co dyskurs wizualny, zorientowany na tryb analizy estetycznej są praktyki kulturowe, pozwalające w procesach filmowego postrzegania i przetwarzania krajobrazów dostrzegać elementy życia i doświadczenia. Zasadniczą tezą jest stwierdzenie, że do filmowej eksploracji krajobrazu i miejsca daje się zastosować praktyka wizualnego mapowania. Mapowanie w filmie rozumiane jest jako sposób myślenia, zarówno twórcy (reżysera, operatora), jak i odbiorcy dzieła (widza), który wiąże się z przyjęciem przez nich pewnego punktu widzenia oraz zastosowaniem/odkrywaniem określonej taktyki. Wśród strategii mapowania wyróżnione i omówione zostały, za Teresą Castro: chorografia (opis), topofilia (miłość do miejsca) i penetracja.

## Topography of a film landscape

### Abstract

The paper raises the issue of the methodological problem of topography of a film landscape. For this approach are equally important – the visual discourse oriented on an aesthetic analysis mode and the cultural practices enabling to recognize the elements of life and experience in the processes of film perception and transformation of landscapes. The fundamental thesis is the statement that it is possible to use the practice of visual mapping to explore a landscape and place. The mapping in a film is understood as at the same time a way of thinking of a creator (director, operator) and a recipient of a work (a viewer), which is connected with adopting by them certain point of view and the application/ discovering of a specific tactics. Among the strategies of mapping, according to Teresa Castro, there were distinguished the following: chorography (description), topophilia (love of place) and surveying.

**Słowa kluczowe:** krajobraz filmowy, kartografia filmowa, mapowanie, topografie

**Keywords:** cinematic landscape, cinematic cartography, mapping, topography

**Ilona Copik** – dr, adiunkt w Zakładzie Komunikacji Kulturowej w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Uniwersytecie Śląskim. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Wykładowczyni Akademii Polskiego Filmu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na problematyce tożsamości kulturowej, miejsca i przestrzeni, ich filmowych i medialnych reprezentacji oraz edukacji medialnej. Autorka monografii *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa miasta w twórczości Horsta Bienka* (2013), *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (2017), współredaktorka tomu zbiorowego *Edukacja przez słowo – obraz – dźwięk* (2015), *Kultury obrazu – tabu – edukacja* (2018).