

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 12(1) 2020

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.12.1

Ilona Copik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0001-9794-9965

Bogusław Skowronek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ORCID 0000-0002-4049-4653

Filmowe doświadczanie miejsc Kilka zdań wstępu

Jakkolwiek o tak zwanym zwrocie przestrzennym lub zwrocie topograficznym wiadomo nie od dziś, wydaje się, że zainteresowanie problematyką miejsc i przestrzeni w ostatnich latach nie ustaje, co więcej – zatacza coraz szersze kręgi w humanistyce, obejmując różne subdyscypliny. Niewątpliwie jest to związane ze zmianą statusu samego miejsca, które pod wpływem mnogości krążących w internecie opisów i obrazów staje się coraz bardziej złożone i wieloaspektowe, a uczony namysł nad jego specyfiką obejmuje już nie tylko problemy twórczej interpretacji i artystycznej kreacji, ale również kwestie współistnienia i wzajemnego interferowania w sieci różnych medialnych reprezentacji. Miejsca, ich mapy i plany, procesy kognitywnego opanowywania przestrzeni, relacje przestrzenne, zaangażowanie pamięci do procesów rozumienia miejsca – ten zasób pojęć dyscypliny humanistyczne zawdzięczają w dużej mierze rozwojowi geografii kulturowej i inspiracji płynących zwłaszcza z prac Yi-Fu Tuana. Tradycja badań nad przestrzenią sukcesywnie wypracowywana była jednak także na rodzimym gruncie, warto tu wspomnieć chociażby ustalenia semiotyków ze szkoły tartuskiej (Jurija Łotmana i Władimira Toporowa) czy dorobek badaczy francuskich spod znaku poststrukturalizmu (Rolanda Barthes'a, Michela Foucaulta)¹. Nowsze prace niezmiennie zmiernają w stronę geopoetyki Kennetha White'a² i geokrytyki Bertranda Westphala³, kierując namysł na coraz bardziej dynamiczne i zmienne sposoby reprezentacji, pod wpływem których miejsca jawią się jako mobilne i heterogeniczne, wieloznaczne, możliwe do uchwycenia z różnych punktów widzenia, a przy tym polisensoryczne i uwikłane w intertekstualne gry.

¹ W Polsce badania nad przestrzenią literacką prowadzili tacy teoretycy literatury jak Janusz Sławiński, Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska. Zob.: Marta Zielińska, *Krajobraz po zwrocie*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 13–16.

² Szerzej o tym zob.: Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014; Anna Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.

³ Bertrand Westphal, *Foreword*, [w:] *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, red. R.T. Tally Jr., New York 2011, s. xiv.

Idee zwrotu przestrzennego od co najmniej kilku lat zasilają prace literaturoznawców zainteresowanych tekstami o miejscach, geo(bio)grafią, semiotyką, topografiami literackimi⁴. Dostrzec w nich można przeniesienie akcentu z problematyki związanej z samą artystyczną kreacją i pracą wyobraźni na kwestie różnych doświadczeń. Często wiąże się to z koniecznością zastosowania w badaniach podejścia krytycznego – czytania miejsca z uwzględnieniem całego bagażu jego odmiennych reprezentacji i spektrum znaczeń. Miejsca-labirynty, heterotopie, palimpsesty, miejsca od-miejscowione⁵ to najczęściej stosowane dzisiaj terminy. Świadczą one zarazem o tym, że uwaga badaczy rzadziej podąża w stronę arkadii, miejsca rozumiane go jako produkt indywidualistycznych, nostalgicznych odniesień, częściej kierując uwagę na przestrzenie traumatyczne, obszary oznaczone trudną historią i obciążone kumulacją wartości symbolicznych. Ich badanie wymaga przede wszystkim antropologicznego zacięcia. Charakterystyczne dla tego podejścia jest zatem to, że literatura jako przedmiot badań często zrównana zostaje z innymi niefikcyjnymi tekstami kultury, stając się w równej mierze świadectwem uczuć, wrażeń, nastrojów jak wyrazem określonych praktyk kulturowych i uwzorowanych zachowań. Tego rodzaju czytanie zapisanych literacko przestrzeni pozwala odkrywać różne doświadczenia: od fragmentarycznych i powierzchownych po bardziej przenikliwe i szczegółowe, oddające odpowiednio różne perspektywy: przybysza i turysty, mieszkańca, autochtona, imigranta czy wreszcie antropologa zainteresowanego faktyczną penetracją miejsca i odkrywaniem jego sensu. Zapośredniczone doświadczanie miejsc przypomina, jak bardzo nieostra jest granica pomiędzy rzeczywistością a fikcją, pomiędzy realnym miejscem a jego kreacją. Zarazem jednak zawsze odnosi miejsce do geograficznego konkrety, wskazując na jego nieusuwalny związek z rzeczywistością.

Topografie filmowe rozumiane jako zapisy / wizualizacje (mapy) miejsc w filmach, w których możliwy do uchwycenia staje się doświadczeniowy wymiar przestrzeni, to swoista nowość w filmoznawstwie. Sam wątek relacji pomiędzy przestrzenią realną a tą uchwyconą w obiektywie kamery należy wprowadzić do kwestii rudymentalnych, obecnych w teorii filmu od samego początku kina. Refleksje z tego zakresu rozwijane były na bazie fundamentalnych spostrzeżeń, że kino w stopniu daleko bardziej odczuwalnym aniżeli starsze media wywołuje wrażenie realności, dzięki czemu widzowie mogą penetrować miejsca, których faktycznie nie odwiedzili, a nawet w których nigdy znaleźć by się nie mogli. Ruchome fotografie były postrzegane jako iluzoryczna wprowadzenie, jednak emocjonująca sposobność uwiecznienia życia w całej jego mobilności i witalności, kinematograf zaś jawił się jako aparatura, dzięki której można było sądzić, że „śmierć przestanie być absolutna”⁶. Ogółem jednak w dawniejszych studiach dotyczących przestrzeni filmowej punk-

⁴ Zob. zwłaszcza: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk, Białystok 2015.

⁵ Zob. np.: *Miejsca od-miejscowione*, red. Katarzyna Rdzanek, Aleksandra Wójtowicz, Agnieszka Wróbel, Warszawa 2015.

⁶ Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2012, s. 93.

tem wyjścia było zagadnienie przestrzeni estetycznej i tego, w jakim stopniu jest ona suwerenna i „osobna” w stosunku do przestrzeni realnej. „Przestrzeń, w której żyjemy i działamy, nie jest tą samą przestrzenią, z którą mamy do czynienia w sztuce – pisała Elżbieta 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 żyjemy”⁷. W podobnym tonie wypowiadali się 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 działamy”⁸.

Z drugiej jednak strony badacze wskazywali na związki przestrzeni filmowej ze światem rzeczywistym. Tadeusz Miczka, definiując przestrzeń filmową, zwracał na przykład uwagę na jej wielowymiarowy charakter i podkreślał, 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 kultury”⁹. Przestrzeń filmowa jako forma artystyczna w ujęciu autora jest wprawdzie konstrukcją, współzależną od obowiązujących kodów kulturowych (konwencji gatunkowych, modeli kina autorskiego), jednak w planie treści może mieć ona swoje odniesienia do rzeczywistych układów przestrzennych (przykładowo: lokalizacji, kultury miejsca, semiotyki, proksemiki), a zatem nie wyklucza możliwości odwzorowywania rzeczywistości. Alicja Helman i Andrzej Pitrus także wskazywali, że „film nie może odtwarzać rzeczywistej przestrzeni w sensie dosłownym, ale może powtarzać charakterystyczne dla niej relacje”¹⁰. Stwierdzenie to pozostaje w zgodzie z ustaleniami, jakich przed laty na temat przestrzeni dokonał Jurij Łotman. Dostrzegając opozycje: 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 odgraniczoną, zamkniętą w określonych ramach, a jednocześnie jest izomorficzna wobec bezgranicznej przestrzeni świata rzeczywistego”¹¹. Widziana w tej perspektywie dychotomia: miejsce konstruowane / miejsce zarejestrowane w obiektywie, i towarzyszący jej sposób waloryzowania związany z kreacyjnością / referencyjnością nabierają innego znaczenia – ważna okazuje się w nich nie tyle przeciwstawność obydwu elementów, wywołująca pokusę tropienia różnic,

⁷ Ibidem, s. 45.

⁸ Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 65.

⁹ Tadeusz Miczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9, Katowice 1998, s. 95.

¹⁰ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, op. cit., s. 67.

¹¹ Jurij Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Warszawa 1983.

ile postrzeganie ich w charakterze wzajemnych związków i zależności, tworzących złożone układy, w których sztuka i życie wzajemnie się przenikają, wpływając na siebie nawzajem, tworząc skomplikowane porządki znaczeń.

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”¹² (aczkolwiek, co podkreślał, jedno nie wyklucza drugiego), a jego powołaniem jest ukazywanie „obrazu człowieka w świecie”¹³, z czego wyprowadzony został postulat badawczego skupienia się na odzwierciedlonej na ekranie rzeczywistości. Kino bowiem, jak przekonywał Jackiewicz, „cytuje rzeczywistość”, nadbudowując w formie artystycznej świat złożony „z odbić rzeczywistości quasi-realnych”¹⁴. Pełno w nim jest śladów ludzkiego losu (czego nie zna żadna sztuka), w tym znaków przenikania się rzeczywistości i fikcji, co świadczy o jego podobieństwie do dawnych rytuałów. Fono-fotograficzne cechy filmu sprawiają, że ekran może stanowić rodzaj „antropologicznej ankiety”, za pośrednictwem której autor filmu zadaje pytania, a świat kreowany na nie odpowiada¹⁵.

Z teorii antropologicznej wynikają ważne wnioski dotyczące powiązań pomiędzy przestrzenią rzeczywistą i jej ekranową reprezentacją. Współcześnie za interesujące uznać wypada możliwe do wyśledzenia w filmach praktyki kulturowe, lokalności, „ślady” odbiorcy w dziele i kwestie zaangażowania twórców i widzów w film-zdarzenie zanurzone w miejscu, konkretnej kulturze, jej tożsamości, problemach ekonomiczno-społecznych, a także zagadnienia dotyczące obiegu filmu w formalnych i nieformalnych dyskursach społecznych, ekonomii i polityki filmowej, które odzwierciedlają 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 globalizacji”¹⁶.

Można by podsumować, że zaangażowanie w problemy realnej, konkretnej przestrzeni to nie tylko wyraz realizmu przestrzennego, jaki daje się zaobserwować w (niektórych) filmach. Nie chodzi już bowiem 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”.

¹² Aleksander Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 122.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 13.

¹⁵ Ibidem, s. 17.

¹⁶ Mark Shiel, Tony Fitzmaurice, *Preface*, [w:] *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, red. Mark Shiel, Tony Fitzmaurice, Oxford 2001, s. xx.

Topografie jako narzędzie służące problematyzowaniu miejsc i przestrzeni oraz ich medialnych reprezentacji można oczywiście rozpatrywać w kontekście estetycznym – jako ekspresje artystyczne twórców zainteresowanych malowniczością miejsc i krajobrazów lub ideologiczne wykładnie określonych wizji świata. Można jednak widzieć ich sens w perspektywie geograficznokulturowej – jako złożone praktyki odnoszące się do miejsc, z którymi nawiązuje się relacje: odwiedzania, zamieszkiwania, zatracania, porzucania *etc.* Topograficzny konkret odnosi się wówczas tyleż do materialnego kształtu oraz znaczenia miejsca, ile do wyobrażeń kształtujących jego odmienność i/lub do zdarzeń, które dzieją się w przestrzeni i obejmują sploty doświadczeń o charakterze percepcyjnym, emocjonalnym, autobiograficznym, ekonomicznym czy politycznym. Tworzą one kontekst zaangażowania w przestrzenną grę o miejsce, współuczestnicząc zarazem w mediatyzowanej produkcji jego tożsamości. Tego rodzaju namysł nad przestrzenią filmową, studia z zakresu topografii i krajobrazu filmowego cechuje badania prowadzone wspólnie w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Warto w tym miejscu wymienić najważniejsze publikacje z tego zakresu: *Filmowe pejzaże Europy* pod redakcją Barbary Kity i Magdaleny Kempnej-Pieniążek (2018) oraz *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* Ilony Copik (2017).

Problematyka artykułów zgromadzonych w niniejszym tomie koncentruje się na różnych rodzajach interakcji nawiązywanych pomiędzy przestrzeniami geograficznymi a ich reprezentacjami w filmie i w nowych mediach. Autorzy przyglądają się medialnym wizerunkom miejsc uwikłanych w procesy lokacji / dyslokacji, turystyki i komodyfikacji, rozpoznając, jak indywidualne doświadczenia, tożsamości, pamięci zasilają, przekształcają, kreują lub unicestwiają archiwum kultury i wyobraźni.

Tematycznie rzecz ujmując, teksty można podzielić na trzy główne grupy. W pierwszej spotykamy się z opracowaniami semantyki konkretnych topografii: miejsc, miast oraz rejonów. Wszystkie one nasycone są (może nawet obciążone) dodatkowymi sensami, emocjami, specyficznym rozumieniem – pokazywane są bowiem z różnych, zindywidualizowanych perspektyw. Barbara Kita, śledząc filmowe topografie Ellis Island nad brzegami rzeki Hudson, odwołuje się nie tylko do konkretnych filmowych reprezentacji tej wyspy, ale przede wszystkim do pamięci, tożsamości, nadziei i zarazem rozpaczy milionów ludzi, którzy przez to miejsce (a raczej *nie-miejsce*) przeszli. Ilona Copik skierowała zaś swe spojrzenie na Gdańsk, a raczej na filmowe motywy akwaticzne oraz wodne plenery, które (współ)tworzą audiowizualne pejzaże tudzież „sens miejsca” tego nadmorskiego miasta. Joanna Aleksandrowicz przyjrzała się natomiast kinowym obrazom Andaluzji. Pokazała swoistą grę znaczeń – między Andaluzją wykreowaną przez filmowców (i traktowaną jako symbol całej Hiszpanii) a Andaluzją realną, ze wszystkimi jej własnymi cechami, kinowo często nieobecny. Innym rejonem, spenetrowanym naukowo w artykule Magdaleny Kempnej-Pieniążek, jest Flandria. Autorka pokazuje ten obszar, ale definiowany i ujmowany indywidualnie, autorsko – przez reżysera Bruno Dumonta. Francuski twórca obrazu tego regionu, jego przestrzenną specyfikę wykorzystuje rozmaicie; raz – do konstruowania tożsamości bohaterów swoich filmów, dwa – jako tło uniwersalnych opowieści o współczesnym postsekularnym świecie. Miejsca naznaczone trudnymi emocjami, miejsca rozmaitych osobistych traum

i społecznych wykluczeń to z kolei specyficzne lokalizacje, wizualnie funkcjonujące w dziełach Jeana-Marca Vallée. Te swoiste „pejzaże symboliczne” (miasteczko Wind Gap na Południu Stanów Zjednoczonych, tekszańskie Dallas, kalifornijskie Monterey czy przedmieścia Montrealu) są nie tylko nasycone amerykańską mitologią czy europejską tradycją, ale przede wszystkim uczuciami, rozterkami i przeżyciami bohaterów wielu filmów kanadyjskiego reżysera.

Druga grupa autorskich wypowiedzi odnosi się do nieco innych przestrzeni – tych wyobrażanych i na nowo filmowo tworzonych, jak choćby przestrzeń odzyskanej wolności w kinie drogi Europy Wschodniej. Michael Gott i Kris Van Heuckelom przyglądają się polskim i czeskim reprezentacjom tego gatunku po 1989 roku. I chociaż filmy te na różne sposoby korzystają z osiągnięć tego rodzaju kina, to jednak zawsze w sposób oryginalny pokazują problemy, zdobycze i dylematy krajów Europy Środkowej po upadku berlińskiego muru. Jeszcze innym sposobem mapowania przestrzeni jest spojrzenie nie wizualne, ale doświadczenie audialne. Bogusław Skowronek w swym tekście omawia rozmaite specyficzne cechy pasma werbalnego filmu i pokazuje, w jaki sposób sfera *verbum* w kinie (współ)tworzy semantyczny pejzaż dzieła kinematograficznego.

Przedmiotem naukowych rozważań zamieszczonych w niniejszym tomie są nie tylko reprezentacje filmowe. Trzecia grupa artykułów to wypowiedzi o reprezentacjach nie filmowych, ale medialnych czy postmedialnych. To teksty dotyczące realnych i symbolicznych topografii powiązanych najczęściej z bagażem osobistych wspomnień, doświadczeń, uprzedzeń – równocześnie realizowane w odmiennych sposobach medialnych reprezentacji. Kamil Lipiński przywołuje obrazy kolonialnej Jawy w ujęciu Petera Forgácsa. Omawia serię amatorskich filmów skomponowanych w technice *found footage* i zestawionych w jeden projekt *Looming Fire. Stories from the Netherlands East Indies* (2013). Wyłania się z tych swoistych mikrohistorii, uwiecznionych w filmowych obrazach z epoki, pejzaż nie tylko konkretnych miejsc, geograficznych lokalizacji, ale też (a może przede wszystkim) wizerunek emocji, przeżyć i mentalności Europejczyków, „władających” (jeszcze) zamorskimi terytoriami w początkach XX wieku. Perspektywa osobista jest również mocno widoczna w kolejnym tekście, tym razem poświęconym wybranym aspektom przestrzeni w fotografii amatorskiej. Kamil Myszkowski, skupiając się na fotografii rodzinnej, pamiątkowej i turystycznej, wyodrębnia w niej przestrzeń prywatną, publiczną i wyobrażoną. O podobnych przestrzeniach, ale istniejących w twórczości pisarskiej Kalmana Segala opowiada Marek Nalepa w swym artykule. Kalman Segal wiele miejsca poświęcał przede wszystkim Sanokowi, miastu, które musiał w trakcie wojny opuścić. Jednak równie dużo miejsca zajmują w jego wierszach i prozie motywy przejęte z tradycji żydowskiej. Szczególnie zwraca uwagę jego polemika z utrwalonymi w tradycji żydowskiej interpretacjami mistycznej i mitycznej rzeki Sambation.

Niniejszy numer czasopisma kończą refleksje na temat miejsc i pejzaży (tym razem śląskich) oraz sprawozdanie z międzynarodowego spotkania Magdaleny Stoch. Zarówno artykuł recenzyjny Ilony Copik, odnoszący się do dwóch książek Andrzeja Gwoźdźcia poświęconych Kazimierzowi Kutzowi (*Powtórka z Kutza*, 2019; *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem*, 2019), jak i sprawozdanie krajowe Macieja Fica z katowickiej konferencji na temat obrazu powstań

śląskich mocno uwypuklają specyfikę i charakter oryginalnej śląskiej tożsamości – tej indywidualnej, reżyserskiej, jak i tej wspólnotowej, powstańczej. Natomiast tekst Magdaleny Stoch to relacja autorki z udziału w programie *21st Century Changemakers. Trend Leaders Promote Social Media Discernment among Youth*, organizowanym przez Departament Stanu USA, a poświęconym problematyce weryfikacji funkcjonujących społecznie wiadomości, obrony przed fake-newsami oraz modelowi krytycznego czytania przekazów medialnych, zwłaszcza tych pochodzących z mediów społecznościowych.