

**Justyna Hanna Budzik**

**Polski film i fotografia  
nowego wieku na tle  
kultury wizualnej.**

**Widma,  
antropocenie,  
sztaendary**



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

**Justyna Hanna Budzik** – doktor nauk humanistycznych, adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Filmoznawczyni i lektorka języka polskiego jako obcego. Autorka książek: *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* (2015) oraz *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (2012), współautorka (z Agnieszką Tambor) publikacji *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (2018). Lektorka języka polskiego we Francji (2016/2017), laureatka Fulbright Slavic Award (2017/2018).

**Polski film i fotografia nowego wieku  
na tle kultury wizualnej  
Widma, antropocienie, sztandary**



Justyna Hanna Budzik

**Polski film i fotografia nowego wieku  
na tle kultury wizualnej  
Widma, antropocenie, sztandary**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2023

SERIA: Media i Kultura (3)

REDAKCJA NAUKOWA SERII:

Michał Derda-Nowakowski

Anna Maj

RADA NAUKOWA SERII:

Derrick de Kerckhove

Tadeusz Miczka

Bogdan Zeler

Urszula Żydek-Bednarczuk

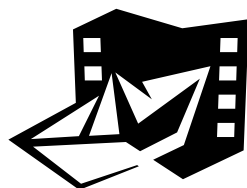
RECENZJA

Kamila Żyto

Marianna Michałowska

PATRONAT

**ekrany**  
Film & Media



*kwartalnik*  
**FOTOGRAFIA**

CENTRALNY  
GABINET  
EDUKACJI  
FILMOWEJ

# Spis treści

|   |           |
|---|-----------|
| Wstęp .....   | 9         |
| <b>Rozdział I .....</b>   | <b>13</b> |
| <b>Horyzont badawczy: kadry i myśli</b>   |           |
| Część 1 .....   | 13        |
| Kiedy zaczyna się nowość, czy film ma narodowość oraz co to jest film?  |           |
| Część 2 .....   | 27        |
| Polska fotografia w XXI wieku   |           |
| Część 3 .....   | 31        |
| Kultura wizualna wobec nowej humanistyki  |           |
| <b>Rozdział II .....</b>  | <b>43</b> |
| <b>Widma: nawiedzone czasy i miejsca</b>  |           |
| Część 1 .....   | 44        |
| <i>Hantologie, hauntologia, widmontologia, duchologia</i>   |           |
| Kino widmowe a kino retro .....   | 49        |
| Pogromcy duchów nad Wisłą: widmontologia w studiach nad polskim filmem .....  | 53        |
| Hauntologia fotograficzna .....   | 57        |
| Część 2 .....   | 60        |
| W domach z betonu   |           |
| Blokowisko utraconych przyszłości: <i>Zjednoczone Stany Miłości</i> Tomasza Wasilewskiego .....   | 63        |
| Inne blokowiska, inni ludzie .....  | 69        |
| Ramy widokówek: <i>Ostatni komers</i> Dawida Nickela vs. <i>Latem w mieście</i> Mikołaja Długosza .....   | 76        |
| Nawiedzone prefabrykaty: <i>W-70</i> Nicolasa Grosperre'a .....   | 83        |
| Niedokonane metamorfozy: <i>Citymorphosis</i> Marka M. Berezowskiego .....  | 87        |
| Synekdocha, <i>Superjednostka</i> Teresy Czepiec .....  | 90        |
| Widma Marksa i kapitalizmu nad prowincją: <i>Disco polo</i> Pauliny Korobkiewicz vs. <i>Biało-czerwono-czarna</i> Wojciecha Prażmowskiego ..... | 103       |
| Podsumowanie: filmowa i fotograficzna architektura widmowa .....  | 109       |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Przenikanie (I)</b> .....  | <b>112</b> |
| <b>Rozdział III</b> .....   | <b>115</b> |
| <b>Antropocenie: ludzki i ziemski punkt widzenia</b>                                |            |
| Część 1 .....   | 117        |
| Horyzont filozoficzny: antropocień i antropocenie                                   |            |
| Ekokrytyczna praktyka interpretacyjna .....   | 122        |
| Zawężenie perspektywy: ekokrytyka materialna .....                                  | 123        |
| Teoria brudu i brudna estetyka Heather Sullivan .....                               | 124        |
| Film środowiskowy i fotografia środowiskowa   |            |
| w ramach realizmu ekologicznego .....   | 127        |
| Ekokrytyczna nisza w polskich studiach nad filmem i fotografią .....                | 132        |
| Wsi niespokojna, wsi niewesoła: materiał badawczy .....                             | 134        |
| Część 2 .....   | 139        |
| Antropocienista ziemia  |            |
| Unurzani w błocie: <i>Dom zły</i> Wojciecha Smarzowskiego vs. <i>Cicha noc</i>      |            |
| Piotra Domalewskiego .....  | 139        |
| Powstałe z kurzu i prochu: <i>Dzikie róże</i> Anny Jadowskiej vs. <i>Fuga</i>       |            |
| Agnieszki Smoczyńskiej .....  | 158        |
| Człowiek wyrosły z ziemi: <i>Karczuby</i> Adama Pańczuka .....                      | 182        |
| Człowiek poza kadrem: <i>Punkt widokowy</i> i <i>Kraina</i> Krzysztofa Szlapy ..... | 186        |
| Podsumowanie: cienie interpretacji .....  | 193        |
| <b>Przenikanie (II)</b> .....   | <b>195</b> |
| <b>Rozdział IV</b> .....  | <b>199</b> |
| <b>Sztandary: filmy i fotografie zaangażowane w świat w konflikcie</b>              |            |
| Część 1 .....   | 201        |
| Dokąd u-chodzić w obliczu katastrofy? <i>Najpiękniejsze fajerwerki ever</i>         |            |
| Aleksandry Terpińskiej  |            |
| Fajerwerki i flary. O (filmowym) świecie na progu eksplozji .....                   | 204        |
| U-chodzić od/do końca świata .....  | 209        |
| Część 2 .....   | 220        |
| Flary, nie fajerwerki. Marsz Niepodległości w obiektywie                            |            |
| W nie-miejcu: uciekać czy u-chodzić? O zdjęciu <i>Independence Day</i>              |            |
| Ady Zielińskiej .....   | 224        |
| Marszowym krokiem: ujęcia dokumentalne .....  | 228        |
| Filmy i fotografie: sztandary gniewu .....  | 236        |
| Podsumowanie: kultura wizualna filmowych i fotograficznych sztandarów .....         | 239        |



|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>Zakończenie</b> ..... | <b>245</b> |
| Bibliografia .....       | 247        |
| Filmografia .....        | 267        |
| Indeks osób .....        | 269        |
| Summary .....            | 279        |
| Résumé .....             | 281        |



Przygotowując tom *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary*, traktowałam proces pisania tak, jakby był montowaniem wideoeseju. Bardziej interesowały mnie zatem ujęcia porównawcze, synchroniczne niż diachroniczne, a także zderzenia filmowych i fotograficznych kadrów z myślami, które ożywiają współczesną humanistykę. Rzecz jasna, miałam też na uwadze rygory akademickiej rozprawy, wymagające precyzji słowa. Ambicji sprostania dyscyplinie naukowego wywodu towarzyszyła chęć podzielenia się z odbiorczyniami i odbiorcami moimi olśnieniami wynikającymi ze spotkań obrazów filmowych i fotograficznych z dyskursem humanistyki. Książkę poświęciłam bowiem wybranym dwudziestopierwszowiecznym polskim filmom i zdjęciom, które w moim przekonaniu dialogują ze sobą, spotykają się nie tylko na poziomie estetyki, formalnych konwencji i stylów, lecz także na poziomie opisu, analizy i interpretacji współczesnej kultury wizualnej.

Zręby tej książki powstawały od roku 2016. W czasie, który okazał się potrzebny na jej przygotowanie, studiowałam poszczególne zagadnienia na początku niezależnie od siebie, aż dostrzegłam ich powiązania w zakresie różnorodności i wyzwań dyskursu współczesnej humanistyki. Przeczucie spójności i wzajemnego oświeclania się problemów, które finalnie stanowią rdzeń każdego z rozdziałów, naprowadzało mnie na kolejne lektury i przyczyniało się do formułowania pytań i hipotez badawczych. Struktura tego tomu nie odzwierciedla chronologii pracy nad materiałem, ale jest wynikiem wielokrotnej reorganizacji i krytycznego przepisywania cząstkowych studiów. W ostatecznym rozrachunku także porządek wywodu ma charakter nieco arbitralny, a na metapoziomie stanowi również próbę pisania o filmie i fotografii, którą przedstawiam do oceny Czytelniczek i Czytelników. Istotne jest tu zastrzeżenie, że partii o filmie jest w książce objętościowo więcej niż studiów nad fotografią. Wynika to ze ścieżki mojego wykształcenia i z dotychczasowej pracy naukowej, niemniej dołożyłam starań, by części dotyczące zdjęć zostały opracowane

z rzetelnością badawczą i wrażliwością na szczególne właściwości medium oraz jego historię na tle kultury wizualnej.

Rozprawę podzieliłam na cztery rozdziały. W pierwszym, zatytułowanym *Horyzont badawczy: kadry i myśli*, kreślę ramy teoretyczne i metodologiczne dalszych rozważań. Wyjaśniam kryteria selekcji materiału badawczego, precyzuję historyczną cezurę zasygnalizowaną w tytule, wytyczam obszar refleksji nad kulturą wizualną jako dziedziną badań i nową humanistyką jako najszerszym obszarem humanistycznej refleksji. Choć wywodzę rdzeń teoretyczny z myśli Nicholasa Mirzoeffa oraz przywołuję różnice między anglo- a niemieckojęzycznymi studiami, to sposób adaptacji tych rozważań w polskim kontekście wyznacza moje późniejsze ścieżki interpretacyjne.

Rozdział drugi, zatytułowany *Widma: nawiedzone czasy i miejsca*, to studium filmowych i fotograficznych wizerunków architektury socmodernistycznej, które sytuuję w zakresie orientacji badawczej nazwanej przez jej polskich adaptatorów widmontologią, a w fundujących ją tekstach Jacques'a Derridy – *l'hantologie*. W części pierwszej, teoretycznej, tłumaczę, czym różni się w moim rozumieniu nawiedzenie obrazów od nostalgii czy retromanii, zdaję także relację z badań widmontologicznych na gruncie polskiego filmoznawstwa i studiów o fotografii. W części drugiej znalazły się szkice poświęcone następującym obrazom:

- filmom: *Zjednoczone Stany Miłości* (2016) Tomasza Wasilewskiego, *Inni ludzie* (2021) Aleksandry Terpińskiej, *Ostatnia rodzina* (2016, jedynie skrótowo) Jana P. Matuszyńskiego, *Ostatni komers* (2020) Dawida Nickela, *Superjednostka* (2014) Teresy Czepiec;
- serialowi *Rojst* (1. sezon, 2018) Jana Holoubka;
- cyklom fotograficznym: *W-70* (2007) Nicolasa Grosppierre'a, *Citymorphosis* (2013–2017) Marka M. Berezowskiego oraz *Disco polo* (2016) Pauliny Korobkiewicz zestawionym z *Biało-czerwono-czarną* (1999) Wojciecha Prażmowskiego;
- albumowi pocztówek *Lato w mieście* (2016) Mikołaja Długosza.

W podsumowaniu rozdziału drugiego poszukuję możliwości uogólnienia ekranowych reprezentacji widmowości, a zwłaszcza widmowej architektury.

Analogicznie zbudowany jest rozdział trzeci: *Antropocenie: ludzki i ziemski punkt widzenia*, w którym eksploruję perspektywę wyznaczoną przez trendy posthumanistyki. W części pierwszej przybliżam filozoficzną koncepcję antropocenia Andrzeja Marca i sytuuję ją na tle humanistyki ekologicznej.

Zawęzam jednak perspektywę metodologiczną do ekokrytyki materialnej, a ramy teoretyczne do teorii brudu i brudnej estetyki. Osobny podrozdział poświęcam historycznemu i krytycznemu ujęciu w dwudziestopierwszowiecznym polskim filmie i fotografii motywu wsi, którego realizacja łączy wybrane do analizy zdjęcia i filmy. W części drugiej przedstawiam cztery szczegółowe szkice interpretacyjne, w których demonstruję, na czym polega tzw. ekologiczna nadinterpretacja. Na warsztat biorę cztery filmy: *Dom zły* (2009) Wojciecha Smarzowskiego i *Cichą noc* (2017) Piotra Domalewskiego oraz *Dzikie róże* (2017) Anny Jadowskiej i *Fugę* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej. W dalszej kolejności przyglądam się ujęciom z cykli fotografii *Karczeby* (2005–2012) Adama Pańczuka oraz *Punkt widokowy* (2015–2021), *Kraina* (od 2021) i *Scenografie* (ujęcia z 2015 i 2021) Krzysztofa Szlapy. W podsumowaniu rozdziału notuję wątpliwości dotyczące oceny wybranego postępowania interpretacyjnego i tego, w jakim stopniu realizuje ono szerokie założenia ekokrytyki.

W konstrukcji rozdziału czwartego, zatytułowanego *Sztandary: filmy i fotografie zaangażowane w świat w konflikcie*, przesuwam nieco akcenty i w części teoretycznej naświetlam jedynie najważniejszy kontekst, jakim jest kategoria sztandaru w badaniach polskiej kultury wizualnej. Pozostałe płaszczyzny dyskursywnego odniesienia przenoszę do poszczególnych partii analityczno-interpretacyjnych części drugiej. Znalazły się w niej szkice poświęcone:

- filmowi Aleksandry Terpińskiej *Najpiękniejsze fajerwerki ever* (2017);
- fotomontażowi Ady Zielińskiej z 11 listopada 2018 roku *Independence Day*;
- zdjęciom Piotra Ukłańskiego z cyklu *Polska* (2016 i 2017);
- filmom: Andrzeja Jakimowskiego *Pewnego razu w listopadzie* (2018), Grzegorza Paprzyckiego *Mój kraj taki piękny* (2019), Roberta Kowalskiego *Potomkowie cywilizacji łacińskiej* (2020), Piotra Jasińskiego *To See Independence* (2020) oraz Pawła Łozińskiego *Film balkonowy* (2021).

Teren kontekstowych interpretacji wyznaczają filozoficzne refleksje na temat chodzenia, kroczenia, wędrowania i spacerowania w przestrzeni publicznej, podejmowane przez Tadeusza Sławka, Judith Butler oraz Rebecę Solnit. W podsumowaniu rozdziału przekonuję, że wspólnym mianownikiem omawianych obrazów jest wizualna reprezentacja człowieka i tłumu wobec społecznego kryzysu, a także reprezentacja zjawiska gniewu, opisywanego w studiach filozoficzno-socjologicznych.

Pomiędzy rozdziałami drugim i trzecim oraz trzecim i czwartym umieściłam *Przenikania* – krótkie refleksje dokumentujące powiązania, jakie zadecydowały

o toku wywodu. Zwieńczeniem książki jest namysł nad możliwym otwarciem i kontynuacją podjętych tropów w dalszych badaniach.

\*

Doprowadzenie pracy nad książką do finału zawdzięczam także ogromnemu wsparciu, jakie nieustannie otrzymywałam na nierzadko wyboistej naukowej drodze. Dlatego z całego serca pragnę podziękować w tym miejscu: moim Najbliższym, Mentorkom i Mentorom, Koleżankom i Kolegom z Uniwersytetu Śląskiego oraz innych uniwersytetów i instytucji, Studentkom i Studentom, Nauczycielkom i Nauczycielom, a także wszystkim Uczestniczkom i Uczestnikom zajęć edukacyjnych, które prowadziłam w różnych miejscach, wreszcie Twórczyniom i Twórcom obrazów, Autorkom i Autorom, Badaczkom i Badaczom, których teksty stały się dla mnie inspiracją, punktem odniesienia, impulsem do polemiki i kształtowania własnej narracji o polskim filmie i fotografii nowego wieku.

# Rozdział I

## Horyzont badawczy: kadry i myśli

### Część 1

#### Kiedy zaczyna się nowość, czy film ma narodowość oraz co to jest film?\*

„A w filmie polskim, proszę pana, to jest tak: nuda... Nic się nie dzieje, proszę pana. Nic” – krytykował rodzime produkcje filmowe inżynier Mamoń (Zdzisław Maklakiewicz) w kultowym *Rejsie* (1970) Marka Piwowskiego. Kwestia ta zadomowiła się w mowie potocznej, a cytowana jest nierzadko z przymrużeniem oka, jako usprawiedliwienie braku uwagi dla polskiego kina, którego produkcja – zarówno ilościowo, jak i jakościowo – załamała się po politycznym i gospodarczym przełomie roku 1989. Niewielkiej liczbie produkowanych filmów odpowiadały też słabe wyniki *box office*<sup>1</sup>.

Przez ostatnie dwie dekady w polskim kinie dzieje się jednak wiele, co pokazują zarówno rosnące liczby filmów produkowanych rocznie (z załamaniem się podczas pandemii COVID-19<sup>2</sup>), jak i liczne nagrody dla polskich twórczyń i twórców na festiwalach zagranicznych i krajowych. Nurt *słów*, w którym „[w] ogóle brak akcji jest. Nic się nie dzieje” (to znów *Rejs*), ma się dobrze, a równoległe rozwijają się gatunki oparte na akcji oraz unikatowe poetyki autorskie. Na nudę

---

\* W tym podrozdziale wykorzystuję przejrane i zmienione fragmenty artykułu recenzyjnego: J.H. Budzik, „Ja w ogóle nie lubię chodzić do kina, a szczególnie nie chodzę na filmy polskie”. O najnowszym polskim filmie nie tylko w kinie [„Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu” pod redakcją Marty Giec i Artura Majera], „artPapier” 2022, nr 7(439); <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=437&artykul=8872&kat=3> [dostęp: 27.05.2022].

1 Zob. np. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 561 i nast.

2 Według raportu GUS w 2020 r. wyprodukowano w Polsce 72 filmy pełnometrażowe oraz 205 średnio- i krótkometrażowych – to dane zbiorcze produkcji dla kina i telewizji. Rok wcześniej – 76 filmów pełnometrażowych oraz 207 średnio- i krótkometrażowych. Zob. [http://eregion.wzpz.pl/sites/default/files/kinematografia\\_w\\_2020\\_r\\_2.pdf](http://eregion.wzpz.pl/sites/default/files/kinematografia_w_2020_r_2.pdf) [dostęp: 13.05.2022].

zdecydowanie narzekać nie można – filmów produkuje się sporo, a i coraz więcej widzów wybiera polskie tytuły w ofercie kin<sup>3</sup>.

W tytule książki używam określenia „film nowego wieku”, co jest pewnego rodzaju wybiegiem, by nie stosować nieostrych i problematycznych określeń typu „współczesny”, „nowy” czy „najnowszy”<sup>4</sup>. Kiedy bowiem zaczyna się nowość, nowy okres w dziejach? Wyznaczanie dat granicznych czy progowych jest zawsze trochę sztuczne i dokonywane *ex post* wynika bardziej z potrzeby historycznego porządkowania niż z rewolucyjnych przemian, których początek ma konkretną datę. W kontekście dziejów polskiego filmu uznaję autorytet Tadeusza Lubelskiego, autora najpełniejszego opracowania poświęconego temu tematowi. W ostatnim wydaniu *Historii kina polskiego 1985–2014*<sup>5</sup> Lubelski wyróżnia czas od roku 2005 i opatruje go tytułem *Trudny powrót do Europy*<sup>6</sup>. Badacz traktuje ten rok jako początek nowej ery z dwóch powodów. W kontekście przemysłu kinematograficznego to powstanie w 2005 roku Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, którego głównym zadaniem jest finansowe wspieranie rodzimych twórców i producentów, ponadto promocja filmu i kultury filmowej oraz edukacja w tym zakresie. Należy oczywiście pamiętać, że PISF został powołany na podstawie Ustawy z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii<sup>7</sup> – aktu prawnego, który umożliwił przystosowanie polskiego rynku filmowego do realiów europejskich. Aż do tego momentu obowiązywała w Polsce Ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych<sup>8</sup>, uchwalona jeszcze w okresie

3 Zob. np. [https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/03/FINA\\_Raport\\_Polacy-o-polskich-filmach\\_FINA%C5%81\\_030321.pdf](https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/03/FINA_Raport_Polacy-o-polskich-filmach_FINA%C5%81_030321.pdf) [dostęp: 13.05.2022]; M. Wichrowska, *Kino polskie: zmiana pokoleniowa*, „EKRAŃY” 2019, nr 6(52), s. 18–21.

4 Do użycia wyrażenia „nowego wieku” w tytule książki zainspirowali mnie również redaktorzy 4 tomu *Historii kina*, zatytułowanego *Kino końca wieku* (XX w domyśle). Jak sami przyznają, wyznaczone ramy czasowe – ostatnie dwudziestolecie XX wieku – są arbitralne, a „[e]poka ta nie ma odrębnego, wyrazistego charakteru, który pozwoliłby ją określić jednym celnym terminem”. *Historia kina*, T. 4. *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019, s. 19.

5 T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*

6 Ibidem, s. 636–735.

7 Zob. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20051321111> [dostęp: 13.05.2022]. Na temat roli ustawy i powstania PISF w przeobrażeniu polskiego przemysłu kinematograficznego na tle światowego rynku filmowego zob. też M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 341–355.

8 Zob. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19870220127> [dostęp: 13.05.2022].



PRL i tylko w nieznaczny sposób otwierająca branżę filmową np. na działalność prywatnych producentów, ale też przygotowująca rynek filmowy na zmiany gospodarcze i ekonomiczne, które rozpoczęły się w 1989 roku. W kontekście szerzej rozumianych zmian kulturowo-społecznych Lubelski argumentuje za doniosłością wstąpienia Polski do Unii Europejskiej rok wcześniej – 1 maja 2004 roku. Dzięki tym wydarzeniom zaistniały korzystne warunki prawne, ekonomiczne, ale i socjokulturowe, by mogła rozwinąć się nowoczesna i aktualna tematycznie produkcja filmowa.

Rok 2005 jako rozpoczynający pewien nowy etap rozwoju polskiego filmu przyjmuje także Marek Haltof w anglojęzycznej syntezie dziejów polskiego kina<sup>9</sup>. Wybór takiej cezury uzasadnia on – podobnie jak Lubelski w swojej monografii – uchwaleniem nowej ustawy o kinematografii i powstaniem PISF. Haltof uwypukla też rolę powstających od 2007 roku regionalnych funduszy filmowych jako „stymulujących z sukcesem przemysł filmowy”<sup>10</sup>, natomiast nie dostrzega bezpośredniego wpływu dołączenia Polski do UE na kino, choć zwraca uwagę na wzrost liczby międzynarodowych koprodukcji i filmów zagranicznych realizowanych w Polsce. Tytuł rozdziału – *The Transforming Years* (Lata przemiany) sugeruje dynamikę, ale i procesualny charakter omawianego okresu, w którym przekształcane są dotychczas istniejące wzory tematyczne i gatunkowe, pojawiają się nowe modele twórcze i produkcyjne.

Wyróżnienie roku 2005 nie jest oczywiście jedyną strategią historyczno- i krytycznofilmową przyjmowaną przez badaczy. W 2021 roku ukazała się monografia wieloautorska *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu* pod redakcją Marty Giec i Artura Majera<sup>11</sup>. Autorki i autorzy zgromadzonych w tomie jedenastu szkiców samodzielnie definiowali tytułową kategorię współczesności: znalazły się tu teksty przekrojowe dotyczące ostatnich dwóch dekad XXI wieku, studia na temat ostatniego dziesięciolecia oraz badania okresu od roku 2015. Również w 2021 roku wydana została książka *Polish Cinema Today* autorstwa badaczek reprezentujących uniwersytety amerykańskie, Heleny

- 
- 9 Zob. M. Haltof, *The Transforming Years (2005-)*, in: Idem, *Polish Cinema: A History*, Berghahn Books, New York–Oxford 2018, s. 370–426.
- 10 Ibidem, s. 371. Na temat początku RFF w Polsce zob. np. <https://wroclawfilmcommission.pl/10-lecie-regionalnych-funduszy-filmowych/> [dostęp: 19.05.2022].
- 11 *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021.

Goscilo i Beth Holmgren<sup>12</sup>. Zdecydowały się one na uwzględnienie horyzontu czasowego od roku 2000, jako cezurę przyjmując przełom stuleci.

Świadoma tych różnorodnych sposobów określania „nowości” czy „współczesności” w polskim filmie, w niniejszej książce przywołuję przede wszystkim filmy najnowsze, w większości powstałe po roku 2014, w którym kończy swoją opowieść Lubelski. Nie dlatego, że chcę uciec od definiowania przełomów, ale dlatego, że oglądając kolejne nowości ostatnich lat – długo- i krótkometrażowe, fabularne i dokumentalne – miałam nieustanne poczucie, iż oto na ekranie kształtuje się szczególna konfiguracja obrazów i opowieści, które przenikają się nawzajem, nawiązują do siebie oraz do świata poza ekranem, uchwytując kulturowe nastroje i zjawiska właściwe aktualnej rzeczywistości politycznej i społecznej. Najpewniej za kilka dekad historycy filmu dokonają nowej syntezy polskiego filmu po 1989 roku, inaczej rozkładając akcenty i z dystansu zauważając wyraźne trendy, obsesje czy polityki autorskie, których nie sposób zauważyć, patrząc z bliska. Najstarszy film, który omawiam, pochodzi z 2009 (to *Dom zły*), najnowsze zaś z 2021 roku (*Inni ludzie*, reż. A. Terpińska i *Film balkonowy*, reż. P. Łoziński) – a zatem czasowy horyzont moich rozważań to zaledwie niewiele ponad dekada. Niemniej uważam, że próby ujęcia i opisania na gorąco tego, co dzieje się w filmie, mogą stanowić dla przyszłych badaczy wartościowy dokument perspektywy, jaką w mojej pracy badawczej wyznaczył charakter obecnej kultury wizualnej.

W istniejących publikacjach o kinie polskim po roku 1989<sup>13</sup> interesujące są strategie porządkowania materiału i syntezy refleksji, do których chciałabym odnieść swoje badania. Lubelski w swojej monumentalnej historii w podobny sposób konstruuje dwa ostatnie rozdziały, dotyczące odpowiednio okresów 1990–2005 oraz 2005–2014<sup>14</sup>. W obu rozdziałach powtarzają się następujące kategorie: kino świadectwa (o dokumencie), autorzy dawni i nowi, kino popularne oraz kino niezależne. W podobny sposób autor podchodzi do najważniejszych trendów estetycznych i motywów poruszanych przez twórców – wyróżnia temat

12 H. Goscilo, B. Holmgren, *Polish Cinema Today*, Lexington Books, Lexington, MA 2021.

13 Dla porządku wypada dodać, że w tomie 4 *Historii kina* rozdział poświęcony kinematografii polskiej, autorstwa Sebastiana Jagielskiego, dotyczy lat 1982–2000. Wyznaczenie tych dat oczywiście jest związane z zamierzeniem całego tomu, a rok 1982 jako początek rozpatrywanego okresu jest uzasadniony wyróżnieniem „kina stanu wojennego”. Zob. S. Jagielski, *Kino polskie w czasach transformacji*, w: *Historia kina*, T. 4..., s. 985–1037.

14 Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 560–735.

relacji Polaków i Żydów oraz spoglądania wstecz na PRL. Inna jest natomiast perspektywa otwarcia każdego rozdziału: w *Kino wolność (1990–2005)* wstęp do dziejów filmu stanowią rozważania o kulturowych konsekwencjach zburzenia muru berlińskiego i początku transformacji ustrojowej w Polsce, w *Trudnym powrocie do Europy (2005–2014)* – przytoczone przeze mnie wcześniej uwagi na temat zmian w kulturze filmowej.

W sekcji dotyczącej filmu dokumentalnego, nazywanego przez Lubelskiego *Kinem świadectwa*<sup>15</sup>, badacz porządkuje obfitość gatunków w zależności od stopnia inscenizacji oraz wyboru punktu widzenia narratora. W części o kinie autorskim nawiązuje do wypracowanej przez siebie przed laty koncepcji „strategii autorskich”, które tłumaczy jako „pewne stałe sposoby posługiwania się przez autorów konwencjami, wspólne – na przestrzeni jakiegoś czasu i miejsca – dla różnych dziedzin kultury”<sup>16</sup>, łącząc świat twórczości artystycznej z szerszym rozumianym światem społecznym. W polskim kinie po 2005 roku widzi kontynuację trzech strategii, które opisał w odniesieniu do okresu 1990–2005: fabulatorów (tu m.in. Jerzy Skolimowski, Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze), mitografów (m.in. Jan Jakub Kolski i Jacek Borcuch) oraz artystów (m.in. Lech Majewski i Dorota Kędzierzawska), natomiast czwarty, nowy nurt reprezentują „antropolodzy płynnej nowoczesności”, skupieni na zmieniającym się tu i teraz (tu np. Xawery Żuławski czy Marek Lechki). Gatunki filmowe omawia Lubelski w podrozdziale *Kino popularne*, skupiając się szczególnie na komedii (w tym romantycznej). Relację z historii najnowszego kina polskiego kończą uwagi o kinie niezależnym.

Podobny schemat konstrukcji rozdziału *The Transforming Years (2005–)* przyjmuje w swojej monografii Haltorf. Po wstępnych ustaleniach na temat przeobrażenia branży filmowej następują sekcje dotyczące kina historycznego, przede wszystkim o Powstaniu Warszawskim. Badacz wyodrębnia również podrozdział poświęcony filmom o Shoah i relacjom polsko-żydowskim, gatunkom filmowym: biopikom, kryminałom, melodramatom, filmom drogi, komediom romantycznym i musicalom, a także kinu autorskiemu, do którego zalicza twórczość Bodo Koxa, Patryka Vegi, Jerzego Skolimowskiego i Andrzeja Jakimowskiego. „Narodowym autorem” mianuje natomiast Wojciecha Smarzowskiego,

15 Zob. ibidem, s. 674.

16 T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków 2000, s. 19.

zauważając paradoks oddźwięku jego filmów wśród publiczności polskiej przy równoczesnym braku zainteresowania reżyserem poza krajem<sup>17</sup>. Odrębny podrozdział stanowią rozważania na temat filmów opowiadających o trudnej rzeczywistości (post)transformacyjnej, które można by nazwać „kinem wernakularnym” – określenie to zostało użyte przez inną badaczkę polskiego kina, Ewę Mazierską, do opisania fabuł bliskich lokalnym społecznościom i ich problemom<sup>18</sup>. Rozdział zamykają uwagi odnoszące się do dokumentów i animacji tego okresu, jednak autor wyraźnie faworyzuje filmy fabularne.

Próby podsumowania przeobrażeń polskiego filmu ery demokracji podjęła się wcześniej Mazierska w wydanej w roku 2007 monografii *Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Level*<sup>19</sup>, będącej pionierskim na gruncie obcojęzycznym studium historii filmu w Polsce po 1989 roku. Książka drobiazgowo relacjonuje przemiany instytucjonalne polskiego rynku filmowego, a ponieważ skierowana jest do czytelnika anglojęzycznego, opowieść o polskim kinie została osadzona w kontekście krajów Europy postsowieckiej. Szeroki horyzont badań i intelektualny rozmach publikacji sprawiają, że jest to niezwykle cenne opracowanie dla osób spoza Polski, prezentujące zagadnienie rozwoju współczesnego kina zarówno w jego warstwie estetycznej, jak i produkcyjnej. Badaczka zdecydowała się na dwudzielną organizację materiału, wyróżniając gatunki i trendy oraz autorów filmowych. Zainteresowanie konkretnymi gatunkami stanowi odzwierciedlenie głównych kierunków studiów filmoznawczych na ten temat na polskim gruncie: Mazierska pisze o kinie gangsterskim i policyjnym, filmach biograficznych, *heritage cinema* oraz o komedii. Wyróżnia również „nowe kino moralnego niepokoju”, nawiązując do historiografii polskiego filmu sprzed przełomu, oraz „kino kobiet” – niejednoznaczny konstrukt badawczy, którego różne aspekty w odniesieniu do polskiego kina powojennego rozwinęła w opublikowanej rok wcześniej, przekrojowej książce pod tytułem *Women in Polish Cinema*<sup>20</sup> napisanej z Elżbietą Ostrowską. W *Polish Postcommunist Cinema...*

17 Zob. M. Haltof, *Polish Cinema...*, s. 405.

18 Zob. E. Mazierska, *Leading Tendencies in Polish Postcommunist Cinema: Austerism, Genre, Vernacularism*, in: *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*, eds. P. Hanáková, K.B. Johnson, Katedra filmových studií FF UK, Casablanca, Praha 2010, s. 133–152. Do tego artykułu oraz do kategorii filmów wernakularnych odnoszą się szerzej w rozdziale drugim.

19 E. Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Level*, Peter Lang, Oxford 2007.

20 Zob. E. Mazierska, E. Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York–Oxford 2006.

autorom filmowym badaczka poświęca mniej miejsca, szkicując sylwetki Marka Koterskiego, Jana Jakuba Kolskiego i Jerzego Stuhra.

Monografia z 2007 i wspomniane studium współautorskie z 2006 roku to niejedyne opracowania Mazierskiej traktujące o polskim kinie: w 2017 roku opublikowała *Poland Daily. Economy, Work, Consumption and Social Class in Polish Cinema*<sup>21</sup>. Ta synteza dziejów polskiego filmu z perspektywy reprezentacji zjawisk związanych z ekonomią zawiera analizę filmów dwudziestopięcioletnich w odniesieniu do kategorii akumulacji kapitału i wywłaszczenia. Książka jest przykładem interesującej historii „przymiotnikowej” (w tym wypadku ekonomicznej) w studiach filmoznawczych, a wybór jasno określonej perspektywy badawczej pozwala na konstruowanie alternatywnej – względem głównego nurtu – wizji rozwoju stylów i gatunków.

W publikacji *Polish Cinema Today*, będącej przekrojowym ujęciem fabularnego filmu polskiego w XXI wieku, Goscilo i Holmgren proponują tematyczny porządek prezentacji materiału. Opracowanie jest podzielone na sekcje dotyczące najważniejszych motywów powtarzających się w dziełach polskich filmowców. Są to: obrazy Kościoła, przedstawienia polskich migrantów, rodziny, relacji polsko-żydowskich, obrazy zbrodni, opowieści o zimnej wojnie, reprezentacje kobiecej seksualności, filmowe portrety gejów. Głównym kryterium wyboru poszczególnych tytułów były sukcesy festiwalowe (przede wszystkim zagraniczne) i oceny krytyków, a każdy temat został opisany w niezwykle istotnym dla niepolskiego czytelnika kontekście transnarodowym. Goscilo i Holmgren omawiają także sporo tytułów, które w polskiej dystrybucji kinowej nie miały świetnych wyników frekwencyjnych, jednak zostały zauważone na światowych festiwalach i mają potencjał dotarcia do odbiorcy spoza naszej kultury.

W opracowaniach zbiorowych siłą rzeczy proponowane są wyselekcjonowane ujęcia, wynikające z konkretnych zainteresowań badawczych. W *Filmie polskim współcześnie...* autorki i autorzy poszczególnych rozdziałów przyjmują odrębne założenia metodologiczne, posługują się różnymi strategiami badań – m.in. *production studies*, *audience studies*, studia nad rodzajami i gatunkami filmowymi, analizy i interpretacje poszczególnych dzieł – a ich ustalenia oscylują między analizami przypadków a próbami uogólnienia. Również kryteria doboru filmów uwzględnionych w szkicach zależą od reprezentowanego przez

21 Zob. E. Mazierska, *Poland Daily. Economy, Work, Consumption and Social Class in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York – Oxford 2017.

autorów nurtu filmoznawstwa: np. *box office* jest istotnym wyznacznikiem dla badaczy działających w obrębie *audience studies*, przede wszystkim dla Anny Wróblewskiej. Perspektywa transnarodowa i transkulturowa, którą obierają w swojej syntezie Goscilo i Holmgren, zaznaczona została w eseju Giec zatytułowanym *W poszukiwaniu współczesnego polskiego kina arthousowego*: autorka m.in. charakteryzuje światowe wyznaczniki kina artystycznego. Również Michał Pabiś-Orzeszyna w swoim studium prezentuje szersze spojrzenie na „działanie transnarodowego kapitalizmu, który posiadał zdolność przechwytywania wartości wytwarzanych poza logiką fabryczno-plantacyjną”<sup>22</sup>. Tom pod redakcją Giec i Majera to zatem również przegląd rozwijających się w drugiej dekadzie XXI wieku trendów w studiach filmoznawczych. Podobnie zresztą było w przypadku wcześniejszych prac zbiorowych, w których eksplorowano np. alternatywne perspektywy historyczne czy dokonywano krytycznego oglądu społecznych i politycznych uwarunkowań różnych rodzajów filmu w dwudziestolecie przełomu roku 1989: w tomach *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*<sup>23</sup> pod redakcją Agnieszki Wiśniewskiej (2011), *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*<sup>24</sup> pod redakcją Wiśniewskiej i Piotra Mareckiego (2010) czy w rozmowach Mareckiego opublikowanych w *Kinie niezależnym w Polsce 1989–2009. Historii mówionej*<sup>25</sup> (2009).

Nowość kina może być także rozpatrywana w kategoriach estetycznych, jako synonim świeżości, młodości czy radykalnych, odkrywczych zmian względem tego, co w kinie „stare”. Tak rozumianej nowości polskiego kina został poświęcony 42. numer czasopisma „EKRAŃy. Film i media” z 2018 roku, choć autorki i autorzy nie zdecydowali się na stosowanie określenia „nowe polskie kino”. Grzegorz Fortuna Jr. w przeglądowym szkicu pisał o „polskim kinie debiutantów”<sup>26</sup>, a Marcin Adamczak jako specjalista od *production studies* swój

22 M. Pabiś-Orzeszyna, *Praca twórcza i eksperymenty VR. Przypadek pracowni VR/AR Laboratorium Narracji Wizualnych PWSFTViT*, w: *Film polski współcześnie...*, s. 255.

23 Zob. *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. A. Wiśniewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

24 Zob. *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

25 Zob. *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

26 Zob. G. Fortuna Jr., *Granice nie istnieją. Polskie kino debiutantów*, „EKRAŃy” 2018, nr 48, s. 6–12.

przedmiot badań nazwał „młodym polskim kinem”<sup>27</sup>. Tego samego przymiotnika użyli Olga Bobrowska i Michał Bobrowski, biorąc na warsztat nową (*sic!*) kobiecą falę „młodej animacji”<sup>28</sup>. Natomiast Magdalena Urbańska w problemowym szkicu dotyczącym kreacji postaci kobiecych i tematu macierzyństwa dostrzegła „nowy obraz matki”<sup>29</sup>. Ówczesny redaktor naczelny periodyku Miłosz Stelmach przekonywał:

Dawno już, na pewno nigdy za mojego życia, polskie kino nie było tak bogate i nie budziło tak wielu emocji. Tymczasem minione kilka lat to prawdziwa eksplozja – popularności [...], międzynarodowego uznania [...], młodych talentów [...] oraz różnorodności, sprawiającej, że polskie kino spełnia bardzo rozmaite funkcje – rozrywkowe, polityczne, tożsamościowe, artystyczne. Staje się ono źródłem zachwytu, lecz również ognistych debat ideologicznych<sup>30</sup>.

Jako reprezentantka tego samego pokolenia co Stelmach mogę się podpisać pod jego słowami, tym bardziej że zarówno pod względem badawczym, jak i estetycznym uważam filmy polskie z kilku lat poprzedzających wydanie monograficznego numeru „EKRAŃÓW” za wartościowe, oryginalne – świeże właśnie. Czyli też nowe. Jednak w niniejszej książce sięgam też do początków XXI wieku, ponadto zajmuję się nie tylko twórczością debiutantek i debiutantów czy młodych reżyserek i reżyserów (choć młodość oczywiście też jest umowna w tym zakresie), dlatego nie decyduję się przejąć kategorii proponowanych przez autorki i autorów tekstów pochodzących ze wspomnianego numeru „EKRAŃÓW”. Chcę jednak zaznaczyć, że stanowi on wielostronne, rzetelne historyczno- i krytycznofilmowe uzupełnienie książkowych syntez polskiego kina ostatnich lat.

Powinnam również wyjaśnić, jak rozumiem kategorię filmu polskiego. Tu konieczne jest przywołanie trzech korespondujących ze sobą, polskojęzycznych publikacji wieloautorskich: tomu *Kino polskie jako kino narodowe*<sup>31</sup> (2009),

27 Zob. M. Adamczak, *Ogrodnicy i pszczoły. Klucze do sukcesu młodego polskiego kina*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 14–21.

28 O. Bobrowska, M. Bobrowski, *Młoda polska animacja. W stronę kobiecej nowej fali*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 30–35.

29 M. Urbańska, *Zejście z piedestału. Nowy obraz matki w kinie polskim*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 43–46.

30 M. Stelmach, *Spoiler*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 5.

31 Zob. *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Ha!art, Kraków 2009.

w którym autorki i autorzy rozpatrywali aktualizacje pojęcia narodu i przyglądali się kategorii „polskości” kina; wydane po kilku latach w nawiązaniu do tej publikacji, monograficznego numeru „Kwartalnika Filmowego”<sup>32</sup> oraz zbioru *Kino polskie jako kino transnarodowe*<sup>33</sup> (2017), zdającego relacje z przepływów estetycznych, ideowych i finansowych. Badania transnarodowe toczyły się w tym samym czasie także w anglojęzycznym piśmiennictwie filmoznawczym poświęconym polskiej twórczości filmowej: w 2014 roku opublikowano antologię szkiców *Polish Cinema in a Transnational Context*<sup>34</sup> pod redakcją Mazierskiej i Michaela Goddarda. Poszczególne teksty dotyczyły m.in. międzynarodowych koprodukcji, reżyserów-nomadów, obecności polskich filmów na światowych festiwalach, ich zagranicznej recepcji. Wymienione tomy w różnym stopniu odnosiły się do kina po 1989 roku i najnowszego, ponieważ autorki i autorzy interesowali się również wcześniejszymi okresami.

Swoje rozumienie filmu polskiego sytuuję pomiędzy kategoriami kina narodowego i transnarodowego, z pełną świadomością nieostrości definicyjnej i wielości wyjaśnień obu terminów w piśmiennictwie filmoznawczym. Jeśli chodzi o pierwszą kategorię, najbardziej użyteczna w badaniach wydaje mi się propozycja Andrew Higsona, który nawiązując do opracowanej przez Benedicta Andersona teorii narodu jako wspólnoty wyobrażonej<sup>35</sup>, opisuje cztery możliwe sposoby rozumienia pojęcia kina narodowego<sup>36</sup>. Pierwszy wiąże się z *production studies* i przypisuje film do narodowości jego producenta. Drugi to ujęcie kulturoznawcze, badające tematykę filmów z punktu widzenia budowania tożsamości narodowej przez widzów. Trzeci odnosi się do filmów, które są najchętniej oglądane w danym kraju. Czwarty, funkcjonujący w branży krytyki filmowej, zrównuje kino narodowe „z kinem artystycznym, składającym się na trwałe dziedzictwo danego państwa”<sup>37</sup>. Nie zajmuję się zagadnieniami produkcji

32 Zob. „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95: *Transnarodowość kina polskiego*.

33 Zob. *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2017.

34 Zob. *Polish Cinema in a Transnational Context*, eds. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester, NY 2014.

35 Zob. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.

36 Zob. A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, przeł. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Sitariski, Rabid, Kraków 2001.

37 T. Lubelski, *Wstęp*, w: *Kino polskie jako kino narodowe...*, s. 8.



i recepcji filmów, niemniej jestem świadoma tego, jak intensywne są przepływy kapitału w okresie po 2005 roku, co zresztą zostało wnikliwie opisane przez badaczy z nurtu *production studies*<sup>38</sup>, w której to dziedzinie roztrząsanie kwestii „narodowości” kina wydaje się na tym etapie rozwoju rynku bezcelowe<sup>39</sup>. Ani wyniki polskiego box office’u, ani stopień „artystyczności” wybranych do analizy i interpretacji filmów nie były dla mnie głównym kryterium selekcji.

Osią przedstawionych w tej książce szkiców jest natomiast problematyka podejmowana przez filmowców oraz jej obecność w szerszej rozumianej współczesnej polskiej kulturze, a zatem kulturoznawcze ujęcie kina narodowego stanowi jedną z ram mojego wywodu. Bliski jest mi także postulat Ewy Gębickiej, która szuka równowagi między unikatowymi doświadczeniami twórców formującymi kino a odpowiednim poziomem finansowania ze źródeł krajowych i obcych: „Tożsamość polskiej kinematografii może się zawierać w tym, że polscy filmowcy będą się dzielić z widzami swoimi własnymi, niepowtarzalnymi polskimi doświadczeniami. [...] potrzebne są filmy narodowe w swych treściach, oparte o lokalne realia, ale równocześnie zawierające uniwersalne przesłanie”<sup>40</sup>. Z punktu widzenia szerszego kontekstu kulturoznawczego, jaki przyjąłem w tej pracy, nieważne będą więc mechanizmy ekonomiczne stojące za realizacją filmów, a bardzo istotne staną się tematy i motywy rozpoznane przeze mnie w wybranych filmach.

Skupienie się na treści filmów przybliżył mi z kolei do transnarodowego aspektu kina, który jednakże jest uszczegóławiany przez badaczy na wiele sposobów. Filmoznawcy powołują się zwykle na rozpoznania Willa Higbee i Song Hwee Lima – według nich można wyróżnić trzy podejścia do filmowej transnarodowości. Pierwsze polega na rozpatrywaniu zagadnień rynku kinematograficznego – produkcji, dystrybucji i recepcji. Drugie „dotyczy badania transnarodowości jako regionalnego fenomenu odnoszącego się do wspólnego dziedzictwa kulturowego”<sup>41</sup>, a zatem przyjmuje się w nim, że istnieją pewne

38 Zob. np. M. Adamczak, *Globalne Hollywood...*; E. Gębicka, *Problemy tożsamości polskiego kina w dobie globalizacji i konkurencji na rynku filmowym*, w: *Tożsamość w wieku informacji. Media, internet, kino*, red. K. Doktorowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

39 Zob. M. Adamczak, *Pośród różnych melodii*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6493-po-srod-roznych-melodii.html> [dostęp: 23.05.2022].

40 E. Gębicka, *Problemy tożsamości...*, s. 68.

41 F. Nowak, *Problemy z transnarodowością*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe...*, s. 264.

tematy czy motywy współdzielone przez większą liczbę wspólnot narodowych. Trzecie podejście skupia się na problematyce związanej z migracjami i diasporami oraz na badaniu zagadnień reprezentacji<sup>42</sup>. W odniesieniu do tak zarysowanego, szerokiego pola badawczego moje studia wpisują się pośrednio w nurt drugi, ponieważ motywy i tematy, które wyróżniam w kolejnych rozdziałach, nie są wyjątkowe tylko i wyłącznie dla filmu polskiego i kultury polskiej, jednak analizuję ich lokalną, unikalną realizację zarówno w zakresie kontekstów pozafilmowych (społecznych, politycznych i artystycznych, specyficznie polskich), jak i w zakresie formy i estetyki będącej świadectwem autorskiego podejścia twórczyni i twórców do wybranych tematów.

Przywołanie wybranych monografii i tomów zbiorowych polsko- i anglojęzycznych, dotyczących współczesności i historii kina polskiego, uważam tu za zasadne, by wytłumaczyć się nie tylko z czasowo ograniczonego horyzontu moich refleksji, ale też z wyboru rodzaju analizowanych tytułów. W książce zdecydowałam się umieścić obok siebie szkice o filmach fabularnych pełno- i krótkometrażowych oraz o filmowych dokumentach, raz wspominam o serialu telewizyjnym (VOD), nie sięgam natomiast po dwudziestopierwszowieczną animację. Nie rozgraniczam też omawianych tytułów ze względu na kanały dystrybucji (filmy kinowe, telewizyjne, funkcjonujące tylko w obiegu festiwalowym, dostępne w serwisach VOD). Ponadto zestawiam filmy z fotografiami. Zdaję sobie sprawę, że takie podejście może budzić zastrzeżenia, jednak mam nadzieję, iż prezentowane w dalszej części tego rozdziału uściślenia wystarczająco tłumaczą przyjęte perspektywy interpretacyjne i uzasadniają swobodny dobór materiału badawczego<sup>43</sup>.

---

42 Por. *ibidem*. Następnie autor opisuje kontrpropozycję Willa Higbee wobec wcześniej krytycznie zanalizowanych trzech nurtów, jednak ponieważ koncepcja transwergencji odnosi się przede wszystkim do twórczości diaspor i migrantów, nie wglębiam się w tę tematykę – w książce skupiam się na filmach polskich reżyserek i reżyserów, realizowanych w Polsce, a udział zagranicznych koproducentów i twórców innych narodowości nie wpływa na problematykę opowieści.

43 W odniesieniu do zbioru filmów, które poddaję refleksji, mogłaby mieć zastosowanie kategoria współczesnego arthouse'u, wyjaśnianego jako zjawisko powiązane „ze współczesnym autorskim kinem artystycznym” (M. Giec, *W poszukiwaniu współczesnego polskiego kina arthousowego*, w: *Film polski współcześnie...*, s. 164), niemniej nie decyduję się na używanie tej kategorii z kilku powodów. Po pierwsze, taka kwalifikacja byłaby bardziej intuicyjna i związana z osobistymi doświadczeniami uczestnictwa w kulturze filmowej. Po drugie, choć w wybranych przeze mnie filmach występują elementy gry z konwencjami gatunkowymi

Natomiast jeśli chodzi o szerokie traktowanie pojęcia filmu, z pomocą w usprawiedliwieniu się z tej dezynwoltury przychodzą mi redaktorzy tomu *Film polski współcześnie...*, którzy kompletując eseje do tomu, stanęli przed problemem zdefiniowania nie tylko współczesności, lecz także praktyk rozumienia filmu właśnie. Giec i Majer wyjaśniają we wprowadzeniu do książki, że ich ambicją było stworzenie publikacji, która by „prezentowała [...] różne style, tematy i metody badawcze [...] [oraz – J.H.B.] dotyczyła różnorodności w kinie”<sup>44</sup>, lecz „kino” szybko okazało się kategorią zbyt ograniczoną, by zmieścić w sobie wielość problematyki podejmowanej aktualnie przez badaczy. W tytule przywołanej pracy finalnie obecne jest słowo „film” jako najbardziej pojemne i określające zarówno produkcje kinowe i telewizyjne, jak i hybrydy przekazów wideo, eksperymentalnych animacji czy prób VR-owych – bo o takich zjawiskach piszą autorki i autorzy.

W mojej książce, analizując filmy fabularne i dokumentalne, przyjmuję raczej tradycyjne i zdroworoządkowe rozumienie pojęcia filmu – w rozumieniu tym zawiera się przekonanie o historii opowiedanej za pomocą ruchomych obrazów. Jestem oczywiście świadoma tego, że w zasadzie od początków filmoznawstwa badaczki i badacze rzadko formułowali wyczerpujące, szczegółowe definicje przedmiotu swoich studiów. Pisze o tym w ciekawy sposób Konrad Klejsa, zdając relację z definicyjnych braków i sporów obecnych od dekad w nauce o filmie (i nie tylko o filmie) oraz ukazując specyfikę polskojęzycznych rozróżnień na film i kino. Autor porównuje dwa wyjaśnienia pojęcia filmu – z *Encyklopedii kina* pod redakcją Lubelskiego i Adama Garbicza<sup>45</sup> oraz z ustawy o kinematografii z 2005 r.<sup>46</sup> – by stwierdzić, że są one „ostentacyjnie »kinocentryczne«”

---

oraz przekraczanie klasycznych struktur dramaturgicznych i narracyjnych, analiza tych przekroczeń nie stanowi osi moich szkiców. Po trzecie wreszcie, nie chcę lokować niniejszej rozprawy w nurcie studiów nad poetykami kina, rozważających postmodernistyczne z ducha łączenie konwencjonalnych form z autorską ekspresją. Chciałabym, aby moja praca była zożniskowana na wybranych motywach kultury wizualnej.

- 44 M. Giec, A. Majer, *Zamiast wstępu*, w: *Film polski współcześnie...*, s. 7.
- 45 „Przez film rozumie się skończoną serię utrwalonych na taśmie obrazów, która w trakcie projekcji daje wrażenie ciągłego ruchu” (A. Helman, *Film*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, współpr. A. Garbicz, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 309–310; cyt. za: K. Klejsa, *A film-like thing, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?”*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 38).
- 46 Zob. Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, art. 4 ust. 1: „Filmem jest utwór dowolnej długości, w tym utwór dokumentalny lub animowany, złożony z serii następujących

oraz archaiczne we wskazaniu taśmy jako głównego nośnika obrazów<sup>47</sup>. Po rozważeniu wyzwań, jakie przed filmoznawstwem stawiają telewizja, wideo oraz zjawiska cyfrowości i interaktywności, Klejsa konstatuje, iż filmoznawcom pozostaje „potraktować problem w sposób pragmatyczny i uznać »film« za termin wyłącznie *operacyjny*”<sup>48</sup>. To stanowisko otwiera horyzonty badawcze i pozwala dostrzec przeróżne konteksty filmoznawstwa: instytucjonalny, ekonomiczny, polityczny, historyczny, a także wyzwolić dyscyplinę z ograniczającego obszar studiów zogniskowania na kinie, którego definiowanie, *notabene*, dostarcza podobnych rozterek.

W mojej pracy badawczej, skupionej na polskim filmie nowego wieku, odchodzę od „kinocentryzmu”, a także od analiz „idiomatyki »Wielkich Reżyserów«”<sup>49</sup> i tropu kina gatunkowego, obecnych w przytoczonych na początku rozdziału syntezach historii polskiej kinematografii. Ośrodkiem mojego zainteresowania czynię obrazy i motywy zauważalne w nowych produkcjach, w mojej ocenie wynikające ze specyfiki kultury wizualnej w danym czasie, kiedy powstają oraz są oglądane i dyskutowane filmy i inne przekazy audiowizualne. Zdecydowałam się zestawić tu film – rozumiany „operacyjnie” jako narracja fikcyjna lub dokumentalna, opowiedziana za pomocą ruchomych obrazów, bez względu na główny kanał dystrybucji i nośnik eksploatacji – z fotografią. Takie zestawienie jest dla mnie urzeczywistnieniem postulatu Klejsy, by – nazwijmy je

---

po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie, a ponadto, z wyjątkiem utworów dokumentalnych i animowanych, przeznaczony do wyświetlania w kinie jako pierwszym polu eksploatacji w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych” (<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20051321111/T/D20051111L.pdf> [dostęp: 16.05.2022]).

47 K. Klejsa, *A film-like thing...*, s. 41. W tym miejscu należy zaznaczyć, że w Ustawie z dnia 31 marca 2020 r. o zmianie ustawy o szczególnych rozwiązaniach związanych z zapobieganiem, przeciwdziałaniem i zwalczaniem COVID-19, innych chorób zakaźnych oraz wywołanych nimi sytuacji kryzysowych oraz niektórych innych ustaw zmieniono brzmienie art. 4 ust. 1 Ustawy z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii. Do istniejącego zapisu dodano na końcu zdanie: „Filmem jest również utwór, który z powodu okoliczności niezawinionych nie został wyświetlony w kinie” ([https://orka.sejm.gov.pl/proc9.nsf/ustawy/299\\_u.htm](https://orka.sejm.gov.pl/proc9.nsf/ustawy/299_u.htm) [dostęp: 16.05.2022]). A zatem czas pandemii COVID-19 wymusił rezygnację z owej „kinocentrycznej” perspektywy ustawy, co słusznie zauważa Klejsa.

48 K. Klejsa, *A film-like thing...*, s. 57.

49 Zob. *ibidem*, s. 58.

tak – postępowe filmoznawstwo nie tylko było w krytyczny sposób uhistorycznione, ale by mogło „dostrzec swój akt samostanowienia także poza kinem – w magmie panwizualności, analizowanej wciąż na nowo w refleksji testującej rozmaite sprzężenia zwrotne oraz punkty oporu”<sup>50</sup>. Jestem przekonana, że porównawcze ujęcie motywów obecnych w filmie i fotografii w podobnym czasie pozwala na wyostrenie obrazu wzajemnych przepływow między różnymi typami ekspresji wizualnej, komplikuje też podziały definicyjne między poszczególnymi mediami. Zanim jednak wyjaśnię, jak rozumiem pojęcie kultury wizualnej i w jaki sposób wyznaczam perspektywę i metodologię namysłu nad materiałem, uzasadnię wybór fotografii, które to medium traktuję równie szeroko jak film, umieszczając obok siebie zdjęcia dokumentalne i inscenizowane, fotomontaże, prace analogowe i cyfrowe, pojedyncze obrazy i cykle.

## Część 2

### Polska fotografia w XXI wieku

Piśmiennictwo przedstawiające syntetyczne ujęcie polskiej fotografii współczesnej jest zdecydowanie mniej obfite niż rozprawy filmoznawcze, częściej powstają szkice na temat konkretnych twórców lub prądów, niejednokrotnie towarzyszące przekrojowym lub monograficznym wystawom. Pionierskiego podsumowania dziejów polskiej fotografii z uwzględnieniem współczesności<sup>51</sup> dokonał historyk sztuki i kurator Adam Mazur w monumentalnej pracy *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (2009). Autor łączy porządek chronologiczny z synchronicznym, korzystając ze ścieżek wytyczonych przez Michela Foucaulta. Podejmuje się rozważenia historii (w liczbie mnogiej) polskiej fotografii w tzw. rozszerzonym polu – analizuje dyskurs poświęcony zdjęciom oraz ich społeczne użycia, czerpiąc z prac Rosalind Krauss dotyczących rzeźby

50 Ibidem.

51 Dla rzetelności wywodu należy wspomnieć o rozprawie traktującej o stu latach fotografii artystycznej w Polsce: I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982; oraz o kolejnych wydaniach: Idem: *Dzieje polskiej fotografii*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 2003 i 2011, choć Adam Mazur argumentuje, że publikacja ta nie jest studium historii, lecz autorską wizją Ignacego Płażewskiego, dotyczącą zaledwie wycinków spektrum zjawisk fotograficznych. Zob. A. Mazur, *Krzywe spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, <https://fototapeta.art.pl/2004/plz.php> [dostęp: 23.05.2022].

oraz z socjologicznej teorii „pola produkcji kulturowej” Pierre’a Bourdieu<sup>52</sup>. Polski badacz wyznacza ramy „rozszerzonego pola fotografii”, wychodząc od umocowanego w historii dyskursu o tym medium napięcia między sztuką a rzeczywistością. Konstatuje, że

[...] rozpatrywanie relacji sztuki, rzeczywistości oraz nowego, nieartystycznego sposobu jej reprezentowania wymaga od nas zarzucenia traktowania fotografii wyłącznie w kategoriach technicznego wynalazku i rozpoczęcia dyskusji o znaczeniach, jakie niesie ze sobą fotografia, nakreślenia różnic i podobieństw kryjących się za służącym do opisu rzeczywistości językiem<sup>53</sup>.

Do powstałych w tak zarysowanym polu fotografii dyskursów i praktyk fotografii artystycznej i dokumentalnej dołączył za sprawą awangardy dyskurs konstruowania obrazów w technikach montażu i kolażu, aby spożytkować „potencjał wyobraźni do przeprowadzania kolejnych eksperymentów z formą po to, by docelowo przekształcić rzeczywistość”<sup>54</sup>. W tak rozpoznanym obszarze różnorodnych praktyk robienia zdjęć niezależnie od techniki i refleksji teoretycznej im towarzyszącej Mazur rysuje schemat bazujący na kwadracie lingwistycznym Algirdasa Julienu Greimasa<sup>55</sup>, w którym wyznacza następujące części rozszerzonego (przez siebie) pola fotografii: gest plastyczny, impuls dokumentalny i konstruowanie obrazów. Taka podbudowa teoretyczna, osadzona z jednej strony w historii sztuki, a z drugiej w socjologii, pozwala badaczowi obronić zamysł pisania nie jednej, lecz wielu historii fotografii, z których każda odnosić się będzie do innego elementu pola. I tak w *Historiach fotografii w Polsce...* poświęca uwagę fotografii rzemieślniczej i amatorskiej, reporterskiej i dokumentalnej, artystycznej i awangardowej, a kategorie te odnoszą się po trochu do historii, po trochu do technik, form i stylów fotografii.

O ile ramy metodologiczne badań Mazura nie pokrywają się z moim wywodem – ponieważ moimi punktami odniesienia w partiach książki dotyczących fotografii nie są zależności między dyskursem sztuki, dokumentu czy

52 Zob. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 27–29.

53 Ibidem, s. 36.

54 Ibidem, s. 40.

55 Zob. ibidem, s. 39.

wytwarzania obrazów – o tyle owo pogodzenie synchronii i diachronii oraz wielowątkowość narracji historycznej stanowią dla mnie bardzo istotne uzasadnienie wyboru prac fotograficznych, które poddaję analizie i interpretacji. Wśród wybranych przeze mnie przykładów znalazły się zarówno zdjęcia, które powstały z impulsu dokumentalnego, jak i zdjęcia inscenizowane, fotomontaże lub kolaże, zdjęcia analogowe i cyfrowe. Nie piszę bowiem z punktu widzenia akademickiej historii sztuki, w której podział na techniki i style ma znaczenie. W przyjętym przeze mnie kulturoznawczym ujęciu podziały te nie są już tak istotne, a uwzględnienie różnorodnych form fotograficznego wyrazu wzmacnia według mnie ważkość wyróżnionych w kolejnych rozdziałach kategorii obrazów.

W *Historiach fotografii w Polsce...* Mazur pokazuje ciągłość określonych dążeń w wyznaczonym polu badań, ale też podkreśla, że wielotorowe zmiany zachodzą na początku XXI wieku zarówno w twórczości fotograficznej, studiach historycznych i teoretycznych nad fotografią, jak i w strategiach ekspozycyjnych i praktykach krytycznych. W poszczególnych rozdziałach książki autor nie zawsze jednak akcentuje cezurę przełomu stuleci. W części o zdjęciach amatorskich płynnie przechodzi między czasami przed rokiem 1989 i po nim. W części *Impuls dokumentalny* wyróżnia formację „nowych dokumentalistów”, których działania sytuuje w XXI wieku, argumentując taki horyzont czasowy pokoleniowym doświadczeniem dorastania już po upadku muru berlińskiego<sup>56</sup>, co wpływa na społeczne zaangażowanie i tematykę zdjęć. Część *Gest plastyczny* o dyskursie artystycznym kończy się wraz ze schyłkiem PRL, natomiast w rozważaniach o sztuce współczesnej wykorzystującej medium fotografii (*Konstruowanie obrazów*) badacz posługuje się pojemną kategorią postmodernizmu, którego początek na gruncie fotografii sytuuje w manifestie kontekstualizmu Jana Świdzińskiego w roku 1976<sup>57</sup>. Takie niejednoznaczne podziały historyczne wynikają z zastosowania Foucaultowskiej metody archeologii wiedzy, uzmysławiają też sztuczność wyznaczania precyzyjnie ograniczonych okresów w nawiązaniu do zwrotnych punktów politycznej historii państwowej.

Niejako rozszerzeniem czy też uzupełnieniem *Historii fotografii w Polsce...* jest późniejsza książka Mazura: *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii*

---

56 Zob. ibidem, s. 58.

57 Zob. ibidem, s. 437.

polskiej po 2000 roku<sup>58</sup>, nie jest to jednak praca syntetyczna czy historyczna, lecz publikacja o charakterze encyklopedycznym, zawierająca biografie i charakterystyki twórczości 86 artystów fotografików. We wstępie autor rozpatruje czynniki, które wyznaczają „granice współczesności” w fotografii, uznając jednocześnie arbitralność roku 2000 jako nowego początku. Pośród istotnych przemian i punktów zwrotnych na drodze ku nowości wymienia m.in. pierwsze edycje cyklicznych konkursów i festiwali, innowacje technologiczne, rozliczeniowe i porządkujące wystawy, kwestie profesjonalizacji i szkolnictwa czy wpływu kultury popularnej, stwierdzając przy tym, że „[k]oniec pewnej epoki i początek nowej rozłożono perfidnie na raty”<sup>59</sup>. Za najbardziej znamieny dla początku zdjęciowej „nowej ery” uważa w końcu zwrot dokumentalny oraz zainteresowanie artystów innych sztuk wizualnych fotografią.

W świetle tego pluralizmu narracji o dziejach polskiej fotografii zdecydowałam się wziąć pod uwagę fotografię dwudziestopięciowieczną, przyjmując początek stulecia oraz kilka lat późniejsze wstąpienie Polski do UE za równie istotne dla fotografii i dla filmu.

Mazur staje też przed problemem narodowości fotografii, który rozwiązuje w bardzo użyteczny badawczo i inspirujący sposób. Otóż zachowując zasadę pluralizmu, która przyświeca mu również przy określaniu przedmiotu badań i jego rozległości historycznej, deklaruje: „zamiast podkreślać homogeniczność kulturowego monolitu, położę raczej nacisk na różnice, wielość spojrzeń, różnorodność i otwartość wspólnoty, której tożsamość konstruowana jest także przez obrazy fotograficzne”<sup>60</sup>. W tak zakreślonym spektrum polskości mieści się rozwój medium na ziemiach polskich pod zaborami, a także na ziemiach „odzyskanych” oraz utraconych po II wojnie światowej, koncepcja fotografii ojczystej Jana Bułhaka, podtrzymująca poczucie ciągłości tradycji, ale też kosmopolityczna perspektywa Urszuli Czartoryskiej poszukującej uniwersalnej „mowy ludzkiej”<sup>61</sup>. W konsekwencji Mazur nie tyle definiuje „fotografię polską”, ile wskazuje na możliwe konceptualizacje tej kategorii do badania fotograficznego „pola

58 Zob. A. Mazur, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.

59 Ibidem, s. 9.

60 A. Mazur, *Historie fotografii...*, s. 56.

61 Zob. U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.



produkcji kulturowej”, proponując operacjonalizację „fotografii polskiej” w odniesieniu do zdjęć i dyskursów, „które swoim zasięgiem obejmują geograficznie niedoprecyzowany, raczej przeczuwany obszar Polski”<sup>62</sup>.

W moich wyborach materiału interpretacyjnego kierowałam się tematyką zdjęć przedstawiających przede wszystkim miejsca w Polsce – czynię od tej reguły wyjątek, omawiając cykl *Citymorphosis* Marka M. Berezowskiego, realizowany również w miastach rosyjskich i chińskich (konstrukcja albumu sprawia, że miejsce wykonania poszczególnych fotografii nie jest oczywiste, są one podpisane dopiero na końcu publikacji). Większość fotografów, których zdjęcia omawiam, to również Polacy, z wyjątkiem Nicolasa Grosppierre’a, Szwajcara, który mieszka w Polsce od 1999 roku. Nadrzędnym kryterium wyboru zdjęć było zatem miejsce ich wykonania, ale przynależność narodowościowa fotografów również miała tu istotne znaczenie, ponieważ traktuję ich prace jako powstałe w wyniku oglądu świata „z wewnątrz”, jako rezultaty partycypacji twórców w polskiej kulturze wizualnej.

### Część 3

#### Kultura wizualna wobec nowej humanistyki

W tytule książki używam pojęcia kultury wizualnej jako kontekstu dla rozpoznania na temat filmu i fotografii. Nie jest to pojęcie jednoznaczne i na potrzeby uspołnienia refleksji oraz uporządkowania wywodu chciałabym wyjaśnić, jak je rozumiem. Studia nad kulturą wizualną jako odrębny, multidyscyplinarny obszar badań rozwijają się od lat 90. XX wieku<sup>63</sup>. Relacjonując najważniejsze ustalenia i spory badaczy eksplorujących „zwrot piktorialny”, który W.J.T. Mitchell łączył z „fenomenologicznym zainteresowaniem wyobraźnią i doświadczeniem wizualnym”<sup>64</sup>, Łukasz Zaremba w 2010 roku konstatował:

62 A. Mazur, *Historie fotografii...*, s. 63.

63 Jako model założycielski *visual culture studies* badacze podają najczęściej artykuł: W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, „Artforum” 1992, no. 3 (March), s. 89–94; <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613> [dostęp: 27.05.2022]; wersja polska: W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1(23), s. 4–19.

64 W.J.T. Mitchell, *Zwrot...*, s. 5.

Przedstawiciele badań nad kulturą wizualną znajdują się dziś prawdopodobnie jeszcze dalej niż wówczas [w 1996 roku – J.H.B.<sup>65</sup>] od ustalenia relatywnie jednolitej definicji dyscypliny, jej pola badawczego, zadań, narzędzi oraz projektów rozwoju. [...] Różnice pomiędzy ujęciami zarówno w obrębie samej kultury wizualnej, jak i na jej styku z nową (i starą) historią sztuki, są już z grubsza rozpoznane<sup>66</sup>.

Dekadę później spory definicyjne nadal pozostały nierozwiązane, niemniej kultura wizualna rozumiana jako fenomen oraz jako dyscyplina akademicka jest w centrum wielu projektów badawczych, powstały też liczne opracowania zbiorowe prezentujące różnorodność podejść w ramach tego nurtu, a także próby uogólnienia i ujednolicenia definicji<sup>67</sup>. Jeśli zgodzić się z rozróżnieniami Anny Zeidler-Janiszewskiej, która przedstawia alternatywne genezy zwrotu piktorialnego i badań nad obrazami w odniesieniu do obszaru angloamerykańskiego (*visual culture studies*) i niemieckojęzycznego (*Bildwissenschaft*)<sup>68</sup>, mój punkt widzenia bliższy jest źródłom teorii Mitchella, mniej ściśle związanego z historią sztuki i jej krytyką, co miało miejsce w nurcie niemieckim. Biorąc pod uwagę obecne w nurcie kultury wizualnej przemieszanie inspiracji i podejść, muszę przyznać, że pewne ustalenia *Bildwissenschaft* również miały wpływ na wykształcenie mojego stanowiska badawczego. Nie zmienia to jednak mojego

65 Autor odwołuje się do ankiety przeprowadzonej w 1996 roku w piśmie „October”, sondującej nastroje reprezentantów różnych dziedzin wobec kultury wizualnej. Zob. *Visual Culture Questionnaire*, „October” 1996, no. 77, s. 25–70.

66 Ł. Zaremba, *Pomiędzy okiem a (kraj)obrazem. Kultura wizualna*, w: *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, współpr. M. Kempna-Pieniążek, „Śląsk”, Katowice 2010, s. 536.

67 Zob. np. propozycję definicji autorstwa Agnieszki Ogonowskiej: „Kultura wizualna to ogół widzialnych aspektów świata społecznego, w części zobiiektywizowanych w postaci obrazów oraz reguł określających ich produkcję, analizę, interpretację i ocenę; to zestaw sposobów patrzenia (wpatrywania się, molestowania wzrokiem, pogardliwego spojrzenia) oraz strategii wytwarzania nowych (porządków) widzialności i reżimów widzenia” (A. Ogonowska, *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, w: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. E. Kulczycki, M. Wendland, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, s. 53). Z punktu widzenia mojej pracy analityczno-interpretacyjnej istotne jest w definicji Ogonowskiej przywiązanie do społecznego charakteru przestrzeni badań.

68 Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowania Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 6–30. Z tym ujęciem polemizuje Łukasz Zaremba.

przekonania o słuszności ustaleń Konrada Chmieleckiego, według którego studia kultury wizualnej są bliższe kulturoznawstwu jako dziedzinie nauki je poprzedzającej niż historii sztuki, i w takim właśnie kontekście sytuuję swoje badania. Chmielecki sugeruje, iż „studia kultury wizualnej, wzorem anglosaskich studiów kulturowych, będą przykładem refleksji kulturoznawczej, która w najbardziej globalnym wymiarze, wyznaczonym przez samo pojęcie »wizualności«, będzie podejmowała problematykę najbardziej istotnych przemian współczesnej kultury”<sup>69</sup>. Kluczowe jest tutaj przekonanie o użyteczności *visual culture studies* w śledzeniu przeobrażeń, jakim podlega kultura. Co więcej, autor *Widzenia przez kulturę. Wprowadzenia do teorii kultury wizualnej* dowodzi, że elementem łączącym te dwie dziedziny badań są „reprezentacje kulturowe”<sup>70</sup>, a zatem takie przedstawienia, w których prześledzić można procesy konstruowania znaczenia.

W dążeniach do dookreślenia pojęcia kultury wizualnej pomagają mi także propozycja Zaremby, by stosować je jako nazwę zarówno przedmiotu badań, jak i perspektywy badawczej wobec materiału<sup>71</sup>, ponieważ takie ujęcie otwiera szeroki horyzont rozważań oraz wskazuje na wiele aspektów istnienia obrazów we współczesności. Badacz argumentuje, że „[o]brazy zapośredniczają nasze doświadczenie i widzenie, uczą nas patrzeć, pamiętać i pragnąć”<sup>72</sup>, i tak też chciałabym traktować obrazy filmowe i fotograficzne, poddawane analizie i interpretacji w kolejnych rozdziałach. Kluczowe są dla mnie „sposoby widzenia” świata<sup>73</sup>, które można w tych obrazach – *nomen omen* – zobaczyć, a zatem badanie filmów i fotografii ma w moim odczuciu również charakter myślenia obrazami. Innymi słowy, wychodzę z założenia, iż filmowcy i fotograficy jako przedstawiciele kultury wizualnej patrzą na świat wokół nich, a następnie tworzą nowe obrazy zarówno w rozumieniu bliskim historii sztuki – czyli pewne przedstawienia – jak i w rozumieniu wizualnej refleksji.

69 K. Chmielecki, *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018, s. 28.

70 Ibidem, s. 30.

71 Zob. Ł. Zaremba, *Pomiędzy okiem...*, s. 534, 540.

72 Ibidem, s. 540. Zob. też. Ł. Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 12–18.

73 Por. J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008; N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016.

Temu drugiemu rozumieniu blisko byłoby do opisanych przez Andrzeja Leśniaka „obiektów teoretycznych”. To znów pojęcie wieloznaczne, zmieniające swoją definicję w dziejach historii sztuki; najbardziej adekwatną analogią do mojego podejścia byłoby wyjaśnienie, które Leśniak przytacza w kontekście zdjęć dokumentujących ruch Étienne’a-Jules’a Mareya: „Fotografie stają się obiektami teoretycznymi właśnie dzięki temu, że umożliwiają zadanie pytania o status reprezentacji, o relację pomiędzy wizualnością a widzialnością, a także nauką a estetyką”<sup>74</sup>. Traktuję więc filmy i zdjęcia jako obrazy – obiekty, które należy poddać analizie formalnej i stylistycznej, ale też jako wizualne świadectwa myśli, które współtworzą kolejny poziom kultury wizualnej, będąc jednocześnie jej wytworem i źródłem. Do „obiektów teoretycznych” nawiązuje zresztą Iwona Kurz we wstępie do podręcznika *Antropologia kultury wizualnej*, postulując rozszerzenie tej kategorii również na „przedmioty, które niekoniecznie są wytworami artystycznymi, ale pochodzą z określonego dyskursu widzenia (optyki, fizjologii i techniki)”, a określa je właśnie mianem „przedmiotów czy zjawisk »dobrych do myślenia«”<sup>75</sup>. To również nurt badań bliski mojej praktyce i doświadczeniu, jednak wpływowi określonych „instrumentów widzenia”, kształtujących modele reprezentacji i percepcji, poświęciłam inną rozprawę, w której badałam m.in. modele wizualności wynikające z wybranych zabawek optycznych, książek typu *pop-up* czy spektakli fantasmagorii<sup>76</sup>.

W obecnej pracy interesują mnie bardziej obrazy „dobre do myślenia” ze względu na ich połączenie z tym, co znajduje się poza przedstawieniami, zgodnie z przekonaniem wyrażonym przez Kurz: „stając wobec obrazów – stajemy wobec świata”<sup>77</sup>. Chciałabym zatem patrzeć przez i poza obrazy fotograficzne i filmowe, by zobaczyć problemy związane z tym, co społeczne i polityczne, obecne w „polu wizualnym” – to znów pojęcie zapożyczone od Mitchella, objaśniane przez Kurz jako „dynamiczna przestrzeń relacji między człowiekiem, obrazem i rzeczywistością, dla której podstawowa jest kategoria spojrzenia i która wyznacza obszar

74 A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 147.

75 I. Kurz, *Wobec obrazu – wobec świata. Projekt antropologii kultury wizualnej*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 13.

76 Zob. J.H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

77 I. Kurz, *Wobec obrazu...*, s. 18.

gęsty od tekstów, języków, innych obrazów, technik i praktyk”<sup>78</sup>. Skoro „dobrze się myśli literaturą”<sup>79</sup>, można też dobrze myśleć obrazami, zobaczyć przeświatające pod przedstawieniami istotne problemy społeczności i polityki, których pozycję w polu wizualnym uwidaczniają filmy i zdjęcia. Podążam tu zatem za cytowanym bardzo często postulatem autora *Zwrotu piktorialnego*, że nie tylko „pole wizualne” oparte jest na konstrukcji społecznej, ale i „pole społeczne” zbudowane jest na tym, co wizualne<sup>80</sup>. Dla badań filmu i fotografii oznacza to w mojej ocenie, iż ważne są różne wektory przepływu obrazów: od codzienności do sztuki i odwrotnie, od rzeczywistości do obrazu i w drugą stronę. Dlatego zdecydowałam się na rozpatrywanie obok siebie filmów fabularnych i niefikcyjnych, fotografii dokumentalnych i inscenizowanych.

Używając pojęcia kultury wizualnej, odwołuję się także bezpośrednio do pracy Nicholasa Mirzoeffa *Jak zobaczyć świat*<sup>81</sup>, ponieważ badacz ten, czerpiący z ustaleń Mitchella, formułuje w moim odczuciu najbardziej inspirujący badawczo projekt kultury wizualnej. Wychodząc od przekonania, że przełom XX i XXI wieku ukształtował nową postać usieciowionego społeczeństwa za pomocą obrazów produkowanych i dystrybuowanych w niespotykanej dotąd liczebności, Mirzoeff proponuje konkretną, choć dostatecznie otwartą definicję kultury wizualnej: „Kultura wizualna jest zbiorem relacji pomiędzy tym, co widzialne, a nazwami, które nadajemy temu, co widzimy. Obejmuje również to, co niewidzialne i usunięte z pola widzenia”<sup>82</sup>. Przy czym badacz podkreśla, iż nie chodzi tu o zbiór obrazów, lecz o sieć powiązań między praktykami ich wytwarzania, wyjaśniania i używania. Łączy kulturę wizualną z określonym czasowo momentem w historii świata, kiedy podlega on ciągłym przemianom. I precyzuje to

78 Ibidem, s. 12.

79 Por. R. Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.

80 Por. W.J.T. Mitchell, *Pokazać widzenie*, w: *Antropologia kultury wizualnej...*, s. 66–67.

81 Zob. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...* Łukasz Zaremba, tłumacz anglojęzycznej wersji książki Mirzoeffa, zwraca też uwagę na to, że polski tytuł nawiązuje do teoretycznej pracy architekta Oskara Hansena *Zobaczyć świat*. Zob. Ł. Zaremba, *Od tłumacza*, w: N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 7. Równocześnie nie podejmuję problemu podnoszonego przez Mirzoeffa w innym miejscu, aby jako materiał badawczy kultury wizualnej rozpatrywać tzw. zdarzenia wizualne. Decyduję się na używanie kategorii obrazu ze względu na jego potoczne skojarzenia z filmem i fotografią. Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London–New York 1999; K. Chmielecki, *Widzenie przez kulturę...*, s. 26–33.

82 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 25.

pojęcie: „Kultura wizualna jest obecnie badaniem sposobów rozumienia zmiany w świecie zbyt olbrzymim, by dało się go zobaczyć, a zarazem takim, którego wyobrażenie należy koniecznie stworzyć”<sup>83</sup>. Takie podejście nakłada na kulturę wizualną – a zatem również na jej badaczki i badaczy – odpowiedzialność w budowaniu możliwie całościowego obrazu świata, z uwzględnieniem niuansów, relacji i procesualności. Co istotne, obrazy nie są w tym rozumieniu ograniczone do obiegu artystycznego, lecz pozostają w bezpośredniej łączności ze światem.

Mirzoeff zaznacza zresztą, że obecnie (anglojęzyczne wydanie książki ukazało się w roku 2015) *visual culture studies* ma inne zadania niż w początkach kształtowania tego nurtu: „Różnica pomiędzy koncepcją kultury wizualnej w 1990 roku a tą, którą posługujemy się dziś, jest różnicą pomiędzy widzeniem czegoś w określonej przestrzeni, takiej jak muzeum lub kino, a widzeniem w społeczeństwie sieci zdominowanym przez obraz”<sup>84</sup>. Dlatego pozwalam sobie rozpatrywać film poza kinem, a zdjęcia poza galeriami czy kartami albumów, natomiast umieszczam te wybrane obrazy w realnej przestrzeni polskiej kultury wizualnej. Szukam powiązań między transparentami z marszów niepodległości i filmowymi obrazami przynależności społecznej; korespondencji filmów fabularnych, których akcja toczy się w blokowiskach, z fotomontażami elementów konstrukcji z wielkiej płyty; zakorzenienia arthouse’owego, niszowego kina fikcji w realnej ziemi. Ramy, które tym poszukiwaniom nadaje koncepcja Mirzoeffa, oferują mi przestrzeń dyskursu wykraczającego poza refleksje filmoznawcze czy fotograficzne *sensu stricto*. W tropieniu najważniejszych motywów współczesnej polskiej kultury wizualnej przyświeca mi też przekonanie nowojorskiego teoretyka, iż „[k]ultura wizualna jest czymś, co tworzymy jako aktywny sposób wprowadzania zmian, nie tylko jako sposób widzenia tego, co się dzieje”<sup>85</sup>. Innymi słowy, nie traktuję wybranych filmów i zdjęć li tylko jako reprezentacji pewnych problemów, ale też wierzę w ich performatywność, potencjał do przemiany sposobów patrzenia, a zatem także rozumienia otaczającego nas świata.

Wreszcie Mirzoeff, który w procesie uobrazowania kultury wyróżnia kilka etapów i wymiarów, umożliwi mi umocowanie trzech najważniejszych perspektyw mojej książki w szerszym kontekście teoretycznym, choć nie wywodzę ich

---

83 Ibidem, s. 27.

84 Ibidem.

85 Ibidem, s. 28.

bezpośrednio z *Jak zobaczyć świat*. Widma (rozdział drugi), odnoszące się do bardziej złożonego zjawiska w kulturze, są częściowo powiązane z krajobrazem miast globalnych, które „wyrósł wokół pozostałości poprzedzających je imperialnych i podzielonych miast zimnowojennych”<sup>86</sup>. Obrazy miast, które poddają interpretacji, są umiejscowione w konkretnej, polskiej przestrzeni, pozostają jednak w relacji do miast globalnych, których cień obejmuje też Polskę. Antropocenie (rozdział trzeci) definiuję w oparciu o filozoficzną podbudowę Andrzeja Marca, przy czym są one dla mnie wcieleniami obrazów zmieniającego się świata natury przekształconej przez człowieka, które Mirzoeff demaskuje w części rozważań poświęconych wizualnym dokumentom antropocenu. Ten szczególnie obszar badań autora *Jak zobaczyć świat* jest według mnie bardzo ważny również dlatego, że daje nadzieję na przekroczenie antropocentrycznej w swym charakterze kultury wizualnej.

Takie uprzywilejowanie człowieka w badaniach jest widoczne przede wszystkim w projekcie antropologii kultury wizualnej. Kurz objaśnia, że człowiek jako istota obdarzona zdolnością widzenia jest filtrem składania poszczególnych obrazów w całość kultury<sup>87</sup>, a zatem to ludzkie widzenie byłoby kluczem do mapowania świata dostępnego poprzez obrazy. Człowieka jako twórcę znaczeń obrazów wskazuje też w swoim syntetycznym ujęciu Agnieszka Ogonowska: „Kultura wizualna jest rozumiana antropocentrycznie, ponieważ to człowiek wytwarza obrazy oraz odnajduje je – jako pewne całości znaczące – w materiale rzeczywistości zewnętrznej”<sup>88</sup>. Tymczasem Mirzoeff zmierza w stronę przesunięcia akcentów, krytykuje też fatalny – w świetle danych o katastrofie ekologicznej – fakt, iż antropogeniczne zmiany krajobrazu w epoce nowoczesności stały się estetycznymi wyznacznikami piękna<sup>89</sup>. Badacz stawia radykalną tezę: „[m]usimy »odwiedzić« – by użyć sformułowania Miéville’a – wpojone nam sposoby widzenia świata i zacząć sobie wyobrażać nową relację z tym, co zwykliśmy nazywać naturą. Idzie zatem o zobaczenie antropocenu”<sup>90</sup>. Pociąga to za sobą zaangażowanie studiów nad kulturą wizualną w odpowiedzialność za planetę. Dalej autor *Jak zobaczyć świat* postuluje: „Musimy uczyć się widzenia z perspektywy

---

86 Ibidem.

87 Zob. I. Kurz, *Wobec obrazu...*, s. 18.

88 A. Ogonowska, *Kultura, komunikacja...*, s. 55.

89 Por. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 228.

90 Ibidem.

innych ludzi”<sup>91</sup>, a stąd już tylko krok do prób przyjęcia perspektyw nie-ludzkich w widzeniu świata, których ślady odnajduję w analizowanych filmach i zdjęciach. W rozdziale trzecim staram się też zaproponować alternatywne odczytania kilku filmów i fotografii, uwzględniające właśnie próbę „odwiznienia” dotychczasowych schematów, tak aby zobaczyć ziemię – rozumianą i jako planeta, i jako metaforyczny dom, i jako materialna substancja – inaczej.

Sztandary (rozdział czwarty) sytuuję w sferze aktywizmu wizualnego, którego badacz przygląda się w odniesieniu do tożsamościowych pytań mieszkańców miast i regionów rozwiniętych i rozwijających się, zastanawiając się nad tym, jak postrzegamy miejsce, które zajmujemy w takim świecie<sup>92</sup>.

Rozpoznanie i operacjonalizacja pojęcia kultury wizualnej, czego dokonuje Mirzoeff, pozwala też wpisać rozważania dotyczące tego obszaru w szerszy kontekst, jakim jest tzw. nowa humanistyka<sup>93</sup>. To kolejna nieprecyzyjna nazwa bez jednoznacznego wyjaśnienia, w czasach po strukturalizmie odnosząca się do nurtów myśli humanistycznej, które przenikają do innych dyscyplin. Badacze nowej humanistyki zwracają uwagę na wspólne tym transgresyjnym ruchom przekonanie, że jej teoria jest zobowiązana przystawać do podlegającego ciągłym przemianom świata – tylko tak może pozostać myślą użyteczną i ważką. To wyzwanie i niejako misyjność nowej humanistyki dobrze ujmuje Ewa Domańska:

Owo „pchanie humanistyki do przodu” rozumiem jako wysiłki badaczy reprezentujących różne dyscypliny humanistyczne (i nie tylko humanistyczne) zmierzające do zbudowania pracujących w planie interdyscyplinarnym podejść badawczych, teorii i kategorii interpretacyjnych, w celu nadgonienia czy dogonienia przez teorię nauk humanistycznych zmian zachodzących we współczesnym świecie. Kiedy mówię o zmianach, mam na myśli fundamentalne dla przyszłości Ziemi (w sensie planety), świata (w sensie kultury) oraz człowieka i innych bytów zamieszkujących naszą planetę przeobrażenia: od

91 Ibidem, s. 260.

92 Ibidem, s. 30.

93 W innym miejscu analizowałam działalność Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej na tle jednego z nurtów nowej humanistyki, czyli humanistyki zaangażowanej. Zob. J.H. Budzik, *O budowaniu mostów między teorią a praktyką humanistyki w edukacji filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 241–257; [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20500.12128/17059/1/Budzik\\_O\\_budowaniu\\_mostow\\_miedzy\\_teoria\\_a\\_praktyka\\_humanistyki\\_w\\_educacji\\_filmowej.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20500.12128/17059/1/Budzik_O_budowaniu_mostow_miedzy_teoria_a_praktyka_humanistyki_w_educacji_filmowej.pdf) [dostęp: 27.05.2022].



zmian klimatycznych, postępu technologicznego, który wywołuje fundamentalne zmiany nie tylko w kulturze, lecz także w całej kondycji człowieka [...] do zjawisk społeczno-politycznych [...]»<sup>94</sup>.

Chodzi zatem o przekraczanie granic tradycyjnych dyscyplin i łączenie wysiłków przedstawicieli różnych nauk, by teoretyzowanie było ściśle związane z potrzebami otaczającego świata, z uwzględnieniem najbardziej palących problemów. Przedstawiciele różnych nurtów – Ryszard Nycz nazywa je „dorzeczeniami”<sup>95</sup> – nowej humanistyki udowadniają też, że w centrum zainteresowania tej wielodyscyplinarnej refleksji humanistycznej, niejako wbrew jej nazwie, wcale nie musi – lub nawet nie powinien – stać człowiek<sup>96</sup>. To nić łącząca perspektywę Mirzoeffa w *Jak zobaczyć świat* z rozleglejszym horyzontem badawczym.

Na polskim gruncie próby opisania i syntezy różnorodnych odgałęzień myśli nowohumanistycznej dokonał Nycz, wyróżniając humanistykę: cyfrową, zaangażowaną, kognitywną, posthumanistykę oraz humanistykę artystyczną<sup>97</sup>. Badacz dokumentuje, jak poszczególne ścieżki myślenia wychylają się ku wcześniej odrębnym dziedzinom: technologii i inżynierii danych (humanistyka cyfrowa), naukom ścisłym (humanistyka kognitywna), sferze aktywności społecznych (humanistyka zaangażowana), ekologii i naukom przyrodniczym (posthumanistyka), praktykom sztuki (humanistyka artystyczna). Nową humanistykę *en gros* nazywa natomiast sferą przepływów, splotów i powiązań ponad granicami wykształconych już dyskursów. Autor tekstu *Kultura jako czasownik*.

94 E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 54–55. W tym artykule Ewa Domańska dokonuje również przeglądu zmieniających się propozycji definiowania podmiotu i podmiotowości, podkreślając „słabość” podmiotu współczesnego, co objawia się m.in. w obszarze badania widm, o którym piszę w rozdziale drugim.

95 Zob. R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.

96 „Niezależnie od etymologii, nie ma żadnego powodu, by antropologia pozostawała antropocentryczna. Oznacza to jedynie tyle, że dyscyplina ta jest szczególnie zainteresowana pewnymi punktami styku tych czynników sprawczych (agencj) oraz pewnymi figurami historycznymi kojarzonymi z określeniem »człowieczeństwo«”. B. Latour, *Wyrrywając się snom i spekulacjom – prezentacje AIME*, przeł. K. Abriszewski, w: *Kolokwia antropologiczne. Problemy współczesnej antropologii społecznej*, red. M. Buchowski, A. Bentkowski, Oficyna Naukowa, Poznań 2014, s. 583; cyt. za: R. Nycz, *Kultura jako czasownik...*, s. 49. Problematykę przekroczenia perspektywy antropocentrycznej rozwijam w rozdziale trzecim.

97 Por. R. Nycz, *Kultura jako czasownik...*, s. 42–50.

*Sondowanie nowej humanistyki* zwraca też uwagę na niezwykle istotny aspekt postawy badawczej: „Świat nowej humanistyki to, po pierwsze i przede wszystkim, świat immanencji, rzeczywistość partycypacji, poznania od wewnątrz, poznania uczestniczącego”<sup>98</sup>. W tak określonej dziedzinie działalności badawczej nie możemy być tylko obserwatorami, wymaga ona od nas aktywnego działania, zaangażowania etycznego. Aby poznać to, co badamy, musimy być tego częścią.

Nycz nawiązuje tu m.in. do koncepcji „wiedzy usytuowanej” (*situated knowledges*) Donny Haraway<sup>99</sup>, która i mnie jest bliska w swoim przekonaniu o nierozłączności ciała i umiejscowienia badacza w badanym świecie, w konsekwencji czego nie można utrzymywać mitu obiektywnej nauki. Jak pisze komentatorka myśli Haraway, Aleksandra Derra:

Traktując wiedzę jako usytuowaną, przyjmujemy, że jako ludzie jesteśmy zdolni do prowadzenia obserwacji jedynie z określonego punktu widzenia i za pomocą określonych narzędzi [...]. Narzędzia te mają swoją historię, niosą ze sobą określone narracje i sposoby konceptualizowania [...]. W efekcie przekształcone zostają zarówno podmiot poznawczy, jak i badany przedmiot<sup>100</sup>.

A zatem nie tylko filmy i fotografie, które badam, osadzone są w konkretnej rzeczywistości: historycznej, społecznej, estetycznej, ideowej, technologicznej. Również ja, jako badaczka filmów i zdjęć, jestem częścią tej rzeczywistości, działam naukowo na polu kultury wizualnej, a jednocześnie moją percepcją i rozumieniem przynależnych do tej kultury instrumentów, obrazów, sieci dystrybucji i relacji rządzą schematy obecne na tym polu. To poczucie własnej „wiedzy usytuowanej” pozwala mi wierzyć, że śmiałość w doborze filmów i zdjęć do interpretacji, w poprzek podziałów rodzajowych, gatunkowych i estetycznych, jest uzasadniona, ponieważ moja praca badawcza jest zarazem zapisem mojego uczestnictwa w polskiej kulturze wizualnej. Podchodząc w ten sposób do materiału i przedmiotu badań, mam nadzieję wpisać swoją rozprawę w moc

<sup>98</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>99</sup> Zob. D. Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/ częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, Biblioteka online Think Tanku Feministycznego, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/fo062haraway1988.pdf> [dostęp: 28.10.2022].

<sup>100</sup> A. Derra, *Od skromnego świadka do wiedzy usytuowanej. O korzyściach z feministycznych badań nad nauką i technologią*, „Etyka” 2012, nr 45, s. 120.

wpływu nowej humanistyki, o którym pisze Nycz: „aplikatywność nowej humanistyki (jak humanistyki po prostu) oznacza przede wszystkim zdolność do »przewietrzenia« i »przemeblowania« głów jednostek i zbiorowości – tyleż w sferze idei, co postaw, zachowań, sprawczych działań, emocjonalnej wrażliwości”<sup>101</sup>. Liczę na to, że proponowane przeze mnie zestawienia obrazów i ich kontekstów pozwolą Czytelniczkom i Czytelnikom rozpoznać arcyciekawe – w moim przekonaniu – tropy powtarzające się we współczesnej kulturze wizualnej, a także skłonią do myślenia o obrazach na przecięciu dyscyplin, poza kanonami i w relacji do świata.

\*

W tym miejscu chciałabym poczynić istotne zastrzeżenie. Otóż sytuując moje badania w obszarze kultury wizualnej i szerzej – nowej humanistyki, nie odcinam się zupełnie od historii sztuki i badania obrazów filmowych i fotograficznych w odniesieniu do form wyrazu i stylów właściwych odpowiednio tym mediom. A zatem chcę też patrzeć na obrazy, zauważać istotne elementy formy, kompozycji, kolorystyki, kształtowanie przestrzeni kadru. Badacze udowodnili zresztą, że takie pogodzenie studiów nad obrazami i nad tym, co poza nimi, jest możliwe; Mazur np. przywołuje obawy historyków sztuki, iż kultura wizualna położy kres dyscyplinie, co jednak nie nastąpiło<sup>102</sup>, a historia sztuki i *visual culture studies* pozostają obecnie we wzajemnej, dynamicznej relacji wpływów. W kontekście studiów filmoznawczych chciałabym uniknąć instrumentalizowania obrazów (filmowych) wobec rozważania społecznych i politycznych elementów „pola wizualnego”, co czasem zdarza się w kulturoznawczych rozprawach o kinie. W rozdziale drugim odwołuję się do książki Michała Piepiórki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*<sup>103</sup> porządkującej ekranowe reprezentacje róż-

101 R. Nycz, *Kultura jako czasownik...*, s. 47.

102 Zob. A. Mazur, *Historie fotografii...*, s. 30. Badacz odwołuje się do polemiki Douglasa Crimpa z Halem Fosterem, sam natomiast sytuuje swoje rozpoznania w bliskości programu antropologii wizualnej Sławomira Sikory, uznając fakt, że sztuka współczesna – w tym wykorzystująca medium fotografii – „zrywa z bezwzględną autonomią na rzecz swoiście pojmowanego kontekstualizmu, ale także odchodzi od podkreślania swego artyzmu i chętnie zapożycza się w innych obszarach kultury, niekoniecznie tych związanych z tak zwaną kulturą wysoką”.

103 Zob. M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.

nych aspektów gospodarki i ekonomii Polski po przełomie roku 1989. Mimo innowacyjności w perspektywie teoretycznej (oraz socjologicznej) to spojrzenie na kino opowiadające o latach 90. XX wieku jest jednak spojrzeniem niepełnym: Piepiórka programowo rezygnuje z analizy formalnej wybranych filmów i refleksji o ich estetyce. Ten metodologiczny wybór krytykuje Sebastian Smoliński, proponując rozszerzenie perspektywy społecznej o drobiazgową obserwację warstwy formalnej i argumentując za zasadnością takiego podejścia:

[...] „badanie języka filmowego” nie jest zadaniem politycznie jałowym – właśnie w rozwiązaniach operatorskich i scenograficznych, typie gry aktorskiej, doborze muzyki, sposobach montażu, kadrowania i wyluskiwania wizualnych detali oraz w wielu innych formalnych parametrach komunikatu filmowego zawiera się więcej wiedzy o postrzeganiu transformacji niż w samym przebiegu akcji. Bez uznania, że filmy istnieją przede wszystkim jako byty operujące formą i wyrażające kulturowe przeświadczenia za pomocą środków czysto filmowych, nie będziemy w stanie stworzyć takiej mapy polskiego kina ostatnich dekad, która oddawałaby szeroko pojęty stosunek kina (oraz języka kina) do transformacji<sup>104</sup>.

Rozszerzyłabym ten postulat także poza badanie filmu dotyczącego transformacji, na studia filmoznawcze w ogóle: właściwości medium i wykształcone w toku jego rozwoju środki wyrazu formalnego mają niezaprzeczalny wpływ na „myślenie obrazem”, które możemy w filmach odkryć. To samo tyczy się zresztą, w moim przekonaniu, fotografii. Dlatego pisząc tę rozprawę, starałam się wyważyć proporcje między analizą formalną, ikonograficzną i „ikonologiczną”<sup>105</sup> a swobodniejszą refleksją na temat możliwości zobaczenia świata w kadrach filmowych i fotograficznych.

104 S. Smoliński, *Powidoki czasów przełomu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2020, nr 2; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/recen-zja-powi-doki-czasow-przelomu-recenzja-ksiazki-michala-piepiorki-rockefellerowie-i-marks-nad-war-szawa-polskie-filmy-fabularne-wobec-transformacji-gospodarczej/728> [dostęp: 27.05.2022].

105 Z rozmysłem przywołuję tu termin ukuty przez Erwina Panofsky’ego (zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: Idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971; <https://teologiapolityczna.pl/erwin-panofsky-ikonografia-i-ikonologia> [dostęp: 27.05.2022]).

## Rozdział II

# Widma: nawiedzone czasy i miejsca\*

Co z przyszłością? Przyszłość może należeć tylko do widm. A także przeszłość<sup>1</sup>.

Jacques Derrida

Szare blokowiska, bieda i niedobór towarów wszelkiego rodzaju, ale też landrynki, kolorowe oranżady, niebieskie cienie do powiek czy koralowe samochody... Przełom XX i XXI stulecia w polskim kinie zaowocował dużą liczbą filmów, których twórcy zwracają się do czasów PRL i ery transformacji<sup>2</sup>. Podobny trend widoczny jest w pracach młodych polskich fotografów zafascynowanych miejscami, gdzie niedawna przeszłość i nadzieje na barwną przyszłość prześwitują pod powierzchnią krajobrazu. Kino i fotografia tematyzują wyobrazone podróże do przeszłości, która stała się już elementem kolektywnej pamięci, nawet jeśli spora część odbiorców własnych wspomnień z tego okresu nie posiada – zostały one wytworzone m.in. przez filmy i zdjęcia, wpisujące się w nurt mediów nostalgii<sup>3</sup> i retromanii<sup>4</sup>. Zainteresowaniem twórców polskiej kultury wizualnej cieszy

---

\* W tym rozdziale wykorzystuję przejrzone i rozszerzone fragmenty swojego artykułu: J.H. Budzik, *Nawiedzone czasy. Widma w najnowszym polskim kinie i fotografii*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 4; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nawiedzone-czasy-widma-w-najnowszym-polskim-kinie-i-fotografii/662> [dostęp: 29.12.2021].

- 1 J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 71.
- 2 Zob. np. I. Kurz, *Wytwarzanie Peerelu*, w: *Delfin w malinach. Snobizmy i obyczaje ostatniej dekady*, red. Ł. Najder et al., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- 3 Na temat filmu nostalgicznego zob.: F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplinski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997; F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, s. 279–298.
- 4 Por. S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber, New York 2011, s. xxx. Według autora retromania we współczesnej kulturze popularnej przywołuje

się choćby miejski krajobraz na moment przed transformacją, w jej trakcie oraz w czasie teraźniejszym, kilkanaście, kilkadziesiąt lat po roku 1989. W obiektywach filmowców i fotografów często pojawia się architektura okresu socjalizmu o proveniencji modernistycznej: blokowiska, wnętrza mieszkań w blokach, domy towarowe, przestrzenie wspólne, baseny, place zabaw. W najnowszych dziełach widzimy budynki, które znikają lub – paradoksalnie – niezmiennie trwają, są w trakcie rozpadu bądź metamorfozy. Mogą być traktowane jako powidoki minionej ery społecznej, kulturowej i politycznej.

W pierwszej części rozdziału opisuję narzędzie badawcze, czyli perspektywę widmontologiczną, a także odróżniam nawiedzenie obrazów od nostalgii oraz retromanii. Przywołuję także najważniejsze ustalenia badań widmontologicznych w dziedzinie polskiego filmoznawstwa oraz studiów nad fotografią. W drugiej części rozdziału przyglądam się socmodernistycznym osiedlom mieszkalnym i przestrzeniom miejskiego i małomiasteczkowego życia, ukazanym w filmach: *Zjednoczone Stany Miłości* (2016) Tomasza Wasilewskiego, *Ostatni komers* (2020) Dawida Nickela, *Superjednostka* (2014) Teresy Czepiec; w fotografiach z cyklu *W-70* (do 2007) Nicolasa GrosPierre'a, *Citymorphosis* (2013–2017) Marka M. Berezowskiego i *Disco polo* (2016) Pauliny Korobkiewicz; ostatni cykl zestawiam wyjątkowo z projektem nieco starszym – *Białoczerwono-czarną* (1999) Wojciecha Prażmowskiego. Jako konteksty przywołuję także m.in. serial *Rojst* (1. sezon, 2018) Jana Holoubka, filmy: *Ostatnia rodzina* (2016) Jana P. Matuszyńskiego oraz *Inni ludzie* (2021) Aleksandry Terpińskiej, a także album pocztówek *Latem w mieście* (2016) Mikołaja Długosza.

## Część 1

### **Hantologie, hauntologia, widmontologia, duchologia**

Widmontologia (*hantologie*), postawa filozoficzna zaproponowana przez Jacques'a Derridę, nazywana inaczej „logiką nawiedzenia” (*logique de la hantise*)<sup>5</sup>, zakłada wyjście poza kategorie „twardej” metafizyki obecności, poza „być” w opozycji do „nie być”, a w konsekwencji – poza jasno zdefiniowane i precyzyjnie

---

zawsze przeszłość niedawną, która jeszcze nie odeszła w zapomnienie oraz do której wytworów wciąż jest łatwy dostęp.

5 J. Derrida, *Widma Marksa...*, s. 31.

wytyczone pojęcia terażniejszości, przeszłości i przyszłości. Zwłaszcza terażniejszość jest określana w tej filozofii jako „słaba”, nieszczelna, rozstrojona, wnika ją w nią nieustannie fantomy tego, co było, i tego, co dopiero miałyby nadejść. Andrzej Marzec, interpretator myśli francuskiego filozofa, na gruncie refleksji nad sztuką i kulturą wyjaśnia: „Ten właśnie osobliwy, wątpliwy stan niewspółczesności terażniejszości, jej rozwarstwienia i zwichnięcia Derrida nazywa widmowością”<sup>6</sup>. W ten sposób pojmowana spektralność wyznacza horyzont interpretacyjny wybranych filmów i fotografii, w których poszukuję obrazów „teraz” nawiedzanego przez widma przeszłości i (utraconych) przyszłości.

Przyjęta perspektywa skutkuje skupieniem się na śladach przeszłości i przecuciach przyszłości, jakie możemy odnaleźć nie tylko w filmowym czasie terażniejszym, którym jest czas okołotransformacyjny, ale i w różnego typu miejscach. Choć Derrida rozpatrywał widmowość przede wszystkim w odniesieniu do czasu, czerpiący z jego myśli badacze odnosili się również do przestrzeni przychodzenia widm – np. Michel de Certeau stwierdził, że „[l]udzie mogą zamieszkiwać jedynie nawiedzone miejsca”<sup>7</sup>.

Używając terminów „widmontologia”, „hauntologia”, „widmo” i „nawiedzenie”, odwołuję się nie tylko do *hantologie* Derridy, ale też do licznych powtórzeń i modyfikacji tego pojęcia oraz nurtu rozważań, które zadomowiły się w naukach o kulturze od lat 90. XX wieku. María del Pilar Blanco i Esther Peeren, redaktorki tomu *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, proponują, by „zwrot widmowy” (*the spectral turn*) rozumieć nie jako wywrotowe zerwanie z wcześniejszymi dyskursami opisu kultury, lecz jako „uwidmowienie (*spectralization*) zwrotu, czyli jego odbicie od zdefiniowanych punktów wyjścia, pojęć linearnego postępu i ustalonych miejsc

6 A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 229. Na temat widmontologii w kontekście epistemologii, nowoczesnych teorii i praktyk sztuki oraz nowego paradygmatu myślenia o nowoczesności zob. też. J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

7 M. de Certeau, *The Practice of the Everyday Life*, transl. S. Rendall, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1984, s. 108; cyt. za: R. Luckhurst, *The Contemporary London Gothic and the Limits of the “Spectral Turn”*, in: *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, eds. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, Bloomsbury, London–New Delhi–New York–Sydney 2013, s. 80. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych w moim tłumaczeniu.

dojścia”<sup>8</sup>. Samo widmo badaczki proponują zaś rozpatrywać w kategorii metafory konceptualnej, którą Mieke Bal charakteryzuje jako posiadającą moc przywoływania „systemu produkcji wiedzy” i „wykonywania pracy teoretycznej”<sup>9</sup>. W konsekwencji widmo nawiedza badacza, wyznaczając perspektywę studiów i konteksty.

Co istotne, Blanco i Peeren kładą nacisk na etyczny wymiar koncepcji Derridy, kiedy przypominają, że widmo, gdy nawiedza, „domaga się sprawiedliwości lub co najmniej odpowiedzi”<sup>10</sup>. Francuski filozof umieszcza swój projekt w obszarze sprawiedliwości:

Jeśli szykuję się do tego, by mówić długo o widmach, o dziedzictwie i pokoleniach, o całych generacjach widm, to znaczy o pewnych *innych*, którzy nie są obecni lub obecnie żywi, ani dla nas, ani w nas, ani poza nami, to robię to w imię „sprawiedliwości”. [...] Chodzi o odpowiedzialność przed widmami tych, którzy się jeszcze nie narodzili albo już umarli [...]<sup>11</sup>.

Oddanie głosu widmom, co – jak staram się udowodnić w partiach analityczno-interpretacyjnych tego rozdziału – uczynili filmowcy i fotografowie, jest już gestem odpowiedzi na wezwanie Innego, krokiem w stronę sprawiedliwości. Kolejny krok należy do uczonych<sup>12</sup>. Na polskim gruncie widmontologii wątek etyczny akcentuje Marzec, tłumacząc, że postulowane przez Derridę życie z widmami projektuje „postawę gościnności, otwartości na to, co najbardziej niespodziewane, nieoczekiwane”<sup>13</sup>. Etyczny fundament *hantologie* sprawia, iż jasne wydaje się połączenie zwrotu widmowego nie tylko z kontynuacją refleksji nad Freudowską niesamowitością (*unheimlich*), lecz także ze studiami nad pamięcią i traumą<sup>14</sup>.

8 M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *The Spectral Turn / Introduction*, in: *The Spectralities Reader...*, s. 32.

9 M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities*, in: *The Spectralities Reader...*, s. 1.

10 Ibidem, s. 9.

11 J. Derrida, *Widma Marksa...*, s. 13.

12 Por. ibidem, s. 32–34.

13 A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 208.

14 Zob. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities...*, s. 11–15.



Redaktorki *The Spectralities Reader...* wskazują też na wielokierunkowość rozprzestrzeniania się studiów nad widmami, rozpiętych między uogólnieniem a poszukiwaniem konkretnych widmowych czasów i miejsc. Z konieczności więc w swoich analizach będę odwoływać się do wybranych realizacji zwrotu widmowego, mając na uwadze specyfikę badań popkultury, w szczególności obrazów filmowych i fotograficznych. Zgadzam się tu z ujęciem widmontologii według Marca, który dowodzi, że jest ona „niezwykle przydatnym narzędziem analizy i interpretacji myśli filozoficznej oraz tekstów kultury XX wieku”<sup>15</sup>. W centrum mojego zainteresowania znajdzie się wpływ zwrotu widmowego na interpretację filmów i fotografii, powstałych już w wieku XXI, lecz zorientowanych ku przeszłości, która nie została zakończona, i przyszłości, której wyobrażenie się nie spełniło. Dlatego najbardziej inspirujące będą dla mnie refleksy widmontologii raczej w studiach kulturoznawczych i estetycznych niż filozoficznych.

Derrida w swych spektralnych rozważaniach migruje po kontynentach i kulturach, oddzielając się od specyficznego środkowoeuropejskiego kontekstu, do którego chcę po części wrócić – książka *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka* powstała jako odpowiedź na *Koniec historii* Francisa Fukuyamy i upadek ZSRR. We wstępie do wydanego w pierwszych latach XXI stulecia studium *Spectral America. Phantoms and the National Imagination* Jeffrey Andrew Weinstock stwierdza, że „[n]asze współczesne czasy są nawiedzone”<sup>16</sup>, proponując hauntologię kultury amerykańskiej ograniczonej terytorialnie i czasowo. Kategorii *hauntology* w kontekście brytyjskiej popkultury używają Mark Fisher<sup>17</sup> i Simon Reynolds. Widmontologia (hauntologia<sup>18</sup>) jest dla nich sposobem istnienia i opisu rzeczywistości kulturowej: w dużej mierze muzycznej, ale też filmowej i literackiej. Podczas gdy Derrida widzi Europę jako nawiedzaną przede wszystkim przez widma marksizmu, brytyjscy autorzy

15 A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 10–11.

16 J.A. Weinstock, *The Spectral Turn*, in: *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*, ed. Idem, The University of Wisconsin Press, Madison 2004, s. 3.

17 M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester, Washington 2016; Idem, *What is Hauntology?*, „Film Quarterly” 2012, vol. 66, no. 1, s. 16–24.

18 Marzec kilkakrotnie używa tak spolszczonego terminu, określając badaczy hauntologami. Zob. A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 257–269. Również Miłosz Stelmach wymiennie pisze o hauntologii i widmontologii. Zob. M. Stelmach, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2020, s. 313–328.

malują obraz współczesnej kultury popularnej odwiedzanej przez widma niedawnego wczoraj i nieziszczzonego jutra, wykraczające poza sferę wpływów rzeczywistości komunistycznej.

W odniesieniu do *hauntology*, rozwijanej przez Fishera i interesującej mnie szczególnie w tym rozdziale, polska badaczka Olga Drenda wprowadziła na grunt antropologii codzienności pojęcie duchologii, sytuując je w kulturoznawstwie tam, „gdzie występowały jakieś zagięcia pamięci, niedokonane przyszłości, słabo uchwytnie widma i majaki”<sup>19</sup>. W książce *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji* (2016) Drenda przygląda się szczególnej epoce około przełomowego roku 1989, który nazywa duchologicznym. Jej granice czasowe wytycza na lata 1986/1987–1994, co sytuuje te badania w obszarze Derridiańskiej widmontologii. Wyznaczenie początku rodzimej duchologii wyjaśnia następująco: „Polska, nominalnie wciąż socjalistyczna, zaczynała wówczas powoli zmierzać w stronę modelu kapitalistycznego – pojawiały się lokalne warianty elementów tego systemu, jak reklama telewizyjna czy firmy prywatne (polonijne)”<sup>20</sup>. Data końcowa odnosi się do wprowadzenia ustawy antypirackiej oraz denominacji złotego; po roku 1994 miejski krajobraz Polski coraz bardziej upodabniał się do globalnych wzorców narzucanych przez kraje kapitalistyczne.

Przywołuję ustalenia autorki *Duchologii polskiej...*, ponieważ to właśnie filmowa reprezentacja wskazanego momentu w dziejach stanowi dla mnie punkt wyjścia do widmontologicznego ujęcia wybranych dokonań filmowców i fotografów, którzy w ostatnich latach powracają do przeszłości, choć rozszerzam spektrum poszukiwań na czas przed tym okresem i po nim. Widmontologia jest bowiem zakorzeniona przede wszystkim w szekspirowskim „czasie, który wypadł z ram”<sup>21</sup>, czasie wykolejonym, niespójnym i skrzywionym<sup>22</sup>. Ponadto

19 O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 8.

20 Ibidem, s. 14.

21 J. Derrida, *Widma Marksa...*, s. 42.

22 Chodzi oczywiście o kwestię: „The time is out of joint” z *Hamleta* Szekspira, którą dekonstruuje w swoim projekcie Jacques Derrida, dając podwaliny widmontologii (*hantologie*) – widma nawiedzają właśnie ów z(a)lamany czas terazniejszy, „roz-łączony, w spoinie czasu radykalnie roz-spojonego, pozbawionego trwałych połączeń. Nie chodzi o czas, którego spojenia są negowane, połamane, nadwerężone, dysfunkcyjne, niedopasowane [...] lecz o czas bez »trwałych« spojeń i »stałych« połączeń”. Ibidem, s. 42 i nast. (porównanie różnych francuskojęzycznych

jest związana z kryzysem tradycyjnie rozumianej przestrzeni<sup>23</sup>, co również odzwierciedlają dzieła kultury wizualnej.

We wprowadzeniu do omawianej pracy Drenda wspomina o „niedokonanych przyszłościach”, przywołując termin *lost futures*<sup>24</sup> Fishera, który będę tu tłumaczyć jako utracone przyszłości. Badając historię kultury popularnej (przede wszystkim seriale) oraz muzyki rozrywkowej drugiej połowy XX i początku XXI wieku, brytyjski autor zauważa, że po latach 90. w muzyce nie występował już szok nowości, powiew eksperymentu i świeżości. Anachronizmy zaczęły przeważać nad innowacjami: „To nie wydaje się przyszłością. Ewentualnie wydaje się, jak gdyby XXI wiek w ogóle się jeszcze nie zaczął”<sup>25</sup>. Wpisuje on zaobserwowane zjawiska w szerszy kontekst przemian gospodarczych, ekonomicznych i społeczno-politycznych ostatnich trzech dekad i dochodzi do wniosku, że w wyniku upowszechniającego się postfordyzmu, neoliberalizmu i internetowego usieciowienia „kultura straciła umiejętność ujmowania i artykułowania teraźniejszości”<sup>26</sup>. Choć może teraźniejszości po prostu nie ma, ponieważ stała się polem oddziaływania anachronizmów i „odwołanych”<sup>27</sup> przyszłości. Utraconych, ponieważ współcześnie nikt już nie oczekuje fundamentalnych i przełomowych zmian, skoro przez ostatnie 30 lat nadzieje te się nie ziściły. W rezultacie to, co minęło, nie wydaje się wcale tak odległe – *vide* wszechobecne powidoki PRL w Polsce, które w końcu stały się elementem mody – a to, co ma nadejść, najprawdopodobniej będzie bardzo podobne do tego, co trwa.

## Kino widmowe a kino retro

Badawcza rzetelność wymaga choć próby nakreślenia granic między filmem nawiedzonym a filmem nostalgicznym zdefiniowanym przez Frederica Jamesona, tym bardziej że chcę wziąć pod uwagę estetykę filmowych (i fotograficznych) obrazów. Czym różniłoby się nawiedzenie od stylizacji retro? Odpowiedź na

---

tłumaczeń *Hamleta*). Zob. też. A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 211-229 (porównanie tłumaczeń polskojęzycznych).

23 Por. M. Fisher, *Ghosts of My Life...*, s. 30.

24 Zob. *ibidem*, s. 14-37.

25 *Ibidem*, s. 19.

26 *Ibidem*, s. 20.

27 Fisher używa terminu *cancelled* alternatywnie do *lost*.

to pytanie wcale nie jest prosta, gdyż sama kategoria filmu nostalgicznego nie jest jednoznaczna<sup>28</sup>. Badacze filmu najczęściej odwołują się do myśli Jamesona, który w 1984 roku na łamach „New Left Review”<sup>29</sup> tłumaczył, czym jest *nostalgia film* (nazywany też z francuska *le mode rétro*), choć już pod koniec lat 70. XX wieku o filmie nostalgicznym pisał inny amerykański historyk filmu Marc Le Sueur<sup>30</sup>. Jameson wymieniał amerykańskie realizacje filmowe z lat 70. i 80. XX wieku, w których dostrzegał styl retro – formę naśladowującą wprost filmową estetykę lat 50., nawet w filmach, których akcja rozgrywała się w późniejszych dekadach. Krakowska badaczka Barbara Szczekała podsumowuje rozumienie filmu nostalgicznego, który „dla amerykańskiego neomarksisty był objawem impasu krytycznej świadomości społeczeństwa kapitalistycznego”<sup>31</sup>: estetyczną wydmuszką, korzystającą z naśladownictwa, pastiszu, powierzchownej ornamentyki, przywołującej na myśl wyidealizowane formy przeszłości.

Zainteresowany również socjologicznymi kontekstami hauntologii Fisher wypełnia lukę zauważoną w pismach Jamesona, który wprawdzie łączył filmy nostalgicznie powracające do historii z „kulturową logiką późnego kapitalizmu”<sup>32</sup>, ale nie tłumaczył tego związku. Autor *Ghosts of My Life...* pochyla się nad tą kwestią i proponuje dwa wyjaśnienia. Po pierwsze, zmęczeniu pracą i intensywnością licznych bodźców konsumenci szukają bezpiecznej relacji z tym, co

- 
- 28 Co oczywiście wiąże się też z wielością podejść do definiowania nostalgii. Wpływ na studia filmoznawcze mają prace Svetlany Boym, która wyróżnia nostalgię: retrospektywną, skupioną na przeszłości; perspektywiczną, zwróconą ku utopijnej przyszłości; restoratywną (naśladowniczą) i refleksyjną (krytyczną). Zob. np.: S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001; Eadem: *Nostalgia jako źródło cierpienia*, przeł. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, z. 1 (352), s. 99–112, DOI: 10.24425/rl.2018.124791; K. Kostyra, *Okna pamięci – filmowy krajobraz nostalgiczny*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2017 nr 9(4), s. 53–61, DOI: 10.24917/20837275.9.4.5.
- 29 Zob.: F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” 1984, no. 146, s. 53–92; K. Kostyra, *Długi żywot filmu nostalgicznego: o funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2019, nr 3982, s. 462, DOI: 10.19195/0867-7441.25.26.
- 30 Zob. M. Le Sueur, *Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Film: Heritage and Methods*, „Journal of Popular Film” 1977, vol. 6(2), s. 187–197.
- 31 B. Szczekała, *Nie tylko nostalgia. Fenomen retro krytycznego*, w: *Pomiędzy retro a retromanią*, red. M. Major, P. Włodek, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018, s. 261.
- 32 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

jest już przez nich oswojone. Po drugie, w rzeczywistości wolnego rynku zasoby artystów znacząco się skurczyły, przez co wielu z nich wybrało strategię dostarczania odbiorcom form i treści, które nawiązywały do przeszłości, co zwiększało szansę na sukces<sup>33</sup>. W konsekwencji tych obserwacji w sferze muzyki Fisher zwrócił się ku Derridiańskiej widmontologii, odnajdując w niej narzędzia i sposób opisu popkulturowego pejzażu XXI wieku. W muzyce znakiem widm były trzaski, w filmie – nie typowe dla horroru zjawy z zaświatów, lecz niejasny status filmowego „teraz”, w którym splatały się widma niedokończonych przeszłości i niespełnionych przyszłości<sup>34</sup>.

Problematyczność kategorii filmu nostalgicznego wnikliwie analizuje filmoznawczyni Karolina Kostyra, zauważając jej nadużywanie w przypadku wszelkiego rodzaju opowieści, w których pojawiają się nawiązania do każdego możliwego okresu w historii sztuki filmowej, szczególnie jeśli mają one znamiona anachronizmu lub pozbawionej krytycyzmu patyny estetycznej. Kostyra wypunktowuje zauważoną też przez innych badaczy sprzeczność w myśli autora *Postmodernizmu, czyli logiki kulturowej późnego kapitalizmu*:

Kino, które Jameson oskarża o lekkomyślne traktowanie historii i przerost formy nad treścią, nie może jego zdaniem kryć w sobie autentycznych, zaangażowanych afektywnie tęsknot. Jeśli akurat nie służy bieżącej polityce, to komunikuje co najwyżej wyczerpanie późnego kapitalizmu. Tym samym film nostalgiczny okazuje się narzędziem panującej ideologii, służącym legitymizacji klasowych stosunków społecznych, przeciw którym występuje Jameson<sup>35</sup>.

A zatem kategoria filmu nostalgicznego z biegiem czasu rozmyła się i straciła na znaczeniu, stała się synonimem powierzchownego zainteresowania medium swoją własną przeszłością, a do tego – co udowadnia katowicka badaczka – anachronizmy kina współczesnego (postmodernistycznego) w swej istocie niewiele różnią się od tych obserwowanych w kinie klasycznym. Trudno zatem nie zgodzić się z jej konkluzją: „Jeśli z kategorii filmu nostalgicznego da się cokolwiek ocalić, będzie to wrażliwość na estetykę przeszłości. Kino mierzące się z kwestiami temporalnymi ma bowiem własną poetykę, w której opowiada

33 Zob. M. Fisher, *Ghosts of My Life...*

34 Zob. ibidem, a także M. Fisher, *What is Hauntology?...*, s. 20–24.

35 Zob. K. Kostyra, *Długi żywot...*, s. 467.

o minionych czasach”<sup>36</sup>. Tak zakreślona perspektywa analityczna sprawia, iż badacze filmu stają się uważni na wizualne rozwiązania, formalne szczegóły, a także skrupulatnie rozważają, na jakich zasadach historyczność funkcjonuje w danym filmie.

Wywodząca się z takiego świeżego ujęcia *nostalgia film* i obiecująca pod względem teoretycznym wydaje się kategoria „retro krytycznego”. Szczekała – w opozycji do fasadowej retromanii – wyjaśnia ją następująco: „Retro krytyczne to polemika z upraszczającą kulturową postpamięcią, która stara się zamieść pod dywan kontrowersje i cienie historii najnowszej. Zamiast ślepego sentymentu prezentuje przepracowany resentyment – przypomina, że tak naprawdę nie ma za czym tęsknić”<sup>37</sup>. Pastisz lub stylizacja stosowane są w tym wypadku po to, by uzmysłowić odbiorcy, że zmienił się sposób rozumienia przywoływanej poprzez estetykę przeszłości – nie jest już ona idealizowana, nie pełni funkcji utopii, do której chcemy wrócić. W przypadku krytycznej reinterpretacji tak istotnych dla filmu nostalgicznego lat 50. XX wieku w Stanach Zjednoczonych odczarowana zostaje m.in. patriarchalna opresja kobiet, wykluczenie środowisk queerowych i mniejszości etnicznych<sup>38</sup>. Subwersywne zabiegi w ramach retro krytycznego wychodzą też poza estetykę: dokonywane są nieznaczące modyfikacje typów postaci czy klasycznych schematów narracyjnych, by obnażyć samoświadomość stylizacji i skierować uwagę widza na zrewidowane zagadnienia społeczne i polityczne. W pewnym uproszczeniu, które wydaje się jednak praktyczne, można uznać, że film nostalgiczny przywołuje monolityczny i wyidealizowany obraz przeszłości, retro krytyczne szuka w nim pęknięć, a kino nawiedzone obnaża niepełność teraźniejszości, wskazując zepchnięte na margines świadomości społecznej zjawy tego, co już miało miejsce, i tego, co przychodzi z niedokonanych przyszłości<sup>39</sup>.

Należy jeszcze nadmienić, iż blisko związany – choć absolutnie nietożsamy – z kinem nostalgicznym jest u Jamesona filmowy realizm magiczny<sup>40</sup>, który również ujawnia się w narracjach historyzujących. O ile jednak *mode rétro* sięga

36 Ibidem, s. 470.

37 B. Szczekała, *Nie tylko nostalgia...*, s. 257.

38 Zob. ibidem, passim.

39 Por. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities...*, s. 16.

40 Zob. F. Jameson, *On Magic Realism in Film*, „Critical Inquiry” 1986, vol. 12, no. 2, s. 301–325; <https://www.jstor.org/stable/1343476> [dostęp: 7.02.2022].

najczęściej do niedalekiej przeszłości i wytwarza przede wszystkim jej obraz-symulakrum, o tyle realizm magiczny wraca do historii wcześniejszej, a swoje źródło znajduje „w momentach transformacji społeczno-ekonomicznych i towarzyszącej im koegzystencji różnorodnych kodów reprezentacji”<sup>41</sup>. W myśl tego rozróżnienia badaczka kina środkowo-wschodnioeuropejskiego Aga Skrodzka rozpoznaje realizm magiczny w polskich (i nie tylko polskich) filmach lat 90. XX i początku XXI wieku, przede wszystkim Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Jakimowskiego, Piotra Trzaskalskiego i Dariusza Jabłońskiego, podążając za inspiracją przemian po 1989 roku. Kategoria filmowego realizmu magicznego wydaje mi się wciąż cenna i przydatna w badaniach nad nowszym polskim kinem, jednak wybrane przeze mnie narracje są od niej dość odległe.

W nakreślonym obszarze badań między filmem nostalgicznym, realizmem magicznym a retro krytycznym kino nawiedzone byłoby bliżej nurtu krytycznego, ponieważ jednoznaczność fasadowej retromanii klóci się – w mojej ocenie – z problematycznym statusem (nie)obecności widma. Tam, gdzie pojawia się widmo, obecna – czy wymagana, jak chciał Derrida – jest też odpowiedź, sprawiedliwość dziejowa, a zatem i przemyślenie przeszłości lub wyobrażenia przyszłości. Szczekała na końcu swojego eseju wymienia dwa duchologiczne polskie filmy współczesne: *Ile waży koń trojański?* Juliusza Machulskiego (2008) i *Rewers* Borysa Lankosza (2009), które jej zdaniem „skutecznie egzorcyzmują demony słusznie minionych czasów”<sup>42</sup>. Oba wspomniane filmy rozgrywają się (*Ile waży koń trojański?* częściowo) w okresie PRL i mimo dopracowanej stylizacji (kostiumy, dekoracje) nie poprzestają na nostalgicznym wspomnieniu, lecz rewidują kulturową pamięć tego okresu. Mój wywód dotyczący kina duchologicznego dotyczyć będzie innych obszarów niż te, które interesują krakowską badaczkę; rozpoczynam go niejako w tym miejscu, w którym ona kończy swoje studium.

### Pogromcy duchów nad Wisłą: widmontologia w studiach nad polskim filmem

W odniesieniu do kina polskiego perspektywę widmontologiczną proponuje Miłosz Stelmach w książce *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*.

41 A. Skrodzka, *Magic Realist Cinema in East Central Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 16.

42 B. Szczekała, *Nie tylko nostalgia...*, s. 279.

Autor analizuje jednak kino okresu wcześniejszego niż ten, który jest przedmiotem mojego zainteresowania: skupia się na latach 70. i 80. XX wieku, wpisując wybrane dzieła filmowe<sup>43</sup> tego czasu w teorię późnego modernizmu. Konsekwencją precyzyjnie zakreślonej ramy metodologicznej *Przecucia końca...* jest zaakcentowanie wątków kontrapokaliptycznych w myśli Derridy i jego kontynuatorów, wedle których widma „[p]rzeciwstawiają się [...] i niuansują opowieść o kulturowym końcu i nieuchronnej katastrofie”<sup>44</sup>, co prowadzi do postrzegania świata (przedstawionego) jako czasoprzestrzeni zawieszonyj między obecnością a nieobecnością. Stelmach tropi duchy m.in. w filmach Jerzego Wojciecha Hasa, Tadeusza Konwickiego i Krzysztofa Kiesłowskiego, zaświadczone o spirytystycznym w swej istocie charakterze kina<sup>45</sup>, na co zresztą zwracał uwagę również Derrida. Ponadto zjawy wszelkiego rodzaju są idealnymi mediami do prowadzenia mylącej, subiektywnej narracji i konstrukcji niejasnego ontologicznie świata przedstawionego<sup>46</sup>.

Punkt wyjścia rozprawy oraz wybrany przedmiot badań sprawiają tym samym, że rozdział hauntologiczny jest raczej uzupełnieniem i potwierdzeniem wcześniej przedstawionych tez odnoszących się do charakterystyki późnego modernizmu: za sprawą dość dosłownie rozumianych filmowych widm „po raz kolejny do głosu dochodzi opisywana już [...] sekularna apokalipsa, która z ostatecznego końca zamienia się w ostateczny kryzys, uniemożliwiający zamknięcie i zakończenie nowoczesności, powracającej wciąż pod postacią duchów”<sup>47</sup>. Zogniskowanie widmontologicznych refleksji jest oczywiście uzasadnione ich filozoficzną genezą i egzegezą – Stelmach przywołuje dwóch najważniejszych polskich hauntologów: Marca i Jakuba Momro – i stanowi nowatorskie spojrzenie na polskie kino, co zresztą zauważyli recenzenci *Przecucia końca...*<sup>48</sup>. Jednak

43 Autor wprost określa przedmiot swego zainteresowania jako „kino artystyczne”, choć go nie definiuje. Zob. M. Stelmach, *Przecucie końca...*, s. 15.

44 Ibidem, s. 326.

45 W innym miejscu również rozpatrywałam magiczność i niesamowitość filmowego medium, nawiązując jednak do odmiennych kontekstów filozoficznych, m.in. do Edgara Morina. Zob. J.H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

46 Zob. ibidem, s. 320.

47 Ibidem, s. 328.

48 Zob. M. Adamczak, *O modernizmie wyczerpanym*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 113, s. 151; <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/475/529> [dostęp: 29.12.2021].



z racji skrócowego ujęcia i szczególnego umiejscowienia kontekstu widmolologicznego badacz skupia się przede wszystkim na nawiedzaniu teraźniejszości przez niedokończoną przeszłość (modernizmu), pomija natomiast wymiar widma opisywany przez Derridę jako *arrivant*<sup>49</sup> („zapowiadający to, co nadzie”<sup>50</sup>), a więc wychylony ku nieziszczonej przyszłości.

Francuski filozof objaśnia ten podwójny wektor działania widma w cytacie stanowiącym motto niniejszego rozdziału: „Co z przyszłością? Przyszłość może należeć tylko do widm. A także przeszłość”<sup>51</sup>. Stoję na stanowisku, że przyglądając się obrazom współczesnym, nie można pominąć tego wychylenia widm również w przyszłość, dlatego w analizach i interpretacjach wybranych obrazów szukam równowagi w dynamicznym układzie zjaw tego, co było i nie może odejść, z tym, co nie nadeszło, choć istniało jako zapowiedź. Tym samym traktuję jako usprawiedliwione moje poszukiwania widm w kinie, które trudno byłoby nazwać (neo)modernistycznym, choć Wasilewski czy Nickel są na pewno kontynuatorami poetyki i moralnej optyki Kieślowskiego. Opisywane przeze mnie filmy to dzieła zupełnie innej epoki niż stanowiące przedmiot badań Stelmacha realizacje z lat 70. i 80. XX wieku<sup>52</sup>, jednak duchologiczne czasy są w nich przywoływane *explicite* (Wasilewski) lub *implicite* (Nickel).

Inne warte odnotowania spojrzenie na polskie kino przedstawia Michał Piepiórka w pracy *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*<sup>53</sup>, choć autor nie odwołuje się wprost do hauntologii. Niemniej obraz pomnika Marksa, który w *Kapitale* Feliksa Falka unosi się nad stolicą Polski, jednoznacznie odsyła do Derridiańskiej wizji. Zainteresowanie Piepiórki filmowymi wyobrażeniami kapitalizmu zbliża go do

49 Z języka francuskiego *arriver* – przybywać, nadchodzić; *arrivant* – przybywający, nadchodzący.

50 Zob. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities...*, s. 13.

51 J. Derrida, *Widma Marksa...*, s. 71.

52 Należy zaznaczyć, że wspomniany badacz jest też autorem artykułu o kategorii nawiedzenia w odniesieniu do kina współczesnego, choć zmienioną część tego tekstu odnajdujemy w *Przeczcuciu końca...* W artykule prezentuje on głębsze teoretycznofilmowe dywagacje odnoszone do Derridiańskiej hauntologii, podejmuje także problem autotematyzmu kina i filmowego przetwarzania „śmierci kina” głoszonej wraz z przemianami medium. Zob. M. Stelmach, *Nawiedzony ekran. Przyczynek do widmontologii współczesnego kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 102–113.

53 M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.

Fishera, którego hauntologia jest silnie zakorzeniona w analizie społeczeństwa i kultury późnego kapitalizmu. O ile tło refleksji obu badaczy jest tu podobne, o tyle polski filmoznawca ogranicza pole badań do początków i wczesnego rozwoju nowego ustroju w Polsce.

Również w recepcji *Rockefellerów i Marksa nad Warszawą...* wybrzmiewają spektralne aluzje. Bartosz Żurawiecki w takich ramach podsumowuje badania autora pracy: „Różne widma, od których tak usilnie próbowała uciec Polska i jej kino, znowu przecież krążą nad Warszawą i innymi miastami globu. Piepiórka rekonstruuje filmowe ślady walki z upiorami kapitalizmu”<sup>54</sup>. Co istotne, w wybranych przez filmoznawcę fabułach rzeźbione widma to zarówno *zombies* socjalizmu, jak i niemożliwe do osiągnięcia marzenia o dobrobycie. „Upiory kapitalizmu” to również spychane na margines politycznie mainstreamowej afirmacji wolnego rynku duchy tych, którym się nie powiodło. Antyliberalna narracja jest jednak zagłuszana, jak dowodzi autor, przez dominującą perspektywę inteligentcko-moralizującą, która gloryfikuje konserwatywne wartości, a równocześnie rozgrzesza kapitalizm nawet w jego najbardziej drapieżnych postaciach. Recenzent *Rockefellerów i Marksa nad Warszawą...* trafnie podsumowuje siłę tego dyskursu nie tylko w kinie, ale też w mentalności przełomu XX i XXI wieku: „Łączył się ów etos z jednoznacznym potępieniem »komuny« i przekonaniem, że wraz z rozpadem ZSRR skończyły się wszelkie ideologie i systemy. Ba! Skończyła się też historia (zgodnie z hasłem rzuconym przez Fukuyamę), a kapitalizm oznacza co najwyżej zabawę z rzeczywistością w »postmodernizm«”<sup>55</sup>. To już odwołanie wprost do Derridy i jego odpowiedzi na *Koniec historii* Fukuyamy, i faktycznie rozprawę Piepiórki można uznać za arcyciekawą i *implicite* aplikację hauntologii do badań nad kinem okresu, który tak bardzo interesował również francuskiego myśliciela.

Z przeglądu filmowych biznesmenów oraz bohaterów, którzy skorzystali i którzy stracili w rodzącym się polskim kapitalizmie, wyłania się obraz czasu nawiedzanego zarówno przez socjalistyczną przeszłość, która wcale tak szybko nie chciała odejść, jak i przez świetlaną, sielankową przyszłość dobrobytu, która w momencie wchodzenia Polski w nowy ustrój została przecież zakwestionowana przez problemy społeczeństw zachodnich. Jak wspomniałam już

54 B. Żurawiecki, *Widmo krąży*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8606-widmo-krazy.html> [dostęp: 29.12.2021].

55 Ibidem.

w rozdziale pierwszym (i co wytknął autorowi Sebastian Smoliński w recenzji), Piepiórka rezygnuje jednak z typowo estetycznych i formalnych analiz, a szkoda, gdyż z pewnością rozszerzyłoby to spektrum rozważań o sposoby reprezentacji tematów podejmowanych przez filmowców.

## Hauntologia fotograficzna

Dyskurs hauntologiczny obecny jest również w studiach nad fotografią jako medium, które skupia w sobie zarówno czas, jak i przestrzeń naznaczone widmami<sup>56</sup>. Z moich ustaleń wynika, że kategorię widma w analizie i interpretacji zdjęć jako pierwsza zastosowała Katarzyna Marciniak – związana z amerykańskimi uniwersytetami badaczka sztuk wizualnych. Marciniak jest autorką esejów towarzyszących cyklowi zdjęć *Streets of Crocodiles* Kamila Turowskiego (2010)<sup>57</sup> przedstawiających nawiedzone miejsca w Łodzi: rozsypujące się bramy nieodnowionych kamienic, stare sklepy i zakłady rzemieślnicze, prowizoryczne kioski czy prefabrykaty, z założenia tymczasowe, a już wrosnięte w potransformacyjny krajobraz. Na zdjęciach Turowskiego bieda miesza się z oznakami luksusu, sentyment do starych przedmiotów z ujawnianiem brzydoty i rozpadu, hasła „kocham Żydów” z hasłami „Żydzi gaz” na szubienicy, wysprejowane na ścianach budynków. Naukowszczy argumentuje, że fotografie te ujawniają akumulację nie tylko materialnych, ale i mentalnych pozostałości z czasów przed 1989 rokiem. W widokach uchwyconych w obiektywie widzi dowody na to, że szybkie przemiany gospodarcze i ekonomiczne, jakie zaszły w byłych państwach socjalistycznych i komunistycznych, nie wymazały wykształconych w totalitarnym ustroju postaw i wzorów zachowań. Na zdjęciach z albumu *Streets of Crocodiles* badaczka wskazuje też widma seksizmu, homofobii, antysemityzmu i rasizmu, które prześwitują pod ujednoliconą powierzchnią globalizującej tożsamości – pod billboardami, odmalowanymi kamienicami, prowizorycznymi obiektami handlowymi. Jej spostrzeżenia są zgodne z eksplikacją artysty, który w przedmowie opisuje swoją rodzinną Łódź jako emblematyczne dla Europy

56 Należy wspomnieć, że równie pręźnie jak studia nad *nostalgia film* rozwija się refleksja nad nostalgią w medium fotograficznym. Zob. np. G. Bartholeyns, *The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography*, in: *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, ed. K. Niemeyer, Palgrave Macmillan, Hampshire 2014, s. 51–69.

57 Fotograf oczywiście nawiązuje do opowiadania Brunona Schulza *Ulica krokodyli* z tomu *Sklepy cynamonowe*.

miejsce, „gdzie demokratyczne kolory zachodniego konsumeryzmu zderzają się z monochromatycznymi anachronizmami starej, socjalistycznej rzeczywistości”<sup>58</sup>. Dla porządku należy dodać, że widmowych warstw jest w *Streets of Crocodiles* więcej: zgromadzone kadry odsłaniają także pozostałości kultury fabrycznej czy zabudowy miejskiej z różnych stuleci. Tak samo „kolory zachodniego konsumeryzmu” są różnorodne: od wyblakłych reklam podróży na Kubę, przez reklamy seksistowskie, po nowoczesne biurowce górujące nad zaniedbanymi osiedlami mieszkalnymi.

Marciniak podkreśla etyczny wymiar perspektywy widmontologicznej, dzięki któremu zauważenia i zadośćuczynienia domagają się zaniedbani, nieuprzywilejowani i nieszanowani – biedni, Żydzi, kulturowo obcy. W swym komentarzu badaczka skupia się przede wszystkim na widmach przeszłości, zauważając i opisując odrapane budynki, wrogość wobec Innego i materialną zapaść krajobrazu. Nie rozwija natomiast wątku Fisherowskich utraconych przyszłości, a te – w mojej opinii – również zostawiają wyrazisty ślad, zwłaszcza na zdjęciach prezentujących rodzime wcielenia globalnego dobrobytu: światy obiecane w reklamach, zapowiedzi szybkich i łatwych pieniędzy czy pseudo-luksusowe dobra na wyciągnięcie ręki. W fotografiach innych artystów, które analizuję w dalszych częściach rozdziału, nie tylko poświęcam uwagę śladom nieumarłego socjalizmu, ale też tropię wyobrażenia kapitalistycznej przyszłości rodem z Zachodu, które stworzyło społeczeństwo strauumatyzowane komunistycznym reżimem.

Przemiany po 1989 roku, jak pisze Marciniak, „wytwarzają hybrydowe kultury, często niepokojącą [*uncanny*] materialną i emocjonalną architekturę, która krzyżuje trwającą rzeczywistość socjalistyczną z entuzjastycznie witanymi dobrami, obrazami i nowymi modelami pożądanej tożsamości z Zachodu”<sup>59</sup>. *Streets of Crocodiles* miałyby być emblematyczną serią obrazów ilustrujących te procesy. Zatrzymajmy się na chwilę przy znaczącym określeniu *uncanny*, które przetłumaczyłam jako „niepokojące” – ponieważ moim zdaniem słowo to lepiej pasuje do kontekstu wyводу – a które najczęściej jest tłumaczone jako „nie-samowite”. To oczywiście kategoria *unheimlich* wywiedziona z pism Zygmunta

58 K. Turowski, *Preface*, in: *Streets of Crocodiles. Photography, Media and Postsocialist Landscapes in Poland*, Photography by K. Turowski, Introduction by J. Hoberman, Essays by K. Marciniak, Intellect, Bristol 2010, s. 15.

59 K. Marciniak, *Postsocialist Hybrids*, in: *Streets of Crocodiles...*, s. 119.

Freuda, a wcześniej Ernsta Jentscha<sup>60</sup>, przyswojona także przez badaczy hauntologicznych. Dla porządku – i w koniecznym uproszczeniu – przypomnijmy, że wrażenie niesamowitości czy nieswojości Freud przypisuje sytuacji kontaktu z czymś znanym, co nabrało cech tajemniczości, dlatego przestaje być rozpoznawalne i oswojone. Coś, co było dobrze zrozumiane i łatwo rozpoznawalne, nagle zaczyna przejmować grozą i niepokojem.

\*

W studiach widmontologicznych niesamowitość odnoszona jest zarówno do czasu, jak i do przestrzeni, w myśl założenia, że „powtarzalność wydarzeń, obrazów i umiejscowień jest jednym z powracających motywów niesamowitego”<sup>61</sup>. Interpretatorka *Streets of Crocodiles* nazywa niepokojącą/niesamowitą czasoprzestrzeń formowaną przez procesy transformacji po 1989 roku na terenie Europy postkomunistycznej, a użycie słowa „architektura” jest tu też znamienne dla dyskursu hauntologicznego: uwaga badaczy skierowana jest bowiem również na niesamowitość architektury, która staje się przestrzenią wspomnianych repetycji i ciągłych spotkań człowieka z tym, co nieswoje<sup>62</sup>.

Dlatego w swoich odczytaniach kontynuuję ten trop, w kolejnej części rozdziału poświęcając uwagę architekturze uwiecznionej w filmowych i fotograficznych kadrach. Przyglądam się jej jak najuważniej, by wypełnić postulat badawczy sformułowany przez Blanco i Peeren: „Jako przybywający/zjawy [*arrivants*] kontemplujący/kontemplujące spektralny krajobraz jesteśmy odpowiedzialni za czytanie pustki lub – przeciwnie – pozornej pełni nieobecności tego, co przeszłe w tych przestrzeniach, poprzez złożoną i nierzadko brutalną dialektykę przeszłości i teraźniejszości”<sup>63</sup>. Zgodnie z zarysowaną przez redaktorki *The Spectralities Reader...* perspektywą skupiam się też na bardzo konkretnym umiejscowieniu wybranych obrazów jako emblematycznych dla kultury wizualnej obszaru postkomunistycznego. Liczę na to, że za sprawą wyboru materiału

60 Na temat kategorii *unheimlich* w odniesieniu do filmu pisałam w: J.H. Budzik, *Filmowe cuda...*, s. 68–70, 110–112, 149–156.

61 M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Possessions: Spectral Places / Introduction*, in: *The Spectralities Reader...*, s. 396.

62 Zob.: ibidem; A. Vidler, *Buried Alive*, in: *The Spectralities Reader...*, s. 403–413; U. Baer, *To Give Memory a Place: Contemporary Holocaust Photography and the Landscape Tradition*, in: *The Spectralities Reader...*, s. 415–443.

63 M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Possessions...*, s. 399.

badawczego oraz powziętych przeze mnie tropów analityczno-interpretacyjnych uda mi się uniknąć zbytnej generalizacji, zauważalnej często w hauntologicznych opracowaniach<sup>64</sup>, oraz udowodnić, iż filmowe i fotograficzne widma różnią się od obrazów nostalgii.

## Część 2

### W domach z betonu

Termin „socmodernizm” został wprowadzony do historii architektury przez Adama Miłobędzkiego w odniesieniu do stylu występującego od końca lat 50. do końca lat 80. XX wieku, ze szczególnym wskazaniem Europy Środkowo-Wschodniej, choć był on obecny na całym kontynencie. Tego określenia będę tutaj używać z powodów praktycznych, mając świadomość, że nie wszyscy historycy architektury są jego zwolennikami<sup>65</sup>. Pisząc o socmodernistycznych osiedlach mieszkalnych, mam na myśli architekturę blokowisk: funkcjonalistyczną, stypizowaną, wywodzącą się z modernistycznych, przedwojennych założeń Le Corbusiera, ale przefiltrowaną przez politykę i urbanistykę krajów socjalistycznych.

Do przyjęcia perspektywy skupionej na architekturze zainspirował mnie artykuł Ewy Mazierskiej na temat filmowych wizji socjalistycznych budynków i pomników w kontekście trwającej „debaty co, dlaczego i jak powinno zostać zachowane z socjalistycznej przeszłości Polski”<sup>66</sup>. Autorka uzasadnia swoje

64 Zob. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities...*

65 Zob. <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/lukasz-galusek-chcialbym-zeby-socmodernizm-byl-neutralnym-terminem> [dostęp: 6.05.2022]; zob. też: K. Kępiński, *Socmodernizm*, <https://autoportret.pl/socmodernizm-1/> [dostęp: 6.05.2022]. Na temat krytycznego stosunku do pojęcia socmodernizmu zob. np.: M. Semeniuk, *Socmodernizm nie istnieje*, <https://autoportret.pl/socmodernizm-polemika/> [dostęp: 6.05.2022] i monograficzny numer czasopisma „Herito” 2015, nr 17–18: *Socmodernizm w architekturze*.

66 E. Mazierska, *Demolish, Preserve or Beautify. Representations of the Remnants of Socialism in Polish Postcommunist Cinema*, in: *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture. Moving Images of Postcommunism*, ed. L. Kristensen, Routledge, London 2012, s. 107. Ewa Mazierska uważa, że przyglądając się reprezentacjom tych „pozostałości socjalizmu”, dowiadujemy się, jak społeczność postkomunistycznej Polski postrzega ślady czasu sprzed 1989 roku. W interpretacji trzech filmów o ludziach zamieszkujących miejsca głęboko zanurzone w przeszłości – *Małej Moskwy* (reż. W. Krzystek, 2008), *Rezerwatu* (reż. Ł. Palkowski,

podejście na dwa sposoby: po pierwsze, destrukcja lub zachowanie budynków zawsze odnosi się do życia ludzi, po drugie, symboliczny wymiar budynków odsłania „specyficzne tradycje, style życia i wartości”<sup>67</sup>. W filmach możemy rozpoznać różnorakie postawy wobec dziedzictwa socjalizmu, którego jednym z wyrazów jest architektura obramowująca ludzkie doświadczenia w przeszłości i terażniejszości<sup>68</sup>.

Chciałabym rozszerzyć optykę Mazierskiej o perspektywę widmontologiczną, przedstawiając studium wybranych filmowych i fotograficznych reprezentacji architektury określanej jako socmodernistyczna. Tropię przede wszystkim widma niedokonanych przyszłości, próbuję odpowiedzieć na pytanie, jakie wyobrażenia o lepszych czasach, które zaraz mają nadejść, współcześni twórcy przypisują bohaterom umieszczonym w duchologicznej przeszłości. Jak jednak poucza nas Derrida, widma przychodzą i z przyszłości, i z przeszłości, dlatego równie często wskazują na „nieumarłe” obrazy i półobecności, które pozostały z czasu poprzedzającego czas akcji filmu lub czas wykonania zdjęć. Najczęściej są to zatem widma szeroko rozumianego PRL.

W fabularnym kinie polskim po 1989 roku – a zatem i w tym najnowszym – osiedle z wielkiej płyty często bywa miejscem akcji jako ważny sygnał dotyczący społecznej i ekonomicznej sytuacji bohaterów. Mieszkańcy filmowych bloków to często zubożali inteligenci, jak choćby w kultowym *Dniu świra* (2002) Marka Koterskiego, ale też schodząca na złą drogę młodzież bez perspektyw, jak w *Cześć, Tereska!* (2001) Roberta Glińskiego czy *Inferno* (2002) Macieja Pieprzycy. Na początku XXI wieku filmowe (i literackie<sup>69</sup>) blokowiska były osiedlami niezamierzonymi, czasem na granicy wykluczenia, z przemocą, poczuciem beznadziei i izolacji na porządku dziennym, co potęgują długie ujęcia brudnych, od lat nieremontowanych elewacji zasłaniających horyzont czy ciasne kadry we

---

2007) i *Ody do radości* (reż. J. Komasa, A. Kazejak-Dawid, M. Mięgas, 2006) – autorka wyróżnia trzy postawy wobec materialnych i symbolicznych pozostałości socjalizmu: chęć ich zburzenia, zachowania lub upiększenia.

67 Ibidem.

68 Na temat dyskusji o architekturze (soc)modernizmu w szerszej perspektywie zob. np. M. Wiśniewski, *Moderna – modernizm – socmodernizm: burzyć czy chronić?*, <https://autoportret.pl/moderna-modernizm-socmodernizm-burzyc-czy-chronic/> [dostęp: 6.05.2022]. Autor opisuje podobne dylematy wobec dziedzictwa architektury modernistycznej w różnych krajach Europy, jak Mazierska w swym tekście.

69 Zob. serial *Blok* (reż. T. Knittel, 2018).

wnętrzach przepelnionych mieszkań. Życie w blokowisku w polskich filmach po przełomie 1989 roku było nie tylko ilustracją zubożenia, ale i metaforą degeneracji moralnej<sup>70</sup>. W naszym lokalnym kontekście taki trend w kinie stanowił wyraz rozczarowania transformacją, rewidował optymistyczne i bezkrytyczne podejścia do wolnego rynku i dzikiego kapitalizmu. W pracy Piepiórki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą...*, będącej studium przemian ekonomicznych i gospodarczych na ekranie, blokowiska są siedliskami biedy. Autor notuje w odniesieniu do filmu Glišńskiego: „w polskim kinie to właśnie on pokazał, że bieda jest problemem całych społeczności zamieszkujących pewne przestrzenie, a nie jedynie niezaradnych albo nonkonformistycznych jednostek”<sup>71</sup>. Znamienne jest umieszczenie uwag o wspomnianych filmach w rozdziale poświęconym ofiarom transformacji. W dziennikarskim ujęciu Beaty Chomątowskiej ta narracja została uogólniona: „Bo z bloku są tylko dwie drogi ucieczki: albo na tamten świat, albo – przy odrobinie szczęścia – za granicę. Chyba że trafi się szóstkę w totka”<sup>72</sup>.

W szerszym kontekście kina europejskiego jednoznacznie negatywny obraz osiedli z wielkiej płyty w filmach koresponduje z gatunkiem kina przedmieść – *cinéma de banlieue*, *beur cinéma* – rozwijającym się we Francji od lat 80. XX wieku, głównie za sprawą twórców z Maghrebu. Przestrzeniami akcji *beur cinéma* były najczęściej podparyskie dzielnice taniego i modernistycznego z ducha budownictwa (HLM – *habitation à loyer modéré*), zamieszkiwane przede wszystkim przez emigrantów, nierzadko wyjęte spod prawa, a w popkulturze wymazywane z sielankowego obrazu Paryża<sup>73</sup>.

Wybrane przeze mnie filmowe i fotograficzne obrazy blokowisk nie wpisują się w jednoznaczną reprezentację biedy i porażki transformacji. „Nawiedzone” obrazy Wasilewskiego, Holoubka czy Nickela są zdecydowanie bardziej zniuansowane, nieoczywiste, dopracowane estetycznie, a opowiedziane przez nich historie są wynikiem przemyślenia i przepracowania trudnych czasów lat 80.

70 Por. K. Bizio, *Obraz wielorodzinnej architektury mieszkaniowej w polskim filmie fabularnym po 1945 roku*, „Przestrzeń i Forma” 2006, nr 3, s. 43–52.

71 M. Piepiórka, *Rockefellerowie...*, s. 257.

72 B. Chomątowska, *Betonia. Dom dla każdego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 20.

73 Więcej na temat kina przedmieść zob.: A.G. Hargreaves, *From “Ghettoes” to Globalization. Situating Maghrebi-French Filmmakers*, in: *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, eds. S. Durmelat, V. Swamy, University of Nebraska Press, Nebraska 2011; K. Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Universitas, Kraków 2016.



i początku lat 90. Groszperre, Berezowski i Korobkiewicz uchwycili na swoich zdjęciach wielowarstwowe odkładanie się przeszłości i przyszłości w architekturze i urbanistyce; Groszperre wyodręblił pewne charakterystyczne cechy, używając powtórzeń i montażu, natomiast Berezowski eksplorował przestrzenie odległe od siebie, choć zorganizowane według podobnych założeń, i tak samo od środka rozsadzane przez widma burzące porządek socmodernistyczny. W wykonanych współcześnie cyklach fotograficznych blokowiska (nawet jeśli poddane ingerencjom w postprodukcji, jak u Groszperre'a) nie zostały pozbawione śladów pozostawionych przez czasy, które nadeszły już po socjalizmie.

Blokowisko utraconych przyszłości:

*Zjednoczone Stany Miłości* Tomasza Wasilewskiego

Ze względu na widmontologiczną architekturę interesujący jest film Tomasza Wasilewskiego *Zjednoczone Stany Miłości*. To trzeci pełnometrażowy obraz tego reżysera po *W sypialni* (2012) i *Płynących wieżowcach* (2013). Kinowy debiut rozgrywał się w Warszawie, którą recenzent określił jako „polski Babilon, pełen melancholijnego betonu”<sup>74</sup>. W drugim filmie, również kręconym w stolicy, długie ujęcia miasta były bardzo istotne w budowaniu nastroju i rozwijaniu opowieści o braku przestrzeni na intymność homoseksualną. Michał Oleszczyk po premierze *Płynących wieżowców* docenił styl Wasilewskiego: „Jest to twórca myślący obrazami i potrafiący kreować atmosferę dzięki świetnemu wyczuciu przestrzeni – zwłaszcza wielkowiejskiej”<sup>75</sup>. W *Zjednoczonych Stanach Miłości* miejscem akcji jest już nie metropolia, lecz małe miasto, a akcja w większości rozgrywa się w konsekwentnie inscenizowanej przestrzeni blokowiska z prefabrykatów.

Z jednej strony film Wasilewskiego stanowi emblematyczny przykład dzisiejszego powrotu do przeszłości w polskim kinie, z jego grzechami anachronizmu i aż przesadnej stylizacji, z drugiej – czas akcji to epoka duchologiczna, tak jak ją zdefiniowała Drenda. Już w pierwszej scenie w dialogu pojawia się wzmianka, że niedawno upadł mur berliński (akcja filmu toczy się na początku 1990 roku),

74 P. Mirski, „W sypialni”, reż. T. Wasilewski, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4060-w-sypialni-rez-tomasz-wasilewski.html?print=1> [dostęp: 6.05.2022].

75 M. Oleszczyk, *Płynące wieżowce (2013, Wasilewski)*, <http://michaloleszczyk.blogspot.com/2013/12/pynace-wiezowce-2013-wasilewski.html> [dostęp: 6.05.2022].

choć reżysera ta wielka historia wyraźnie nie interesuje, woli skoncentrować się na prywatnym wymiarze opowieści, rozgrywającej się z dala od wielkiej historii i wielkich miast. Przypomina to metodę badawczą, jaką obrała autorka *Duchologii polskiej*, czerpiącą z antropologii codzienności Rocha Sulimy.

Przestrzeń akcji jest niemal przez cały czas ograniczona do terenu blokowiska otoczonego przez błotniste nieużytki. Bohaterkami są cztery kobiety zamieszkujące to samo osiedle: siostry Iza (Magdalena Cielecka) i Marzena (Marta Nieradkiewicz), ich przyjaciółka Agata (Julia Kijowska) oraz sąsiadka Renata (Dorota Kolak). Iza jest dyrektorką szkoły, ale doskwiera jej samotność i zniesie każde upokorzenie, byle zatrzymać kochanka Karola (Andrzej Chyra). Marzena po wyjeździe męża do pracy w RFN mieszka sama, chce być modelką. Agata ma na pozór normalną rodzinę: dorabiającego się męża (Łukasz Simlat) i dorastającą córkę, prowadzi też mały biznes – wypożyczalnię pirackich kaset VHS – na parterze bloku, ale trawi ją nieokreślona melancholia, chęć ucieczki, a do tego zakochuje się w młodym księdzu. Renata jest starszą kobietą, nauczycielką rosyjskiego, która musi zwolnić miejsce anglistce. Jest też lesbijką, samotną po śmierci partnerki, zwanej w rozmowach „siostrą”.

Wszystkie cztery kobiety mają swoje nadzieje i marzenia, niektóre związane z transformacją, inne wynikające z ludzkiej potrzeby miłości i spełnienia. Wokół stoją podobne do siebie betonowe bloki z prefabrykatów, typowe dla budownictwa mieszkaniowego lat 80. XX wieku, a ich układ tworzy zamkniętą enklawę, ze szkołą i klubem sportowym; poza tym terenem znajduje się kościół z salką katechetyczną. Filmowe blokowisko jest przykładem osiedla mieszkaniowego charakterystycznego dla powojennej Europy, nie tylko Środkowo-Wschodniej. Niemniej pomysł stworzenia budynków zapewniających niedrogie i funkcjonalne mieszkania, których układ miałby wpływać na kształtowanie obyczajów i rytuałów życia codziennego, wywodzi się z przedwojennych założeń i modernistycznej wizji Le Corbusiera:

Dla idei nie ma granic, krążą po całej Europie, lekceważąc konkurencyjne ustroje, napięcia polityczne [...]. Zamysł kształtowania społeczeństwa poprzez architekturę, połączony z opartą na socjalistycznych pryncypiach obietnicą zapewnienia każdemu obywatelowi, niezależnie od pozycji i dochodów, jednakowych standardów mieszkaniowych, upowszechniają równoległe Niemcy i Rosjanie”<sup>76</sup>.

76 B. Chomątowska, *Betonia...*, s. 56.

Po wojnie blokowiska wyrastają po obu stronach żelaznej kurtyny. Identyczne zestawy okien, balkonów i klatek schodowych wyznaczają przestrzeń życia obywateli w wielu miejscach naszego kontynentu. Zakorzenie tego typu formacji architektonicznej w czasach nowoczesności, kiedy rozwijała się idea kształtowania nowego modelu życia w mieście, jest bardzo istotne dla interpretacji filmu Wasilewskiego, a zwłaszcza dla wątku bohaterów zwróconych ku wyobrażeniom przyszłości, które się nie urzeczywistnią.

W *Zjednoczonych Stanach Miłości*, realizowanych w Żyrardowie, osiedle z przełomu lat 70. i 80. XX wieku jest zupełnie odizolowane od reszty świata, który pojawia się tylko w rozmowach lub pomiędzy słowami – kiedy w dniu imienin dzwoni mąż Marzeny, kiedy ma do niej przyjechać fotograf z Warszawy, kiedy odrzucona Iza szuka przygodnej znajomości na dworcu kolejowym. W portrecie blokowego krajobrazu, jaki wspólnie stworzyli reżyser i autor zdjęć Oleg Mutu, uderza wszechogarniający chłód. Wrażenie nieprzyjazności, a nawet wrogości tej przestrzeni, kontrastujące z entuzjazmem bohaterów z pierwszej sekwencji filmu, uzyskane zostało dzięki konsekwentnemu stosowaniu w obrazie barw szarawych, zielonkawych i niebieskawych, również w ujęciach wewnątrz. Jak opisuje Iwona Kurz: „szarość wisi w powietrzu, zatrzymuje się na ścianach i osiada na twarzach bohaterek”<sup>77</sup>. W zasadzie nie pojawiają się tu ciepłe kolory, nocne zdjęcia są kręcone w niskim kluczu, a dzienne, przepełnione nieprzyjemnym płaskim światłem, wywołują u widza niekomfortowe poczucie oślepienia niepokojącą bielą. Powracające długie ujęcia bloków stawiają go w roli zdystansowanego obserwatora.

We frontalnym kadrowaniu pejzaży i osób filmowe zdjęcia bliskie są fotograficznej estetyce *deadpan* – pozbawionej emocji, w której odbiorcy trudno się odnaleźć. Wrażenie uczuciowej pustki jest silne zwłaszcza w ujęciach bohaterek i bohaterów w otoczeniu architektury – np. kiedy Agata wychodzi na balkon po seksie, który dla niej był pozbawiony namiętności. Widzimy ją z profilu, jej

77 I. Kurz, *Wytwarzanie Peerelu...*, s. 80. Co ciekawe, szarzyzna blokowisk, którą tak często kojarzymy z posępnymi osiedlami wznoszonymi w krajach socjalistycznych po wojnie, to estetyka ukształtowana w dwudziestoleciu międzywojennym. Beata Chomętowska relacjonuje np. budowę osiedla Betondorp na wschodnich przedmieściach Amsterdamu w latach 1923–1925: „Nowinka odpychała ciekawskich przede wszystkim kolorystyką. Zgodnie z założeniami projektantów beton, chociaż zdobiony różnymi technikami, nie miał udawać niczego, czym nie jest. Na ulicach dominowała więc szarość, przełamana tylko barwnymi plamami drzwi”. B. Chomętowska, *Betonia...*, s. 51–52.

jasna, naga skóra i biała bielizna kontrastują z ciemnymi konturami bloków za nią, a światła innych mieszkań nie ocieplają tej sceny. Nie widzimy jej twarzy, kobieta stoi prawie bez ruchu, i choć przeczuwamy, że ten moment jest dla niej trudny, inscenizacja nie daje nam wglądu w wewnętrzne życie postaci. Podobnie jest w sytuacji, kiedy Renata po przyjęciu wypowiedzenia siedzi na szkolnym korytarzu wtopiona w geometryczne formy ścian i klatki schodowej – choć jej twarz jest naprzeciw nas, jej emocje są nie do odgadnięcia. Konsekwentne strategie wizualne, narracyjne i aktorskie w *Zjednoczonych Stanach Miłości* podkreślają samotność i niespełnienie bohaterek, wskazują na ich poczucie beznadziei, co stoi w sprzeczności z wypowiedzianymi przez nie słowami i działaniami, przez które prześwieca (udawany?) entuzjazm wobec nowej ery społecznej i politycznej, na przecięciu epok.



**Fot. 1.** Kadr z filmu *Zjednoczone Stany Miłości*. Filmowy świat przedstawiony mieści się pośród nieużytków, a architektura osiedla odsyła tylko i wyłącznie do czasów socrealizmu, brak tu jakichkolwiek warstw dawniejszej przeszłości.

Źródło: Zrzut ekranu.

Sceneria, w której bohaterki snują marzenia o lepszym jutrze, sugeruje porażkę utopijnych modernistycznych koncepcji urbanistycznych. Kadrowanie uwydatnia uwięzienie kobiet w ramach mieszkań, okien i klatek schodowych, poza które tak trudno się wydostać, skoro poza osiedlem rozciąga się obszar nieurodzajnej, zmarzniętej i rozkopanej ziemi. Ta przestrzeń kontrastuje z werbalizowanym przez bohaterki i bohaterów przekonaniem, że teraz wszystko będzie lepsze, piękniejsze, bogatsze. W chłodnym anonimowym pejzażu ziszczenie tych marzeń wydaje się mało prawdopodobne, architektura osiedla wyznacza

obszar działania bohaterów. Nawet religijność wydaje się nieudaną ucieczką, ponieważ teren, na którym stoi kościół, jest oddzielony od osiedla – tak jakby duchowość była oddzielona od codziennego życia. Trafnie zauważa Jakub Popielecki w recenzji dla portalu Filmweb:

Po „Płynących wieżowcach” reżyser pokazuje nam anonimowe polskie blokowisko A.D. 1990; idzie tropem Kieślowskiego i zagląda do mieszkań, sypialni i dusz tutejszych lokatorów. W 1983 roku, w środku stanu wojennego, Martina Jakubowicz śpiewała, że „w domach z betonu nie ma wolnej miłości”, ale ze „Zjednoczonych stanów miłości” wynika, że jej piosenka była równie aktualna 7 lat później, już po zmianie ustrojowej. Wasilewski dowodzi, że na przełomie lat 80. i 90. klatki schodowe wciąż były jeszcze przede wszystkim... klatkami. A mimo to, jeśli ktoś pytał cię, „czy jesteś szczęśliwa”, wypadało odpowiedzieć „tak”. Zupełnie jak robi się to za oceanem, w prawdziwych United States<sup>78</sup>.

Recenzent zwraca uwagę na zgodność krajobrazu wykreowanego przez Wasilewskiego ze słowami popularnej piosenki, choć wypada podkreślić, że to niekompletny obraz PRL, co rozwijam w kolejnym podrozdziale. Przywołuje też ważny dialog między Marzeną a Izą, które w pewnym momencie pytają się nawzajem, czy są szczęśliwe. Obie odpowiadają twierdząco, po czym Marzena puentuje: „To jest bardzo przyzwoicie z naszej strony”. Słowa te według mnie są znakiem, że życie bohaterek nawiedzane jest przez widma przeszłości.

W nastrojach panujących na osiedlu w *Zjednoczonych Stanach Miłości* wyczuwa się nadzieję kobiet na emancypację, wyzwolenie się spod patriarchalnego porządku. Marzena chce sama robić karierę, a nie wciąż samotnie czekać na zarabiającego za granicą męża. Marzena i Iza przekraczają narzucone przez konserwatywne społeczeństwo normy uwodzenia i ulegania. Agata bardzo przeżywa niemal młodzieńcze zadurzenie w księdzu, równocześnie godząc się na seks bez miłości z mężem. Renata pozostaje w cieniu, nie przestając marzyć o miłosnym spełnieniu i nienachalnie adorując Marzenę. Próby zaklania teraźniejszości i przywoływania przyszłości widoczne są w przestrzeni wokół bohaterek. Renata tworzy ze swojego mieszkania bajkowe egzotarium, Marzena otacza się zachodnim *glamour*, prowadząc zajęcia aerobiku i tańca

78 J. Popielecki, *Matki, żony i kochanki*, <https://www.filmweb.pl/review/Matki%02C+%05%BCony+i+kochanki-18377> [dostęp: 22.01.2022].

w błyszczących sukienkach czy kosmatych swetrach. Iza idzie z duchem czasu, jest modna, niezależna, choć w głębi duszy pragnie chyba tradycyjnej stabilizacji, nie zadowala jej rola kochanki. Agata wypożycza wizje innej – lepszej? – rzeczywistości swoim klientom, ale sama nie jest zainteresowana zmianą modelu życia rodziny na bardziej konsumpcyjny, potrzebuje czegoś zupełnie innego. Możemy przypuszczać, że marzenia te wyzwolił w bohaterkach karnawał wolności, który jeszcze trwa, kiedy toczy się akcja filmu.

Widz może też odnieść wrażenie, że w świecie *Zjednoczonych Stanów Miłości* nie istnieje przeszłość dawniejsza niż lata budowy osiedla. Filmowe mieszkania nie są składowiskami śladów rodzinnej przeszłości, a w otoczeniu księżycowego pejzażu przywodzą na myśl dekoracje teatralne – prowizoryczne, tymczasowe. Skonfrontujmy tę obserwację z komentarzem autorki *Wytwarzania Peerelu* na temat filmów, których czas akcji przypada na niedawne dekady i których pieczołowicie rekonstruują materialny i mentalnościowy świat epoki:

Filmy dotyczące historii najnowszej często rażą swoistą hiperpoprawnością. Ściśle wyznaczony okres i wybrany styl prowadzą do nadmiaru przedmiotów z niewielkiego wycinka czasu – nie odpowiada to rzeczywistości w tym sensie, że upływ czasu zwykle odkłada się warstwami i w wielu dzisiejszych domach znajdziemy przedmioty z różnych epok<sup>79</sup>.

Bohaterowie filmu Wasilewskiego o przeszłości mówią niewiele, co najwyżej wspomną o niej półsłówkami, ich oczy zwrócone są ku przyszłości. Uwagę filmoznawcy można potraktować jako krytyczną w odniesieniu do grupy filmów przywołanych w cytowanym artykule<sup>80</sup>. Jednak w przypadku *Zjednoczonych Stanów Miłości* owo scenograficzne wypreparowanie przestrzeni z warstw sięgających głębiej w archeologię kultury można uznać za rozmyślną strategię artystyczną. W świetle widmontologii wydaje się ona adekwatna.

79 I. Kurz, *Wytwarzanie Peerelu...*, s. 81.

80 Między innymi: *Rewers* (reż. B. Lankosz, 2009), *Czerwony Pająk* (reż. M. Koszałka, 2015), *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (reż. M. Sadowska, 2017), *Córki dancingu* (reż. A. Smoczyńska, 2017), *Ostatnia rodzina* (reż. J.P. Matuszyński, 2016), *Zaćma* (reż. R. Bugajski, 2016).

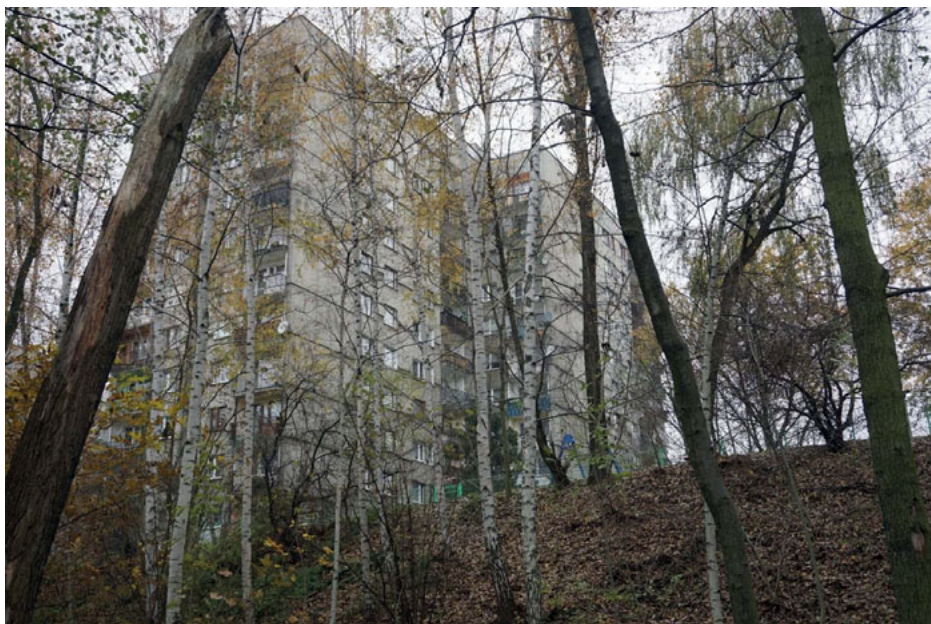
## Inne blokowiska, inni ludzie

Estetyczna i narracyjna anachroniczność *Zjednoczonych Stanów Miłości* staje się jednak mocno widoczna, jeśli zestawić ten film z opowieściami, w których kwestie czasu i miejsca akcji zostały rozwiązane inaczej. Mam tu na myśli np. pierwszy sezon *Rojsta* w reżyserii Jana Holoubka, z premierą w roku 2018<sup>81</sup>. Akcja tego serialu, czerpiącego z gatunku kryminalnego, ale i z kina pamięci historycznej, rozgrywa się kilka lat wcześniej niż w filmie Wasilewskiego, bo w roku 1984, a zatem w trudnym okresie po stanie wojennym, co może stanowić wytłumaczenie przytłaczającego nastroju. W niezidentyfikowanym średniej wielkości mieście na południowym zachodzie Polski dwaj dziennikarze: stary wyga Witold Wanycz (Andrzej Seweryn) i nowo przybyły, początkujący w zawodzie Piotr Zarzycki (Dawid Ogrodnik), podejmują próby rozwiązania zagadki kryminalnej. Z czasem, mniej lub bardziej świadomie wikłają się w historię, której korzenie sięgają dużo głębiej niż czasy PRL. Część wydarzeń ma miejsce na osiedlu bloków z wielkiej płyty – to tam wprowadza się Zarzycki z żoną Teresą (Zofia Wichłacz) oczekującą ich dziecka. Bohaterowie z optymizmem patrzą w przyszłość, choć tragiczne zdarzenia wokół zdają się przeczyć tym nastrojom.

Blokowisko jest jeszcze bardziej ponure niż to u Wasilewskiego, wiele zdjęć realizowanych jest w niskim kluczu oświetleniowym, wieczorami lub w nocy, mieszkania są ciasne i biedne, a lokatorzy nierzadko pozostawieni sami sobie z mrocznymi sekretami utrzymanymi w czterech ścianach. W blokowych lokalach zgromadzono jednak nie tylko przedmioty z epoki, podkreślające *retro vibe* serialu, ale i przedmioty związane z pamięcią czasów wcześniejszych, ze skomplikowaną historią ludzi i miejsca. Podobnie jak w *Zjednoczonych Stanach Miłości* bloki otoczone są nieużytkami, ale w *Rojście* to nie tyle przestrzenie pustki, ile trudno dostępne, podmokłe tereny, które – dosłownie – skrywają w sobie tajemnice pogmatwanej historii tego miejsca. Akcja toczy się też w innych miejscach miasta, z pochodzącą z różnych czasów zabudową, a mieszkańcy są zróżnicowani społecznie i klasowo. U Wasilewskiego natomiast niemal cała akcja rozgrywa się w blokowisku, główne bohaterki żyją na podobnym poziomie, a w świat przedstawiony zdaje się wykorzeniony z kulturowej i społecznej pamięci przeszłości, która sięgałaby dalej niż epoka socjalizmu.

---

81 Na platformie Showmax. Po zamknięciu Showmaxa serial został przeniesiony na platformę Netflix.



**Fot. 2 i 3.** Katowice, osiedle Zadole – lokacja serialu *Rojst*. Blokowisko zbudowane tuż nad rzeką płynącą w dole stało się idealną scenerią dla poruszającego problematykę zbiorowej pamięci serialu. W odróżnieniu od *Zjednoczonych Stanów Miłości* w przestrzeni osiedla spotyka się architektura różnych epok – socjmodernistyczne osiedle z wielkiej płyty z przedwojenną infrastrukturą nadrzeczną.

Źródło: Fot. J.H. Budzik.



Teresa i Piotr w *Rojście* są w mojej ocenie postaciami wychylonymi ku przyszłości, podobnie jak bohaterki *Zjednoczonych Stanów Miłości*. Pozostałe postaci serialu są unurzane w tytułowym bagnie historii, która, choć pogrzebana głęboko pod ziemią, nie pozwala o sobie zapomnieć. Serialowe blokowisko nawiedzają widma tego, co jeszcze nie odeszło, i tego, co jeszcze nie nadeszło – mniej więcej po równo; znajduje to swoje dopełnienie w sezonie drugim produkcji, zatytułowanym *Rojst'97* (emitowanym w roku 2021). W roku wielkiej powodzi dobrze sytuowani Zarzyccy wracają do miasta otoczonego mokradłami, tym razem zamieszkując na strzeżonym osiedlu domków jednorodzinnych. Taka zmiana wiąże się z zauważonym przez Piepiórkę klasowym naznaczeniem filmowej przestrzeni akcji. Wydaje się, że marzenia o lepszej przyszłości, jakie Zarzyccy w pierwszym sezonie serialu snuli w ciasnym mieszkaniu, spełniły się, szybko jednak okazuje się, iż były tylko widmami: kolejne odcinki odsłaniają iluzoryczność życiowego sukcesu. Bohaterowie może i osiągnęli wyższą pozycję ekonomiczną i społeczną, nie rozwiązało to jednak problemów w ich relacji, opartej na obustronnym kłamstwie, nie pomogło też odegnąć demonów przeszłości.

Jeszcze inny wart wspomnienia ekranowy wizerunek blokowiska, do którego nieco bliżej jest wizji Wasilewskiego, to wygenerowany komputerowo na podstawie archiwalnych zdjęć warszawski Służew nad Dolinką w czasach budowy, który pojawia się w biograficznym filmie *Ostatnia rodzina* (2016) Jana P. Matuszyńskiego<sup>82</sup>. Powstawał on mniej więcej w tym samym czasie co *Zjednoczone Stany Miłości*<sup>83</sup>, a przez krytyków uznawany jest za jeden z tych, które przyczyniły się do powstania w ostatnich latach licznych filmów opowiadających o czasach przed rokiem 1989. Na przykład Aneta Kyzioł w „Polityce”, pisząc o nostalgicznym imaginariu *Rojsta*, przypomina: „Już »Ostatnia rodzina« dowiodła, jak fotogeniczny był to świat i atrakcyjny, szczególnie dla pokolenia niepamiętającego PRL”<sup>84</sup>.

82 Na temat tworzenia obrazu osiedla zob. rozmowę Marty Górnej z Danielem Markowiczem i Piotrem Galonem z filmu *Lightcraft*: <https://wyborcza.pl/7,101707,20766825,takich-szarych-blokowisk-juz-nie-ma-rozmowa-z-tworcami-efektow.html> [dostęp: 7.02.2022].

83 Oba filmy powstały w 2015 roku. Zdjęcia do *Zjednoczonych Stanów Miłości* rozpoczęły się w lutym, zdjęcia do *Ostatniej rodziny* trwały od września do listopada. Film Wasilewskiego miał premierę w styczniu, film Matuszyńskiego – we wrześniu 2016 roku [dane według serwisu [filmpolski.pl](http://filmpolski.pl)].

84 A. Kyzioł, *Witaj w polskim bagnie – po premierze „Rojsta”*, <https://seryjni.blog.polityka.pl/2018/08/20/witaj-w-polskim-bagnie-po-premierze-rojsta/> [dostęp: 7.02.2021].

Podążając za historią rodziny Beksińskich, Matuszyński skupia się na ich przeprowadzce w 1977 roku z Sanoka do Warszawy, do mieszkania w nowo wybudowanym wieżowcu. Jeden z bardziej znanych kadrów filmu przedstawia w centrum głównego bohatera, widzianego od tyłu w planie średnim na tle rozbudowywanego osiedla<sup>85</sup>. Pada deszcz, Zdzisław Beksiński (Andrzej Seweryn) stoi pod parasolem, przed nim rozpościera się błotnisty plac budowy, a horyzont zamyka elewacja niedokończonego wieżowca. Pierwowzór filmowej postaci – znany malarz i fotograf – był zafascynowany technicznymi nowinkami i postępem, a przenosiny z prowincji do stolicy miały otworzyć przed rodziną nowe horyzonty i możliwości życia w dostatku dzięki sukcesowi rynkowemu sztuki ojca. Tymczasem *Ostatnia rodzina* jest bolesną wiwiskcją toksycznych relacji między najbliższymi osobami gnieźdzącymi się w ciasnym mieszkanku – wprawdzie widać stąd rozległą panoramę budowanych na oczach bohaterów nowych czasów, ale oni nie potrafią wyrwać się z ograniczających ich nawyków, poskromić złych cech charakteru, przepracować trudnych wspomnień. Malarz pogrąża się w uniwersum swojej twórczości, jak zauważa w recenzji filmu Tadeusz Sobolewski: „Świat za oknami właściwie się nie liczy”<sup>86</sup>. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że wątek bloku ma w filmie Matuszyńskiego charakter poboczny, jednak oparta na faktach historia zyskuje na intensywności ze względu na tło scenograficzne podkreślające rozdźwięk wyobrażeń o nowoczesnym, miejskim i dostatnym życiu z losem filmowej (i rzeczywistej) rodziny Beksińskich.

W porównaniu z *Rojstem* i *Ostatnią rodziną Zjednoczone Stany Miłości* uznałabym za opowieść futurystycznie widmową, ponieważ odnosi się głównie do utraconych przyszłości. Reżyser sugeruje widzowi, że wyczekiwane przez bohaterki zmiany w ich życiu nie nadejdą (nie nadeszły?), co zresztą stało się głównym zarzutem krytyków wobec filmu: „Czarnowidztwo twórcy filmu graniczy [...] ze ślepotą. Wasilewski chce wyciągać niechciane prawdy i opowiadać wyparte historie, ale jest przy tym tak poważny, że gubi gdzieś naturalność”<sup>87</sup>.

85 Zob. <http://www.designyourhomewithme.pl/2016/10/ostatnia-rodzina-inaczej.html> [dostęp: 7.02.2022].

86 T. Sobolewski, „*Ostatnia rodzina*” – recenzja filmu. *Szkola przetrwania, nie tylko Beksińskich*, <https://wyborcza.pl/775410,20767376,ostatnia-rodzina-recenzja-filmu-szkola-przetrwania-nie.html> [dostęp: 7.02.2022].

87 J. Popielecki, *Matki, żony...*

Trudno nie zgodzić się z tymi zarzutami, gdyż odbiór filmu jest trudny wręcz cieleśnie – za sprawą wagi przeżywanych rozczarowań i traum bohatererek, nieznośnej ciszy wielu ujęć czy nieprzyjemnej dla oka kolorystyki. Tym bardziej że kolejne sceny zabijają w widzu nadzieję na urzeczywistnienie się utopii, którą przecież z perspektywy czasu trudno uznać za w ogóle prawdopodobną.

Z dystopią przeczuwaną przez Wasilewskiego rezonuje też nagrodzony w 2021 roku na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, pełnometrażowy debiut Aleksandry Terpińskiej *Inni ludzie* (2021), będący adaptacją hip-hopowego poematu Doroty Masłowskiej wydanego w 2018 roku. Terpińska, reżyserka i scenarzystka, absolwentka katowickiego Wydziału Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kiesłowskiego Uniwersytetu Śląskiego (obecnie Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kiesłowskiego UŚ), stała się rozpoznawalna za sprawą filmów krótkometrażowych: *Święto zmarłych* (2012)<sup>88</sup>, *Ameryka* (2015) oraz *Najpiękniejsze fajerwerki ever* (2017). Ten ostatni, nagrodzony w Cannes, omawiam w rozdziale czwartym niniejszej książki.

Terpińska i Masłowska po raz pierwszy współpracowały ze sobą przy tworzeniu zwiastuna przed premierą wydawniczą *Innych ludzi*<sup>89</sup>. W półtoraminutowej czarno-białej zajawce tekst rapuje autorka do muzyki Mateusza Obijalskiego. W trailerze śledzimy peregrynację bohatera opowieści, Kamila (Tomasz Bazan), po Warszawie. W pierwszym ujęciu kamera podąża za plecami młodego mężczyzny, który idzie w stronę wypełniającego kadr po horyzont osiedla z wielkiej płyty, a w kolejnych scenach obserwujemy jego życie w ciasnym, zagraconym mieszkaniu. Masłowska również filmowana jest na tle bloków. Ujęcia w ruchu, śledzące bohaterów za ich plecami, przypominają kultową *Nienawiść* Mathieu Kassovitza (*La Haine*, 1995). W pełnometrażowym barwnym – choć utrzymanym w chłodnej tonacji – filmie na podstawie książki operator Bartosz Bieniek, podobnie jak w booktrailerze, stosuje tego rodzaju ujęcia, towarzysząc bohaterowi (tym razem wciela się w niego Jacek Beler) w wędrówkach przez architektonicznie i urbanistycznie, a co za tym idzie, ekonomicznie i klasowo zróżnicowane rejony stolicy.

88 Film *Święto zmarłych* analizowałam w książce: J.H. Budzik, A. Tambor, *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 48–55. Na jego podstawie stworzyłam serię ćwiczeń językowych i kulturowych przydatnych w nauczaniu języka polskiego jako obcego, które znalazły się w tej publikacji.

89 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=G8KGWvoS7zg> [dostęp: 23.10.2022].

Film Terpińskiej domaga się drobiazgowej i głębokiej interpretacji, która rozwinęłaby ważkie społecznie tropy zarysowane przez reżyserkę – takie jak problemy uzależnień, zaburzeń psychicznych, niepełnych rodzin, przemocy seksualnej i ekonomicznej, różnic klasowych – a także uwypukliła jego maestrię formalną. Niestety, ramy tej książki nie pozwalają na szczegółowe omówienie *Innych ludzi*, niemniej nie mogę pominąć tego obrazu w odniesieniu do widmowej architektury socmodernizmu, nawiedzającej nowy film polski. *Setting*, w którym żyje Kamil, ma nie mniejszy wpływ na jego niepowodzenia i rozpaczliwe próby wypłynięcia na powierzchnię niż porzucenie przez ojca czy choroba alkoholowa matki. We wspomnieniach z dzieciństwa doświadczenie przyłapania matki na zdradzie obramowane jest klaustrofobiczną przestrzenią niewielkiego mieszkania, w którym trudno o intymność czy ukrycie się. Filmowe blokowisko zdaje się ilustrować formułowane przez Thomasa Lahusena tezy dotyczące tego, w jaki sposób socmodernistyczna przestrzeń urbanistyczna pozwalała dyscyplinować i kontrolować, a nawet niejako „programować” mieszkańców<sup>90</sup>. Obrazuje też, jak jednostki próbują wyjść z narzucanych im sztywnych ram, urabiając tę przestrzeń na swoje potrzeby, co w krajobrazie *Innych ludzi* nierzadko łączy się z jej degradacją, zabrudzeniem, niszczeniem.

Znamienny wydaje mi się zabieg zastosowany pod koniec polskiego zwiastuna do filmu<sup>91</sup>: imiona i nazwiska aktorek i aktorów, a następnie tytuł filmu i zapowiedź premiery pojawiają się na tle nocnych zdjęć bloku wypełniającego cały kadr. Tak jakby bez względu na różny *background* (a więc i miejsce zamieszkania) każdej z filmowych postaci cień osiedla z wielkiej płyty padał na ich życie. Być może widma socjalistycznej przeszłości, która wciąż jest żywa w pozbawionych komfortu mieszkaniach, wypełnionych po brzegi rekwizytami – w *Innych ludziach* to np. lego, konsola, kolorowe bombki, plastikowe ozdoby – stanowiącymi oznaki marzeń o przyszłości, która zaraz ma nadejść i przynieść spokój, dostatek, piękno, brak trosk. Tymczasem w filmie Terpińskiej utraczone przyszłości dotyczą tak samo Kamila i jego steranej matki (Beata Kawka), przybyłej z małego miasta do stolicy Anety (Magdalena Koleśnik), jak i bogatej, atrakcyjnej, lecz wewnętrznie wypalonej Iwony (Sonia Bohosiewicz). Anita Piotrowska we wnikliwej recenzji *Innych ludzi* podsumowuje: „[w] maksymalnie

90 Zob. T. Lahusen, *Decay or Endurance? The Ruins of Socialism*, „The Slavic Review” 2006, vol. 65, no. 4, s. 736–746.

91 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=JlK2CfxSs4> [dostęp: 23.10.2022].

przerysowanej rzeczywistości analizowane bez ustanku »trudne sprawy« stają się krzykiem rozpaczy, rozpisanej na pojedyncze głosy, uśmierzanej chemicznymi znieczulaczami, zakupami, seksem”<sup>92</sup>. Oczywiście przerysowanie, o którym wspomina krytyczka, dotyczy przede wszystkim konstrukcji postaci, dialogów, sposobów opowiadania, ale chyba jednak nie miejsca akcji, które w kontraście do bohaterów jest nawet nie tyle realistyczne, ile po prostu realne. Wypełniające przestrzeń kadru po horyzont bloki w ujęciach, kiedy Kamil nagrywa kawałki do swojej wymarzonej płyty, to widok aż nadto znany z surowych obrazów obyczajowych, o których pisał np. Piepiórka. W nawiedzonym świecie Terpińskiej i Masłowskiej utracone nadzieje na coś lepszego i fantomy przeszłości popychają nawiedzanych bohaterów do okrucieństwa.



**Fot. 4.** Kadr z filmu *Inni ludzie*. Ściana bloków z wielkiej płyty jako wypełniające horyzont tło wydarzeń, wpływające na możliwości rozwoju bohaterów.

Źródło: © 2022 Madants & Warner Bros. Entertainment Inc. All Rights Reserved. Fot. A. Włoch.

92 A. Piotrowska, *Serce w plasterkach*, „Tygodnik Powszechny” online 14.03.2022, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/serce-w-plasterkach-recenzja-filmu-inni-ludzie-17201> [dostęp: 23.10.2022].

W felietonie o czasie przemian po 1989 roku Jan Tokarski nazywa ten czas wręcz „załamaniem się utopii”, które przyniosło istotne konsekwencje dla postrzegania przyszłości w ogóle: „Oznaczało nieuchronne zubożenie naszego świata: utratę przyszłości rozumianej jako coś jednocześnie zasadniczo innego i lepszego od rzeczywistości za oknami. Oznaczało, w konsekwencji, demontaż różnicy między utopią a światem rzeczywistym, między wyobrażeniem a realnością, między projektem a próbą jego realizacji”<sup>93</sup>. To właśnie ta konfrontacja z rzeczywistym niespełnieniem, któremu pozostają już tylko nawiedzenia, jest tak trudna do udźwignięcia w opisanych filmach, za pomocą różnych konwencji gatunkowych i sposobów kreowania świata przedstawionego opowiadających w gruncie rzeczy podobną, choć wielogłosową historię o nawiedzanych czasach i miejscach.

### Ramy widokówek: *Ostatni komers* Dawida Nickela vs. *Latem w mieście* Mikołaja Długosza

Styl wizualny, w jakim zostały przedstawione blokowiska w opisanych dotychczas filmach i serialu, służy do podkreślenia ich odpychającego i bezosobowego wymiaru. Wybierana przez operatorów chłodna paleta barw pozostaje w kontraście z obrazami zamieszczanymi na pocztówkach z lat 70. i 80. XX wieku. Miały one przekonywać, że zakrojone na szeroką skalę masowe budownictwo mieszkaniowe oraz urbanizacja Polski to sukcesy socjalistycznych rządów. Jak zauważa Drenda, na pocztówkach z tamtych lat kolory są zawsze intensywne i ciepłe, niebo ma lazurowy odcień i odnosi się wrażenie, jak gdyby w Polsce przez cały rok panowało gorące lato. Co ciekawe, reportażowe zdjęcia wykonywane przez zagranicznych fotografów (autorka *Duchologii polskiej...* wymienia Felixa Ormeroda, Davida Hlynsky'ego, Teuna Voetena) cechuje podobna stylistyka – w konsekwencji odbiorca ma wrażenie, że „[w] duchologicznej Polsce panuje wieczny sierpień, bursztynowe światło popołudnia u schyłku lata”<sup>94</sup>. Zbliżone barwy, ze sporymi domieszkami żółcieni, rudości, zieleni i turkusy, są charakterystyczne

93 J. Tokarski, [Czytanie miasta] *Niechęć do utopii*, „Kultura Liberalna” 2022, nr 5(682); [https://kulturaliberalna.pl/2022/02/02/tokarski-czytanie-miasta-niechec-do-utopii/?fbclid=IwAR3s8wquT1sM8vd8mxJTtAtZoxvCR4ur7xtFQAcZ\\_-f8ACTu5hYcyFV2u4c](https://kulturaliberalna.pl/2022/02/02/tokarski-czytanie-miasta-niechec-do-utopii/?fbclid=IwAR3s8wquT1sM8vd8mxJTtAtZoxvCR4ur7xtFQAcZ_-f8ACTu5hYcyFV2u4c) [dostęp: 7.02.2022].

94 O. Drenda, *Duchologia...*, s. 23.

dla nostalgicznych instagramowych filtrów nakładanych na cyfrowe zdjęcia, by przekształcać migawki współczesności w nośniki wspomnień<sup>95</sup>.

Mikołaj Długosz, zauroczony kolorami jak z filmów ORWO/Agfy/wyblakłego Kodaka, opublikował dwie książki fotograficzne prezentujące kolekcje archiwalnych widokówek. W 2006 roku wyszedł zbiór *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać*<sup>96</sup>, w którym artysta zebrał widokówki z miejscowości wakacyjnych, pochodzące ze zbiorów Krajowej Agencji Wydawniczej. Historyk sztuki i kurator wystaw Stanisław Ruksza analizuje ten „pocztówkowy” projekt (publikacji towarzyszył też blog, który już nie funkcjonuje) w kontekście dwóch ważnych tradycji w historii polskiej fotografii: nowego dokumentalizmu początku XXI wieku oraz archeologii fotografii praktykowanej przez Jerzego Lewczyńskiego. Ruksza podkreśla, że archiwalny gest Długosza jest spojrzeniem „z wewnątrz”, osobistym, można by rzec – wernakularnym. Mimo że jest kolorowo i słonecznie, to jednak „[w] pocztówkach wszystko jest [...] tylko pozornie dobre, wesołe i optymistyczne. Na planie pierwszym dominuje socmodernistyczna architektura i »odgórný« model rekreacji”<sup>97</sup>. Podobny charakter ma wydany 10 lat później zbiór, będący przedmiotem mojego zainteresowania. Przegląd ujęć, na których mieszkańcy piknikują na trawnikach przed blokami, opalają się na odkrytych kąpieliskach czy po prostu przechadzają alejkami na nowych osiedlach i przed budynkami użyteczności publicznej, artysta zatytułował *Latem w mieście*<sup>98</sup>. Zestawione razem oficjalne widoki peerelowskich miast nie tylko stanowią dowód propagandy rządowych programów budowlanych, ale skłaniają do postawienia pytania: czy socjalistyczni fotografowie nie chwala przypadkiem modernistycznych założeń w duchu Le Corbusiera, do czego nigdy nie przyznaliby się oficjalnie?

Chcę ponownie zaznaczyć, że oba przywołane sposoby obrazowania – Wasilewskiego oraz fotografów tworzących pocztówki – kreują niepełny obraz PRL i jego końca, rozkładając akcenty zgodnie z przyjętą wizją, a pomijając różnorodność i heterogeniczność miejskich krajobrazów oraz ich kolorytu, rozumianego

95 Zob. G. Bartholeyns, *The Instant Past...*

96 M. Długosz, *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006. Zob. też <http://mikolajdugosz.com/pogoda-ladna-az-zal-wyjezdzac/> [dostęp: 28.10.2022].

97 S. Ruksza, *Krótki film o pamięci, czyli „nudne pocztówki” Mikołaja Długosza a „nowy dokumentalizm” i „archeologia fotografii” Jerzego Lewczyńskiego*, w: *W kręgu sztuki*, red. A. Giełdoń-Paszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 118; [https://sbc.org.pl/Content/361951/w\\_kregu\\_sztuki.pdf](https://sbc.org.pl/Content/361951/w_kregu_sztuki.pdf) [dostęp: 28.10.2022].

98 M. Długosz, *Latem w mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

tu dosłownie i metaforycznie. Zresztą wyobrażenie wszechogarniającej szarości nie tylko pojawia się w dziełach kultury wizualnej, ale też stanowi część wspomnień. We wstępie do *Latem w mieście* Masłowska przywołuje swoje prywatne wspomnienia, które pokrywałyby się raczej z obrazem stworzonym przez Wasilewskiego niż tym z pocztówek: „Lata osiemdziesiąte w Polsce pamiętam wciąż jako Dni Wielkiej Szpetoty. Brudne kolory, betony, asfalty, smoły, wstrętne zapachy, złe smaki, brzydkie ubrania”<sup>99</sup>. Warto jednak zaznaczyć, że ostatnia dekada PRL przypadła na czasy wczesnego dzieciństwa literatki urodzonej w roku 1983, a wspomnienia lubią płatać figle – choć w pracach hauntologów dominują ustalenia, iż dzieciństwo postrzega się raczej w estetyce nostalgii niż brzydoty.

Z takim sposobem widzenia łączy się też fenomen kolekcjonowania pocztówek opisany przez znawczynię fotografii Mariannę Michałowską: „kolekcjonera widokówek charakteryzuje postawa melancholijna – »spoglądanie poprzez« widokówki w dal. [...] Na fotograficznych reprodukcjach miasta są jak elementy kolekcji pozbawione swojej rzeczywistej funkcji”<sup>100</sup>. Działanie Długosza – przypomnienie widoków, które raczej nie są współcześnie reprodukowane<sup>101</sup>, a także odwołanie się do figury kolekcjonera, łączy się więc także z pytaniem badawczym o to, jak pamiętamy miasta z poprzedniej epoki. Przy czym zgadzam się tutaj z Rukszą, który w odniesieniu do albumu *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* dowodzi, że artysta wpisał się nie tylko w popkulturową modę na PRL, ale przede wszystkim w pokoleniowe pragnienie powrotu do dzieciństwa, w którym „beztroska reprezentacja »znosi« na boczny tor polityczne konotacje czasu bloku wschodniego”<sup>102</sup>.

Masłowska, komentując wybór pocztówek dokonany przez Długosza, opisuje metamorficzność wspomnień znaną ze studiów nad pamięcią. Odwołuje

99 D. Masłowska, *Latem w mieście*, w: Eadem, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, legimi, 63%.

100 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 205.

101 O praktyce wznawiania widokówek pisze również Marianna Michałowska, zauważając, że reprinty – w odróżnieniu od praktyki z przeszłości – zwykle są skrupulatnie opatrzone datami i nazwiskami autorów (zob. ibidem, s. 208). Zjawisko to jest oczywiście obserwowane w Polsce, natomiast dotyczy raczej pocztówek przedwojennych; nie spotkałam się dotąd z reprintami pocztówek z okresu PRL.

102 S. Ruksza, *Krótki film...*, s. 118.



się przy tym do utartych już kulturowo proustowskich narracji o tym, jak osobista pamięć zmienia się z czasem: „A jednak mózg to sentymentalny fałszerz; z margaryny by zrobił magdalenkę. Ołowiane powidoki tracą kanty, szklą się i rozmazują w załzawionych oczach. Betonowe ugory ewoluują powoli w przesłiczny ogród dzieciństwa”<sup>103</sup>. Pisarka jest tu oczywiście ironiczna, a w dalszej części eseju ujawnia oszustwo pocztówek: wybór kadrów do wydrukowania przeprowadzany był według ścisłej instrukcji, miały to być widoki przestrzeni uładzonej, przyjaznej, skąpanej w słońcu i z dostępnością wszelkich wygód. Niemniej oglądane po latach pocztówki zgromadzone przez Długosza prezentują alternatywną dla „szarej” strategię opowiadania o miejscach, które przecież wciąż są obecne w polskim krajobrazie.

Znamiennym przykładem nawiedzanej opowieści jest filmowy debiut Dawida Nickela *Ostatni komers* (2020) na motywach powieści Anny Cieplak *Ma być czysto*<sup>104</sup>. Historia z gatunku *coming of age* opowiada o grupce szkolnych znajomych, którzy przygotowują się do tytułowej imprezy ostatniego rocznika szkół gimnazjalnych w Polsce. Czas akcji, jak w *Zjednoczonych Stanach Miłości*, jest zatem precyzyjnie określony – to rok 2019. Widz śledzi zazębiające się wątki sześciu postaci, z których cztery mieszkają na osiedlu z wielkiej płyty. Oliwka (Nel Kaczmarek) opiekuje się młodszym rodzeństwem, bo pijący ojczym spędza dużo czasu w pracy. Nastolatka mierzy się ze strachem przed niechcianą ciążą ze związku z kolegą ze szkoły, a zarazem sąsiadem Dawidem „Chomikiem” (Jakub Wróblewski), choć przyjaciółkę z klasy Julię (Zofia Świątkiewicz) przekonuje, że spotyka się ze starszym, przebojowym chłopakiem. W tym samym bloku mieszka Kuba „Łysy” (Michał Sitnicki), partner Moniki (Sandra Drzymalska), gimnazjalistki z zamożniejszej rodziny. Jej homoseksualny brat Tomek (Mikołaj Matczak) przeżywa pierwszą erotyczną fascynację partnerem siostry właśnie. Ścieżki nastoletnich bohaterów przecinają się w blokowisku, szkole, kościele, na osiedlu domków i miejskim odkrytym basenie. Gimnazjaliści i ich starsi znajomi nie tylko imprezują, ale też zmagają się z poważnymi problemami, takimi jak przemoc seksualna, używki, odpowiedzialność za rodzinę, kłopoty z prawem.

Gdyby nie współczesny język, technologiczne gadżety i bardzo konkretne tło historyczno-kulturowe, widz mógłby ulec iluzji, że ta filmowa opowieść

103 D. Masłowska, *Latem...*, 63%.

104 A. Cieplak, *Ma być czysto*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

dzieje się w latach 80. XX wieku. Nieremontowane od lat, zagrożone do granic możliwości mieszkania bohaterów z bloku wypełniają m.in. sfatygowane sprzęty i pamiątki z dawniejszych czasów. Elewacje wielkiej płyty są skąpane w czerwcowym świetle stojącego wysoko słońca, które ociepla obraz brudnych ścian i zapuszczonych balkonów. Widoki z balkonów ujmowane są w szerokich kadrach, jest w nich dużo przestrzeni, a podglądanie atrakcyjnej starszej sąsiadki staje się równie fascynujące, jak obserwowanie nocnego krajobrazu. Miejskie kąpielisko wygląda, jakby czas się tutaj zatrzymał, kolor wody idealnie harmonizuje z kolorami małej architektury i strojów, sprawia wrażenie miejsca spokojnego, jak na fotografiach Joela Meyerowitza<sup>105</sup>. Nawet przewodni temat muzyczny – hit techno *Explosion* duetu Kalwi&Remi – jest już nieco anachroniczny, choć pochodzi sprzed kilkunastu, a nie kilkudziesięciu lat (2006). Nickel zdecydował się na *retro vibe*, który pokrywa filmowe obrazy w oldskulowym formacie 4:3 (1.33:1) patyną, każe widzowi klasyfikować je jako odnoszące się do przeszłości, uruchamia wspomnienia własnych szkolnych lat. Wyczulony zmysł obserwacji społecznej, silnie zaznaczony w literackiej inspiracji, miesza się tu z realizmem magicznym skąpanym w estetyce pocztówek wyciągniętych przez Długosza z peerelowskich archiwów. Za sprawą statycznej kamery Michała Pukowca film sprawia zresztą wrażenie montażu widoków, jakby w albumie *Latem w mieście* nagle ożyły uchwycone w kadrach postaci.

Opisane zabiegi formalne mieszczą się w strategii filmu nostalgicznego, jednak Nickel proponuje widzowi coś więcej niż powierzchowne „postarzenie” obrazu, by – zgodnie z praktyką opisaną przez Reynoldsa – opowieść o dojrzewaniu wystylizować na osadzoną w historycznej przeszłości. W rozbudowanej eseistycznej recenzji *Ostatniego komersu* Maciej Kędziora moim zdaniem słusznie doszukuje się wątków hauntologicznych: „mamy [...] do czynienia z widmontologicznym wytworem wyobraźni, w którym reżyser mierzy się z widmem przez długo kształtującym percepcję współczesnej edukacji – widmem gimnazjów, pokoleniem »gimbusów«”<sup>106</sup>. Postaci filmu są w moim odczuciu nieco widmowe, trochę obecne, a trochę nieobecne w powolnym rytmie codziennych zdarzeń, doprowadzających do punktu kulminacyjnego, czyli tytułowego balu.

105 Zob. np. <https://www.artsy.net/artwork/joel-meyerowitz-the-elements-air-slash-water-1> [dostęp: 29.01.2022].

106 M. Kędziora, *Ukryty w filmie krzyk. Recenzujemy „Ostatni komers”*, <https://www.filmawka.pl/ukryty-w-filmie-krzyk-recenzujemy-ostatni-komers/> [dostęp: 29.01.2021].

Czas akcji ewidentnie „wypadł z ram”, a nastolatkom towarzyszy „przecucie końca” (by nawiązać do studium Stelmacha), niejasne i pewnie nieuświadomione przekonanie, że wyczekiwana impreza to nie tylko ostatnie chwile szkolnego dzieciństwa. Kędziora twierdzi, że filmowy „[k]omers jest tylko przypięczeniem końca, finalnym stadium powolnego wejścia w dorosłość”<sup>107</sup>, ale myślę, że można tu pójść dalej – to także schyłek określonej epoki w historii polskiego społeczeństwa. Spektralna warstwa filmowej opowieści każe sądzić, iż nie będzie to koniec ostateczny, lecz kolejna odsłona nawiedzenia czasu i miejsca przez widma przeszłości i przyszłości.



**Fot. 5.** Kadr z filmu *Ostatni komers*. Paleta ciepłych barw, światło słońca oraz osadzenie osiedla w zieleni stwarzają nostalgiczny filtr, upodabniający filmową przestrzeń do pocztówek zebranych przez Mikołaja Długosza. Czas akcji filmu w konfrontacji ze scenerią wpływa na widmowe odczucie przeszłości, która wciąż nawiedza codzienność bohaterów filmu, oraz na wizję (lepszey) przyszłości, które towarzyszą im na etapie dorastania.  
Źródło: Zrzut ekranu.

---

107 Ibidem.

Blokowisko z *Ostatniego komersu* mogłoby być tym samym, które zamieszkiwały postaci ze *Zjednoczonych Stanów Miłości*. Wciąż stanowi swego rodzaju mikrokosmos, choć w okolicy pojawiły się domki i odkryty basen. Mieszkania obrosły w przedmioty, elewacje zniszczały, w czasie i przestrzeni zapisały się wspomnienia kolejnych pokoleń. Problemy bohaterów i bohaterek przenikają się: ktoś marzy o lepszej sytuacji materialnej, ktoś obawia się ujawnić orientację homoseksualną, ktoś doświadcza przemocy, ktoś tęskni za bliską osobą na emigracji zarobkowej, ktoś karmi się złudzeniami. W *Ostatnim komersie* PRL wciąż jest półobecny, choć dotarł tam już kapitalizm lat 90. i dwutysięcznych. Bogatsi zamieszkali w domkach, relacje między ludźmi zawiązują się ponad podziałami przestrzennymi. Szkoła, jak zawsze, jest miejscem mieszania się młodych ludzi z różnych środowisk. Dzięki umieszczeniu akcji w podobnej przestrzeni oba filmy dialogują ze sobą, choć oczywiście nie wprost. Widmowość blokowisk i ich filmowych reprezentacji staje się widoczna właśnie w zestawieniu tych dwóch filmów, w każdym z nich czas akcji jest nawiedzony zarówno przez powidoki peerelowskiej przeszłości, jak i przez fantomy lepszej, dostatniej przyszłości.

Objaśniając różnice między kinem widmontologicznym a nostalgicznym, wskazywałam na postulaty etyczne sformułowane przez Derridę i podjęte przez jego kontynuatorów. W *Ostatnim komersie* bohaterowie zostali sportretowani w niezwykle subtelny, empatyczny sposób, reżyser nie ocenia ich, a w epizodycznych scenach dawkuje informacje przekazywane widzowi. Z oszczędnych słów i obrazów widz sam musi dopowiedzieć sobie historię każdej postaci, uwięzionej w hauntologicznej czasoprzestrzeni. Film Nickela nie jest publicystyczny, nie wpisuje się w żaden z nurtów krytykujących nową rzeczywistość społeczną po transformacji, o których pisze np. Piepiórka. Najważniejsi są tu bohaterowie i bohaterki, których poznajemy głównie poprzez gesty, emocje i relacje. W mojej ocenie Kędziora idealnie uchwycił jego głębię: „Świat komersu w ostatniej scenie się zamyka, wybija nas z magii bolesnym realizmem, odrzuceniem, bólem. W świecie bohaterów filmu Nickela nie ma idylli, niezależnie jak wiele nostalgii byśmy w niego nie wrzucili. To właśnie ich własny, ukryty w filmie krzyk”<sup>108</sup>. To wewnętrzne wołanie przebija się przez koloryzowane i wysmakowane obrazy, wtrąca fałszywe nuty w religijny pop i transowe techno. Widma nie pozwalają o sobie zapomnieć, domagając się sprawiedliwości, zagłuszają nostalgiczny *vibe* jak ze starych pocztówek. *Ostatni komers*, podobnie jak *Latem*

---

108 Ibidem.

w *mieście*, pod warstwą koloru to nie są „pозdrowienia wysłane do nas z odpływającej coraz dalej, coraz bardziej niewyraźnej arkadii dzieciństwa”<sup>109</sup>. Krzyk niesie się echem między blokami.

### Nawiedzone prefabrykaty: *W-70* Nicolasa Grosppierre’a

Rozgrywające się współcześnie spotkanie z widmami na socjalistycznych blokowiskach, wciąż nawiedzanych przez duchy przeszłości i przyszłości, ilustrują też zdjęcia wdzięcznie poddające się analizom w kategoriach spektralnych – choćby projekt fotograficzny Nicolasa Grosppierre’a *W-70* (2007). Urodzony w 1975 roku w Szwajcarii artysta jest Francuzem polskiego pochodzenia<sup>110</sup>, który od lat mieszka i tworzy w Warszawie. Głównym tematem jego zdjęć jest architektura, a szczególnym zainteresowaniem darzy modernizm. Znacząca ta dziedzina twórczości Adam Mazur włącza go w krąg „tzw. nowych dokumentalistów, odchodzących od fotografii artystycznej w kierunku przeddefiniowanej fotografii dokumentalnej (już nie sentymentalnej, lecz opartej raczej na chłodnej analizie)”<sup>111</sup>. Grosppierre był wielokrotnie nagradzany, m.in. w 2011 roku otrzymał Paszport Polityki (w kategorii sztuki wizualnej), a w 2008 roku wspólnie z Kobasem Laksą, Grzegorzem Piątkiem i Jarosławem Trybusem zdobył Złote Lwy na 11. Biennale Architektury w Wenecji za najlepszy pawilon narodowy: „Hotel Polonia. Budynków życie po życiu”. Artysta tworzy cykle zdjęć, a w przypadku fotografowania budynków modernistycznych różnymi zabiegami podkreśla silny wpływ, jaki koncepcje socmodernistyczne wywarły na kształtowanie się miejskich krajobrazów. Jak konstatuje Mazur, po początkowych pracach, w których Grosppierre portretował społeczność, „przenosi [on – J.H.B.] swoją uwagę z form organizacji społecznej na architekturę, która stanowi kontekst ludzkiego istnienia”<sup>112</sup>. Tak jest też w cyklu *W-70*, gdzie reprezentacje socmoderny są związane z wzajemnym oddziaływaniem osób i budynków na siebie.

109 D. Masłowska, *Latem...*, 65%.

110 Zob. A. Mazur, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 90.

111 K. Sienkiewicz, *Nicolas (Mikołaj) Grosppierre*, <https://culture.pl/pl/tworca/nicolas-mikolaj-grosppierre> [dostęp: 7.05.2022].

112 A. Mazur, *Decydujący moment...*, s. 90.



**Fot. 6.** Nicolas Groszpierre, *Żory*, z cyklu *W-70*, 2007. Powtarzając ujęcia balkonów w obrębie jednej pracy, artysta uchwycił tendencję mieszkańców socmodernistycznego bloku do indywidualizowania architektury i nadawania jej znaków odróżniających ją od zuniformizowanego projektu.

Źródło: Ze zbiorów Artysty.

Rezultaty pracy – do obejrzenia w internetowym portfolio artysty<sup>113</sup> – to fotomontaże składające się z serii<sup>114</sup> frontalnie sfotografowanych prefabrykowanych elementów konstrukcyjnych: balkonów, drzwi wejściowych, betonowych paneli elewacyjnych, okien itp., używanych w systemie W-70 w latach 70. XX wieku.

113 <http://www.groszpierre.art.pl/portfolio/w7/#/1> [dostęp: 22.01.2022].

114 Odwołuję się tutaj do terminów francuskiego historyka sztuki Serge'a Teskrata, który w odniesieniu do cykli fotograficznych wprowadza rozróżnienie na serie i sekwencje. Dla serii charakterystyczny jest powtarzający się sposób wykonywania zdjęć i prezentowania fotografowanych obiektów (np. kadrowanie, perspektywa, obramowanie), w sekwencjach natomiast widoczna jest powtarzalność i reprodukowalność poszczególnych motywów, jak np. obiekty architektoniczne Hilli i Bernda Becherów czy socjologiczne typy Augusta Sander'a. Por. S. Teskrat, *La photographie post-moderne: réflexions sur les relations entre les arts plastiques et la photographie*, Éd. Mirandole, Treillières 1998, s. 71 i nast.

Artysta użył ich jako „surowego materiału do stworzenia wizualnych i przestrzennych sytuacji, w których widz mógł podziwiać betonowe bloki z różnych perspektyw (dosłownie i metaforycznie)”<sup>115</sup>. Projekt został przygotowany na wystawę „Betonowe dziedzictwo” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, która pokazywała betonowe blokowiska jako „najpoważniejszą konsekwencję modernistycznej wizji architektonicznej”<sup>116</sup>. W salach wystawowych fotomontaże GrosPierre’a przybrały różne formy, w tym przestrzennych „bloków” skleconych np. z ujęć balkonów różnych budynków czy w ogóle z samych balkonów. Prace te korespondują z przedstawionymi we wcześniejszych podrozdziałach interpretacjami budownictwa blokowego jako narzędzia politycznej i społecznej opresji, kontroli nad jednostką oraz homogenizacji społeczeństwa.

W kadrach GrosPierre’a zauważamy jednak nieposkromioną wolę mieszkańców, by zindywidualizować swoje zestandaryzowane siedliska. Tęczowe balkony, fototapety, nielegalne dobudówki, modyfikacje i ornamenty, które znalazły się w obiektywie artysty, zaświadczaają o ograniczonych dostępnych zasobach aspiracjach do „alternatywnych nowoczesności”<sup>117</sup>. Prowizoryczne, przestarzałe, wyśmiewane dziś często, wątpliwe upiększenia, które w latach przed transformacją i w jej trakcie miały zbliżyć socjalistyczne osiedla do wyobrazonego Zachodu, stają się „obsoletami nowoczesności”<sup>118</sup> – widmami wypatrywanej przyszłości. Fotografie GrosPierre’a jak pryzmat rozszczepiają nawiedzoną teraźniejszość, wydobywając z niej duchy przeszłości i socjalistycznego wypaczenia idei architektury modernistycznej oraz wciąż obecne, choć anachroniczne spektra unowocześniania i indywidualizowania blokowej zabudowy. Współcześnie fotografowane przez artystę W-70 wydają się zatem zawieszzone w wykolejonym czasie.

Fisher tłumaczy koncept utraconej przyszłości jako „zgodę na sytuację, w której kultura rozwijałaby się, tak naprawdę się nie zmieniając, i w której polityka byłaby zredukowana do administrowania już ustanowionym (kapitalistycznym) systemem”<sup>119</sup>. Przyczyny tego stanu brytyjski kulturoznawca upatruje w niemożności wyobrażenia sobie rzeczywistości radykalnie odmiennej od tej

115 <http://www.gros pierre.art.pl/portfolio/w7/#/1> [dostęp: 22.01.2022].

116 Ibidem.

117 Zob. A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1996.

118 Zob. A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 229–250.

119 M. Fisher, *What is Hauntology?...*, s. 16.

obecnej, który to stan cechuje według niego społeczeństwa (w domyśle – społeczeństwa zachodnie) po roku 2000. Polska sytuacja jest oczywiście nieco inna, ponieważ kapitalizm pojawił się tu (na nowo) z opóźnieniem, towarzysząc wyzekiwanej zmianie ustroju politycznego. Niemal trzydzieści lat po roku 1989 w twórczości filmowej i fotograficznej często powraca się do przeszłości, przypominając nadzieje na totalną zmianę, ale czy równie często pojawiają się wizje futurystyczne? Sportretowane przez GrosPierre'a siedliska są nawiedzane przez powracające widma (nie)możliwej przyszłości (w terminologii Derridy), co dowodzi, że w zasadzie nic się nie zmieniło, nawet teraz, kiedy dawno jesteśmy po transformacji. Przestrzeń życia mieszkańców betonowych osiedli jest „skażona czasem”<sup>120</sup>. Fotografowi udało się uchwycić opisany przez Fishera szczególny typ widmowości zorientowanej na to, co dopiero miałyby nadejść: „Przyszłość jest zawsze doświadczana jako nawiedzona, jako wirtualność, która rzutuje na terażniejszość, warunkując oczekiwania, i jest motywacją kulturowej produkcji”<sup>121</sup>. Serie zdjęć GrosPierre'a pokazują to nakierowanie na przyszłość, choć w czasach powstania projektu ta przyszłość już dawno nadeszła i została wchłonięta przez ciągle powtórzenia.

W pracach polsko-francuskiego fotografa nie dokonuje się „utowarowienie” architektonicznych szczątków socjalizmu, tak jak dzieje się to w niektórych innych zdjęciach lub filmach<sup>122</sup>. Innymi słowy, nie uznałabym *W-70* i innych jego projektów, w których centrum jest architektura (soc)modernizmu, za część „przemysłu nostalgii”<sup>123</sup>, traktującego pozostałości minionej epoki jako komercyjne dobra do sprzedania, np. w turystyce. *W-70* czy *Kolorobloki* to idealne przykłady estetyki wyrażającej różnicę między nostalgią a widmowością. Styl *deadpan* w zdjęciach artysty nie nosi oznak nostalgicznej tęsknoty za utraconą przeszłością, a w odniesieniu do przywołanych na początku rozdziału wyróżnień Mazierskiej – nie upiększa też, nie niszczy i nie konserwuje w niezmięnionej postaci krajobrazu miasta. Prace te są raczej zapisem terażniejszości nawiedzanej przez widma utraconych przyszłości.

W tym miejscu można postawić pytanie: w jakim stopniu postawa GrosPierre'a odpowiada etycznemu wymiarowi widmontologii? Czy w jego zdjęciach

---

120 Ibidem, s. 19.

121 Ibidem, s. 16.

122 Zob. E. Mazierska, *Demolish, Preserve or Beautify...*; T. Lahusen, *Decay or Endurance?*...

123 Zob. T. Lahusen, *Decay or Endurance?*..., s. 736.



odnajdziemy otwartość na spektralne domaganie się społecznej sprawiedliwości? Jak zauważa Lahusen, pisząc o socmodernistycznych osiedlach w Rosji, na Kubie czy w Chinach, „nie zachodzi tam gentryfikacja, brak wartości ekspozycyjnej, a ludzie dalej żyją w tych betonowych ruinach socjalizmu”<sup>124</sup>. Niemożliwość dokonania się transformacji tak długo, jak długo te ruiny trwają niezmienione, sprawia, że są to przestrzenie „skażone czasem”, przyciągające widma przeszłości i przyszłości. Wciąż unoszące się na blokowiskach powidoki obalonego socjalizmu oraz dotknięcia niekompletnego kapitalizmu, wyrażające się w sięganiu po dobra luksusowe i zachodnią estetykę, co uchwycił GrosPierre, oddają naturę widm wedle Derridy: nie są ani obecne, ani nieobecne, ciągle powracając. Artystycznym tego wyrazem są powtórzenia detali i punktów widzenia, które konsekwentnie stosuje fotograf.

### Niedokonane metamorfozy: *Citymorphosis* Marka M. Berezowskiego

Fotomontaże blokowych prefabrykatów przywołują również na myśl opisaną przez Fishera postawę buntu wobec ujednolicenia i skurczenia czasu i przestrzeni. Jest ona zauważalna wtedy, „kiedy miejsce jest skażone czasem lub kiedy konkretne miejsce staje się terenem spotkania z czasem zepsutym”<sup>125</sup>. Jeśli przyjąć, że socjalistyczne betonowe blokowiska wyznaczają obszar takiego spotkania, ciekawe okazuje się porównanie dokumentacji i rekonfiguracji GrosPierre’a z pracami z cyklu *Citymorphosis* (2013–2017) Marka M. Berezowskiego, który sfotografował socmodernistyczne osiedla wschodnich Niemiec, Polski, Rosji i Chin tak jak wyglądają one w terażniejszości. Berezowski (rocznik 1983), z wykształcenia fotograf i antropolog, zwykle realizuje długoterminowe projekty, obserwując wybrane tereny i łącząc metody dokumentalisty oraz badacza terenowego. Obecnie pracuje nad projektami dotyczącymi wojny w Donbasie (od 2015 roku) i inwazji Rosji na Ukrainę w 2022 roku, a także nad *Not a Black Swan*, rozpoczętym po wybuchu pandemii COVID-19 w 2020 roku<sup>126</sup>.

*Citymorphosis* to sekwencja<sup>127</sup> zdjęć, na których można zaobserwować, jak w obrębie jednego widoku splatają się ze sobą budynki mieszkalne, natura,

124 Ibidem, s. 738.

125 M. Fisher, *What is Hauntology?...*, s. 19.

126 Zob. <https://niaiu.pl/zasob/marek-m-berezowski/> [dostęp: 7.05.2020].

127 Zob. przypis 114 o serii i sekwencji w ujęciu Serge’a Teskrata.

przestrzeń wspólna i znaki transformacji (plac zabaw, reklamy, ikony kultury zachodniej, np. Myszka Miki). Miasto w tym projekcie jest potraktowane raczej anonimowo, ponieważ zdjęcia w albumie nie mają podpisów, dopiero na końcu można odnaleźć wykaz poszczególnych lokalizacji. Tytuł sugeruje, że chodzi tu o metamorfozę miasta – zmiany albo już dokonane, albo wciąż trwające. Jednakże szerokie kadry prezentujące osiedla wydają się raczej podkreślać trwanie tych przestrzeni, uparcie przypominające o nieudanych, utopijnych staraniach urbanistyki socjodemokratycznej, by stworzyć antycypację idealnej przyszłości, która dopiero ma nadejść, stawać się na oczach mieszkańców. W eseju towarzyszącym zdjęciom Berezowski umieszcza swoje fotografie w kontekście takich właśnie postulatów, wywiedzionych m.in. z idei Le Corbusiera, opartych na przekonaniu, że architektury można użyć jako narzędzia kontroli nad ludźmi, aby osiągnąć społeczną i polityczną odnowę – jak się okazuje, zwykle za pomocą unifikacji.



**Fot. 7.** Marek M. Berezowski, z cyklu *Citymorphosis*, 2013–2017. Blokowisko na zdjęciu sprawia wrażenie zamkniętego mikrokosmosu, oddzielonego od reszty miasta za drzewionym terenem. Na pierwszym planie widać teren wycinki drzew, być może pod budowę kolejnego osiedla – znak przeobrażającej się przestrzeni miejskiej. Zdjęcie to może także skłaniać do refleksji dotyczącej relacji architektury i środowiska – temat ten poruszam w dalszej części rozdziału.

Źródło: Ze zbiorów Artysty.

Refleksje Berezowskiego rezonują z obserwacjami Lahusena, a w ujęciach z *Citymorphosis* dostrzegamy mieszkańców blokowisk, którzy kontynuują modele życia wytworzone i utrwalone przed transformacją. Zdjęcia polskiego fotografa, pokazujące niszczące i anachroniczne dziś architektoniczne twory, o których wiemy, że nie spełniły pokładanych w nich przez urbanistów nadziei, mogą być potraktowane jako ilustracja stwierdzenia autora *Decay or Endurance...*, iż „budowa socjalizmu w betonowym/konkretnym<sup>128</sup> i metaforycznym sensie była w stanie ciągłego rozpadu – w ruinie – od samego początku<sup>129</sup>. Mieszkańcy blokowisk uchwyconych przez Berezowskiego wciąż mieszkają w tych ruinach – spektralnych przestrzeniach, w których to, co już było, nieustannie splata się z tym, co dopiero będzie, które kapitalizm pomija. Stałe nawiedzanie przez duchy socjalizmu, modernizmu i projektowanej przyszłości uniemożliwiło ich pełną transformację. Dlatego tytuł *Citymorphosis* (Miastomorfoza) wydaje się ironiczny.

Projekt Berezowskiego oddaje napięcie między rozpowszechnioną na sporym terytorium Europy urbanistyczną unifikacją a znakami oporu widocznymi na zewnątrz gigantycznych osiedli, takimi jak ścieżki pomiędzy poszczególnymi miejscami, wydeptane nielegalnie przez mieszkańców, place zabaw przystosowane przez użytkowników i rodziców do ulubionych gier, nieużytki, niewielkie ogródki pozostające w szarej strefie administracji. Kadry te znów przywodzą na myśl słowa Lahusena: „jeśli chodzi o przestrzeń poza granicami mieszkań, jest ona – i zawsze była – ziemią niczyją otwartą na wszelkie przypadkowe zdarzenia i zagrożenia, prywatne i kolektywne, włączając również naturalne<sup>130</sup>. Autor *Citymorphosis* potwierdza tę obserwację, pokazując nam budynki w dużo szerszej perspektywie, niż robi to GrosPierre. W *W-70* ślady utraconych przyszłości prześwitywały przez modyfikacje, jakim mieszkańcy poddawali bloki, natomiast Berezowski chwyta owe widma we wspólnych przestrzeniach pomiędzy blokami.

128 Nieprzetłumaczalna gra słów: w języku angielskim słowo *concrete* znaczy i „betonowy”, i „konkretny”.

129 T. Lahusen, *Decay or Endurance...*, s. 736.

130 Ibidem.

Synekdocha, *Superjednostka* Teresy Czepiec<sup>131</sup>

Jako dopełnienie opisanych reprezentacji blokowisk przywołam film dokumentalny nakręcony przez Teresę Czepiec w 2014 roku, ze zdjęciami Pawła Dyllusa, poświęcony jednemu z najsłynniejszych polskich bloków, czyli katowickiej Superjednostce. To reżyserski debiut Czepiec, absolwentki kierunku: architektura i sztuki wizualne w Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains w Tourcoing we Francji, a także scenarzystki i storyboardzistki. Krótkometrażowy dokument *Superjednostka* był wielokrotnie nagradzany na polskich i zagranicznych festiwalach. W ciągu 20 minut reżyserka prowadzi widza przez płataninę korytarzy, zagląda do mieszkań kilkunastu lokatorek i lokatorów, przemierza garaże, by na koniec w długim odjeździe kamery ująć monumentalny blok na tle otaczającego miasta o eklektycznej tkance urbanistycznej.

Blok mieszkalny przy ulicy Korfanteego 16–32 w Katowicach, zbudowany w latach 1967–1972, jest bohaterem filmu na równi z wybranymi mieszkańcami i mieszkańcami, których codzienność obserwujemy. Ogromny budynek (15 pięter wspartych na żelbetowych filarach, 9 klatek schodowych, 764 mieszkania<sup>132</sup>) stanowi zniekształconą realizację idei „maszyny do mieszkania”, wypracowanej przez Le Corbusiera. Modelową realizacją, a zarazem wzorem dla katowickiej Superjednostki była ukończona w 1952 roku marsyjska jednostka mieszkaniowa (*unité d'habitation*). Socjalistyczne realia niedoboru mieszkań, a także braków finansowych i materiałowych oraz tendencja do przydzielania obywatelom raczej skromnych metraży sprawiły, że w katowickim bloku zabrakło funkcjonalistycznych udogodnień postulowanych przez Francuza, takich jak przestronne mieszkania dwupoziomowe, łatwe połączenia komunikacyjne między poszczególnymi segmentami czy basen i plac zabaw na dachu budynku. Zamiast gładko naoliwionej maszynierii, ułatwiającej i regulującej życie nowoczesnego mieszkańca miasta, architekt Superjednostki Mieczysław Król finalnie musiał zaakceptować liczne kompromisy między projektem a rzeczywistością. Tak opowiada o tym Filipowi Springerowi w *Źle urodzonych. Reportażach o architekturze PRL-u*:

131 W tytule tego podrozdziału świadomie nawiązuję do tytułu filmu *Synekdocha, Nowy Jork* (reż. Ch. Kaufman, 2008).

132 Zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Superjednostka> [dostęp: 15.01.2022].

Ja ją tylko narysowałem.

Miały być siedemset sześćdziesiąt dwa mieszkania dla dwóch tysięcy ośmiuset dwudziestu trzech mieszkańców, dziewięć klatek schodowych, dwaście wind, piętnaście pięter, sto siedemdziesiąt trzy miejsca parkingowe w podziemiu.

– I uwolniony horyzont, chodziło o to, żeby człowiek nie czuł się w jej obliczu taki malutki i nic nie wart. Tam na dole miał odetchnąć<sup>133</sup>.

Niestety, ostatniego postulatu nie udało się zrealizować, a kolejne inwestycje budowlane w rejonie Superjednostki horyzont zdecydowanie zamknęły, zgodnie z fatalnym dążeniem do zabudowy każdego skrawka terenu.

Zanim w *Superjednostce* pojawią się pierwsze ujęcia, po planszy tytułowej napisy informują widzów: „Le Corbusier, wszechstronny architekt i urbanista, stworzył koncepcję bloku i nazwał go »maszyną do mieszkania«. Dzięki zaspokojeniu podstawowych potrzeb jego mieszkańcy mieli być zdrowsi i szczęśliwsi [...]”. Kolejne obrazy wydają się nieco ironicznym komentarzem do tak sformułowanych założeń budownictwa funkcjonalistycznego, choć nie pada już ani jedno słowo komentarza czy podsumowania. U Springera możemy przeczytać, jak bardzo gotowy blok różnił się od projektu; dziennikarz przytacza wspomniane przez architekta rozmowy z działem zaopatrzenia:

– Oczywiście, możecie pomalować klatki schodowe na taki kolor, jaki będzie wam odpowiadał. Damy wam na to tyle zielonej farby, ile tylko zapragniecie.

Albo:

– Wystrój w pawilonie możecie zrobić, z czego zechcecie. W fabryce krzeseł mają magazyn pełen uszkodzonych egzemplarzy. Może by z nich coś ułożyć na ścianach?

Albo:

– Oczywiście przedszkole i świetlica dla mieszkańców na ostatnim piętrze to pomysł doskonały i warty realizacji. Ale zastanówcie się, gdyby tak na przykład zrobić tam mieszkania? Mówicie, że w tym bloku będzie mnóstwo mieszkań! Wspaniale, zatem postanowione, na ostatnim piętrze też będą mieszkania!

133 F. Springer, *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, epub, 61%.

Budynek coraz bardziej oddala się więc od corbusierowskiej idei maszyny do mieszkania. Na jego dachu nie staje nawet trzepak. Miał tam stanąć, żeby uciążliwe trzepanie dywanów nie odbywało się w parku na dole. Tam ludzie mieli odpoczywać, a dzieci się bawić. „Na trzepak” chodziłoby się na górę!

– Jeździłoby się, bo przecież tam są windy – precyzuje Król – ale się nie jeździ<sup>134</sup>.

Film *Czepiec* nie dostarcza widzowi tej wiedzy, ale obserwacja bohaterów przynosi refleksję na temat niespełnionej utopii modernistycznej „maszyny do mieszkania”.

Po planszach z informacjami o Le Corbusierze *Superjednostkę* otwierają ujęcia planów budynku, które kamera przedstawia równoległą jazdą, a następnie podobną jazdą pokazuje w zbliżeniu rzędy skrzynek na listy. Później najjeżdża na drzwi windy, następuje zbliżenie na wyświetlacz z cyframi oznaczającymi kolejne, coraz wyższe piętra, a potem jazda kamery w dół i w górę szybem windy. Zatem od pierwszych chwil filmu widz ma okazję zobaczyć takie przestrzenie w budynku, do których normalnie nie ma dostępu (szyb windy), albo przyrzeć się detalom w sposób nieoczywisty, niepraktykowany w codziennym użytkowaniu. Jazdy kamery, panoramy i travellingi podkreślają powtarzalność wielu elementów w projekcie *Superjednostki*. Operator eksploruje też garaże w przyziemiu oraz ukryte przed mieszkańcami przestrzenie utrzymania budynku. Ujęcia wnętrza bloku przeplatane są ujęciami jego planów, co w moim odczytaniu jest wskazaniem na to, że został on zaprojektowany zgodnie z bardzo wyrazistą i precyzyjnie sformułowaną ideą, która głosiła, iż zamieszkiwanie i korzystanie z przestrzeni prywatnych i wspólnych może być uregulowane w najdrobniejszych szczegółach. Kamera konfrontuje też zamierzenia z końca lat 60. XX wieku, wyrysowane na planie, ze współczesnym charakterem przestrzeni budynku i sposobami funkcjonowania jego mieszkańców. Dopiero pod koniec drugiej minuty filmu (od 02:45) kamera wchodzi do jednego z mieszkań. Takie otwarcie filmu jest intrygujące, to gra z konwencją kina grozy, akcentuje rozległość przestrzeni poza mieszkaniami, które mogą być odbierane jako niepokojące, żyjące własnym życiem. Później podobne ujęcia powracają regularnie – garaże, zsypy, puste korytarze – ale w centrum zainteresowania pozostają już jednak wnętrza mieszkalne oraz ich lokatorki i lokatorzy.

---

134 Ibidem.

Warto skonfrontować film Czepiec z literackim opisem Springera: „Gdyby chcieć opisać katowicką Superjednostkę w taki sposób, by czytelnik poczuł ją na własnej skórze, trzeba by przestać używać interpunkcji i odstępów między wyrazami. A na samym dole akapitu zrobić pauzę i dodać: teraz możecie wziąć oddech”<sup>135</sup>. Dynamikę ruchu kamery w filmie Czepiec – niemal w każdym ujęciu mamy do czynienia z ruchem wewnątrzkadrowym – można porównać do postulowanego przez dziennikarza mówienia na jednym wdechu, by objąć myślą i wypowiedzią ogrom budynku. Jednak autor *Źle urodzonych...* w dalszej części wywodu przytacza robiące wrażenie liczby, odtwarza trudne koleje budowy Superjednostki, zdaje skrupulatną relację z zastosowanych rozwiązań technicznych. Czepiec tymczasem „płynie” wewnątrz bloku, podążając za kilkoma wybranymi postaciami, nie przedstawia danych, lecz raczej wrażenia, emocje, ułamki historii, których widz może się zaledwie domyślać, obserwując ludzi, przedmioty, wnętrza, wsłuchując się w różnorodne dźwięki „z brzucha” budynku<sup>136</sup>. I tu wkraczają widma, na w pół obecne, na w pół nieobecne, niemożliwe przecież do zarejestrowania przez kamerę, a jednak sugestywnie wprowadzone przez filmową narrację. Hipnotyzujące jazdy kamery, detale skonfrontowane z szerszymi planami, niedopowiedzenia dotyczące historii bohaterów uznają tu za esencję filmowego nawiedzenia: trudno jednoznacznie wskazać spektralne środki wyrazu, niemniej poczucie niesamowitości i zwrócenia się bohaterów ku przeszłości oraz temu, co jeszcze nie nadeszło, choć mogło nadejść, w mojej opinii daje się w *Superjednostce* rozpoznać. Kamera pokazuje podobne do siebie korytarze, schody, windy, czyli różne przestrzenie wspólne budynku, które często są puste, a mieszkańcy pozostają oddzieleni od siebie w podobnych, choć przystosowanych do osobistych potrzeb mieszkaniach. Jak dobrze naoliwiona maszyna działają elementy infrastruktury technicznej bloku, ale najwyraźniej – co wynika z narracji dokumentu – nie przekłada się to na komfort i poczucie wspólnoty mieszkańców.

---

135 Ibidem.

136 Temat przewodni rozdziału nie pozwala mi na rozwinięcie tego tematu, niemniej uważam dźwięk w filmie Teresy Czepiec za bardzo sugestywny i trafiający do wyobraźni odbiorcy, a w połączeniu z pracą kamery widz może doświadczyć bycia w filmowanej (i nagrywanej) przestrzeni wielozmysłowo. W ujęciu dydaktycznym ciekawe efekty przynosi zestawienie *Superjednostki* z fragmentem wiersza *Świty* Czesława Miłosza, w którym podmiot liryczny notuje wrażenia dźwiękowe, jakich doświadcza wczesnym rankiem w wielorodzinnym budynku mieszkalnym.

Blok po oddaniu do użytku miał służyć przede wszystkim ludziom młodym, którzy, gdy założą rodziny, otrzymywaliby przydziały większych mieszkań w innych lokalizacjach. Tymczasem w filmie *Czepiec* obserwujemy przede wszystkim ludzi starszych, samotnych w czasie powstawania dokumentu, lecz ze zgromadzonych w mieszkaniach pamiątek, zdjęć, rzeczy możemy wywnioskować, że to najczęściej samotność związana z odejściem bliskich. Bohaterowie wybrani przez reżyserkę mieszkają w Superjednostce od początku. Lokale mieszkalne i techniczne są skarbnicą śladów przeszłości, tej kolektywnej i tej indywidualnej: plakatów, kalendarzy, wycinków z gazet, mebli, ozdób, wyrobów wzornictwa przemysłowego, fotografii. Choć rozkład i metraż mieszkań we wszystkich klatkach i na wszystkich piętrach jest powtarzalny, każde wnętrze, do którego wchodzi kamera, wygląda zupełnie inaczej. Jedna z kobiet hoduje glonojada w akwarium i robi na drutach, a jej mieszkanie jest wypełnione różnymi przedmiotami i meblami. Inna opiekuje się kilkoma kotami, dla których przygotowała mnóstwo drapaków, legowisk, miękkich tkanin. Starszy mężczyzna ma na ścianie wystawkę zdjęć, z których część pochodzi z czasów na pewno dużo wcześniejszych niż budowa Superjednostki. Właścicielka dwóch psów połączyła nowoczesny wystrój z mnóstwem roślin. W pomieszczeniach operatora zsypu czy osób sprzątających nagromadzone są obrazki, maskotki, kwiaty. Podobnie jak na zdjęciach GrosPierre'a, w przestrzeniach uchwyconych przez *Czepiec* widać dążenie mieszkańców do ich zindywidualizowania, przekształcenia, odejścia od uniformizacji i ujednolicenia.

Bohaterowie są od siebie odseparowani, mimo że przebywają bardzo blisko, każde mieszkanie to odrębny mikrokosmos. Na korytarzach mieszkańcy mijają się, ale nie spędzają czasu razem, nie rozmawiają, tak jak w scenach, w których mały chłopiec jeździ na rowerze, a obok niego idzie dorosły mężczyzna z nieco młodszym synkiem. Dwie starsze kobiety odwiedzają się wzajemnie, w jednym z mieszkań imprezują nastolatki. Ale blok – przynajmniej w filmowej reprezentacji *Czepiec* – nie tętni życiem, dzieci nie bawią się wspólnie, dorośli nie integrują się. Kamera pokazuje poszczególne mieszkania jak wyspy samotności w mrówkowcu, w którym zabrakło przestrzeni wspólnych, sprzyjających budowaniu więzi. Wybór bohaterów raczej w zaawansowanym wieku, portretowanie ich w długich ujęciach ciszy, skupienie uwagi na detalach wystroju wnętrz każą zastanawiać się, jak wiele scenariuszy szczęśliwego rodzinnego życia nie zostało spełnionych. Superjednostka i jej losy mogą być zatem traktowane jako metafora niezrealizowanych przyszłości, zapowiadanych na początku dobrobytu gierkowskiej dekady.



Interesującym tropem interpretacyjnym wydaje się w tym kontekście potraktowanie bloku jako nie-miejsca w rozumieniu Marca Augé, jak czyni to szwedzka autorka My Svensson w odniesieniu do przestrzeni akcji innych filmów, których akcja rozgrywa się na osiedlach z wielkiej płyty<sup>137</sup>. Jednak pobyt w nie-miejscach jest tymczasowy, to przystanek w podróży do oswojonych miejsc antropologicznych. Filmowa reprezentacja katowickiej Superjednostki jest zdecydowanie bardziej skomplikowana, niejednoznaczna: wewnątrz bloku możemy dostrzec nie-miejsca, ale poszczególne mieszkania czy lokale służbowe noszą ślady emocjonalnego przywiązania bohaterów, są unikalne i znaczące. Mimo uniformizującego projektu – powtarzalny układ pięt, ciągów komunikacyjnych, mieszkań – mieszkańcy przekształcili poszczególne elementy i nadali im prywatne znaczenia. Badacze powiedzieliby, że w ten sposób powstały miejsca antropologiczne. Ukazywane w zbliżeniach detale wystroju wiele mówią o bohaterach, uwidaczniają też tożsamościową relację między człowiekiem a zamieszkiwanym przez niego miejscem. Za drzwiami mieszkań natomiast rozpościerają się nie-miejsca, przemierzane po to, by znów być „u siebie”.

Myślę, że opisana bliskość miejsc i nie-miejsc, podkreślona przez filmową narrację w *Superjednostce*, sprzyja postrzeganiu budynku jako widmowego. Nagromadzenie przedmiotów z różnych estetyk, czasów i porządków, które wyłapuje w mieszkaniach kamera, składa się na warstwy przeszłości odłożone w prywatnych przestrzeniach. Te przeszłości nie do końca minęły, wciąż wpływają na życie bohaterów, wrosły w przestrzeń, tworząc układ obecności (materialnych śladów) i nieobecności. W filmowanych przez Dyllusa mieszkaniach i przestrzeniach wspólnych budynku objawiają się także widma utraconych i odwołanych przyszości – to puste miejsca, w których miało kwitnąć życie towarzyskie, pozostałości technologii, które już nie są wykorzystywane (np. zsypy w większości bloków dawno nieczynne) lub w nowszym budownictwie zostały zastąpione innymi rozwiązaniami.

137 Zob. M. Svensson, *Heterotopie i nie-miejsca w „Cześć, Tereska!” Roberta Glińskiego i „Lilji Forever” Lukasa Modyssona*, „*Studia Europea Gnesnensia*” 2015 nr 12, s. 353–365. Autorka uznaje blokowiska polskie, radzieckie i szwedzkie (występujące odpowiednio w obu filmach) za inkarnację nie-miejsc modernizmu. W odniesieniu do filmu Modyssona pisze: „Nie-miejsca nowoczesności – »maszyny do życia«, jak nazywał je Le Corbusier, czyli prefabrykowane bloki wielorodzinne – współistnieją tutaj z nie-miejscami kapitalizmu, co sugeruje, że świat bohaterek obu filmów konstituują nie-miejsca, gdzie dziewczyny mieszkają, i nie-miejsca, które je otaczają” (ibidem, s. 355).

Widmowość filmu dostrzegam także w pracy kamery wywołującej efekt nieswojności, przede wszystkim za sprawą często nie-ludzkiego punktu widzenia i ciągłego ruchu. Odnoszę nieodparte wrażenie, że to sam blok chce się pokazać widzowi, demonstrując swój punkt widzenia, odsłaniając idee modernistyczne, które wciąż w nim tkwią, zapomniane, zdyskredytowane lub niezniszczone. Czepiec wybiera zupełnie inny sposób prezentacji bloku z wielkiej płyty niż np. Heidrun Holzfeind, mieszkająca w Nowym Jorku austriacka artystka. Podczas rezydencji artystycznej w Zamku Ujazdowskim zrealizowała film dokumentalny *Za Żelazną Bramą* (2009)<sup>138</sup>, opowiadający o warszawskim blokowisku budowanym niemal w tym samym czasie co Superjednostka. Holzfeind decyduje się jednak na formę dłuższą (55 minut), łącząc w obrębie jednego filmu dokument obserwacyjny oraz rozmowy z mieszkańcami i architektami. Jak podsumowuje Lidia Pańków, „[w] dokumencie »Za Żelazną Bramą« Heidrun Holzfeind czułym okiem rejestruje realia życia na blokowisku w centrum stolicy. I choć sięga po temat *trendy*, nie wpada w żadną z czyhających pułapek – powierzchowności, sentymentalizmu, estetyzacji, dydaktyki”<sup>139</sup>. Czepiec zdecydowanie bardziej ukrywa kamerę, lecz jej spojrzenie również jest czułe, empatyczne, nieoceniające. Zamiast słów wprost, informacji historycznych czy werbalizowanych opinii lokatorów polska reżyserka podąża tropem Corbusierowskiego widma. Być może miejskich legend o tym, że w płataninie korytarzy Superjednostki straszy, nie należy wkładać między bajki, a zamiast poszukiwać przestępców w piwnicach czy garażach, należy skupić się na tropach socmodernizmu?<sup>140</sup>

Znamienne widmontologicznie jest ostatnie ujęcie filmu – opisany już odjazd kamery od planu średniego kobiety palącej papierosa na balkonie na jednym z wyższych pięter. W coraz szerszym planie widz stopniowo odkrywa, że z „uwolnionego horyzontu”, który miał w głowie architekt, nic już nie zostało, a zmniejszająca się postać ludzka przeczy jego postulatowi, by człowiek nie czuł się tak malutki w konfrontacji z gigantycznym budynkiem. Projektant

138 Zob. <http://www.heidrunholzfeind.com/ZZB.html> [dostęp: 29.01.2022].

139 L. Pańków, *Heidrun Holzfeind, »Za Żelazną Bramą«*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1217-heidrun-holzfeind-za-zelazna-brama.html?print=1> [dostęp: 29.01.2022].

140 Zob. A. Zielińska, *Legends miejskie straszą i bawią*, „*Śląsk*” 2019, nr 7(284), s. 4; [http://www.slaskgtl.pl/files/pdf/pisma/75/Miesiecznik\\_Slask\\_2019\\_7\\_75.pdf?20191209120957](http://www.slaskgtl.pl/files/pdf/pisma/75/Miesiecznik_Slask_2019_7_75.pdf?20191209120957) [dostęp: 29.01.2022].

miał jeszcze jedno marzenie o otoczeniu Superjednostki: „Miała płynąć w zieleni. Dziś nie płynie, wkrótce zniknie”<sup>141</sup>. W 2014 roku, choć przed budynkiem rosło więcej drzew, niż obecnie, płynął on co najwyżej w zbiorowisku miejsc pozbawionych ładu przestrzennego – niepasujących do siebie innych bloków, pawilonów i biurowców, wielkich powierzchni betonu. Zakończenie filmu to sugestywna metafora tego, jak daleko – ze względu na potrzeby i interesy różnych grup – zostały przekształcone ideały modernistycznej urbanistyki.



Fot. 8. Kadr z filmu *Superjednostka*. W ujęciu z oddalenia widać, że budynek, niestety, nie płynie w zieleni, jak zakładał w projekcie Mieczysław Król. Na tle innych socymodernistycznych oraz późniejszych budowli blok i tak wyróżnia się skalą wielkości, a także przemyślanym układem elewacji nadbudowanej nad wysokimi podcieniami.

Źródło: Zrzut ekranu.

We wrześniu 2018 roku niespełnioną przyszłość wielkiego bloku sfotografował Radosław Kaźmierczak, dowodząc tym samym widmontologicznych możliwości fotografii<sup>142</sup>. Zorientowany pionowo kadr przedstawia fragment elewacji katowickiego giganta oraz gęsty drzewostan – w ujęciu do góry nogami. Mimo wręcz niewiarygodnej perspektywy nie jest to fotomontaż. Wizerunek Superjednostki zajmuje dolną część zdjęcia, do około jednej trzeciej wysokości kadru, dwie trzecie wypełniają drzewa. W elewacji budynku dominuje szarość, w grupie drzew – bardzo ciemna zieleń, na brzegach ujęcia wpadająca w czerni,

141 F. Springer, *Źle urodzone...* epub, 610%.

142 [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1442658122534721&id=362567993877078](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1442658122534721&id=362567993877078) lub [https://www.instagram.com/p/BnjXR\\_DnhiT/](https://www.instagram.com/p/BnjXR_DnhiT/) [dostęp: 22.01.2022].

oraz ciemny brąz. Fragment skweru stanowi dominujący element kompozycji, wycinek elewacji budynku w porównaniu z nim wydaje się niewielki, drobny. Kolorystyka drzewostanu wprowadza aurę tajemniczości, być może grozy lub przekonania o potędze natury. Odczytuję to zdjęcie jako metaforę możliwego do zrealizowania scenariusza przyszłości, który się nie urzeczywistnił, a w którym blok mieszkalny nie zdominowałby przestrzeni, lecz stałby się raczej częścią ekosystemu określanego jako urbonatura. Pojęcie to wprowadza literaturoznawczyni Dobrosława Korczyńska-Partyka, wyjaśniając, że zawiera ono „to, co ludzkie i nie-ludzkie, postrzegane jako złożona, wielopiętrowa sieć składająca się na miasto, w której każdy z elementów w sposób czynny uwikłany jest we wspólną, opalizującą i hybrydyczną opowieść”<sup>143</sup>.

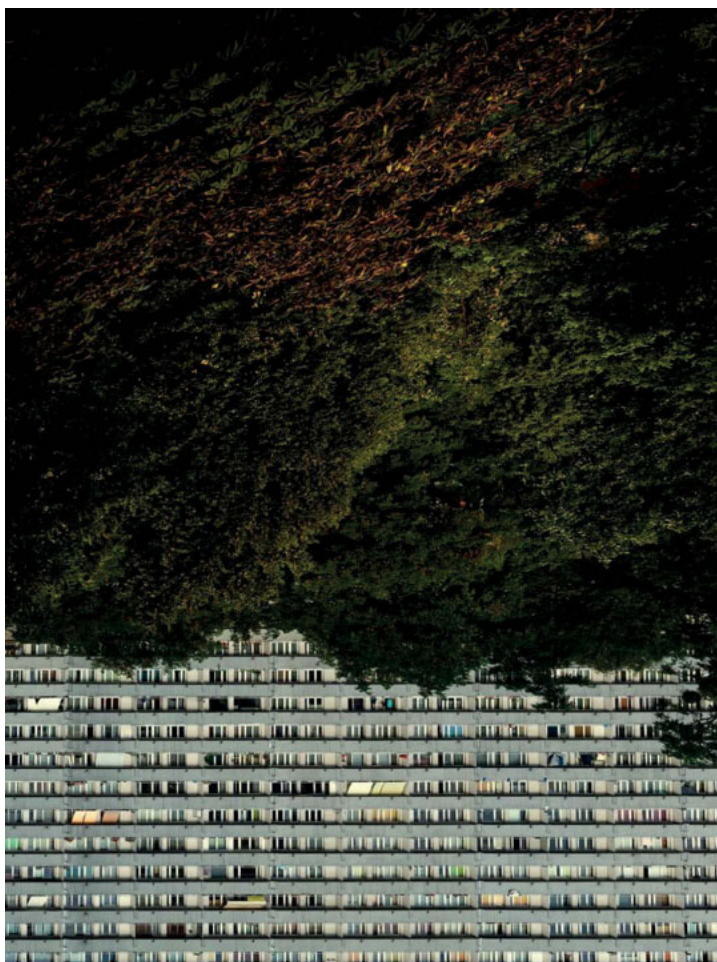
Tak się jednak nie stało, budowla nie harmonizuje ze środowiskiem, a dokument Czepiec ruchem bujającej się kamery ukazuje Superjednostkę płynącą po betonowej pustyni, w której proporcje między tym, co ludzkie, i tym, co nie-ludzkie, zostały zdecydowanie zaburzone mimo przywiązania architekta do utopijnych koncepcji Le Corbusiera. Na zaprojektowanym przez Olę Niepsuj plakacie do filmu<sup>144</sup> widnieje nieco uproszczony rysunek tzw. modulatora ludzkiego, w którego kontury wpisana jest fotografia elewacji Superjednostki. Modulator to schemat postaci ludzkiej, na podstawie którego francuski architekt określił idealne proporcje architektury mieszkalnej, która miała funkcjonować jak doskonale dostosowana do człowieka „maszyna do mieszkania”<sup>145</sup>. Filmowy plakat antropomorfizuje katowicki blok, wskazując na genezę idei stojącej u podstaw projektu Króla. Plakat ten również nazwałabym duchologicznym, ponieważ wyraża tęsknoty i poszukiwania przyświecające architektom, którzy inspirowali się i nadal inspirową dokonaniem Le Corbusiera. Hybryda człowieka (kontur modulatora) i budynku (fotografia Superjednostki) jest w moich oczach metaforą utopii architektury modernistycznej, zakładającej idealne zgranie technologii i człowieczeństwa. Kolorystyka plakatu – czarno-biała elewacja budynku w skali szarości i beżowo-szare tło – przywodzi na myśl stare fotografie, po które sięga

143 D. Korczyńska-Partyka, *Urbonatura – hybrydyczna przestrzeń miasta. Na przykładzie twórczości Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 145; <http://journals.openedition.org/td/8689> [dostęp: 7.02.2022], DOI: 10.18318/td.2018.2.9. Badaczka reprezentuje perspektywę ekokrytyczną w literaturoznawstwie. Więcej o tym nurcie interpretacyjnym w odniesieniu do filmoznawstwa piszę w kolejnym rozdziale.

144 <https://www.filmweb.pl/film/Superjednostka-2014-716529/posters> [dostęp: 22.01.2022].

145 Zob. np. <https://kresl.pl/le-corbusier-architekt-jutra/> [dostęp: 22.01.2022].

się z nostalgią. Tytuł filmu zapisano w ultramarynie, na plakacie obecny jest też kolor żółty (lewa „stopa” modułora) i czerwony (wierzchołek wyciągniętej w górę lewej „ręki” modułora). To barwy podstawowe, stosowane przez francuskiego urbanistę na zewnątrz i wewnątrz budynków mieszkalnych. Stylizacja plakatu na obraz *vintage* – czarno-biała fotografia, modernistyczna czcionka – wpisuje się w widmontologiczne ujęcie socmodernistycznej przeszłości, obecne w dokumentalnej refleksji o Superjednostce i jej mieszkańcach.



**Fot. 9.** Radosław Kaźmierczak, *Katowice, Superjednostka, 09.2018*. Być może wizja wielkiego bloku zatopionego pośród drzew i harmonijnie współgrającego z zielenią wokół wcale nie była tak bardzo utopijna?

Źródło: Ze zbiorów Artysty.

Corbusierowski moduł wykrojony ze zdjęcia elewacji bloku nasuwa skojarzenie z podmiotem lirycznym wiersza Mirona Białoszewskiego *Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca* (z tomu *Odczepić się*, pierwodruk w 1978 roku). Znajdując się gdzieś na szczycie wieżowca, nadaje on komunikat niczym latarnik właśnie. Komunikat ten „spływa” w dół budynku, formując w zapisie tekstu kształt przypominający świetlny sygnał latarni morskiej, co zauważają literaturoznawcy Stanisław Falkowski i Paweł Stępień<sup>146</sup>. Jeśli porównać formę graficzną wiersza Białoszewskiego z modułem na plakacie *Superjednostki*, to wyglądają trochę jak lustrzane odbicia. Pierwszy wers wiersza – „Ja” – byłby wzniesioną ręką schematycznego człowieka, a rytm dłuższych i krótszych wersów odpowiadałby geometrycznemu konturowi modułora. Liryk Białoszewskiego pochodzi z tomiku powstałego po przeprowadzce poety do osiedla bloków na ulicy Lizbońskiej w Warszawie, które szybko zyskało miano Chamowa<sup>147</sup>, a zatem odczytywany w kluczu biograficznym może stanowić zapis przestrzennego doświadczenia poety. Romuald Cudak, wybitny interpretator Białoszewskiego, wyznacza najważniejsze odcienie semantyczne wiersza *Ja stróż latarnik...*, które wywodzi z gier językowych wykorzystujących formy tworzone od czasowników „być”, „błądzić” i „mijać”: „Motyw ulicznej wędrówki, mijania, przechodzenia obok, omijania przechodniów wprowadza problematykę sytuacji bycia wśród ludzi, stosunku do nich, kontaktu z innym – całą sferę zagadnień związanych z filozofią spotkania, kondycji ludzkiej jako bycia wobec innego/drugiego. Wiersz jest w istocie ostrzeżeniem przed niebezpieczeństwem samotności”<sup>148</sup>. Falkowski i Stępień pogłębiają lekturę utworu Białoszewskiego o wymiar etyczny i metafizyczny: „Co łączy »latarnika« z »stróżem«? Latarnik i anioł stróż, a także kaznodzieja i mieszkaniowiec współczesnego blokowiska wychylający się z okna na wysokim pięttrze, wyniesieni ponad tłum, spoglądają nań z góry”<sup>149</sup>. Podmiot liryczny miałby zatem misję, by uchronić mieszkańców przed z(a)błądzeniem, które również możemy rozumieć wieloznacznie. Interpretatorzy wskazują też,

146 S. Falkowski, P. Stępień, *Żyrafa, czyli po co i jak czytać poetów współczesnych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 257.

147 Zob. R. Cudak, *Edukacja literacka na kursach języka polskiego jako obcego*, w: *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*, red. J. Tambor, A. Achtełik, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2007, s. 127; [https://www.sjtkp.us.edu.pl/wp-content/uploads/2017/05/siz2\\_cudak.pdf](https://www.sjtkp.us.edu.pl/wp-content/uploads/2017/05/siz2_cudak.pdf) [dostęp: 29.01.2022].

148 Ibidem, s. 128.

149 S. Falkowski, P. Stępień, *Żyrafa...*, s. 259.

że zastosowane paronomazje i figury etymologiczne dają w brzmieniu wiersza efekt echa („Ale nie omińmy. / Mińmy. / My!), a w konsekwencji znaczeń poszczególnych słów-pogłosów komunikat podmiotu lirycznego jest też nawiązaniem do zawiązania wspólnoty<sup>150</sup>. Można zatem uznawać poetyckiego stróża-laternika za głęboko humanistyczne wcielenie modulora, ponieważ funkcją obu tych abstrakcyjnych bytów jest w mojej ocenie uczynienie życia mieszkańców bloku lepszym i pełniejszym.



**Fot. 10.** Ola Niepsuj, plakat do filmu *Superjednostka*. reż. Teresa Czepiec, prod. Wajda Studio, 2014. Artystka połączyła zdjęcie elewacji bloku z figurą modulora ludzkiego stworzoną przez Le Corbusiera, konfrontując wyobrażenie architekta o idealnych proporcjach zabudowy mieszkalnej z rzeczywistym budynkiem, którego wielkość okazała się przytłaczająca.

Źródło: Ze zbiorów Wajda Studio.

<sup>150</sup> Por. ibidem, s. 259–260.

Tymczasem w zakończeniu dokumentu Czepiec widzimy postać przypominającą stróża-laternika – kobietę na balkonie. Zanim nastąpi odjazd kamery, widz przez moment patrzy na Katowice oczami bohaterki: z góry, podobnie jak podmiot liryczny wiersza, choć pole widzenia ma symbolicznie ograniczoną siatką zabezpieczającą balkon. W odróżnieniu od ja lirycznego, któremu Cudak przypisuje kompetencje proroka<sup>151</sup>, kobieta z filmu nie formułuje żadnej wypowiedzi, pozostaje milcząca – jak modulator. W odróżnieniu od wymyślnego przez Le Corbusiera humanoida, który zaświadcza o harmonii proporcji architektury, bohaterka filmu zaświadcza raczej o nie-ludzkiej skali katowickiego budynku. Modulator stanowi jedność z budynkiem, co zostało uwydatnione w polskiej wersji plakatu rozbiciem tytułu, a zarazem nazwy bloku, na kilka członów, spośród których jeden brzmi, *nomen omen*, „jedno”. Składające się na film ujęcia i sceny każą raczej myśleć, że mieszkańcy bloku to nie tyle wspólnota, co zbiór samotnych jednostek.

*Superjednostkę*, choć jest dokumentem poświęconym konkretnej – i wyjątkowej w Polsce – realizacji architektonicznej, traktuję jak synekdochę filmowych portretów blokowisk zbudowanych według wytycznych socmodernizmu. Twórczyni filmu udało się uchwycić splot widm przeszłości i przyszłości, które zasiedlają ten typ architektury. W odniesieniu do czasoprzestrzeni bloku i jego mieszkańców adekwatne są ustalenia Marca na temat widmowości: „Widma rozwarstwiają i podmywiają stabilność »teraz«, ujawniając anachroniczność rzeczywistości i heterogeniczność czasu: przeszłość wcale nie chce odejść, a przyszłość – nadejść”<sup>152</sup>. Dokument o *Superjednostce* jak w soczewce skupia anachronizmy pozostałe z PRL, ale i z wcześniejszej ery rozkwitu myśli corbusierowskiej w architekturze, a także szerszej pojęte wyobrażenia o nowoczesności i postępie, manifestujące się w koncepcjach urbanistycznych, po wojnie zawłaszczonych przez socjalizm i kapitalizm po równo. W filmie rozpoznać można także wyblakłe marzenia o lepszej przyszłości, jaką miały zapewnić m.in. funkcjonalistyczne rozwiązania obecne w projekcie budynku, a różnica wieku między poszczególnymi lokatorkami i lokatorami uchwyconymi w kadrze przywodzi na myśl upływ czasu oraz przemiany ustrojowe i gospodarcze. Ślady przeszłości i utracone przyszłości bohaterów filmu pozostają niedopowiedziane, niewyartykułowane, ale przecież – jak chce Derrida – widmo zawsze

151 Zob. R. Cudak, *Edukacja literacka...*, s. 128.

152 A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 193.



kryje w sobie jakiś sekret<sup>153</sup>. Nawiedzone – i nawiedzane wciąż – blokowiska z opisanych reprezentacji filmowych i fotograficznych przepełnione są tajemnicami widm, nieujawnianymi przez twórców do końca. Socmodernistyczne osiedla ujęte w kadrach filmów i zdjęć to rezerwuary zarówno anachroniczności, jak i niespełnionych obietnic z wyobrażonych czasów, które miały nadejść.

Widma Marksa i kapitalizmu nad prowincją:

*Disco polo* Pauliny Korobkiewicz vs. *Biało-czerwono-czarna*  
Wojciecha Prażmowskiego

Wielkie blokowiska przynależą do przestrzeni miejskiej, ale przecież Polska to także małe miasteczka i wsie, a zatem studium obrazów nawiedzanej architektury bez uwzględnienia tych obszarów byłoby niepełne, tym bardziej że obrazy terenów pogranicza miasta i wsi będą też przedmiotem analiz w kolejnym rozdziale niniejszej książki. W okresie PRL bloki zresztą, choć nie w takiej skali jak w mieście, były budowane na wsiach, przy PGR-ach<sup>154</sup>. Szeroko rozumiana prowincja jest częstym tematem cykli fotograficznych, a także miejscem akcji filmów opowiadających o losach ludzi po transformacji. Część z nich opisał Piepiórka w znamienne zatytułowanym rozdziale *Pieniądze to jednak nie wszystko, czyli wesola bieda na prowincji*<sup>155</sup>. Filmoznawca wskazuje ciągłość filmowej reprezentacji polskiej wsi w kinie lat 90. i pierwszych dekadach wieku XXI, wypunktowując istotną zbieżność wielu ekranowych narracji: „kwestią zasadniczą w filmach opowiadających o polskiej prowincji jest konfrontacja wsi z miastem”<sup>156</sup>. Wpływ miasta przynosi na prowincję myśl kapitalistyczną, a w drugą stronę działają marzenia o awansie i uzyskaniu lepszej pozycji społecznej. Reprezentacje społeczności prowincjonalnych cechują się także silnie zaznaczoną nostalgią, jaką wywołuje miniona epoka polityczna i społeczna.

153 Zob. ibidem, s. 207.

154 Zob. Prolog +1, *Wieś na horyzoncie*, w: *Trouble in Paradise*, red. W. Mazan, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020, s. 104–138.

155 Zob. M. Piepiórka, *Pieniądze to jednak nie wszystko, czyli wesola bieda na prowincji*, w: *Idem, Rockefellerowie...*, s. 263–274. Autor przywołuje m.in. filmy: *Z daleka widok jest piękny* (reż. W. i A. Sasnał, 2011), *Księstwo* (reż. A. Barański, 2011), *Pieniądze to nie wszystko* (reż. J. Machulski, 2001), *Ranczo Wilkowyje* (reż. W. Adamczyk, 2007), *Wino truskawkowe* (reż. D. Jabłoński, 2008).

156 Ibidem, s. 270.

Jak już jednak wyjaśniałam w pierwszej części tego rozdziału, nostalgia i widmowość to nie to samo, choć oba fenomeny nierzadko się spotykają.



**Fot. 11.** Paulina Korobkiewicz, z cyklu *Disco polo*, 2016. Do socymodernistycznej tkanki przystają elementy kolejnej epoki polityczno-gospodarczej, zachęcającej do konsumpcji, podkreślania indywidualizmu i realizacji marzeń o dostatnim życiu.

Źródło: Ze zbiorów Artystki.

Bloki, domy mieszkalne, miejsca wspólne i niczyje obok nich są tematem zdjęć należących do cyklu *Disco polo* (2016) Pauliny Korobkiewicz, dlatego zdecydowałam się na ich ogląd, traktując je jako „pozamiejską” odpowiedź na rozpatrywane wcześniej fotografie Groszperre’a i Berezowskiego. Pochodząca z Suwałk, a obecnie działająca w Londynie fotografka pokazuje zapomniane i zaniedbane małe miasteczka wschodniej Polski, które często określa się pejoratywnie jako Polska B. W *Disco polo* są kolorowe bloki (przypomnijmy tytuł jednego z projektów Groszperre’a – *Kolorobloki*), ulice, przydrożne reklamy, śmietniki, dyskoteki,

placę, parkingi, sklepy... Korobkiewicz odsłania terytoria peryferyjne, kieruje uwagę widza na lokalność. Jej zdjęcia portretują kombinację ruin socjalizmu oraz wpływów Zachodu po 1989 roku. Obok zdezelowanych boisk, wyblakłych murali, mebli na śmietniku widzimy plastikowe palmy na wiejskich podwórkach, kolorowe neony, sztuczne żubry reklamujące piwo, kiczowate banery reklamowe zasłaniające widoki – cały chaos dodatków i upiększeń mających przezwyciężyć szarżyznę i monotonię peerelowskiego pejzażu. Artystka wykazuje się tu podobną uważnością co Groszperre, dostrzegając znaki subwersji wobec kontrolującego systemu budownictwa mieszkaniowego socjalizmu.

Tytuł cyklu odwołuje się do popularnego stylu muzycznego, który rozkwitł w okresie transformacji ustrojowej, charakteryzującego się uproszczonymi liniami melodycznymi i naiwnymi, czasem prząsnymi tekstami, uważanego zwykle za niezbyt wyrafinowaną, plebejską rozrywkę. Disco polo było wytworem aspiracji społeczeństwa do konsumpcyjnego stylu życia, próbą zbliżenia się do wizji Zachodu zbudowanej na obrazach z rozrywkowych filmów i kolorowych magazynów. Korobkiewicz tropi ślady tego, jak mieszkańcy wolniej rozwijających się miasteczek usiłowali wejść do pożądanego świata dobrobytu – tak jak wyobrażali go sobie u progu ustroju kapitalistycznego. Patrząc na jej zdjęcia, można postawić tezę, że próby te wciąż są podejmowane, tak jakby transformacja jeszcze się nie zakończyła – sztuczny żubr na trawniku przy osiedlowym barze czy świeżo przyklejone fototapety nie wyglądają jak z przełomu lat 80. i 90. XX wieku, lecz wyraźnie bardziej współcześnie.

W eseju komentującym *Disco polo* antropolożka Natalia Domagała okazuje zrozumienie dla tej naiwnej pogoni za metamorfozą Wschodu w Zachód:

Kiedy patrzy się na nie teraz, pseudoamerykańskie bary i kolorowe billboardy snują dramatyczną opowieść o poszukiwaniu tożsamości i desperackiej potrzebie przynależności. Niedługo będąc obiektem wstydu i braku respektu, dziś są dziennikiem przemiany, ścieżką od socjalizmu do wolnego rynku i towarzyszącymi jej osobistymi konfliktami, historią kompleksów i akceptacji, relacją zmian pokoleniowych, pamięcią niewygodnej przeszłości i wiecznie trwającej nadziei na lepsze jutro<sup>157</sup>.

157 N. Domagała, *American Dreams. How Colorful Kitsch Overtook Eastern Poland Post-1989*, <https://www.calvertjournal.com/features/show/5240/disco-polo-paulina-korobkiewicz-eastern-poland-kitsch-colour> [dostęp: 5.02.2022].

W małomiasteczkowych i wiejskich krajobrazach wybranych do zdjęć przez Korobkiewicz widmowy jest przede wszystkim „werniks” – dotknięcie estetyki konsumpcjonizmu – spod którego przeświecają archeologiczne warstwy przeszłości spajającej się wciąż, w myśl przywoływanych wcześniej słów Lahusena, z terażniejszością.

Kapitalistyczna rzeczywistość okazała się inna niż jej wyobrażenie z roku 1989; pod względem rozwoju gospodarczego i kulturalnego pozostawiła za sobą daleko w tyle peryferia kraju, czasem wręcz spowalniając ich wzrost ekonomiczny. Młoda artystka portretuje transformację, która jest jakby wciąż w początkowym stadium, w którym możemy odgadnąć, czego pragnęli i o czym marzyli mieszkańcy – chętni, by jak najszybciej wymazać socjalistyczną przeszłość (*vide* peerelowskie meble, sztuczne paprotki na śmietnikach, odświeżane autobusy), imitując zachodnią, globalną estetykę i styl życia. Widmontologia jednak, jak przypomina Marzec, sprzeciwia się homogenizacji, wydobywając z niewiedzonych przestrzeni i czasów to, co wyłamuje się z jednolitego obrazu.

Widma socjalistycznej przeszłości i kapitalistycznych utraconych przyszłości wynurzają się ze sfotografowanych przez Korobkiewicz obiektów naznaczonych wykojejonym czasem. Stają się tym bardziej widoczne, jeśli porównać je z wcześniejszym o kilkanaście lat projektem *Biało-czerwono-czarna* Wojciecha Prażmowskiego. Zdecydowałam się włączyć do moich rozważań ten projekt, ponieważ Mazur widzi w nim istotny moment zwrotny w przejściu od fotografii kreatywnej do (nowego) dokumentalizmu, wypływający z „intuicji autora, zmysłu obserwacji i wyczulenia na zmieniającą się rzeczywistość”<sup>158</sup>. Pięćdziesięcioletni w momencie ukończenia prac nad *Biało-czerwono-czarną* Prażmowski był jednym z pierwszych, którzy w sposób zarazem krytyczny i nostalgiczny starali się ukazać przemiany, jakie od 1989 roku przechodził polski krajobraz.

W ramach stypendium Ministra Kultury i Sztuki w 1999 roku wykonał około trzech tysięcy zdjęć dokumentujących polską prowincję, przede wszystkim na terenie dawnego województwa częstochowskiego. Dwieście prac znalazło się w wydanym w 2000 roku albumie. Wszystkie mają kształt kwadratu, nieliczne są w kolorze, większość w czerni i bieli, a raczej w skali szarości, by zacytować zamysł fotografa: „biało-czarne, czyli rozpięte między bielą a czernią we wszystkich odcieniach szarości. Jak nasza rzeczywistość Anno Domi-

158 A. Mazur, *Decydujący moment...*, s. 246.

ni 1999”<sup>159</sup>. Artysta chciał udokumentować zmieniający się krajobraz prowincji, w którym na przełomie stuleci wciąż były obecne archeologiczne warstwy dawniejszych czasów, jak i nowe wpływy estetyczne, związane z procesem globalizacji<sup>160</sup>. Uwiecznił m.in. ogrodową metaloplastykę, betonowe ozdoby, takie jak grzybki czy dinozaury, wielkoformatowe reklamy zagarniające przestrzeń publiczną, stare polonezy i maluchy, architektoniczne maskary w typie pałaców Gargamela. Na przełomie wieków cykl Prażmowskiego wyróżniał się niespotykanym wtedy w polskiej fotografii dokumentalizmem, co podkreślał w komentarzu do wystawy w Częstochowie Wojciech Wilczyk, znawca i orędownik fotorealizmu<sup>161</sup>.

Za emblematyczne dla całej sekwencji można uznać dwa zdjęcia. Pierwsze, czarno-białe, zostało wykonane zimą, ziemię pokrywa śnieg<sup>162</sup>. Kompozycja jest ukośna, na pierwszym planie stoi jasny trabant, za nim zaparkowany równolegle biały maluch. Na drugim planie rozpoznaję metalowe urządzenia placu zabaw: huśtawki i drabinki, jednak nie bawi się tam żadne dziecko, być może jest zbyt zimno. Tło wypełnia elewacja bloku z wielkiej płyty, która w całości nie zmieściła się w kadrze. Na zdjęciu nie widać żadnej postaci ludzkiej, choć ściana wieżowca każe myśleć o sporej liczbie mieszkańców go zasiedlających. Gdyby nie wiedza, że kadr pochodzi z roku 1999, równie dobrze można by go przyporządkować do wcześniejszych dekad, a przeszłość jest w nim obecna za sprawą socmodernistycznej architektury i starych aut.

Drugie zdjęcie jest kolorowe<sup>163</sup>. Na pierwszym planie widać łuk asfaltowej szosy, ale uwagę przykuwa najbardziej drugi plan, przedstawiający sznur trzech ciężarówek z reklamami coca-coli w charakterystycznej, czerwono-białej kolorystyce. Jedno z aut odbija się w kałuży w łuku drogi, co podkreśla dominantę barwną, choć reklama na samochodzie jest dość wyblakła. Zza aut wystaje trójkątny szczyt niewielkiego budynku, w szarej ścianie nie ma okna,

159 Wywiad Tadeusza Piersiaka z Wojciechem Prażmowskim, „Gazeta Wyborcza w Częstochowie”, 22.03.2001; <https://fototapeta.art.pl/2001/bccc.php> [dostęp: 6.02.2022].

160 Zob. M. Dąbrowski, Wojciech Prażmowski, „Bialo-czerwono-czarna”, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-prazmowski-bialo-czerwono-czarna> [dostęp: 6.02.2021].

161 Zob. W. Wilczyk, *Bialo-czerwono-czarna Polska prowincjonalna*, <https://fototapeta.art.pl/2001/bccc.php> [dostęp: 6.02.2022].

162 Zdjęcie można zobaczyć na stronie: <https://fototapeta.art.pl/2001/bccc.php> [dostęp: 6.02.2022].

163 Zob. <https://www.fototapeta.art.pl/fti-wpmgpb.php> [dostęp: 6.02.2022].

nie wiadomo, czy to budynek mieszkalny czy gospodarczy. W tle widać korony liściastych drzew, druty elektryczne i burzowe niebo. Zdjęcie ma nieco ironiczny wydźwięk, ponieważ tytuł cyklu zestawiony z kolorami coca-coli tworzy dysonans między powagą barw narodowych a wartościami kapitalistycznego rynku i reklamy. Ciężarówka wydaje się nie pasować do prawdopodobnie wiejskiego pejzażu, spektralność tej fotografii odnajduję właśnie w tych dysonansach, podkreślających marzenie o przyszłości raczej niemożliwe do spełnienia, ponieważ przychodzi ona do miejsca i czasu naznaczonego przeszłością, która wcale nie chce odejść.

Wilczyk zauważa, że sekwencja zdjęć Prażmowskiego wydobywa na jaw szczególną trwałość krajobrazu Polski pozawielkomiejskiej, w którym odkładają się warstwy czasu: „prowincjonalna polska rzeczywistość, która w latach 80. dość chętnie była fotografowana w zestawieniu z wszechobecnymi propagandowymi hasłami, sama uległa niewielkim zmianom. W zasadzie zmieniły się tylko hasła – miejsce partyjnych sloganów zajęły bannery i billboardy”<sup>164</sup>. Słowa te dowodzą, że czas i miejsca uchwycone w kadrach Prażmowskiego są „wykolejone”. Kiedy porównać ze sobą zdjęcia z *Biało-czerwono-czarnej* i *Disco polo*, uderza pewnego rodzaju czasoprzestrzenna ciągłość: w obu cyklach mamy do czynienia z nagromadzeniem niepasujących do siebie przedmiotów, które przyporządkować można bądź do estetyki PRL, bądź do globalistycznych tęsknot estetycznych. Wypchany łoś został zastąpiony sztucznym żubrem, łabędzie oparcie ławki – egzotyzującymi detalami pseudodworków, a na placach zabaw i podwórkach wciąż kłębią się metalowe ozdoby i urządzenia rekreacyjne. Przeszłość nie przeminęła, przyszłość – wyobrażana na modłę filmów reklamowych i plakatów coca-coli – nie przyszła i nie urządziła się w tym pejzażu. Obie sekwencje zdjęć są skupione na nawiedzonej teraźniejszości 1999 i 2016 roku, a widmontolog Marzec notuje: „Przyszłość została zwinięta, jej miejsce pozostaje w przeszłości w postaci obsolet, dalekosiężnych, niespełnialnych, utopijnych wizji lepszego jutra”<sup>165</sup>. Socjalizm się nie skończył, kapitalizm się nie zaczął, a wizualne reprezentacje polskiej prowincji pozostają w stanie zawieszenia, wiecznej teraźniejszości, karmiącej się estetyką retro, w której zawarte są również już umarłe, a zarazem jeszcze niezainstniałe przyszłości.

164 W. Wilczyk, *Biało-czerwono-czarna...*

165 A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 250.

## Podsumowanie: filmowa i fotograficzna architektura widmowa

Przywołane reprezentacje filmowe i fotograficzne wpisują się w moim przekonaniu w przekraczający estetykę nostalgii dyskurs widmowy, osadzając obraz w przestrzeni dotkniętej czasem skażonym. Teraźniejszość (czas akcji) *Zjednoczonych Stanów Miłości* nawiedzana jest widmami wyczekiwanych, choć nigdy niedokonanych przyszłości. Postaci z *Ostatniego komersu* zostają wrzucone w czasoprzestrzeń zapętlonych wspomnień i nadziei, które rozpoznaliśmy u Wasilewskiego. W dokumentalnej *Superjednostce* anachroniczność miesza się z Derridiańską *à-venir*, czyli tym, co ma nadejść<sup>166</sup>. Miejsca sfotografowane przez GrosPierre'a, Berezowskiego, Korobkiewicz i Prażmowskiego odnoszą się do „teraz” zainfekowanego czasem zwichniętym, przechowują w sobie to, co minęło, razem z tym, co nie nadeszło; są również dowodem na to, że przestrzeń także może być nawiedzona. Jeśli, jak pisał Mazur o nowych dokumentalistach (a do tego kręgu możemy zaliczyć wspomnianych fotografikę i fotografików), „[o]bserwacja rzeczywistości za pomocą aparatu fotograficznego prowadzi do odczarowania świata”<sup>167</sup>, zwłaszcza kiedy w ramach kadru odsłaniają uludę postsocjalistycznego blichtru, to fotografowanie równie dobrze może czasem ten świat zaczarować, wskazać nawiedzenia, które wypełniają czas i przestrzeń.

Spektralna odsłona reprezentacji ery przemian ustrojowych wskazuje też na nurt inny niż komercjalizacja socjalistycznej przeszłości obecna w przemyśle turystycznym czy pamiątkarskim. W zbiorze zinterpretowanych dzieł przeszłość sprzed 1989 roku wcale nie odeszła w zapomnienie w codziennym życiu wielu ludzi, a jej widmowa (nie)obecność wyznacza zamieszkiwanie człowieka w przestrzeni i czasie. Czasoprzestrzeń po transformacji ilustrowana jest jako heterogeniczna i hybrydyczna – łączy w sobie obietnice przeszłości i niemożliwe przyszłości, jak powiedziałby Derrida. Kinowe i fotograficzne wizje, między którymi można odnaleźć podobieństwa, kształtują tym samym społeczną i kulturową pamięć odbiorców nieposiadających własnych wspomnień z okresu tuż przed 1989 rokiem i tuż po nim.

Architektura socmodernistyczna, którą uczyniłam nicią łączącą wybrane filmy i fotografie, nosi również cechy architektury wernakularnej. Choć wśród

<sup>166</sup> Zob. A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 243.

<sup>167</sup> A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 269.

teoretyków nie ma zgody co do precyzyjnej definicji tego terminu, Grzegorz Rytel wymienia powtarzające się cechy: „anonimowość, wykorzystywanie naturalnych, miejscowych materiałów, wpisanie w lokalną tradycję budowlaną, przynależność do kultury materialnej regionu. Prócz tego zwraca się również uwagę na celowość i funkcjonalne podejście w doborze rozwiązań, z czym wiąże się podatność na modyfikacje, rozbudowy – swoiście pojęta elastyczność”<sup>168</sup>. Wernakularne są wszystkie ulepszenia, samoróbki, indywidualizujące wielką płytę ozdoby, interwencje w przestrzeń publiczną między blokami, uchwycone zwłaszcza w omawianych cyklach fotograficznych, ale też na filmowych osiedlach. Wernakularność architektury staje się przeciwagą dla uniwersalnej i uniformizującej społeczność myśli (soc)modernistycznej, która organizowała osiedla PRL. To także elementy najbardziej swojskie, lokalne, wiążące interpretowane przeze mnie narracje filmowe i fotograficzne z konkretnym miejscem i czasem i niejako legitymizujące przymiotnik „polskie” w odniesieniu do nich.

Kategoria wernakularności jest również obecna w studiach filmoznawczych. W artykule z 2010 roku Mazierska wyróżnia trzy nurty rozwoju polskiego kina po upadku socjalizmu: kino autorskie, kino gatunkowe i filmy wernakularne, które „przedstawiają zwyczajne, codziennie życie lokalnej społeczności”<sup>169</sup> – w odróżnieniu od fabuł powojennych, opowiadających o losach bohaterów wyjątkowych. Po roku 1989 część reżyserów i reżyserów pokazuje na ekranie ludzi niczym się niewyróżniających, w zwyczajnych miejscach. Badaczka wyjaśnia, że filmy wernakularne mają przyciągnąć widza „wrażeniem autentyczności”<sup>170</sup>. Zauważa też, iż filmowcy przyjmują zdystansowaną postawę wobec czasów PRL, prezentując zniuansowany obraz epoki, w której istniały również dobre zjawiska, takie jak zanikające po przełomie poczucie wspólnoty w mniejszych społecznościach.

168 G. Rytel, *Wernakularna, czyli jaka? Uwagi semantyczne na marginesie tematu konferencji*, „Budownictwo i Architektura” 2015, nr 14(3), s. 144.

169 E. Mazierska, *Leading Tendencies in Polish Postcommunist Cinema: Auterism, Genre, Vernacularism*, in: *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*, eds. P. Hanáková, K.B. Johnson, Katedra filmových studií FF UK, Casablanca, Praha 2010, s. 147. Do nurtu filmów wernakularnych badaczka zalicza: nowelę *Śląsk* (reż. A. Kazejak-Dawid) z filmu *Oda do radości* (2005), *Rezerwat* (reż. Ł. Palkowski, 2007), *Małą Moskwę* (reż. W. Krzystek, 2008), *Wino truskawkowe* (reż. D. Jabłoński, 2007), *Drzazgi* (reż. M. Pieprzyca, 2008).

170 Ibidem, s. 148.



Z wernakularnością łączy swoje rozważania o posttransformacyjnym kinie Europy Środkowo-Wschodniej także Skrodzka, jednak w jej ujęciu jest to cecha perspektywy, jaką przyjmują filmowcy w swoim „kompleksowym zaangażowaniu w codzienność, lokalność i prywatność, zarówno na poziomie formy, jak i treści”<sup>171</sup>. Na gruncie filmowego realizmu magicznego owo przywiązanie do regionalności i zakorzenienie w precyzyjnie określonym miejscu wiąże się z pozostawaniem na uboczu procesów globalizacyjnych, z osamotnieniem wobec unowocześniających się społeczeństw. Jak już wspominałam w pierwszej części niniejszego rozdziału, wybrałam do analizy dzieła, którym nie można przypisać cech realizmu magicznego. Natomiast zdecydowanie określiłabym je jako wernakularne, uważam, że charakterystyka ta łączy się także ze spektralnością, która zawsze dotyczy czasu i miejsca. Czas i miejsce akcji są zaś w omówionych obrazach kluczowe dla identyfikacji nawiedzających je widm.

Hauntologia wyrasta z myśli słabej i z końca twardej metafizyki, zawieszając więc również jednoznaczność struktur tekstów z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. „Skoro tworzenie jest zawsze procesem pisania z innymi i zapisywaniem innych, gest kończenia stanowi raczej otwarcie i zaproszenie do postawienia kontrsygnatury”<sup>172</sup> – podsumowuje filozoficzny wywód na temat widmontologii Marzec. Natura spektralności, wymykającej się jednoznacznym różniczeniom na obecność i nieobecność, wymusza na mnie, by zawiesić postawienie ostatniej kropki w tym rozdziale, tym bardziej że widma będą również nawiedzać rozdział kolejny, poświęcony splotom ludzkiego i nie-ludzkiego.

---

171 A. Skrodzka, *Magic Realist Cinema...*, s. 21.

172 A. Marzec, *Widmontologia...*, s. 286.

## Przenikanie (I)

Obecny w widmontologicznej refleksji ton apokaliptyczny, wypływający z przemyslenia i nierzadko przenicowania filozofii modernizmu, zbliża narrację o widmach niedokończonych przeszłości i utraconych przyszłości do narracji o katastrofie klimatycznej, która przenika także do kultury wizualnej. Oba wymiary refleksji przecinają się m.in. w miejscach krytyki kapitalizmu, technokracji, a także przekonania o tym, że koniec historii następuje wraz z nastaniem liberalnej demokracji. Myśliciele spod znaku posthumanistyki łączą globalne ocieplenie i wyczerpywanie się zasobów Ziemi z motywacjami nowoczesności, prowadzącej do technologicznego rozwoju, pomnażania dobrobytu czy zwiększania produkcji<sup>173</sup>. Obok „przecucia końca” w posthumanistyce pojawia się też alternatywny ton wyobrażania sobie ulepszonych świata, dający nadzieję i stawiający odbiorcę wobec skomplikowania świata. Przeciwnicy apokaliptycznej wizji świata traktują go jako przestrzeń współwystępowania człowieka i widm. Filozof i autor koncepcji głębokiej ekologii Timothy Morton tak definiuje postawę ekologiczną: „współistnienie ekologiczne to współistnienie z duchami, obcymi widmami, nie pomimo rzeczywistości, ale właśnie z uwagi na nią”<sup>174</sup>. Nawiedzenie teraźniejszości rozciąga się zatem także na świat nie-ludzki, którego reprezentacje będą przedmiotem moich działań interpretacyjnych w kolejnym rozdziale. Zapowiedź tego zagadnienia, a także wizualne potwierdzenie intuicji Mortona odnajduję już w opisanych kadrach *Zjednoczonych Stanów Miłości, Ostatniej rodziny* czy serialu *Rojst*, a także w zdjęciach Berezowskiego, w których miasto otoczone jest terytorium ziemi: zadrzewieniami, nieużytkami, gliną, bagnami. Te ostatnie, stanowiące materialną i metaforyczną scenę *Rojsta*, są zresztą w słowiańskiej kulturze i sztuce przestrzenią, w której to, co

173 Widmontologiczną perspektywę w kontekście dyskursu o katastrofie klimatycznej przyjmuje np. socjolog Łukasz Moll, recenzując książkę Andreasa Malma: A. Malm, *The Progress of This Storm. Nature and Society in a Warming World*, Verso, London–New York, 2018. Zob. Ł. Moll, *Zapomnieć Latoura? Globalne ocieplenie i koniec kondycji ponowoczesnej*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/zapomniec-latoura> [dostęp: 16.08.2022], DOI: 10.36854/widok/2018.22.1782.

174 T. Morton, *Hyperobjects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013, s. 195; cyt. za: J. Bednarek, „Niech zarasta!” *Międzynarodówka zoe*, [https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana\\_lelonek\\_kompost/J.Bednarek\\_Niech\\_zarasta.pdf](https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana_lelonek_kompost/J.Bednarek_Niech_zarasta.pdf) [dostęp: 16.08.2022].

brudne i nieświęte, miesza się z magicznym<sup>175</sup>. Ziemia, błota i grzęzawiska będą mnie szczególnie interesować w kolejnym rozdziale, choć porzucam ścieżkę demonologiczną na rzecz materialnie zakorzenionej interpretacji, wywodzącej się z praktyk humanistyki ekologicznej.

Metaforyczny obraz „współistnienia ekologicznego” w rozumieniu Mortona stanowi dla mnie jedna z fotografii Krzysztofa Szlapy. Tworzący od 2006 roku katowicki artysta fotografik, członek ZPAF-u, jest także nauczycielem, edukatorem i kuratorem wystaw w Galerii Pustej cd. w Jaworznie. Fotograficzną twórczość Szlapy obserwuję od lat, poddaję ją także refleksji naukowej, argumentując, że są to zdjęcia wypływające nie tylko z rzemieślniczego mistrzostwa i artystycznego talentu, ale także z głębokiego przemyślenia obrazów i tematów. We wstępie do albumu monograficznego, w którym oprócz zdjęć zawarte zostały scenariusze zajęć teoretycznych i praktycznych na temat fotografii, przekonywałam, iż „Szłapa nie tylko zauważa, ale też zamyśla się nad tym, co widzi. Jego aparat jest nie tyle przedłużeniem oka, co umysłu, a tym sposobem wykonane różnymi technikami zdjęcia zapraszają do refleksji także odbiorcę”<sup>176</sup>. Takich ram dyskursu poświęconego fotografiom Szlapy dowodzi też jego sposób pracy, polegający przede wszystkim na układaniu cykli, które powstają nierzadko kilka lat.

Do cyklu *Scenografie*<sup>177</sup> należy m.in. kwadratowy kadr przedstawiający w ujęciu frontalnym elewację bloku, a konkretnie jego fragment w zbliżeniu, przysłonięty bezlistną koroną drzewa. Pień i szczyt drzewa pozostają poza kadrem. Sfotografowany przez Szłapę wieżowiec znajduje się na zaprojektowanym przez Henryka Buszkę, Aleksandra Frantę, Mariana Dziewońskiego i Tadeusza Szewczyka katowickim osiedlu Tysiąclecia, którego budowa rozpoczęła się w 1961 roku. Obok Superjednostki osiedle to jest ikoną socmodernizmu w mieście, a Szłapie udało się w wąskim kadrze uchwycić powtarzalność rytmu okien, jednolitość balkonów prowadzących przez całą długość elewacji i geometryczny porządek projektu. Rezygnacja z koloru odziera widok z możliwej nostalgii i retromanii, a zimne biele i szarości sprzyjają postrzeganiu architektury na zdjęciu

175 Por. A.M. Gingeras, N. Sielewicz, *Opowieści okrutne. Aleksandra Waliszewska i symbolizm*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2022, s. 12.

176 J.H. Budzik, *Krzysztof Szłapa: fotografia refleksyjna*, w: K. Szłapa, *W zasięgu wzroku. Album artystyczno-edukacyjny*, grupakulturalna.pl, Fundacja dla Filmu i Fotografii, Katowice 2017, s. 8; [http://www.grupakulturalna.pl/pliki/szlapa-w\\_zasiegu\\_wzroku.pdf](http://www.grupakulturalna.pl/pliki/szlapa-w_zasiegu_wzroku.pdf) [dostęp: 16.08.2022].

177 <https://krzysztofszlapa.myportfolio.com/urban-scenery> [dostęp: 16.08.2022].

jako zuniformizowanej, podporządkowanej abstrakcyjnej idei proporcji i funkcji. Konary i gałęzie drzewa są ciemniejsze niż powierzchnia bloku, a umieszczenie ich na pierwszym planie tym bardziej przykuwa uwagę widza. W moim odczuciu widmo socmodernizmu spotyka się w kadrze Szlapy z widmem bytu nie-ludzkiego, drzewa, którego historią kieruje zupełnie inny rytm niż przemiany polityczne i społeczne, które zadecydowały o kształcie bloku mieszkalnego. Czas mierzony w skali ludzkiej przylega tu do czasu głębokiego, o wymiarze planetarnym. Skrót perspektywiczny wynikający z przybliżenia czyni tę zaskakującą bliskość dwóch wymiarów widm jeszcze bardziej odczuwalną, prawie namacalną: w niemal płaskim kadrze wydaje się, że drzewo dotyka balkonów.



**Fot. 12.** Krzysztof Szlapa, z serii *Scenografie*, bez tytułu, 2015 (Katowice, osiedle Tysiąclecia). Spływanie głębi zbliża do siebie drzewo i budynek, geometryczne kształty architektury oraz nieregularny rozrost konarów i gałęzi.

Źródło: Ze zbiorów Artysty.

W kolejnym rozdziale podejmę temat tego, co nie-ludzkie – według Morto-  
na także widmowe – czyli reprezentacji ziemi i jej relacji z bohaterem ludzkim. W tym celu sięgnę po aparat pojęciowy i badawczy związany z posthumanistyką, a także podążę tropem wytyczonym przez Nicholasa Mirzoeffa w jego poszukiwaniach nowych obrazów dla zmieniającej się planety.

## Rozdział III

# Antropocenie: ludzki i ziemski punkt widzenia

W rozległym dorzeczu nowej humanistyki badacze wyróżniają też nurt myślowy zwany posthumanistyką, czasem określany jako humanistyka ekologiczna. Komentatorka tego pojęcia, Ewa Domańska, której ustalenia przyjmuję w tej książce jako wiążące<sup>1</sup>, wyjaśnia, że nurt ten „[o]piera się [...] na myśleniu relacyjnym, które podkreśla wzajemne związki, współzależność, współbycie i współ-życie natury-kultury, człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich”<sup>2</sup>. Badaczka uznaje humanistykę ekologiczną za nowy paradygmat w myśleniu, związany ze zmianą świadomości oraz postawy etycznej wobec otaczającej nas rzeczywistości, wynikający m.in. z badań nad katastrofą klimatyczną i zanikiem bioróżnorodności oraz z przenikającej również do humanistyki wiedzy o skali zmian, jakie powoduje antropocen<sup>3</sup>. Domańska wskazuje, że początek humanistyki ekologicznej datuje się na rok 1980, a jej rozwój przypadał na lata 90. XX wieku. Przyglądając się wnikliwie dyskusjom nad nowym paradygmatem i jego związkami z wiedzą naukową z innych dyscyplin, autorka argumentuje, iż aktualny dyskurs humanistyczny dąży do wypracowania całościowej wiedzy

---

1 Choć zdaję sobie sprawę, że od czasu ich ogłoszenia powraca dyskusja dotycząca zarówno nazewnictwa nurtu (humanistyka ekologiczna, środowiskowa, zrównoważona, zielona, eko-posthumanistyka), jak i jego charakteryzowania. Uważam jednak, iż aktualne i dynamiczne polemiki w polu teorii nie wpływają znacząco na obrane przeze mnie narzędzia i perspektywy interpretacyjne.

2 E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 15.

3 Dla porządku wypada zaznaczyć, że antropocen, czyli epoka człowieka, to termin stworzony przez chemika Paula Crutzena, używany na określenie epoki geologicznej, w której człowiek wywiera wpływ na środowisko i przemiany w skali planetarnej. Pojęcie to jest jednym z najważniejszych dla posthumanistyki, choć filozofowie i naukowcy spierają się co do oznaczenia początku epoki antropocenu; najczęściej uznaje się, że jest to rewolucja przemysłowa. W dyskursie funkcjonują także inne nazwy tej epoki, m.in.: kapitałocen, chthulucen, plantacjocen, nekrocen. Te zawilości i rozwój dyskursu antropocenicznego wyjaśnia Ewa Bińczyk. Zob. E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2018.

tworzonej przez człowieka i byty nie-ludzkie w równym stopniu, a „[w]ybór humanistyki ekologicznej jako preferowanej perspektywy badawczej i ramy interpretacyjnej jest wyborem światopoglądowym związanym ze stojącym w jej tle projektem społecznej transformacji od społeczeństwa przemysłowego do ekologicznego [...]”<sup>4</sup>. Refleksja ekologiczna na gruncie humanistyki nie tylko zakłada więc rozważanie relacyjności, ale także implikuje konkretne działania, zmierzające ku etycznemu uznaniu tego, co poza-ludzkie.

Tę tematykę w studiach nad kulturą wizualną podejmuje również Nicholas Mirzoeff, analizując relacje przemian środowiskowych i obrazów oraz dowodząc, że da się pokazać i zobaczyć katastrofę klimatyczną w taki sposób, by nie była ona zaledwie abstrakcyjnym, dalekim pojęciem. Badacz formułuje etyczny postulat: „Musimy nauczyć się dostrzegać antropocen”<sup>5</sup>. Aby to osiągnąć, należy porzucić model świata, w którym zakorzeniło się myślenie „o podziale na naturę, uważaną za zwyczajnie obecną, i kulturę, kształtowaną przez ludzi”<sup>6</sup>. Pomagają w tym m.in. filozoficzne koncepcje z zakresu posthumanistyki – „natura-kultury” (Bruno Latour) czy „naturokultury” (Donna Haraway)<sup>7</sup> – ułatwiające „odwiedzenie”<sup>8</sup> rozgraniczenia natury i kultury.

Na gruncie humanistyki ekologicznej powstały różne ujęcia filozoficzne, spośród których punktem odniesienia dla rozważań w tym rozdziale czynię koncepcję antropocenia autorstwa Andrzeja Marca, wyjaśniając ją szczegółowo i funkcjonalizując w pierwszej części. Omawiam schematy działania praktyki interpretacyjnej, jaką jest ekokrytyka, i precyzuję założenia ekokrytyki materialnej, w którą wpisana jest interesująca mnie teoria brudu i brudna estetyka. Tłumaczę, czym jest realizm ekologiczny, którego obecność łączy materiał interpretacyjny. W tak skonstruowane ramy teoretyczne wpisuję następnie namysł nad filmami i zdjęciami, w mojej opinii ukazującymi różnorodne reprezentacje relacji człowieka i ziemi w jej materialnych postaciach.

---

4 Ibidem, s. 31.

5 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2016, s. 227.

6 Ibidem.

7 Więcej na temat tych pojęć zob. M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych. Danuta Hryniewicz i polskie owczarki nizinne*, „Kultura i Historia” 2017, nr 31, s. 188.

8 Zob. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 228.

W drugiej części rozdziału interpretuję cztery filmy: *Dom zły* (2009) Wojciecha Smarzowskiego i *Cichą noc* (2017) Piotra Domalewskiego oraz *Dziki róże* (2017) Anny Jadowskiej i *Fugę* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej. W dalszej kolejności przyglądam się cykлом fotografii: *Karczeby* (2005–2012) Adama Pańczuka oraz *Punkt widokowy* (2015–2021) i *Kraina* (od 2021) Krzysztofa Szlapy. Wprawdzie w projekcie kultury wizualnej, która czyni antropocen widzialnym, Mirzoeff przekonuje, że „potrzebujemy nowego wizualnego sposobu myślenia, dostosowanego do antropocenu”<sup>9</sup>, ja zdecydowałam się przyjrzeć obrazom, które trudno skategoryzować jako dzieła nowego artystycznego podejścia wobec świata, ponieważ nie odwołują się one wprost do problematyki antropocenu. Uważam jednak, iż „nowy wizualny sposób myślenia” można budować także od strony interpretacji, korzystając z instrumentarium wypracowanego przez ekokrytykę i stojące u jej podstaw koncepcje rozumienia tekstowych reprezentacji.

## Część 1

### Horyzont filozoficzny: antropocień i antropocienie

Antropocień to kategoria stworzona przez Andrzeja Marca, wypływająca z przekonania, że „pierwszorzędnym zadaniem filozofii jest ciągle tworzenie nowych pojęć”<sup>10</sup>, oraz z potrzeby opisanego przemian w posthumanistyce zajmującej się epoką człowieka. To odpowiedź na „marazm antropocenu”<sup>11</sup>, brak wystarczającej i odpowiedzialnej reakcji w obliczu katastrofy klimatycznej, ciągle silny antropocentryzm, a także na rozmycie się i wieloznaczność kategorii antropocenu. Nowe pojęcie antropocienia jest dla filozofa nie tylko rezultatem słowotwórczego działania i abstrakcyjnych rozważań, lecz przede wszystkim owocem myślenia spekulatywnego, performatywnym aktem mowy kreującym nową postawę wobec świata, nastawioną na ontologiczny egalitaryzm ludzi i nie-ludzi oraz kwestionującą dominującą pozycję człowieka. W zaproponowanej przez autora definicji wyraźnie pobrzmiewają echa nowych materializmów

9 Ibidem, s. 252.

10 A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2021, s. 8.

11 Zob. E. Bińczyk, *Epoka...*

oraz ontologii zwróconej ku przedmiotom, które wskazuje on jako dwa główne nurty inspiracji swojej myśli:

Antropocień jest wieloznacznym, a zatem żyznym pojęciem, które sprzyja bioróżnorodności. Powstaje w wyniku językowej kontaminacji, zdając sprawę ze środowiskowego zanieczyszczenia, intoksykuje również kategorię *anthropos*, która funkcjonowała do tej pory jako najbardziej ekskluzywne pojęcie [...]. Zdaje sobie również sprawę ze stawania się cieniem, gdyż korzystając przede wszystkim z płaskich ontologii oraz stroniąc tym samym od antropocentryzmu, na różne sposoby osłabia *anthropos*, dzięki czemu człowiek może wreszcie zejść na drugi plan, wycofać się w cień. Antropocień to także kategoria opisująca czas niepokojącej, ciemnej ekologii, koncentrującej się na mrocznych i nieczystych aspektach współbycia, czyli toksycznych związkach<sup>12</sup>.

Ten obszerny cytat jest próbką stylu filozofowania, jakie prowadzi Marzec, wyczulony na wzajemne relacje, powiązania i sploty pojęć i bytów, przeszczepiający na polski grunt wzory wypracowane m.in. przez Donnę Haraway, Timothy'ego Mortona, Grahama Harmana, dzięki stworzeniu unikalnego języka opisu problemów humanistyki ekologicznej. Autor *Antropocienia. Filozofii i estetyki po końcu świata* obiera dwa główne cele swojego projektu myślowego: dokonanie ostatecznego osłabienia antropocentryzmu oraz, równocześnie, „wydobycie nie-ludzi spod cienia *anthropos*”<sup>13</sup>. Co istotne, antropocień nie jest pojęciem przynależącym do zdystansowanej i nieczulej praktyki myśli krytycznej, lecz „przyjmuje postać afektu, wewnętrznego nastroju, wobec którego nie jesteśmy w stanie być obojętni – już zawsze nas dotyczy oraz dotyka”<sup>14</sup>. Wywód Marca jest zatem swoim wcieleniem wiedzy usytuowanej Haraway, o czym pisałam w rozdziale pierwszym tej książki. Autor wyraża głębokie przekonanie, że zaproponowany sposób myślenia pozwoli na realną zmianę w postrzeganiu świata, zaowocuje międzygatunkową solidarnością.

Cząstka „cień” w stworzonym przez niego pojęciu odnosi się głównie do poskramiania ludzkiej indywidualności, czyli do usuwania (się) człowieka w cień, co filozofia posthumanistyczna uznaje za konieczność wobec katastrofy

<sup>12</sup> A. Marzec, *Antropocień...*, s. 10.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 18.



ekologicznej. Jest to jednak także nawiązanie do praktyki myślenia krytycznego oraz ekologicznego zawstydzania, rzucającej cień na człowieka i pogrążającej go w poczuciu winy<sup>15</sup>. To również cień, którym człowiek przykrywa nie-ludzi, ich sprawczość<sup>16</sup>. Wreszcie „[c]ień *anthropos* okazał się w przeważającym stopniu nie-ludzki, ukrywał w sobie samozwańczą wspólnotę, której świadomość może sprawić, że poczujemy się bardziej nieswojo [...]”<sup>17</sup>. A zatem antropocień zawiera w sobie spojrzenie na cechy i działania człowieka oraz nie-ludzi, na ich wzajemne powiązania i splątania<sup>18</sup>, dostrzega, że „rzeczy stają się więziami ludzkiego doświadczenia poznawczego”<sup>19</sup>, ale „nie skupia się wyłącznie na destrukcyjnej dla środowiska działalności człowieka”<sup>20</sup>. Filozofia Marca po tym, jak odsłoniła pozycję człowieka, pomaga wyjść rzeczom z ludzkiego cienia, dąży do bliskości z nie-ludźmi. Środkiem do osiągnięcia tych celów jest estetyka, która „nie polega jedynie na sprawianiu wrażenia, lecz także umożliwia wspólne działanie przedmiotom, z konieczności wycofanym z życia społecznego”<sup>21</sup>. To dowartościowanie estetyki przejawia się także w tym, że autor sięga często po interpretacje dzieł literackich, wizualnych i filmowych, by praktykować proponowaną przez siebie filozofię; w estetyce odnajduje realizację wypracowanych etycznych postulatów.

Jeśli do filozofów należy tworzenie nowych pojęć, to do innych przedstawicieli humanistyki należy w moim przekonaniu ich operacjonalizacja i adaptacja do celów badawczych. Nie chcąc zatem mnożyć bytów (pojęć), zdecydowałam się na zaczerpnięcie z myśli Marca i użycie jego „antropocienia”, jednak najpierw konieczne jest przystosowanie tego pojęcia do potrzeb studiów o filmie

15 Por. *ibidem*, s. 18–19.

16 Por. *ibidem*, s. 19.

17 *Ibidem*, s. 20.

18 Używając terminu „splątanie”, mam na myśli spopularyzowane przez Karen Barad na gruncie posthumanistyki pojęcie z dziedziny fizyki kwantowej (*entanglement*), które badaczka odnosi do wzajemnych współzależności zjawisk: „Splątanie dotyczy takiego związku dwóch lub większej ilości zjawisk, w ramach którego zmiany w jednym z nich powodują przekształcenia we wszystkich pozostałych” (B. Mroczkowski, *Schizofreniczna materia. O produkcji ciała, pojęć i podmiotowości*, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 3(25), s. 344, DOI: 10.14746/prt.20173.16).

19 A. Marzec, *Antropocień...*, s. 21.

20 *Ibidem*, s. 30.

21 *Ibidem*, s. 234, zob. też s. 211–232.

i fotografii oraz doprecyzowanie znaczenia. W swojej rozprawie autor określa antropocień jako kategorię filozoficzną, zjawisko, epokę, a także „realistyczną strategię estetyczną”<sup>22</sup>. Na potrzeby moich rozważań dotyczących filmów i zdjęć szczególnie interesujący wydaje się ten ostatni wymiar pojęcia, związany z wydobywaniem na jaw przedmiotów, których nigdy nie możemy poznać do końca, ponieważ wymykają się naszemu zmysłowemu postrzeganiu. Sztuka przybliża nas do rzeczy poprzez aluzje, a nigdy wprost. Nawiązując do ontologii zwróconej ku przedmiotom i w przekonaniu, że to estetyka jest pierwszą filozofią Harmana, Marzec konstatuje: „W sztuce rzeczy nie muszą być tym, czym wydają się na co dzień, mają szansę uwolnić się z tego przymusu, zwanego antropocieniem”<sup>23</sup>. Tym samym formułuje kolejne znaczenie wymyślonego przez siebie pojęcia. Ponieważ w dużym stopniu czerpie z Harmana rozróżniającego poznanie zmysłowe od poznania rzeczy samych w sobie, poświęca cały rozdział „kinu zwróconemu ku przedmiotom”<sup>24</sup>, a zatem kinu, które za sprawą skupienia się na przedmiotach jako bohater(k)ach i rozsadnikach narracji uzmysławia widzowi, że rzeczy nie są zwykle takie, jakimi je postrzegamy.

W swoich badaniach idę inną ścieżką, prowadzącą się do przyjmowania ekokrytycznej postawy interpretacyjnej wobec filmów i fotografii (szerzej opiszę ją w kolejnym podrozdziale). Funkcjonalizuję więc pojęcie Marca, odnosząc je do przedmiotu badań na dwóch poziomach: jako ogólnej kwalifikacji obrazów filmowych i fotograficznych oraz jako określenia wybranych (fragmentów) filmów i zdjęć. Używam też liczby mnogiej – antropocienie, by przybliżyć kategorię filozoficzną do ukonkretnionych rozważań oraz powiązać ją z historią myśli filmowej i fotograficznej. Słowo „cień”, które w myślowym projekcie Marca usuwa człowieka z centrum uwagi i wskazuje na to, jak antropocentryzm zaciemnia świat nie-ludzi, ma nieco inne znaczenie w dyskursie o obrazach i pojawia się u źródeł historii przedstawiń.

Badacz sztuki Victor I. Stoichita porównał przytaczane przez Platona i Plińskiego legendy o początku malarstwa, skupiając się na obecnym w nich przekazie o obrysowaniu cienia. Wskazał na łączność kategorii cienia ze starożytną myślą magiczną, w której cień to coś więcej niż powielenie „oryginału”, to oddzielający się od swego źródła, tajemniczy fenomen, który staje się „kimś innym”,

---

22 Ibidem, s. 17.

23 Ibidem, s. 201.

24 Zob. ibidem, s. 211–232.

fantomem, widmem<sup>25</sup>. Z tej tradycji w swojej teorii fotogenii czerpał m.in. Edgar Morin, rozpatrujący projekcję filmową, ale i fotografię jako obrazy bez materialnej podstawy, będące reprezentacją myśli, rzeczywistości i nadrzeczywistości jednocześnie. Francuski teoretyk argumentował, że fotografie i filmy to fantomy, widma<sup>26</sup>, a cienie są spośród widm najbardziej zagadkowe i niesamowite, ponieważ łączą się z tym, co ciemne, nocne, ze śmiercią, a ponadto mogą oddzielić się od swego źródła<sup>27</sup>. Bliskość projekcji filmowej i projekcji cienia determinuje zatem magiczny bądź niesamowity wymiar obrazu filmowego w ogóle, bez względu na to, czy dany film tematyzuje zagadnienie cienia czy też nie. Zgodnie z fotografią tłumaczoną przez Morina fotografie i filmy z jednej strony są obietnicą spełnienia człowieczego pragnienia o nieśmiertelności i życiu wiecznym, z drugiej zaś budzą lęk przed spotkaniem z cieniem rozumianym jako samodzielny, ciemny obraz, który nie jest już związany ze swoim przedmiotem<sup>28</sup>, choć mechanizm rejestracji obrazu fotograficznego, a potem filmowego, pierwotnie był dla widza dowodem niezaprzeczalnego związku przedmiotu z jego obrazem<sup>29</sup>.

W połączeniu z cząstką „antropo-”, od greckiego *anthropos* (człowiek), rzecz jasna, filmy i fotografie rozumiem zatem szeroko, jako „cienie człowieka” z pamięcią o wieloznaczności cienia w dyskursie medioznawczym. Określenie „antropocienie” wskazuje zarówno na to, że filmy i zdjęcia nierzadko są o człowieku, a zatem rzucają jego cień na byty nie-ludzkie, jak i na to, że są ludzkim, choć zapośredniczonym mechanicznie, odwzorowaniem relacji człowieka i środowiska. Czasem też, co postaram się udowodnić w partiach analityczno-interpretacyjnych tego rozdziału, pozostawiają człowieka w cieniu, by skupić się na

- 
- 25 Ten temat rozwinęłam szerzej w książce: J.H. Budzik, *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 47 i nast. O znaczeniu starożytnych przekazów Platona i Pliniusza dla teorii fotografii zob. J.T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2018, s. 29–45, 89–94.
- 26 W języku francuskim Morin używa słowa *le double* odnoszącego się do podwojenia. Zob. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 39–55. Komentuję myśl Morina na temat cienia w: J.H. Budzik, *Filmowe cuda...*, s. 53–54, 112.
- 27 Zob. ibidem, s. 53–54.
- 28 Por. ibidem, s. 112; E. Morin, *Kino...*, s. 42.
- 29 Zob. np. J.H. Mikuriya, *Historia światła...*, s. 94. Dla niniejszego wywodu to źródło istotne ze względu na ponowne rozważenie przekazów o początku malarstwa i poszukiwaniu w nich idei, które znajdują swoją kontynuację w myśli o fotografii, choć oczywiście dyskurs o indeksalnym charakterze fotografii jest dużo bardziej obfity i rozbudowany.

bohaterach nie-ludzkich. To pojęcie odnoszące się do obrazów, a zatem zawężone w porównaniu z wprowadzonymi przez Marca „antropowskazami” – przedmiotami i nie-ludźmi, których w antropoceniu „jedyną rolą jest doprowadzanie do człowieka, bycie jego cieniem i śladem”<sup>30</sup>. Obrazy-antropocenie, na podobieństwo cieni opisywanych m.in. przez Stoichitę i Morina, oddzielają się od człowieka, zyskują samodzielność, autonomię, odsyłają też do siebie samych. W kontekście ekokrytycznego podejścia do tekstów kultury i szerzej, filmoznawstwa oraz studiów o fotografii wpisanych w humanistykę ekologiczną, nazywają natomiast filmy i zdjęcia, które Lynn Keller traktuje jako wytwory „świadomego antropocenu”<sup>31</sup>, poszukując w nich przedstawień ludzko-nie-ludzkiego splątania.

### Ekokrytyczna praktyka interpretacyjna

Trudno o jednoznaczne definicje ekokrytyki<sup>32</sup>, a sprawę komplikuje dodatkowo wyróżnianie przez badaczki i badaczy czterech fal ekokrytyki jako prądu studiów nad tekstami literackimi<sup>33</sup>, niemniej spektrum zainteresowań w niniejszej pracy

30 A. Marzec, *Antropocień...*, s. 174. Zob. też cały podrozdział *Antropowskazy – przedmioty w cieniu człowieka*, s. 172–175.

31 Literaturoznawczyni Lynn Keller w swoim studium o ekopoetyce wprowadziła pojęcie świadomego antropocenu w odniesieniu do poezji po roku 2000, a zatem po tym, jak Paul Crutzen i Eugene F. Stoermer upowszechnili termin „antropocen” rozumiany jako epoka geologiczna. Zob. L. Keller, *Recomposing Eco-poetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*, Univeristy of Virginia Press, Charlottesville–London, 2017. W polskim piśmiennictwie pojęcie to przytacza Patryk Szaj, zwracając uwagę, że podejście Keller łączy się z przekonaniem części zaangażowanych humanistów, iż teksty literackie mogą nie tylko odzwierciedlać stan planety, ale też inicjować zmianę paradygmatu myślenia o powiązaniach człowieka i nie-ludzi. Zob. P. Szaj, *Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich*, „Forum Poetyki” 2021, nr 24, s. 17–18. Nazwałam omawiane w dalszej części rozdziału filmy i fotografie produktami „świadomego antropocenu”, ponieważ dzieła te, powstałe w ostatnich kilku latach, czasem wprost odwołują się do zniszczenia ziemi i Ziemi, czasem natomiast projektują nowe sposoby patrzenia na relacje człowieka i nie-ludzi oraz wprowadzają nieantropocentryczne perspektywy widzenia i strategię narracyjną.

32 Piszą o tym np. Aleksandra Ubertowska i Justyna Tabaszewska: A. Ubertowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 17–20, DOI: 10.18318/td.2018.2.2; J. Tabaszewska, *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 7–8, DOI: 10.18318/td.2018.2.1.

33 Zob. ibidem, a także np.: J. Tabaszewska, *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonans*, „Teksty Drugie” 2011, nr 2, s. 205–220; J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

nie wymaga, by wdawać się w drobiazgowość rozstrzygnięcia terminologiczne. Zwłaszcza że byłoby to parafrazowanie lub cytowanie ustaleń i rozróżnień poczynionych już w polskim piśmiennictwie. Na potrzeby interpretacji filmów i zdjęć konieczne jest raczej wytyczenie terenu metodologicznego i nazwanie narzędzi stosowanych przeze mnie w odniesieniu do wybranych opowieści i obrazów. Wystarczające w tym celu wydaje mi się ujęcie Justyny Tabaszewskiej, która w zakresie ekokrytycznych badań wymienia: „[r]elacyjność, sieciowość, współzależność, wzajemne powiązania w obrębie jak najszerszej rozumianego środowiska, środowiska, które ma być miejscem wspólnym dla wszystkich, nie zaś przestrzenią zawłaszczenia i dominacji”<sup>34</sup>. Z punktu widzenia pracy interpretacyjnej ważne jest zaznaczenie, że ekokrytyka (na razie rozumiana szeroko, bez podziału na fale) jest postawą przyjmowaną w czytaniu tekstu, w której interpretatorka bądź interpretator skupia się na reprezentacji powiązań między człowiekiem a tym, co nie-ludzkie, na zasypywaniu tradycyjnie pojmowanych granic między kulturą a naturą, między człowiekiem a nie-ludźmi. Jak zauważa Aleksandra Ubertowska, „[i]stotną właściwością ekokrytyki jest jej laboratoryjny charakter, wyrażający się w porzuceniu aspiracji do zajęcia statusu ustabilizowanej metodologii, dysponującej poręcznym słownikiem terminów i procedur aplikacyjnych”<sup>35</sup>. A zatem lektura ekokrytyczna to nie tylko zdystansowane „egzaminowanie” tekstu, ale także aktywistyczna misja, by wśród innych czytelniczek i czytelników szerzyć ekologiczne uwrażliwienie.

### Zawężenie perspektywy: ekokrytyka materialna

Wartościową z pragmatycznego punktu widzenia, choć uproszczoną i syntetyczną definicję ekokrytyki przedstawia też Julia Fiedorczyk:

[Jest to – J.H.B.] praktyka interpretacyjna wysuwająca na pierwszy plan kwestię relacji pomiędzy istotami ludzkimi a ich środowiskiem naturalnym oraz sposoby przedstawiania tej relacji w tekstach (literackich i innych). Przeciwwstawiając się pantekstualizmowi dominujących paradygmatów krytycznych, ekokrytyka upomina się o świat materialny<sup>36</sup>.

34 J. Tabaszewska, *Ekokrytyczna (samo)świadomość...*, s. 12.

35 A. Ubertowska, *„Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”...*, s. 19.

36 J. Fiedorczyk, *Ekokrytyka: bardzo krótkie wprowadzenie*, <https://fragile.net.pl/ekokrytyka-bardzo-krotkie-wprowadzenie/> [dostęp: 9.08.2022].

W tym opisie istotne dla moich rozpoznań dotyczących filmu i fotografii jest zwrócenie uwagi na to, że wskazana orientacja czytelnicza koncentruje się na materii i na tym, jak wygląda splątanie z nią człowieka. W odniesieniu do interpretowanych w części drugiej tego rozdziału filmów i fotografii interesuje mnie bowiem przede wszystkim konkretna praktyka ekokrytyki, określana jako ekokrytyka materialna właśnie. Ubertowska zalicza ją do tzw. czwartej fali ekokrytyki, w której widoczny jest świadomy, krytyczny dystans wobec wcześniej wypracowanych dyskursów i metodologii, a także ambicja multidyscyplinarności<sup>37</sup>. W konkretnej, materialistycznej realizacji praktycy czwartej fali, wśród których autorka tekstu „*Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty*”... wymienia m.in. Serenellę Iovino, Stacy Alaimo czy Jane Bennett, „zajmują się [...] materią specyficzną, istniejącą w niewiarygodnym splątaniu sił natury, dyskursów, ciał ludzkich i nieludzkich”<sup>38</sup>. To orientacja łącząca się z filozoficznymi nowymi materializmami, w których materii przyznawana jest sprawczość i zdolność opowiadania. W konsekwencji badacze tekstów – już nie tylko literackich, bo w ostatnich dekadach ekokrytyka przyjęła się również jako praktyka krytyczna w obrębie sztuk wizualnych – analizują przede wszystkim kwestię tego, „jak materia świata bywa ucieleśniona w ludzkim doświadczeniu i ludzkim umyśle”<sup>39</sup>. Gest interpretacji odsłania więc sploty ludzkiego i nie-ludzkiego, materialnego i dyskursywnego, oświetla procesualność i ciągle stawanie się podmiotów, w podobnym stopniu powiązanych z ziemską rzeczywistością i artystyczną fantazją.

### Teoria brudu i brudna estetyka Heather Sullivan

W opisanym nurcie materialnej ekokrytyki interesuje mnie zwłaszcza perspektywa interpretacyjna wyznaczona przez teorię brudu i brudną estetykę. Pojęć tych (w oryginale *dirt theory* i *dirty aesthetics*) używa amerykańska literaturoznawczyni Heather Sullivan, która w swoich pracach zajmuje się tym, w jaki sposób literatura oddaje fizyczność środowiska. Badaczka przekonuje, że ekokrytyka zbyt często próbuje wyprzeć poza swój horyzont to, co brudne, tym samym utrzymując kwestionowany przez wielu humanistów podział na czystą naturę i zanieczyszczoną ludzkość. Tymczasem, jak dowodzi Sullivan,

37 Zob. A. Ubertowska, „*Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty*”..., s. 33.

38 Ibidem.

39 Ibidem, s. 34.

przywołując nie tylko refleksję humanistyczną, ale i ustalenia nauki, „żyjemy na Ziemi i jesteśmy zależni od ziemi i gleby, by się utrzymać, oraz jesteśmy otoczeni przez kurz. Ten kurz wychodzi z naszych ciał, z pyłu zawieszzonego w zanieczyszczonym powietrzu, z rzeczy w budynkach i z wysuszonych krajobrazów ocieplającego się świata”<sup>40</sup>. Ziemia w dosłownym i symbolicznym rozumieniu, w formie gleby, piachu, kurzu, pyłu, żwiru, brudu<sup>41</sup>, jest wszechobecna, znajduje się w ciągłym ruchu i procesie, tworząc sferę oddziaływania człowieka i tego, co nie-ludzkie, a jej zachowanie i sprawczość dowodzą, że nie istnieje „ostateczna granica między nami i naturą”<sup>42</sup>. Materialne cząstki ziemi oblepiają człowieka, ale poruszają się poza jego kontrolą, podróżując w czasie i przestrzeni.

Teoria brudu, jak tłumaczy autorka tekstu *Dirt Theory and Material Ecocriticism*, bierze pod uwagę materialne formy splątania człowieka z ziemią, które mogą skutkować zarówno rozwojem (żyzne gleby, sprzyjające rozwojowi różnych cywilizacji), jak i zniszczeniem (ziemie skażone, radioaktywne czy jałowe). Sullivan nie zapomina też o mitycznym statusie ziemi w wielu ludzkich wierzeniach i w tekstach kultury. W swojej praktyce interpretacyjnej rozpatruje „środowiskowe role przypisywane ziemi (*dirt*), czy to brudną materialność, status mityczny czy połączenie ich obu”<sup>43</sup>, uwzględniając zarówno konkretność lokalnych przedstawień, jak i szerszą, uogólniającą refleksję dotyczącą tematyzowania brudnej ziemi<sup>44</sup> w tekstach literackich. Taka perspektywa lektury jest mi bliska, ponieważ uważam ją za realizację ekologicznego realizmu zawężonego do motywu ziemi.

W przedstawionych w dalszej części tego rozdziału analizach i interpretacjach filmów i zdjęć postaram się dowieść, że Sullivan ma rację, gdy pisze, iż „[p]rzyglądanie się brudnej naturze pozwala na widok środowiska w zbliżeniu i w ludzkiej skali, który jest też jednak w nieunikniony sposób połączony z szerszym spojrzeniem”<sup>45</sup>. Wybrałam obrazy i narracje, w których ziemia w różnej postaci – dosłownie i w przenośni – wdziera się w ludzki świat, pokrywa

40 H.I. Sullivan, *Dirt Theory and Material Ecocriticism*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2021, 19(3), s. 515.

41 Heather Sullivan wyzyskuje wieloznaczność następujących słów: *dirt, soil, dust, grit*.

42 Ibidem.

43 Ibidem, s. 518.

44 Wydaje mi się, że wyrażenie „brudna ziemia” w jakimś stopniu oddaje wieloznaczność angielskiego słowa *dirt*, które oznacza i brud, i kurz, i ziemię.

45 Ibidem, s. 515.

ludzkich bohaterów, a także, w moim przekonaniu, ma wpływ na rozwój wydarzeń. Chciałabym podjąć próbę „podwójnej” lektury brudnych obrazów: w pierwszej kolejności w kluczu materialnej relacji ludzkiego ciała z drobinami ziemi, w drugiej – w kluczu symbolicznych znaczeń, jakie można nadać tej konkretnej ziemi, odwołując się do kulturowych tropów. Odczytania symboliczne chciałabym oprzeć z jednej strony na podążaniu za konkretnością przedstawień, które klasyfikuję jako ekologiczny realizm, z drugiej – na fundamentalnej dla ludzkiego myślenia symbolicznej opozycji brudu i czystości. Jak bowiem przekonuje antropolożka Mary Douglas, „brud to w istocie zaburzenie porządku. Nie ma czegoś takiego jak brud absolutny. Brud istnieje tylko »w oku patrzącego«”<sup>46</sup>. Ta konstatacja jest szczególnie ważna w kontekście lektury ekokrytycznej, u której podstaw leży zakwestionowanie modernistycznego z ducha dążenia do pełnej kontroli nad naturą, utrzymywanie jej w ryzach i porządku. Jednym z przejawów tej ambicji człowieka nowoczesnego było właśnie wyeliminowanie z jego bezpośredniego sąsiedztwa tego, co brudne<sup>47</sup>.

Jak jednak postaram się wykazać, zauważenie kurzu i brudu w wybranych przeze mnie filmach i fotografiach pozwala uświadomić sobie, że ludzcy bohaterowie są mocno osadzeni w materialnej, ziemskiej rzeczywistości. To natomiast otwiera drogę do porzucenia perspektywy antropocentrycznej, dzięki czemu w interpretacji pojawiają się nowe konteksty, uzupełniające konteksty historyczne, społeczne czy polityczne. Nawet jeśli wybrane przeze mnie teksty kultury nie są bezpośrednio zaangażowane w zwiększanie świadomości ekologicznej, zakorzenienie filmowego świata w materialnej rzeczywistości oferuje wgląd w skomplikowane i niełatwe związki między człowiekiem a ziemią. Natomiast dostrzeżenie tych relacji i sprawczości ziemskiego brudu powoduje, że widz będzie je odnajdywał także poza obrazami.

46 M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 46. Mary Douglas skupia się na badaniu kultur prostych, dowodzi jednak, że w postrzeganiu brudu i czystości nie ma większych różnic pomiędzy różnymi kulturami świata dawnego i współczesnego: „Nieczystość i brud muszą być wykluczone, jeśli porządek ma być utrzymany. Jeśli to zrozumiemy, uczynimy pierwszy krok na drodze zrozumienia nieczystości. Nie wymaga to od nas uznania żadnej wyraźnej różnicy między świętym a świeckim. W obu sferach ma zastosowanie ta sama zasada. Co więcej, nie musimy również wprowadzać żadnego szczególnego rozróżnienia ludów pierwotnych i nowoczesnych: wszyscy podlegamy tym samym regułom” (ibidem, s. 81).

47 Zob. H. Sullivan, *Dirt Theory...*, s. 526.



## Film środowiskowy i fotografia środowiskowa w ramach realizmu ekologicznego\*

Przechodząca w różne fale i nurty ekokrytyka znajduje swoje zastosowanie także w studiach filmoznawczych<sup>48</sup>. W latach 90. XX wieku, w początkach środowiskowego dyskursu o kinie, badaczy interesowały przede wszystkim filmy wprost odwołujące się do kwestii ekologicznych, związanych z ochroną przyrody, o wymiarze edukacyjnym, a więc przede wszystkim dokumenty przyrodnicze. W miarę rozwoju tej praktyki krytycznej coraz więcej interpretatorów przyznawało, że wszystkie rodzaje i gatunki filmowe mogą być analizowane ze szczególnym skupieniem się na sposobie reprezentacji splotów człowieka i jego środowiska. Obecnie filmoznawcy wychodzą z założenia, iż „wszelkie kino jest jednoznacznie zanurzone w kulturze i w świecie materialnym”, ponadto „wszystkie filmy oferują możliwości eksploracji ekokrytycznej, a ich uważna analiza umożliwi dokopanie się<sup>49</sup> do pasjonujących i intrygujących spojrzeń na różnorodne relacje kina ze światem wokół nas”<sup>50</sup>.

\* W tym podrozdziale wykorzystuję przejrzone, zmienione i rozszerzone fragmenty swojej części artykułu: J.H. Budzik, U. Szelaż, *Zielona edukacja filmowa: studium dwóch przypadków*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2022, nr 31, s. 1-16; <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/TPDJP/article/view/13246/11489> [dostęp: 2.04.2023], DOI: 10.31261/TPDJP.2022.31.14.

- 48 Historię przenikania narzędzi i metodologii opisują m.in.: P. Willoquet-Maricondi, *Introduction. From Literary to Cinematic Ecocriticism*, in: *Framing the World*, ed. Eadem, University of Virginia Press, Charlottesville 2010; S. Rust, S. Monani, *Introduction: Cuts to Dissolves – Defining and Situating Ecocinema Studies*, in: *Ecocinema Theory and Practice*, eds. S. Rust, S. Monani, S. Cubitt, Routledge, New York–London 2013. Co istotne, ekologiczne filmoznawstwo (by nazwać je analogicznie do humanistyki ekologicznej) nie dotyczy tylko i wyłącznie praktyki interpretacji. Z uwagi na materialne i środowiskowe uwikłanie kina nie tylko jako obrazów i narracji, lecz także jako przemysłu produkcyjnego i dystrybucyjnego, rozwijają się nurty zrównoważonej produkcji i dystrybucji filmowej, aktywizm na rzecz zero waste na planach filmowych oraz dyskusje na temat wpływu cyfrowego przesyłu danych na festiwalach i w sferze platform VOD na środowisko. Więcej na ten temat zob. np.: M. Stańczyk, *Ślad węglowy kina*, „EKRAŃy” 2020, nr 2(54), s. 14-19; A. Wróblewska, *Zielona produkcja filmowa*, „Kino” 2021 nr 7, s. 14-18; A. Skowrońska, *Ekologia vs. streaming*, „Kino” 2021, nr 7, s. 19-22.
- 49 W oryginale użyto czasownika *unearth*, którego rdzeniem jest *earth*, czyli „ziemia”, co dodaje cytowanemu stwierdzeniu dodatkowych znaczeń i „uziemia” kino w perspektywie humanistyki ekologicznej.
- 50 S. Rust, S. Monani, *Introduction...*, s. 3.

W anglojęzycznych studiach można wyróżnić dwie podstawowe kategorie, którymi interpretatorzy posługują się w przypadku filmów poddawanych praktyce ekokrytycznej: film środowiskowy (*environmentalist film*) oraz ekokino (*ecocinema*). Do pierwszej kategorii David Ingram zalicza filmy, w których tematyka środowiska jest bardzo istotna dla narracji, jednak elementy nie-ludzkie wciąż stanowią zaledwie tło wydarzeń, a pierwszoplanową rolę odgrywa człowiek<sup>51</sup>. Brytyjski filmoznawca bada w ramach tego obszaru kino hollywoodzkie, gatunkowe, mainstreamowe, argumentując, że mimo podporządkowania reprezentacji środowiska narracji antropocentrycznej wciąż ma ono potencjał zmiany myślenia widzów o relacjach człowieka i Ziemi. Od tak zdefiniowanego filmu środowiskowego ekokino różni się, zdaniem Pauli Willoquet-Maricondi, przede wszystkim aktywistycznym zaangażowaniem w poszerzanie świadomości ekologicznej oraz ambicją, by skłonić widzów do działania<sup>52</sup>. Dla ekokina, które w klasyfikacji rodzajowej i gatunkowej najczęściej pojawiałoby się w obrębie filmu eksperymentalnego, dokumentalnego, arthouse'owego, istotne są zagadnienia sprawiedliwości środowiskowej i akcji na rzecz zapobiegania katastrofie ekologicznej. W pewnym uproszczeniu można więc uznać, że ekokrytyczne interpretacje filmowe zawierają się pomiędzy tymi biegunami wyznaczania materiału badawczego. Jak zapewne czytelnik przekona się w części drugiej tego rozdziału, bliżej mi do spektrum filmu środowiskowego, ponieważ w moim przekonaniu tak szeroko zakreślone pole badawcze pozwala na odkrywanie motywów przeoczonych przez antropocentryczne interpretacje.

W studiach nad kulturą wizualną istnieje także pojęcie fotografii środowiskowej (*Umweltfotografie*), zaproponowane przez historyczkę sztuki Inge Remmers. Niemiecka badaczka odnosi je przede wszystkim do praktyk fotografów, którzy dokumentują zmiany środowiskowe, powracając, nierzadko w wieloletnich cyklach, do tych samych miejsc. Efekty takich działań mają też istotny wymiar polityczny – dzięki nim do świadomości społecznej dociera skala katastrofy ekologicznej i wpływu człowieka na zmiany krajobrazu. Komentarki tej myśli, skupione w grupie niemieckich kuratorek sztuki CUCO, podkreślają, że prace fotografów omawianego nurtu, np. Edwarda Burtyńskiego,

51 Por. P. Willoquet-Maricondi, *Introduction...*, s. 9; zob. też D. Ingram, *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, University of Exeter Press, Exeter 2004.

52 Zob. P. Willoquet-Maricondi, *Introduction...*, a także: Eadem, *Shifting Paradigms. From Environmentalist Films to Ecocinema*, in: *Framing...*

autora cyklu *Anthropocene*, są nie tylko artystycznymi osiągnięciami, ale też krytycznym głosem w dyskursie na temat eksploatacji zasobów Ziemi i wpływu gospodarek wydobywczych na pogarszający się stan planety<sup>53</sup>. Badaczki interesuje jednak przede wszystkim figura „fotografa jako badacza struktur antropogenicznych”, ja natomiast chciałam skupić się na mniej oczywistych tematyce zdjęciach, na których również zauważam namysł nad antropoceniem. I nie chodzi mi tu o namysł krytyczny, który w odniesieniu do ustaleń CUCO analizuje Marianna Michałowska, tworząc kategorię „krajobrazu krytycznego” dostrzeżonego w zdjęciach trzech polskich fotografów prowincji, konstruujących za pomocą zdjęć „opowieść o konkretnych miejscach przetworzonych i zamieszkałych przez ludzi”<sup>54</sup>.

Swoją operacyjną matrycę filmu środowiskowego i fotografii środowiskowej wypracowałam w odniesieniu do tzw. tekstu środowiskowego (*environmental text*). Kategorię tę opisał w 1995 roku jeden z pionierów ekokrytyki, Lawrence Buell<sup>55</sup>. I chociaż jego rozpoznania wpisywały się w nurt pierwszej fali ekokrytyki, przywiązanej do idei natury i pastoralności, to zgadzam się z Ubertowską, że koncepcja ta ma ciągle wartość praktyczną, tym bardziej iż autor *The Environmental Imagination... doszukiwał się w tekstach literackich „formalnych i materiałowych ekwiwalentów świata natury”*<sup>56</sup>. Literaturoznawczynie wyróżnia – za Buellem – osiem elementów w modelu tekstu środowiskowego, spośród których aż pięć rozpoznaje – rzecz jasna, w różnym stopniu – w wybranych filmach.

Pierwszy z nich to poddanie narracji i rozwoju postaci także wpływowi natury (choć wolę pojęcie środowiska, by uniknąć niejasności w definiowaniu i użyciu słowa „natura”), która okazuje się czymś więcej niż „ramą przedstawienia”<sup>57</sup>, co wyjaśniam w szczegółowych analizach filmów i zdjęć. Drugi to obecność

53 Por. CUCO – curatorial concepts berlin e. V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem#start> [dostęp: 16.08.2022]. Na temat „antropocenowych” fotografii Edwarda Burtynskiego zob. też N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 292.

54 M. Michałowska, *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii*, „Zeszyty Artystyczne” 2020, nr 1(37), s. 19; <http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/01/37M.pdf> [dostęp: 16.08.2020].

55 Zob. L. Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1995.

56 A. Ubertowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty...”, s. 26–27.

57 Ibidem, s. 27.

w tekście (obrazie, tekście kultury) innych niż ludzkie punktów widzenia, co znajduje potwierdzenie przede wszystkim w *Dzikich różach* i *Fudze*, gdzie czasem to las wydaje się używać swojej perspektywy. W opisywanych fotografiach tożsamość obserwatora też nie zawsze jest jednoznaczna, choć trudniej jest tu postawić jednoznaczne wnioski. Trzeci element to rozpięcie konstrukcji świata przedstawionego i narracji „między biegunami »miejsca wykorzenia«, bioregionalizmu i perspektywy planetarnej”<sup>58</sup>, które rozpoznaję w „uziemienu” filmowych miejsc akcji przy równoczesnym uniwersalizującym charakterze opowieści. Ponadto, jak podkreśla Buell, przemieszczanie się bohaterów w przestrzeni stanowi szczególny wyraz reprezentacji ich więzi ze środowiskiem, a bohaterki i bohaterowie filmów są podmiotami podróżującymi, co szerzej opiszę w kolejnej części rozdziału. W przypadku fotografii sprawa wygląda nieco inaczej, gdyż wybrałam takie cykle zdjęć, w których przemieszczają się raczej fotografowie niż ich bohaterzy. Czwarta cecha tekstu środowiskowego, która występuje także w wybranych przeze mnie obrazach, to przedstawianie ludzkich bohaterów jako podmiotów słabych, będących organiczną częścią procesów środowiskowych. Wreszcie cecha piąta, czyli nielinearność lub fragmentaryczność narracji, która w filmach przejawia się bądź w występowaniu różnych planów czasowych i retrospekcji (*Dom zły, Fuga*), bądź w luźniejszym powiązaniu poszczególnych sekwencji (w mojej ocenie tak jest w *Dzikich różach*, mimo że zasadniczo zachowana jest linearność narracji), w fotografiach natomiast ujawnia się na poziomie ułożenia w cykle, w których każdy kadr jest jednak odrębną historią, a liczba i kolejność kadrów wynika poniekąd z organizacji procesu fotografowania przyjętego przez twórców.

W rozpoznaniu środowiskowości tekstów filmowych i fotograficznych pomijam natomiast kategorie: światotwórstwa, wyeksponowania formy ponad opowieść oraz chronotopii, czyli podporządkowania narracji rytmom pór roku, ponieważ tych cech w wybranym materiale badawczym albo nie rozpoznaję w ogóle, albo rozpoznaję je w postaci szczątkowej. Jednak ze względu na to, że schemat skonstruowany przez Buella ma charakter raczej orientacyjnej siatki punktów, podobnie jak Ubertowska nie uważam, by tekst (obraz) sklasyfikowany jako środowiskowy musiał spełniać wszystkie wyznaczniki opisane przez amerykańskiego badacza. Ponadto w badaniach filmoznawczych koncepcja filmu środowiskowego jest dużo bardziej płynna i mniej dokładnie opisana,

---

58 Ibidem, s. 29.

a zatem traktuję matrycę tekstu środowiskowego jako pomocny w ocenie filmów i zdjęć zestaw właściwości.

Interpretacja ekokrytyczna jest specyficzna w swoim skupieniu się na szczegółach, które z reguły umykają całościowym rozpoznaniom wypracowanym przez metodologię głównego nurtu, dlatego jest ona na swój sposób zawsze nadinterpretacją. Jak stwierdza Patryk Szaj, „antropocen woła właśnie o środowiskową, klimatyczną, więcej-niż-ludzką, twórczą nadinterpretację”<sup>59</sup>. W ten sposób nawet w opowieściach, w których na pozór główną rolę gra człowiek, interpretator może wydobyć z tła obraz relacji splotów człowieka i aktorów nie-ludzkich.

Ponadto szeroko rozumiany film środowiskowy w swojej gatunkowej i rodzajowej obfitości zawiera się w ramie realizmu ekologicznego. To pomocne w lekturze ekokrytycznej narzędzie interpretacyjne wprowadza literaturoznawczyni Anna Barcz. Realizm ekologiczny, ze szczególnym naciskiem na środowiskowy rdzeń swojej nazwy, polega na „przyglądaniu się takiemu modelowi świata, który odwzorowuje pewien wspólny, współdzielony, czy nawet spleciony obszar egzystencji ludzi, zwierząt, przyrody i pozwala wymknąć się antropocentryzacji”<sup>60</sup>. Jak wskazują komentatorki badań Barcz, takie nastawienie wymaga na czytelniku-interpretatorze zauważenie i usłyszenie narracji innej niż ludzka<sup>61</sup>, a „ludzie przestają być jedynym źródłem doświadczenia i tym samym jedynym typem podmiotu, który kształtuje zarówno wyobrażenie o rzeczywistości, jak i rzeczywistość samą”<sup>62</sup>. A zatem lektura ekokrytyczna przez pryzmat realizmu ekologicznego skłania do sformułowania pytania o to, jaki wpływ na opowieść i na świat przedstawiony mają elementy nie-ludzkie, traktowane tu jako samoświadome podmioty obdarzone sprawczością. Takie wyczulenie autorki *Realizmu ekologicznego. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, a także każdej kolejnej interpretatorki tekstów, otwiera możliwości postawienia zaskakujących wniosków.

59 P. Szaj, *Czas, który wypadł z ram...*, s. 16.

60 A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2016, s. 10.

61 Por. A. Szumiec, *Reymont ekokrytyczny (Anna Barcz: „Realizm ekologiczny”)*, „artPapier” 2017, nr 2(314); <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=317&artykul=5940> [dostęp: 9.08.2022].

62 J. Tabaszewska, *Realizm ekologiczny vs. polska literatura*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 157.

To, co dla mnie szczególnie ważne w koncepcji realizmu ekologicznego Barcz, to także jej przekonanie, że „[e]kokrytyka sprowadza czytelnika na ziemię”<sup>63</sup>. Oczywiście jest to w pewnym wymiarze przenośnia, ale przywołane zdanie podkreśla też wagę „uziemienia” literackiego (a w rozszerzeniu także wizualnego czy audiowizualnego) przedstawienia człowieka w środowisku<sup>64</sup>. „Uziemienie” – to określenie Kennetha White’a – w odbiorze literatury jest powiązaniem tekstu z autentycznym, konkretnym doświadczeniem przestrzeni, kultury, miejsca i wszelkich zjawisk środowiskowych. W lekturze otwiera ono możliwości nawiązania indywidualnej, znaczącej i etycznej relacji ze światem tekstu. W moich badaniach nad obrazami filmowymi i fotograficznymi związek z ziemią wyraża się w materialnym, nierzadko dotkliwym złączeniu bohaterów z brudem, kurzem, błotem i pyłem. Jest to też zawsze konkretna, możliwa do wskazania na mapie ziemia, z całym bagażem pamięci kulturowej, ale i środowiskowej, jaki na sobie dźwiga.

### Ekokrytyczna nisza w polskich studiach nad filmem i fotografią

Zawężenie terytorium ekokrytycznego spojrzenia na filmy i zdjęcia jest w moim przekonaniu przynajmniej dwojako uzasadnione. Po pierwsze, próba wykorzystania wielu perspektyw i instrumentów „lektury” wymagałaby stworzenia odrębnego studium, silniej zakorzenionego na gruncie posthumanistyki, a nie taki jest przecież cel tej książki, w której pragnę wytyczyć raczej początki różnie ukierunkowanych ścieżek badania polskiego filmu i fotografii nowego wieku w kontekście kultury wizualnej. Po drugie natomiast, mimo obszernego korpusu polskich tekstów poświęconych teorii humanistyki ekologicznej i praktyce ekokrytyki, rozprawy filmoznawcze obejmują zaledwie część potencjalnego pola badań. Podstawowe rozpoznania, zawierające się w ekokrytyce, ale też w studiach nad zieloną produkcją i dystrybucją filmową oraz *animal studies*, referuje monograficzny numer magazynu „EKRANY” (2020, nr 54) i blok tematyczny *Ekokino* w lipcowym „Kinie” z 2021 roku. Badania nad ekologią produkcji

63 A. Barcz, *Realizm...*, s. 10.

64 Por. M. Wójcik-Dudek, *Inne możliwości. „Uziemianie” romantycznego pejzażu*, w: *Wiek XIX na lekcjach języka polskiego: literatura – język – kultura – historia*, red. B. Gala-Milczarek, A. Klimas, A. Kowalkiewicz-Kulesza, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich, Siedlce 2020, s. 293, 299–304.

filmowej prowadzi Anna Wróblewska<sup>65</sup>. Dziedzinę środowiskowej interpretacji kina eksplorują m.in.: Lech Nijakowski (w kontekście apokalipsy, także ekologicznej<sup>66</sup>), Agata Janikowska (w zakresie *animal studies* oraz katastrofy ekologicznej<sup>67</sup>) i Sebastian Smoliński (np. relacje nie-ludzkiej podmiotowości i polityki<sup>68</sup>). W obrębie interesującej mnie ekokrytyki materialnej pionierskie są studia Magdaleny Podsiadło i Małgorzaty Radkiewicz, do których bardziej szczegółowo nawiążę w drugiej części rozdziału. W obszarze badań nad fotografią również pojawiają się głównie pojedyncze artykuły lub teksty kuratorskie dotyczące wystaw artystów, którzy w swojej praktyce fotograficznej koncentrują się na splocie relacji ludzko-nie-ludzkich<sup>69</sup>. Chciałabym w niniejszej pracy

- 
- 65 Zob. A. Wróblewska, *Zrównoważona produkcja filmowa w Polsce. Geneza i perspektywy*, „Zarządzanie w Kulturze” 2021, nr 3, s. 365–383.
- 66 Zob. np. L. Nijakowski, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Scholar, Warszawa 2018.
- 67 Zob. np.: A. Janikowska, *Patrząc nie-ludzkimi oczami: przypadek „Królika po berlińsku”*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110, s. 156–171; Eadem, *Brzmienia nekrocenu. Audiosfera filmu postapokaliptycznego*, „Glissando” 2019, nr 37, s. 36–41.
- 68 Zob. S. Smoliński, *Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w „Pokocie” Agnieszki Holland*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 2; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/agnieszka-holland/12/między-polityka-zwierząt-a-zwierzęca-polityka-nie-ludzka-podmiotowość-w-pokocie-agnieszki-holland/640> [dostęp: 9.08.2022].
- 69 Zob. np.: D. Lelonek, *Liban i Płaszów – nowa archeologia*, Diana Lelonek, Warszawa 2019; [https://issuu.com/diana\\_lelonek/docs/diana\\_nowa\\_archeologia](https://issuu.com/diana_lelonek/docs/diana_nowa_archeologia) [dostęp: 9.08.2022]; A. Marzec, *Śmiciorośliny – nietrwale dziedzictwo i prekarna estetyka*, w: Idem, *Antropocień...*, s. 109–118; J. Bednarek, „Niech zarasta!” *Międzynarodówka zoe*, [https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana\\_lelonek\\_kompost/J.Bednarek\\_Niech\\_zarasta.pdf](https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana_lelonek_kompost/J.Bednarek_Niech_zarasta.pdf) [dostęp: 16.08.2022]; A. Robiński, *Potrzeba czasu*, <https://pawelpierscinski.pl/kategoria-objekty/adam-robinski/> [dostęp: 9.08.2022] (o fotografiach dębu Bartek Pawła Pierścińskiego). Poza fotografię (choć ją wykorzystują i odwołują się do niej) wykraczają prace zgromadzone na wystawie i w katalogu wzbogaconym o eseje teoretyczne: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*, red. M. Bakke, Galeria Arsenal, Poznań 2021. Zob. też A. Kmak, *Trzy ziemskie wystawy*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/trzy-ziemskie-wystawy> [dostęp: 16.08.2022]. Teorią fotografii nie-ludzkiej zajmowała się także pisząca po angielsku Joanna Żylińska, autorka przełomowego studium na ten temat (zob. J. Żylińska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge, MA–London 2017). Żylińska wyróżnia m.in. fotografie, które nie przedstawiają człowieka, jednak proponuje ujęcie tematu skupione bardziej na zagadnieniach technologii, ontologii oraz wymianie obrazów między ludźmi a nie-ludźmi (w tym przede wszystkim aparatami, maszynami). Tymczasem ekokrytyczna interpretacja

podjąć próbę dołożenia do tej mozaiki ekokrytycznych odczytań kolejnego elementu, który nie pretenduje do miana całościowej syntezy, i w którym nie chcę też powtarzać już poczynionych rozpoznań.

Wybór filmów i zdjęć, w mojej ocenie wpisujących się w ramy realizmu ekologicznego i poddających się ekokrytycznej interpretacji w duchu teorii brudu i brudnej estetyki, pomija zatem tytuły, które mogą przychodzić na myśl jako pierwsze skojarzenia z hasłem „film środowiskowy”<sup>70</sup>. Kluczem selekcji okazało się dla mnie „uziemienie” świata przedstawionego i osadzenie go w materialnym wymiarze terytorium wsi.

### Wsi niespokojna, wsi niewesoła: materiał badawczy

W czterech filmach, które interpretuję w drugiej części rozdziału, możemy z dużym przybliżeniem określić zarówno czas akcji, jak i jej miejsce – to terytorium wsi. Nieprzypadkowo kolejny raz używam słowa „terytorium”. Odwołuję się do esejów zamieszczonych w katalogu *Trouble in Paradise* towarzyszącym ekspozycji w Pawilonie Polskim na Biennale Architektury w Wenecji w 2021 roku. W pracach i tekstach przygotowanych na wystawę wieś stanowiła centrum zainteresowań architektów, artystów i badaczy. Aby wyjść poza zakorzenioną w myśleniu o wsi (nie tylko w Polsce) opozycję miasto – wieś, wyrosłą z nowoczesnego przeciwstawienia technologicznego postępu i „zacofania”, Platon Issaias i Hamed Khosravi proponują ujmować wieś jako terytorium, które uznają za konstrukt myślowy oznaczający przestrzeń wytyczoną przez dwa możliwe typy działań wobec ziemi: „poprzez ograniczanie jej murami lub przemieszczanie się w jej obszarze”<sup>71</sup>. Badacze wskazują, że terytorium, chociaż wytwarzane

---

fotografii, której się podejmuje, dotyczy jednak sposobów tworzenia i „czytania” zdjęć przez człowieka. Zob. też P. Zawojski, *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023, s. 261–290.

70 Na przykład *Pokot* (reż. A. Holland, 2017), w moim przekonaniu najwnikliwiej przeanalizowany przez Sebastiana Smolińskiego (patrz przypis 68), czy *Wieża. Jasny dzień* Jagody Szcel, dogłębnie odczytana przez Magdalenę Podsiadło. Zob. M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserów filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 3; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserow-filmowych/691#k1> [dostęp: 19.07.2022].

71 P. Issaias, H. Khosravi, *Miejsce na zewnątrz: kilka refleksji na temat wiejskości, terytorium i obszarów wiejskich*, przeł. I. Suchan, w: *Trouble in Paradise*, red. W. Mazan, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020, s. 20.



w procesach zagarniania ziemi lub poruszania się po niej, ma właściwości przestrzeni otwartej, a zatem ma „potencjał, by tworzyć formy, które sprzyjają pokojowemu korzystaniu z ziemi, a nie jej eksploatacji”<sup>72</sup>. Myślenie o wsi jako o terytorium otwiera więc możliwości nowego współ-bycia człowieka i tego, co nie-ludzkie na jej obszarze. Kategoria terytorium, o czym pisze z kolei Pier Vittorio Aureli, wiąże się jednak nierozzerwalnie z zawłaszczaniem ziemi, w którym „nie ma nic »naturalnego« ani pierwotnego”<sup>73</sup>. Takie rozumienie oddziela wieś od abstrakcyjnej „natury” czy „dzikości”, włączając ją w obszar działania ludzi. Wpisuje tym samym dyskurs o wsi postrzeganej jako terytorium w ramę relacji i współdziałań budowaną przez czwartą falę ekokrytyki, którą się tu inspirować. Terytorium łączy się wreszcie z kategorią antropocienia w całej jego znaczeniowej migotliwości, otwierając się na nowy sposób postrzegania świata, oparty na relacjach.

Jak wspomniałam w poprzednim podrozdziale, do ekokrytycznej interpretacji poszukiwałam filmów posiadających cechy realizmu ekologicznego, a różniące się od siebie wybory estetyczne reżyserek i reżyserów utrzymane są w granicach realistycznej reprezentacji. Nie interesowały mnie zatem, podobnie jak w rozdziale drugim, opowieści wernakularne o cechach realizmu magicznego opisanych przez Skrodzką. Prąd ten został w mojej ocenie dość dobrze zbadany, a wizerunek wsi występujący w realizmie magicznym pokrywa się w pewnym stopniu z jej wyobrażeniem analizowanym przez pierwszą falę ekokrytyki: to miejsce nierzadko pierwotne, „naturalne”, sielankowe lub dzikie. Ekokrytyka materialna czwartej fali wyrasta natomiast z prób przekroczenia takiego wyidealizowanego obrazu, podtrzymującego kwestionowane przez nowe filozofie podziały między naturą a kulturą, ludzkim a nie-ludzkim, dzikością a cywilizacją.

Do innego, równie ostro artykułowanego podziału: między wsią a miastem – obecnego zresztą w dyskursie o wsi w ogóle, co zauważyli Issaias i Khosravi – odwołuje się konstrukcja filmowego obrazu wsi w kinie posttransformacyjnym. Analizuje ją Piepiórka w pracy *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą...*, o czym również pisałam w poprzednim rozdziale<sup>74</sup>. Autor przywołuje narracje

72 Ibidem, s. 24.

73 P.V. Aureli, *Terytorium*, przeł. I Suchan, w: *Trouble in Paradise...*, s. 27.

74 Por. M. Piepiórka, *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019, s. 263–274.

nostalgiczne, a filmowa prowincja jest tyleż biedna, co poczciwa. Cenne w jego badaniach jest stwierdzenie, że choć ekranowa reprezentacja wsi w latach 90. XX i na początku kolejnego wieku nie doświadczyła specjalnego przełomu, to w XXI stuleciu zrealizowanych zostało więcej filmów rozgrywających się poza miastem. Badacz wskazuje jednak na stereotypizowanie filmowego obrazu prowincji, przytaczając wypowiedź malarza i reżysera Wilhelma Sasnala, iż jest to albo „wieś spokojna, wieś wesoła”, jak u Kochanowskiego, albo „wieś zapijaczona, ale też wesoła”<sup>75</sup>. W swoim studium chciałam uniknąć pułapki takich upraszczających opozycji i klasyfikacji, dlatego wybrałam filmowe opowieści, które nie tylko są „uziemione”, dzięki czemu nie oferują nadmiernej uniwersalizacji treści, ale też w wielowymiarowy, nieoczywisty sposób przedstawiają terytorium wsi jako miejsce akcji i interakcji (czy, jak powiedziałyby Karen Barad, intra-akcji) bohaterów z naturą. Używając pojęcia natury, mam tutaj oczywiście świadomość, że jest ono krytykowane jako myślowy konstrukt, który wpływa na wyróżnianie człowieka w refleksji nad światem, niemniej trudno jest całkowicie wyrzucić je ze słownika. Kiedy zatem piszę „natura”, mam na myśli to, co potocznie rozumiemy jako przyrodę, ożywione elementy środowiska.

Analiza i interpretacja takich niejednoznacznych wyobrażeń wsi wydaje mi się szczególnie ważna wobec refleksji krytyków filmowych Macieja Kędziory i Kamila Walczaka, że w najnowszym polskim kinie brakuje przemysłanych i zniuansowanych reprezentacji wsi<sup>76</sup>, co potwierdzałoby poczynione niemal dekadę wcześniej rozpoznanie Sasnala i późniejsze syntetyczne uwagi Piepiórki. Natomiast w przypadku fotografii polskiej XXI wieku portretującej terytorium wsi sprawa jest o tyle skomplikowana, że nie udało mi się odnaleźć żadnego całościowego opracowania tego tematu<sup>77</sup>. Adam Mazur w *Historiach fo-*

75 Ibidem, s. 265.

76 Zob. M. Kędziora, K. Walczak, *Krótki podcast o kinie #14: „Po miłość/Pour l'amour”*, <https://www.filmawka.pl/krotki-podcast-o-kinie-14-po-milosc-pour-lamour/> [dostęp: 9.08.2022].

77 Oczywiście nie znaczy to, że szerzej rozumiany motyw wsi i chłopstwa nie jest obecny w badaniach nad fotografią. Istniejące studia dotyczą jednak w dużej mierze historii fotograficznej reprezentacji wsi albo zawierają się w nurcie badań nad fotografią amatorską i rodzinną. Zob. np.: J. Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005; A.B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 51; A. Koproicz, *Trzy figury chłopca. O atelierowych fotografiach Feliksa Boronia z 1861 roku*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, s. 314–355; Eadem, *Nauka patrzenia na siebie. Egofotografie chłopskich czytelników „Gazety Świątecznej” (1881–1905)*, „Stan Rzeczy” 2021, nr 2(21), s. 205–241; L. Sulima, *Fotografia*

tografii w Polsce..., w rozdziałach dotyczących najnowszych dziejów nie wyróżnia wsi jako odrębnego zagadnienia czy motywu. Prace dwudziestopięciowiecznych fotografików dowodzą jednak, iż wieś interesuje współczesnych twórców<sup>78</sup>. Fotografia najnowsza pozostaje niewątpliwie, choć w pewnym stopniu, pod wpływem „nurtu wiejskiego w polskiej sztuce współczesnej”. Próbę jego systematyzacji i syntezy podjęli np. Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda, przygotowując wystawę i cykl wydarzeń „Co widać” dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2014 roku<sup>79</sup>.

Wydaje mi się, że punktem odniesienia w interpretacji zdjęć wsi wciąż może pozostawać monumentalny cykl *Zapis socjologiczny* (1978–1990) Zofii Rydet, na który składa się kilkadziesiąt tysięcy ujęć mieszkańców na progach lub we wnętrzach swoich domów<sup>80</sup>. Fotograficzka komponowała zdjęcia według powtarzalnej zasady: „W centrum znajdował się człowiek (czasami małżeństwo lub cała rodzina), zwykle siedzący w hieratycznej pozie, patrzący wprost w obiektyw, ujęty od stóp do głów; za nim ściana, wokół codzienne nagromadzenie rzeczy i obrazów”<sup>81</sup>. Ten syntetyczny opis pasujący do tysięcy kadrów zwraca uwagę na istotny aspekt cyklu: człowiek i jego dom w centrum. Z pewnością w wielu późniejszych pracach znajdziemy nawiązania do stylu Rydet, stylu – dodajmy – niejednoznacznego i wielopiętrowego, uznawanego za próbkę zarówno dokumentalizmu, jak i fotografii artystycznej<sup>82</sup>. Niemniej *Zapis socjologiczny*

---

*chłopów polskich*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 1–4; *Patrząc na wieś. Sto lat rozwoju polskiej wsi*, red. A. Rosner, R. Śpiewak, E. Kozdroń, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018.

- 78 Warte uwagi są też inicjatywy oddolne, np. konkursy na fotografię wsi, organizowane przez instytucje kultury czy organizacje pozarządowe.
- 79 Zob. K. Sienkiewicz, *Wieś: skansen*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6766-wies-skansen.html> [dostęp: 9.08.2022].
- 80 Świadczy o tym również wielość działań społeczno-fotograficznych inspirowanych i bezpośrednio związanych z *Zapiskiem socjologicznym*, jak np. projekt fotograficzno-antropologiczny i opublikowana potem książka Agnieszki Pajączkowskiej: A. Pajączkowska, *Wędrowny zakład fotograficzny*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019; czy projekt Fundacji im. Zofii Rydet *Coś, co zostanie. Lokalne działania z „Zapiskiem socjologicznym” Zofii Rydet*, <http://fundacjarydet.pl/cos-co-zostanie/?fbclid=IwAR2ITvEjI78l6dTIOmF5uht-4O41epvrR8oNAXB69ULvQOSbQA0e20QLwGY> [dostęp: 10.08.2022].
- 81 J. Dziewit, A. Pisarek, *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 11.
- 82 Por. ibidem, s. 23–24.

wyzaczył trend – upraszczam tu, rzecz jasna – antropocentryczny w swej istocie, zatrzymujący na kliszy przemijający już w momencie rozpoczynania prac nad cyklem świat ludzkiej kultury materialnej wsi.

Innym zauważalnym w twórczości fotograficznej nurtem, będącym spadkiem po przedwojennych tendencjach piktorializmu, ale szerzej przecież obecnym w kulturze w ogóle, byłaby fotografia prezentująca krajobrazy na wzór arkadyjski, wpisująca się w pastoralne imaginarium lub w ramy realizmu magicznego<sup>83</sup>. Podobnie jak w przypadku selekcji filmów, tak i przy wyborze fotografii kierowałam się „uziemieniem” zdjęć, a więc możliwością skorzystania z narzędzia realizmu ekologicznego, dopatrywałam się w kadrach wpływów brudnej estetyki oraz poszukiwałam takich obrazów, których interpretacja pozwalałaby podjąć wyzwanie wyjścia poza ramy dychotomii zakorzenionych w dyskursie o wsi<sup>84</sup>.

83 Realizm magiczny dostrzegam np. w cyklu *Boiko* Jana Brykczyńskiego (2014) powstałym w zamieszkaney przez Bojków wsi Karpackie w Ukrainie. Ciekawa jest historia wyobrażeń autora i ich konfrontacji z rzeczywistością. Jak sam przyznaje, chciał dotrzeć do wsi „pierwotnej”, „jak z bajki”, ale finalnie zdjęcia mają w sobie też rys realizmu, choć są wzbogacone jakby o wymiar senny, mityczny, przywołujący ginące rytuały i wierzenia: „Jednocześnie Brykczyński zdaje sobie sprawę, że życie na wsi to nie jest idylla. – Nie chciałem robić materiału o degrengoladzie wsi. Za dużo tego widziałem. Chciałem pokazać bajkę – tłumaczy fotograf”. M. Gliński, *Jan Brykczyński, „Boiko”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/jan-brykczynski-boiko> [dostęp: 9.08.2022].

84 Z tego względu nie zdecydowałam się włączyć do materiału badawczego cyklu *portretprovincji.pl* Jacentego i Katarzyny Dędków. Jest to niezwykle szeroko zakrojony projekt, wykraczający poza wyznaczone przeze mnie ramy reprezentacji relacji człowieka i ziemi w jej materialnych postaciach. Już sam tytuł sugeruje skalę i szerokość horyzontów artystycznych i badawczych, nieograniczających się do portretowania wsi. *Portretprovincji.pl* powstawał w latach 2011–2017, a twórcy odwiedzili w tym czasie 421 miejscowości liczących mniej niż 30 tysięcy mieszkańców na terenie wszystkich województw. Pokłosem fotograficznej podróży, skupionej na wysłuchaniu ludzi w odwiedzanych miasteczkach i wsiach, stał się album, w którym zamieszczono dwie serie zdjęć: reporterskie ujęcia z drogi oraz inscenizowane portrety wykonane wielkoformatowym aparatem. Zdjęciom autorstwa Jacentego Dędka towarzyszą zredagowane przez Katarzynę Dędek historie spotkanych i sfotografowanych osób. Obfitość tego fotoeseistycznego dzieła, jego rozmach oraz estetyczna i znaczeniowa wielowymiarowość wymagają zupełnie odrębnego namysłu. Uważam, że wydzielenie z tej całości tylko takich zdjęć, które odpowiadałyby ekorealistycznej perspektywie splotu człowieka i ziemi, byłoby zabiegiem zbyt redukcjonistycznym. Chciałabym jednak zaznaczyć, iż praca Dędków wpisuje się w dążenie do znoszenia opozycji miasta i wsi, obejmując rozległe terytorium osad nazywanych małymi miastami, miasteczkami i wsiami, dzięki czemu artystom udało się stworzyć przekrojowy i dość spójny wizerunek tytułowej prowincji, rozumianej tu jako różnorodne

Ekokrytyczna wrażliwość na szczegól, drugi plan i tło pozwoliła mi odnaleźć i przeanalizować cztery ekranowe przedstawienia wsi, które nie przystają w pełni do wskazanych wcześniej stereotypizacji, a rozpatrywane poza przeciwstawieniami miasto – wieś czy dzikość – cywilizacja odsłoniły swoją misterną konstrukcję. Myślę także, że zaprezentowane refleksje na temat filmów i zdjęć wpisują się także w szerszy zakrojony w polskiej nauce nurt badań nad wsią, wyrażający się w nowych publikacjach kulturoznawczych (np. prywatna historia przemian polskiej wsi, zawarta w najnowszej pracy Tomasza Markiewki<sup>85</sup>), historycznych<sup>86</sup>, antropologicznych<sup>87</sup> czy filozoficzno-historycznych<sup>88</sup>. Skoro terytorium to przestrzeń otwarta, niech znajdzie się w niej także moje ograniczone do kilku przykładów studium ekokrytycznofilmowe i ekokrytycznofotograficzne.

## Część 2

### Antropocienista ziemia

Unurzani w błocie: *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego  
vs. *Cicha noc* Piotra Domalewskiego

Jak wspomniałam już w rozdziale pierwszym, Marek Haltof uznaje kino Smarzowskiego za autorskie, nazywając reżysera „narodowym autorem”<sup>89</sup>. Tadeusz Lubelski w *Historii kina polskiego 1895–2014* rozpoznaje w nim autora już na

---

terytoria poza metropoliami. Krytycy fotografii akcentują dokumentalny i zarazem empatyczny walor tego projektu, szacunek i otwartość artystów względem bohaterów zdjęć, a także ich wyczulenie na zmiany, jakim podlegają przestrzenie zamieszkiwania. Zob. np.: <https://www.portretprovincji.pl/> [dostęp 9.08.2022]; J. Dędek, K. Dędek, *portretprovincji.pl*, Jacenty Dędek, Częstochowa 2020; *Dyskusje o fotografii, vol. 11: fotografowanie prowincji*, <https://www.facebook.com/events/346058380077941/> [dostęp: 9.08.2022].

85 Zob. T. Markiewka, *Nic się nie działo. Historia życia mojej babki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

86 Zob. np. A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.

87 Zob. np. K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

88 Zob. np. A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

89 Zob. M. Haltof, *Polish Cinema: A History*, Berghahn Books, New York–Oxford 2018, s. 405.

początku jego filmowej drogi, formułując uwagi o *Weselu* (2004) w podrozdziale o autorskim kinie błazeńskim<sup>90</sup>, a kolejne jego filmy przyporządkowuje m.in. do autorstwa naznaczonego antropologią płynnej nowoczesności<sup>91</sup>. Sama również w innym miejscu rozpatrywałam dorobek Smarzowskiego w kluczu teorii autora ukutej przez Andrew Sarrisa, a zatem rozpoznając w dziełach twórcy *Drogówki* perfekcyjny filmowy warsztat, indywidualny styl cechujący każdy kolejny film oraz poziom znaczeń symbolicznych i metaforycznych, który w jego przypadku można potraktować jako uogólniającą diagnozę moralnego zepsucia człowieka w określonych okolicznościach historycznych<sup>92</sup>. W pracach filmoznawczych pojawiają się również interesujące interpretacje twórczości Smarzowskiego w kluczu kina narodowego ze względu na rozrachunkowy ton jego filmów, krytykę wad narodowych czy wgląd w problemy społeczne. Na przykład Marcin Radomski konstatuje, że „Smarzowski prowokuje do krytycznej refleksji o nas samych jako więźniach zbiorowej tożsamości”<sup>93</sup>. Twórca wydaje się surowym obserwatorem i komentatorem rzeczywistości, nie cofa się przed wyolbrzymieniem, groteską, turpistycznym skupieniem na fizycznej brutalności i etycznej szkaradności. W filmach fabularnych osadzonych w czasach współczesnych i historycznych powracają wciąż te same tematy, m.in.: egoizm, chciwość, zepsucie, korupcja, bezwzględność prominentów wobec osób słabszych. Choć czasem, jak w najnowszym *Weselu* (2021), nagromadzenie groteski zahacza o absurd, reżyser twardo stąpa po ziemi. To napięcie między realizmem a hiperbolizacją dobrze ujmuje Piepiórka, pisząc, że filmowa twórczość Smarzowskiego „[m]imo nierealistycznego nadmiaru i groteskowej deformacji jest głęboko zakorzeniona w rzeczywistości, będąc w istocie krytyką naszego społeczeństwa”<sup>94</sup>.

90 Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 621.

91 Zob. ibidem, s. 718–725.

92 Por. J.H. Budzik, *Trudne kontekstualizacje kina autorskiego: Wojciech Smarzowski w repertuarze dla cudzoziemców*, w: *Glottodydaktyka polonistyczna III. Materiały z konferencji naukowej Stereotypy w nauczaniu języka polskiego jako obcego, Pobierowo, 21–22 maja 2012*, red. J. Ignatowicz-Skowrońska, M. Kobus, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013, s. 41–64.

93 M. Radomski, *Rozrachunek z polskością. Poszukiwanie tożsamości narodowej w kinie Wojciecha Smarzowskiego*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47, s. 123; cyt. za: A. Szpulak, *Historia PRL-u według Smarzowskiego. Koncept interpretacyjny*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2019, nr 2(13), s. 34.

94 M. Piepiórka, *Świat zły, czyli kino Wojciecha Smarzowskiego*, „Kino” 2011, nr 2, s. 19.

*Dom zły*, któremu chcę poświęcić spojrzenie ekokrytyczne, na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2009 roku został nagrodzony za reżyserię, scenariusz (autorstwa Smarzewskiego i Łukasza Kośmickiego) oraz montaż Pawła Laskowskiego. Ciążący ku konwencji politycznego kryminału obraz rozgrywa się w dwóch przeplatających się planach czasowych. Zimą 1982 roku, w trakcie trwania stanu wojennego, na podkarpackiej wsi odbywa się wizja lokalna mająca wyjaśnić zbrodnię, do której doszło tam cztery lata wcześniej. W burzową jesienną noc 1978 roku zootechnik Edward Środoń (Arkadiusz Jakubik) zmuszony jest przerwać podróż z Pomorza do PGR w południowo-wschodniej części kraju, gdzie ma objąć stanowisko po tragicznie zmarłym poprzedniku. Zatrzymuje się w stojącym na odludziu domu Dziabasów (Marian Dziędziel, Kinga Preis). Gospodarze przyjmują podróżnego pod swój dach i choć początkowo traktują nieufnie, pity w dużych ilościach bimbler szybko rozwiązuje języki, prowadząc do pijackiego bratania się, rozmów o interesach, a w końcu do małżeńskiej zdrady. Świt zastaje zamroczony alkoholem Środonia w otoczeniu trzech trupów: gospodarzy i ich syna (Piotr Głowacki), który wrócił nagle w nocy. Po latach milicjanci pod wodzą porucznika Mroza (Bartłomiej Topa), który próbuje opierać się wszechobecnej korupcji, mają za zadanie nie tyle zrekonstruować wydarzenia feralnej nocy, ile udowodnić, że to zootechnik popełnił potrójne morderstwo, chociaż, jak widzi szybko się przekonuje, jest on niewinny. Oba plany czasowe filmu – wizja lokalna i retrospekcje głównego bohatera – rezonują ze sobą, postaci stopniowo upijają się w zniszczonym domu, jedynie błoto z przeszłości zmienia się w śnieg teraźniejszości czasu akcji.

Po festiwalowych sukcesach i kinowej premierze krytycy wypowiadali się o filmie głównie z uznaniem. Na przykład Tadeusz Sobolewski zwracał uwagę na umiejętną konstrukcję tragedii z elementów komicznych: „wszystko to ma pozór swojskiego kabaretu, ale po chwili nabiera wymiaru prawdziwie tragicznego, choć ta tragedia jest strywalizowana [...]”<sup>95</sup>. Lech Kurpiewski docenił zdolność reżysera do opowiadania historii lokalnych, osadzonych w konkretnej rzeczywistości historycznej, w tym wypadku PRL, tak aby wydobyć z nich potencjał uniwersalnej przypowieści<sup>96</sup>. W *Historii kina polskiego 1895–2014* Lubelski

95 T. Sobolewski, *Zło w naszym domu*, <https://wyborcza.pl/7,75410,7295287,zlo-w-naszym-domu.html#ixzz1uNtifVNa> [dostęp: 8.08.2022].

96 Zob. L. Kurpiewski, *Anty-Bareja*, <http://www.newsweek.pl/polska/anty-bareja,49150,1,1.html> [dostęp: 8.08.2022].

nazwał *Dom zły* „ponurym moralitetem”<sup>97</sup>, choć w recenzji po seansie Andrzej Kołodyński, negatywnie oceniając chwaloną przez Sobolewskiego mieszankę śmieszności i grozy, argumentował, że

„Dom zły” rangi moralitetu nie osiąga. Moralitet wymaga jednoznaczności zarówno w przedstawianiu, jak i w ocenie wartości. [...] Smarzowski miesza konwencje, pozwala, aby zbudowana na ekranie sytuacja rozwijała się samorzutnie, jakby tracił, a może nawet nie chciał mieć nad nią artystycznej kontroli. Groza sąsiaduje ze śmiechem, Smarzowski bez wahania zamienia tragedię w makabreskę<sup>98</sup>.

Jak łatwo zauważyć, te same zabiegi narracyjne i stylistyczne są przez krytyków różnie oceniane, niemniej film po premierze wywołał poruszenie, stając się istotnym głosem w dyskusji nie tylko o moralnym zepsuciu w czasach PRL, ale też o skutkach tego stanu, znajdujących odzwierciedlenie w polskich problemach społecznych.

Syntetyczną interpretację wybranych filmów Smarzowskiego, która w mojej ocenie dostarcza też wskazówek prowadzących do perspektywy ekokrytycznej, przedstawił w 2019 roku Andrzej Szpulak, odwołując się do *Domu złego*, *Róży* (2011) i *Wesela* (2004). Wykorzystując metodologię historii wizualnej, autor wychodzi z założenia, że w tej perspektywie istnieje „możliwość potraktowania twórczości filmowej poświęconej historii jako autonomicznej wypowiedzi o przeszłości, wypowiedzi poznawczo równoprawnej z dyskursem naukowym, a przynajmniej zbliżonej do niego rangą”<sup>99</sup>. Wspomniane trzy filmy traktuje on jako pewną autorską wizję historii PRL, jeśli analizować je nie chronologicznie, lecz zgodnie z czasami, w których rozgrywa się akcja każdego z nich. *Róża* opowiada o początkach ustroju socjalistycznego na polskiej wsi, *Dom zły* o jego najmroczniejszym czasie, a *Wesele* (u Szpulaka film z 2004, ale teraz można dodać także ten z 2021 roku) o niejako „długim trwaniu” peerelowskiej mentalności w okresie posttransformacyjnym, kapitalistycznym. W wyłanianym się z tych trzech filmów konstrukcie historii filmoznawca rozpoznaje relacje „lud – inteligencja, rozumianą jako podstawowy wyznacznik kondycji

97 T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 654.

98 A. Kołodyński, *Dom zły*, „Kino” 2009, nr 11, s. 74.

99 A. Szpulak, *Historia PRL-u...*, s. 26.



narodowej wspólnoty”<sup>100</sup>, w którym szczególnie widoczny jest „obraz anihilacji elity i rozpadu więzi”<sup>101</sup>, co skutkuje nie tylko degeneracją stosunków społecznych, ale i wzmocnieniem władzy PRL. Wedle badacza *Dom zły* przedstawia świat po kilku dekadach postępującego upadku uczciwości wszystkich warstw społecznych, któremu sprzyjał zanik elit intelektualnych i moralnych<sup>102</sup>.

Z punktu widzenia interpretacji ekokrytycznej wpisanej w teorię brudu, interesujące są uwagi Szpulaka na temat wydziedziczenia bohaterów omawianych trzech filmów oraz ich relacji do ziemi, na której rozgrywa się akcja każdego z nich. W odniesieniu do *Domu złego* badacz pisze:

Zwracają uwagę przenosiny Edwarda Środonia z jednego końca Polski na drugi, z Pomorza Zachodniego, miejsca, gdzie nie było ludzi zasiedziały, na Podkarpacie. Bohater ten ucieka przed alkoholizmem, egzystencjalnym dnem. Jest też symbolem człowieka żyjącego w poruszonym świecie, człowieka bez swojego miejsca i przynależności, wyrwanego z naturalnego porządku biegu pokoleń, nieznającego związanego z tym porządku życia. Inna rzecz, że nie wyróżnia się specjalnie wśród krośnieńskich autochtonów<sup>103</sup>.

Innymi słowy, w opowieści o zbrodni i późniejszej wizji lokalnej ważne jest nie tylko polityczne tło i umotywowanie wydarzeń, ale też jej materialne osadzenie na konkretnej ziemi. Jeśli za ziemię uznamy kraj – Polskę, to należy pamiętać, że w latach powojennych i w zasadzie przez cały czas trwania PRL ziemia ta doświadczała migracji ludności w określone miejsca w rytm nakazów pracy, przez co zaburzone zostało przywiązanie człowieka do ziemi i ich wspólna historia. Jeśli natomiast zawęzić znaczenie ziemi do konkretnego regionu, w którym rozgrywa się film, czyli do Podkarpacia, należy pamiętać zarówno o przesiedleńcach i mordowaniu Łemków w ramach akcji „Wisła”<sup>104</sup>, jak i o eksploatacyjnym

---

100 Ibidem, s. 28.

101 Ibidem, s. 29.

102 Por. ibidem, s. 30.

103 Ibidem, s. 31.

104 Kuratorki i historyczki sztuki Alison M. Gingeras i Natalia Sielewicz określają podmokłe polskie lasy mianem ziem zamienionych w „miejsca żałoby, przesycone znaczeniem: w niemych świadków czystek etnicznych na żydowskich i romskich mniejszościach, wojennego terroru i gwałtów, przeprowadzonych z udziałem wojska wysiedleń autochtonicznych populacji, w zbiorowe cmentarze pozostawione przez wszystkie wojny, które przewały się przez

rolnictwie, narzuconym przez socjalistyczne władze wyśrubowanymi normami produkcji.

Można wreszcie wątek ziemi w *Domu złym* rozpatrywać także w odniesieniu do jej fizycznej postaci. W świecie przedstawionym filmu wszechobecne jest błoto, które staje się, jak chcę udowodnić, istotnym elementem sprawczym w rozwoju narracji. Zdaję sobie sprawę, że skupienie uwagi na błocie w filmie Smarzewskiego jest zabiegiem redukcjonistycznym wobec wielu wymiarów historycznych i symbolicznych, niemniej taka jest przyjęta praktyka materialnej ekokrytyki, która przygląda się szczegółom, elementom dotychczas pomijanym lub niedostatecznie drobiazgowo interpretowanym. Błoto w *Domu złym* jest dla mnie takim nie do końca rozpoznanym przez badaczy elementem świata przedstawionego, choć oczywiście komentatorzy filmu je zauważyli, a o ekipie filmowej broczącej w rozmokłej ziemi pisano już podczas trwania zdjęć<sup>105</sup>.

Zbyt łatwo i szybko jednak – w moim przekonaniu – filmoznawcy przechodzą do łączenia scenerii filmu z metaforycznymi i symbolicznymi znaczeniami błota. Sobolewski w pogłębionej interpretacji *Domu złego* stwierdza, że „Środoń jest wdeptywany w błoto”, i zaraz pyta retorycznie: „Przez kogo? Przez ustrój? Przez ludzi? Przez przypadek?”<sup>106</sup>, co jest oczywiście trafnym podsumowaniem sytuacji bohatera, a metaforyczny związek frazeologiczny pasuje tu jak ulał. W podsumowaniu tekstu autor syntezyzuje natomiast swoje rozumienie filmu: „»Dom zły« oddziałuje w sposób paradoksalny: kiedy go oglądamy, wydaje się, że zostajemy ochlapani błotem – jednak okazuje się, że właśnie doznaliśmy oczyszczenia”<sup>107</sup>. W tym fragmencie „błoto” czytam zarówno na poziomie dosłownym (materia ziemi brudząca bohaterów), jak i symbolicznym (skażenie widzów moralną zgnilizną, którą pokazuje film). Inni recenzenci używają podobnie wieloznacznego, obrazowego języka, co oczywiście jest uzasadnione scenerią filmu – np. Marek Sadowski konstatuje: „Wszyscy są tutaj unurzani”<sup>108</sup>.

---

to dzikie pogranicze”. A.M. Gingeras, N. Sielewicz, *Opowieści okrutne. Aleksandra Waliszewska i symbolizm*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2022, s. 14.

105 Zob. G. Bochenek, *Polskie „Fargo” twórcy jednego z najlepszych polskich filmów ostatnich lat*, <http://beskid-niski.pl/forum/viewtopic.php?t=2772> [dostęp: 8.08.2022].

106 T. Sobolewski, *Zło w naszym domu...*

107 Ibidem.

108 M. Sadowski, *Dom zły*, [https://archiwum.rp.pl/arttykul/907307-Dom-zly-\\*\\*\\*\\*.html](https://archiwum.rp.pl/arttykul/907307-Dom-zly-****.html), [dostęp: 8.08.2022].

Stylistycznie i retorycznie są to komentarze jak najbardziej trafne, niemniej interpretatorzy „prześlizgują się” zaledwie po filmowym błocie na drodze do całościowych interpretacji. W pułapkę alegoryzacji wpada nawet nawołujący do uznania sprawczości świata nie-ludzkiego Marzec, który zaledwie w kilku zdaniach komentuje *Dom zły* w kontekście oddalania się od siebie miasta i wsi w polskim kinie współczesnym. Opisuje on, jak w mentalności naszych czasów uprawa myśli została oddzielona od uprawy roli, co znajdowałyby swój wyraz również u Smarzewskiego. Jak czytamy w *Antropoceniu...*: „W *Domu złym* (2009) położona w Bieszczadach<sup>109</sup> wieś funkcjonuje jako źródło metafizycznego zła, a jego materializacją staje się oblepiające wszystko wiejskie błoto, z którego brudu nie sposób się oczyścić”<sup>110</sup>. Filozof uznaje też, że świat przedstawiony filmu zorganizowany jest wokół dychotomii miasta i wsi, ja natomiast nie jestem przekonana, czy jej obecność jest tak oczywista: miasto pojawia się zaledwie w pierwszej filmowej retrospekcji z monologiem spoza kadru, a finalnie życie bohatera w mieście po śmierci żony i życie Dziabasów na wsi poddawane jest działaniom tych samych destrukcyjnych sił: alkoholizmu i opresyjnej władzy politycznej.

Powierzchnowe są także wzmianki na temat śniegu w *Domu złym*, pokrywającego ziemię w planie czasowym milicyjnej rekonstrukcji. Recenzenci wskazują na powiązanie tego aspektu inscenizacji z *Fargo* braci Coen (1996; do tego filmu odsyła również postać milicjantki w zaawansowanej ciąży). Kołodyński natomiast idzie ścieżką nawiązań do wydarzeń historycznych w Polsce: „Starsi widzowie wiedzą, że zaśnieżony pejzaż na ekranie jest scenerią stanu wojennego”<sup>111</sup>. Sadowski te same białe krajobrazy określa jako „zimowe, pozornie uspokajające”, ale wpisujące się w „obraz moralnego spustoszenia”<sup>112</sup>. A zatem zimowe zdjęcia również są przez krytyków szybko alegoryzowane, co oczywiście nie jest błędne, niemniej zamyka środowiskową perspektywę na filmową opowieść.

109 Faktycznie filmowa narracja mówi o Bieszczadach – Środoń udaje się do Lutowisk, podczas gdy zdjęcia do filmu były realizowane w większości na terenie Beskidu Niskiego: w Bielance (dom), Hańczowej i Krzywej, zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1222414> [dostęp: 8.08.2022]. Dom w Bielance – posiadający cechy tzw. chyży, czyli połączenia obiektu mieszkalnego i gospodarskiego, oraz charakterystyczne, malowane na niebiesko ściany – obecnie jest nieużywany i zamknięty.

110 A. Marzec, *Antropocień...*, s. 119–120.

111 A. Kołodyński, *Dom zły...*

112 M. Sadowski, *Dom zły...*

Czy rzeczywiście grzędawisko wokół nędznego obejścia, błotniste w 1978 i śnieżne w 1982 roku, to tylko plastyczny i działający na wyobraźnię wyraz moralnego zła, przenikającego świat filmu? Stoję na stanowisku, że możliwa jest mniej jednoznaczna, bardziej wielowymiarowa interpretacja filmowego marasu. Po pierwsze, błoto, ale też śnieg, mają wpływ na rozwój wydarzeń odpowiednio w obu płaszczyznach czasowych *Domu złego*. Po drugie, błoto jako nie-ludzki bohater filmu opowiada własną historię: o związku człowieka z ziemią, o przestrzeganiu ziemi i ludzi, o braku zakorzenienia czy też osadzenia w ziemi, na której się żyje lub na którą się przybywa. Trop ziemi, po której przemieszczają się bohaterowie filmu, wytyczony przez Szpulaka, jest wart rozwinięcia, nawet jeśli miałyby to oznaczać brodzenie coraz głębiej w błocie. W optyce brudnej estetyki Sullivan wszechobecny i towarzyszący bohaterom kurz i muł wyraziście sygnalizują środowiskowe (i relacyjne zarazem) tło historii filmu, które wydaje mi się równie ważne, co tło polityczne i społeczne. Na terenie wyzyskiwania potencjału ziemi (gleby) ziemia ta dopomina się o sprawczość i działa według własnego rytmu wzrostu, ale też wyczerpania, przypominając ludzkim bohaterom, że może nieść zarówno plony, jak i śmierć.

Zanim jeszcze na ekranie pojawi się tytuł filmu, wystukiwany na maszynie niczym nagłówek pisanego dokumentu, *Dom zły* rozpoczyna się dwoma ujęciami milicyjnego radiowozu zaparkowanego na końcu nieodśnieżonej wiejskiej drogi. Dzień jest słoneczny, niebo jasnoblękitne, ale przejrzystość powietrza oraz ubiór i zachowanie trzech męskich postaci (dwóch w mundurach i jednej w cywilu) sugerują, że w świecie filmu panuje ostry mróz. W drugim ujęciu widz orientuje się, iż droga kończy się przed opuszczonym domem, stojącym w cieniu bezlistnych, prawdopodobnie owocowych drzew. Czarna pustka w jego oknach wprowadza nastrój niepokoju, sceneria przywodzi na myśl konwencje horroru: odludne miejsce, zrujnowany dom, funkcjonariusze, tajemnica w powietrzu. Jak się potem okaże, widoczny na drugim planie drugiego ujęcia dom jest brudny nie tylko w dosłownym, ale też w antropologicznym sensie, opisanym przez Douglasa: jest miejscem zaburzonego porządku. Natomiast otoczenie domu wyraźnie dominuje nad postaciami ludzkimi i samochodem, wszystko pokazane jest w planie ogólnym, w którym większość przestrzeni zajmują połaci śniegu, góry, sad i dom. To dla mnie wyraźna sugestia, że przestrzeń nie-ludzka ma w tym świecie sprawczość.

Po ujęciu z tytułem filmu pisanym na maszynie rozpoczyna się autobiograficzna retrospekcja Edwarda Środonia, którego głos słyszymy zza kadru:

bohater opowiada o swoim życiu na Pomorzu, w miarę zwyczajnym, nawet radosnym do momentu, kiedy ukochana żona Grażyna (Katarzyna Cynke) umiera nagle w domu, podając na stół barszcz. Czerwona plama zupy rozlanej na podłodze zapowiada późniejszą krew, która pojawi się w scenach w gospodarstwie Dziabasów. Po śmierci żony zootechnik pogrąża się w alkoholizmie, rozsyła też prośby o pracę w różne miejsca, byle jak najdalej od domu. Zostaje wezwany do Lutowisk. Kiedy rozpoczyna się sekwencja podróży na odległy kraniec Polski, kończy się monolog *voice-over* Środonia.

Obserwujemy, jak po przesiadce z zatłoczonego pociągu na zdezelowany PKS ostatni etap podróży z powodu awarii autobusu zootechnik musi pokonać pieszo. Filmowany z tyłu oddala się od pojazdu pofalowaną, utwardzoną drogą gruntową biegnącą w głąb kadru. To pierwszy fizyczny kontakt Środonia z podkarpacką ziemią w jej materialnym wymiarze. W kolejnym ujęciu pada już ulewny deszcz, rozmywając szuter w wysokim lesie, którym podąża bohater. Dzień chyli się ku końcowi, na co wskazuje pomarańczowe światło zza drzew. Rozległe kałuże utrudniają marsz. Następne ujęcie rozgrywa się w burzy, Edward idzie „na kamerę” po polnej drodze, po czym skręca z niej w prawo – jak się okazuje, ku domowi, który widz zobaczył już na początku filmu. Tym razem w obejściu pali się światło, co z pewnością zwiabiło bohatera, by poszukać tam schronienia. Po cięciu montażowym wracamy do sekwencji zimowej, na tej samej drodze filmowanej od przodu wciąż stoi milicyjny samochód. Z tła wyłania się większy radiowóz, który ślizga się w głębokich koleinach. Wśród pasażerów znajduje się skutny Środoń. W kolejnych sekwencjach wydarzenia z 1982 przeplatają się z tymi z 1978 roku, w miarę jak opowiada on, co się po kolei wydarzyło.

Zanim przemoczony wejdzie do domu Dziabasów, chwilę stoi pod rozświetlonym oknem, brodząc po kostki w rozmokniętym gliniastym podłożu. Od momentu, kiedy odchodzi od popsutego PKS-u, stan ziemi ma wpływ na to, jaką drogą będzie podążał. To kałuże i rozlewiska decydują o tym, jaki kierunek wybiera na skrzyżowaniu leśnych dróg. To wyjeżdżony polny trakt prowadzi go do siedliska Dziabasów na skraju pól. Błoto wokół domu wręcz wciąga go jak bagno, by wszedł do środka. Jeśli przypomnieć komentarz Szpulaka o tym, że bohater nie ma żadnego miejsca (na ziemi), do którego by przynależał, to podkarpacka ziemia od samego początku zdaje się go zawłaszczać, zaznacza swoją dominację i wpływ na bieg życia w tej przestrzeni. Można to także tłumaczyć metaforycznie: ziemia, z której wysiedlono i na której wymordowano

wielu rdzennych mieszkańców, oddawana pod uprawę na potrzeby peerelowskiej gospodarki rolnej, dopomina się o samostanowienie, przypomina ludziom o tym, że rządzi się innymi prawami niż te, które chcieliby jej narzucić. Ponadto piesze peregrynacje bohatera kreślą w umyśle widza obraz filmowego miejsca akcji jako terytorium *par excellence*, na którym obecne są obie siły je tworzące: przemieszczający się pieszo człowiek przywodzi na myśl strategię nomadycznego użytkowania ziemi, a wiedza o tym, że zmierza on do PGR i przyległej do niego osady, to efekty zawłaszczającej i kontrolującej parcelacji<sup>113</sup>.



**Fot. 13.** Kadr z filmu *Dom zły*. Główny bohater przemierza błotnistą drogę. Doprowadzi go ona do tytułowego złego domu, do którego wejdzie ubrudzony ziemią.

Źródło: Zrzut ekranu.

Znamienne, że to właśnie pod postacią błota objawia się ta „nowa ziemia” dla Środonia<sup>114</sup>. Filmowy sposób jej przedstawienia przywodzi na myśl obraz Polski rozbiorowej, jaki utrwaliło francuskie piśmiennictwo oświeceniowe. Przypominają o tym Katarzyna Czeczot i Michał Pospiszyl: „We wszystkich tych pracach obecność błot i trzęsawisk jest niejako dowodem potwierdzającym

113 Por. P. Issaias, H. Khosravi, *Miejsce na zewnątrz...*, s. 20.

114 Należy tu wspomnieć, że błoto wokół chaty Dziabasów może też przypominać inscenizację chaty w *Weselu* Andrzeja Wajdy (1973).

zachodnie wyobrażenia na temat regionu jako krainy prawie dzikiej, nieopanowanej natury. I chyba możemy już teraz postawić hipotezę, że właśnie te oświeceniowe fantazje ukształtowały w tak dużym stopniu niemal całą polską kulturę nowoczesną<sup>115</sup>. Literaturoznawcy opisują na tym przykładzie, w jaki sposób odkrycie Europy Wschodniej zbiega się z konstrukcją pojęcia natury jako żywiołu nieoswojonego, pierwotnego. Różnice między Europą Zachodnią a Wschodnią wpisują się tym samym w opozycję kultury i natury. W badaniach literaturoznawczych w ujęciu historycznym za początek nowoczesności uznaje się proces dyscyplinowania i kontrolowania natury, w którym „[o]panowanie żywiołów ma służyć przede wszystkim większej efektywności oraz akumulacji”<sup>116</sup>. Ziemie polskie, w większości zajmowane przez rozległe bagna, mokradła i torfowiska, a także lasy, stały się w konsekwencji terytorium do zdobycia nie tylko w rozumieniu politycznym, ale też środowiskowym: nieużyteczne grzęzawiska należało przekształcić w ziemię rolne, na których pracowałoby podbici chłopci. Osuszanie bagien, regulacja rzek czy wycinka lasów miały na celu podporządkowanie zasobów natury zapotrzebowaniu ludzi, ale też „zastąpienie władzy, jaką nad przednowoczesnym człowiekiem miała np. meandrująca rzeka, władzą scentralizowanego państwa”<sup>117</sup>.

Podobne działania powtarzane są w ustroju socjalistycznym – ziemia (gleba) ma być „wydrenowana” wedle zadekretowanych planów produkcji rolnej, a obywateli mają pozostawać pod kontrolą totalitarnej władzy. Już początek *Domu złego* w mojej ocenie zaświadcza o ciągłości tych procesów w historii oraz przywołuje subwersywne znaczenie błota, dostrzegane w literaturze pięknej, ale też w literaturze podróżniczej czy eseistycznej. Czeczot i Pospiszyl, analizując twórczość Stefana Żeromskiego i Marii Dąbrowskiej, konstatują, iż błoto jest dla tych pisarzy „[t]ym, co wciąż wycieka z formy narodowej, podmywając sterylną wizję państwa jednorodnego etnicznie i o przejrzystej, ustrukturyzowanej przyrodzie”<sup>118</sup>. Podobnie w *Domu złym* błoto podmywa fundamenty socjalistycznego państwa. Tworzy brud nieuporządkowania, które w moim odczytaniu nie tylko jest związane z niedomaganiem ustroju, ale także stanowi wyraz tego, iż ziemia, świat nie-ludzki, podporządkować się nie pozwala.

115 K. Czeczot, M. Pospiszyl, *Osuszanie historii. Błoto i nowoczesność*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 63.

116 Ibidem, s. 65.

117 Ibidem, s. 73.

118 Ibidem, s. 77.

Dom Dziabasów, biedny, brudny, w wielu miejscach zakurzony i zapiaszczony, pozostaje bardziej pod kontrolą ziemi niż instytucji władzy. W trakcie suto zakrapianego wieczoru gospodarz z gościem wychodzą na zewnątrz, wciąż leje, ziemia dalej rozmaka, a gdy mężczyźni dostrzegają lisa, schodzą w trzęsawisko, próbując odstraszyć go od kurnika. Ta karykaturalna i dość komiczna scena, w której bohaterowie okładają blaszany kurnik siekierą i wrzeszczą, by spłoszyć zwierzę, stanowi zapowiedź późniejszych strasznych wydarzeń – w użyciu jest siekiera, a odbiegając od kurnika, Dziabas pada w grzęzawisko. To jednak także kolejny sygnał, że w świecie *Domu złego* ziemia i cały nie-ludzki świat nie poddają się ludzkiej kontroli. Tym razem upadek w błoto kończy się śmiechem i pozornym przymierzem obu mężczyzn. W jednej z kolejnych scen Środoń przebiega przez zabagnione podwórze z wychodka, by w domu złapać na gorącym uczynku Dziabasów, którzy przez pomyłkę poderżnęli gardło synowi. Zootechnik znów przeprawia się przez szlam, kryjąc się przed gospodarzami w oborze. Przez szpary w deskach obserwuje kłótnię małżeństwa: stoją przed domem, Dziabas kilkakrotnie popycha żonę w błoto. Środoń podpala oborę, a wybuchający bimber siłą odrzutu rzuca w grzęzawisko także Dziabasa. Nad ranem zootechnik widzi, jak mąż zabija żonę siekierą na podwórzu. Wtedy Środoń ucieka po rozmokniętej ziemi w stronę lasu. Jemu ziemia umożliwi ucieczkę, gospodarzy prowadzi do śmierci.

W późniejszej, zimowej akcji z zamarznąłą i zasypaną śniegiem ziemią zmagają się milicjanci. Samochody zakopują się, niektórzy nie mogą dotrzeć, zimno utrudnia czynności. Dom jest strasznie zapuszczony, pozostały w nim jeszcze zakrwawione przedmioty sprzed kilku lat. W ostatnich scenach na brudnej, zabłoconej podłodze izby milicjantka rodzi dziecko<sup>119</sup>. Środoń zaś ucieka w głębokim śniegu w tym samym kierunku co cztery lata wcześniej. Po raz kolejny ziemia dowodzi, że ludzkie życie jest splątane z bytami nie-ludzkimi, ze środowiskiem, i to ziemia decyduje, kto przeżyje, a kto zginie w *Domu złym*. Filmowej

119 W wielu tekstach poświęconych filmowi wydarzenie to interpretowane jest jako sugestia nowego początku, który daje nadzieję, nawet jeśli tuż przed tym zamordowano Mroza. Natomiast Helena Goszilo i Beth Holmgren proponują interpretację pozbawioną wiary w kartacyjny charakter narodzenia dziecka na miejscu zbrodni. Autorki uznają, że poród na końcu *Domu złego* „symbolizuje raczej wieczne trwanie głęboko wadliwego społeczeństwa niż jakiegokolwiek odrodzenie”. H. Goszilo, B. Holmgren, *Polish Cinema Today*, Lexington Books, Lexington, MA 2021, s. 201.



ziemi nie interesuje ani modernizacyjny projekt socjalistycznego rolnictwa, ani totalitarne ambicje funkcjonariuszy państwa – ona żyje własnym życiem.

W metaforycznym ubrudzeniu błotem filmowej publiczności Sobolewski dostrzegał katartyczny potencjał filmu Smarzowskiego. W recenzji był to zapewne po prostu chwyt retoryczny, niemniej rozpoznanie to zbliża się do ekokrytycznego odczytania *Domu złego* i panujących w nim relacji między ziemią (środowiskiem) a bohaterami ludzkimi. Choć istnienie błota w świecie rzeczywistym i w literaturze, jak udowodnili cytowani już badacze, ukazywane było jako dowód na „dzikość” terenu i uzasadniało konieczność jego „ucywili-zowania”, możliwe jest też inne rozumienie wszechobecności błota. Opisuje je socjolog Marek Krajewski, odwołując się także do ustaleń filozofki Marii Puig de la Bellacasy, która nawołuje do uznania faktu, iż gleba jest ożywiona<sup>120</sup>. Przywołując mity o początkach człowieka związanych z błotem, Krajewski tłumaczy, iż „[b]łoto w tej perspektywie jest życiodajną substancją powstającą z intensywnych interakcji pomiędzy tym, co witalne i martwe, prowadząc do pojawiania się coraz to większej bioróżnorodności, a w rezultacie do powstawania świata, do którego przywykliśmy”<sup>121</sup>. W połączeniu z myślą Bellacasy wypracowuje on optykę postrzegania ziemi (błota, gleby, kurzu, brudu), która ma konsekwencje filozoficzne – uznaje tożsamość i sprawczość ziemi – i moralne, ponieważ nakazuje zaprzestać traktowania ziemi jedynie jako zasobu służącego zaspokajaniu potrzeb człowieka. W ten sposób budowana jest „etyka współzależności, pogodzenie się z tym, że z błota powstaliśmy i nigdy nie przestaliśmy być jego częścią”<sup>122</sup>. Jeśli tak spojrzeć na ośnieżoną ziemię i błoto w *Domu złym*, to ostatnie ujęcie, czyli odjazd kamery w górę, ukazujący w coraz szerszym planie dom na tle zimowego krajobrazu, daje nadzieję na dalszy ciąg historii Środonia w bliskości ze środowiskiem. Ziemski brud (kurz, pył, błoto, muł) towarzyszy mu w świecie filmu od pierwszych kroków w nowym miejscu, co wpisywałoby

120 Zob. M. Puig de la Bellacasa, *Re-animating soils: Transforming human-soil affection through science, culture and community*, „The Sociological Review Monographs” 2019, vol. 67(2), s. 391–407. W odniesieniu do ziemi autorka używa terminów *animated* i *re-animated* oraz *enlivened*, które w moim odczuciu najlepiej oddaje tłumaczenie „ożywiona”, ponieważ słowo to wskazuje zarówno na składanie się ziemi z elementów materii ożywionej, jak i na jej zdolność do podtrzymywania świata przy życiu oraz związek z żywymi organizmami.

121 M. Krajewski, *W błoto się zamienisz*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9463-w-blotu-sie-zamienisz.html> [dostęp: 8.08.2022].

122 Ibidem.

tę postać oraz wydarzenia, w których uczestniczy, w teorię brudu Sullivan: dramat Edwarda staje się w tej perspektywie nie tyle wycinkiem historii człowieka wobec opresyjnego systemu politycznego, ile mikronarracją o ludzkim splątaniu z nie-ludzkim, co wyraża się w byciu naznaczonym ziemią.

W świetle przedstawionej ekokrytycznej interpretacji *Domu złego* wyróżniłabym kilka wymiarów istnienia tego filmu jako antropocenia. Po pierwsze, jest to obraz o tym, jak człowiek rzuca cień na ziemię, chcąc poddać ją prymatowi modernizacji i procesów przesiedleńczych. Po drugie, dla bohaterów filmu ziemia pozostaje niejako w cieniu, nie zauważają jej ożywionego charakteru i doniosłej roli, jaką pełni w toku ich życia. Po trzecie wreszcie, nazwałabym film Smarzowskiego „antropoceniستم”, a poprzez neologizm ten rozumiem zacienienie ludzkiej dominacji i sprawczości, które na ekranie uwidacznia się dosłownie – za sprawą ciemnych barw i niskiego klucza oświetleniowego nocnych scen z wątku prowadzonego w roku 1978, oraz symbolicznie – na ludzkie losy padają cienie historii politycznej i historii ziemi.

Powidoki scenerii *Domu złego* odnajdujemy w *Cichej nocy* – debiutanckim pełnym metrażu aktora i reżysera Piotra Domalewskiego. Fabuła opowiada o dwudziestokilkuletnim Adamie (Dawid Ogrodnik), emigrancie zarobkowym w Holandii, który tuż przed Wigilią Bożego Narodzenia bez zapowiedzi odwiedza rodzinny dom na warmińskiej wsi<sup>123</sup>. Niedaleko miejscowości bohater przesiada się z rejsowego autokaru na luksusowy samochód z wypożyczalni – przed rodziną będzie jednak udawał, że to jego własność, by udowodnić swój ekonomiczny awans. Adam korzysta z cyfrowej kamery, którą filmuje otoczenie, co nawiązuje do lubianego przez Smarzowskiego chwytu łączenia w filmie obrazów rejestrowanych różnymi urządzeniami przez bohaterów. Nagrania Adama mają służyć jako materiał promocyjny dla zagranicznego kupca, któremu chciałby sprzedać dom po dziadku, stojący nieopodal domu rodzinnego. Na miejscu okazuje się, że wspólne święta wiążą się z ogromnym wysiłkiem matki (Agnieszka Suchora), która stara się zapobiegać wybuchającym co rusz konfliktom, z pijaństwem dziadka (Paweł Nowisz), frustracją ojca (Arkadiusz Jakubik), przemocą domową w rodzinie siostry Adama (Maria Dębska). W miarę

123 W tym wątku reżyser, który pochodzi z Warmii, zawarł elementy autobiograficzne. W wywiadach przyznawał, że opowiada też o swojej rodzinie. Zob. np. T. Sobolewski, „Cicha noc”. Reżyser Piotr Domalewski: „To jest film o mojej wigilii. I o tym, jak doświadczam dziś Polski”, <https://wyborcza.pl/7,101707,22418477,festiwal-w-gdyni-2017-piotr-domalewski-rezyser-filmu-cicha.html> [dostęp: 9.08.2022].

jak członkowie rodziny coraz więcej piją (tu znów analogia ze Smarzewskim), na jaw wychodzą wstydlive sekrety i zdrady, a opuszczony dom pod koniec filmu płonie, podobnie jak spłonęła stodoła w *Domu złym*. U Domalewskiego jednak nikt nie ginie, a główny bohater wraca do Holandii, wprawdzie bez ukochanej i bez szans na ubicie interesu, ale z nadzieją na nowe, inne życie z dala od rodzinnego domu.

Na 42. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (2017) film był objawieniem – debiutant zdobył Złote Lwy, ale też m.in. Nagrodę Dziennikarzy i Nagrodę Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych. W recenzjach od początku podkreślano związek obrazu Domalewskiego ze stylem Smarzewskiego. Już po zwiastunach Krzysztof Varga orzekł, że „duch Smarzewskiego unosił się groźnie nad tym filmem”<sup>124</sup>, zaś Artur Zaborski odnalazł w uniwersum *Cichej nocy* „przedłużenie światów Smarzewskiego”<sup>125</sup>. Głębsza analiza i interpretacja debiutu Domalewskiego udowadnia jednak, że podobieństwa z autorem *Wolynia* są czysto stylistyczne, to bardziej wizualne czy fabularne aluzje, a nie przeniesienie mechanizmów konstrukcji świata przedstawionego i narracji. Anita Piotrowska argumentuje, iż „młody reżyser traktuje swoich bohaterów jak członków własnej rodziny, czyli lubi ich mimo wszystko”<sup>126</sup>. Zgadzam się z jej opinią. Domalewski nie sięga po wyolbrzymienie, groteskę czy absurd, a świat jego filmu jest naturalistyczny, lecz wypełniony empatią wobec postaci. Oprócz emigracji Polaków za chlebem głównym toposem organizującym opowieść jest rodzina doświadczająca niepewności ekonomicznej, rozpadu więzi, alkoholizmu i przemocy<sup>127</sup>.

W *Cichej nocy*, podobnie jak w *Domu złym*, szczególnie interesujące jest dla mnie miejsce akcji osadzone we wszechobecnym błocie, a także równie alegoryzująca lektura tego aspektu inscenizacji przez krytyków. Owszem, np. Varga zauważa, że „błoto odgrywa tu niepoślednią rolę”<sup>128</sup>, ale też jednoznacznie

124 K. Varga, „Cicha noc” Piotra Domalewskiego to film o naszym narodowym dziedzictwie: emigracji, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22720353,cicha-noc-piotra-domalewskiego-to-film-o-naszym-narodowym.html> [dostęp: 9.08.2022].

125 A. Zaborski, *Cicha noc*, „Kino” 2017, nr 11, s. 68.

126 A. Piotrowska, *Wigilia w listopadzie*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wigilia-w-listopadzie-150909> [dostęp: 9.08.2022].

127 Zob. H. Goszcilo, B. Holmgren, *Polish Cinema...*, s. 85–90.

128 K. Varga, „Cicha noc”...

utożsamia taki krajobraz z terytorium prowincji. Zgodnie z jego interpretacją bohater chce „opuścić królestwo błota na zawsze”<sup>129</sup>. Jeśli przywołać historię wojen napoleońskich i zapisy literatury podróżniczej, które przeanalizowali cytowani wcześniej Czeczot i Pospiszył, krytyk ma rację, iż rozmokła, brudząca ziemia może być atrybutem terenu peryferyjnego, bez perspektyw. Nieco bardziej zniuansowany pogląd na błotnistą scenerię prezentuje Sobolewski, wedle którego, „choć to wiejskie podwórze tonie w błocie, to nie jest ani »Polska w ruinie«, ani skrzywdzona przez komunę czy przez transformację”<sup>130</sup>. Nadal są to jednak odczytania upraszczające, oczywiście wpisane w tropy estetyczne i myślowe istniejące w kulturze i w dużym stopniu uzasadnione fabułą filmu, ale zamknięte na całościowe interpretacje w duchu ekokrytycznym, które potraktowałyby błoto i brud jako odrębne podmioty, a nie tylko ozdobniki.

Trop posthumanistyczny w interpretacji *Cichej nocy* wytycza Radkiewicz, która czerpie z feministycznych nowych materializmów Karen Barad i Rosi Braidotti, a w analizach filmów podąża śladem Baradiańskich intra-akcji, czyli dynamicznych relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, wytwarzających wciąż nowe konfiguracje sprawczej materii. W wybranych obrazach badaczka rozpoznaje „motyw »aktywnego« domu podlegającego intra-aktywnym przemianom”<sup>131</sup>, w którym dostrzec można „płynność materii” interesującą nowomaterialistyczne filozofki<sup>132</sup>. Z tej perspektywy traktuje dom po dziadku Adama jako samodzielny podmiot, kształtujący tożsamość bohatera oraz wchodzący w relacje i intra-akcje z bohaterami, wymagający „poszanowania i specjalnej relacji opartej na złożonej więzi między architekturą, krajobrazem i mieszkańcami”<sup>133</sup>. Finalny pożar domostwa, spowodowany przypadkowym zaproszeniem ognia podczas bójki Adama z młodszym bratem Pawłem (Tomasz Ziętek), Radkiewicz odczytuje jako wynik sprawczości materii. Budynek płonie „jakby w geście sprzeciwu wobec podporządkowania jego bytu planom intratnej sprzedaży”<sup>134</sup>.

---

129 Ibidem.

130 T. Sobolewski, „Cicha noc”...

131 M. Radkiewicz, *Dom jako „materia w procesie” w projektach artystycznych i filmowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110, s. 63; <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/338/293> [dostęp: 8.08.2022].

132 Por. ibidem, s. 64.

133 Ibidem, s. 72.

134 Ibidem.

Zatem to, co z antropocentrycznego punktu widzenia jest nieszczęśliwym wypadkiem, z punktu widzenia posthumanistyki staje się przepływem sprawczości.

Autorka konstruuje swoją interpretację w ramach tzw. realizmu sprawczego, pojęcia ukutego przez Barad. Zgodnie z nim sprawczość nie jest jedynie cechą ludzi, ale właściwością każdej materii w procesach intra-akcji, w nieustannych przemianach i rekonfiguracjach relacji. Natomiast w przyjętej przeze mnie ramie realizmu ekologicznego w ujęciu Barcz, do którego odnoszę teorię brudu i brudną estetykę Sullivan, bardziej interesujące jest materialne uwikłanie Adama w relację z ziemią. Podobnie jak Środoń w *Domu złym*, bohater *Cichej nocy*, przybывая w rodzinne strony, dotyka materii ziemi: kiedy wysiada z autokaru podczas postoju na stacji benzynowej, w dziurach między asfaltem dostrzegamy rozmokły od deszczu piach. Gdy dojeżdża do domu, wysiada z auta prosto na grząski, nieutwardzony grunt, po czym następuje spotkanie z psem (znów analogia z *Domem złym*) i dziadkiem. Przestrzeń między oboma domostwami – zamieszkanym i opuszczonym – to teren działania ziemi w różnych jej postaciach: gleby, piachu, kurzu, mułu i błota. Element lokalnego realizmu jest tu zachowany, tak wygląda wiele gospodarstw na wsi, co czyni obserwacje żołnierzy Napoleona<sup>135</sup> wciąż aktualnymi. Na poziomie symbolicznym rozpad więzi rodzinnych w *Cichej nocy* przywodzi na myśl słowa Andrzeja Mencwela, który w podmokłym gruncie wszechobecnym na jego miejskim osiedlu dostrzega nie tylko zwyczajny element krajobrazu. Antropolog obawia się, „że nie jest to zwykłe błoto naturalne, lecz niezwykła substancja metafizyczna”<sup>136</sup>. Niemniej wciąż jest to materialny element filmowego świata przedstawionego, na którym często skupia się uwaga kamery, a zatem trudno zgodzić się z tym, jakoby miał pełnić jedynie funkcje symboliczne, komentując sytuację społeczną i ekonomiczną filmowej rodziny.

W ujęciu ekokrytycznym błoto zalewające świat bohaterów filmu Domalewskiego świadczy o ich nieuniknionym i trwałym związku z ziemią, która działa niezależnie od ludzkich planów. W odniesieniu do postaci Adama jego unurzanie w podwórkowym grzęzawisku rozumiem jako wymowny wyraz splecenia z rodzinną ziemią. Ta relacja wydaje się fundamentem podmiotowości i tożsamości bohatera, co zgadzałoby się z doświadczeniem jego ojca, który w rozmowie

135 Zob. K. Czeczot, M. Pospiszył, *Osuszanie...*, s. 62.

136 A. Mencwel, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 6.

na temat emigracji i poczucia przynależności narodowej wypowiada znamienne słowa: „Po latach dotarło do mnie, że właśnie tam jestem najbardziej Polakiem, a dopiero tu, w Polsce, mogę być człowiekiem”. W optyce ekokrytycznej to nie tyle konstatacja odnosząca się do rozumienia polskości czy bycia cudzoziemcem, ile filozoficznie pierwszorzędny namysł nad tym, co znaczy być człowiekiem. W moim odczytaniu *Cichej nocy* o człowieczeństwie świadczy właśnie zauważenie i uznanie nieustannej relacji z ziemią, która wciąż pozostaje w ruchu i sama stanowi o sobie, działając niezależnie od ambicji człowieka, z ziemią, na której trudno wytyczyć jednoznaczną granicę między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie. W tym ujęciu warmińskie zabłocone siedlisko nie jest po prostu ubogą prowincją, ale terenem poznawania nieantropocentrycznych horyzontów. *Cicha noc* jest w tym rozumieniu filmem – antropoceniem, ponieważ usuwa w cień stawiające człowieka w centrum rozróżnienie na niego i naturę, cieniem spowija również ludzkie dylematy i rozterki, wysuwając na pierwszy plan sprawcze działanie ziemi. Równocześnie jednak, zgodnie z wieloznacnością pojęcia antropocieni, o czym pisałam na początku tego rozdziału, „antropocienistość” filmu wyraża się w wizualnej reprezentacji prowincji, w której bohater ludzki chciałby mieć władzę nad elementami nie-ludzkimi.



**Fot. 14.** Kadr z filmu *Cicha noc*. Dom rodzinny bohatera filmu otoczony jest błotem, co odczytywać można jako znak materialnego uwikłania i splątania losów rodziny z ziemią.

Źródło: Zrzut ekranu.

Reprezentacja wsi warmińskiej w *Cichej nocy* i podkarpackiej w *Domu złym* daleka jest od pastoralnych wizji sielskiej, arkadyjskiej natury, pozostającej poza kontrolą i dominacją człowieka. Tym bardziej uzasadniona wydaje się

interpretacja w duchu brudnej estetyki, która dopomina się przecież o dostrzeżenie splątania między naturą a człowiekiem, wyrażającego się m.in. w ciągłym kontakcie i współbyciu ludzi i ziemskiej materii<sup>137</sup>. Błoto w *Domu złym* i *Cichej nocy* skłania widza do postrzegania świata bez podziałów, co finalnie może prowadzić do etycznej postawy uznania połączeń i współzależności między ludzkim a nie-ludzkim<sup>138</sup>. Takie otwarcie może być krokiem ku dalszym, rozszerzonym i pogłębionym eksploracjom aspektów ziemi i materialności w filmach nowego wieku<sup>139</sup>.

137 Por. H. Sullivan, *Dirt Theory...*, s. 515.

138 W ten sposób etykę posthumanistyczną opisuje Rosi Braidotti. Zob. M. Radkiewicz, *Dom jako „materia w procesie”...*, s. 72.

139 Przyglądanie się materii ziemi w *Domu złym* Smarzowskiego i estetycznie z nim powiązanej *Cichej nocy* Domalewskiego przywodzi na myśl kolejne znaczące obrazy błota we współczesnym polskim kinie, połączone tematycznie z odkrywaniem zbrodni na Żydach. Mam tu na myśli przede wszystkim *Wesele* (reż. W. Smarzowski, 2021), a także wcześniejsze filmy fabularne, np.: *Pokłosie* (reż. W. Pasikowski, 2012), *Ida* (reż. P. Pawlikowski, 2013), *Demon* (reż. M. Wrona, 2015), i dokumentalne, m.in.: *Miejsce urodzenia* (reż. P. Łoziński, 1992), *Sąsiedzi* (reż. A. Arnold, 2001). Pojawia się w nich motyw odkopywania przez bohaterów ludzkich lub odsłaniania przez rozmokniętą ziemię kości Żydów zamordowanych przez Polaków. Badawcza rzetelność nakazuje mi wspomnieć o tych filmach, niemniej zdecydowałam, że nie będę dokonywać interpretacji, głównie ze względu na spójność tekstu oraz fakt, iż nie jest to wiodące pole moich badań własnych. Temat ten został już jednak w dużej mierze opracowany w polskim piśmiennictwie filmoznawczym, zwłaszcza w powiązaniu ze studiami nad pamięcią (zob. np. I. Kurz, *Jak wyważyć ten temat*, „Kino” 2013, nr 4, s. 10–12; Eadem, *Cień Zagłady. Bohaterowie i szmalcownicy*, „Kino” 2021, nr 9, s. 32–36; W. Mrozek, *Rozliczenie bez katharsis. „Demon” Marcina Wrony a reprezentacje zbrodni w Jedwabnem*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 22–36; H. Gosciło, B. Holmgren, *Rescreening Christian-Jewish Relations in Interwar, Wartime, and Postwar Poland*, in: Eadem, *Polish Cinema...*, s. 115–152). W kontekście perspektywy ekokrytycznej i namysłu nad historią środowiskową interesującym motywem w reprezentacjach Zagłady jest las, zob. np. *Las*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder et al., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017. Szersze, nieskupione na filmie spojrzenie, łączące studia nad pamięcią z posthumanistyką, prezentuje np. Roma Sendyka (zob. R. Sendyka, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 86–108; [http://rcin.org.pl/Content/64826/PDF/WA248\\_84091\\_P-I-2524\\_sendyka-nie-miejsca\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/64826/PDF/WA248_84091_P-I-2524_sendyka-nie-miejsca_o.pdf) [dostęp: 23.05.2023]). Autorka również opowiada się za uznaniem podmiotowości nie-ludzkich w kontekście pamięci o Zagładzie, aby uznać zbrodnie popełnione nie tylko na ludziach, a nie-ludzkich świadków (roślin, przedmiotów itp.) nie traktować tylko i wyłącznie instrumentalnie, jako budulce historii ludzkiej, zob. R. Sendyka, *Stare i nowe archeologie. Od Holokaustu do antropocenu*, w: D. Lelonek, *Liban i Płaszów...*, s. 5–23. Na temat środowiskowej historii Zagłady zob. numer monograficzny „Tekstów Drugich” 2017, nr 2; <https://tekstydrugie.pl/pl/biblio/srodowiskowa-historia-zaglady/> [dostęp: 23.05.2023].

Powstałe z kurzu i prochu: *Dzikie róże* Anny Jadowskiej  
vs. *Fuga* Agnieszki Smoczyńskiej

Inne relacje między tym, co materialnie ziemskie, a tym, co ludzkie, możemy zaobserwować w *Dzikich różach* Anny Jadowskiej (2017) oraz *Fudze* Agnieszki Smoczyńskiej (2018). Zdecydowałam się zestawić te dwa filmy, ponieważ dostrzegam istotne podobieństwa między nimi. Obie historie dzieją się współcześnie w raczej bogatych, nowoczesnych wsiach, aspirujących do konsumpcyjnego, zachodniego stylu życia, co można wnioskować po okazałych domach, uporządkowanej przestrzeni i innych znakach materialnego statusu mieszkańców-bohaterów. Oba filmy nakręcono na Dolnym Śląsku (*Dzikie róże* w okolicach Łądka-Zdroju, *Fugę* w Sulistrowicach i we Wrocławiu), czerpiąc tym samym z mitu Ziemi Odzyskanych: dobrze zagospodarowanych w porównaniu z wschodnią Polską, a w literaturze wypełnionych duchami dawnych mieszkańców<sup>140</sup>. Obie fabuły zostały wyreżyserowane przez kobiety i opowiadają o kobietach, choć myślę, że nazwanie tych filmów ekofeministycznymi byłoby uproszczeniem. Podobnie jak dla filmoznawczyni Magdaleny Podsiadło, która pisze m.in. o *Dzikich różach*, wątek feministyczny jest tu dla mnie mniej ciekawy niż ekokrytyczny. Wypada jednak zaznaczyć, że w badaniach z zakresu humanistyki ekologicznej zauważono związek antropocentryzmu i patriarchalnego porządku<sup>141</sup>, zatem Podsiadło, wypowiadając się na temat obrazów Jadowskiej, Katarzyny Klimkiewicz i Jagody Szelc, trafnie konstatuje, iż „kwestie ekologiczne znalazły dla siebie miejsce w twórczości artystek, których dotychczasowy dorobek potwierdza, że perspektywa feministyczna nie jest im obca. Splot wrażliwości feministycznej i ekologicznej zasadza się bowiem na sprzeciwie wobec antropocentrycznej i patriarchalnej logiki dominacji”<sup>142</sup>. Bardziej frapujący jednak wydaje mi się związek bohaterek Jadowskiej i Smoczyńskiej z ziemią zarówno w jej materialnym, jak i filozoficznym wymiarze.

*Dzikie róże* to kinowy film Jadowskiej, z wykształcenia polonistki i reżyserki, która za fabularny debiut *Teraz ja* (2004) zdobyła nagrodę na 30. Festiwalu

140 Zob. np.: K. Kuszyk, *Poniemieckie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019; O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015; J. Bator, *Gorzko, gorzko*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2020.

141 Zob. np. J. Fiedorczuk, *Cyborg...*, s. 165.

142 M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos...*



Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2005 roku. Jest również autorką scenariusza tego i i kolejnych swoich filmów – fabuł i dokumentów, ponadto realizowała odcinki znanych seriali (m.in. *Na dobre i na złe*; *M jak miłość*; *Ultra-violet*). Po *Dzikich różach* wyreżyserowała jedną z pięciu nowel dystopijnego filmu *Erotica 2022* (2021) oraz pełen metraż *Kobieta na dachu* (2022). W filmach fabularnych i dokumentalnych Jadowska zwykle czyni swoimi bohaterkami kobiety, a w *Ewie* (Marta Nieradkiewicz), czyli protagonistce *Dzikich róż*, można odnaleźć ślady postaci Hanki (Agnieszka Warchulska) z *Teraz ja*, która pewnego dnia niespodziewanie zostawiła swoje uporządkowane życie.

Ewa z *Dzikich róż* to młoda kobieta opiekująca się dwójką małych dzieci oraz domem w budowie, na którego wykończenie zarabia w Norwegii mąż Andrzej (Michał Żurawski)<sup>143</sup>. Pomaga jej w tym powściągliwa i raczej oschła matka (Halina Rasiakówna). W rozpoczynającej film sekwencji Ewa wychodzi ze szpitala w mieście; widz może domyślać się, że to oddział ginekologiczno-położniczy – na korytarzu spaceruje kobieta w ciąży, a w tle słychać płacz noworodków. W późniejszym rozwoju akcji widz stopniowo dowiaduje się, iż pobyt w szpitalu wiązał się z ciążą Ewy z pozamałżeńskiego romansu z nastoletnim sąsiadem Marcellem (Konrad Skolimowski). Dopiero w ostatniej sekwencji *Dzikich róż* rozwiąże się tajemnica, jak rozwiązała się ta ciąża. Na początku filmu bohaterka jest wyraźnie poruszona, w nocnej podróży zapomina zabrać z tramwaju torbę, z którą biegnie za nią jakiś życzliwy młody chłopak. Kiedy chwyta Ewę za ramię, ta wydaje się przerażona – jak się potem okaże, współpasażer przypomina Marcela. Niepokój sytuacji wzmagają ciemność oraz obecność służb ratowniczych, stojący obok karetki starszy mężczyzna płacze, wpatrując się w ziemię. Widz przypuszcza, że na torach musiał wydarzyć się śmiertelny wypadek, dźwięk spoza kadru sugeruje, iż ratownicy odwożą ciało. Tym samym w pierwszych scenach filmu połączony zostaje temat narodzin i śmierci, początku i końca życia.

W kolejnej scenie już świta, kamera filmuje w statycznym ujęciu wiejską zosę wśród pól, która biegnie prosto w głąb kadru. Na drugim planie jest skrzyżowanie, z prawej nadjeżdża samochód i zatrzymuje się. W oddali widzimy, że

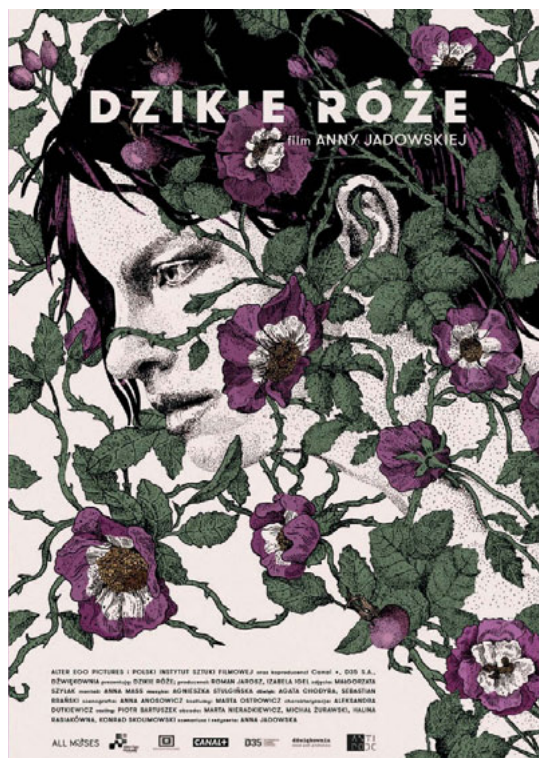
143 W *Polish Cinema Today* film Jadowskiej znalazł się w rozdziale poświęconym motywowi Polaków – migrantów zarobkowych opuszczających rodzinę oraz osób pozostających w kraju. W tym samym rozdziale badaczki zaproponowały także jedną z dwóch interpretacji *Cichej nocy* Domalewskiego. Zob. H. Goscilo, B. Holmgren, *Polish Cinema...*, s. 53–84.

wysiada z niego postać z torbą, po cięciu okazuje się, że to Ewa, która ostatnie kilometry do wsi pokonuje pieszo. W domu czekają jej dzieci i matka. W kolejnych scenach widz dowiadyuje się, że niewykończony dom protagonistki znajduje się na uboczu wsi, niemal pod lasem, inne zabudowania widać w oddali. Jest to teren zmodernizowany: obok domu stoją latarnie i słupy wysokiego napięcia. W 10 minucie 46 sekundzie filmu rozpoczyna się trwające około 25 sekund statyczne ujęcie w planie totalnym. Kompozycję wyznacza ukośny pas drogi biegnącej od lewego dolnego rogu kadru po skosie w prawo i w głąb. Jest lato, na pierwszym planie widać wysokie złote zboża, a po lewej stronie drogi połać zieleni, prawdopodobnie to również pole uprawne. W tle majaczy las na wzgórzach. Dom Ewy znajduje się na drugim planie, nieco po prawej stronie względem środka kadru, w jednym z mocnych punktów kompozycji. Mimo iż jest to spory, piętrowy budynek, dominuje nad nim błękitne niebo z delikatnymi chmurami, które wypełnia kadr od około 1/3 jego wysokości. Proporcje między tym, co ucywilizowane, techniczne czy nowoczesne, a tym, co poza granicą wsi, utrzymane są w tym kadrze w harmonii. Przestrzeń poza domem protagonistki jest uporządkowana, pola, łąki, las i plantacje tytułowych dzikich róż wydają się mieć wyznaczone granice. Inaczej jest w obejściu Ewy: w pomieszczeniach porzucane są zabawki dzieci, części wyposażenia brakuje, część jest owinięta folią. Na nieutwardzonym, gliniastym podwórku zalegają materiały budowlane. Dom wydaje się metaforą wewnętrznej rozsypki bohaterki, która przez długie miesiące zostaje sama z codziennymi obowiązkami i trudem opieki nad dziećmi, z dala od sąsiedzkiej społeczności. Widz może podejrzewać, że kobieta cierpi na depresję: w wielu długich ujęciach widzimy w półzblizeniu lub zbliżeniu jej twarz bez wyrazu, czasem we łzach. Nie uśmiecha się, szybko się irtuje, nie znajduje wspólnego języka z matką i córką.

Można mieć wrażenie, iż Ewa odnajduje wewnętrzny spokój w lesie i na plantacjach dzikich róż. Taką interpretację sugerowałby także artystyczny plakat do filmu, zaprojektowany przez Agnieszkę Diesing na potrzeby zagranicznej dystrybucji na festiwalach<sup>144</sup>. Na plakacie czarno-biała twarz Ewy (w postaci grafiki) pokazana z profilu, jest spleciona z kolorowymi, również rysunkowymi w charakterze pędami i kwiatami dzikich róż. Zarówno twarz, jak i kwiaty przedstawione są naturalistycznie, choć widać, że to nie zdjęcia z filmu. Róże oplatają twarz bohaterki, ale nie wydaje się, by kolce czyniły jej jakąkolwiek

144 Zob. <https://www.diesing.me/wild-roses-movie-poster> [dostęp: 19.07.2022].

krzywdę. Stonowana kolorystyka budzi raczej pozytywne emocje, wywołuje w widzu spokój, zastanawia jedynie, czemu kobieta nie została przedstawiona w kolorach. Obraz przywołuje na myśl wątek z powieści z gatunku fikcji klimatycznej pt. *Unicestwienie* Jeffa Vandermeera<sup>145</sup>, w której jedna z bohaterek, badając tajemniczą Strefę X, poddaje się działaniu nieznannej mutagennej siły i splata się w jedno z roślinami na terenie jej działania<sup>146</sup>. W projekcie Diesing współbicie postaci ludzkiej i kwiatów wydaje się harmonijne i zrównoważone.



Fot. 15. Agnieszka Diesing, *Dzikie róże*, plakat. W interpretacji autorki plakatu Ewa pozostaje spleciona z kwiatami, co oddaje jej przywiązanie do plantacji i szerzej do lasu.

Źródło: Ze zbiorów Artystki.

145 Zob. J. Vandermeer, *Unicestwienie*, przeł. A. Gralak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2014.

146 Motyw ten został zobrazowany w adaptacji filmowej powieści pt. *Anihilacja* (*Annihilation*, reż. A. Garland, 2018). W odniesieniu do plakatu Agnieszki Diesing warto przywołać okładkę polskiego tłumaczenia powieści, zaprojektowaną przez Patryka Mogielnickiego, w której kobieca twarz również splata się z motywami roślinnymi. Okładka książki jest jednak mniej naturalistyczna niż omawiany plakat filmowy.

Kamera często podąża za bohaterką zanurzającą się w zieleni, pozostając za jej plecami, co sugerowałoby, że kobieta świetnie orientuje się w tym terenie i wie, jaką drogę wybrać w lesie. Sceny na plantacji są wypełnione słonecznym światłem i kojącymi dźwiękami: szumem roślin, śpiewem ptaków, zauważamy w nich także zabiegi formalne typowe dla dokumentów przyrodniczych, np. śledzenie ptaków w locie, ujęcia makro, podążanie za źródłem dźwięku. Nagłe przeskoki z planu ogólnego do zbliżenia kontrastują z dominującymi w filmie długimi, statycznymi ujęciami, a w mojej ocenie sprawiają, iż sceny na plantacji czy w lesie mają charakter paradokumentu, odwodzą widza od poszukiwania wizualnych metafor czy symboli. Czas w tych scenach biegnie inaczej, jest bliższy rzeczywistości upływowi niż typowej dla kina fabularnego narracji wypełnionej montażowymi elipsami.



**Fot. 16.** Kadr z filmu *Dziki róże*. Bohaterka często filmowana jest zza pleców, kiedy przemierza las, a także na plantacji, która jest dla niej przestrzenią oswojoną, tam czuje się komfortowo. Obserwując Ewę, widz ma szansę poznać przestrzeń akcji jej oczami, a także poruszać się w nim z podobną płynnością.

Źródło: Zrzut ekranu.

Bohaterka zbiera płatki kwiatów, co na Dolnym Śląsku jest zwyczajowym zajęciem kobiet, nieprzynoszącym, niestety, wymiernych korzyści ekonomicznych, czego zresztą Andrzej nie omieszką wspomnieć żonie w trakcie kulminacyjnej kłótni. Podsiadło na podstawie wywiadów z reżyserką ustaliła, że w filmie

w scenach na plantacji statystkami są zbieraczki z Łądka-Zdroju, a pierwowzorem miejsca ze scenariusza jest plantacja w okolicach Oleśnicy, rodzinnego miasta Jadowskiej<sup>147</sup>. Dla filmoznawczyni wątek autobiograficzny *Dzikich róż* oraz fakty związane z powstawaniem filmu i lokacjami stanowią przesłanki za tym, by obraz ten uznać za reprezentację realizmu ekologicznego – pojęcia wprowadzonego przez Barcz i opisanego przeze mnie we wcześniejszym podrozdziale. Podsiadło argumentuje, iż „w *Dzikich różach* przyroda kształtuje opowiadaną historię filmową, która dzięki temu staje się komentarzem do dokonujących się zmian cywilizacyjnych”<sup>148</sup>. Jednocześnie autorka stoi na stanowisku, iż natura w filmie „poddana została [...] alegoryzacji”<sup>149</sup>. Bardzo cenna jest ta „ekorealistyczna” analiza i interpretacja dzieła Jadowskiej, ja zaś postaram się pogłębić spostrzeżenia autorki *Ekokrytycznego trójgłosu w kinie polskich reżyserek filmowych*, podążając tropem „brudnej estetyki” – ziemi, piachu, kurzu, brudu, które towarzyszą bohaterce *Dzikich róż* w każdym jej działaniu. W obliczu tak silnego osadzenia filmu w materialności wskazana przez Podsiadło alegoryzacja przyrody schodzi na dalszy plan. Ponadto, co postaram się udowodnić, praca interpretacji odsłania raczej metaforyzację czy symbolizację filmowej natury, która wymyka się jednoznaczny odczytaniom. Jak się wydaje, w niektórych scenach wykorzystano np. konwencję horroru: ujęcia domu na pustkowiu, wiatr, który porusza zasłonami czy roślinami, nie-ludzkie dźwięki wypełniające przestrzeń, wreszcie ciemny las, w którym ginie dziecko. W zwiastunie<sup>150</sup> zmontowane zostały właśnie takie sceny, które układają się w niepokojącą zapowiedź, sugerując widzowi, że będzie świadkiem niewyjaśnionych, tragicznych wydarzeń.

Przede wszystkim Podsiadło zauważa, iż postać i działania Ewy wpisują się w relacje między gospodarką zbieracko-łowiecką a tzw. agrologistyką, czyli antropocentrycznym modelem zarządzania uprawą ziemi. Te dwa podejścia do uprawy ziemi przeciwstawia sobie filozof Timothy Morton. Filmoznawczyni przywołuje jego poglądy:

Przejsie od wspólnot łowiecko-zbieracznych do agrologistyki zastąpiło tubylcze relacje społeczne, doprowadzając do rozłamu między naturą i kulturą oraz do

147 M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos...*

148 Ibidem.

149 Ibidem.

150 <https://www.youtube.com/watch?v=-M5uBsiFFmc> [dostęp: 20.07.2022].

pogłębiania powstałego dualizmu. Ufundowana na rolnictwie prywatna własność przyczyniła się do eksploatacji zwierząt i ziemi, co z kolei zaowocowało dalszymi nierównościami, sztywną hierarchią społeczną i upowszechnieniem modelu patriarchalnego<sup>151</sup>.

Autorka dowodzi, że pierwszy model, zakładający egalitarne relacje między człowiekiem a środowiskiem, reprezentują Ewa i jej dzieci, ponieważ na plantacji czują się jak u siebie w domu. Adekwatności podanej tezy ma dowodzić forma filmu, której najważniejsze cechy wyszczególniłam wcześniej; cechy te umożliwiają opatrzenie go mianem *słow cinema*. Na podstawie badań nad tym rodzajem kina Podsiadło uogólnia, iż „nasze obcowanie z powolną narracją filmową zaproponowaną przez Jadowską pozwala na afektywny ucieleśniony kontakt ze światem przedstawionym oraz mimetyczne współodczuwanie z tkwiącą w marazmie bohaterką”<sup>152</sup>. Taka interpretacja środków formalnych zgadza się z wnioskami badaczy ekokina i kina środowiskowego – ich zdaniem długie ujęcia, skupiające się na bohaterach nie-ludzkich, wypełnione dźwiękami naturalnymi, pełnią funkcję „treningu zmiany percepcji”, który jest „warunkiem koniecznym dla większej świadomości ekologicznej”<sup>153</sup>. Afektywność odbioru nie pozostawia w mojej ocenie wątpliwości, widz niemal czuje upał, parne powietrze, przygląda się kropelkom potu na skórze bohaterów, poddaje się powolnemu upływowi czasu w scenach w lesie i na plantacji. Dodam też od siebie, że za powiązaniem protagonistki ze zbieraczo-łowieckim modelem życia przemawia sposób, w jaki korzysta ona z przestrzeni: przemieszcza się, najczęściej pieszo (nie posiada samochodu), pomiędzy ważnymi punktami na „swoim” obszarze, czyli pomiędzy domem, lasem, plantacją, kościołem. Aureli zwraca uwagę, że „rytm życia i aktywności społeczności nieosiadłych wyznaczały nie tyle *linie*, ile *punkty*”<sup>154</sup>, a w konsekwencji w ich mentalnym obrazie przestrzeni nie było wyrazistych granic, ale też „ujednoliconych wzorców społecznych”<sup>155</sup>. Czyż nie w ten sposób Ewa porusza się w filmowym uniwersum,

151 M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos...*

152 Ibidem.

153 D. Ingram, *The Aesthetics and Ethics of Eco-Film Criticism*, in: *Ecocinema...*, s. 45.

154 P. Aureli, *Terytorium...*, s. 28; podkr. oryg.

155 Ibidem.

które dla niej nie jest sztywno podzielone na jasno wyodrębnione części, lecz jawi się raczej jako terytorium wpływów i ruchu?

Z kolei mąż Ewy, a także jej sąsiedzi to w interpretacji Podsiadło przedstawiciele agrologistyki, która w historii ludzkości wyparła gospodarkę zbieracko-łowiecką. Skupieni na prawie własności, podążają za wzrostem i kontrolą zasobów. Mikroświat filmu, w którym ścierają się oba podejścia do ziemi, zostaje pokazany – i uczyniony słyszalnym – w sposób zaburzający dominującą dotąd w kinie dominację antropocentryzmu i ludzkiego punktu widzenia na rzecz wizualnej i dźwiękowej konfiguracji tego, co ludzkie, i tego, co nie-ludzkie, która „znamionuje swego rodzaju sprawiedliwy wizualny egalitaryzm”<sup>156</sup>. Badaczka rozpracowuje więc *Dzikie róże* jako ekorealisticzną opowieść o konflikcie między reprezentantami gospodarki zbieracko-łowieckiej i agrologistyki, podaną w formie, która uczy widza innego sposobu patrzenia na świat wokół i słuchania go, z perspektywy zewnętrznej, nie-ludzkiej.

Wywód Podsiadło jest niezwykle interesujący, stanowi też wzorcowy przykład interpretacji ekokrytycznej, ujawniając i nazywając środki formalne i narracyjne, które próbują przekroczyć perspektywę antropocentryczną. Autorka z powodzeniem udowadnia też swoją hipotezę interpretacyjną, formułując ją w następujący sposób: „przyroda kształtuje opowiadaną historię filmową, która dzięki temu staje się komentarzem do dokonujących się zmian cywilizacyjnych”<sup>157</sup>. Niemniej chciałabym podjąć polemikę z tymi ustaleniami, zwłaszcza w odniesieniu do utrzymywania opozycji natury i kultury, którą w filmie wyraża opozycja podejścia do ziemi. Polemikę tę prowadzę nie w celu zdyskredytowania czy unieważnienia interpretacji Podsiadło, lecz w celu wzbogacenia i uspojnienia jej, z wykorzystaniem ustaleń *dirty aesthetics*.

Rewizji w mojej ocenie wymaga przede wszystkim wywiedziony przez nią ścisły podział na bohaterkę sprzymierzoną z przyrodą/naturą (autorka używa tych pojęć synonimicznie) i bohaterów stojących po stronie ucywilizowania w znaczeniu kontroli zasobów i posiadania dóbr. Nie jestem przekonana, czy autorka *Ekokrytycznego trójgłosu...* ma rację, gdy pisze: „Jadowska, ryzykując krytykę za esencjonalistyczne utożsamienie kobiecości z naturą, próbuje przywrócić zerwane przez działalność człowieka porozumienie ze światem przyrody”<sup>158</sup>.

156 M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos...*

157 Ibidem.

158 Ibidem.

Wydaje mi się, że postać Ewy jest jednak bardziej skomplikowana, a w narracji oraz sferze wizualnej znajdują argumenty, by uważać ją bardziej za osobę pośredniczącą między dwiema formami kontaktu z ziemią (gospodarka zbieracko-łowiecka i agrologistyka), łączącą te dwa światy, niż za reprezentantkę porządku natury.

Ścisły podział świata filmowego na sferę natury i kultury po części zawieszona interpretacja zaproponowana przez przywołaną przeze mnie już w odniesieniu do *Cichej nocy* Radkiewicz, która koncentruje się na wywiedzionych z posthumanistycznej filozofii Barad intra-akcjach bohaterów ludzkich i materii. Filmoznawczynie odnotowuje dwie „płaszczyzny materialności”, z którymi powiązana jest Ewa: dom oraz las z plantacją, co zgadza się także z moim, osadzonym w materialności, odczytaniem tej postaci<sup>159</sup>, choć z artykułem *Dom jako „materia w procesie” w projektach artystycznych i filmowych* zapoznałam się jakiś czas po wypracowaniu własnych tez interpretacyjnych. Różni nas jednak szczegółowy kontekst obranej perspektywy posthumanistycznej: Radkiewicz analizuje materialne uwikłania bohaterki w odniesieniu do koncepcji podmiotowości relacyjnej Braidotti, za punkt wyjścia swojego studium biorąc figurę domu poddawanego przepływowi materii i sprawczości, moja uwaga skupia się na niemożliwym do rozdzielenia splątaniu bohaterki ludzkiej i postrzeganej jako ożywiona ziemi, która ją otacza i która towarzyszy jej w działaniach. Rozważania autorki są jednak niezwykle interesujące i przełomowe dla filmoznawców, ponieważ pokazują, jak w praktyce stosować narzędzia filozoficzne w pracy z tekstami kultury. W *Dzikich różach* śledzi ona transformację filmowego domu ze stadium „przed człowiekiem” poprzez liczne przekształcenia, powiązane z działaniami Ewy w wyznaczonych wcześniej dwóch sferach kontaktu z materią. Praca interpretacji doprowadza Radkiewicz do wniosku, że bohaterka uwikłana jest w trzy wymiary intra-akcji: środowisko, relacje społeczne oraz psychikę, odpowiadające filarom tzw. nowej ekologii społecznej, wyłożonej przez Félix Guattariego<sup>160</sup>. Innowacyjnością ujęcia filmoznawczynie jest rozpoznanie świata przedstawionego filmu jako przestrzeni przejściowości i przepływów, w której wciąż na nowo ustalane są relacje i granice między

159 Por. M. Radkiewicz, *Dom jako „materia w procesie”*, s. 68.

160 Por. ibidem, s. 69. Radkiewicz opiera się tutaj na ustaleniach filozofki Rosi Braidotti, która odwołuje się do poglądów Guattariego.



fenomenami<sup>161</sup>. Równocześnie Radkiewicz posługuje się rozróżnieniem na przestrzeń natury i przestrzeń społeczną, co oczywiście jest niejako wymuszone przez język, jakim opisujemy świat, jednak nie stanowi osi, wokół której badaczka konstruuje swoją narrację.



**Fot. 17.** Kadr z filmu *Dzikie róże*. Dom Ewy stoi na skraju wsi, blisko granicy między zagospodarowanym terenem pól i posesji a lasem, w którym znajdują się plantacje dzikich róż. Bohaterka z łatwością przemieszcza się pomiędzy tymi dwoma światami, przez co zaświadcza o ich połączeniu i współzależności.

Źródło: Zrzut ekranu.

Wydaje mi się, że tak jest natomiast w eseju *Podsiadło*, który stał się dla mnie inspiracją i impulsem do pogłębienia ekokrytycznego tropu interpretacyjnego, dlatego w tym miejscu chciałabym wrócić do niego jako do punktu odniesienia. Moje wątpliwości budzi przede wszystkim utrzymywanie podziału na naturę i na to, co nią nie jest, przy równoczesnym powoływaniu się na Mortona, który jednak postulował rezygnację z pojęcia natury, uznając ją za całkowicie ludzki, kulturowy konstrukt<sup>162</sup>. *Podsiadło* uzasadnia adekwatność tego rozróżnienia, przyporządkowując bohaterkę *Dzikich róż* do archaicznych aktywności zbieraczy. W moim rozumieniu jej aktywność zawiera się równocześnie

161 Por. *ibidem*.

162 Zob.: J. Fiedorczuk, *Cyborg...; P. Szaj, Czas, który wypadł z ram...*, s. 7, 11.

także w krzątactwie – w sferze egzystencji, której wagi dowodziła Jolanta Brach-Czaina. To spostrzeżenie nie unieważnia w żaden sposób twierdzeń Podsiadły, wskazuje jednak na paradoks: postać Ewy można równie dobrze wpisać w przestrzeń przynależną człowiekowi i kulturze, jeśli nadal utrzymywać różnicę na naturę i kulturę.

W opublikowanym w latach 90. XX wieku eseju *Krzątactwo* filozofka upomniała się o to, by uznać doniosłość codziennych czynności związanych z ogarnianiem gospodarstwa domowego, najczęściej należących do obowiązków kobiet<sup>163</sup>. Argumentowała, że te wszystkie drobne działania, o których kobieta zwykle zapomina zaraz po ich wykonaniu i które nierzadko pozostają niewidoczne dla innych, są potwierdzeniem istnienia, zapobiegają osunięciu się podmiotu w niebyt: „Celem wysiłków krzątających jest właśnie walka o codzienne istnienie tworzone i odnawiane z każdą drobną czynnością”<sup>164</sup>. Czy tego nie robi pogrążona w depresji Ewa, która – co prawda, z trudem i ociężałością – towarzyszy dzieciom w zabawie, utrzymuje przestrzeń domu o krok od zupełnego chaosu, wreszcie metodycznie i cierpliwie zbiera, a potem starannie rozkłada do suszenia płatki róż? Bohaterka odczuwa zmęczenie i trud związane z tymi monotonnymi obowiązkami, co zresztą wypomina mężowi podczas kłótni: „Nie ma cię, Andrzej. [...] Ty w ogóle wiesz, jak to jest tutaj być? Z tą dwójką dzieci, z tym po prostu wszystkim? [...] Nie ma cię po prostu”. Wypowiedź ta jest przejmująca w swojej prostocie, w której ujawnia się „[f]ilozoficzny temat pierwszy – temat istnienia, metafizyczny i ontologiczny [...]”<sup>165</sup>. Ewa odwraca też patriarchalny porządek niedostrzegania krzątactwa: to Andrzeja, który zapewne ciężko fizycznie pracuje za granicą, nie ma, za to jest ona, krzątająca się i wykonująca absolutnie nieistotną dla finansów rodziny pracę przy zbieraniu róż.

Krzątactwo, jak zauważa komentatorka myśli Brach-Czainy, filozofka Beata Przymuszała, „nie jest [...] ani arkadyjskie, ani piekielne – jest ziemskie. Umieszczone w konkretnej przestrzeni, w najbliższym otoczeniu, które podtrzymuje

163 Jolanta Brach-Czaina pisała przede wszystkim o mieście, a zatem jej refleksję można by też odnieść do omówionych w rozdziale drugim wątków kobiecych bohaterek *Zjednoczonych Stanów Miłości*. Cztery kobiety poddają się codziennemu, znojnemu rytmowi działań gwarantujących stabilność i trwanie.

164 J. Brach-Czaina, *Krzątactwo*, w: Eadem, *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków 1999, s. 73.

165 B. Przymuszała, *Krzątaczka Brach-Czainy – myślenie ciałem. Między metaforą a wiedzą*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2021, nr 3(35), s. 47; <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/h/article/download/29596/26276/> [dostęp: 21.07.2022].

przed rozpadem – podtrzymuje, by móc tam żyć, by móc żyć”<sup>166</sup>. Bohaterka *Dzikich róż* jest więc połączona z ziemią zarówno w wymiarze metaforycznym, czyli z codziennością, zwykłością, życiem, jak i dosłownym, ponieważ stąpa po ziemi, dotyka jej i działa w konkretnej przestrzeni. Uważam ponadto, że Ewa rozszerza krząctwo poza dom, ponieważ powtarzalnych, żmudnych czynności wymaga też praca na plantacji. W takiej interpretacji postać protagonistki nie rozdziela domu od tego, co poza nim, lecz raczej łączy te przestrzenie, działając w nich podobnie. To połączenie domu człowieka z żywiołem ziemi dostrzega już Brach-Czaina, kiedy pisze:

Niemniej nadal trzeba zamiatać, ścierać, ustawiać. A ziemia zasypuje mieszkanie. Nic gwałtownego. Przecież nie mieszkam pod obrywającym się urwiskiem. Niepostrzeżenie. Wnoszona po odrobinie na butach, spadająca z powietrza, nie wiadomo skąd. Dwa strumienie: górny przez otwarte okna i szparami futryn, a dolny przez próg, nieprzerwanie i mimo kilku wycieraczek, które trzeba przejść po drodze. Te śmieszne wybiegi: wycieranie butów, wkładanie kapci – kompromitowane każdym pociągnięciem szczotki po podłodze. Kto sprząta dom na wsi, może się z tego śmiać, bo tam ziemia atakuje otwarcie, ale mnie właśnie zastanawia jej nieustępliwa obecność w miastach [...]. Mimo uporczywej krzątania, zasypuje nas wraz z domami, choć nie słychać padających grudek, które przecież, mimo naszych protestów, uderzają w wieko<sup>167</sup>.

Zatrzymajmy się dłużej na tym obszernym fragmencie eseju. Kiedy go czytam, widzę przed oczyma ujęcia z filmu: dom w planie ogólnym na tle krajobrazu, otwarte okna, wiatr wytrąca z rąk stojącej na balkonie Ewy kołdrę, która spada w piach, na ziemię. Ujęcia na podwórku: porzucone w piachu zabawki, stopy desek i innych materiałów. Sceny w domu: podłogi zasłane przedmiotami, porzywane folie, chroniące pomieszczenia i rzeczy przed brudem. Codzienność Ewy w dużym domu na wsi, ciągle w budowie, odsłania syzyfowość prac „zamiatań, ścierania i ustawiania”, które punktuje autorka *Krząctwa*. Zastanawia mnie jednak słownictwo użyte przez nią, gdy pisze o działaniu ziemi: atak, dalej jest też „żywioł brudu”, z którym trzeba walczyć<sup>168</sup>. Domy (wprawdzie miejskie)

166 B. Przymuszała, *Krzątania*..., s. 47.

167 J. Brach-Czaina, *Krząctwo*..., s. 72.

168 Zob. ibidem.

zasypywane ziemią są w cytowanym tekście obrazem trumien: grudki piachu „uderzają w wieko”. Czy faktycznie krząctwo jest skazaną na porażkę walką z brudną naturą, przynoszącą śmierć? Brach-Czaina w kolejnych akapitach nieco myli tropy, najpierw stwierdzając, że „życie krząctwe” w walce z „żywołem brudu”<sup>169</sup> jest powołaniem człowieka, by zaraz oznajmić: „Krząctwo należy do naczelných kategorii ujmujących obecność w świecie. Jest sposobem bycia w codzienności. Ptaka, człowieka, owada, bez wyjątków”<sup>170</sup>. A zatem ludzkie i nie-ludzkie jest w krząctwie splątane. Może więc nie trzeba myśleć o nim jak o walce utrzymującej na siłę granicę między domem a tym, co poza nim? Skoro i tak „[k]rząctwo wprawdzie usuwa brud, wymiata piasek, ale pozostaje przecież nim naznaczone, tak jak materialność naszych ciał zawsze może sprawić nam problem”<sup>171</sup>? Czy związek z materią ziemi, podkreślający ludzką cielesność, musi być zwiastującym trudności „naznaczeniem”?

Estetyka brudu pomaga w mojej ocenie rozwikłać te aporie i umożliwia bardziej zniuansowany wgląd w postać i działania Ewy. Kobieta jest w ciągłym ruchu, płynnie przemieszcza się między domem, wsią a lasem. Okna lub drzwi w domu zwykle są otwarte, a kurz i piasek z nieutwardzonego podwórka przedostają się do środka i mieszają z remontowym pyłem. Bohaterka na swoim cieple również przenosi leśny kurz i pył do domu, pozostałości brudu ziemi towarzyszą jej ciągle, gdziekolwiek się znajduje. W domu suszy płatki róż, układając kwietny dywan na podłodze w piwnicy, co dla mnie jest znakiem splątania przestrzeni domu i lasu. Ewa porusza się pomiędzy tymi dwiema przestrzeniami, tak jak brud i piach „przemieszczają się z nami na naszych butach i ciałach, a także są poruszane przez siły żywiołów, takich jak wiatr i woda”<sup>172</sup>, o czym przypomina Sullivan. Wydaje mi się, że działania Ewy pozostają w harmonii z żywiołami, na pewno z ziemią i wiatrem – szum poruszanych na wietrze roślin często towarzyszy jej pojawieniu się na ekranie, a kiedy przebywa w lesie i na plantacji, wiatr kołysze liście, trawy, gałęzie w kadrze.

Badaczka estetyki brudu wspomina także o wodzie jako jednym z nośników ziemskiego kurzu. W *Dzikich różach* w lesie nieopodal domu bohaterki płynie rzeka, zatem nie tylko las i ziemia są tu istotnymi nie-ludzkimi

169 Zob. ibidem, s. 72–73.

170 Ibidem, s. 73.

171 B. Przymuszała, *Krzątania*..., s. 47.

172 H. Sullivan, *Dirt Theory*..., s. 516.

aktorami<sup>173</sup>. Ujęcia bawiącej się w wodzie Marysi (Natalia Bartnik) pojawiają się jeszcze zanim kamera zapozna widza z obejściem bohaterów. W kałużach bawi się też Jaś, kiedy nocą dzieci wracają z matką z plantacji. Dźwięk płynącej wody towarzyszy wielu scenom spacerów do lasu, jednak Podsiadło w swojej analizie warstwy audialnej filmu, która zbliża go zarówno do wymiaru realistycznego, jak i do nurtu *slow cinema*, nie wspomina ani o obrazach, ani o dźwiękach wody. Tymczasem rzeka ma dla postrzegania przestrzeni niebagatelne znaczenie, jak udowadnia Tadeusz Sławek: „Rzeka to przerwa w ciągłości ziemi, a ponieważ ziemia jest tym, co stanowi żywioł domowy człowieka, przeto przerwa owa musi egzystencję naszą w jakimś sensie zakłócić”<sup>174</sup>. W *Dzikich różach* struga jest elementem topografii terenu filmowego świata, wyznacza jego mapę. Szum wody niesie ukojenie, ale jest też znakiem niebezpieczeństwa, czegoś złego: matka Marcela (Matylda Paszczenko) sugeruje Ewie, że pewnie utopiła dziecko urodzone w wyniku zdrady małżeńskiej. Kiedy w lesie ginie Jaś, bliskość rzeki jest dla bohaterów przecuciem najgorszego. Jak zauważyli moi studenci i studentki, rzeka wydaje się w tym momencie granicą, której przekroczenie może oznaczać śmierć, ale bycie w jej bliskości zapewnia bezpieczeństwo w znanym terenie.

Dźwięki wody, choć już nie z rzeki, lecz z prysznicza, towarzyszą też najbardziej wzruszającemu dialogowi w filmie, kiedy po uroczystości pierwszej komunii Marysi Ewę pociesza jej matka, przekonując, że nie zrobiła nic złego. Postać ta wcześniej wydaje się zdystansowana, nienawykła do okazywania uczuć, lecz w tej scenie daje córce ogrom wsparcia, co przejawia się zarówno w słownych zapewnieniach, że wszystko się jeszcze ułoży, jak i w opiekuńczym geście podania jej ręcznika. Ponieważ scena ta trwa dość długo, można jej przypisać znaczenie symboliczne, jakby Ewa chciała zmyć z siebie winę, a w religijnym kontekście, uzasadnionym dniem pierwszej komunii jej córki – grzech. Gest matki zdaje się mówić, że nie ma takiej potrzeby, co w ciekawym świetle stawia wątek religii w filmie. Sakramenty pierwszej komunii dzieci, a wcześniej pierwszej spowiedzi wydają się tylko społecznymi rytuałami, pozbawionymi głębi i moralnej refleksji. Ta odnajduje się raczej w sferze codzienności, głęboko

173 Za zwrócenie mi uwagi na rolę żywiołu wody, na funkcję scen z obrazem i dźwiękiem rzeki w filmie dziękuję studentom i studentkom kierunku: sztuka pisania na Uniwersytecie Śląskim w semestrze zimowym roku akademickiego 2021/2022.

174 T. Sławek, *rzekibrzeg/rzekibieg. Rzeka i jej opowieści*, w: *Urzeczenie. Locje literatury i wyobraźni*, red. M. Jochemczyk, M. Piotrowiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 117; [https://sbc.org.pl/Content/374469/urzeczenie-locje\\_literatury.pdf](https://sbc.org.pl/Content/374469/urzeczenie-locje_literatury.pdf) [dostęp: 28.10.2022].

przemysłanych etycznie postaw: matki Ewy, która stoi murem za córką, a także samej Ewy, która dokonuje ostatecznego wyboru, związanego z niedawno urodzonym i pozostawionym w szpitalu dzieckiem. W świecie kobiet i dzieci, ale też zakochanych, nie obowiązują przykazania katechizmu, lecz działania wyznaczone poczuciem wspólnoty i odpowiedzialności za siebie. W finale filmu widz zresztą nie dowiaduje się, z kim kobieta zdecyduje się układać życie po urodzeniu dziecka.

Ze względu na te obserwacje nie postrzegam bohaterki jako przynależnej do sfery „natury” czy „dzikości”, która miałaby być skonfrontowana ze sferą „ucywilizowaną”. Jej postać raczej podaje w wątpliwość sens takiego ścisłego rozróżnienia, udowadniając, jak blisko splecione jest to, co ziemskie, i to, co ludzkie. Być może bohaterka nie czuje się dobrze w domu, co zresztą mówi wprost mężowi w kulminacyjnej scenie dialogu podczas poszukiwań zaginionego w lesie Jasia, jednak narracja według mnie jasno dowodzi, że to poczucie nieswojości odnosi się raczej do nuworyszowskich ambicji demonstrowanych przez Andrzeja niż do idei domu jako oswojonej, opanowanej przestrzeni. Kiedy męża nie ma, Ewa płynnie przemieszcza się pomiędzy miejscami, a nieukończony dom jest otwarty na wiatr i ziemię. Dlatego uważam, że reżyserka wcale nie postawiła znaku równości między naturą a kobiecością, raczej sproblematyzowała złożoność kobiecości, a może nawet i człowieczeństwa w ogóle – przecież Ewie w lesie zwykle towarzyszy synek. Kochanek również znajduje drogę na plantację, gdzie rozluźniają się społeczne konwenanse i bohaterka po raz kolejny daje się ponieść uczuciu. Oczywiście w kurzu i piasku. Tę interpretację komplikuje fakt, że Jaś ginie właśnie wtedy, gdy Ewa i Marcel kochają się wśród róż, a taki rozwój wydarzeń może sugerować, iż w lesie oboje przekraczają tabu i reguły patriarchalnego, a więc i agrologistycznego społeczeństwa, zatem wiarołonna żona musi ponieść karę i stracić dziecko. Jaś jednak się odnajduje – widz dowiaduje się ze słów starszej kobiety, która znalazła go na ścieżce, że sam odnalazł drogę prowadzącą do wsi.

Wątek zaginięcia i odnalezienia dziecka jest wieloznaczny, a na korzyść interpretacji, iż Jaś, podobnie jak Ewa, swobodnie porusza się poza wsią, może świadczyć sfilmowanie sceny poszukiwań: sąsiedzi bohaterki gubią się w lesie, jest on dla nich nieprzenikniony, ciemny, trudny do przejścia. Ujęcie, w którym gęsto rosnące drzewa na pierwszym planie zasłaniają widzowi postaci z grupy poszukiwawczej, uzmysławia nam, jak mogą oni widzieć las: jako rząd przesłaniających wzrok. Tymczasem Ewa, kiedy zostaje tam sama, znów

porusza się pewnie, wytrwale nawołując syna. Z podobną ufnością do lasu jeszcze za dnia wchodzi Jaś, gdy matka spuszcza go z oczu. Zaryzykowałabym tezę, iż w *Dzikich różach* las nie jest baśnią przestrzenią tajemnicy, niebezpieczeństwa i magii<sup>175</sup>, lecz sferą porozumienia z ziemią. Jeśli człowiek podda się ruchowi cząsteczek podłoża, będzie się w nim przemieszczać równie swobodnie co ziarenka piasku i kurzu, dla których nie ma barier między tym, co dzikie, i tym, co ucywilizowane.

Postać Kingi/Alicji (Gabriela Muskała) z filmu *Fuga Smoczyńskiej* pokazuje jeszcze inną możliwość splątania człowieka i ziemi. Światy przedstawione *Dzikich róż* i *Fugi* wydają się podobne: u Smoczyńskiej akcja rozgrywa się w nowoczesnym domu w bogatej wsi, posesja graniczy z lasem. W mojej ocenie stopień ekologicznego realizmu jest tu natomiast niższy niż w *Dzikich różach*, miejsce akcji nie jest bowiem aż tak silnie zakorzenione w rzeczywistej codzienności Dolnego Śląska, brak wyraźnie wskazujących na lokalną tradycję elementów, jakimi są plantacje i ich pracownice u Jadowskiej. Niemniej w krajobrazie filmowej przestrzeni rozpoznawalna jest góra Ślęza i miejscowość Sulistrowice. Nowoczesny dom protagonistki to w rzeczywistości prywatny jednorodzinny budynek zaprojektowany przez wrocławską pracownię +48. Jego architektura w zamierzeniu nawiązuje do historycznej zabudowy regionu: minimalistyczna bryła na planie prostokąta kryta jest dwuspadowym dachem z gontem, gont pokrywa też elewację. Modnymi nowoczesnymi detalami są wysokie okna tarasowe i wyraźnie zaznaczony również na zewnątrz podział części budynku<sup>176</sup>. Dom jest zdecydowanie bardziej designerski niż ten z *Dzikich róż*, ale, podobnie jak w filmie Jadowskiej, stoi na uboczu, blisko lasu, a duże powierzchnie okien sprawiają, że jego przestrzeń wydaje się otwarta na to, co poza nim. Sfera udomowiona wydaje się jednak silniej oddzielona od tej poza ludzką kontrolą,

175 W tym miejscu wypada nadmienić, że do sposobu ukazania krajobrazu w filmie zainspirowały Jadowską zdjęcia Jitki Hanzlovej, o których reżyserka mówi, iż jest w nich „realność i magia jednocześnie”. Zob. *Nie jesteśmy bohaterami swoich historii. Z Anną Jadowską rozmawia Monika Talarczyk*, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nie-jestesmy-bohaterami-swoich-historii-z-anna-jadowska-rozmawia-monika-talarczyk/622> [dostęp: 19.07.2022]. Wywiad Moniki Talarczyk z Anną Jadowską cytuje w swoim eseju Magdalena Podsiadło.

176 Zob. [https://www.bryla.pl/bryla/1,86009,8617295,Pochwala\\_prostoty.html](https://www.bryla.pl/bryla/1,86009,8617295,Pochwala_prostoty.html) [dostęp: 20.07.2022]. Informacje na temat lokacji zob. np. J. Pelczar, *Ktokolwiek pamięta, ktokolwiek wie*, <https://przekroj.pl/kultura/ktokolwiek-pamietaj-ktokolwiek-wie-jan-pelczar> [dostęp: 20.07.2022].

ponieważ drzwi i okna częściej są zamknięte, akcja rozgrywa się jesienią i zimą, co wymusza niejako ochronę fizycznego i symbolicznego ciepła. Sfera audialna w *Fudze* również jest nieco inna: istotną rolę odgrywają muzyka ilustracyjna i dźwięki wzmagające nastrój, w kulminacyjnych scenach umiejscowionych w ziemi i w lesie „przykrywają” one ewentualne dźwięki otoczenia.

Protagonistka cierpi na zaburzenie zwane fugą dysocjacyjną, które objawia się utratą pamięci o własnej tożsamości i przeszłości. Narracja filmowa stopniowo odsłania przyczyny tego stanu bohaterki – widz poznaje zawartą w dialogach i retrospekcjach historię toksycznych relacji w na pozór szczęśliwej, pełnej rodziny. Kinga była nauczycielką w małej szkole, miała męża i synka, prowadziła spokojne, uporządkowane życie. Była kobieca, nosiła długie włosy i pastelowe ubrania. Alicja, która wystąpiła w telewizyjnym *show*, to, jak mówi o tej postaci współscenarzystka i odtwórczyni głównej roli, „wilczyca w lesie. Nic nie musi. Nawet kochać swojego dziecka, bo go nie pamięta”<sup>177</sup>. W trakcie filmu widz obserwuje ponowne spotkanie Alicji/Kingi z rodziną, która jest dla niej grupą zupełnie obcych ludzi. Przychodzące w czterech momentach *flash-backi* rozbijają się o mur zapomnienia, Alicja najwyraźniej nie chce pamiętać, jak to było być Kingą. Okazuje się, że zapomina o niej także najbliższa rodzina, uznając ją za zmarłą i wystawiając jej symboliczny pomnik w miejscu wypadku samochodowego w lesie, z którego ocalał jej synek, a ona sama zniknęła.

Reżyserka pracowała nad scenariuszem razem z pierwszoplanową aktorką Gabriellą Muskałą przez 13 lat, przetwarzając autentyczną historię zasłyszaną w mediach – o kobiecie, która straciła pamięć i którą w programie telewizyjnym rozpoznał jej sąsiad – w niejednoznaczny formę gatunkową, zawierającą elementy dramatu psychologicznego i filmu fantastycznego<sup>178</sup>. *Fuga*, drugi pełnometrażowy film Smoczyńskiej po niezależnych i progresywnych *Córkach dancingu* (2015), nawiązuje do wcześniejszej etiudy *Aria Diva* (2007), inspirowanej opowiadaniem Olgi Tokarczuk *Ariadna na Naksos*<sup>179</sup>. W krótkiej formie młoda kobieta o imieniu Basia (Gabriela Muskała) przeżywa fascynację sąsiadką z kamienicy,

177 M. Wach, *Kobieta, która nie pamięta siebie*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” 2018 nr 33, s. 10–13; <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/753662,23804707,gabriela-muskala-zastanawialam-sie-jak-mozna-zapomniec.html> [dostęp: 20.07.2022].

178 Por. A. Kołodziejczak, *Fuga* (2018), <https://edukacjafilmowa.pl/fuga-2018/> [dostęp: 20.07.2022].

179 Zob. O. Tokarczuk, *Ariadna na Naksos*, w: Eadem, *Gra na wielu bębenkach*, Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 2001. Na temat związków *Arii Divy* z opowiadaniem zob. A. Kołodziejczak, *Fuga...*



dawną śpiewaczką operową Joanną (Katarzyna Figura). Relacja obu kobiet pokazuje, że Basia chciałaby radykalnie zmienić swoje życie, na nowo definiując siebie. Nie robi tego jednak, a swoistą kontynuacją opowieści z etiudy jest właśnie *Fuga*, w której protagonistka po utracie pamięci w wyniku traumy staje się zupełnie inną osobą, zmienia się zarówno fizycznie, jak i osobowościowo.

Za *Fugę* Smoczyńska otrzymała nagrodę Sieci Kin Studyjnych i Lokalnych oraz nagrodę za najlepszy debiut lub drugi film na 43. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2018 roku, gdzie wyróżniono także autora zdjęć Jakuba Kijowskiego. Międzynarodowe zainteresowanie przyniosła filmowi selekcja do Tygodnia Krytyki na MFF w Cannes. Sobolewski wspomina, że do festiwalowego kina trzeba było przyjść co najmniej godzinę wcześniej, żeby zdobyć miejsce – pokazy młodych twórców cieszą się ogromnym zainteresowaniem dziennikarzy<sup>180</sup>. Muskała tak relacjonuje ten sam seans: „kiedy zapaliły się światła, zobaczyłam wiele zapłakanych twarzy. Dostaliśmy owacje na stojąco. Podchodziły do nas kobiety z różnych stron świata [...]”<sup>181</sup>. Film okazał się sukcesem i poruszył widownię, ponieważ przedstawia wywrotową opowieść o kobiecej bohaterce, która po utracie pamięci postępuje w oderwaniu od norm społecznych i kulturowych, korzystając z nieskrępowanej wolności wyrażania nowej siebie.

Z tekstów poświęconych *Fudze*, a także z wywiadów z reżyserką oraz ze współscenarzystką i zarazem pierwszoplanową aktorką wynika, że główne tropy interpretacyjne dotyczą kwestii psychologicznych i społecznych. Krytyczki i krytycy w recenzjach *Fugi* podejmują najczęściej wątek pamięci i jej utraty, kobiecych ról społecznych i zmieniających się tożsamości. Sama w innym miejscu interpretuję ten film, przyglądając się temu, jaką rolę w narracji pełni gra: twarz i (po-)twarz protagonistki. Przyjmuję tezę, że ekranowa kreacja twarzy tej postaci rozpięta jest między spetryfikowaną maską, która nie wyraża żadnych emocji, a niekontrolowanym medium ekspresji. Argumentuję, iż „twarz jest w filmie ekranem przypominania/zapominania tożsamości”<sup>182</sup>. Sobolewski

180 Zob. T. Sobolewski, *Cannes 2018: Agnieszka Smoczyńska „Fuga” wchodzi do międzynarodówki filmowców. I pokazuje, co można zyskać, tracąc pamięć*, <https://wyborcza.pl/7,101707,23412875,cannes-2018-agnieszka-smoczyńska-fuga-wchodzi-do.html> [dostęp: 20.07.2022].

181 M. Wach, *Kobieta...*

182 Zob. J.H. Budzik, *(Po-)twarz Innego. Kinempatia w filmach „Pomiędzy słowami” Urszuli Antoniak i „Fuga” Agnieszki Smoczyńskiej*, w: *Wędrowki humanisty. Prace dedykowane Profesorowi*

akcentuje kwestię psychologicznego realizmu filmu, mimo elementów wyjętych z konwencji horroru<sup>183</sup>.

Magdalena Wichrowska w „EKRANach” identyfikuje fabułę Smoczyńskiej jako „thriller tożsamościowy”, którego oryginalność polega na odważnym wskazaniu reżyserki, jak bardzo jesteśmy poddawani presji sztywnych ram. Dotyczy to zwłaszcza kobiet. „Nazwiesz, zostaniesz nazwany – i już jesteś niewolnikiem, zakładnikiem słów: matka, córka, żona” – krytyczka rozwija wątek „semantycznego terroru”<sup>184</sup> krępującego ludzi. Ten wątek podejmuje też Zaborski w „Kinie”, rozpatrując *Fugę* jako „refleksję nad społecznymi konstruktami, nie pozwalającymi bohaterom ruszyć z miejsca, uwolnić się od oczekiwań, które stawia przed nimi otoczenie”<sup>185</sup>. Krytyk zwraca też uwagę na subwersywność postaci Kingi/Alicji, która „wcale za starą wersją siebie nie tęskni”<sup>186</sup>, nie zamierza spełniać wymagań społeczeństwa. W kontekście ról rodzinnych osadzają też swoją interpretację *Fugi* Holmgren i Gosילו, konkludując w eseju poświęconym filmowi: „Żyjąc przez lata z mężczyzną, którego nigdy nie kochała, i podporządkowując swoje życie przymusowym społecznym formom pochodzącym od ideału Matki Polki/Matki Boskiej, Alicja wybiera alternatywę oferującą możliwość spełnienia”<sup>187</sup>. Amerykańskie badaczki dostrzegają w postaci Kingi/Alicji nowatorską realizację figury kobiecości, ograniczanej dotąd przez skrajne reprezentacje kobiety świętej lub upadłej.

W przytoczonych fragmentach recenzji autorki i autorzy podkreślają tę bezkompromisowość Alicji (nowej tożsamości Kingi) w jej sprzeciwie wobec narzuconych kobiecie form. Dodałabym, że bohaterka po utracie pamięci odmawia krzątaństwa, co różni ją od Ewy z *Dzikich róż*, która poddaje się monotonnym działaniom codzienności. Alicja tego nie robi, co kontrastuje z przywoływanymi przez innych bohaterów wspomnieniami o Kindze, która zajmowała się domem, utrzymywała porządek. Uważam, iż taka kreacja bohaterki nadaje tej

---

*Tadeuszowi Miczce*, red. I. Copik, A. Maj, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2022, s. 143–154.

183 T. Sobolewski, *Cannes 2018...*

184 M. Wichrowska, *Fuga*, „EKRAANY” 2018, nr 5(45); <http://ekrany.org.pl/odkrycia/fuga/> [dostęp: 20.07.2022].

185 A. Zaborski, *Fuga*, „Kino” 2018, nr 12, s. 77.

186 Ibidem.

187 B. Holmgren, H. Gosילו, *Polish Cinema...*, s. 108.

postaci rys o wiele głębszy niż bunt wobec patriarchalnych norm. Jeśli pójść tropem Brach-Czainy, który podjęłam wcześniej, Alicja zbliża się groźnie ku niebytowi, gdyż w ujęciu filozofki „bezczytność rozrywa doświadczenie codzienne, wyszarpuje w nim puste miejsca, grozi zagubieniem w nieistnieniu. [...] Działanie nie podjęte pozostaje w obszarze nicości”<sup>188</sup>. Protagonistka *Fugi* po powrocie do dawnego życia wydaje się właśnie bezczynna, niekoniecznie zainteresowana zwykłymi czynnościami, które wykonują inni wokół niej, np. w scenie rozmowy z matką, akurat zajmującą się praniem. Czy Alicja (bo już nie Kinga) naprawdę jest? Sądzę, że w trwaniu przy życiu trzyma ją przywiązanie do materii ziemi – dla mnie najciekawszy trop interpretacyjny w filmie. Jest ono możliwe poprzez cielesność bohaterki, od której nie może ona zupełnie uciec, nawet jeśli odmawia uwikłania w codzienne działania. Jak bowiem przekonuje Przymuszała, uważnie czytając *Krzątactwo*: „nawet jeśli scedujemy na kogoś innego obowiązki dbania o nasze otoczenie, to i tak codzienność dotyka jeszcze zawsze nas samych, zmuszonych do dbania o siebie, o własne ciało”<sup>189</sup>. Ciało Kingi/Alicji jest gwarantem jej związku z istnieniem, zarówno z życiem ludzkim, jak i nie-ludzkim.

Tymczasem temat splątania protagonistki z tym, co nie-ludzkie, nie został poddany dostatecznej eksploracji. Sobolewski zaledwie wzmiankuje umiejscowienie akcji jako element „grozotwórczy” filmu, a takie odczytanie scenerii, choć trafne, redukuje to, co w *Fudze* nie-ludzkie, do rekwizytorium horroru. Tym bardziej że o zaszeregowaniu tych elementów do konwencji gatunkowej decyduje też towarzyszący im dźwięk, który wzmacnia nastrój niepokoju i niesamowitości.

O wątku relacji bohaterki z naturą wspomina też w konkluzji eseju poświęconego kontekstom interpretacyjnym filmu Anna Kołodziejczak. Filmoznawczyni, bazując na połączeniu tożsamości społecznej ze sferą kultury w psychologii Erika H. Eriksona, konstatuje, że „[r]ozszczepienie człowieka pomiędzy kulturą a naturą ukazuje wprost postać Alicji/Kingi”<sup>190</sup>. Zatem w interpretacji Kołodziejczak, podobnie jak w tekście *Podsiadło o Dzikich różach*, podział natura/kultura nie zostaje zakwestionowany, a wykluczające się tożsamości Kingi/Alicji zostają uznane za metaforę tej opozycji. I choć nie przekonuje mnie utrzymywanie

188 J. Brach-Czaina, *Krzątactwo...*, s. 73.

189 B. Przymuszała, *Krzątania...*, s. 47.

190 A. Kołodziejczak, *Fuga...*

tego przeciwstawienia w dyskursie teoretycznym, autorka niewątpliwie uzasadnia je, powołując się na przytoczone wcześniej ustalenia z zakresu psychologii. Niemniej samo stwierdzenie, iż konflikt wewnętrzny protagonistki odpowiada konfliktowi natury i kultury, nie uchwyciło sprobrematyzowania ludzko-ludzkiego splątania, jakiego dokonuje Smoczyńska wspólnie z Muskałą. Do takich wniosków prowadzi mnie, podobnie jak w interpretacji *Dzikich róż*, przemyślenie „brudnej” estetyki. Zanim jednak rozważę najważniejsze motywy filmu w tym kontekście, chciałabym szczegółowo zanalizować wybrane sceny i rozwiązania formalne, składające się na osadzenie Fugi bardziej w materialności niż w abstrakcyjnej alegoryzacji lub symbolizacji relacji z naturą.

Od samego początku filmowej akcji protagonistka przedstawiana jest jako postać mająca bliskie związki z tym, co podziemne. W animowanej czołówce autorstwa Julii Mirny i Kacpra Zamarły na motywach grafiki (akwaworta i sitodruk) Alex Urban *Raw* (Surowe)<sup>191</sup>, na białym tle zawieszona jest głowa kobiety: kontury zaznaczone są czarną kreską oraz plamami różu, a płaszczyzny stopniowo wypełnia niebieski kolor przypominający akwarelę. Z ust tej niepokojącej, rozczłonkowanej postaci wychodzi czarny wuj. Przemieszcza się po białym tle, by dotrzeć do czarnej dziury, przywodzącej na myśl jamę w ziemi. Czerń rozszerza się na cały ekran i na jej tle pojawia się tytuł filmu, jakby malowany grubo różową farbą. Oczy w pozbawionej korpusu głowie są czarnymi plamami, jakby puste, co w połączeniu z insektem przynosi skojarzenia ze śmiercią, z rozpadem, gniciem ciała i pracą nekrofauny. Już pierwsze sekundy filmu wprowadzają tematykę bliskości ludzkiego ciała i ziemi.

W sekwencji otwierającej, już po planszy tytułowej, bohaterka dosłownie wychodzi z podziemi. W niemal całkowitej ciemności kamera podąża za plecami postaci (ujęcie podobne do ujęć często występujących w *Dzikich różach*) kroczącej w stronę nikłych świateł, które okazują się lampami na peronie: jesteśmy w tunelu Dworca Centralnego w Warszawie, a grana przez Muskałą kobieta z długimi, rozpuszczonymi blond włosami, w beżowym trenczu, idzie torami. Z trudem wychodzi na peron, opierając się na rękach, jakby wynurzała się z jakiejś otchłani. Kamera stopniowo zbliża się do postaci, dostrzegamy, że jej płaszcz jest jakby przykurzony, ubrudzony czymś ciemnym, włosy ma potargane, jej skóra jest poszarzała, na nogach widać siniaki i zadrapania.

191 A. Urban, *Raw*, 2018, intaglio – akwaforta, sitodruk, <https://www.letto.pl/pl/oferta/1250-alex-urban-raw> [dostęp: 20.07.2022].



Fot. 18. Julia Mirny, plakat do filmu *Fuga*, reż. A. Smoczyńska, prod. MD4. Praca Alex Urban, ożywiona w animowanej czołówce, stała się także podstawą artystycznego plakatu do filmu. „Twarz i wij” mają tu kolor intensywnie niebieski, nieco ciemniejszy niż kobalt. Z głowy robaka wychodzą dwa podłużne kształty w tym samym kolorze, przypominające macki lub pędy roślin, co może oznaczać zwiążanie bohaterki filmu z ziemią.

Źródło: MD4.

Na tym etapie rozwoju akcji widz nie wie jeszcze, że bohaterka jest ubrudzona ziemią – ta informacja przychodzi później, wraz z czterema retrospekcjami Alicji, prawdopodobnie ułożonymi chronologicznie. W pierwszej z nich widzimy Kingę (kobieta wygląda jak przed utratą pamięci i tożsamości), która zapada się w bagnistą glebę, w drugiej śpi (lub leży martwa) w głębokiej jamie przypominającej grób, w trzeciej wydostaje się z jamy przy użyciu rąk, podobnie jak w sekwencji otwierającej, kiedy wdrapuje się na peron, w czwartej idzie

w ciemności „na kamerę” po torach kolejowych. Wszystkie retrospekcje kręcone są w niskim kluczu oświetleniowym, w zimnej i nieprzyjemnej zielonkawej poświacie, jakby fosforyzującej, która każe mi znów myśleć o procesie rozkładu i zaprzęgniętej węć nekrofaunie. Cały film utrzymany jest w zimnej, niemal monochromatycznej kolorystyce barw ziemi, szarości, odcieni zieleni i niebieskiego, natomiast flashbacki wyróżniają się z tkanki terażniejszej narracji nie tylko za sprawą ich odpowiedniego wprowadzenia narracyjnego (sen bohaterki, nagle hamowanie auta przypominające jej wypadek, wizyta na własnym grobie). Towarzyszy im zniekształcony dźwięk, odgłosy naturalne są przyćmione, jakby pod wodą lub za zasłoną, a sfera audialna jest zdominowana przez jednostajne dźwięki – dudniące, szumiące, świszczące, co do których nie ma pewności, czy należą do diegezy filmu.



Fot. 19. Kadr z filmu *Fuga*. Alicja/Kinga w scenach retrospekcji znajduje się w ziemnym grobie, oświetlona niepokojącą niebieską poświatą.

Źródło: Zrzut ekranu.

Trudno zatem jednoznacznie stwierdzić, czy wydarzenia przedstawione we flashbackach naprawdę miały miejsce, czy są tylko wytworem wyobraźni Kingi/Alicji. Obrazy bohaterki zapadającej się w ziemi i wychodzącej z niej mogą symbolizować jej śmierć wewnętrzną (utrata pamięci) i symboliczną (przekonanie bliskich, iż umarła) oraz rozpoczęcie nowego życia bez wspomnień, z zupełnie nową tożsamością. Łączyłoby to *Fugę* z chtonicznymi mitami opowiadającymi o ziemi jako o łonie kobiety, z którego człowiek rodzi się, by powrócić do ziemi w chwili śmierci. Taki trop interpretacyjny zazębiałby się zresztą z feministyczną

wymową wątku głównej bohaterki, której dwie tożsamości reprezentują skrajnie różne postaci kobiecości i podejścia do przypisanych kobiecie ról społecznych.

Myszę, że warto pogłębić ten ślad, odchodząc od uniwersalizującej symboliki ziemi-łona ku materialnemu osadzeniu konkretnej bohaterki w tym, co nie-ludzkie. Kinga/Alicja jest w filmie przedstawiana jako bliska brudowi gleby: taką widzimy ją w sekwencji otwierającej, a także w wielu innych scenach, w których ma brud za paznokciami, chodzi poza ścieżkami, pozostaje blisko ziemi. Wyraźnie dobrze czuje się na otwartej przestrzeni, spaceruje wokół domu w błocie, na plaży, w miejscu wypadku w lesie kładzie się na ziemi i otula ściółką i liśćmi. Natomiast niekomfortowo czuje się wśród ludzi, którzy są dla niej zupełnie obcy, nie zdradza żadnych empatycznych odruchów<sup>192</sup>. Często widzimy ją na tle lasu i gór, na zewnątrz lub przy wielkich oknach jej zapomnianego domu. Wtapia się w jesienno-zimowy krajobraz ubiorem, kolorystycznie harmonizuje się z tłem.

W kreacji bohaterki *Fugi* zauważam pewne podobieństwa z Ewą z *Dzikich róz*. Kinga/Alicja w mojej ocenie również przemieszcza się pomiędzy światami, do wystylizowanego domu, zamieszkiwanego przez jej męża i dziecko, wnosząc kurz i piach, który do niej przylgnał. Jeśli, biorąc pod uwagę flashbacki bohaterki, uznamy jej nie tylko mityczny, lecz także materialny związek z ziemią, decyzja, by ponownie opuścić rodzinę, wydaje się bardziej konsekwentna, niż gdyby miała być wytłumaczona zaburzeniami mentalnymi. Cieleśny związek z materią ziemi sprawia, że kobieta kieruje się logiką inną niż ludzka, jej działań nie wyznaczają społeczne normy kobiecości i macierzyństwa. Kiedy orientuje się, że tego wymagają od niej bliscy, odchodzi, przekracza drogę i wchodzi na przelaj w pola prowadzące do lasu, ku Ślęży. W ostatnim, długim i statycznym ujęciu filmu jej postać maleje na horyzoncie, wtapiając się kolorem i kształtem w odsłoniętą spod śniegu ziemię. Kobieta niejako powraca do ziemi na mocy niezaprzeczalnie materialnego i silnego związku, jaki ją z nią łączy.

Innymi słowy, zarówno Kinga/Alicja, jak i Ewa przyjmują „nomadyczną strategię” ustanawiania terytorium, w opozycji wobec przemocowego zawłaszczania i kontrolowania ściśle wyodrębnionych obszarów<sup>193</sup>. Dla obu kobiet świat filmu to terytorium, na którym przyjmują postawę relacyjną, pozostają w splątaniu

192 Ciekawe uzasadnienie braku empatii u bohaterki filmu przedstawia Gabriela Muskała, stwierdzając, że skoro Kinga/Alicja nie czuje się z nikim związana i nikogo tak naprawdę nie zna, to przecież nie ma obowiązku czuć i wyrażać empatii. Zob. M. Wach, *Kobieta...*

193 Por. P. Issaias, H. Khosravi, *Miejsce na zewnątrz...*, s. 20.

z nie-ludzką ziemią pod jej różnymi postaciami. I *Fuga*, i *Dziki róże* mają charakter antropoceni, ponieważ odsuwają w cień tradycyjne wzorce postępowania, społeczne konwencje oraz antropocentryczne spojrzenie na naturę, którą trzeba podporządkować prymatowi ekonomicznej korzyści. Nazywam je antropoceniami również dlatego, że w obu filmach ziemia pozostaje niejako w cieniu – w ciemności, na drugim planie, w tle – a jednak nieodłącznie towarzyszy bohaterkom.

### Człowiek wyrosły z ziemi: *Karczeby* Adama Pańczuka

Swoistym kontrapunktem dla czterech omówionych filmów wydaje mi się czarno-biały cykl fotograficzny Adama Pańczuka *Karczeby*<sup>194</sup>. Urodzony w 1978 roku fotograf jest członkiem kolektywu Sputnik Photos dokumentującego procesy transformacji w krajach Europy Środkowej i Wschodniej. Za album wieńczący siedmioletnią pracę nad *Karczebami*<sup>195</sup> Pańczuk otrzymał nagrodę Best Photography Book Award (w kategorii: najlepsza książka fotograficzna) w konkursie Pictures of the Year International (2014), organizowanym przez Missouri School of Journalism w USA. Na potrzeby pracy nad cyklem powrócił w rodzinne strony, w okolice Białej Podlaskiej, z zamysłem fotografowania przemian, jakim podlegały obszary wiejskie przy granicy polsko-białoruskiej. *Karczebami* w dialekcie chachłackim określa się trudne do wyrwania korzenie drzewa, a także mieszkańców poleskiego pogranicza, którzy żyją wedle rytmu wyznaczanego przez ziemię. Grunt pod pracę na Podlasiu przygotował z pewnością poprzedni projekt Pańczuka, zatytułowany *W rytmie ziemi*, realizowany w latach 2005–2006 na Lubelszczyźnie<sup>196</sup>.

W wywiadach artysta wspomina, jak zmieniała się koncepcja projektu: „Dotarło do mnie, że pokazywanie całości zjawiska zmian na polskiej wsi jest karkołomne i że nie do końca mnie interesuje. Wolałem pokazać związek człowieka z ziemią za pomocą inscenizowanych portretów”<sup>197</sup>. Mówi zatem wprost,

194 Zob. <http://adampanczuk.pl/gallery2/karczeby/> [dostęp: 9.08.2022].

195 Zob. A. Pańczuk, *Karczeby*, Adam Pańczuk, Warszawa 2013.

196 Zob. A. Mazur, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 218.

197 P. Kała, *Karczeby. Inscenizowany portret dokumentalny Adama Pańczuka*, <https://fotoblogia.pl/karczeby-inscenizowany-portret-dokumentalny-adama-panczuka,6793527700764801a> [dostęp: 9.08.2022].



że finalnie chciał zawrzeć w zdjęciach odwzorowanie relacji, jaka łączy ludzkich bohaterów zdjęć z ziemią, na której mieszkają. Zamyśl ten zdecydowanie udało mu się zrealizować. W obu seriach opublikowanych w albumie (*Karczeby i Aktorzy*) ludzie umieszczeni są w centrum kadru, ujęci frontalnie, na niektórych zdjęciach w całości, na innych w półzbliżeniu lub w planie amerykańskim. Kompozycję zdjęć cechuje dążenie do symetrii, chociaż krajobraz, w którym umieszczeni są modele, symetryczny oczywiście nie jest: czasem po jednej stronie kadru widać wysokie drzewo, innym razem droga biegnie lekkim łukiem. Niezwykle trafne są spostrzeżenia literaturoznawczyni i antropolożki Doroty Nowak-Baranowskiej na temat relacyjności uchwyconej przez fotografa:

Na zdjęciach Pańczuka ludzie pozują nie na tle swojej ziemi, lecz jakby razem z nią. Trudno powiedzieć, co jest na pierwszym planie: człowiek czy ziemia. Bohaterowie cyklu są z tą ziemią spojeni, są w nią wpisani, z niej wyrastają (lub też ona z nich). To związanie z ziemią jest tak silne, że granica między przyrodą a człowiekiem prawie się zaciera, co doskonale widać na zdjęciach. Przywiązanie tych ludzi do ziemi, do korzeni, do gleby jest podkreślone poprzez dosłowne splątanie ciała ludzkiego z otaczającą roślinnością i całym otoczeniem. Na niektórych fotografiach splątanie jest dosłowne (mężczyzna zanurzony w bagnie, kobieta zaplątana w trawy i gałęzie, człowiek wyglądający z beczki), na innych związok człowieka z naturą jest bardziej symboliczny (ludzie na tle stogów siana, na polu, z kawałkiem zwierzęcej skóry w dłoni)<sup>198</sup>.

Badaczka z dużą wrażliwością rozpoznaje realizm ekologiczny zdjęć Pańczuka, wpisując je w porządek etnograficzny i równocześnie wskazując, że inscenizowane portrety są zogniskowane wokół współbycia ludzi i ziemi. Język, jakiego Nowak-Baranowska używa do opisu i interpretacji fotografii, jest idealnie dobrany do ich warstwy dosłownej i symbolicznej, obfituje w wieloznaczne słowa związane z zakorzeniem, wzrastaniem, krajobrazem. Dostrzega też w *Karczebach* dynamiczne powiązanie ludzi i natury wokół nich: przemyślane i inscenizowane często wspólnie z portretowanymi kompozycje stanowią wyzwanie dla schematów myślowych i wizualnych, które świadczyłyby o związku człowieka z pejzażem jako o relacji zawłaszczania, podporządkowania czy zupełnej obcości.

198 D. Nowak-Baranowska, *O Karczebach Adama Pańczuka*, <http://www.etnologia.pl/polska/teksty/o-karczebach-adama-panczuka.php> [dostęp: 9.08.2022].

Nie zgadzam się jednak z wnioskami autorki, iż *Karczeby* to fotograficzna opowieść o zderzeniu wieczności z tym, co śmiertelne: „Przemijalność ludzkiej materii podkreślona jest przez wieczność ziemi i odwrotnie”<sup>199</sup>. W ujęciu Bellacasy, przypomnę, ziemia (gleba, błoto, kurz) jest w równym stopniu ożywiona co martwa, przypominająca wciąż o śmiertelności właśnie, a w śmierci transformująca materię w nowe formy życia. W tej nowomaterialistycznej perspektywie ziemia nie jest niezmienna, stabilna, trwała, lecz uczestniczy w nieustannej przemianie i wymianie (intra-akcjach, jak za Barad napisałaby Radkiewicz). Skoro – co przyznaje interpretatorka zdjęć – mieszkańcy Podlasia „pozują z ziemią”, to ta wspólnota w moim odczytaniu kieruje nas nie tyle w stronę przeciwstawienia wieczności i śmiertelności, ile ku posthumanistycznym wyobrażeniom relacji: „[m]yśląc z ziemią, żywość (*aliveness*) porusza się, przemienia się i krąży, odkrywając wspólny, splątany los, który zaciera ludzko-glebowe granice ontologiczne”<sup>200</sup>. Idąc tym tropem, nie zgadzam się również z konkluzją tekstu Nowak-Baranowskiej, która przekonuje, że „poprzez płynne wpisanie elementu człowieczego do nietkniętego cywilizacją krajobrazu autor najpełniej ukazał tożsamość Karczebów”<sup>201</sup>. Uważam, że stylistyczna i kompozycyjna konsekwencja Pańczuka we współtworzeniu zdjęć wraz z osobami pozującymi odsłania przed widzem raczej fenomen upłynnienia się, unieważnienia rozdziału cywilizacji i natury, dowodząc, iż możliwe jest inne myślenie: o świecie, w którym ziemia i człowiek pozostają we wciąż przemieniającym ich kontakcie.

Zasadność takiej interpretacji w moim odczuciu udowadniają trzy kadry<sup>202</sup>. Pierwszy (i zarazem pierwszy w albumie) to portret osoby dojrzałej, raczej niewysokiej, ubranej w czarny płaszcz z ciepłym kołnierzem skrywającym niemal całą głowę. W proporcjach postaci coś się jednak nie zgadza: ręce wydają się nieproporcjonalnie długie w stosunku do nóg, a dłonie zbyt szerokie względem rozmiaru głowy. Nie jestem pewna, jak fotograf osiągnął ten efekt – być może to po prostu fotomontaż, być może osoba ta klęczy na trawie, a może pod płaszczem jeszcze ktoś się chowa? Postać ludzka – tak ją nazwijmy – jest umieszczona w środku kadru, oś symetrii przebiega dokładnie wzdłuż jej ciała.

199 Ibidem.

200 M. Puig de la Bellacasa, *Re-animating soils...*, s. 401.

201 D. Nowak-Baranowska, *O Karczebach...*

202 Wideo z przeglądania książki fotograficznej, w którym pojawiają się omawiane zdjęcia: <https://vimeo.com/89419749> [dostęp: 9.11.2022].

Z głowy „wyrasta” jej korona rozłożystego, bezlistnego, zamglonego drzewa stojącego w tle. Po obu stronach postaci znajdują się wysokie trawy, suche rośliny łąkowe – zdjęcie zrobiono późną jesienią, bezśnieżną zimą lub wczesną wiosną. Kompozycja fotografii sprawia, że elementy środowiska naturalnego płynnie przechodzą w postać i z powrotem w środowisko, a choć człowiek wyróżnia się tu nieco kolorem – jest najciemniejszym elementem zdjęcia – trudno mówić o wyrazistym czy jednoznacznym przeciwstawieniu świata ludzkiego i natury.



Drugie zdjęcie, które przekonuje mnie o „relacyjnym” modelu świata ujętego przez Pańczuka, jest według mnie nieco humorystyczne. Znow przedstawia postać ludzką o trudnej do zidentyfikowania płci, znajdującą się w centrum kadru. Człowiek ten stoi na zmarzniętym błocie, w rękach trzyma motykę z trzema zębami, a na głowę ma nałożony wiklinowy kosz, który zasłania jej/jego twarz. W tle widoczne są rozmyte drzewa, zaś po prawej stronie kadru zabudowania<sup>203</sup>. Podobnie jak we wcześniej omówionym portrecie, tutaj również nie potrafię dopatrzeć się opozycji między człowiekiem a krajobrazem, widzę raczej wspólnotę, a zabawna inscenizacja sugeruje, że postać ludzka czuje się na tej ziemi jak w domu.



<sup>203</sup> Zdjęcie to przywodzi na myśl fotografię autorstwa Jerzego Lewczyńskiego *Nieznany* (1959) z cyklu *Głowy wawelskie*, na której ujęty frontalnie robotnik zasłania twarz łopatą. Fotografia Lewczyńskiego, podobnie jak cały cykl, interpretowana jest jako symboliczny wyraz człowieka w opresji systemu totalitarnego. Zob. np. M. Dąbrowski, *Jerzy Lewczyński, „Nieznany” z serii „Głowy wawelskie”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-lewczynski-nieznany-z-serii-glowy-wawelskie> [dostęp: 9.08.2022].

Trzecia fotografia, skomponowana wedle identycznego schematu frontalnie ujętej postaci ludzkiej w środku kadru, ukazuje tym razem człowieka w ciemnym ubraniu, stojącego w dość głębokim śniegu. Na wysokości twarzy trzyma on wiadro, w którym coś (być może siano?) płonie, w tle ledwo widoczne są szare zarysy lasu i nieba. Wydaje się, że w tej inscenizacji człowiek również jest równoważnym elementem mikroświata zdjęcia, w którym największą powierzchnię zajmuje połać śniegu.



We wszystkich trzech fotografiach z cyklu dostrzegam przedstawienie wspólnoty człowieka i ziemi, która jest obecna na terytorium wsi, w tym wypadku bardzo konkretnej – zdjęcia zostały wykonane w Lubańce i okolicach. W przemyślanych i wystudiowanych inscenizacjach każdy element ludzki i nie-ludzki pasuje do siebie idealnie, pozostawiając przestrzeń na przepływy i transformacje materii, które osoba oglądająca zdjęcia dopowiada sobie w wyobraźni.

Człowiek poza kadrem:

*Punkt widokowy i Kraina Krzysztofa Szlapy*

Inaczej niż Pańczuk, w obrębie kadru uchwytyjący ziemię i człowieka, działa Krzysztof Szlapy, którego cykle można zaklasyfikować do fotografii krajobrazowej. Wątek relacji człowieka i środowiska pojawia się w różnych jego zdjęciach, a jednej z prac, stworzonej wspólnie z Kamilem Myszkowskim, będącej ujęciem pojęcia życia i przedstawiającej nieco surrealistyczny związek aparatu z roślinami synantropijnymi, poświęciłam odrębny tekst traktujący o metaforyczności fotografii<sup>204</sup>.

204 Zob. J.H. Budzik, *METAFOtoGRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021, nr 6, s. 125–141; <https://journals.umcs.pl/en/article/view/11263/pdf> [data dostępu: 16.08.2022].

Z bogatego dorobku Szlapy w tym miejscu wybieram kadry z dwóch cykli zatytułowanych *Punkt widokowy*<sup>205</sup> oraz *Kraina*, nad którymi praca wciąż trwa. Pierwszy konsekwentnie realizowany jest w czerni i bieli, drugi w kolorze. Na *Punkt widokowy* składają się zdjęcia tworzone w różnych lokalizacjach, na *Krainę* – zdjęcia związane z Podkarpaciem, ważnym dla artysty ze względów rodzinnych. Podobnie jak w wielu innych (choć nie wszystkich) fotografiach Szlapy, w kadrze nie pojawiają się postaci ludzkie, jednak przecucie obecności człowieka na swój sposób przenika te zdjęcia. W konsekwentnym usuwaniu człowieka poza ramę kadru fotografik wpisuje się w nurt nowej fotografii krajobrazu, opisany przez kuratorki skupione w CUCO:

Wiele fotografii przygląda się rozmaitym aspektom wpływu człowieka na systemy naturalne, lecz stawia odbiorcę przed opustoszałym krajobrazem. Na pierwszy rzut oka ujęcia niezamieszkałych równin i gór jawią się jako olśniewająco piękne i dopiero dłuższe przyjrzenie się ujawnia ślady tego, jak ludzka działalność przekształciła lub zniszczyła te środowiska<sup>206</sup>.

Słów tych można by użyć także do opisu zdjęć Szlapy, który ukazuje krajobrazy w taki sposób, by były odbierane jako piękne, oraz wplata w nie ślady bytności człowieka. Element ludzki jest w nich obecny, choć nie zostaje przedstawiony.

Ludzki wydaje mi się tytułowy punkt widzenia w pierwszym cyklu, gdyż Szlapa wykorzystuje klisze i konwencje fotografii pejzażowej, skupiając się na interesujących, pięknych detalach (np. fotografia chmury) lub na „rytmie” krajobrazu w szerokich planach: układach drzew w lesie, falach na wodzie, rzeźbie górskiego terenu czy kształtach rysowanych przez wiatr na śniegu. Harmonia, regularność, czasem symetria kompozycji tych zdjęć – co zawdzięczają one właśnie wyborowi odpowiedniego punktu widzenia – przywodzi na myśl klasyczną kategorię „piękna”. Jednak uznanie, że cykl Szlapy jest ilustracją piękna natury (rozumianej tu jako coś opozycyjnego względem człowieka i cywilizacji), byłoby w moim przekonaniu uproszczeniem. W *Punkcie widokowym* dostrzegam refleksję, która przenika prace katowickiego fotografika, a która przejawia się tu w świadomości konwencji fotograficznego pejzażu i skojarzeń z nim związanych. Zdjęcia z serii wychodzą poza ramy „pięknego” pejzażu, ponieważ

205 <https://krzysztofshlapy.myportfolio.com/natural-viewpoint> [dostęp: 16.08.2022].

206 CUCO – curatorial concepts berlin e. V, *Tęsknota...*

w moim odczytaniu przedstawiają one widoki „uziemione”. Nie chodzi tylko o ukonkretnienie miejsca wykonania zdjęcia – choć w prezentacji cyklu w internetowym portfolio artysta nie podaje lokalizacji, chętnie odpowiada na pytania o to w rozmowach – lecz też o takie kadrowanie i komponowanie ujęć, w którym widać wyraźnie rolę materialnej ziemi dla pejzażu. Leśne podszycie, piach, śnieg pokrywający podłoże, dno wody, kamienie opierające się na gruncie, drogi wydeptane w piasku przez człowieka i ptaki – te elementy zdjęć *Punktu widokowego* zdradzają według mnie, iż ich autor myśli o ziemi i o tym, w jaki sposób determinuje ona to, co wydarza się przed i poza obiektywem.

Szczególnie emblematyczne jest dla mnie pierwsze zdjęcie, zamieszczone w internetowej prezentacji cyklu. Zorientowany poziomo kadr przedstawia samotne drzewo na skoszonej łące lub polu. Trudno ustalić, jaki to gatunek drzewa, gdyż znajduje się ono na drugim planie, w zamgleniu i nieostrości. Zdjęcie mogło zostać wykonane jesienią lub przed wiosną, drzewo jest bezlistne, niebo, na którym nie ma słońca, jest koloru przybrudzonej szarością, mlecznej bieli. Mniej więcej jedną trzecią wysokości kadru zajmuje ziemia. Utrzymana w skali szarości wydaje się niemal płaską plamą, choć po bliższym przyjrzeniu się dostrzegam na niej geometryczne linie, być może ślady pracy maszyn lub poruszania się człowieka. Połąć ziemi wyznacza w mojej interpretacji terytorium tego zdjęcia, jakiegokolwiek ruchu, działania, planowanie przestrzenne musi uwzględnić jej obecność. Można też tę fotografię zestawić z omawianym pierwszym zdjęciem Pańczuka, ponieważ ziemia i drzewo znajdują się w niemal analogicznych punktach kompozycji, choć zdjęcie z *Karczeb* ma kształt kwadratu. U Pańczuka człowiek „zrastał się” z ziemią i drzewem, u Szlapy ziemia może przyjąć człowieka, który zapewne nieraz po niej już stąpał, o czym świadczyłyby ukazane ślady ludzkiej działalności. Kiedy patrzę na to zdjęcie, do głowy przychodzi mi pytanie: człowiek nie może bez tej ziemi istnieć, ale czy ona może istnieć bez człowieka?

Odpowiedzi szukałabym w koncepcji krajobrazu wypływającej m.in. z filozofii Martina Heideggera, a rozpatrywanej przez Sławka jako część tzw. oikologii, a zatem nauki o zamieszkiwaniu, w której to nazwie pojawia się ten sam słowotwórczy rdzeń (gr. *oikos* – dom), co w słowie „ekologia”<sup>207</sup>. Literaturoznawca

207 Do wywodów Tadeusza Sławka odwołuję się także w artykule: J.H. Budzik, *(Eko)plakat wobec zmian krajobrazu w antropocenie*, „Zeszyty Artystyczne” 2021, nr 29, s. 132–145; [http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/12/ZA\\_39\\_132-145.pdf](http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/12/ZA_39_132-145.pdf) [dostęp: 16.08.2022].

dostrzeża w krajobrazie miejsce spotkania człowieka i jego środowiska, wszystkiego, co ludzkie i nie-ludzkie. Argumentuje, że tak definiowany krajobraz warunkuje sposób, w jaki człowiek rozumie otaczający go świat: „Z tezy, iż krajobraz jest otuliną naszego bycia, wynika, że to, jak postrzeża go nasze spojrzenie, a tym samym, jak ogarnia nasza myśl, warunkuje sposób rozumienia świata. Krajobraz zatem to rozumienie i obdarzanie świata sensem”<sup>208</sup>. W przypadku zdjęcia Szlapy mamy do czynienia ze spojrzeniem piętrowym: pierwsze jest spojrzenie fotografa, a następnie spojrzenie osoby patrzącej na zdjęcie, a zatem myślenie odbiorcy pozostaje w jakimś stopniu pod wpływem myśli fotografa. Jeśli miałabym sformułować myśl przejawiającą się w zdjęciu samotnego drzewa i ziemi, byłoby to przekonanie, że na tej ziemi człowiek spotyka się ze środowiskiem, a ostre granice między naturą a cywilizacją ulegają zatarciu.



Fot. 20. Krzysztof Szlapa, z serii *Punkt widokowy*, bez tytułu, 2020 (Białowieża). Samotne drzewo niemal zlewa się z niebem i ziemią, co można odczytywać jako metaforyczne przedstawienie wzajemnych współzależności wszystkich części ekosystemu.

Źródło: Ze zbiorów Artysty.

<sup>208</sup> T. Sławek, *Adres i wędrówka. Szkic ekologiczny*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2014, nr 24, s. 67.

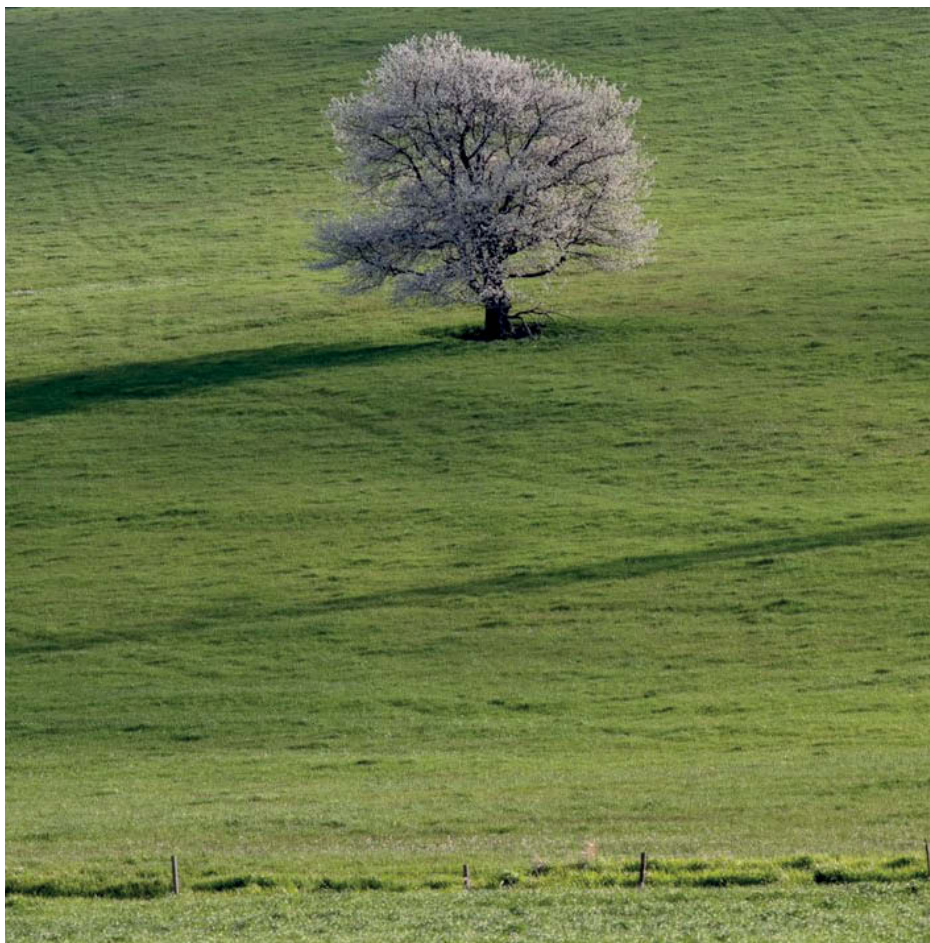
Oglądana w kontekście oikologicznym fotografia pejzażu (każda) jest zakorzeniona („uziemiona”) w realizmie, choć oczywiście nie jest im obca alegoryzacja lub symbolizacja natury<sup>209</sup>. Takie perspektywy interpretacyjne otwiera wiele barwnych zdjęć Szlapy z cyklu *Kraina*. Pisząc te słowa w sierpniu 2022 roku, kiedy praca nad zestawem wciąż trwa i zapewne będzie trwać jeszcze kilka lat, zauważam już w *Krainie* – z której Autor udostępnił mi niemal 60 ujęć – kilka powtarzających się wątków. Są to: współistnienie tradycyjnej, drewnianej architektury mieszkalnej i sakralnej z wszechogarniającą roślinnością, materialne ślady wielokulturowej przeszłości okolic Dukli w przestrzeni, rzeźba terenu wynikająca z procesów naturalnych i antropogenicznych, wreszcie motyw przenikający niemal wszystkie znane mi zdjęcia – harmonijna relacja ludzkiego i nie-ludzkiego.

Jest ona widoczna np. w zdjęciu powtarzającym motyw samotnego drzewa z *Punktu widokowego* i tak roboczo zatytułowanym. Fotografia wykonana w Rogach, jak opisał ją twórca, została jednak skomponowana inaczej. Kwitnące owocowe drzewo stoi niejako na drugim planie, umiejscowione w górnym odcinku wyobrażonej wertykalnej osi symetrii. Pierwszy plan i tło zarazem wypełnia zieleń łąki, po której lewej stronie kładzie się cień drzewa oraz, bliżej patrzącego, drugi podłużny cień niewiadomego pochodzenia. Na pierwszym planie widoczne są niskie słupki wyodrębniające teren. Na całej zielonej powierzchni rozpoznać można natomiast w trawie koleiny wyznaczone przez ruch pojazdów, który zapewne odbywa się na tym terytorium. Zdjęcie to wydaje mi się wręcz idealną ilustracją definicji krajobrazu sformułowanej przez Sławka: w ramach kadru spotyka się ze sobą historia i dzień dzisiejszy, człowiek i jego praca na roli z właściwościami natury, zapowiedź owocowania i żniw. W odróżnieniu od zdjęcia z *Punktu widokowego* na tej fotografii nie zostało ujęte niebo, ziemia – tu w postaci gleby, z której wyrastają trawy i drzewo – wypełnia cały jego świat. I chociaż człowiek pozostaje poza kadrem, został wpisany w terytorium ujęte na zdjęciu.

---

209 „Wartość dodana” ponad realistyczne przedstawienie krajobrazu na zdjęciu wiąże się z tradycją malarstwa pejzażowego, rzecz jasna, wyprzedzającego fotografię. Formowało ono u odbiorców sposób postrzegania krajobrazu rzeczywistego, nierzadko realizując przesłanie polityczne, ideologiczne lub będąc polem praktyki urzędzeń optycznych. Por.: N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 226–227; A. Lebensztejn, *Odkrycie pejzażu. Kilka słów o historii i znaczeniu gatunku*, w: *Mocne stąpanie po ziemi w ramach projektu Rezerwat*, red. M. Lisok, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2015; J.H. Budzik, *(Eko)plakat...*, s. 137–138.





**Fot. 21.** Krzysztof Szlapa, z serii *Kraina*, bez tytułu, 2021 (Rogi, samotne drzewo). Ziemia wypełnia cały kadr, a choć na zdjęciu nie ma żadnej postaci ludzkiej, to obecność człowieka została zaznaczona poprzez równo skoszoną trawę, ogrodzenie, ślady kół.

Źródło Ze zbiorów Artysty.

Podobny motyw obserwuję w fotografii opisanej jako wykonana w miejscowości Chyrowa. Kadr jest nietypowy, ma format pionowej panoramy, a zatem wydaje się horyzontalnie wydłużony. Zdjęcie zostało wykonane z wysokości. Na pierwszym planie widoczny jest zagajnik, część drzew ma już pąki. Na drugim planie od prawej strony kadru wije się polna droga z głębokimi koleinami, która przebiega w głąb zdjęcia, aż po łuku w prawo znika, zasłonięta kępą drzew. Wokół drogi mieszają się połacie ziemi zadrzewionej, zarośniętej krzewami oraz

najpewniej uprawnej lub służącej do wypasu zwierząt, o czym świadcząby słupki graniczne po lewej stronie. W interesujący sposób wyróżnia się tu ziemia drogi: o ile wokół wszystko zielenieje (to najpewniej wczesna wiosna), o tyle wyjeżdżone ślady kół zachowują ugrowy, typowo ziemisty odcień. Błoto i kurz drogi nie podlegają procesom wzrostu, lecz stanowią specyficzną, ożywioną na nowo (*re-animated*, jak pisała Bellacasa) materię ziemi.



**Fot. 22.** Krzysztof Szlapa, z serii *Kraina*, bez tytułu, 2021 (Chyrowa). Podobnie jak na poprzedniej fotografii, tutaj również o obecności człowieka w środowisku świadczą jedynie ślady w ziemi, co podkreśla związek ludzkiego z ziemskim.

Źródło: Ze zbiorów Artysty.

Jerzy Orawski, komentator zdjęć Szlapy i autor tekstów do jego indywidualnych wystaw oraz publikacji albumowych, proponuje następującą interpretację *Krainy*:

Niech nas jednak nie zwiedzie koncept „realistycznego” dokumentu, w ujęciu krajobrazu-pejzażu, spajający całość projektu. [...] Twórca bowiem świadomie wykorzystuje jedną z konstytutywnych cech krajobrazu, którą stanowi jego przynależność w tym samym stopniu zarówno do natury, jak i do kultury, co oznacza przyznanie obydwu składowym tej samej rangi w procesie jego kształtowania<sup>210</sup>.

W wypowiedzi tej znawca fotografii zdecydował się na utrzymanie rozróżnienia między naturą a kulturą, co wyznaczyło trop wyjaśnienia, czym jest krajobraz w zdjęciach Szlapy. I chociaż sama proponuję ich inne odczytanie, znoszące te granice, pozostaje mi się zgodzić z główną myślą autora. Orawski udowadnia bowiem, że ujęcia z *Krainy* są wizualnym przedstawieniem idei, iż krajobraz konstruowany jest równocześnie przez czynniki ludzkie i nie-ludzkie, nie jest możliwy do pomyślenia bez ich wzajemnego splątania. Uważam, że Szlapię udało się coś jeszcze: przekroczył antropocentryczność fotografii, usuwając człowieka w (antropo)cień, poza ramy kadrów. Dzięki temu punkt widzenia obu cykli jest nie tylko ludzki. Powiedziałabym, że jest także ziemski.

## Podsumowanie: cienie interpretacji

Interpretacje, które prowadziłam z perspektywy „uziemia” oraz brudnej estetyki, w moim przekonaniu uzupełniają studia nad dwudziestopięciowiecznym polskim filmem i fotografią. Wątek relacji ludzi i ziemi wiąże się m.in. z wszechstronnie badanym motywem transformacji ustrojowej i jej reprezentacji w obrazach. Optyka ekokrytyczna dodaje do tak zorientowanych badań wymiar środowiskowy, wpływa także na przemianę postawy odbiorczej. Od osoby dokonującej interpretacji wymaga uważności i wrażliwości na nie-ludzkich aktorów, dąży do przesuwania akcentów w całościowym oglądzie narracji i obrazów. Zaproponowane szkice interpretacyjne traktuję jako laboratorium ekokrytyki

210 J. Orawski, *Kraina*, tekst niepublikowany, udostępniony mi przez Autora.

materialnej, ćwiczenie zmiany perspektywy i wychodzenia z antropocentrycznych schematów czytania tekstów kultury. Pomimo że wybrane przeze mnie filmy i zdjęcia nie dotyczą wprost tematów ekologicznych, nie jest w nich obecny aktywistyczny czy edukacyjny przekaz, to jednak eksploracja wymiaru reprezentacji relacji środowiskowych przynosi nowe spojrzenie na miejsce obrazów w dyskursie o środowisku jako nieustannej wymianie i interakcji. „Antropocienisty” charakter wybranych filmów i zdjęć odsłania też skomplikowanie tych relacji, a odniesienie praktyki interpretacyjnej do filozoficznej kategorii Marca sytuuje moje studium w obrębie namysłu, który ma ambicję przekroczyć czy też ominąć ograniczenia podejścia krytycznego.

Zauważam jednak także problematyczność podjętej ścieżki interpretacyjnej. We współczesną ekokrytykę, jak wyjaśniam w pierwszej części tego rozdziału, wpisana jest pewnego rodzaju misja formowania postaw, inspiracji do działania, które miałyby na celu troskę o planetę i zmianę zarówno codziennego zachowania zwykłych ludzi, jak i wielkich polityk. Tymczasem nie mam narzędzi, aby zbadać i ocenić, czy proponowane przeze mnie odczytania filmów i fotografii mogą przyczynić się do takich wymiernych rezultatów. Stoję jednak na stanowisku, że moim zadaniem jako naukowczynie i dydaktyczki w obszarze kulturoznawstwa jest stworzenie impulsu do nowych praktyk interpretacji rzeczywistości, konfrontowanie odbiorczyń i odbiorców z nieoczywistym podejściem do tekstów, a także wykształcenie nawyku kwestionowania utartych interpretacji klasycznych czy historycznych już dzieł. W propozycjach pomieszczonych w tym rozdziale chciałam pokazać, że „ekologiczna nadinterpretacja”, do której namawia Szaj, ma sens i wzbogaca humanistyczny dyskurs.

## Przenikanie (II)

W 1965 roku w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej Mirosław Kijowicz, malarz i reżyser filmów animowanych, stworzył w technice wycinankowej miniaturę *Sztandar*<sup>211</sup>. W widzianym z perspektywy ptasiej, bliżej nieokreślonym mieście, utrzymanym w szaro-brązowej kolorystyce, na głównym placu zbierają się identycznie wyglądający obywatele. Każdy – uproszczone postaci to wyłącznie mężczyźni – wyjmuje z głowy niebieską chorągiewkę. Rozpoczyna się marsz, jednak po chwili obywatele wracają na plac – dołącza do nich ostatni, spóźniony człowiek. Ten nie może znaleźć w głowie niebieskiej chorągiewki, zamiast tego znajduje przeróżne kolorowe przedmioty, które w surrealistyczny sposób zaczynają krążyć nad placem. Wedle interpretatorów filmu obiekty, które spóźnialski znajduje w swojej głowie, to „dobra konsumpcyjne”, budzące wśród współobywateli ciekawość, pożądanie, sprawiające, że zapominają oni o pochodzie i zaczynają działać w bardziej zindywidualizowany sposób<sup>212</sup>. Wszystko jednak wraca do uniformizującej normy, kiedy w głowie niesformnego mężczyzny znajdują się kawałki niebieskiego sztandaru. Współobywatele skleją go w całość i zwartym szykiem wyruszają na marsz.



**Fot. 23.** Kadr z filmu *Sztandar*. Obraz zuniformizowanej społeczności, której symbolem staje się niebieska chorągiewka przynoszona na bliżej nieokreślony marsz.

Źródło: Zrzut ekranu.

211 Zob. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=426167> [dostęp: 5.12.2021].

212 Zob. opracowanie dydaktyczne filmu: <https://filmotekaszkolna.pl/dla-nauczycieli/nasze-lekcje/lekcja-27-rownosc-roznosc-demokracja/filmy/sztandar,62> [dostęp: 5.12.2021].

W ciągu zaledwie siedmiu minut Kijowicz w skrótovej, minimalistycznej formie opowiada widzowi, na czym polega unifikacja i opresja obywateli w systemie totalitarnym. Wskazuje również, że zbytne wychylenie (choćby w głowie) w stronę rzeczywistości Zachodu (kolor, przedmioty zbytku) jest niemile widziane, gdyż finalnie każdy musi nieść identyczny sztandar i uczestniczyć w kolektywnym pochodzie, w którym nie ma miejsca na żadne indywidualne rysy.

Drugi biegun tego doświadczenia odnajduję w społeczno-filmowym eksperymencie *Anarchia* Sasnala (2001)<sup>213</sup>: artysta w dniu zakończenia roku szkolnego poprosił uczennice i uczniów jednej z tarnowskich szkół, aby stanęli w granicach znaku anarchii – litery A narysowanej kredą na boisku. Półtoraminutowy materiał filmowy dokumentuje, jak szybko młodzi ludzie wychodzą poza kontury symbolu, niczym nieskrępowani poruszają się po boisku. Zapis filmowy tworzy metaforyzację „żywego sztandaru” anarchii, polegającej przecież na działaniach, które nie respektują ograniczeń i ucisku, prób sformatowania do pożądaných wzorców i norm.

Przywołuję te dwa filmy jako zapowiedź ostatniego rozdziału, który może się wydawać nie dość spójnie połączony z problematyką podejmowaną w dwóch poprzednich. Nie jest on jednak, wbrew pozorom, oderwany od dotychczasowego wywodu, a dotyczy sfery niezwykle istotnej dla kultury wizualnej: jej potencjału do zmiany świata. Mirzoeff udowadnia, że współcześnie praktyka kultury wizualnej „skupia się [...] na aktywizmie wizualnym”<sup>214</sup>, dąży do rzeczywistego przeobrażenia nie tylko rzeczywistości obrazów, ale najprawdziej – i często dotkliwie – realnej rzeczywistości otaczającej każdego z nas. W swoich badaniach amerykański teoretyk kultury zauważył, że myślenie o lepszym świecie zaczyna się w obrazie, w obrazie ma też swoje źródło krytyka zmierzająca do stworzenia wyobrażeń, jaki ten lepszy świat miałby być. Trzeba się zatem nauczyć, jak zobaczyć świat, aby zmiana mogła w ogóle zaistnieć<sup>215</sup>.

W ostatnim rozdziale przyglądam się obrazom, które uważam za efekty nauki widzenia świata takim, jaki jest, i w których dostrzegam aktywistyczną iskrę zmierzającą do jego zmiany. Dlatego będę je rozpatrywać w kontekście

---

213 Zob. <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sasnal-wilhelm-anarchia> [dostęp: 9.08.2022].  
Dziękuję dr hab. Ewie Ogłozie za zwrócenie mi uwagi na możliwość zestawienia dzieł Kijowicza i Sasnala.

214 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, s. 296.

215 Por. *ibidem*, s. 306.

kategorii sztandaru, opisanego już przez innych badaczy w polskiej kulturze wizualnej, oraz transparentu, ponieważ obrazy transparentów – rzeczywistych i wyobrażonych – zajmują niebagatelne miejsce w repertuarze polskich obrazów filmowych i fotograficznych. Wybrałam zaledwie wycinek problemów świata w kryzysie, które trafiają na sztandary i transparenty, niemniej myślę, że można go potraktować jako laboratorium kultury wizualnej. Kultura ta „uczy, jak uczyć się o tym, jak wyobraźnia wizualna, myślenie wizualne i wizualizacja wspólnie tworzą światy, w których żyjemy i które chcemy zmieniać”<sup>216</sup>. Reprezentacje momentów krytycznych, uchwycone przez filmowców i fotografów w fikcjach i dokumentach, spełniają te założenia, wytyczają także ścieżki namysłu nad obrazami jako elementami myślenia o świecie.

---

216 Ibidem, s. 295.





## Rozdział IV

### Sztandary: filmy i fotografie zaangażowane w świat w konflikcie

W autorskim katalogu obrazów charakterystycznych dla współczesnej polskiej kultury wizualnej, zatytułowanym *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, badacze z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Magda Szcześniak i Łukasz Zaremba, opisali też sztandar. Zwracają oni uwagę na to, że w latach 30. XX wieku artyści z lwowskiej grupy surrealistów zbliżyli się w swoich dziełach do rzeczywistości, demonstrując wtedy poparcie dla ruchu robotniczego<sup>1</sup>. Analizując działania malarzy awangardowych, którzy zaangażowali się politycznie, kulturoznawcy tak charakteryzują tę kategorię obrazu: „wybrzmieć tu musi pytanie o możliwość stworzenia czegoś na kształt sztandaru – oraz pytanie o rolę artystów w tworzeniu tego sztandaru jako propagandowego, silnego obrazu, wywołującego i kanalizującego emocje, gromadzącego ludzi i napędzającego do działania”<sup>2</sup>. Obraz-sztandar miałby zatem moc wyrażania, ale i inspirowania uczuć, potrzeb i postulatów grupy osób, a także sprzyjałby ich gromadzeniu się i aktywności politycznej.

Szcześniak i Zaremba zauważają, że „[w]iększość z tak silnych wspólnotowych obrazów, niezależnie od ich jakości artystycznej, służy budowaniu narodowo-religijnej wspólnoty”<sup>3</sup>, pełnią więc one funkcje kształtowania i wzmacniania tożsamości, są „narzędziami identyfikacji i oporu”<sup>4</sup>. Autorzy relacjonują, jak w ciągu XX wieku obrazy-sztandary rozprzestrzeniały się w różnych mediach, co pokazywały, a co ukrywały, jak były wykorzystywane także do walki sprzecznych racji obok słów, jak istotną rolę odegrały np. w kształtowaniu się retoryki i narracji o „Solidarności” w latach 80. XX wieku czy w Czarnych Protestach

---

1 Zob. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, *Sztandar*, w: *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, red. I. Kurz et al., Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 132.

2 Ibidem.

3 Ibidem, s. 133.

4 Ibidem.

od 2016 roku. Choć zmieniały się estetyki, media i sposoby wytwarzania i użytkowania obrazów-sztandarów, niezmiennie pełniły one funkcję „totemów słabszych [...] oraz narzędzi niezbędnych do budowania wspólnot alternatywnych wobec unifikującej heteronormatywnej wspólnoty narodowej”<sup>5</sup>. Na ulicy, w domu czy w świecie wirtualnym obrazy-sztandary stały się symbolicznymi parasolami, pod którymi schronienie znajdują osoby o różnorodnych przekonaniach, sprzeciwiające się uniformizacji, jaka zachodzi w opisaney przeze mnie w *Przeknikaniu (II)* animacji Mirosława Kijowicza.

W tym rozdziale dokonuję analizy i interpretacji filmów i fotografii, które w moim przekonaniu można nazwać obrazami-sztandarami. Tak jak w animowanej miniaturze Kijowicza z połowy lat 60. XX wieku, tak we współczesnej Polsce ścierają się manifestacje wspólnot homogenicznych i różnorodnych, a część obywateli wybiera własne ścieżki, oddalone od głównych nurtów. Ta sytuacja przekłada się na estetykę obrazów-sztandarów. Rozpocynam od studium krótkiego metrażu *Najpiękniejsze fajerwerki ever* (2017) Aleksandry Terpińskiej. Fikcyjna opowieść o zamieszkach w nienazwanej stolicy, w której jednak rozpoznajemy Warszawę, przedstawia możliwe postawy młodych ludzi względem władzy – oporu wobec niej oraz widocznego grupowego manifestowania poglądów, a zatem wobec polityczności. Część druga rozdziału to szkice o fotomontażu Ady Zielińskiej z 11 listopada 2018 roku *Independence Day*, o zdjęciach Piotra Uklańskiego z cyklu *Polska* (2016 i 2017), o filmie fabularnym *Pewnego razu w listopadzie* (2018) Andrzeja Jakimowskiego oraz o dokumentach: *Mój kraj taki piękny* (2019) Grzegorza Paprzyckiego, *Potomkowie cywilizacji łacińskiej* (2020) Roberta Kowalskiego i *To See Independence* (2020) Piotra Jasińskiego. Sztandary są fizycznie obecne w warstwie wizualnej tych obrazów, jako konkretne transparenty. Wybrane fotografie i filmy mogą być również traktowane metaforycznie jako obrazy-sztandary grup pozostających w konflikcie wobec zagadnień patriotyzmu, tożsamości narodowej oraz sposobu rozumienia Święta Niepodległości. W studiach interpretacyjnych odwołuję się m.in. do filozoficznej refleksji Tadeusza Sławka na temat chodzenia jako aktywności myślowej i politycznej, do uwag Rebecki Solnit o wędrowce oraz do ustaleń Judith Butler o cielesnym wymiarze zgromadzeń. Syntezie przedstawionych refleksji i interpretacji towarzyszy odniesienie do kategorii gniewu indywidualnego i wspólnotowego, o którym pisze filozof Tomasz Markiewka.

---

5 Ibidem, s. 142.

## Część 1

### Dokąd u-chodzić w obliczu katastrofy?

#### *Najpiękniejsze fajerwerki ever Aleksandry Terpińskiej*

*Najpiękniejsze fajerwerki ever*, uhonorowane w Konkursie Filmów Krótkometrażowych w Cannes w 2017 roku nagrodami Rails d'or i Canal+, dotyczą jednego z najbardziej palących tematów współczesnych, zawierających się w dorzeczu (jak określiłby to Ryszard Nycz) humanistyki zaangażowanej: tożsamości wspólnotowej wobec zmieniającego się świata oraz narastającej radykalizacji nastrojów społecznych i coraz gorętszej temperatury sporów politycznych. Jest to opowieść fikcyjna, jednak zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej odnajdujemy oczywiste nawiązania do aktualnych podziałów w polskim społeczeństwie, a także do gromadzenia się pod wspólnymi sztandarami. To film krótkometrażowy, trwający pół godziny, z koniecznymi dla tej formy uproszczeniami i skrótami fabularnymi, lecz niezmiennie inspirujący do dyskusji na temat wartości, jakimi kierują się członkinie i członkowie społecznej wspólnoty, a także na temat zaangażowania filmowych obrazów w rzeczywistość polityczną.

Zanim reżyserka przystąpiła do jego realizacji, wygrała konkurs na scenariusz inspirowany filmem *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego. Tak powstał krótki metraż wyprodukowany przez Studio Munka z doborową obsadą (Justyna Wasilewska, Malwina Buss, Piotr Polak). Za zdjęcia odpowiada Michał Dymek, nagrodzony za ten film na Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”. Na festiwalach uznanie zdobył też montaż autorstwa Magdaleny Chowańskiej (Nagroda Polskiego Kina Niezależnego im. Jana Machulskiego w kategorii: najlepszy montaż) oraz dobór muzyki (Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych „żubrOFFka”). Walorem filmu Terpińskiej jest dynamiczny montaż, ruchliwa kamera, energetyzująca muzyka, wyraziści bohaterowie i niespodziewane zwroty akcji.

*Najpiękniejsze fajerwerki ever* opowiadają o trojgu młodych ludziach żyjących w kraju, który nagle staje u progu wojny domowej. Widz nie poznaje konkretnych powodów rozruchów wybuchających w filmowym mieście, niemniej rozwój akcji sugeruje, że chodzi o konflikt między działaniami rządu a poglądami czy oczekiwaniami obywateli. W filmie nie padają nazwy kraju czy miasta, jednak realizacja zdjęć w Warszawie, częściowo podczas prób do Święta Wojska Polskiego (o czym mówi twórczyni w wywiadach), znacząco wpływa na odbiór tego krótkiego metrażu. Widz w Polsce może traktować fabułę Terpińskiej jako

historię możliwą, przedstawienie potencjalnych scenariuszy przebiegu konfliktów w naszym kraju. I choć jest ona z pewnością uniwersalna i prawdopodobna w niemal każdym współczesnym społeczeństwie demokratycznym, w którym obywatele mają prawo wychodzić na ulice, by protestować, to nabiera nowych znaczeń w zależności od konkretnego miejsca oraz momentu, w którym jest omawiana. Taka jest też historia mojej interpretacji filmu: pierwsze uwagi na jego temat notowałam w 2019 i powracałam do nich pod koniec 2021 i 2022 roku, rewidując postawione wcześniej hipotezy i przywołując kolejne filmy i fotografie, które uzupełniają narrację o pojawianiu się w przestrzeni publicznej i formach politycznego protestu oraz o odgrywaniu indywidualnych tożsamości i postaw wobec rozpadającego się porządku społecznego.

Terpińska mówi w wywiadzie, że inspiracją do napisania scenariusza była dla niej widoczna w wielu państwach Europy radykalizacja nastrojów, a przede wszystkim wydarzenia w Ukrainie w latach 2013–2014<sup>6</sup>. Analizy dotyczące Euromajdanu zostały w Polsce zebrane przez Jurija Andruchowycza w tomie *Zwrotnik Ukraina*<sup>7</sup>. Literaturoznawczyni Katarzyna Kuczyńska-Koschany zauważa, iż tom ten „[z]aświadcza o tym, jak w bólach i krwawo rodzi się na

6 Zob. P. Domagalska, *Cannes 2017. „Najpiękniejsze fajerwerki ever” Terpińskiej z nagrodami Rails dor i Canal+*, <http://wyborcza.pl/7,101707,21864561,cannes-2017-najpiekniejsze-fajerwerki-ever-aleksandry.html> [dostęp: 8.10.2021]. Przypomnijmy, że 21 listopada 2013 roku w Kijowie rozpoczęły się protesty entuzjastów Unii Europejskiej po tym, jak prezydent Wiktor Janukowycz odmówił podpisania umowy stowarzyszeniowej z UE. Demonstracje szybko rozlały się na inne ukraińskie miasta, a poparcie dla euroentuzjastów wyrażano także w Polsce. Dziewięć dni po rozpoczęciu protestów, w Kijowie na placu Niepodległości brutalnie interweniowała milicja, próbując rozpedzić demonstrantów. Ruch Euromajdanu – oporu wobec Janukowycza – trwał do 22 lutego 2014 roku, kiedy prezydent został usunięty z urzędu. W tym czasie zginęło kilkaset osób. Według mediów nie udało się ustalić ostatecznej liczby ofiar – byli wśród nich przeciwnicy Janukowycza, jego zwolennicy, milicjanci (<https://wia.domosci.dziennik.pl/swiat/artykuly/455923,wolontariusze-oskarzaja-wladze-zanizaja-liczbe-ofiar.html> [dostęp: 8.11.2021]). Z *Najpiękniejszymi fajerwerkami ever* pracowałam w 2018 roku na wyjazdowych zajęciach dotyczących kultury polskiej w Ukrainie, gdzie ten krótki metraż okazał się doskonałym punktem wyjścia do dyskusji o integracji Europy, nacjonalizmie, zmierzchu wartości i autorytetów moralnych, zagubieniu młodego pokolenia i upadku mitu romantycznego. W późniejszych latach podobnymi obserwacjami i przemyśleniami dzielili się doktoranci Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Kolejne konflikty na granicy Polski i Białorusi, a w 2022 roku inwazja Rosji na Ukrainę to aktualne kontekstualizacje filmowej historii.

7 J. Andruchowycz, *Zwrotnik Ukraina*, Wydawnictwo Czarne, przeł. H. Jankowska et al., Wołowiec 2014.

Ukrainie społeczeństwo obywatelskie”<sup>8</sup>. Autorzy innych esejów zwracają uwagę na to, jak w manifestacjach ulicznych dokonywała się przemiana Ukrainy za sprawą osób, które stanęły po stronie obywatelskości i demokracji. To ważny i niejako fundujący kontekst dla rozważań o filmie Terpińskiej, który zaczyna się od ujęć obywatelskich protestów właśnie i opowiada o tym, jak konflikt w obrębie państwa może kształtować los młodych ludzi. Nawiązanie do Euromajdanu, o czym mówi twórczyni, ustawia niejako moją perspektywę interpretacyjną: interesuje mnie, w jakim stopniu działania postaci w *Najpiękniejszych fajerwerkach ever* są deklaracją polityczną, nawet jeśli bohaterowie nie wyrażają czy nie deklarują werbalnie zaangażowania politycznego.

Jak postaram się udowodnić, ze względu na swoją fizyczną obecność na ulicach miasta i poruszanie się w przestrzeni publicznej filmowe postaci działają politycznie, nawet jeśli zaprzeczają politycznemu uwikłaniu. Sposoby bycia i poruszania się bohaterów w mieście będą więc czytać – za Butler – jako zgromadzenia ciał, które to zgromadzenia, choć nietrwałe, mają potencjał zmiany rządów i są wyrazem sojuszu różniących się od siebie jednostek, decydujących się pojawiać wspólnie. Feministka i filozofka dowodzi: „Ucieleśnione działania różnego typu wytwarzają znaczenia na sposób, ściśle rzecz ujmując, ani dyskursywny, ani predyskursywny. Innymi słowy, formy zgromadzenia oznaczają coś uprzedniego wobec i niezależnie od konkretnych roszczeń, które wysuwają”<sup>9</sup>. Istotne jest zastrzeżenie, że Butler jasno definiuje wspólny punkt protestów, które służą jej za materiał do budowania teorii zgromadzeń: to kondycja prekarności i wynikająca z niej kruchość życia niektórych grup obywateli. W odniesieniu do *Najpiękniejszych fajerwerków ever* nadużyciem byłoby uznanie, że tak też jest w świecie filmu, gdyż krótki metraż daje widzowi zbyt mało informacji o istocie konfliktu między służbami państwowymi a protestującymi. Niemniej amerykańska autorka umiejscawia swoje rozważania w nurcie namysłu nad protestami społecznymi, które rozpoczęły się w 2010 roku w Egipcie (teksty zgromadzone w tomie pochodzą głównie z 2012 roku), a wydarzenia Euromajdanu mogłyby z powodzeniem zostać włączone jako egzemplifikacje wyjaśnianych

8 K. Kuczyńska-Koschany, *Majdan, agora i grób*, w: Eadem, *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016, s. 170.

9 J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, epub, s. 12.

przez pisarkę zjawisk, ponieważ spełniają kryterium publicznego wystąpienia różnorodnych jednostek wspólnie przebywających w miejscu publicznym, by zaprotestować przeciwko działaniom władzy.

Oprócz notatek Butler o performatywnej mocy gromadzących się razem, choć różniących się od siebie osób (ciał), najistotniejsze dla *Najpiękniejszych fajerwerków ever* tropy interpretacyjne odnajduję w dwóch esejach poruszających problem politycznego wymiaru chodzenia: *U-chodzić* Sławka oraz *Zewie włóczęgi* Solnit. Oboje autorzy – oczywiście na różne, właściwe sobie sposoby – zajmują się „kulturową historią chodzenia”<sup>10</sup>, którą rozpatrują w kontekstach możliwości przemiany człowieka i świata, zawsze w ramach politycznej wspólnoty. Zdaniem Sławka chodzenie „wyzwała z wewnętrznych i zewnętrznych okowów, ułatwia otwarcie się na swobodny przepływ myśli”<sup>11</sup>. To nie tylko ruch ciała zmierzający do określonego celu, ale praktyka filozofowania i poznawania świata. Solnit i Sławek przywołują miejscami tych samych myślicieli (np. Jeana-Jacques’a Rousseau, Martina Heideggera); Amerykanka zwraca uwagę przede wszystkim na polityczną moc chodzenia, polski autor także na jego doniosłość filozoficzną.

### Fajerwerki i flary. O (filmowym) świecie na progu eksplozji

Trwająca półtorej minuty scena otwierająca *Najpiękniejsze fajerwerki ever* informuje widza, że oto ogląda on świat w trakcie konfliktu, w którym bohaterowie staną przed wyzwaniem określenia swojej tożsamości społecznej i politycznej. Film rozpoczyna się rozedrganym ujęciem zimnych ognii w zbliżeniu, kręconym z ręki, prawdopodobnie z punktu widzenia osoby, która je trzyma. W tle widać pejzaż miasta, rozpoznaję w nim biurowce w centrum Warszawy. Pierwszym obrazom towarzyszy też muzyka – piosenka Soko o znamienym tytule *We Might Be Dead by Tomorrow*. Te słowa – „jutro możemy już nie żyć” – powtarzane w refrenie piosenki kontrastują z durową tonacją, spokojnym rytmem i wolnym tempem muzyki, którą można opisać jako romantyczną, delikatną,

10 Zob. R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, epub, s. 21.

11 K. Szkaradnik, *Traktat, w którym (o) coś chodzi (Tadeusz Sławek: „U-chodzić”), „artPapier”* 2016, nr 10(298); <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=301&artykul=5550> [dostęp: 23.10.2021].

intymną. Nastrojowość budowana jest też poprzez drugie ujęcie: rozmyte światła w półmroku. Jednak tuż przed cięciem do muzyki dochodzi dźwięk helikoptera wojskowego, który pojawia się na niebie w trzecim ujęciu, wywołując niepokój. W kolejnym ujęciu – ciągle z towarzyszeniem muzyki i dźwięku helikoptera – widzimy bohaterów, Ju (Wasilewska) i Jana (Polak), przytulonych do siebie. Za nimi ktoś w tłumie niesie polską flagę. W kolejnych ujęciach okazuje się, że bohaterów jest troje – obok pary jest też Anna (Buss), i to ich losy będziemy śledzić przez 30 minut, choć imiona i łączące ich relacje poznamy dopiero w dalszej części filmu.

Na razie młodzi palą zimne ognie na moście, wyglądają na szczęśliwych, rozluźnionych, a widz może wnioskować, że postaci grane przez Wasilewską i Polaka są parą. Po cięciu Anna jest już w innym miejscu, maszeruje w szeregach demonstrantów z okrzykiem „No pasarán!” na ustach, rozdaje ulotki, za jej plecami stoją policjanci ochraniający tłum. W kolejnych ujęciach Ju i Jan oddalają się od zgromadzenia, kamera ujmuje w zbliżeniu ich splecione ręce; Anna pozostaje na demonstracji. W zakończeniu sceny otwierającej następuje powrót do ujęć na moście, troje bohaterów bawi się zimnymi ogniami – scena nie jest więc zmontowana chronologicznie, możemy podejrzewać, że zgromadzenie z fajerwerkami odbywa się wcześniej, być może przed uformowaniem się demonstracji, lub nawet w inny dzień. Na zbliżeniu rozmytych zimnych ogniów pojawia się tytuł filmu.

Zaprezentowane w otwarciu obrazy sygnalizują też pierwsze możliwe rozpoznania co do zaangażowania politycznego bohaterów: Anna uczestniczy w protestach i akcji propagandowej (domyślam się, że antyrządowej), natomiast Jan i Ju odchodzą od tłumy do swoich spraw. Jeśli jednak przyjmiemy optykę Butler, że już wspólne pojawienie się osób w przestrzeni publicznej jest aktem politycznym, uzasadniona będzie hipoteza, iż para młodych na poziomie ciała praktykuje takie działanie. I choć w scenie otwierającej opuszczają oni manifestację, przez moment byli jej częścią, wspólnie idąc z innymi, od których się odróżniają. Scenę otwierającą – jak sądzę – można więc uznać także za ilustrację spostrzeżeń Solnit: „wspólnota w ruchu symbolizuje istnienie możliwej płaszczyzny porozumienia między ludźmi, którzy nie rezygnują z tego, by się między sobą różnić, ludźmi, którzy wreszcie stali się ludem”<sup>12</sup>. O ile jednak według amerykańskiej myślicielki taki spontaniczny ruch odrębnych jednostek

12 R. Solnit, *Zew włóczęgi...*, s. 338–339.

jest możliwym początkiem ruchu zmieniającego historię, o tyle w filmie Terpińskiej ulotna wspólnota w scenie otwierającej rozpada się w miarę rozwoju akcji, a metonimiczną reprezentacją tego rozpadu są odrębne ścieżki, na które wkracza każdy z trojga bohaterów.

Po opisanym zawiązaniu akcji kolejne wydarzenia i towarzyszące im dialogi pozwalają dostrzec więcej różnic w postawach trojga młodych ludzi wobec sytuacji, w jakiej się znaleźli. Ju, studentka medycyny, najbardziej ceni sobie własną karierę i przyjemności, dąży do zrealizowania planu wyjazdu na stypendium do USA. Wydaje się reprezentować typowy dla neoliberalizmu wzorzec osoby, która pracuje na swój sukces i wszelkie działania podporządkowuje indywidualnym korzyściom. Jej chłopak Jan, najpewniej również student, lubi grać w komputerowe „strzelanki” i imprezować. Nagle dostaje powołanie do wojska i choć Ju w rozmowie wyraża przekonanie, że Jan na pewno tam nie trafi – chłopak stawia się na wezwanie. Nigdy dotąd nie rozważał, czym jest patriotyzm. Dowodzi tego scena podczas komisji, kiedy zapytany: „Jaki jest pana stosunek do ojczyzny?”, odpowiada: „Nie wiem, nie zastanawiałem się”. Jan postępuje zgodnie ze zinternalizowanym poczuciem obowiązku: jest powołanie, trzeba się stawić, trzeba słuchać rozkazów. Nawet jeśli partnerka usiłuje zdecydować za niego, czyli „załatwić mu zwolnienie”. Możemy wnioskować, że tak został ukształtowany w procesie wychowania. Trzecia bohaterka, Anna, przedstawiona jest jako buntowniczką, pokojową aktywistką (ulotki, marsze), która opowiada się przeciw oficjalnej polityce państwa, jest przekonana, że protesty uliczne mogą coś zmienić, i namawia do udziału w demonstracjach oboje przyjaciół.

Zarówno Jan, jak i Anna przeżyją rozczarowanie zorganizowanymi formami działalności (militarnej i opozycyjnej), oboje zawrócą też z obranej początkowo ścieżki. Najbardziej zaskakująco zachowa się Ju. W większości rozmów (z Anną, z lekarzem – profesorem na uczelni) deklaruje, że nic ją nie obchodzi sytuacja w kraju i nie widzi najmniejszego sensu w angażowaniu się. Przyjaciółkę aktywistkę będzie przekonywać: „I tak jesteś tylko trybikiem w maszynie”. Mimo to Ju wykonuje lekarskie obowiązki na dyżurze w szpitalu, a wobec pacjentów okazuje wrażliwość i empatię, choć werbalnie wyraża pogląd, że sami prosili się o kłopoty, uczestnicząc w demonstracjach lub będąc na służbie.

W kulminacyjnym momencie filmu Ju dokona nagłego zwrotu, wyboru tragicznego w swej istocie, ale jedyne możliwego, aby uwolnić siebie i dwójkę przyjaciół z opresji: opuszcza dyżur i zabiera ich na transową imprezę. Podczas



zabawy o karnawałowym charakterze świata na opak Ju pada bliskim i sama zażyje mieszankę narkotyków i zabranych ze szpitala leków. W ostatnim ujęciu kamera filmuje z góry troje martwych młodych ludzi przysypanych popiołem; obraz przywodzi na myśl fotografie Pompei, choć Terpińska mówi o inspiracjach zdjęciami z Aleppo<sup>13</sup>. Samobójstwo zainicjowane przez Ju być może wydaje się bohaterom wyjściem z sytuacji – rozumieją, co planuje przyjaciółka, zgadzają się na przyjęcie tabletek – widz jednak jest świadkiem, jak bomba spada na budynek chwilę po tym, gdy młodzi zasypiają. Ich sprawczość, kontrola nad własnym życiem i śmiercią okazuje się więc iluzoryczna.

Tytułowe fajerwerki można rozumieć dosłownie – pierwsza scena filmu przedstawia młodych z zimnymi ogniami w rękach – ale i przenośnie: flary i race bojówek opozycyjnych, strzały wojska czy wreszcie stroboskopowe światła imprezy. Zauważam niepokojące analogie między przedstawieniem wojska i antyrządowych aktywistów: początkowo pokojowe demonstracje grupy, do której należy Anna, przeradzają się w działania bojówkarskie. Obie strony konfliktu mają broń, rytmicznie skandują znane hasła („Bóg, Honor, Ojczyzna!” kontra „No pasarán!”). Z perspektywy roku 2022, po antyrządowych demonstracjach przeciwko zaostrzeniu ustawy antyaborcyjnej, które odbyły się jesienią 2020 roku, po marszach antyfaszystowskich w Dzień Niepodległości, a także po manifestacjach poparcia dla Ukrainy, estetyczny wybór Terpińskiej co do sposobu przedstawiania protestujących okazuje się bardzo adekwatny. W rzeczywistych zgromadzeniach ulicznych obserwujemy przejęcie oprawy wizualnej kojarzonej wcześniej z nacjonalistyczną ultrapravicą, reprezentującą tzw. turbopatriotyzm<sup>14</sup>: dym, race, nierzadko wulgarne hasła na transparentach. Czas pandemii i konieczność noszenia maseczek na zewnątrz (w okresach, kiedy nie było to wymagane, zakładanych także jako ochrona przed gazem) sprawiły też, że twarze większości protestujących były zasłonięte. Dokumentują to np. zdjęcia fotografów działających dla nieformalnego Archiwum Protestów Publicznych, w którym gromadzone są fotografie z protestów na ulicach Polski od roku 2015, wykonane przez uczestniczących w nich autorów<sup>15</sup>.

13 Zob. M. Oleszczyk, *Zakrwawiony kitel. „Najpiękniejsze fajerwerki ever” Aleksandry Terpińskiej*, w: *Fragmety dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 226.

14 Zob. M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 44–55.

15 Zob. <https://archiwumprotestow.pl/pl/strona-glowna/> [dostęp: 14.10.2022].

Konstrukcja bohaterów i rozwój akcji filmu wskazują na powiązania z kinem Kiesłowskiego, przede wszystkim z jego filmem fabularnym *Przypadek* (1981), niejako wyznaczającym kierunek w pracach nad scenariuszami zgłaszanymi do konkursu, w którym zwyciężyła Terpińska. Szczegółową i odkrywczą analizę i interpretację porównawczą obu filmów przeprowadził krytyk filmowy Michał Oleszczyk. Skupił on swoje rozważania na tym, jak Terpińska przepracowuje „topos lekarza jako osoby moralnej”<sup>16</sup>: stawia w centrum wydarzeń adeptkę medycyny (Witek z *Przypadku* też studiował ten kierunek), dzięki czemu w krótkim metrażu „dokonuje się feminizacja toposów moralnych”<sup>17</sup>. To ważne przesunięcie względem wybitnie męskocentrycznego kina moralnego niepokoju (z czego wyłamywała się chyba tylko Agnieszka Holland). U Terpińskiej to Ju bierze na siebie ciężar odpowiedzialności za decyzję dotyczącą nie tylko swojego życia, ale też życia jej najbliższych. Również druga bohaterka kobieca przejawia sporo inicjatywy i buntuje się przeciw nagłemu zmilitaryzowaniu wcześniej pokojowego ruchu, z którym się identyfikowała. W odniesieniu do słów Ju: „Nic nie muszę!” Oleszczyk zauważa: „Z jednej strony jest to deklaracja wolności, ale z drugiej cały film świadczy przecieź o tym, że jest to wolność raczej projektowana niż faktyczna”<sup>18</sup>. Z drugiej strony bohaterowie podejmują ostatnią i ostateczną decyzję, sprzeciwiając się przypadkowi na samym końcu filmu.

Oleszczyk poświęca sporo miejsca tożsamości seksualnej postaci i napięciom między nimi, argumentując, że w tym wymiarze ich zachowań ujawniają się zinternalizowane wzorce patriarchalne. W erotyczno-ideowym trójkącie głównych postaci to Jan, hetero- i raczej cisseksualny mężczyzna, poddaje się utartym społecznym wzorcom i/lub przypadkowi. I choć zgadzam się z prezentowanymi przez krytyka wnioskami, że każda z trzech postaci działa w ramach porządku patriarchalnego, to wydaje mi się, iż nieheteronormatywne, bardziej płynne tożsamości Ju i Anny przekładają się na ich większą auto-refleksję. Dziewczyny przeglądają się w sobie jak w lustrze, analizując nie tylko kwestie seksualności, lecz także przynależności ideowej i światopoglądowej, która nie zastyga raz na zawsze w gotowych, podawanych im przez świat zewnętrzny formach. Ewolucję postawy politycznej łączyłabym w przypadku Ju i Anny właśnie z ich praktykami odgrywania cielesności i seksualności, którym

16 M. Oleszczyk, *Zakrwawiony kitel...*, s. 223.

17 Ibidem, s. 227.

18 Ibidem, s. 226.

reżyserka-scenarzystka poświęca sporo uwagi. W mojej ocenie to bardzo znaczące, że radiowe informacje o eskalacji napięcia w mieście (i kraju) podawane są w tle rozmowy między bohaterkami, dotyczącej preferencji ról seksualnych w trójkącie, w który są uwikłane wraz z Janem. Jestem zdania, że wątek Ju i Anny można rozpatrywać jako ilustrację do rozważań Butler o performatywności płci, która przekłada się na sprawczą moc demonstracji (ciał) przeciw działaniom władzy państwowej<sup>19</sup>. W tym momencie jedynie sygnalizuję ten możliwy kontekst interpretacji filmu, gdyż zagadnienia płci nie znajdują się w centrum moich rozważań, niemniej do obserwacji amerykańskiej filozofki odwołam się jeszcze w dalszej części rozdziału, kiedy przyjrę się temu, jak bohaterowie *Najpiękniejszych fajerwerków ever* pojawiają się i poruszają w przestrzeni publicznej.

### U-chodzić od/do końca świata

Kiedy patrzę na ujęcia przegrupowujących się żołnierzy i organizujących szlaki opozycyjnych buntowników w filmie Terpińskiej, przychodzą mi na myśl słowa Sławka: „Kroczenie to stan wyjątkowy, i w związku z tym nie ma końca. Jest domeną spojrzenia zablokowanego, zaślepionego”<sup>20</sup>. W *Najpiękniejszych fajerwerkach ever* kroczy wojsko, kroczą bojówki anarchistów. W popartych literaturą rozważaniach autora *U-chodzić* kroczenie jest manifestacją władzy, ma moc zatrzymania indywidualnego chodzenia, choć nigdy nie zatrzymuje ruchu. Jego rewersem jest chodzenie, które odsłania zaślepienie i mechanikę kroczenia: „Chodząc – mówię »nie«: sobie jako istnieniu, które odsuwa w nieskończoność swój kres, zastanemu światu, który »krocząc«, tworzy, ale jednocześnie okazuje się pustką bez treści, polityką bez idei i idealizmu”<sup>21</sup>. Chodzenie, zwłaszcza w przestrzeni publicznej, jest też przejawem działania społeczeństwa obywatelskiego, ma w sobie polityczną potencjalność odmienienia rzeczywistości<sup>22</sup>:

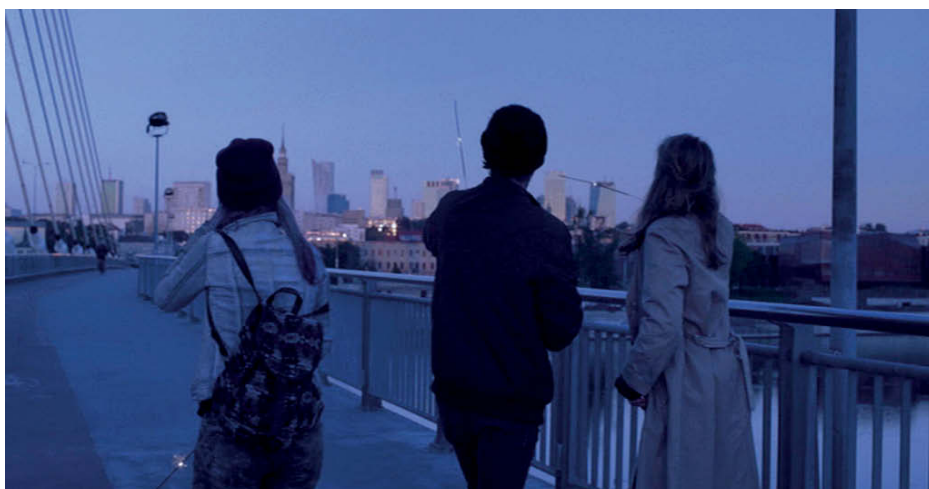
19 Zob. J. Butler, *Zapiski...*, zwłaszcza rozdział 1: *Polityka płciowa i prawo do pojawiania się*, s. 25–57.

20 T. Sławek, *U-chodzić*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 10.

21 Ibidem, s. 13.

22 Mam tutaj na myśli politykę w rozumieniu Hannah Arendt. Rozumienie to przybliży Krzysztof Koc, opisując politykę jako „przestrzeń wspólnego działania i wymiany myśli inicjowanych namysłem nad otaczającą nas rzeczywistością i konkretnymi, składającymi się na nią zjawiskami”; esencją polityki „jest przekształcanie świata, a nie człowieka”. K. Koc,

„Chodzenie jako takie nie zmieniło świata, jednak kiedy ludzie idą razem, chodzenie może się stać rytuałem, narzędziem i czynnikiem wzmocnienia społeczeństwa obywatelskiego, które jest w stanie dać odpór przemocy i uciskowi”<sup>23</sup>. W sekwencji otwierającej film Terpińskiej widzimy troje przyjaciół praktykujących chodzenie: są razem mimo dzielących ich światopoglądowych różnic, o których widz dowie się później. Swobodnie i własnym rytmem porusza się też filmowana w szeregach protestujących Anna, która wychodzi poza grupę, by przekazać ulotki osobom na zewnątrz szyku. Ju i Jan opuszczają tłum, idąc w swoją stronę.



**Fot. 24.** Kadr z sekwencji otwierającej film *Najpiękniejsze fajerwerki ever*. Troje bohaterów idzie przez miasto, poddając się radosnej atmosferze zgromadzenia, które za chwilę przerodzi się w demonstrację. Na początku filmu młodzi uchwyceni są w momencie potencjalnego stworzenia spacerującej wspólnoty, opisywanej przez Rebeccę Solnit.

Źródło: Zrzut ekranu.

W kolejnych scenach widz obserwuje, jak każdy z bohaterów przemieszcza się przez miasto. Odmienność ich indywidualnego ruchu jest dostrzegalna na poziomie zdjęć i montażu, np. w scenie, w której równolegle zmontowane są ujęcia Jana, który jedzie samochodem, oraz Anny i Ju (każdej oddzielnie),

---

*Lekcje myślenia (obywatelskiego). Edukacja polonistyczna wobec współczesnego świata*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2018, s. 67, 78.

23 R. Solnit, *Zew włóczęgi...*, s. 6.

które idą ulicami. Każda z postaci kieruje się w inne miejsce, wiedzona innymi motywacjami. W tej scenie Anna, Ju i Jan są również wyraźnie odrębni od grup, do których przynależność wybierają lub narzuca im to sytuacja: wojska, antyrządowych demonstrantów, lekarzy. Ju widzimy ciągle w ruchu, który nie jest do końca uporządkowany: w mieszkaniu, na mieście, na uczelni, w szpitalu. Na dyżurze bohaterka chodzi tam i z powrotem, zatrzymuje się, wykonuje różne czynności – nie sposób przewidzieć, w jakim kierunku się uda, dosłownie i w przenośni. Moralna wolta, jakiej Ju dokonuje pod koniec filmu<sup>24</sup>, poprowadzi ją na taneczną imprezę w światłach stroboskopu, dokąd zabierze ze sobą Annę i Jana. W finałowej sekwencji filmu bohaterowie już nie kroczą, nie chodzą, ale oddają się ekstatycznemu tańcowi (wtedy Ju krzyczy: „Nie boję się tylko kiedy tańczy!”). Swobodna ekspresja ciał przeciwstawiona jest ściśle określonym trajektoriom marszu wojska, które opuszcza Jan, czy demonstracji bojówek, od których odżegnuje się Anna.

Finał filmu skłania do przemyślenia odpowiedzi na pytanie: czy bohaterom udaje się sztuka u-chodzenia, czyli omijania utartych torów biegu rzeczy, będąca działaniem krytycznym wobec prawa i władzy, o czym pisze Sławek? „U-chodząc – jak wyjaśnia filozof – pozostawiam miejsce temu-co-nadchodzi, jakbym nie chciał krępować przyszłości swą obecnością”<sup>25</sup>. I choć podobne do wycofania się, u-chodzenie „jest ruchem w stronę świata”<sup>26</sup>, jednym z jego kierunków jest utwierdzanie się w Heideggerowskim byciu-ku-śmierci: „u-chodzenie spokrewnia życie ze śmiercią [...]”<sup>27</sup>. W komentarzu do eseju katowickiego filozofa i filologa Katarzyna Szkaradnik podkreśla, że u-chodzenie byłoby ćwiczeniem w od-chodzeniu, ruchem, który nie pozwala na powrót do punktu wyjścia, lecz niesie ze sobą potencjał głębokiej metamorfozy podmiotu: paradoksalnie otwiera go na różnorodność, wspólnotę, gotowość do przemyślenia własnych granic<sup>28</sup>. W przypadku bohaterów filmu Terpińskiej obserwujemy przede wszystkim

24 „[...] pod koniec filmu Terpińska dokonuje wizualnej alienacji Ju z zawodu lekarza. [...] na pierwszym planie rysuje się czarna sylweta Ju – powoli skłaniającej się do odrzucenia moralnego obowiązku w świecie tak czy owak zmierzającym do samozagłady”. M. Oleszczyk, *Zakrwawiony kitel...*, s. 228–229.

25 T. Sławek, *U-chodzić...*, s. 35.

26 Ibidem.

27 Ibidem, s. 78.

28 K. Szkaradnik, *Traktat...*

zbliżanie się życia do śmierci, zawieszenie wartości tego pierwszego wobec sytuacji bez wyjścia. Próby otwarcia się na Innego, o których pisze Szkaradnik, w filmie kończą się niepowodzeniem, a dla trojga bohaterów nie ma miejsca ani w wojsku, ani w opozycji, ani w systemie ochrony zdrowia.

Czy młodzi ludzie z *Najpiękniejszych fajerwerków ever* u-chodzą, czy raczej uciekają, dochodząc niejako na skróty do końca swojej drogi? Trudno to rozstrzygnąć także dlatego, że Sławkowskie „u-chodzić” to czasownik w aspekcie niedokonanym, co podkreśla, iż ruch ten zawsze jest próbą (a pisanie o nim – esejem). U-chodzić to zatem *par excellence* działać, pozostawać w ruchu, który sprzyja myśleniu i kwestionowaniu zastanego porządku. Ustalanie sensu tego pojęcia, a także przywiązanie autora do formy czasownikowej rezonuje z refleksją brytyjskiego antropologa Tima Ingolda (na jego ustalenia powołuje się także Nycz, rozpracowując pojęcia nowej humanistyki).

W zapisie wykładu *Człowiek to czasownik* Ingold, wychodząc z założenia, że ludzkie życie to przede wszystkim działanie w czasie, poszukuje odpowiedzi na pytanie: „co znaczy stwierdzenie, że życie jest prowadzone?”<sup>29</sup>. I proponuje następującą odpowiedź: „prowadzić życie to podlegać edukacji”<sup>30</sup>, przy czym pojęcie edukacji wyjaśnia w szczególny sposób, sięgając do łacińskich słów oznaczających wyprowadzenie czegoś poza. Edukacja w takim ujęciu to „wy-prowadzanie nowicjuszy w świat”<sup>31</sup>. Stąd już tylko krok (gra słów zamierzona) do rozumienia tego procesu jako praktyki niespiesznego, indywidualnego chodzenia: „Edukacji się podlega: to proces nie tyle ucłowieczania, ile człowieczenia. Można go porównać do spaceru”<sup>32</sup>. Ingold powołuje się na filozofa Jana Masscheleina dowodzącego, iż „chodzenie powoduje, że ciągle nie zajmujemy stanowiska i nie przyjmujemy żadnej pozycji czy perspektywy”<sup>33</sup>, a zatem nie przyjmujemy też z góry narzuconych nam norm zachowań czy wartości społecznych.

Gdy połączyć tę myśl z filozofią u-chodzenia, jeszcze bardziej istotna w procesie negocjowania zastanych form staje się aktywność chodzenia, która jest ruchem nieregularnym, wybijającym się z marszowego kroku mas poddających

29 T. Ingold, *Człowiek to czasownik*, przeł. E. Klekot, „Autoportret” 2014, nr 2(45), s. 6; <http://archiwum.autoportret.pl/2014/12/o8/czlowiek-to-czasownik-2/> [dostęp: 29.11.2021].

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Ibidem.

się ustalonej narracji. Jak się wydaje, edukacja – w rozumieniu Ingolda – jest też tematem w tle filmu Terpińskiej, skoro instytucjonalne lub kontrinstytucjonalne autorytety nie wytyczają bohaterom drogi działania w sytuacji społecznej i moralnej katastrofy. Ani uniwersytetowi medycznemu, ani wojsku, ani organizacji antyrządowej nie udaje się przeprowadzenie „procesu uczłowieczania”<sup>34</sup> bohaterów, będącego – wedle autora tekstu *Człowiek to czasownik* – celem tradycyjnie rozumianej zachodniej edukacji. Ju, Jan i Anna próbują więc u-chodzić, pozostając w ciągłym ruchu, testując inne możliwe punkty widzenia.

Zdaniem Sławka u-chodzenie jest „tragikomiczne, tylko tak da się je zrozumieć, gdyż u-chodząc, doświadczam życia jako zjawiska z gruntu tragikomicznego. u-chodzenie splata płacz i śmiech w skomplikowanej i nie do końca akceptującej swą formą choreografii zachowań ludzkiego ciała”<sup>35</sup>. Tymczasem los bohaterów Terpińskiej okazuje się tragiczny, a możliwość wyboru jest złudzeniem, choć widać to dopiero z dystansu, po ostatnich ujęciach. Jeśli u-chodzenie jest – powtórzmy – robieniem „miejsca temu-co-nadchodzi”<sup>36</sup>, to chwilę po śmierci bohaterów nadchodzi apokalipsa. Tak odczytuję ostatnie ujęcie, ukazujące martwych przyjaciół przysypanych popiołem po wybuchu. Sądzę, że obraz ten to *pars pro toto* unicestwienia filmowego świata.

Czy po takim końcu coś jeszcze mogłoby się wydarzyć? Czy bohaterowie *Najpiękniejszych fajerwerków ever*, których ostatni dzień życia poznajemy w filmie, spotkają się „u wrót (filmowej) doliny”? Przywołuję tu oczywiście wiersz Zbigniewa Herberta *U wrót doliny* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957), w którym podmiot liryczny relacjonuje, co dzieje się w Dolinie Jozafata na moment przed sądem ostatecznym. Liryk ten – jak wiele innych wierszy Herberta – skonstruowany jest podobnie jak tekst dramatu, z wyczuciem teatralnej inscenizacji<sup>37</sup>, a w poetyckim obrazowaniu autor stosuje też strategię opowiadania zbliżone do narracji filmowej, przechodząc od planu totalnego Doliny do stopniowego przybliżania się do bohaterów<sup>38</sup>. Dzięki takiej konstrukcji wiersza czytelnik

34 Ibidem.

35 T. Sławek, *U-chodzić...*, s. 22.

36 Ibidem, s. 35.

37 Zob. A. Krajewska, *Teatralna persona*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Wydawnictwo WiS, Poznań 1995.

38 Zob. np. D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2001, s. 59.

poznaje kilka *dramatis personae* zgromadzonych na biblijnej łące, które czeka niebo, piekło lub czyściec. W pierwszej strofie ja liryczne przedstawia czas i miejsce akcji poetyckiego dramatu:

Po deszczu gwiazd  
na łące popiołów  
zebrali się wszyscy pod strażą aniołów<sup>39</sup>

Wizja przestrzeni przysypanej popiołem po wybuchu jest także obecna w zakończeniu filmu Terpińskiej, dlatego decyduję się odczytywać go jako opowieść o apokalipsie. Jednak reżyserka kończy swą opowieść definitywnie, świat po eksplozji jest cichy, pusty, zastygł w bezruchu. Natomiast u Herberta Dolina Jozafata rozbrzmiewa gwarem, płaczem rozdzielanych bliskich, a ludzkie głosy wypełniające przestrzeń są dowodem życia, które przetrwało katastrofę. Opowiadają o tym strofy czwarta, piąta i szósta:

przenieśmy się wzrokiem  
do gardła doliny  
z którego dobywa się krzyk

po świącie eksplozji  
po świącie ciszy  
ten głos bije jak źródło żywej wody

jest to jak nam wyjaśniają  
krzyk matek od których odłączają dzieci  
gdyż jak się okazuje  
będziemy zbawieni pojedynczo

W *Najpiękniejszych fajerwerkach ever* „po świącie ciszy” nie pojawia się już żaden głos, żadna oznaka życia. Jak to rozumieć? Czy filmowy koniec świata to koniec ostateczny, po którym nie będzie już żadnego sądu, zmartwychwstania?

39 Z. Herbert, *U wrot doliny*, w: Idem, *Hermes, pies i gwiazda*, „Czytelnik”, Warszawa 1957. Cyt. za: <http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc3/poezja/hermes-pies-i-gwiazda/u-wrot-doliny> [dostęp: 28.09.2019].



Warto zauważyć, że nic nie wiadomo o ewentualnej religijności głównych postaci, temat wiary i duchowości nie pojawia się w ich dialogach, żadna ze scen nie sugeruje, iż rozważają świat jako coś więcej niż materialne tu i teraz. Jedyne odniesienie do Boga pojawia się w okrzyku świeżo zrekrutowanych żołnierzy, jest to jednak zawołanie powtarzane mechanicznie, bezrefleksyjnie.



**Fot. 25.** Kadr z ostatniej sceny filmu *Najpiękniejsze fajerwerki ever*. Bohaterowie na moment przed śmiercią, po tym, jak zdecydowali się popełnić wspólne samobójstwo. Za chwilę ich świat i tak zostanie zniszczony, a ciała przysypie popiół.

Źródło: Zrzut ekranu.

Jeśli liryk Herberta w swojej najbardziej hermetycznej warstwie znaczeniowej, którą odkrywa przed czytelnikami Wojciech Kajtoch, to „polityczne oskarżenie systemu komunistycznego”<sup>40</sup> zmuszającego obywateli do wyrzeczenia się uniwersalnych wartości etycznych, to film Terpińskiej można by uznać za krytyczny głos na temat społeczeństwa w opresji konserwatywnej i wykluczającej władzy, kiedy zawodzą wszelkie wzorce działania w obliczu wydarzeń granicznych. Chociażby patriotyzm jako jedna z wartości przywołanych w filmie wprost, podczas rozmowy Jana z komisją wojskową, jest tylko pustym modelem, pozbawionym adekwatnych schematów zachowania w sytuacji konfliktu

40 W. Kajtoch, „U wrót doliny” Zbigniewa Herberta, „Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne” 1999, nr 12–13, s. 70; [https://rujuj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/43610/kajtoch\\_u\\_wrot\\_doliny\\_zbigniewa\\_herberta\\_1999.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://rujuj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/43610/kajtoch_u_wrot_doliny_zbigniewa_herberta_1999.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 29.11.2021].

w państwie. A jeśli przyjmiemy, że ostatnie ujęcie jest obrazem postapokaliptycznym, to po filmowej katastrofie już nikt nie czeka na podział „na zgrzytających zębami/ i śpiewających psalmy”. Martwe ciała przyjaciół są nieruchome, kiedy przysypuje ich popiół, a kamera pokazująca ich z góry pozostaje nieruchoma przez ponad pół minuty. W trakcie ujęcia słyszymy wybuch, a następnie dzwoniącą w uszach ciszę, jedyny ruch to unoszący się pył. Ostatni kadr filmu zostaje pod powiekami jako swego rodzaju *memento*: tak może skończyć się świat, który znamy. Czy zmienimy się w martwych ludzi, którzy nie znaleźli drogi u-chodzenia?

Do takiej katastroficznej interpretacji filmu może skłaniać plakat zaprojektowany przez Julię Mirny<sup>41</sup>: trzy nakreślone białym konturem postaci trzymają się za ręce wobec otwierającego się nad nimi nieba w czerni i granacie, o kształcie leju czy tunelu, niepokojąco przypominającym wizualne przedstawienia czarnych dziur. Bohaterowie *Najpiękniejszych fajerwerków ever* są w tej wizji sami wobec żywiołu zniszczenia. Propozycja Mirny może kojarzyć się z obrazem Hieronima Boscha *Wyniesienie do raju niebieskiego*, powstałym między 1480 a 1500 rokiem, będącym częścią cyklu czterech tablic<sup>42</sup>. W niebie nad głowami postaci z plakatu można dopatrzeć się dalekiej analogii ze świetlistym tunelem, który w wyobrażeniu Boscha prowadzi do raju. W Ewangelii według św. Jana Chrystus mówi o sobie: „Ja jestem światłością świata” (J 8,12), jasność w obrazie niderlandzkiego malarza byłaby przełożeniem tych słów na język plastyki, a raj równałby się zjednoczeniu z Bogiem, co odpowiadałoby filozofii św. Augustyna, której malarz był zwolennikiem. W *Wyniesieniu do raju niebieskiego* na pierwszym planie widzimy postaci (ludzi i aniołów) wznoszące głowy ku górze. W podobnej pozie przedstawia szkicowe postaci Mirny. O ile jednak ludzie na średniowiecznym obrazie przechodzą drogę do raju pojedynczo, tylko z towarzyszeniem aniołów, o tyle na plakacie trzy postacie obejmują się, co może świadczyć o ich bliskości i wspólnocie wobec nadchodzącego końca świata. Otwierające się nad bohaterami niebo prowadzi raczej do pustki, nicości, końca znanego im świata. Jak już wspomniałam, w fabule filmu brak jakichkolwiek sygnałów, które odsyłałyby do wiary lub duchowości bohaterów – dlatego skłaniam się ku apokaliptycznej interpretacji kompozycji Mirny.

41 Zob. <https://www.filmweb.pl/film/Najpi%C4%99kniejsze+fajerwerki+ever-2017-785117/pos-ters> [dostęp: 8.10.2021].

42 Trzy pozostałe przedstawiają: *Raj ziemski*, *Upadek potępionych* i *Piekło*.



Fot. 26. Julia Mirny, plakat do filmu *Najpiękniejsze fajerwerki ever*. Troje bohaterów w schematycznym ujęciu na tle otwierającego się nad ich głowami nieba, przywodzącego na myśl katastrofę.

Źródło: Ze zbiorów Studia Munka/Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Takie poszerzenie pola interpretacji *Najpiękniejszych fajerwerków ever* o tropy wytyczone przez plakat Mirny oraz o konteksty apokaliptyczne pozwala w moim przekonaniu dostrzec w pełni tragizm losu bohaterów. Na pierwszy rzut oka postawa Ju i jej przyjaciół może budzić opór, młodzi ludzie pokazani są przecież jako niedojrzali, skupieni na sobie, bezrefleksyjni, choć rozpatrzenie ich działań w kontekstach politycznego i filozoficznego wymiaru chodzenia i przemieszczania się w przestrzeni publicznej dowodzi powierzchowności takiej oceny. Warto też zastanowić się, dlaczego troje młodych bohaterów prezentuje polityczną niedojrzałość czy wręcz nihilizm: najwyraźniej romantyczne mity

patriotyzmu, ale i oporu wyczerpały się, a autorytety instytucjonalne zawodzą, nie mają mocy wsparcia w sytuacji wyjątkowej. W ciągu doby trzy postaci przechodzą przyspieszony kurs dorosłości. Fikcyjna filmowa historia mogłaby przydarzyć się rówieśnikom Terpińskiej – reżyserka mówi w jednym z wywiadów, że jej pokolenie nie doświadczyło wydarzenia, które „zagarnęłoby» całą generację”<sup>43</sup>. W świecie filmu staje się nim wewnętrzny konflikt między państwem a częścią obywateli, który ma swoje pierwowzory w wydarzeniach w Ukrainie, ale też w Egipcie, Tunezji, Białorusi czy USA. Śledząc wątki bohaterów filmu, zauważamy wyraźną przemianę Jana i Anny, którzy przeciwstawiają się wyznaczonym przez liderów działaniom, a więc stawiają opór kontrolowanemu kroczeniu. Ju jest najsilniejszą osobowością, zanurzoną w kulturze indywidualizmu. Ma swoje cele, do których podąża wiedzona impulsami. Można jej zarzucić egoizm i brak zaangażowania, tym bardziej że we współczesnym świecie opowiedzenie się za politycznością staje się gestem etycznym: „Wybór między politycznością, apolitycznością i antypolitycznością jest wyborem aksjologicznym, mającym olbrzymi wpływ na sposób postrzegania i rozumienia świata, swojego w nim miejsca, jak również na pojmowanie relacji międzyludzkich”<sup>44</sup>. A jednak to ona, deklarując antypolityczność, próbuje u-chodzić ze świata ogarniętego szaleństwem i staje się postacią, w której ogniskują się dylematy moralne, co podkreśla m.in. Oleszczyk.

Powróć raz jeszcze do sceny otwierającej film, ponieważ odnajduję w niej podstawy do interpretacji i oceny działania bohaterów. Młodzi ludzie, spacerujący w świetle *magic hour* z zimnymi ogniami, reprezentują dla mnie wspólnotę zmierzającą do konstruktywnych działań, wspólnotę, w której chodzenie – w myśl przywoływanej już myśli Solnit – nie zaciera indywidualnych różnic między poszczególnymi osobami. Eseistka przekonuje, że demokratyczne protesty polegające na wspólnym chodzeniu na agorze „wywierają także wpływ na samych protestujących i protestujące, którzy nagle stają się wspólnotą w dosłownie wspólnej, publicznej przestrzeni, już nie widownią, lecz siłą”<sup>45</sup>. Nadzieję na taką siłę daje otwarcie *Najpiękniejszych fajerwerków ever*, jednak rozwój wydarzeń – kiedy buntujący się wobec rządu przestają chodzić, a zaczynają kroczyć – tę nadzieję odbiera.

43 Cyt. za: M. Oleszczyk, *Zakrwawiony kitel...*, s. 228.

44 K. Koc, *Lekcje myślenia...*, s. 66.

45 R. Solnit, *Zew włóczędzy...*, 68%.

Proponowane spojrzenie na bohaterów filmu zbliża ich postawę do postawy pokolenia lat 60. XX wieku, z którą identyfikuje się Sławek, czego dowodzi recenzentka jego eseju. Szkaradnik opisuje podejście autora *U-chodzić* jako „traktowaną serio postawę kontestacji, sprzeciwu wobec bezdusznej litery prawa, absurdalnie zbiurokratyzowanych instytucji, hipokryzji decydentów, rzekomo niepodważalnych modeli świata i oficjalnych porządków, jeśli krępują samodzielne myślenie”<sup>46</sup>. Postaci filmu Terpińskiej nie werbalizują swojego stanowiska w ten sposób, jednak ich przemiana chyba właśnie do takiej postawy prowadzi. Najbardziej niejednoznaczna jest sytuacja Ju, która pozostaje konsekwentna w swojej osobności, a równocześnie wykazuje wysoki poziom empatii. Oświadcza, że w nic się nie angażuje, ale pomaga tym, którzy tego potrzebują: na dyżurze w szpitalu opatruje osoby ranne po obu stronach barykady. Wydaje się, że postać ta widzi drogę, którą mogłaby u-chodzić z przyjaciółmi.

Rozpoznanie kroczenia i (u-)chodzenia w ruchu bohaterek i bohaterów filmu Terpińskiej pozwala też – jak sądzę – rozpatrywać tę opowieść z perspektywy zwrotu performatywnego w (nowej) humanistyce. Filmowy świat byłby więc nie tylko fikcyjną przestrzenią dla opowieści, lecz także przykładem „metafory rozumienia świata jako wielości performatywnych działań i jako performancje'u, w którym się uczestniczy”<sup>47</sup>. Poznajemy postaci w działaniu, które przyjmuje formę maszerowania i/lub chodzenia, a motywacją tego ruchu jest zmiana warunków, w jakich one funkcjonują. W przypadku Ju i Anny to sprzeciw wobec zastanego porządku, w przypadku Jana – najpierw bezwolne poddanie się wyznaczonemu rytmowi, a potem odrzucenie go i szukanie własnej ścieżki. W tej optyce historia wyreżyserowana przez Terpińską wychodzi poza ramy fikcji fabularnej, stając się deklaracją humanistycznej wyobraźni, kreującej możliwe historie, która „manifestuje przesunięcie punktu ciężkości z kontemplacji, refleksji nad światem i człowiekiem oraz aprobaty owego świata na bunt wobec zastanej rzeczywistości i jej zmianę”<sup>48</sup>. Ruch postaci, ciągle przemieszczanie się w przestrzeni publicznej i prywatnej jest integralnie związane z ich kształtowaniem się jako sprawczych podmiotów, a ład, w którym żyły, rozpada się na ich oczach. (U-)chodzenie staje się tutaj działaniem zmierzającym do zmiany społecznej i politycznej.

46 K. Szkaradnik, *Traktat...*

47 E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 52.

48 Ibidem.

Film nie daje jednak konkretnych odpowiedzi, na czym ta zmiana, której domaga się część fikcyjnego społeczeństwa, mogłaby polegać – opowieść kończy się apokaliptycznym obrazem. Dlatego możliwych scenariuszy realnych działań wobec konfliktów społecznych chciałabym teraz poszukać w obrazach filmowych i fotograficznych, które zakwalifikowałabym jako dokumenty, choć nie w każdym przypadku jest to kategoryzacja oczywista lub wynikająca wprost z formy tych tekstów kultury.

## Część 2

### Flary, nie fajerwerki. Marsz Niepodległości w obiektywie

Historia opowiedziana przez Terpińską, choć prawdopodobna, jest fikcją fabularną. W świecie przedstawionym filmu reżyserka wykorzystuje jednak obrazy typowe dla polskiej ikonosfery: tłumy z biało-czerwonymi flagami, symbole militarne, pejzaż Warszawy, okrzyk będący dewizą Wojska Polskiego: „Bóg, Honor, Ojczyzna!”. Dlatego w tej części rozdziału przyjrę się obrazom umiejscowionym wprost w polskim kontekście, które przedstawiają grupy osób manifestujących swoje poglądy pod barwami narodowymi. Mój wybór padł na dokumentalne filmy i fotografie z Marszów Niepodległości, a w selekcji materiałów do analizy uwzględniłam kryteria, jakimi kierowali się inspirujący mnie w tym rozdziale badacze z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego w projekcie *Kultura wizualna w Polsce*.

Ujęcia pochodów odbywających się 11 listopada przywołuję więc jako „obrazy wcielające najważniejsze idee lub wartości społeczne albo też, odwrotnie, mające status przedstawień dwuznacznych czy wręcz zakazanych”<sup>49</sup>. Wybrane kadry i sceny interesują mnie z uwagi na sposób przedstawiania marszów i ich uczestników, stanowią także punkt wyjścia do szerszej refleksji, mającej na celu „rozpoznanie całej siatki wyobrażeń i praktyk społecznych, dotyczącej już nie tylko obrazowania i widzenia”<sup>50</sup> – w tym przypadku obrazowania i widzenia obchodów niepodległościowych – ale też dostrzeżenia społecznych warunkowań tego, jak zmienia się charakter marszów, jakie tożsamości i wartości są odgrywane przez osoby w nich uczestniczące. Aby rozszerzyć pole badań,

49 I. Kurz, *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, w: *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia...*, s. 9.

50 Ibidem.

przywołałam też filmy dokumentalne opowiadające o najnowszej historii ruchu narodowościowego w Polsce, choć nie będę ich szczegółowo analizować. Czynnikiem splatającym analizowane obrazy dokumentalne oraz wymyślony świat *Najpiękniejszych fajerwerków ever* jest w mojej ocenie gniew, jaki odczuwają bohaterowie jednostkowi i zbiorowi przywoływanych dzieł, do czego odniosę się w podsumowaniu rozdziału.

Do omówienia w tej części rozdziału wybrałam:

- inscenizowaną fotografię montażową Ady Zielińskiej z 11 listopada 2018 roku *Independence Day*;
- zdjęcia Piotra Ukłańskiego z Marszu Niepodległości w 2016 oraz z marszu upamiętniającego Powstanie Warszawskie w 2017 roku;
- film fabularny z włączonymi materiałami dokumentalnymi, zatytułowany *Pewnego razu w listopadzie* (2017) Andrzeja Jakimowskiego;
- cztery filmy dokumentalne:
  - dwa o ruchu narodowców: *Mój kraj taki piękny* (2019) Grzegorza Paprzyckiego i *Potomkowie cywilizacji łacińskiej* (2020) Roberta Kowalskiego;
  - *To See Independence (Zobaczyć niepodległość, 2020)* Piotra Jasińskiego, przedstawiający udział niewidomego mężczyzny w różnych odłamach niepodległościowej demonstracji;
  - fragment *Filmu balkonowego* (2021) Pawła Łozińskiego, w którym reżyser rozmawia z uczestnikami marszu.

W analizie i interpretacji obrazów będę odwoływać się do obejmujących dekadę 2011–2021 rozpoznawców politolożek i politologów oraz dziennikarek i dziennikarzy. Przed rokiem 2011 marsze 11 listopada organizowane przez środowiska nacjonalistyczne gromadziły raptem kilkaset osób i wydawały się wydarzeniami marginalnymi, choć już wtedy wzbudzały kontrowersje ze względu na powiązanie z Obozem Narodowo-Radykalnym, uznanym za organizację niebezpieczną ze względu na głoszone faszystowskie poglądy. Kiedy z ONR odszedł Robert Bąkiewicz, przyszły lider narodowościowej narracji<sup>51</sup>, założył on

51 Na oficjalnej stronie Marszu Niepodległości czytamy, że wydarzenia 11 listopada były wcześniej organizowane przez różne środowiska narodowe, zob. <https://marszniepodleglosci.pl/historia/> [dostęp: 12.11.2021]. Niemniej ze względu na to, że zarówno ONR, jak i Stowarzyszenie Marsz Niepodległości głoszą hasła jawnie nacjonalistyczne, w niniejszej pracy używam raczej tych określeń, ponieważ uważam, że lepiej opisują charakter politycznego programu Roberta Bąkiewicza i jego stronników. Również historia ugrupowań, do których nawiązują organizatorzy Marszu, nie pozostawia wątpliwości co do ich faszyzującego światopoglądu.

Stowarzyszenie Marsz Niepodległości. W 2011 roku ulicami Warszawy przeszło około 20 tysięcy osób, a Marsz zapisał się w kronikach policyjnych jako burda wywołana przez narodowców atakujących przeciwników Marszu oraz służby porządkowe – rannych zostało kilkadziesiąt osób, głównie policjantów<sup>52</sup>. Wtedy też utrwaliła się estetyka marszów rozpoczynających się odśpiewaniem hymnu i odpaleniem czerwonych rac.

Jednak już rok wcześniej, mimo coraz głośniejszej medialnej debaty na temat nacjonalistycznego charakteru wydarzenia, do pochodu ONR dołączyli pravicowi publicyści, o czym przypomina socjolog Rafał Pankowski<sup>53</sup>. Dziennikarka polityczna Karolina Lewicka wskazuje, że kolejnym przełomem był rok 2018, stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości, kiedy to rząd nie przygotował żadnych alternatywnych obchodów, a najważniejsi politycy w państwie, z prezydentem Andrzejem Dudą i premierem Mateuszem Morawieckim na czele, przyłączyli się do pochodu organizowanego przez Bąkiewicza mimo jawnie nacjonalistycznych i faszystowskich haseł głoszonych na marszowych transparentach (i utrwalanych na zdjęciach przez dziennikarzy dokumentujących to wydarzenie). Był to rok, w którym ówczesna prezydentka Warszawy, Hanna Gronkiewicz-Waltz, nie wydała Stowarzyszeniu Marsz Niepodległości pozwolenia na zgromadzenie, ale rząd zakomunikował, że dokładnie tą samą trasą przejdzie pochód państwowy<sup>54</sup>. Rok 2020 zapisał się w historii obchodów Święta Niepodległości jako niechlubne nielegalne zgromadzenie – ze względu na obostrzenia pandemiczne nie można było gromadzić się na ulicach, lecz mimo to tysiące narodowców i osób ich wspierających maszerowało przez Warszawę.

---

Cezary Michalski wyjaśnia: „Najważniejszymi środowiskami, które stworzyły Marsz Niepodległości, były Obóz Narodowo-Radykalny i Młodzież Wszechpolska. Skupiały one nacjonalistyczną młodzież nawiązującą do międzywojennych organizacji noszących te same nazwy i stanowiących w latach 30. ubiegłego wieku skrajne skrzydło polskiego ruchu narodowego. ONR i Młodzież Wszechpolska były w II RP odpowiedzialne za akty przemocy wobec Żydów i za getto ławkowe”. C. Michalski, *Marsz Niepodległości to w pigułce historia dekady, w czasie której prawica przejęła państwo*, <https://www.newsweek.pl/polska/11-listopada-krotka-historia-marszu-niepodleglosci/szfk047> [dostęp: 12.11.2021].

52 Zob. <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,27784483,dziarscy-chlopcy-i-panstwowy-marsz-karolina-lewicka-o-11.html> [dostęp: 12.11.2021].

53 Zob. <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,27793665,dlaczego-marsz-niepodleglosci-wyglada-dzis-tak-jak-wyglada.html> [dostęp: 12.11.2021].

54 Zob. <https://www.rp.pl/prawo-dla-ciebie/art19091071-rzad-przejmuje-trase-marszu-niepodleglosci-co-to-oznacza> [dostęp: 21.10.2021].



Starcie narodowców z policjantami w rejonie ronda de Gaulle'a zostało przetworzone przez kulturę medialną w „bitwę o Empik” w postaci memów wymiświających tę tragikomiczną sytuację.

W roku 2021, kiedy powstawała większa część tego rozdziału, do ostatnich dni przed Świętem Niepodległości nie było wiadomo, czy Marsz organizowany przez stowarzyszenie Bąkiewicza zostanie zalegalizowany: najpierw wojewoda mazowiecki Konstanty Radziwiłł wydał pozwolenie na Marsze przez kolejne trzy lata, potem w wyniku interwencji prezydenta Warszawy Rafała Trzaskowskiego sąd okręgowy (a następnie apelacyjny) decyzję wojewody unieważnił<sup>55</sup>. Powtórzyła się jednak historia sprzed trzech lat i Marsz znów został ogłoszony uroczystością państwową. Jak się okazało, 11 listopada 2021 roku aktywiści, którzy zorganizowali dwa legalnie zgłoszone i zatwierdzone zgromadzenia w obronie praw człowieka, spotkali się z aktami agresji ze strony narodowców i brakiem reakcji funkcjonariuszy policji na jawną przemoc<sup>56</sup>.

Dekada, w której Marsz Niepodległości rósł w siłę za sprawą braku wyraźnego sprzeciwu rządzących wobec jawnie nacjonalistycznych haseł, doprowadziła do zawłaszczenia dyskursu patriotycznego przez skrajną prawicę. Pankowski ostro komentuje tę sytuację: „W ostatnich latach można mówić wręcz o aprobacie ze strony mainstreamu politycznego. Te zaniedbania nie dotyczą tylko Marszu Niepodległości”<sup>57</sup>. Równocześnie co roku narodowcy napotykali na trasie Marszu przeciwników, którzy próbowali zablokować pochód, finalnie jednak to ci pierwsi zwykle byli na wygranej pozycji. Te napięcia między osobami chcącymi świętować 11 listopada w przestrzeni publicznej oraz estetyka Marszów widoczna rokrocznie w materiałach dziennikarskich z obchodów, są również widoczne w fotografiach kreacyjnych oraz filmach fabularnych, które zacierają granice między fikcją a dokumentem.

55 Zob. [https://www.rmf24.pl/fakty/polska/news-sprawa-marszu-niepodleglosci-trzaskowski-za-skarzyl-decyzje-w-nId,5606237#crp\\_state=1](https://www.rmf24.pl/fakty/polska/news-sprawa-marszu-niepodleglosci-trzaskowski-za-skarzyl-decyzje-w-nId,5606237#crp_state=1) [dostęp: 12.11.2021].

56 Zob. S. Wilk, *Marsz Niepodległości. Były groźne incydenty, a policji zabrakło*, [https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2143228,1,marsz-niepodleglosci-byly-grozne-incydenty-a-policji-zabraklo.read?fbclid=IwAR3uOhUOpERZ-APqMBeqDVSTpJOi1wynXticOREh46uNAqtJtzpwUV98t\\_g](https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2143228,1,marsz-niepodleglosci-byly-grozne-incydenty-a-policji-zabraklo.read?fbclid=IwAR3uOhUOpERZ-APqMBeqDVSTpJOi1wynXticOREh46uNAqtJtzpwUV98t_g) [dostęp: 13.11.2021].

57 Zob. <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,27793665,dlaczego-marsz-niepodleglosci-wyglada-dzis-tak-jak-wyglada.html> [dostęp: 12.11.2021].

## W nie-miejcu: uciekać czy u-chodzić? O zdjęciu *Independence Day* Ady Zielińskiej

Zdjęcie Ady Zielińskiej, opublikowane na Instagramie artystki (nick: adsoadsoadso) 11 listopada 2018 roku i opatrzone hashtagiem #independenceday<sup>58</sup>, traktuję jako łącznik między wymyślonym światem *Najpiękniejszych fajerwerków ever* a dokumentalnymi obrazami Polski w kolejnych przywołanych dziełach. W obu obrazach (Zielińskiej i Terpińskiej) rozpoznaję postaci osobne wobec tłumów czy grup kroczących pod wspólnym sztandarem. Tak jak Ju w *Najpiękniejszych fajerwerkach ever*, tak dziewczyna na zdjęciu z 11 listopada 2018 roku odcina się od narzuconych, zbiorowych schematów zachowania.

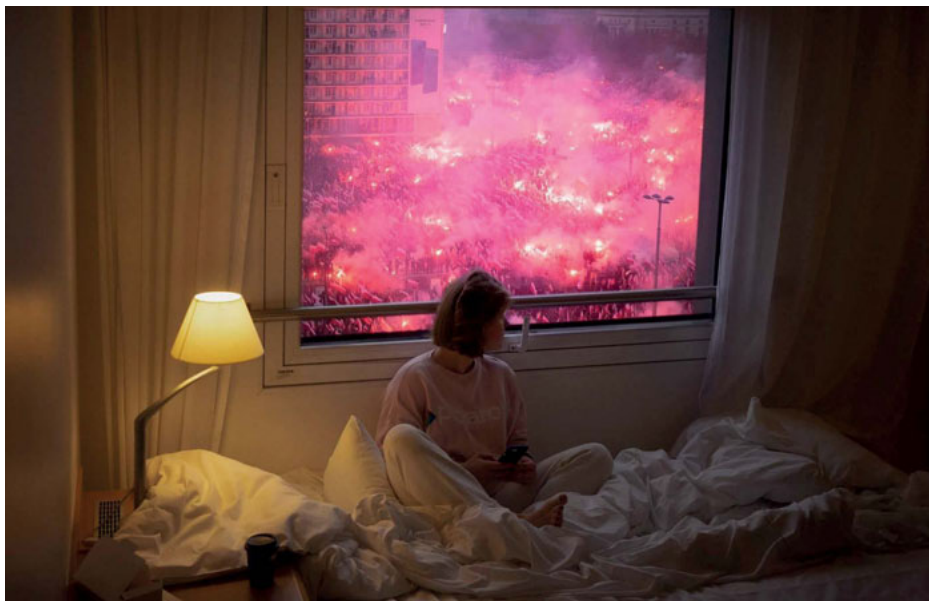
Na fotografii widzimy młodą kobietę w minimalistycznie urządzonym pokoju hotelowym. Ubrana w jasny domowy strój, przysiadła po turecku w białej pościeli na łóżku. Łóżko stoi pod oknem, które znajduje się na wprost obiektywu; po lewej stronie kadru (a z prawej strony postaci) ustawiona jest lampka nocna będąca źródłem ciepłego, rozproszonego światła – dominującego punktu pierwszego planu zdjęcia. Dziewczyna siedzi frontem do aparatu, ale odwraca głowę w lewo, tak jakby chciała spojrzeć za siebie, przez okno. Za nim, w ujęciu z góry, na ulicy widać tłum ludzi. Niektórzy mają uniesione ręce, część trzyma biało-czerwone flagi, inni czerwone race, a tłum skąpany jest w różowo-czerwonej poświacie i spowity dymem. Łatwo można zidentyfikować miejsce ukazane w kadrze: to rondo Dmowskiego, z lewej strony kadru widoczny jest hotel Metropol, z prawej – charakterystyczny budynek stacji Warszawa Śródmieście.

Subtelne i miękkie, rozproszone światło o ciepłym odcieniu na pierwszym planie kontrastuje z zimną czerwienią i różem rac w tle, a rama okna podkreśla odmiennosc dwóch przestrzeni i dystans między nimi. Pierwszy plan i jego zakomponowanie kojarzą się z poczuciem bezpieczeństwa, domem, wygodą, ciepłem; w inspiracjach dla tej kompozycji można by wskazać popularne sesje zdjęciowe mody w domowym zaciszu, ale i malarstwo np. Johanna Vermeera, portretującego postaci w przestrzeni prywatnej, intymnej. Drugi plan odsłania dynamikę tłumy, siłę społeczną, zagrożenie, mobilizację mas.

Zielińska – absolwentka ASP w Warszawie i studentka fotografii w Opawie (Instytut twórci fotografii) – wyjaśnia swój zamysł w wywiadzie dla internetowej

<sup>58</sup> Zob. <https://www.instagram.com/p/BqDA4tdFlho/?hl=fi> [dostęp: 8.10.2021].

wersji Vogue Polska<sup>59</sup>. Zdjęcie jest inscenizowane, jego koncepcja powstała przy współpracy z modelką Pauliną Magą, trochę na wzór działań Jeffa Walla z pogranicza fikcji i dokumentu. Zostało wykonane w hotelu Novotel przy ulicy Marszałkowskiej, a wcześniej obie artystki wybierały pokój z najbardziej odpowiednim widokiem na rondo Dmowskiego, skąd startuje Marsz Niepodległości. Efekt ostrości obu planów został uzyskany w postprodukcji – obraz z Instagrama jest tak naprawdę kolażem dwóch ujęć.



Fot. 27. Ada Zielińska, *Independence Day*, 2018. Samotność i intymność w przestrzeni prywatnej kontra tłum pod biało-czerwonymi sztandarami. Gdzie w tym zestawieniu jest niepodległość?

Źródło: Galeria Propaganda reprezentująca Artystkę.

Fotografka tak opowiada o przygotowaniach do planu zdjęciowego:

[...] dyskutowałam z Pauliną, bohaterką zdjęcia, o fotografiach Jeffa Walla, mistrza naginania rzeczywistości i jednego z moich ulubionych fotografów. Na

59 Zob. B. Czyżewska, *Zdjęcie, które stało się symbolem*, 12.11.2018, <https://www.vogue.pl/a/rozma-wiamy-z-ada-zielinska-autorka-wiralowego-zdjecia-symbolu-obchodow-100-lecia-odzyskania-niepodleglosci> [dostęp: 8.10.2021].

potrzeby jednego z kadrów Wall wynajął mieszkanie z widokiem na port. Zatrudnił kobietę, która w nim zamieszkała, a potem obserwując ją przez kamerkę, czekał na idealny moment, żeby pojawić się z aparatem. Wtedy pomyślałam, że zaraz będą obchody stulecia niepodległości, więc trzeba wykorzystać widok płonącego miasta do pokazania szerszej perspektywy. Coś opowiedzieć<sup>60</sup>.

Zielińska i Mağa podczas sesji kręciły też filmy, w których słychać dźwięk: „Tłum śpiewał na zmianę hymn Polski i »Duma, duma, narodowa duma!«. To było przerażające, choć niejako uzasadnione obchodami 11 listopada”<sup>61</sup>. To dopowiedzenie sprawia, że kadr ukazujący marsz staje się niejednoznaczny: przecież 11 listopada to święto radosne, upamiętniające powstanie państwa polskiego po 123 latach zaborów. Jednak zdjęcie Zielińskiej, ze względu na kontrast między pierwszym planem a tłem, napawa niepokojem, a to, co za oknem, wydaje się zaprzeczeniem tego, co w zacisznym pokoju, w strefie komfortu<sup>62</sup>. Trudno orzec, czy statyczność tej części kadru jest równoznaczna ze spokojem duszy, kiedy za oknem formuje się szyk nierozpoznawalnych jednostek, podporządkowanych niepokojącym hasłom Marszu Niepodległości.

Dlaczego tak się dzieje? Czy pierwszy plan fotografii na pewno jest tak jednoznaczny? Kim jest dziewczyna w pokoju? Dlaczego pozostaje oddzielona od tłumu za oknem? Czy to demonstracja nieangażowania się, co upodabniałoby bohaterkę zdjęcia do Ju z *Najpiękniejszych fajerwerków ever*, która ostatecznie odcina się od konfliktu i jego stron, choć pojawia się na demonstracji? Dziewczyna na fotografii *Independence Day* pozostaje w przestrzeni ponad i poza kroczącą siłą. Czy to akt buntu – niezgoda na Marsz jako wzór świętowania, a może alternatywny sposób wyrażania poczucia niepodległości lub zwykły konformizm? Zdjęcie prowokuje do stawiania takich pytań, do przemyślenia możliwych narracji towarzyszących samotnej postaci z pierwszego

60 Zob. ibidem.

61 Ibidem.

62 Na zajęciach ze studentami studiów doktoranckich pod koniec listopada 2018 roku, a więc niedługo po obchodach stulecia niepodległości i powstaniu zdjęcia, poprosiłam o podanie słów kluczy, jakimi mogliby opisać tę fotografię. Można by dodać do niej kolejne hashtagi: #wolność #wybór #wyobcowanie #alienacja #samotność #spokój #historia #jednostka-vshistoria #patriotyzm (to propozycje studentów). Dopiero po rozmowie na temat obrazu, dociekaniu, jaka historia może się za nim kryć, jakie tematy obecne w debacie publicznej porusza Zielińska, „odtajniłam” kulisy powstania fotografii.

planu i uczestników Marszu za oknem. Modelka jest osobna względem tłumu, a także odwrócona od widza, co przypomina kompozycje malarskie Edwarda Hoppera – pada na nią łagodne, ciepłe światło, charakterystyczne dla obrazów amerykańskiego mistrza. Być może samotność hotelowego pokoju jest alternatywą dla prób u-chodzenia Ju, Anny i Jana z filmu Terpińskiej, jednak ten stan domaga się chwili namysłu.

Sięciowy hotel z zestandaryzowanym wyposażeniem i urządzeniem wnętrza stanowi modelowy przykład hipernowoczesnego nie-miejsca, które opisuje francuski antropolog Marc Augé: „Jeśli jakieś miejsce da się określić jako tożsamościowe, znajome i historyczne, to przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani historycznej określi nie-miejsce”<sup>63</sup>. Nie-miejsca mają charakter przejściowy, tranzytowy, a człowiek, który w nich bywa, wiezie życie samotnicze, ulotne, niepołączone z żadną przeszłością czy tradycją<sup>64</sup>. A zatem otoczenia postaci na pierwszym planie fotografii Zielińskiej – mimo że jest ono stylizowane na miejsce ciepła, komfortu i spokoju – nie możemy uznać za przestrzeń prywatną. Gdyby taka kwalifikacja przestrzeni pierwszego planu była uzasadniona, można by uznać za Hannah Arendt, że bohaterka zdjęcia pozostaje poza przestrzenią publiczną właściwą dla uprawiania polityki<sup>65</sup>, tym bardziej że, zdaniem filozofki, „ciało obecne w sferze prywatnej to ciało kobiece, starzejące się, obce lub ciało dziecięce – i zawsze prepolityczne”<sup>66</sup>. Choć i takie przyporządkowanie dziewczyny ze zdjęcia byłoby dyskusyjne, ponieważ Butler w *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń* udowadnia, że działanie polityczne jest zawsze ucieleśnione<sup>67</sup>.

Dziewczyna na zdjęciu jest w nie-miejscu, samotna, oddzielona od sfery publicznej, w której obecne są – ciałem i głosem – osoby uczestniczące w Marszu

63 M. Augé, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Działdek, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2008, nr 4(112), s. 129; [https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140.pdf) [dostęp: 27.11.2021].

64 Zob. ibidem.

65 Zob. H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 27–86.

66 J. Butler, *Zapiski...*, s. 65.

67 Zob. J. Butler, *Zapiski...*, passim.

Niepodległości. Wiele z nich reprezentuje poglądy nacjonalistyczne, a Augé łączy rosnącą popularność tych ideologii z przywiązaniem do lokalizacji, a zatem do miejsca tradycyjnego (antropologicznego)<sup>68</sup>. Wybór dziewczyny na fotografii, aby nie uczestniczyć w Marszu, ale też nie pozostawać w przestrzeni prywatnej, tylko ujść do nie-miejsca, odczytuję więc jako oznakę buntu wobec sposobu pojawiania się na ulicy zwolenników Marszu Niepodległości. Bohaterka wydaje się smutna, może bezradna, skoro nie-miejsce związane jest z brakiem wspólnoty. Przebywanie w nim to jednak stan czasowy, przejściowy, można zatem przypuszczać, że dziewczyna prędzej czy później przeniesie się w inne miejsce. Być może tam, gdzie wraz z innymi będzie wywierać polityczną presję, aby odwrócić zawłaszczenie przestrzeni publicznej przez Marsz Niepodległości.

W uchwyconym przez Zielińską Marszu widzę zjawisko społeczne i ideowe, które budzi we mnie strach i niezgodę. Tłum na rondzie Dmowskiego w mojej ocenie składa się z ludzi kroczących wedle narzuconego przez narodowców schematu, formowanych ideologicznie, by bezrefleksyjnie głosili ksenofobiczne, wykluczające hasła. Źródła tej ścieżki interpretacyjnej dla *Independence Day* upatruję też we wcześniejszych obrazach (filmowych i fotograficznych) Marszów Niepodległości, które wyznaczyły sposób portretowania narodowców: akcentowały zwarty szyk oraz militarne i faszystowskie symbole (takie jak falanga), korzystanie z rac i flar, agresywne gesty, wulgarne lub nacjonalistyczne transparenty.

### Marszowym krokiem: ujęcia dokumentalne

Dwa lata wcześniej, w 2016 roku niemal w tym samym miejscu, które utrwaliła na zdjęciu Zielińska, zbiorowy portret demonstrantów wykonał Piotr Uklański, artysta mieszkający w Nowym Jorku (co podkreślają krytycy, np. Piotr Rypson, który argumentuje, że Uklański patrzy na Polskę z odległości). Zdjęcia z tego dnia stały się częścią instalacji włączonej do kuratorowanej przez Rypsona wystawy „Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918”, prezentowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie w stulecie odzyskania niepodległości<sup>69</sup>. Pracę bez tytułu, ale opatrzoną hasłem *Polska bastionem Europy*, można też było zobaczyć

68 Zob. M. Augé, *Nie-Miejsca...*, s. 138–139.

69 Zob. <http://www.mnw.art.pl/wystawy/krzyczac-polska-niepodlegla-1918,206.html> [dostęp: 8.10.2021].

na indywidualnej wystawie „Polska” w Muzeum Narodowym w Krakowie (od września do grudnia 2018, kurator: Adam Mazur) wraz z niemal bliźniaczym kompozycyjnie ujęciem wykonanym 1 sierpnia 2017 roku, również bez tytułu, lecz z dookreśleniem „Powstańcza Krew”. *Marsz upamiętniający 73. rocznicę Powstania Warszawskiego*<sup>70</sup>.



Fot. 28. Piotr Uklański, Bez tytułu („Powstańcza Krew”. *Marsz upamiętniający 73. rocznicę Powstania Warszawskiego*, 1 sierpnia 2017, Warszawa).

Źródło: Zdjęcie reprodukowane dzięki uprzejmości Artysty i Fundacji Galerii Foksal.

W obu kadrach Uklański, podobnie jak zrobiła to później Zielińska, uchwycił maszerujących – z pewnej odległości, z góry, w otoczeniu rozpoznawalnej warszawskiej architektury przy rondzie Dmowskiego (w obu kadrach widać Novotel i Metropol, w jednym także Rotundę PKO; zdjęcia zostały wykonane z jakiegoś miejsca między Marszałkowską a Alejami Jerozolimskimi). Rozlewająca się po ulicach masa ludzi wygląda jak obcy element w miejskiej tkance, niszczy ład i przejrzystość przestrzeni. Nad maszerującymi unosi się czerwona poświata i biały dym z rac, kolory te układają się jak flaga Polski, co wydaje się ironicznym powtórzeniem flag niesionych na pochodzie.

70 Zob. <https://mnk.pl/wystawy/polska-piotr-uklanski> [dostęp: 8.10.2021].

Ukłański wyjaśnia, że zbiór prezentowany na wystawie w Krakowie powstał z inspiracji „z jednej strony wynikami ostatnich wyborów w Polsce, z drugiej zbliżającą się setną rocznicą niepodległości kraju. Przełom polityczny 2016 roku wyznacza punkt zwrotny w sposobie dyskusowania w sferze publicznej zarówno polskiej tożsamości, jak i historii”<sup>71</sup>. Zdjęcia artysty dowodzą, iż jest on uważnym obserwatorem polskiej przestrzeni publicznej, czułym na zmiany dyskursów narodowej identyfikacji. Warto w tym momencie wspomnieć, że od 2016 roku rządzący nie proponują żadnej oficjalnej alternatywy dla zawłaszczzonego przez narodowców Marszu Niepodległości. Wcześniej, w latach 2012–2014, z inicjatywy ówczesnego prezydenta RP Bronisława Komorowskiego odbywały się „space-ry dla Niepodległej”, niemniej nie udawało się wówczas zgromadzić tak silnej i widocznej grupy, jak podczas marszów organizowanych przez Bąkiewicza.

Ten przełom w ekspresji na Marszach Niepodległości został uchwycony już we wcześniejszych obrazach tłumu napędzanego agresją. W filmie fabularnym Andrzeja Jakimowskiego *Pewnego razu w listopadzie* (2017) część ujęć stanowią autentyczne materiały zarejestrowane przez operatora Tomáša Rafę na Marszu w 2013 roku. Film opowiada o dwójce bohaterów wyrzuconych poza nawias kapitalistycznego, bogacącego się społeczeństwa. Bezrobotna nauczycielka (Agata Kulesza) wraz z synem Markiem (Grzegorz Palkowski) i psem przybędą Kolesiem tułają się po Warszawie po eksmisji z mieszkania. W końcu znajdują bezpieczną przystań w squacie Przychodnia przy Wilczej. Squat ten stał się celem brutalnego ataku narodowców podczas Święta Niepodległości w 2013 roku, kiedy reżyser zbierał materiały do planowanego dokumentu o nacjonalizmie w krajach europejskich. Dokument w końcu nie powstał, ale wydarzenia, których świadkami byli Jakimowski i Rafa, stały się elementem scenariusza późniejszego filmu. Reżyser nie kryje poruszenia tym doświadczeniem: „Tak, widziałem to z bliska. Dokumentowaliśmy nie tylko ten atak, mamy wiele drastycznych, brutalnych zdjęć z tego roku. Większości z nich nie wykorzystaliśmy w filmie, bo nie chcieliśmy epatować takimi obrazami”<sup>72</sup>. Mimo tej deklaracji dokumentalny materiał w *Pewnego razu w listopadzie* jest wstrząsający, tym bardziej że wcześniej widz ma okazję poznać bohaterów mieszkających w squacie, poczuć

71 Cyt. za: A. Mazur, „Polska” Piotra Ukłańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie, <https://magazynsum.pl/polska-piotra-uklanskiego-w-muzeum-narodowym-w-krakowie/> [dostęp: 8.10.2021].

72 <https://polishdirectors.com/trzeba-to-bylo-pokazac/> [dostęp: 14.10.2021].



do nich sympatię i docenić ich solidarnościową postawę wobec biednych i wykluczonych. Atak wulgarnych i agresywnych narodowców zostaje tym samym przedstawiony jako absolutnie nieuzasadniony akt okrucieństwa.

O ile Uklański i Zielińska uchwycili w kadrze przemarsz narodowców, o tyle materiały Jakimowskiego i Rafy to ilustracja destrukcyjnego bezładu i chaosu, który zawładnął tłumem, oraz towarzyszącej temu agresji wobec grupy, którą możemy nazwać reprezentantem Innych: anarchistów, antykapitalistów, biednych, bezdomnych. Marsz Niepodległości, legitymizowany przez oficjalne władze państwowe, z jednej strony zyskuje charakter paramilitarny, manifestujący się w estetyce kroczenia, a z drugiej strony przeradza się w chaos, w którym eskaluje agresja względem osób nieprzystających do modelu turbo-patrioty.

Podobny moment spoza trasy przemarszu pokazuje jeden z mistrzów polskiego kina dokumentalnego, Paweł Łoziński w *Filmie balkonowym* (2021) będącym serią epizodów – rozmów kręconych statyczną kamerą umieszczoną na balkonie mieszkania reżysera na Saskiej Kępie w Warszawie. Film powstawał przez ponad dwa lata: Łoziński rozpoczął pracę w roku 2018, a ostatnie dni zdjęciowe przypadły już na czas pandemii, co nadało pomysłowi zatrzymania kamery w jednym miejscu nowy wymiar. Reżyser uchwycił również dni 10 i 11 listopada (roku powstania materiałów włączonych do ostatecznej wersji filmu nie udało mi się ustalić). Dzień przed Świętem Niepodległości razem z Łozińskim obserwujemy dozorczynię kamienicy, która montuje flagę i sprząta teren. Skrupulatnej pracy towarzyszy melodia z poprzedniego ujęcia, prawdopodobnie powstałego w tym samym dniu, co sugerowałaby pogoda i liście leżące na chodniku: dwoje dzieci śpiewa żołnierską piosenkę *Białe róże* z tekstem Kazimierza Wroczyńskiego i Jana Lankaua, skomponowaną przez Mieczysława Kozara-Słobódzkiego około 1918 roku<sup>73</sup>.

Po cięciu, kolejnego dnia, czyli 11 listopada, chodnik jest dokładnie zamieciony. W kadr pod balkonem Łozińskiego z lewej strony wchodzi dwaj mężczyźni z polskimi flagami: jeden jest nią owinięty, drugi niesie ją na proporcu. Indagowani przez filmowca wypowiadają się do kamery na temat święta. Nie słyszymy więcej głosu Łozińskiego, który zmontował słowa bohaterów w jedną całość. Początkowo tłumaczą, na czym polega patriotyzm w czasach pokoju, zwracają uwagę, że trzeba też dbać o najbliższe środowisko, podwórko, płacić podatki.

73 Zob. <https://www.spiewnikniepodleglosci.pl/teksty/tekst-utworu-biale-roze/> [dostęp: 14.10.2022].

Padają frazesy o wielkiej Polsce oraz hasło „Bóg, Honor, Ojczyzna!”. Na koniec wypowiedź przeradza się w mowę nienawiści przeciw równouprawnieniu i osobom nieheteronormatywnym, choć wydaje się, że mężczyźni są tym nieco zawstydzeni; „wymusknęło się” – tłumaczy się jeden z nich. W moim odczytaniu reżyser uchwycił ich na moment przed tym, jak chodzenie zamienią na kroczenie w pochodzie, co sugeruje sposób mówienia: używają sloganów o lokalnym patriotyzmie i demagogicznej retoryki wobec postulatów równościowych.

W następnej scenie jest już ciemno, słychać tłum skandujący (znów) „Bóg, Honor, Ojczyzna!”, okrzyki antyimigranckie i dźwięki pochodu: race, petardy, gwizdy. Pod balkonem przechodzą kilkusobowe grupki osób niosących flagi, proporce, czapki i przepaski w barwach narodowych. Kroczą, nie zatrzymują się, a reżyser pozostaje milczący i niewidoczny, tym razem nie zaczepia przechodniów, o nic nie pyta. Być może symboliczne jest także to, że w obu scenach (dziennej i wieczornej) osoby, które prawdopodobnie uczestniczą w Marszu, przechodzą w kadrze od lewej do prawej, co mogłoby sugerować rosnące w siłę nastroje i poglądy (ultra)prawicowe. Argumentem za tym, że nie jest to nadinterpretacja, byłaby niezwykle przemyślana konstrukcja przestrzeni kadrów w całym filmie. Kontrapunktem do tego ruchu i rytmu jest ostatnie okółoniepodległościowe ujęcie: tym razem w odwrotnym kierunku, czyli z prawej do lewej przejeżdża rowerzysta, który przyozdobił swój pojazd nie tylko we flagę Polski, ale też w sztandar z piracką trupią czaszką oraz w kolorowe światełka. W odróżnieniu od wcześniej omawianych ujęć, w których kamera pozostawała statyczna, tutaj Łoziński decyduje się na ruch i podążanie za postacią. Ujęcie to ma charakter nieco surrealistyczny i zabawny, bo rower jest rozświetlony wielokolorowymi lampkami, a z pirackim emblematem współgra dźwięk grzmotu z oddali. Ruch kamery może w mojej opinii wyrażać tęsknotę reżysera za ruchem bohatera, być może też aprobatę dla jego jazdy „pod prąd”. Możemy zadać sobie pytanie, czy kolorowy rowerzysta u-chodzi z marszu i znajduje własny sposób świętowania.

Motywy zmian, jakie zaszły na polu dyskusji o tożsamości narodowej w sferze publicznej, o których mówił w wywiadzie Uklański, obserwujemy także w filmach dokumentalnych podejmujących tematykę Marszów Niepodległości i – szerzej – odradzającej się myśli nacjonalistycznej. W zaangażowanym dokumencie *Mój kraj taki piękny* (2019) Grzegorza Paprzyckiego, absolwenta katowickiej Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego, podążamy za neonazistami i antyfaszystami. Przypomnę w tym miejscu, że nieco inaczej dzieje

się w fabule Terpińskiej, przedstawiającej czarny scenariusz radykalizacji opozycjonistów. U Paprzyckiego istotne jest umiejscowienie kamery: reżyser stoi po przeciwnej stronie niż nacjonaści, choć z godnym podziwu szacunkiem i cierpliwością oddaje też głos zwolennikom ściśle pojętej homogeniczności narodowej Polski. Jak słusznie jednak zauważa Michał Piepiórka: „Wszędzie tam obok wykrzykujących rasistowskie, ksenofobiczne, antysemickie hasła pojawia się znacznie mniej liczna grupa upartych i odważnych, którzy za pomocą transparentów i własnej obecności manifestują swoją niezgodę na publiczne deklarowanie nienawiści”<sup>74</sup>. Montaż filmu podkreśla kontrast między wulgarnym, paramilitarnym charakterem działań i słów narodowców a spokojniejszym, nastawionym na dialog i pokojowe manifestowanie ruchem kontrmarszów, a czasem nawet bezruchem. Przeciwnicy narodowców już samo wspólne pojawianie się w przestrzeni publicznej traktują jako wyraz politycznej deklaracji, w myśl przekonań Butler dotyczących performatywnej mocy zgromadzeń, nawet jeśli ich uczestnicy siedzą, śpią lub bez ruchu stoją na ulicy<sup>75</sup>. Jeśli Marsz miałby korzenie w ruchach wojsk, kontrmarsz byłby bliższy chodzeniu, spacerowaniu, o którym Solnit pisze: „Można ten wspólny ruch na rzecz wspólnego celu nazwać marszem, tyle że jego uczestnicy i uczestniczki nie rezygnują ze swojej indywidualności jak żołnierze, których marszowy krok oznacza, że zamienili się w całkowicie wymienne jednostki, podległe władzy absolutnej”<sup>76</sup>. W zarejestrowanych przez Paprzyckiego dialogach ujawnia się refleksyjność przeciwników Marszu Niepodległości, osoby te zadają pytania o etyczność działań, tolerancję i odwagę, podczas gdy zwolennicy nacjonalistycznych ideologii wykrzykują demagogiczne i populistyczne hasła.

O rok późniejszy niż *Mój kraj taki piękny* jest film Roberta Kowalskiego *Potomkowie cywilizacji łacińskiej*<sup>77</sup> (2020), wyprodukowany przez OKO.press. Twórca przedstawia pięć lat przemian Marszów Niepodległości (2016–2020): rosnącą liczbę uczestników, polityków wysokiego szczebla maszerujących ramię

74 <http://blizejkranu.pl/krakowski-festiwal-filmowy-moj-kraj-taki-piekny-rez-grzegorz-paprzycki/> [dostęp: 8.10.2021].

75 Zob. J. Butler, *Zapiski...*, s. 81–82.

76 R. Solnit, *Zew włóczęgi...*, s. 423.

77 Film dostępny online: [https://watchdocs.pl/watch-docs/2020/filmy/potomkowie-cywilizacji-lacinskiej?fbclid=IwAR2vYrWTuOpdPojoCi2Du4nGWof4tKqyol83gFdv3f8ix3fbp-9\\_L82-rWI](https://watchdocs.pl/watch-docs/2020/filmy/potomkowie-cywilizacji-lacinskiej?fbclid=IwAR2vYrWTuOpdPojoCi2Du4nGWof4tKqyol83gFdv3f8ix3fbp-9_L82-rWI) [dostęp: 23.10.2021].

w ramię z narodowcami, coraz większe przyzwolenie służb porządkowych na obecne na transparentach i jawnie wykrzykiwane ksenofobiczne, homofobiczne, faszystowskie hasła. Ujęcia Marszu są podobne do tych z filmu *Mój kraj taki piękny*, a także do zdjęć Zielińskiej i Uklańskiego: tłum spowity w dym rac, czerwone światła flar, maszerujące zwartym szykiem osoby w kominiarkach, kapturach. Barwy narodowe, falanga, symbole faszystowskie, transparenty. Obrazy te wywołują niepokój, strach, niedowierzanie, że nacjonalizm rośnie w siłę. Na poziomie wizualnym filmowe ujęcia (zarówno u Paprzyckiego, jak i u Kowalskiego) często przedstawiają zwarte szyki podobnych do siebie osób, maszerujących w rytm powtarzanych haseł. Wiece i zgromadzenia, na których przemawiają liderzy ruchu, obaj reżyserzy filmują na podobieństwo reportaży, ujmując w zbliżeniach emocje mówców i reakcje słuchających. Na twarzach nie rzadko widać agresję, nienawiść. Bohaterowie wypowiadający się w setkach do kamery powtarzają frazesy głoszone przez przywódców bez cienia refleksji.



**Fot. 29.** Kadr z filmu *Mój kraj taki piękny*. Estetyka turbopatriotyzmu na dobre zado-mowiła się w przestrzeni publicznej Marszów Niepodległości.

Źródło: Zrzut ekranu.

Jeszcze inaczej różnorodność zgromadzeń z okazji Narodowego Święta Niepodległości oraz różne rytmy chodzenia lub kroczenia ich uczestników przedstawił Piotr Jasiński, student Wydziału Filmowego i Telewizyjnego Akademii Sztuk Scenicznych (FAMU) w Pradze. W krótkim, dziesięciominutowym

dokumentem zatytułowanym *To See Independence* (2020)<sup>78</sup> towarzyszymy nie-widomemu Wojtkowi. Młody mężczyzna bierze udział w obchodach 11 listopada w 2019 roku. W montażu ujęcia Wojtka i miejsc, które odwiedza, przeplatają się z kilkusekundowymi przebitkami czarnego ekranu, dzięki czemu widz cały czas pamięta, że bohater nie widzi. W pierwszych ujęciach po planszy tytułowej widzimy go przed Pałacem Kultury, a w kolejnej scenie w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Warszawie, gdzie odbywa się oficjalna świąteczna msza w obrządku trydenckim. Przez cały czas trwania filmu ujęcia z ulic będą przeplatane z tymi z kościoła.

Pierwsza (w układzie montażu) scena zarejestrowana w kościele zapowiada wielowymiarowość narracji – jest nieco niepokojąca, a połączenie obrazu i dźwięku wydaje się wręcz ironiczne. Najpierw słyszymy czytanie z Ewangelii według św. Łukasza: „Światłem ciała twego jest oko twoje. Bacz przeto, by to światło, które jest w tobie, ciemnością się nie stało”<sup>79</sup>, a słowa te nabierają szczególnego znaczenia w obliczu niepełnosprawności głównego bohatera filmu. Później w kazaniu padają słowa: „Widzimy Sodomę i Gomerę wylewającą się na ulicę naszych miast. Agresywną i żądającą praw dla grzechu”. Tymczasem Wojtek przecież nie widzi, a podążający jego śladem odbiorcy filmu widzą (i słyszą) agresję, wrogość i nienawiść, przejawiające się w wypowiedziach i zachowaniach niektórych uczestników Marszu. Bohater mówi do kamery o niekomfortowych emocjach, jakie odczuwa, znajdując się pośród maszerujących.

Jednak mężczyzna docenia muzykę, jest otwarty i nastawiony pozytywnie wobec przyjaznych osób nawiązujących z nim kontakt. Sfilmowani uczestnicy i uczestniczki marszu nie zawsze zachowują się jednoznacznie, np. jedna z kobiet w odpowiedzi na strach Wojtka wobec okrzyków „Narodowa duma!”, wznoszonych przez tłum pod flagami ONR, mówi o poczuciu siły. W filmie Jasińskiego obraz, ciemność i dźwięki dialogują ze sobą, metaforycznie „oświeclają się” wzajemnie, wydobywając na jaw manipulacyjną moc wielu słów wypowiedzianych podczas marszu. Wojtek bardzo dobrze wyczuwa napięcia pomiędzy ludźmi w kościele i na ulicy. W ciągu dnia przyłącza się na chwilę do kilku osób, słucha ich historii i tłumaczenia, czym jest dla nich Święto Niepodległości

78 Film dostępny w serwisie Dafilms: <https://dafilms.pl/film/13208-to-see-independence> [dostęp: 14.10.2022].

79 Łk 11,34-35, tłumaczenie Eugeniusza Dąbrowskiego z 1973 roku, [http://bibliopolskie.pl/zzteksty\\_ch.php?wid=31&book=42&chapter=11&e=](http://bibliopolskie.pl/zzteksty_ch.php?wid=31&book=42&chapter=11&e=) [dostęp: 14.10.2022].

i marsz. Staje się przewodnikiem widzów w niejednorodnym tłumie, w którym nie wszyscy ulegają nacjonalistycznemu dyskursowi i idą we własnym rytmie. Niektórzy nawet filozoficznie u-chodzą. Zgromadzenie, które poznaje Wojtek, a dzięki niemu widzowie filmu, wydaje się idealnie odpowiadać definicjom Solnit i Butler: skupia w sobie odrębne, różne od siebie osoby (i ciała), które nie zawieszają swej indywidualności na rzecz tłumu. W krótkiej formie Jasińskiemu udało się pokazać obraz skomplikowany, zarejestrować różne rytmy i tempa ruchu, który czasem jest marszem, czasem spacerowaniem, czasem u-chodzeniem.

### Filmy i fotografie: sztandary gniewu

Postacie z filmów i zdjęć, które omawiam, łączą m.in. różne oblicza gniewu wobec zastanego świata w konflikcie. O gniewie jako emocji politycznej w fascynujący sposób pisze filozof Tomasz Markiewka, analizując sposoby przekształcania się jednostkowego niezadowolenia we wspólnotową złość, dzięki której można wywierać nacisk na rządzących. Przytaczając m.in. historie sufrażystek, zwolenników Donalda Trumpa czy przeciwników politycznej poprawności, Markiewka rozróżnia wspólnotowy gniew konstruktywny i negatywny. Z pierwszym mamy do czynienia, gdy tłumy walczą dla kogoś (mniejszości, idei, grup), z drugim, gdy walczą przeciw (nierzadko wyimaginowanym) wrogom. I precyzuje, że „społeczne konsekwencje gniewu zależą od środków jego wyrazu politycznego. Podstawowe pytanie brzmi, do jakich działań zaprowadzi nas złość. Będziemy solidarni pozytywnie czy może negatywnie? Zawalczymy o większe prawa dla nas czy o mniejsze dla kogoś innego?”<sup>80</sup>. Na podstawie dogłębnej analizy działania Adasia Miauczyńskiego (Marek Kondrat) z filmu *Dzień świra* Marka Koterskiego (2002) dowodzi, że aby gniew pojedynczego człowieka miał szansę przekształcić się w sprawczy gniew grupy, konieczne jest jego zaangażowanie w politykę. Tymczasem, jak podkreśla autor *Gniewu*, w Polsce nierzadko „[n]ie wierzymy w politykę, nie szukamy w niej ratunku, jesteśmy na nią obrażeni. Może zawsze byliśmy, a może kiedyś wiązaliśmy z nią nadzieje i spotkał nas gorzki zawód. Albo w ogóle nie powstała w naszej głowie myśl, że moglibyśmy się nią zainteresować”<sup>81</sup>. Konsekwencją takiej postawy jest brak realnego dzia-

80 T. Markiewka, *Gniew*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, e-wydanie legimi, 23%.

81 Ibidem, 39%.

łania i nacisku na rząd, a gniew pozostaje prywatną emocją niezadowolonych i niezaangażowanych obywateli.

W opisanych historiach filmowych i tych sugerowanych czy też ewokowanych przez fotografie rozpoznaję różne stadia i formy gniewu, o których pisze filozof. W *Najpiękniejszych fajerwerkach ever* trudno zidentyfikować, przeciwko czemu protestują obywatele bezmiennego, aczkolwiek utożsamianego z Polską państwa, niemniej – jak słyszymy w serwisie radiowym na początku filmu – „na głównym placu miasta” trwają demonstracje, przeciwko którym rząd organizuje wojsko. Konfrontacja protestujących z armią wpisana jest więc w konflikt polityczny, choć nie znamy jego istoty ani wysuwanych przez poszczególne grupy postulatów. Wykrzykiwane przez dopiero co zwerbowanych żołnierzy hasło „Bóg, Honor, Ojczyzna!” odnosiłoby nas jednak do tradycyjnych, konserwatywnych wizji państwowości i jej obrony, a skandowane przez opozycjonistów „No pasarán!” to zawołanie antyfaszystów w trakcie wojny domowej w Hiszpanii (1936–1939). Dlatego uznaję za uprawniony mój trop interpretacyjny, który prowadzi do ujęcia filmowego konfliktu jako starcia frakcji nacjonalistycznej, reprezentowanej przez oficjalną politykę instytucji państwa, i jej przeciwników, którzy z pokojowych spacerów z zimnymi ogniami przechodzą do militarnego szyku.

Jak na tym tle kształtują się postawy Ju, Anny i Jana? Anna początkowo jest najbardziej zaangażowana politycznie, o czym mówi otwarcie, identyfikując swój bunt z buntem większej opozycyjnej grupy i jasno wskazując politykę rządu jako cel protestu. Jeśli przyjąć ustalenia Markiewki, gniew tej grupy miałby więc największy potencjał sprawczości i wywołania zmiany. Tu wkracza jednak sposób manifestacji gniewu – kiedy opozycjoniści zaczynają się zbroić, wydaje się, że ich gniew przeistacza się z konstruktywnego w negatywny: broń i wojskowy szyk zdecydowanie kojarzą się z walką przeciw czemuś, a nie o coś. Wtedy Anna opuszcza grupę, ale wciąż poszukuje wspólnoty dla swojego gniewu – odnajduje ją wśród dwojga przyjaciół, którzy jednak deklarują się jako politycznie niezaangażowani.

Taką postawę reprezentuje przede wszystkim Jan, który wprost deklaruje brak przemyślenia spraw związanych z ojczyzną, patriotyzmem, przynależnością społeczną, w toku filmowej akcji, na fali zinternalizowanego poczucia obowiązku zgłasza się na komisję wojskową, a potem idzie za przyjaciółką. Doświadczenie wojskowe traumatyzuje bohatera: podczas pierwszego zbrojnego starcia przeraża go agresja i widok przypadkowej śmierci. Sytuacja ta jest zresztą świetnie rozebrana dramaturgicznie: opozycjoniści atakują wojskowy

autobus, podczas gdy wcześniej widz ma okazję się przekonać, że obecni w środku młodzi mężczyźni, dopiero co wtłoczeni w mundury, nie bardzo wiedzą, do czego są potrzebni, czego bronią, przeciwko czemu mają walczyć. Taki obraz wojska zostaje podkreślony jeszcze mocniej przez mechaniczny, bezrefleksyjny wymiar kroczenia jako wyrazu podporządkowania się narzuconym zasadom, który opisuje w eseju o u-chodzeniu Sławek.

Natomiast Ju swoim postępowaniem dowodzi raczej, że nie interesuje jej polityka rozumiana jako wspólna debata o tym, jak ma wyglądać państwo i współistnienie w sferze publicznej. Wewnętrzna niezgoda na szaleństwo świata wokół, którą uznają za formę gniewu, popycha ją do ciągłego ruchu u-chodzenia. Dziewczyna nie przeżywa wspólnotowego gniewu, nie dołącza do żadnej grupy jawnie wyrażającej swoje poglądy czy oczekiwania wobec sytuacji w filmowym kraju. A jednak ciągle pojawia się na ulicy, wytycza własne ścieżki chodzenia w przestrzeni publicznej, zatem aktywnie manifestuje (się) wobec napięć społecznych i politycznych nie tylko filmowego świata.

Na fotografii *Independence Day* – zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę towarzyszącą jej historię opowiedzianą przez twórczynię i jej modelkę oraz inne materiały fotograficzne dokumentujące Marsze Niepodległości – w tle bez wątpienia widzimy manifestację gniewu negatywnego, skierowanego przeciw niedookreślonym i realnie trudnym do zdefiniowania „wrogom ojczyzny”. W myśl nacjonalistycznych haseł niesionych na transparentach należy im się śmierć, a przynajmniej pogarda, agresja, próba usunięcia z przestrzeni publicznej; możliwą realizację tych haseł odnajdujemy chociażby w dokumentalnym materiale włączonym do *Pewnego razu w listopadzie*. Gniewny jest też tłum na ujęciach Uklańskiego, gniewem podszyte są nienawistne słowa przechodniów sfilmowanych pod balkonem przez Łozińskiego.

Najbardziej wyrazisty obraz pozytywnej i negatywnej solidarności w gniewie stworzył Paprzycki w filmie *Mój kraj taki piękny*, konsekwentnie zestawiając ujęcia narodowców z osobami uczestniczącymi w kontrmarszach. W tym montażu przeciwstawnych manifestacji gniewu rezonują słowa, którymi Markiewka kończy swoje rozważania: „Spoglądajmy zatem w stronę niezadowolonych, bo tam dzieją się najważniejsze rzeczy. Gniew może skierować nasze społeczeństwa w najciemniejsze rejony, które mieliśmy nadzieję dawno zostawić za sobą, ale może też być szansą na postęp. Wybór należy do nas”<sup>82</sup>. Do takiego wyboru

---

82 Ibidem, 87%.



zdaje się też zobowiązywać widzów reżyser dokumentu, równocześnie udowadniając, że gniew wcale nie musi być nieestetyczny – a to właśnie dlatego, wedle filozofa, bywa on wypychany poza politykę. Markiewka nie definiuje, jak rozumie „nieestetyczność” gniewu, jednak określa jego manifestacje jako przykre, niekomfortowe, jako przeciwieństwo wymyślnego społeczeństwa, w którym wszyscy się uśmiechają i nigdy nie mówią nieprzyjemnych rzeczy. Tymczasem zgromadzenia antynarodowców w filmie Paprzyckiego czy swobodny marsz z zimnymi ogniami w *Najpiękniejszych fajerwerkach ever* wcale nie wywołują negatywnych reakcji odbiorcy, wręcz przeciwnie – pokazują osoby empatyczne, trzymające się razem, propagujące hasła równościowe (w filmie Paprzyckiego), uśmiechnięte, demonstrujące bliskość (w filmie Terpińskiej). Jednoznacznie niepokojące, negatywne emocje przypisane są raczej obrazom wojska, narodowców czy zmilitaryzowanych bojówek<sup>83</sup>. Wyjątkowa na tym tle jest postać Wojtka z *I See Independence* – mężczyzna nawet w obliczu agresywnych słów, których słucha podczas Marszu, zachowuje pogodę ducha i przekonanie, że najważniejsze w celebracji Narodowego Święta Niepodległości powinno być zjednoczenie Polaków oparte na szacunku. Być może do takiego zjednoczenia będzie mogło dojść dopiero wtedy, gdy niezadowoleni z powodu podziałów i wzrastającej radykalizacji połączą się w konstruktywnym, wspólnotowym gniewie.

## Podsumowanie: kultura wizualna filmowych i fotograficznych sztandarów

Omówione w tym rozdziale filmy i zdjęcia mogą stanowić także materiał do badań wizualności protestów społecznych, co postuluje socjolog Rafał Drozdowski. Stawiam taką hipotezę nawet w odniesieniu do reprezentacji Marszów Niepodległości, a nie tylko do kontrmanifestacji: w założeniu afirmujące niepodległość marsze przekształciły się w demonstracje przeciwko postępowemu, równościowemu i różnorodnemu społeczeństwu. Drozdowski wymienia trzy

83 Marek Napiórkowski udowadnia, że nacjonalistyczny turbopatriotyzm też jest manifestacją niezadowolenia: „Turbopatriotyzm to patriotyzm niezadowolonych. Z wielu różnych powodów. Turbopatriotyczne niezadowolenie ma źródła zarówno w Realnym (nierówności społeczne, różne formy wykluczenia, zależność od zagranicznego kapitału i tak dalej), jak i w Wyobrażonym lub Symbolicznym (poczucie niedoceny, bycia traktowanym z wyższością i tak dalej)”. M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm...*, s. 48.

sposoby naukowego rozpatrywania protestów: pierwszy to ich katalogowanie i archiwizowanie, drugi – analiza behawioralnych aspektów manifestacji zbiorowego buntu, trzeci to właśnie umieszczenie w centrum wizualnej sfery protestów<sup>84</sup>.

Do pierwszej z tych strategii odwołują się twórcy cyfrowego Archiwum Protestów Publicznych, które – wciąż uzupełniane – przechowuje zdjęcia wykonywane od 2016 roku przez nieformalny kolektyw fotografów (aktualnie w tworzeniu Archiwum uczestniczy ich osiemnaścioro, m.in. Rafał Milach, Agata Grzybowska, Chris Niedenthal, Agata Kubis)<sup>85</sup>. Pomieszczone w APP kadry, przedstawiające m.in. kolejne odsłony strajków kobiet, młodzieżowych strajków klimatycznych, demonstracje Black Lives Matter czy manifestacje solidarnościowe z Ukrainą zaatakowaną w 2022 roku przez Rosję, są dla mnie m.in. przeglądem praktyk spacerowania, kroczenia i obecności w przestrzeniach publicznych, połączonych ramą wspólnotowej, grupowej niezgody na kształt rzeczywistości społecznej i politycznej. Fenomen i działania Archiwum stały się już zresztą przedmiotem medioznawczej refleksji. Na przykład kulturoznawczyni Iwona Kurz rozważa je w kontekście przekraczania tradycyjnego paradygmatu archiwum oraz fotograficznego zaangażowania w rzeczywistość społeczną, przełamującego fotodziennikarską neutralność:

[...] ewolucja idei i praktyk archiwalnych oddaje przemiany społeczne – różnorodność podmiotowości, ale też technik zapisu i zachowywania danych. Podobnemu przekształceniu ulegają też w tym procesie zadania fotografujących – już nie tylko dokumentujące czy reporterskie, ale też właśnie archiwistyczne oraz aktywistyczne i artystyczne<sup>86</sup>.

Rozpoznaję w tym podejściu nowohumanistyczną wrażliwość na zagadnienie zaangażowania. Kurz zresztą odwołuje się też do Butler i Nicholasa Mirzoeffa, zwracając uwagę na temperaturę zdjęć z APP oraz ich odniesienia do łapanej

84 Zob. R. Drozdowski, *Jak i po co badać wizualność protestów społecznych?*, „Czas Kultury” 2017, nr 4 (95), s. 22.

85 Zob. <https://archiwumprotestow.pl/pl/info/> [dostęp: 16.08.2022].

86 I. Kurz, *Zdjęcie protestu – zdjęcie protestujące*, „Notes na 6 Tygodni” 2021, nr 134, bn; <https://archiwumprotestow.pl/app/uploads/2021/02/iwona-kurz-zdjecie-protestu-zdjecie-protestujace-notes-na-6-tygodni.pdf> [data dostępu: 16.08.2022].

na gorąco chwili, a także na tendencję do metaforyzacji i symbolizacji utrwalanych widoków.

Monograficznych analiz doczekał się cykl fotograficzny współtwórcy APP Rafała Milacha *Strajk* (2020), który odniósł sukces artystyczny – publikacja albumowa wydana w 2021 roku przez Galerię Jednostka zdobyła nagrodę na festiwalu Les Rencontres d'Arles we Francji – i wywołał oddźwięk społeczny. Fotografik uwiecznił manifestacje kobiet w obronie prawa do aborcji, odbywające się w Warszawie zimą 2020 roku. Praktykę twórcy odczytuję jako poczynioną w nurcie *art-based research* realizację postulowanych przez Drozdowskiego badań nad wizualnością protestów: zdjęcia ze *Strajku* są dla mnie w tym samym stopniu dokumentami protestów, co wypowiedziami na temat tego, jak manifestacje te poddawały się patrzeniu. Gest Milacha jest tym cenniejszy naukowo, że strajki odbywały się w trakcie pandemii COVID-19, która znacząco ograniczyła możliwości pojawiania się obywateli w przestrzeni publicznej, w tym także protestowania. A to stanowiło zagrożenie dla demokracji, o czym pisał w krótkim eseju, będącym namysłem nad konsekwencjami lockdownów, filozof polityki Iwan Krastew, przypominając, że

[w] demokracji obywatele muszą mieć możliwość głosowania, politycy – debатовania, a wszyscy ludzie – poruszania się, spotkania i podejmowania zbiorowych działań. Kluczowe znaczenie ma to, żeby ludzie mogli stać się częścią tłumu, tego ciała zbiorowego, które pozwala wyrazić intensywność ich politycznych namiętności<sup>87</sup>.

Niepowstrzymane odgórnymi zakazami gromadzenia się dążenie, by protestować przeciwko ograniczaniu praw kobiet, Milach zawarł w ujęciach protestujących na ulicach oraz osób, które solidaryzowały się z nimi, patrząc z okien, zamknięte w domach. W komentarzu do *Strajku* Kurz zauważa, iż jego istotnym wymiarem jest odniesienie do cielesności jako terytorium politycznego sporu, co jeszcze mocniej spaja dzieło Milacha z problematyką fizycznej obecności i demonstrowania w przestrzeni publicznej<sup>88</sup>.

87 I. Krastew, *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020, s. 63.

88 Por. I. Kurz, *Migawki z protestu – obraz koalicyjny*, w: R. Milach, *Strajk*, Galeria Jednostka, Warszawa 2021, bns.

Na drugim biegunie *Strajku* sytuowałaby się jedna z fotografii (2021) Krzysztofa Szlapy wchodzących w cykl *Scenografii: kwadratowe, czarno-białe ujęcie ceglanej ściany kamienicy*. W samym centrum kadru jaśniej mlecznym światłem okno, a na nim widać niewielką błyskawicę, będącą symbolem nieformalnej wspólnoty – Strajku Kobiet. Jak często u Szlapy, na zdjęciu w ogóle brak postaci ludzkiej, a co dopiero tłumów dokumentowanych przez fotograficzki i fotografików skupionych wokół APP. A jednak potrafię w tej fotografii zobaczyć tłumy przemierzające miasto, usłyszeć echa skandowanych haseł, odtworzyć hasła z nieraz wulgarnych, choć jakże pomysłowych transparentów. Praca Szlapy wydaje się spełniać postulaty Mirzoeffa, by uczyć się widzenia świata, a w konsekwencji świat ten także zmieniać<sup>89</sup>. Za zamkniętym oknem zapewne znajduje się oświetlone pomieszczenie, w którym ktoś prowadzi życie prywatne i publiczne według takiego urządzenia świata, jakie uważa za najlepsze. Metaforyczny sztandar – symbol błyskawicy w oknie – być może kiedyś będzie przypominał o protestach, marszach, demonstracjach, które w nowej rzeczywistości staną się zapisanym w kadrach wspomnieniem.

Przywołałam w tym miejscu kolejne obrazy – APP, Milacha i Szlapy, aby podkreślić wagę, jaką kultura wizualna odgrywa w procesach politycznych i społecznych. Na podstawie przedstawionych wcześniej interpretacji dochodzę do wniosku, że twórczość filmowa i fotograficzna stanowi przykład humanistyki zaangażowanej, aktywnie wypowiadającej się na temat demokracji, nierówności społecznych oraz działania w sferze publicznej, która jest również sferą wizualną. Dlatego analiza istniejących w ikonosferze wizualnych reprezentacji protestów, wskazywanych przez Drozdowskiego jako jedna z możliwych ścieżek „socjologii wizualnej protestów”<sup>90</sup>, jest w moim przekonaniu użyteczna z punktu widzenia myślenia obrazami, co następnie prowadzić może do aktywizmu. Na potrzeby pogłębionego studium interpretacyjnego wybrałam filmy fabularne, dokumentalne oraz fotografie dokumentalne, które uznałam za sztandary odnoszące się do części postaw i zagadnień, znajdujących swoje odzwierciedlenie w manifestacjach ludzi w przestrzeni publicznej. Myślę, że próbka ta pozwala na przemyślenie wybranej problematyki także w szerszym

89 Por. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2016, s. 306.

90 Zob. R. Drozdowski, *Jak i po co badać...*, s. 22.

kontekście wszelkich protestów, manifestacji czy demonstracji, które sytuują się na styku narracji fikcyjnych i dokumentalnych<sup>91</sup>.



**Fot. 30.** Krzysztof Szlapa, z serii *Scenografie*, Bez tytułu, 2021 (Ruda Śląska). Znak protestu – błyskawica – na granicy między przestrzenią prywatną a przestrzenią publicznego pojawiania się. Symetryczny, statyczny kadr zawiera w sobie przecucie tłumu jednoczącego się we wspólnym marszu.

Źródło: Ze zbiorów Artysty.

91 Jeśli obrazy-sztandary, tak jak definiowali je Łukasz Zaremba i Magda Szcześniak, służą grupom słabszych i wykluczonych, wart rozważenia – i dalszych, odrębnych badań – jest emancypacyjny potencjał omówionych filmów i zdjęć. Czy obrazy te mają w sobie taką nadwyżkę sensu, by zaoferować publiczności afektywną podbudowę pod zmianę rzeczywistości społecznej? Czy można je nazwać kinem ekscesu, by przywołać definicję Sebastiana Jagielskiego w opozycji do kina normy: „Kino ekscesu rozjątrza uśpione konflikty społeczne, a kino normy je ukrywa w imię porozumienia społecznego. Kino ekscesu tworzy utopijne projekty zmiany społecznej, podczas gdy kino normy opowiada o etycznych zobowiązaniach i moralnych nakazach?” (S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Universitas, Kraków 2021, s. 32). Wydaje się, że to fascynujący kierunek dla badacza, który zdecyduje się kontynuować wyznaczoną przez Jagielskiego metodologię tropienia powiązań między tym, co afektywne, a tym, co społeczne, jednak zakres takiej refleksji znacznie przekroczyłby ramy niniejszej książki.



## Zakończenie

Książka *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary* zdaje sprawę z indywidualnej drogi badawczej, na której rozpoznawałam różne odnogi, zakręty, nierzadko zawracałam z podjętych ścieżek (metodologicznych i interpretacyjnych) lub je porzucałam, czasem odnajdowałam się znów w tym samym miejscu. Jednak moim celem nie było syntetyczne, całościowe ujęcie zmian i nowości w polskim filmie i fotografii pierwszego dwudziestolecia XXI wieku. Takie założenie wymagałoby dużo obszerniejszych badań, większego zakresu odwołań. Ponadto prawem syntezy i spojrzenia w szerokim kadrze jest skrót perspektywy i spłylenie głębi ostrości, a bardzo chciałam pogłębić wybrane wątki: architektonicznych widm socmodernizmu, „uziemienia” w antropoceniście błocie i miejskiej włóczęgi ze sztandarami. Te trzy perspektywy interpretacyjne zdecydowałam się zatem wpisać w kontekst kultury wizualnej, co w moim przekonaniu uprawomocniło dość swobodne poruszanie się między powierzchnią kadrów, formą a odniesieniami do refleksji humanistycznej, a także do materialnej rzeczywistości. Ponadto zależało mi na tym, aby zaprezentować Czytelniczkom i Czytelnikom szczegółowe analizy i interpretacje konkretnych obrazów, a nie przegłędowo opisywać większą ich liczbę. Takie uprawianie filmoznawstwa i studiów o fotografii przemawia do mnie jako odbiorczynie obrazów i tekstów, wpłynęło zatem na moje własne wybory metodologiczne i praktyczne. Ponieważ każdy z rozdziałów niniejszej rozprawy prowadzi nieco w inną stronę, zwieńczenie książki traktuję bardziej jako planszę z napisem „ciąg dalszy nastąpi” niż podsumowanie, które zawsze kojarzy się z nieuniknionym zamknięciem – a mam nadzieję raczej na otwarcie nowych kierunków badań.

Jak starałam się wykazać, na poziomie ogólnohumanistycznego namysłu wątki poruszone w tomie spotykają się i splatają w różnych miejscach, dotykając przede wszystkim zaangażowanego i ekologicznego, a także artystycznego wymiaru nowej humanistyki. Aparat pojęciowy widmontologii przenika do posthumanistyki, a w rozważaniach o wspólnotach ciał w przestrzeni publicznej,

jakie prowadzi Judith Butler, do społeczności tych włączane są także byty nie-ludzkie. Pojęcie sprawiedliwości – społecznej, historycznej, ekonomicznej i środowiskowej – niesie się echem w filozoficznych scenariuszach dla (lepszey) przyszłości, a cień kapitalizmu wykracza daleko poza pozorny, jak się okazało, koniec historii. Problemy rozpatrywane przez filozofów znajdują swoje odbicie w kulturze wizualnej, która opisuje, tłumaczy, a także nierzadko zmienia świat. Dlatego myślę, że warto analizować filmy i zdjęcia w tym kontekście, a w pewnym oderwaniu od cząstkowych historii tych mediów i dziedzin sztuki, aby ukazać, jak silny jest związek myśli i obrazu.

Krytyczka filmowa Anita Piotrowska pisała po premierze *Cichej nocy* Piotra Domalewskiego:

Polskie kino na powrót zdominowały święta polskie, zarówno te z kalendarza religijnego, jak i patriotycznego. Pierwsza komunia w filmach „Dzikie róże” Anny Jadowskiej i „Wieża. Jasny dzień” Jagody Szalc, ale także Święto Niepodległości w „Pewnego razu w listopadzie” Andrzeja Jakimowskiego zadają pytania o naszą przynależność do wspólnoty – religijnej, obywatelskiej czy rodzinnej<sup>1</sup>.

Konstatacja ta rzuca nowe światło na selekcję filmów, a także zdjęć, które uczyniłam tu materiałem badawczym. Można je zestawiać ze sobą w innych konfiguracjach, także w takiej, która pozwoli śledzić dyskurs o wspólnotowej tożsamości, podejmowany przez twórczynię i twórców. Jestem jednak przekonana, że każde poprowadzone tropy obejmą też te wytyczone przeze mnie. Poza wspólnotami wymienianymi przez Piotrowską istnieje też bowiem wspólnota interpretatorów, w której te same kadry mogą prowadzić do różnych myśli.

We wstępie do tomu wyjawiałam, że w pracy pisarskiej inspirowała mnie technika tworzenia wideoesejów. Zostawiam zatem w rękach Czytelników swoją „układkę” – sekwencję, którą ułożyłam ze znamiennych w mojej ocenie kadrów polskiego filmu i fotografii nowego wieku, i zachęcam do montowania jej od nowa.

---

1 A. Piotrowska, *Wigilia w listopadzie*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wigilia-w-listopadzie-150909> [dostęp: 9.08.2022].



## Bibliografia

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *O modernizmie wyczerpanym*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 113, s. 151; <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/475/529> [dostęp: 29.12.2021].
- Adamczak M., *Ogrodnicy i pszczoły. Klucze do sukcesu młodego polskiego kina*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 14–21.
- Adamczak M., *Pośród różnych melodii*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6493-po-srod-roznych-melodii.html> [dostęp: 23.05.2022].
- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.
- Andruchowycz J., *Zwrotnik Ukraina*, przeł. H. Jankowska et al., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Appadurai A., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1996.
- Arendt H., *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.
- Augé M., *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2008, nr 4(112), s. 127–140; [https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140/Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2008-t-n4_(112)-s127-140.pdf) [dostęp: 27.11.2021].
- Aureli PV., *Terytorium*, przeł. I. Suchan, w: *Trouble in Paradise*, red. W. Mazan, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020.
- Baer U., *To Give Memory a Place: Contemporary Holocaust Photography and the Landscape Tradition*, in: *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury, London–New Delhi–New York–Sydney 2013.
- Bakke M., red., *Refugia. (Prze)trwanie transgatlantycznych wspólnot miejskich*, Galeria Arsenał, Poznań 2021.

- Barcz A., *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2016.
- Bartholeyns G., *The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography*, in: *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, ed. K. Niemeyer, Palgrave Macmillan, Hampshire 2014.
- Bartuszek J., *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.
- Bator J., *Gorzko, gorzko*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2020.
- Bednarek J., „Niech zarasta!” Międzynarodówka zoe, [https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana\\_lelonek\\_kompost/J.Bednarek\\_Niech\\_zarasta.pdf](https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana_lelonek_kompost/J.Bednarek_Niech_zarasta.pdf) [dostęp: 16.08.2022].
- Bellacasa M. Puig de la, *Re-animating soils: Transforming human-soil affection through science, culture and community*, “The Sociological Review Monographs” 2019, vol. 67(2), s. 391–407.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Bińczyk E., *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2018.
- Bizio K., *Obraz wielorodzinnej architektury mieszkaniowej w polskim filmie fabularnym po 1945 roku*, „Przestrzeń i Forma” 2006, nr 3, s. 43–52.
- Bobrowska O., Bobrowski M., *Młoda polska animacja. W stronę kobiecej nowej fali*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 30–35.
- Bochenek G., *Polskie „Fargo” twórcy jednego z najlepszych polskich filmów ostatnich lat*, <http://beskid-niski.pl/forum/viewtopic.php?t=2772> [dostęp: 8.08.2022].
- Bohdziewicz A.B., *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 51.
- Boym S., *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.
- Boym S., *Nostalgia jako źródło cierpień*, przeł. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, z. 1(352), s. 99–112, DOI: 10.24425/rl.2018.124791.
- Brach-Czaina J., *Krząctwo*, w: Eadem, *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków 1999.
- Budzik J.H., *(Eko)plakat wobec zmian krajobrazu w antropocenie*, „Zeszyty Artystyczne” 2021, nr 29, s. 132–145; [http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/12/ZA\\_39\\_132-145.pdf](http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/12/ZA_39_132-145.pdf) [dostęp: 16.08.2022].
- Budzik J.H., *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Budzik J.H., „Ja w ogóle nie lubię chodzić do kina, a szczególnie nie chodzę na filmy polskie”. *O najnowszym polskim filmie nie tylko w kinie* [„Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu” pod redakcją Marty Giec i Artura Majera], „artPapier” 2022,

- nr 7(439); <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=437&artykul=8872&kat=3> [dostęp: 27.05.2022].
- Budzik J.H., *Krzysztof Szlapa: fotografia refleksyjna*, w: K. Szlapa, *W zasięgu wzroku. Album artystyczno-edukacyjny*, grupakulturalna.pl, Fundacja dla Filmu i Fotografii, Katowice 2017; [http://www.grupakulturalna.pl/pliki/szlapa-w\\_zasiiegu\\_wzroku.pdf](http://www.grupakulturalna.pl/pliki/szlapa-w_zasiiegu_wzroku.pdf) [data dostępu: 16.08.2022].
- Budzik J.H., *METAFOtoGRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova” 2021, nr 6, s. 125–141; <https://journals.umcs.pl/en/article/view/11263/pdf> [data dostępu: 16.08.2022].
- Budzik J.H., *Nawiedzone czasy. Widma w najnowszym polskim kinie i fotografii*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 4; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nawiedzone-czasy-widma-w-najnowszym-polskim-kinie-i-fotografii/662> [dostęp: 29.12.2021].
- Budzik J.H., *O budowaniu mostów między teorią a praktyką humanistyki w edukacji filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 241–257; [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20500.12128/17059/1/Budzik\\_O\\_budowaniu\\_mostow\\_miedzy\\_teoria\\_a\\_praktyka\\_humanistyki\\_w\\_edukacji\\_filmowej.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20500.12128/17059/1/Budzik_O_budowaniu_mostow_miedzy_teoria_a_praktyka_humanistyki_w_edukacji_filmowej.pdf) [dostęp: 27.05.2022].
- Budzik J.H., *(Po-)twarz Innego. Kinempatia w filmach „Pomiędzy słowami” Urszuli Antoniak i „Fuga” Agnieszki Smoczyńskiej*, w: *Wędrowniki humanisty. Prace dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Miczce*, red. I. Copik, A. Maj, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2022, s. 143–154.
- Budzik J.H., *Trudne kontekstualizacje kina autorskiego: Wojciech Smarzowski w repertuarze dla cudzoziemców*, w: *Glottodydaktyka polonistyczna III Materiały z konferencji naukowej Stereotypy w nauczaniu języka polskiego jako obcego, Pobierowo, 21–22 maja 2012*, red. J. Ignatowicz-Skowrońska, M. Kobus, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013.
- Budzik J.H., Szelağ U., *Zielona edukacja filmowa: studium dwóch przypadków*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2022, nr 31, s. 1–16; <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/TPDJP/article/view/13246/11489> [dostęp: 2.04.2023], DOI: 10.31261/TPDJP.2022.31.14.
- Budzik J.H., Tambor A., *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Buell L., *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1995.

- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Certeau M. de, *The Practice of the Everyday Life*, trans. S. Randall, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1984.
- Chmielecki K., *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018.
- Chomętowska B., *Betonia. Dom dla każdego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018.
- Cieplak A., *Ma być czysto*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- CUCO – curatorial concepts berlin e. V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem#start> [data dostępu: 16.08.2022].
- Cudak R., *Edukacja literacka na kursach języka polskiego jako obcego*, w: *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*, red. J. Tambor, A. Achtełik, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2007; [https://www.sjikip.us.edu.pl/wp-content/uploads/2017/05/siz2\\_cudak.pdf](https://www.sjikip.us.edu.pl/wp-content/uploads/2017/05/siz2_cudak.pdf) [dostęp: 29.01.2022].
- Czartoryska U., *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Czczot K., Popiszyl M., *Osuszanie historii. Błoto i nowoczesność*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 62–78, DOI: 10.18318/td.2021.5.4.
- Czyżewska B., *Zdjęcie, które stało się symbolem*, 12.11.2018, <https://www.vogue.pl/a/rozmiawimy-z-ada-zielinska-autorka-wiralowego-zdjecia-symbolu-obchodow-100-lecia-odzyskania-niepodleglosci> [dostęp: 8.10.2021].
- Dąbrowska M., *Biografie gatunków stowarzyszonych. Danuta Hryniewicz i polskie owczarki nizinne*, „Kultura i Historia” 2017, nr 3, s. 187–202.
- Dąbrowski M., *Jerzy Lewczyński, „Nieznany” z serii „Głowy wawelskie”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-lewczynski-nieznany-z-serii-glowy-wawelskie> [dostęp: 9.08.2022].
- Dąbrowski M., *Wojciech Prażmowski, „Biało-czerwono-czarna”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-prazmowski-bialo-czerwono-czarna> [dostęp: 6.02.2021].
- Derra A., *Od skromnego świadka do wiedzy usytuowanej. O korzyściach z feministycznych badań nad nauką i technologią*, „Etyka” 2012, nr 45, s. 119–132.
- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Dędek J., Dędek K., *portretprovincji.pl*, Jacenty Dędek, Częstochowa 2020.
- Długosz M., *Latem w mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Długosz M., *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006.

- Domagalska P., *Cannes 2017. „Najpiękniejsze fajerwerki ever” Terpińskiej z nagrodami Rails dór i Canal+*, <http://wyborcza.pl/7,101707,21864561,cannes-2017-najpiekniejsze-fajerwerki-ever-aleksandry.html> [dostęp: 8.10.2021].
- Domagała N., *American Dreams. How Colorful Kitsch Overtook Eastern Poland Post-1989*, <https://www.calvertjournal.com/features/show/5240/disco-polo-paulina-korobkie-wicz-eastern-poland-kitsch-colour> [dostęp: 5.02.2022].
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Drenda O., *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
- Drozdowski R., *Jak i po co badać wizualność protestów społecznych?*, „Czas kultury” 2017, nr 4(95), s. 21–26.
- Dyskusje o fotografii, vol. 11: fotografowanie prowincji*, <https://www.facebook.com/events/346058380077941/> [dostęp: 9.08.2022].
- Dziewit J., Pisarek A., *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Falkowski S., Stępień P., *Żyrafa, czyli po co i jak czytać poetów współczesnych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Fiedorczyk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Fiedorczyk J., *Ekokrytyka: bardzo krótkie wprowadzenie*, <https://fragile.net.pl/ekokrytyka-bardzo-krotkie-wprowadzenie/> [dostęp: 9.08.2022].
- Fisher M., *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Winchester, Washington 2016.
- Fisher M., *What is Hauntology?* „Film Quarterly” 2012, vol. 66, no. 1, s. 16–24.
- Fortuna Jr. G., *Granice nie istnieją. Polskie kino debiutantów*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 6–12.
- Gębicka E., *Problemy tożsamości polskiego kina w dobie globalizacji i konkurencji na rynku filmowym*, w: *Tożsamość w wieku informacji. Media, internet, kino*, red. K. Doktorowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Giec M., *W poszukiwaniu współczesnego polskiego kina arthousowego*, w: *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021.

- Giec M., Majer A., red., *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021.
- Gingeras A.M., Sielewicz N., *Opowieści okrutne. Aleksandra Waliszewska i symbolizm*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2022.
- Gliński M., *Jan Brykczyński, „Boiko”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/jan-brykczynski-boiko> [dostęp: 9.08.2022].
- Goscilo H., Holmgren B., *Polish Cinema Today*, Lexington Books, Lexington, MA 2021.
- Haltorf M., *Polish Cinema: A History*, Berghahn Books, New York–Oxford 2018.
- Haraway D., *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/ częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, Biblioteka online Think Tanku Feministycznego, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/fo062haraway1988.pdf> [dostęp: 28.10.2022].
- Hargreaves A.G., *From „Ghettoes” to Globalization. Situating Maghrebi-French Filmmakers*, in: *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, eds. S. Durmelat, V. Swamy, University of Nebraska Press, Nebraska 2011.
- Helman A., *Film*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, współpr. A. Garbicz, Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Herbert Z., *U wrót doliny*, w: Idem, *Hermes, pies i gwiazda*, „Czytelnik”, Warszawa 1957.
- „Herito” 2015, nr 17–18: *Socmodernizm w architekturze*.
- Higson A., *Idea kinematografii narodowej*, przeł. M. Loska, w: *Kino Europy*, red. P. Si-tarski, Rabid, Kraków 2001.
- <http://adampanczuk.pl/gallery2/karczeby/> [dostęp: 9.08.2022].
- <https://archiwumprotestow.pl/pl/info/> [dostęp: 16.08.2022].
- <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/sasnal-wilhelm-anarchia> [dostęp: 9.08.2022].
- <http://blizejekranu.pl/krakowski-festiwal-filmowy-moj-kraj-taki-piekny-rez-grzegorz-paprzycki/> [dostęp: 8.10.2021].
- <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/lukasz-galusek-chcialbym-zeby-socmodernizm-byl-neutralnym-terminem> [dostęp: 13.05.2022].
- [http://eregion.wzp.pl/sites/default/files/kinematografia\\_w\\_2020\\_r\\_2.pdf](http://eregion.wzp.pl/sites/default/files/kinematografia_w_2020_r_2.pdf) [dostęp: 13.05.2022].
- <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1222414> [dostęp: 8.08.2022].
- [https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/03/FINA\\_Raport\\_Polacy-o-polskich-filmach\\_FINA%C5%81\\_030321.pdf](https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/03/FINA_Raport_Polacy-o-polskich-filmach_FINA%C5%81_030321.pdf) [dostęp: 13.05.2022].
- <https://fototapeta.art.pl/2001/bccc.php> [dostęp: 6.02.2022].
- <https://www.fototapeta.art.pl/fti-wpmgp.php> [dostęp: 6.02.2022].

- <https://kresl.pl/le-corbusier-architekt-jutra/> [dostęp: 22.01.2022].
- <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU2005132111> [dostęp: 13.05.2022].
- <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19870220127> [dostęp: 13.05.2022].
- <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU2005132111/T/D2005111L.pdf> [dostęp: 16.05.2022].
- <https://krzysztofzslapa.myportfolio.com/urban-scenery> [dostęp: 16.08.2022].
- <https://krzysztofzslapa.myportfolio.com/natural-viewpoint> [dostęp: 16.08.2022].
- <https://marszniepodleglosci.pl/historia/> [dostęp: 12.11.2021].
- <http://mikolajdlugosz.com/pogoda-ladna-az-zal-wyjezdzac/> [dostęp: 28.10.2022].
- <https://mnk.pl/wystawy/polska-piotr-uklanski> [dostęp: 8.10.2021].
- <https://niaiu.pl/zasob/marek-m-berezowski/> [dostęp: 7.05.2020].
- [https://orka.sejm.gov.pl/proc9.nsf/ustawy/299\\_u.htm](https://orka.sejm.gov.pl/proc9.nsf/ustawy/299_u.htm) [dostęp: 16.05.2022].
- <https://polishdirectors.com/trzeba-to-bylo-pokazac/> [dostęp: 14.10.2021].
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Superjednostka> [dostęp: 15.01.2022].
- <https://vimeo.com/89419749> [dostęp: 9.11.2022].
- [https://watchdocs.pl/watch-docs/2020/filmy/potomkowie-cywilizacji-lacinskiej,7798?fbclid=IwAR2vYrWTuOpdPojoCi2Du4nGWof4tKqyol83gFdv3f8ix3fbp-9\\_L82-rwI](https://watchdocs.pl/watch-docs/2020/filmy/potomkowie-cywilizacji-lacinskiej,7798?fbclid=IwAR2vYrWTuOpdPojoCi2Du4nGWof4tKqyol83gFdv3f8ix3fbp-9_L82-rwI) [dostęp: 23.10.2021].
- <https://wroclawfilmcommission.pl/10-lecie-regionalnych-funduszy-filmowych/> [dostęp: 19.05.2022].
- <https://www.artsy.net/artwork/joel-meyerowitz-the-elements-air-slash-water-1> [dostęp: 29.01.2022].
- [https://www.bryla.pl/bryla/1,86009,8617295,Pochwala\\_prostoty.html](https://www.bryla.pl/bryla/1,86009,8617295,Pochwala_prostoty.html) [dostęp: 20.07.2022].
- <http://www.designyourhomewithme.pl/2016/10/ostatnia-rodzina-inaczej.html> [dostęp: 7.02.2022].
- <https://www.diesing.me/wild-roses-movie-poster> [dostęp: 19.07.2022].
- [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1442658122534721&id=362567993877078](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1442658122534721&id=362567993877078) [dostęp: 13.05.2022].
- <https://www.filmweb.pl/film/Najpi%C4%09kniejsze+fajerwerki+ever-2017-785117/posters> [dostęp: 8.10.2021].
- <https://www.filmweb.pl/film/Superjednostka-2014-716529/posters> [dostęp: 22.01.2022].
- <http://www.gros pierre.art.pl/portfolio/w7/#/1> [dostęp: 22.01.2022].
- <http://www.heidrunholzfeind.com/ZZB.html> [dostęp: 29.01.2022].
- [https://www.instagram.com/p/BnjXR\\_DnhiT/](https://www.instagram.com/p/BnjXR_DnhiT/) [dostęp: 22.01.2022].
- <https://www.instagram.com/p/BqDA4tdFlho/?hl=fi> [dostęp: 8.10.2021].

- <http://www.mnw.art.pl/wystawy/krzyczac-polska-niepodlegla-1918,206.html> [dostęp: 8.10.2021].
- <https://www.letop.pl/pl/oferta/1250-alex-urban-raw> [dostęp: 20.07.2022].
- <https://wiadomosci.dziennik.pl/swiat/artykuly/455923,wolontariusze-oskarzaja-wladze-zanizaja-liczbe-ofiar.html> [dostęp: 8.11.2021].
- <https://www.portretprowincji.pl/> [dostęp 9.08.2022].
- [https://www.rmfm24.pl/fakty/polska/news-sprawa-marszu-niepodleglosci-trzaskowski-zaskarzyn-decyzje-wnId,5606237#crp\\_state=1](https://www.rmfm24.pl/fakty/polska/news-sprawa-marszu-niepodleglosci-trzaskowski-zaskarzyn-decyzje-wnId,5606237#crp_state=1) [dostęp: 12.11.2021].
- <https://www.rp.pl/prawo-dla-ciebie/art19091071-rzad-przejmuje-trase-marszu-niepodleglosci-co-to-oznacza> [dostęp: 21.10.2021].
- <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,27784483,dziarscy-chlopcy-i-panstwowy-marsz-karolina-lewicka-o-11.html> [dostęp: 12.11.2021].
- <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,27793665,dlaczego-marsz-niepodleglosci-wyglada-dzis-tak-jak-wyglada.html> [dostęp: 12.11.2021].
- <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103085,27793665,dlaczego-marsz-niepodleglosci-wyglada-dzis-tak-jak-wyglada.html> [dostęp: 12.11.2021].
- <https://wyborcza.pl/7,101707,20766825,takich-szarych-blokowisk-juz-nie-ma-rozmowa-z-tworcami-efektow.html> [dostęp: 7.02.2022].
- <https://www.youtube.com/watch?v=G8KGWvoS7zg> [dostęp: 23.10.2022].
- <https://www.youtube.com/watch?v=JIkM2CfxSs4> [dostęp: 23.10.2022].
- <https://www.youtube.com/watch?v=-M5uBsiFFmc> [dostęp: 20.07.2022].
- Ingold T., *Człowiek to czasownik*, przeł. E. Klekot, „Autoportret” 2014, nr 2(45), s. 6; <http://archiwum.autoportret.pl/2014/12/08/czlowiek-to-czasownik-2/> [dostęp: 29.11.2021].
- Ingram D., *The Aesthetics and Ethics of Eco-Film Criticism*, in: *Ecocinema Theory and Practice*, eds. S. Rust, S. Monani, S. Cubitt, Routledge, New York-London 2013.
- Ingram D., *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, University of Exeter Press, Exeter 2004.
- Issaias P., Khosravi H., *Miejsce na zewnątrz: kilka refleksji na temat wiejskości, terytorium i obszarów wiejskich*, przeł. I. Suchan, w: *Trouble in Paradise*, red. W. Mazan, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020.
- Jagielski S., *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021.
- Jagielski S., Podsiadło M., red., *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Universitas, Kraków 2017.
- Jameson F., *On Magic Realism in Film*, „Critical Inquiry” 1986, vol. 12, no. 2, s. 301-325, <https://www.jstor.org/stable/1343476> [dostęp: 7.02.2022].



- Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 1984, no. 146, s. 53–92.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Janikowska A., *Brzmienia nekrocenu. Audiosfera filmu postapokaliptycznego*, „Glissando” 2019, nr 37, s. 36–41.
- Janikowska A., *Patrząc nie-ludzkimi oczami: przypadek „Królika po berlińsku”*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110, s. 156–171.
- “Journal of Popular Film” 1977, vol. 6(2), s. 187–197.
- Klejsa K., *A film-like thing, czyli o tym, jak zjawiska filmopodobne utrudniają odpowiedź na pytanie: „Co to jest film?”*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Kajtoch W., „U wrót doliny” Zbigniewa Herberta, „Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne” 1999, nr 12-13, s. 66–70.
- Kała P., *Karczeby. Inscenizowany portret dokumentalny Adama Pańczuka*, <https://fotoblogia.pl/karczeby-inscenizowany-portret-dokumentalny-adama-panczuka,6793527700764801a> [dostęp: 9.08.2022].
- Keller L., *Recomposing Eco-poetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*, Univeristy of Virginia Press, Charlottesville–London, 2017.
- Kędziora M., *Ukryty w filmie krzyk. Recenzujemy „Ostatni komers”*, <https://www.filmawka.pl/ukryty-w-filmie-krzyk-recenzujemy-ostatni-komers/> [dostęp: 29.01.2021].
- Kędziora M., Walczak K., *Krótki podcast o kinie #14: „Po miłość/Pour l’amour”*, <https://www.filmawka.pl/krotki-podcast-o-kinie-14-po-milosc-pour-lamour/> [dostęp: 9.08.2022].
- Kępiński K., *Socmodernizm*, <https://autoportret.pl/socmodernizm-1/> [dostęp: 6.05.2022].
- Kmak A., *Trzy ziemskie wystawy*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/trzy-ziemskie-wystawy> [dostęp: 16.08.2022].
- Koc K., *Lekcje myślenia (obywatelskiego). Edukacja polonistyczna wobec współczesnego świata*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2018.
- Kołodziejczyk A., *Dom zły*, „Kino” 2009, nr 11, s. 74.
- Kołodziejczyk A., *Fuga (2018)*, <https://edukacjafilmowa.pl/fuga-2018/> [dostęp: 20.07.2022].

- Koprowicz A., *Trzy figury chłopca. O atelierowych fotografiach Feliksa Boronia z 1861 roku*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, s. 314–355.
- Koprowicz A., *Nauka patrzenia na siebie. Egofotografie chłopskich czytelników „Gazety Świątecznej” (1881–1905)*, „Stan Rzeczy” 2021, nr 2(21), s. 205–241.
- Korczyńska-Partyka D., *Urbonatura – hybrydyczna przestrzeń miasta. Na przykładzie twórczości Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 138–155, DOI: 10.18318/td.2018.2.9.
- Kostyra K., *Długi żywot filmu nostalgicznego: o funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2019, nr 3982, s. 461–472, DOI: 10.19195/0867-7441.25.26.
- Kostyra K., *Okna pamięci – filmowy krajobraz nostalgiczny*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2017, nr 9(4), s. 53–61, DOI: 10.24917/20837275.9.45.
- Kowska-Leder J., Dobrosielski P., Kurz I., Szpakowska M., red., *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Krajewska A., *Teatralna persona*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Wydawnictwo WiS, Poznań 1995.
- Krajewski M., *W błoto się zamienisz*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9463-w-blotto-sie-zamienisz.html> [dostęp: 8.08.2022].
- Krastew I., *Nadeszło jutro. Jak pandemia zmienia Europę*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.
- Kuczyńska-Koschany K., *Majdan, agora i grób*, w: *Eadem, Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016.
- Kurpiewski L., *Anty-Bareja*, <http://www.newsweek.pl/polska/anty-bareja,49150,1,1.html> [dostęp: 8.08.2022].
- Kurz I., *Cień Zagłady. Bohaterowie i szmalcownicy*, „Kino” 2021, nr 9, s. 32–36.
- Kurz I., *Jak wyważyć ten temat*, „Kino” 2013, nr 4, s. 10–12.
- Kurz I., *Migawki z protestu – obraz koalicyjny*, w: R. Milach, *Strajk*, Galeria Jednostka, Warszawa 2021.
- Kurz I., *Wobec obrazu – wobec świata. Projekt antropologii kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Kurz I., *Wytwarzanie Peereleu*, w: *Delfin w malinach. Snobizmy i obyczaje ostatniej dekady*, red. Ł. Najder et al., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.

- Kurz I., *Zdjęcie protestu – zdjęcie protestujące*, „Notes na 6 Tygodni” 2021 nr 134, bn; <https://archiwumprotestow.pl/app/uploads/2021/02/iwona-kurz-zdjecie-protrestu-zdjecie-protestujace-notes-na-6-tygodni.pdf> [data dostępu: 16.08.2022].
- Kuszyk K., *Poniemieckie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Kyziół A., *Witaj w polskim bagnie – po premierze „Rojsta”*, <https://seryjni.blog.polityka.pl/2018/08/20/witaj-w-polskim-bagnie-po-premierze-rojsta/> [dostęp: 7.02.2021].
- „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95: *Transnarodowość kina polskiego*.
- Lahusen T., *Decay or Endurance? The Ruins of Socialism*, “The Slavic Review” 2006, vol. 65, no. 4, s. 736–746.
- Latour B., *Wyrrywając się snom i spekulacjom – prezentacje AIME*, przeł. K. Abriszewski, w: *Kolokwia antropologiczne. Problemy współczesnej antropologii społecznej*, red. M. Buchowski, A. Bentkowski, Oficyna Naukowa, Poznań 2014.
- Lebensztein A., *Odkrycie pejzażu. Kilka słów o historii i znaczeniu gatunku*, w: *Mocne stąpanie po ziemi w ramach projektu Rezerwat*, red. M. Lisok, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2015.
- Leder A., *Prześliona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Lelonek D., *Liban i Płaszów – nowa archeologia*, Diana Lelonek, Warszawa 2019; [https://issuu.com/diana\\_lelonek/docs/diana\\_nowa\\_archeologia](https://issuu.com/diana_lelonek/docs/diana_nowa_archeologia) [dostęp: 9.08.2022].
- Le Sueur M., *Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Film: Heritage and Methods*, “Journal of Popular Film” 1977, vol. 6(2), s. 187–197.
- Leszczyński A., *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Loska K., *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Universitas, Kraków 2016.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków 2000.
- Lubelski T., Sowińska I., Syska R., red., *Historia kina, T. 4. Kino końca wieku*, Universitas, Kraków 2019.
- Lubelski T., Stroiński M., red., *Kino polskie jako kino narodowe*, Ha!art, Kraków 2009.
- Luckhurst R., *The Contemporary London Gothic and the Limits of the “Spectral Turn”*, in: *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, eds. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, Bloomsbury, London–New Delhi–New York–Sydney 2013.
- Malm A., *The Progress of This Storm. Nature and Society in a Warming World*, Verso, London–New York, 2018.

- Marecki P., red., *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Markiewka T., *Gniew*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.
- Markiewka T., *Nic się nie działo. Historia życia mojej babki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2021.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Masłowska D., *Latem w mieście*, w: Eadem, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Mazierska E., *Demolish, Preserve or Beautify. Representations of the Remnants of Socialism in Polish Postcommunist Cinema*, in: *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture. Moving Images of Postcommunism*, ed. L. Kristensen, Routledge, London 2012.
- Mazierska E., *Leading Tendencies in Polish Postcommunist Cinema: Auterism, Genre, Vernacularism*, in: *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*, eds. P. Hanáková, K.B. Johnson, Katedra filmových studií FF UK, Casablanca, Praha 2010, s. 133–152.
- Mazierska E., *Poland Daily. Economy, Work, Consumption and Social Class in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York–Oxford 2017.
- Mazierska E., *Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Level*, Peter Lang, Oxford 2007.
- Mazierska E., Goddard M., eds., *Polish Cinema in a Transnational Context*, University of Rochester Press, Rochester, NY 2014.
- Mazierska E., Ostrowska E., *Women in Polish Cinema*, Berghahn Books, New York–Oxford 2006.
- Mazur A., *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.
- Mazur A., *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009.
- Mazur A., *Krzywe spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, <https://fototapeta.art.pl/2004/plz.php> [dostęp: 23.05.2022].
- Mazur A., *„Polska” Piotra Uklańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie*, <https://magazynsum.pl/polska-piotra-uklanskiego-w-muzeum-narodowym-w-krakowie/> [dostęp: 8.10.2021].

- Mencwel A., *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Czytelnik, Warszawa 1997.
- Michalski C., *Marsz Niepodległości to w pigułce historia dekady, w czasie której prawica przejęła państwo*, <https://www.newsweek.pl/polska/11-listopada-krotka-historia-marszu-niepodleglosci/szfk047> [dostęp: 12.11.2021].
- Michałowska M., *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii*, „Zeszyty Artystyczne” 2020, nr 1(37), s. 17–32; <http://za.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2021/01/37M.pdf> [dostęp: 16.08.2020].
- Mikuriya J.T., *Historia światła. Idea fotografii*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2018.
- Mirski P., „*W sypialni*”, reż. T. Wasilewski, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4060-w-sypialni-rez-tomasz-wasilewski.html?print=1> [dostęp: 6.05.2022].
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016.
- Mirzoeff N., *An Introduction to Visual Culture*, London–New York, Routledge 1999.
- Mitchell W.J.T., *The Pictorial Turn*, „Artforum” 1992, no. 3, s. 89–94; <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613> [dostęp: 27.05.2022].
- Mitchell W.J.T., *Pokazać widzenie*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Mitchell W.J.T., *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna” 2009, nr 1(23), s. 4–19.
- Moll Ł., *Zapomnieć Latoura? Globalne ocieplenie i koniec kondycji ponowoczesnej*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/zapomniec-latoura> [dostęp: 16.08.2022], DOI: 10.36854/widok/2018.22.1782.
- Momro J., *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Morton T., *Hyperobjects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- Mroczkowski B., *Schizofreniczna materia. O produkcji ciała, pojęć i podmiotowości*, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 3(25), s. 342–353, DOI: 10.14746/prt.2017.3.16.
- Mrozek W., *Rozliczenie bez katharsis. „Demon” Marcina Wrony a reprezentacje zbrodni w Jedwabnem*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 22–36.
- Napiórkowski M., *Turbopatriotyzm*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.

- Nijakowski L., *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Scholar, Warszawa 2018.
- Nowak F., *Problemy z transnarodowością*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2017.
- Nowak-Baranowska D., *O Karczebach Adama Pańczuka*, <http://www.etnologia.pl/polska/teksty/o-karczebach-adama-panczuka.php> [dostęp: 9.08.2022].
- Nycz R., *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.
- Ogonowska A., *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, w: *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. E. Kulczycki, M. Wendland, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Oleszczyk M., *Płynące wieżowce (2013, Wasilewski)*, <http://michaloleszczyk.blogspot.com/2013/12/pynace-wiezowce-2013-wasilewski.html> [dostęp: 6.05.2022].
- Oleszczyk M., *Zakrwawiony kitel. „Najpiękniejsze fajerwerki ever” Aleksandry Terpińskiej*, w: *Fragmety dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.
- Opacka-Walasek, D., *Czytając Herberta*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk, Katowice 2001, s. 59.
- Orawski J., *Kraina*, tekst niepublikowany udostępniony mi przez Autora.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Praca twórcza i eksperymenty VR. Przypadek pracowni VR/AR Laboratorium Narracji Wizualnych PWSFTviT*, w: *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, red. M. Giec, A. Majer, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2021.
- Pajązkowska A., *Wędrowny zakład fotograficzny*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, w: *Idem, Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971; <https://teologiapolityczna.pl/erwin-panofsky-ikonografia-i-ikonologia> [dostęp: 27.05.2022].
- Pańczuk A., *Karczeby*, Adam Pańczuk, Warszawa 2013.
- Pańków L., *Heidrun Holzfeind, „Za Żelazną Bramą”*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1217-heidrun-holzfeind-za-zelazna-brama.html?print=1> [dostęp: 29.01.2022].
- Pelczar J., *Ktokolwiek pamięta, ktokolwiek wie*, <https://przekroj.pl/kultura/ktokolwiek-pamieta-ktokolwiek-wie-jan-pelczar> [dostęp: 20.07.2022].
- Piepiórka M., *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.
- Piepiórka M., *Świat zły, czyli kino Wojciecha Smarzowskiego*, „Kino” 2011, nr 2, s. 19.

- Pilar Blanco M. del, E. Peeren, *The Spectral Turn / Introduction*, in: *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, eds. Eadem, Bloomsbury, London–New Delhi–New York–Sydney, 2013.
- Piotrowska A., *Serce w plasterkach*, „Tygodnik Powszechny” online 14.03.2022, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/serce-w-plasterkach-recenzja-filmu-inni-ludzie-17201> [dostęp: 23.10.2022].
- Piotrowska A., *Wigilia w listopadzie*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wigilia-w-listopadzie-150909> [dostęp: 9.08.2022].
- Paźewski J., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Pobłocki K., *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Podsiadło M., *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 3; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691#k1> [dostęp: 19.07.2022].
- Popielecki J., *Matki, żony i kochanki*, <https://www.filmweb.pl/review/Matki%2C+%C5%BCony+i+kochanki-18377> [dostęp: 22.01.2022].
- Prolog +1, *Więś na horyzoncie*, w: *Trouble in Paradise*, red. W. Mazan, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020.
- Przymuszała B., *Krzętanina Brach-Czajny – myślenie ciałem. Między metaforą a wiedzą*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2021, nr 3(35), s. 47; <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/h/article/download/29596/26276/> [dostęp: 21.07.2022].
- Radkiewicz M., *Dom jako „materia w procesie” w projektach artystycznych i filmowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2020 nr 110, s. 62–78; <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/kf/article/view/338/293> [dostęp: 8.08.2022].
- Radomski M., *Rozrachunek z polskością. Poszukiwanie tożsamości narodowej w kinie Wojciecha Smarzowskiego*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47.
- Reynolds S., *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber, New York 2011.
- Robiński A., *Potrzeba czasu*, <https://pawelpierscinski.pl/kategoria-objekty/adam-robinski/> [dostęp: 9.08.2022].
- Rosner A., Śpiewak R., Kozdroń E., red., *Patrząc na wieś. Sto lat rozwoju polskiej wsi*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018.
- Ruksza S., *Krótki film o pamięci, czyli „nudne pocztówki” Mikołaja Długosza a „nowy dokumentalizm” i „archeologia fotografii” Jerzego Lewczyńskiego*, w: *W kręgu sztuki*,

- red. A. Giędoń-Paszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010; [https://sbc.org.pl/Content/361951/w\\_kregu\\_sztuki.pdf](https://sbc.org.pl/Content/361951/w_kregu_sztuki.pdf) [dostęp: 28.10.2022].
- Rust S., Cubbit S., eds., *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York–London 2013.
- Rust S., Monani S., *Introduction: Cuts to Dissolves – Defining and Situating Ecocinema Studies*, in: *Ecocinema Theory and Practice*, eds. S. Rust, S. Monani, S. Cubbit, Routledge, New York–London.
- Rytel G., *Wernakularna, czyli jaka? Uwagi semantyczne na marginesie tematu konferencji, „Budownictwo i Architektura”* 2015, nr 14(3), s. 143–149.
- Sadowski M., *Dom zły*, [https://archiwum.rp.pl/artykul/907307-Dom-zly-\\*\\*\\*\\*.html](https://archiwum.rp.pl/artykul/907307-Dom-zly-****.html), [dostęp: 8.08.2022].
- Semiński M., *Socmodernizm nie istnieje*, <https://autoportret.pl/socmodernizm-polemika/> [dostęp: 6.05.2022].
- Sendyka R., *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 86–108; [http://rcin.org.pl/Content/64826/PDF/WA248\\_84091\\_P-I-2524\\_sendyka-nie-miejsca\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/64826/PDF/WA248_84091_P-I-2524_sendyka-nie-miejsca_o.pdf) [dostęp: 23.05.2023].
- Sendyka R., *Stare i nowe archeologie. Od Holokaustu do antropocenu*, w: D. Lelonek, *Liban i Płaszów – nowa archeologia*, Diana Lelonek, Warszawa 2019; [https://issuu.com/diana\\_lelonek/docs/diana\\_nowa\\_archeologia](https://issuu.com/diana_lelonek/docs/diana_nowa_archeologia) [dostęp: 23.05.2023].
- Sienkiewicz K., *Nicolas (Mikołaj) Groszpiere*, <https://culture.pl/pl/tworca/nicolas-mikolaj-groszpiere> [dostęp: 7.05.2022].
- Sienkiewicz K., *Wieś: skansen*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6766-wies-skansen.html> [dostęp: 9.08.2022].
- Skowrońska A., *Ekologia vs. streaming*, „Kino” 2021, nr 7, s. 19–22.
- Skrodzka A., *Magic Realist Cinema in East Central Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Sławek T., *Adres i wędrówka. Szkic oikologiczny*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2014, nr 24, s. 65–76.
- Sławek T., *U-chodzić*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Sławek T., *rzekibrzeg/rzekibieg. Rzeka i jej opowieści*, w: *Urzeczenie. Loje literatury i wyobraźni*, red. M. Jochemczyk, M. Piotrowiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Smoliński S., *Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w „Pokocie” Agnieszki Holland*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 2; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/>



- agnieszka-holland/12/miedzy-polityka-zwierzat-a-zwierzeca-polityka-nie-ludzka-podmiotowosc-w-pokocie-agnieszki-holland/640 [dostęp: 9.08.2022].
- Smoliński S., *Powidoki czasów przełomu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2020, nr 2; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/recenzja-powidoki-czasow-przelomu-recenzja-ksiazki-michala-piepiorki-rockefellerowie-i-marks-nad-warszawa-polskie-filmy-fabularne-wobec-transformacji-gospodarczej/728> [dostęp: 27.05.2022].
- Sobolewski T., „Cicha noc”. Reżyser Piotr Domalewski: „To jest film o mojej wigilii. I o tym, jak doświadczam dziś Polski”, <https://wyborcza.pl/7,101707,22418477,festiwal-w-gdyni-2017-piotr-domalewski-rezyser-filmu-cicha.html> [dostęp: 9.08.2022].
- Sobolewski T., „Ostatnia rodzina” – recenzja filmu. Szkoła przetrwania, nie tylko Beksińskich, <https://wyborcza.pl/775410,20767376,ostatnia-rodzina-recenzja-filmu-szkola-przetrwania-nie.html> [dostęp: 7.02.2022].
- Sobolewski T., Cannes 2018: Agnieszka Smoczyńska „Fugą” wchodzi do międzynarodówki filmowców. I pokazuje, co można zyskać, tracąc pamięć, <https://wyborcza.pl/7,101707,23412875,cannes-2018-agnieszka-smoczyńska-fuga-wchodzi-do.html> [dostęp: 20.07.2022].
- Sobolewski T., Zło w naszym domu, <https://wyborcza.pl/775410,7295287,zlo-w-naszym-domu.html#ixzz1uNt1fVNa> [dostęp: 8.08.2022].
- Solnit R., *Zew włóczęgi. Opowieści wędrownie*, przeł. A. Dzierżgowska, S. Królak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.
- Springer F., *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012.
- Staćzyk M., Ślad węglowy kina, „EKRAŃY” 2020, nr 2(54), s. 14–19.
- Stelmach M., *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2020.
- Stelmach M., *Nawiedzony ekran. Przyczynek do widmontologii współczesnego kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 102–113.
- Stelmach M., *Spoiler*, EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 5.
- Streets of Crocodiles. Photography, Media and Postsocialist Landscapes in Poland*, photography by Kamil Turowski, introduction by J. Hoberman, essays by Katarzyna Marciniak, Intellect, Bristol 2010.
- Sulima R., *Fotografia chłopów polskich*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1987, nr 1–4.
- Sullivan H.I., *Dirt Theory and Material Ecocriticism*, “Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2021, 19(3), s. 515–531.

- Svensson M., *Heterotopie i nie-miejsca w „Cześć, Tereska!” Roberta Glińskiego i „Lilji Forever” Lukasa Modyssona*, „Studiae Europea Gnesnensia” 2015, nr 12, s. 353–365.
- Szaj P., *Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich*, „Forum Poetyki” 2021, nr 24, s. 6–25.
- Szczekała B., *Nie tylko nostalgia. Fenomen retro krytycznego*, w: *Pomiędzy retro a retromanią*, red. M. Major, P. Włodek, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018.
- Szcześniak M., Zaremba Ł., *Sztandar*, w: *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- Szkaradnik K., *Traktat, w którym (o) coś chodzi (Tadeusz Sławek: „U-chodzić”)*, „artPapier” 2016, nr 10(298); <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=301&artykul=5550> [dostęp: 23.10.2021].
- Szpułak A., *Historia PRL-u według Smarzewskiego. Koncept interpretacyjny*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2019, nr 2(13), s. 25–35.
- Szumiec A., *Reymont ekokrytyczny (Anna Barcz: „Realizm ekologiczny”)*, „artPapier” 2017, nr 2(314); <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=317&artykul=5940> [dostęp: 9.08.2022].
- Tabaszewska J., *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 7–16, DOI: 10.18318/td.2018.2.1.
- Tabaszewska J., *Realizm ekologiczny vs. polska literatura*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 156–165.
- Tabaszewska J., *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie” 2011, nr 2, s. 205–220.
- Talarczyk M., *Nie jesteśmy bohaterami swoich historii. Z Anną Jadowską rozmawia Monika Talarczyk*, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nie-jestesmy-bohaterami-swoich-historii-z-anna-jadowska-rozmawia-monika-talarczyk/622> [dostęp: 19.07.2022].
- Teskrat S., *La photographie post-moderne: réflexions sur les relations entre les arts plastiques et la photographie*, Éd. Mirandole, Treillières 1998.
- Tokarczuk O., *Dom dzienny, dom nocny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
- Tokarczuk O., *Ariadna na Naksos*, w: *Eadem, Gra na wielu bębenkach*, Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 2001.
- Tokarski J., *[Czytanie miasta] Niechęć do utopii*, „Kultura Liberalna” 2022, nr 5(682); [https://kulturaliberalna.pl/2022/02/02/tokarski-czytanie-miasta-niechec-do-utopii/?fbclid=IwAR3s8wquT1sM8vd8mxJTtAtZoxvCR4ur7xtFQAcZ\\_-f8ACTu5hYcyFV2u4c](https://kulturaliberalna.pl/2022/02/02/tokarski-czytanie-miasta-niechec-do-utopii/?fbclid=IwAR3s8wquT1sM8vd8mxJTtAtZoxvCR4ur7xtFQAcZ_-f8ACTu5hYcyFV2u4c) [dostęp: 7.02.2022].

- Ubertowska A., „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 17–40, DOI: 10.18318/td.2018.2.2.
- Urbańska M., *Zejsście z piedestału. Nowy obraz matki w kinie polskim*, „EKRAŃY” 2018, nr 48, s. 43–46.
- Vandermeer J., *Unicestwienie*, przeł. A. Gralak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2014.
- Varga K., „Cicha noc” Piotra Domalewskiego to film o naszym narodowym dziedzictwie: emigracji, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22720353,cicha-noc-piotra-domalewskiego-to-film-o-naszym-narodowym.html>.
- Vidler A., *Buried Alive*, w: *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury, London–New Delhi–New York–Sydney 2013.
- Visual Culture Questionnaire*, “October” 1996, no. 77, s. 25–70.
- Wach M., *Kobieta, która nie pamięta siebie*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” 2018, nr 33, s. 10–13; <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/753662,23804707,gabriela-muskala-zastanawialam-sie-jak-mozna-zapomniec.html> [dostęp: 20.07.2022].
- Weinstock J.A., *The Spectral Turn*, in: *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*, ed. Idem, The University of Wisconsin Press, Madison 2004.
- Wichrowska M., *Fuga*, „EKRAŃY” 2018; nr 5(45); <http://ekrany.org.pl/odkrycia/fuga/> [dostęp: 20.07.2022].
- Wichrowska M., *Kino polskie: zmiana pokoleniowa*, „EKRAŃY” 2019, nr 6(52), s. 18–21.
- Wilczyk W., *Biało-czerwono-czarna Polska prowincjonalna*, <https://fototapeta.art.pl/2001/bccc.php> [dostęp: 6.02.2022].
- Wilk S., *Marsz Niepodległości. Były groźne incydenty, a policji zabrakło*, [https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2143228,1,marsz-niepodleglosci-byly-grozne-incydenty-a-policji-zabraklo.read?fbclid=IwAR3uOhUOpERZ-APqMBeqDVSTpJOiwynXticOREh46uNAqtJtzpwUV98t\\_g](https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2143228,1,marsz-niepodleglosci-byly-grozne-incydenty-a-policji-zabraklo.read?fbclid=IwAR3uOhUOpERZ-APqMBeqDVSTpJOiwynXticOREh46uNAqtJtzpwUV98t_g) [dostęp: 13.11.2021].
- Willoquet-Maricondi P., ed., *Framing the World*, University of Virginia Press, Charlottesville 2010.
- Wiśniewska A., red., *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2011.
- Wiśniewska A., Marecki P., red., *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Wiśniewski M., *Moderna – modernizm – socmodernizm: burzyć czy chronić?*, <https://autoportret.pl/moderna-modernizm-socmodernizm-burzyc-czy-chronic/> [dostęp: 6.05.2022].
- Wójcik-Dudek M., *Inne możliwości. „Uziemianie” romantycznego pejzażu*, w: *Wiek XIX na lekcjach języka polskiego: literatura – język – kultura – historia*, red. B. Gala-Milczarek,

- A. Klimas, A. Kowalkiewicz-Kulesza, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich, Siedlce 2020.
- Wróblewska A., *Zielona produkcja filmowa*, „Kino” 2021, nr 7, s. 14–18.
- Wróblewska A., *Zrównoważona produkcja filmowa w Polsce. Geneza i perspektywy*, „Zarządzanie w Kulturze” 2021 nr 3, s. 365–383.
- Wywiad Tadeusza Piersiaka z Wojciechem Prażmowskim, „Gazeta Wyborcza w Częstochowie”, 22.03.2001; <https://fototapeta.art.pl/2001/bccc.php> [dostęp: 6.02.2022].
- Zaborski A., *Cicha noc*, „Kino” 2017, nr 11, s. 68.
- Zaborski A., *Fuga*, „Kino” 2018, nr 12, s. 77.
- Zaremba Ł., *Pomiędzy okiem a (kraj)obrazem. Kultura wizualna*, w: *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, współpr. M. Kempna-Pieniążek, „Śląsk”, Katowice 2010.
- Zaremba Ł., *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2018.
- Zawojski P., *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywcy, klasycy, obrazoburcy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.
- Zeidler-Janiszewska A., *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowania Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 6–30.
- Zielińska A., *Legends miejskie straszą i bawią*, „Śląsk” 2019, nr 7(284), s. 4; [http://www.slaskgtl.pl/files/pdf/pisma/75/Miesiecznik\\_Slask\\_2019\\_7\\_75.pdf?20191209120957](http://www.slaskgtl.pl/files/pdf/pisma/75/Miesiecznik_Slask_2019_7_75.pdf?20191209120957) [dostęp: 29.01.2022].
- Zylinska J., *Nonhuman Photography*, The MIT Press, Cambridge MA–London 2017.
- Żurawiecki B., *Widmo krąży*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8606-widmo-krazy.html> [dostęp: 29.12.2021].

# Filmografia

- Ameryka*, reż. A. Terpińska, 2015  
*Anarchia*, reż. W. Sasnal, 2001  
*Anihilacja (Annihilation)*, reż. Alex Garland, 2018  
*Aria Diva*, reż. A. Smoczyńska, 2007  
*Bloki (serial)*, reż. T. Knittel, 2018  
*Cicha noc*, reż. P. Domalewski, 2017  
*Córki dancingu*, reż. A. Smoczyńska, 2015  
*Cześć, Tereska!*, reż. R. Gliński, 2001  
*Demon*, reż. M. Wrona, 2015  
*Dom zły*, reż. W. Smarzowski, 2009  
*Dzień świra*, reż. M. Koterski, 2002  
*Dzikie róże*, reż. A. Jadowska, 2017  
*Fargo*, reż. J. i E. Coen, 1996  
*Film balkonowy*, reż. P. Łoziński, 2021  
*Fuga*, reż. A. Smoczyńska, 2018  
*I See Independence*, reż. P. Jasiński, 2020  
*Ida*, reż. P. Pawlikowski, 2013  
*Ile waży koń trojański?*, reż. J. Machulski, 2008  
*Inferno*, reż. M. Pieprzyca, 2001  
*Inni ludzie*, reż. A. Terpińska, 2021  
*Kobieta na dachu*, reż. A. Jadowska, 2022  
*Lilja Forever*, reż. L. Modysson, 2002  
*Mała Moskwa*, reż. W. Krzystek, 2008  
*Miejsce urodzenia*, reż. P. Łoziński, 1992  
*Mój kraj taki piękny*, reż. G. Paprzycki, 2019  
*Najpiękniejsze fajerwerki ever*, reż. A. Terpińska, 2017  
*Oda do radości*, reż. J. Komasa, A. Kazejak-Dawid, M. Migas, 2005  
*Ostatni komers*, reż. D. Nickel, 2020  
*Ostatnia rodzina*, reż. J.P. Matuszyński, 2016

- Pewnego razu w listopadzie*, reż. A. Jakimowski, 2017  
*Płynące wieżowce*, reż. T. Wasilewski, 2013  
*Pokłosie*, reż. W. Pasikowski, 2012  
*Pokot*, reż. A. Holland, 2017  
*Potomkowie cywilizacji łacińskiej*, reż. R. Kowalski, 2020  
*Przypadek*, reż. K. Kieślowski, 1981  
*Rejs*, reż. M. Piwowski, 1970  
*Rewers*, reż. B. Lankosz, 2009  
*Rezerwat*, reż. Ł. Palkowski, 2007  
*Rojst – sezon 1 (serial)*, reż. J. Holoubek, 2018  
*Róża*, reż. W. Smarzowski, 2011  
*Sąsiedzi*, reż. A. Arnold, 2001  
*Superjednostka*, reż. T. Czepiec, 2014  
*Sztandar*, reż. M. Kijowicz, 1965  
*Święto zmarłych*, reż. A. Terpińska, 2011  
*Teraz ja*, reż. A. Jadowska, 2004  
*W sypialni*, reż. T. Wasilewski, 2012  
*Wesele*, reż. A. Wajda, 1972  
*Wesele*, reż. W. Smarzowski, 2004  
*Wesele*, reż. W. Smarzowski, 2021  
*Wieża. Jasny dzień*, reż. J. Szalc, 2017  
*Za żelazną bramą*, reż. H. Holzfeind, 2009  
*Zjednoczone Stany Miłości*, reż. T. Wasilewski, 2016

## Indeks osób

### A

Abriszewski Krzysztof 39, 257  
Achtelik Aleksandra 100, 250  
Adamczak Marcin 14, 20–21, 23, 54  
Alaimo Stacy 124  
Amsterdamski Stefan 22, 247  
Anderson Benedict 22, 247  
Andruchowycz Juri 202, 247  
Antoniak Urszula 175, 249  
Appadurai Arjun 85, 247  
Arendt Hannah 209, 227, 247  
Arnold Agnieszka 157, 268  
Augé Marc 95, 227–228, 247  
Aureli Pier Vittorio 135, 164, 247

### B

Baer Ulrich 59, 247  
Bakke Monika 133, 247  
Bal Mieke 46  
Barad Karen 119, 136, 154–155, 166, 184  
Barański Andrzej 103  
Barcz Anna 131–132, 155, 163, 248, 264  
Bareja Stanisław 141, 256  
Bartholeyns Gil 57, 77, 248  
Bartnik Natalia 171  
Bartuszek Joanna 136, 248  
Bator Joanna 158, 248  
Bazan Tomasz 73  
Bąkiewicz Robert 221–223, 230

Becher Bernd 84  
Becher Hilla 84  
Bednarek Joanna 112, 133, 203, 248, 250  
Beksińscy (rodzina) 72, 263  
Beksiński Zdzisław 72  
Beler Jacek 73  
Bellacasa Maria zob. Puig de la Bellacasa Maria  
Bennett Jane 124  
Bentkowski Arkadiusz 39, 257  
Berezowski Marek M. 10, 31, 44, 63, 87–89, 104, 109, 112, 253  
Berger John 33, 248  
Białostocki Jan 42, 260  
Białoszewski Miron 98, 100, 255  
Bieniek Bartosz 73  
Bińczyk Ewa 115, 117, 248  
Bizio Krzysztof 62, 248  
Blanco del Pilar María 45–46, 52, 55, 59–60, 257, 261  
Bobrowska Olga 21  
Bobrowski Michał 21, 248  
Bochenek Grażyna 144, 248  
Bohdziewicz Anna Beata 136, 248  
Bohosiewicz Sonia 74  
Boroń Feliks 136, 256  
Boruszkowska Iwona 50, 248  
Bosch Hieronim 216  
Bourdieu Pierre 28

- Boym Svetlana 50, 248  
 Brach-Czaina Jolanta 168–170, 177, 248  
 Braidotti Rosi 154, 157, 166  
 Brykczyński Jan 138, 252  
 Bryl Mariusz 33, 248  
 Bucholc Marta 126, 251  
 Buchowski Michał 39, 257  
 Budzik Justyna Hanna 13, 34, 38, 43,  
 54, 59, 70, 73, 113, 121, 127, 140, 175, 186,  
 188, 190, 248–249  
 Buell Lawrence 129–130, 249  
 Bugajski Ryszard 68  
 Bułhak Jan 30  
 Burstynsky Edward 128–129  
 Buss Malwina 201, 205  
 Buszko Henryk 113  
 Butler Judith 11, 200, 203–205, 209,  
 227, 233, 235, 240, 246, 250
- C**
- Certeau de Michel 45, 250  
 Chmielecki Konrad 33, 35, 250  
 Chomałowska Beata 62, 64–65, 250  
 Chowańska Magdalena 201  
 Chyra Andrzej 64  
 Cichocki Sebastian 137  
 Cielecka Magdalena 64  
 Cieplak Anna 79, 250  
 Coen Ethan 145, 267  
 Coen Joel 145, 267  
 Copik Ilona 176, 249  
 Crimp Douglas 41  
 Crutzen Paul 115, 122  
 Cubitt Sean 127, 254  
 Cudak Romuald 100, 102, 250  
 Cynke Katarzyna 147
- Czapliński Przemysław 43, 213, 255, 256  
 Czarnacka Agata 40, 252  
 Czartoryska Urszula 30, 250  
 Czczot Katarzyna 148–149, 154–155, 250  
 Czepiec Teresa 10, 44, 90, 92–94, 96, 98,  
 101–102, 268  
 Czyżewska Basia 225, 250
- D**
- Dąbrowska Maria 116, 149, 250  
 Dąbrowski Eugeniusz 235  
 Dąbrowski Michał 107, 185, 250  
 de Certeau Michel zob. Certeau de Mi-  
 chel  
 Derra Aleksandra 40, 250  
 Derrida Jacques 10, 43–48, 53–56, 61, 82,  
 85, 87, 102, 109, 250  
 Dębska Maria 152  
 Dędek Jacenty 138–139, 250  
 Dędek Katarzyna 138–139, 250  
 Didi-Huberman Georges 34, 257  
 Diesing Agnieszka 160–161, 253  
 Długosz Mikołaj 10, 44, 76–81, 250, 261  
 Dobrosielski Paweł 256  
 Doktorowicz Krystyna 23, 251  
 Domagalska Paulina 202, 251  
 Domagała Natalia 105, 251  
 Domalewski Piotr 11, 117, 139, 152–153,  
 155, 157, 159, 246, 263, 265, 267  
 Domańska Ewa 38–39, 115, 219, 251  
 Douglas Mary 126, 146, 251  
 Drabek Marcin 31, 259  
 Drenda Olga 48–49, 63, 76, 251  
 Drozdowski Rafał 239–242, 251  
 Drzymalska Sandra 79  
 Duda Andrzej 222



- Durmelat Sylvie 62, 252  
 Dyllus Paweł 90, 95  
 Dymek Michał 201  
 Dziadek Adam 227, 247  
 Dzierzgowska Anna 204, 263  
 Dziewit Jakub 137, 251  
 Dzięwoński Marian 113  
 Dziędziel Marian 141
- E**  
 Eberhardt Konrad 121, 259  
 Erikson Erik H. 177
- F**  
 Falk Feliks 55  
 Falkowski Stanisław 100, 251  
 Fiedorczyk Julia 122–123, 158, 167, 251  
 Figura Katarzyna 175  
 Fisher Mark 47–51, 56, 85–87, 251  
 Fortuna Jr. Grzegorz 20, 251  
 Foster Hal 41  
 Foucault Michel 27  
 Franta Aleksander 113  
 Freud Zygmunt 58–59  
 Fukuyama Francis 47, 56
- G**  
 Gala-Milczarek Beata 132, 265  
 Galon Piotr 71  
 Galusek Łukasz 60, 252  
 Ganczar Maciej 207, 260  
 Garbicz Adam 25, 252  
 Garland Alex 161, 267  
 Gębicka Ewa 23, 251  
 Giec Marta 13, 15, 20, 24–25, 248, 251–252, 260
- Gielata Ireneusz 207, 260  
 Giełdoń-Paszek Aleksandra 77, 262  
 Gingeras Alison M. 113, 143–144, 252  
 Gliński Mikołaj 138, 252  
 Gliński Robert 61–62, 95, 264, 267  
 Głowacki Piotr 141  
 Goddard Michael 22, 258  
 Goscilo Helena 15–16, 19–20, 150, 153, 157, 159, 176, 252  
 Górna Marta 71  
 Gralak Anna 161, 265  
 Greimas Algirdas Julien 28  
 Gronkiewicz-Waltz Hanna 222  
 GrosPierre Nicolas 10, 31, 44, 63, 83–87, 89, 94, 104–105, 109, 253, 262  
 Grzybowska Agata 240  
 Guattari Félix 166  
 Gwóźdź Andrzej 25, 32, 255, 266
- H**  
 Haltof Marek 15, 17–18, 139, 252  
 Hanáková Petra 110, 258  
 Hansen Oskar 35  
 Hanzlová Jitka 173  
 Haraway Donna 40, 116, 118, 252  
 Hargreaves Alec G. 62, 252  
 Harman Graham 118, 120  
 Has Jerzy Wojciech 54  
 Heidegger Martin 188, 204  
 Helman Alicja 25, 252  
 Herbert Zbigniew 213–215, 252, 255–256, 260  
 Higbee Will 23–24  
 Higson Andrew 22, 252  
 Hlynsky David 76  
 Hoberman James Lewis 58, 263

- Holland Agnieszka 133-134, 208, 262-263, 268  
 Holmgren Beth 16, 19-20, 150, 153, 157, 159, 176, 252  
 Holoubek Jan 10, 44, 62, 69, 268  
 Holzfeind Heidrun 96, 253, 260, 268  
 Hopper Edward 227  
 Hryniewicz Danuta 116, 250
- I**
- Ignatowicz-Skowrońska Jolanta 140, 249  
 Ingold Tim 212-213, 254  
 Ingram David 128, 164, 254  
 Iovino Serenella 124  
 Issaias Platon 134-135, 148, 181, 254
- J**
- Jabłoński Dariusz 53, 103, 110  
 Jadowska Anna 11, 117, 158-159, 163-165, 173, 246, 264, 267-268  
 Jagielski Sebastian 16, 22, 243, 254, 260  
 Jakimowski Andrzej 11, 17, 53, 200, 221, 230-231, 246, 268  
 Jakubik Arkadiusz 141, 152  
 Jakubowicz Martyna 67  
 Jameson Fredric 43, 49-52, 254-256  
 Janikowska Agata 133, 255  
 Janukowycz Wiktor 202  
 Jasiński Piotr 11, 200, 221, 234-236, 267  
 Jentsch Ernst 59  
 Jochemczyk Mariusz 171, 262  
 Johnson Kevin B. 110, 258
- K**
- Kaczmarek Nel 79  
 Kajtoch Wojciech 215, 255  
 Kała Piotr 182, 255  
 Kassovitz Mathieu 73  
 Kaufman Charlie 90  
 Kawka Beata 74  
 Kazejak-Dawid Anna 61, 110, 267  
 Kaźmierczak Radosław 97, 99  
 Keller Lynn 122, 125  
 Kempna-Pieniązek Magdalena 32, 266  
 Kędzierzawska Dorota 17  
 Kędziora Maciej 80-82, 136, 255  
 Kępiński Kacper 60, 255  
 Khosravi Hamed 134-135, 148, 181, 254  
 Kieślowski Krzysztof 54-55, 67, 73, 201, 208, 232, 268  
 Kijowicz Mirosław 195-196, 200, 268  
 Kijowska Julia 64  
 Kijowski Jakub 175  
 Klejsa Konrad 25-26, 255  
 Klekot Ewa 212, 254  
 Klimas Agnieszka 132, 266  
 Klimkiewicz Katarzyna 158  
 Kmak Aleksander 133, 255  
 Knittel Tomasz 61, 267  
 Kobus Magdalena 140, 249  
 Koc Krzysztof 209, 218, 255  
 Kochanowski Jan 136  
 Kolak Dorota 64  
 Koleśnik Magdalena 74  
 Kolski Jan Jakub 17, 19, 53  
 Kołodyński Andrzej 142, 145, 255  
 Kołodziejczak Anna 174, 177, 255  
 Komasa Jan 61, 267  
 Komorowski Bronisław 230  
 Kondrat Marek 236  
 Konwicky Tadeusz 54

- Koprowicz Agata 136, 256  
 Korczyńska-Partyka Dobrosława 98, 256  
 Korobkiewicz Paulina 10, 44, 63, 103–106, 109  
 Kos-Krauze Joanna 17  
 Kostyra Karolina 50–51, 256  
 Koszałka Marcin 68  
 Kośmicki Łukasz 141  
 Koterski Marek 19, 61, 236, 267  
 Kowalkiewicz-Kulesza Agnieszka 132, 266  
 Kowalska-Leder Justyna 157, 255  
 Kowalski Robert 11, 200, 221, 233–234, 268  
 Kox Bodo 17  
 Kozara-Słobódzki Mieczysław 231  
 Kozdroń Edyta 137, 261  
 Koziółek Ryszard 35, 256  
 Krajewska Anna 213, 256  
 Krajewski Marek 151, 256  
 Krastew Iwan 241, 256  
 Krauss Rosalind 27  
 Krauze Krzysztof 17  
 Kristensen Lars 60, 258  
 Król Mieczysław 90, 92, 97–98  
 Królak Sławomir 204, 263  
 Krzystek Waldemar 60, 110, 267  
 Kubis Agata 240  
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 202–203, 256  
 Kulczycki Emanuel 32, 260  
 Kulesza Agata 230  
 Kurpiewski Lech 141, 256  
 Kurz Iwona 34, 37, 43, 65, 68, 157, 199, 220, 240–241, 256–257, 259, 264  
 Kuszyk Karolina 158, 257  
 Kwiatkowska Paulina 34, 256, 259, 264  
 Kyzioł Aneta 71, 257
- L**
- Lahusen Thomas 74, 86–87, 89, 106, 257  
 Laksa Kobas 83  
 Lankau Jan 231  
 Lankosz Borys 53, 68, 268  
 Laskowski Paweł 141  
 Latour Bruno 39, 112, 116, 257, 259  
 Lebensztejn Anna 190, 257  
 Lechki Marek 17  
 Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 60, 64, 77, 88, 90–92, 95, 98, 101–102, 253  
 Leder Andrzej 139, 257  
 Lelonek Diana 112, 133, 157, 248, 257, 262  
 Le Sueur Marc 50, 257  
 Leszczyński Adam 139, 257  
 Leśniak Andrzej 34, 257  
 Lewczyński Jerzy 77, 185, 250, 261  
 Lewicka Karolina 222, 254  
 Lim Song Hwee 23  
 Lisok Marta 190, 257  
 Loska Krzysztof 22, 62, 257  
 Loska Magdalena 252  
 Lubelski Tadeusz 13–17, 21–22, 25, 139–142, 252, 257  
 Luckhurst Roger 45, 257
- Ł**
- Ładoń Monika 207, 260  
 Łagodzka Anna 227, 247

- Łoziński Paweł 11, 16, 157, 221, 231–232, 238, 267
- M**
- Machulski Juliusz 53, 103, 267
- Mała Paulina 225–226
- Maj Anna 176, 249
- Majer Artur 13, 15, 20, 25, 248, 251–252, 260
- Majewski Lech 17
- Major Małgorzata 50, 264
- Maklakiewicz Zdzisław 13
- Malm Andreas 112, 257
- Marciniak Katarzyna 57–58, 263
- Marecki Piotr 20, 258, 265
- Marey Étienne-Jules 34
- Markiewka Tomasz 139, 200, 236, 238–239, 258
- Markowicz Daniel 71
- Marks Karol 41–44, 46–48, 55–56, 62, 103, 135, 250, 260, 263
- Marzec Andrzej 10, 37, 45–47, 49, 54, 85, 95, 102, 106, 108–109, 111, 116–120, 122, 133, 145, 194, 258
- Masłowska Dorota 73, 78–79, 83, 258
- Masschelein Jan 212
- Matczak Mikołaj 79
- Matuszyński Jan P. 10, 44, 68, 71–72, 267
- Mazan Wojciech 103, 134, 247, 254, 261
- Mazierska Ewa 18–19, 22, 60–61, 86, 110, 258
- Mazur Adam 27–31, 41, 83, 106, 109, 136, 182, 229–230, 258
- Mencwel Andrzej 155, 259
- Meyerowitz Joel 80, 253
- Michalski Cezary 222, 259
- Michałowska Marianna 78, 129, 259
- Miéville China 37
- Migas Maciej 61, 267
- Mikuriya Junko Theresa 121, 259
- Milach Rafał 240–242, 256
- Miłobędzki Adam 60
- Miłosz Czesław 93
- Mirny Julia 178–179, 216–217
- Mirski Piotr 63, 259
- Mirzoeff Nicholas 10, 33, 35–39, 114, 116–117, 129, 190, 196, 240, 242, 259
- Mitchell W.J.T. (William John Thomas) 31–32, 34–35, 259
- Modysson Lukas 95, 264, 267
- Mogielnicki Patryk 161
- Moll Łukasz 112, 259
- Momro Jakub 45, 54, 259
- Monani Salma 127, 254, 262
- Morawiecki Mateusz 222
- Morin Edgar 54, 121–122, 259
- Morton Timothy 112–114, 118, 163, 167, 259
- Mroczkowski Bartosz 119, 259
- Mrozek Witold 157, 259
- Muskała Gabriela 173–175, 178, 181
- Mutu Oleg 65
- Myszkowski Kamil 186
- N**
- Najder Łukasz 13, 256
- Napiórkowski Marek 207, 239, 259
- Napoleon Bonaparte 155
- Nickel Dawid 10, 44, 55, 62, 76, 79–80, 82, 267
- Niedenthal Chris 240

- Niemeyer Katharina 57, 248  
 Niepsuj Ola 98, 101  
 Nieradkiewicz Marta 64, 159  
 Nijakowski Lech 133, 260  
 Nowak Filip 23, 260  
 Nowak-Baranowska Dorota 183–184, 260  
 Nowakowski Piotr 121, 259  
 Nowisz Paweł 152  
 Nycz Ryszard 39–41, 43, 201, 212, 255, 260
- O**
- Obijalski Mateusz 73  
 Ogłóża Ewa 196  
 Ogonowska Agnieszka 32, 37, 260  
 Ogrodnik Dawid 69, 152  
 Oleszczyk Michał 63, 207–208, 211, 218, 260  
 Opacka-Walasek Danuta 213, 260  
 Orawski Jerzy 193, 260  
 Ormerod Felix 76  
 Ostrowska Elżbieta 18, 258
- P**
- Pabiś-Orzeszyna Michał 20, 260  
 Pajączkowska Agnieszka 137, 260  
 Palkowski Grzegorz 230  
 Palkowski Łukasz 60, 110, 268  
 Pankowski Rafał 222–223  
 Panofsky Erwin 42, 260  
 Pańczuk Adam 11, 117, 182–186, 188, 252, 255, 260  
 Pańków Lidia 96, 260  
 Paprzycki Grzegorz 11, 200, 221, 232–234, 238–239, 252, 267  
 Pasikowski Władysław 157, 268  
 Paszczenko Matylda 171  
 Pawlikowski Paweł 157, 267  
 Peeren Esther 45–46, 52, 55, 59–60, 257, 261  
 Pelczar Jan 173, 260  
 Piątek Grzegorz 83  
 Piepiórka Michał 41–42, 55–57, 62, 75, 82, 103, 135–136, 140, 233, 260, 263  
 Pieprzyca Maciej 61, 110, 267  
 Piersiak Tadeusz 107, 266  
 Pierściński Paweł 133, 261  
 Pilar del Blanco María zob. Blanco del Pilar María  
 Piotrowiak Miłosz 171, 262  
 Piotrowska Anita 74–75, 153, 246, 261  
 Pisarek Adam 137, 251  
 Piwowski Marek 13, 268  
 Platon 120–121  
 Pliniusz (Gaius Plinius Secundus zwany Starszym) 120–121  
 Płaza Maciej 50, 255  
 Płazewski Ignacy 27, 261  
 Poblócki Kacper 139, 261  
 Podsiadło Magdalena 22, 133–134, 158, 162–165, 167, 171, 173, 177, 254, 260–261  
 Polak Piotr 201, 205  
 Popielecki Jakub 67, 72, 261  
 Pospiszyl Michał 148–149, 154–155  
 Prażmowski Wojciech 10, 44, 103, 106–109, 250, 266  
 Preis Kinga 141  
 Przymuszała Beata 168–170, 177, 261  
 Puig de la Bellacasa Maria 151, 184, 192, 248  
 Pukowiec Michał 80

**R**

Radkiewicz Małgorzata 133, 154, 157,  
166–167, 184, 261  
Radomski Marcin 140, 261  
Radziwiłł Konstanty 223  
Rafa Tomáš 230–231  
Rasiakówna Halina 159  
Remmers Inga 128  
Rendall Steven 45  
Reynolds Simon 43, 47, 80, 261  
Robiński Adam 133, 261  
Ronduda Łukasz 137  
Rosner Andrzej 137, 261  
Rousseau Jean-Jacques 204  
Ruksza Stanisław 77–78, 261  
Rust Stephen 127, 254, 262  
Rydet Zofia 137, 251  
Rypson Piotr 228  
Rytel Grzegorz 110, 202

**S**

Sadowska Maria 68  
Sadowski Marek 144–145, 262  
Sander August 84  
Sarris Andrew 140  
Sasnal Anka 103  
Sasnal Wilhelm 103, 136, 196, 252, 267  
Schulz Bruno 57  
Semeniuk Marcin 60, 262  
Sendyka Roma 157, 262  
Seweryn Andrzej 69, 72  
Sielewicz Natalia 113, 143–144, 252  
Sienkiewicz Karol 83, 137, 262  
Simlat Łukasz 64  
Sitarski Piotr 22, 252  
Sitnicki Michał 79

Skolimowski Jerzy 17  
Skolimowski Konrad 159  
Skowrońska Aleksandra 127, 262  
Skrodzka Aga 53, 111, 135, 262  
Sławek Tadeusz 11, 171, 188–190, 200,  
204, 209, 211, 213, 219, 238, 262, 264  
Smarzowski Wojciech 11, 17, 117, 139–142,  
144–145, 151–153, 157, 249, 260–261,  
264, 267, 268  
Smoczyńska Agnieszka 11, 68, 117, 158,  
173–176, 178–179, 249, 263, 267  
Smoliński Sebastian 42, 57, 133–134,  
262–263  
Sobolewski Tadeusz 72, 141–142, 144,  
151–152, 154, 175–177, 263  
Soko (właśc. Stéphanie Sokolinski) 204  
Solnit Rebeka 11, 200, 204–205, 210,  
218, 233, 236, 263  
Sowińska Iwona 14, 257  
Springer Filip 90–91, 93, 97, 263  
Stańczyk Marta 127, 263  
Stelmach Miłosz 21, 47, 53–55, 81, 263  
Stępień Paweł 100, 251  
Stoermer Eugene F. 122  
Stoichita Victor I. 120  
Stroiński Maciej 21, 257  
Stuhr Jerzy 19  
Suchan Izabela 134–135, 247, 254  
Suchora Agnieszka 152  
Sulima Roch 64, 136, 263  
Sullivan Heather I. 124–126, 146, 152,  
155, 157, 170, 263  
Sutowski Michał 241, 256  
Svensson My 95, 264  
Swamy Vinay 62, 252  
Syska Rafał 14, 257

- Szaj Patryk 122, 131, 167, 194, 264  
 Szczekała Barbara 50, 52–53, 264  
 Szcześniak Magda 199, 243, 264  
 Szekspir (Shakespeare) William 48  
 Szeląg Urszula 127, 249  
 Szelc Jagoda 134, 158, 246, 268  
 Szewczyk Tadeusz 113  
 Szkaradnik Katarzyna 204, 211–212, 219, 264  
 Szłapa Krzysztof 11, 113–114, 117, 186–193, 242–243, 249, 253  
 Szpakowska Małgorzata 256  
 Szpulak Andrzej 140, 142–143, 146–147, 264  
 Szubartowska Małgorzata 129, 250  
 Szumiec Anna 131, 264
- Ś**
- Śliwiński Piotr 213, 256  
 Śpiewak Ruta 137, 261  
 Świątkiewicz Zofia 79  
 Świdziński Jan 29
- T**
- Tabaszewska Justyna 122–123, 131, 264  
 Talarczyk Monika 173, 264  
 Tambor Agnieszka 73, 249  
 Tambor Jolanta 100, 250  
 Terpińska Aleksandra 10–11, 16, 44, 73–75, 200–203, 206–211, 213–215, 218–220, 224, 227, 233, 239, 251, 260, 267–268  
 Teskrat Serge 84, 87, 264  
 Tokarczuk Olga 158, 174, 264  
 Tokarski Jan 76, 264  
 Topa Bartłomiej 141  
 Trump Donald 236
- Trybus Jarosław 83  
 Trzaskalski Piotr 53, 254  
 Trzaskowski Rafał 223, 254  
 Turowski Kamil 57–58, 263
- U**
- Ubertowska Aleksandra 122–124, 129–130, 265  
 Uklański Piotr 11, 200, 221, 228–232, 234, 238, 253, 258  
 Urban Alex 178–179, 254  
 Urbańska Magdalena 21, 265
- V**
- Vandermeer Jeff 161, 265  
 Varga Krzysztof 153, 265  
 Vega Patryk 17  
 Vidler Anthony 59, 265  
 Voeten Teun 76
- W**
- Wach Małgorzata 174–175, 181, 265  
 Wajda Andrzej 268  
 Walczak Kamil 136, 255  
 Waliszewska Aleksandra 113, 144, 252  
 Wall Jeff 225–226  
 Warchulska Agnieszka 159  
 Wasilewska Justyna 201, 205  
 Wasilewski Tomasz 10, 44, 55, 62–63, 65, 67–69, 71–73, 77–78, 109, 259–260, 268  
 Weinstock Jeffrey Andrew 47, 265  
 Wendland Michał 32, 260  
 White Kenneth 132  
 Wichłacz Zofia 69  
 Wichrowska Magdalena 14, 176, 265

Wiegandt Ewa 213, 256  
Wilczyk Wojciech 107-108, 265  
Wilk Sandra 223, 265  
Willoquet-Maricondi Paula 127-128, 265  
Wiśniewska Agnieszka 20, 265  
Wiśniewski Michał 61, 265  
Włoch Anna 75  
Włodek Patrycja 50, 264  
Wójcik-Dudek Małgorzata 132, 265  
Wroczyński Kazimierz 231  
Wrona Marcin 157, 267  
Wróblewska Anna 20, 127, 133, 266  
Wróblewski Jakub 79

**Z**

Zaborski Artur 153, 176, 266

Załuski Tomasz 43, 250  
Zamarło Kacper 178  
Zaremba Łukasz 31-35, 116, 199, 242-  
243, 256, 259, 264, 266  
Zawojski Piotr 134, 266  
Zeidler-Janiszewska Anna 32, 266  
Zielińska Ada 11, 96, 200, 221, 224-229,  
231, 234, 250, 266  
Ziętek Tomasz 154

**Ż**

Żeromski Stefan 149  
Żuławski Xawery 17  
Żurawiecki Bartosz 56, 264  
Żurawski Michał 159  
Żylińska (Zylinska) Joanna 133, 266



## Polish Film and Photography of the New Century in the Context of Visual Culture Spectres, Shadows of the Anthropocene, Banners

### Summary

The book *Polish Film and Photography of the New Century. Spectres, Shadows of the Anthropocene, Banners* constitutes the result of the author's research study on Polish film and photography of the first two decades of the 21<sup>st</sup> century. The historical framework was established after analyzing synthetic or cross-sectional publications on the history of film and the history of photography, so as to supplement the previous findings with issues of interest drawn from visual culture. The categories of film and photography are treated here broadly; due to the assumed cultural studies perspective, the author combines feature films and documentaries, short, medium and long films, as well as reportage and staged photographs in her analyses and comparative interpretations. The overarching goal of the dissertation is to connect the motifs identified in the images to visual culture understood as the subject and field of research. The monograph does not aim to constitute a comprehensive synthesis of the history of film and photography of the first two decades of the 21<sup>st</sup> century, but rather contains in-depth analytical and interpretative sketches on selected works, which serve here as exemplifications of the proposed research methods and discourse on images.

The dissertation is divided into four chapters. The first, entitled *Research Horizon: Frames and Thoughts*, sets the theoretical and methodological framework for further considerations. It clarifies, first of all, the criteria for the selection of research material and the historical caesura signaled in the title of the book. In addition, the author develops an operational definition of visual culture as a field of research and the new humanities as the broadest area of humanistic reflection. The theoretical framework is derived from the thought of Nicholas Mirzoeff, which is crucially adapted to and considered in the dissertation in the Polish context.

The second chapter, entitled *Specters: Haunted Times and Places*, is a study of cinematic and photographic images of social-modern architecture, situated within the scope of the research orientation called hauntology, or *la hantologie* in Jacques Derrida's seminal texts. The initial, theoretical part of the chapter includes explanations of how the haunting of images differs from nostalgia or retromania, as well as an account of hauntological research in the field of Polish film studies and photography studies. The second part includes sketches devoted to the following visual material: the films *United States of Love* by Tomasz Wasilewski (2016), *Other People* by Aleksandra Terpińska (2021), *The Last Family* by Jan P. Matuszyński (2016, only briefly), *Love Tasting* by Dawid Nickel (2020), *Superunit* by Teresa Czepiec (2014), the series *The Mire* by Jan Holoubek (1<sup>st</sup> season, 2018), as well as series of photographs: photos by Nicolas Groszpiere, *Citymorphosis* by Marek M. Berezowski (2013–2017), and Paulina Korobkiewicz's *Disco polo* (2016) juxtaposed with Wojciech Prażmowski's *White and Red and Black* (1999), as well as Mikołaj Długosz's album of postcards *Summer in the City* (2016). The chapter ends with concluding remarks on the discussed themes.

Chapter three, *Shadows of the Anthropocene: Human and Earthly Point of View* is structured analogously. In the chapter, the author explores the perspective set by the trends of posthumanism. In the first part, Andrzej Marzec's philosophical concept of the shadow of the Anthropos and its place within ecological humanities is introduced. Then the methodological perspective is narrowed to material ecocriticism, and the theoretical framework is narrowed to the theory of dirt and dirty aesthetics. A separate subsection is devoted to the historical and critical treatment of the village motif in 21st-century Polish film and photography, which brings together the photographs and films selected for analysis. The second part contains four detailed interpretive sketches, in which the author demonstrates what the so-called "ecological overinterpretation" consists in. The studies concern four films: namely, Wojciech Smarzowski's *The Dark House* (2009) and Piotr Domalewski's *Silent Night* (2017), as well as Anna Jadowska's *Wild Roses* (2017) and Agnieszka Smoczyńska's *Fugue* (2018). The chapter then discusses individual photographs from Adam Panczuk's photography series: *Karczuby* (2005–2012) and Krzysztof Szlapa's *Viewpoint* (2015–2021), *The Land* (from 2021) and *Sceneries* (photos from 2015 and 2021). In the third part of the chapter, the author questions the evaluation of the chosen interpretive procedure and to what extent it realizes the broad assumptions of ecocriticism.

The final fourth chapter, entitled *Banners: Films and Photographs Involved in a World in Conflict*, is structured differently. In the theoretical part, only the most important context, which is the category of the banner in the study of Polish visual culture, is illuminated. The other planes of discursive reference are transferred to the individual analytical and interpretative parts of the second section. It includes sketches devoted to Aleksandra Terpińska's film *The Best Fireworks Ever* (2017), Ada Zielińska's photomontage of November 11, 2018 *Independence Day*, Piotr Uklański's photographs from his *Poland* series (2016), as well as films: Andrzej Jakimowski's *Once Upon a Time in November* (2018), Grzegorz Paprzycki's *My Country So Beautiful* (2019), Robert Kowalski's *Descendants of the Latin Civilization* (2020), Piotr Jasiński's *To See Independence* (2020) and Paweł Łoziński's *The Balcony Movie* (2021). The ground for contextual interpretations is marked by the philosophical reflections on walking, stepping, wandering and strolling in the public space by Tadeusz Sławek, Judith Butler and Rebecca Solnit. In the final section, which concludes the chapter, the author argues that the common denominator of the images discussed is the visual representation of man and the crowd in the face of social crisis, as well as the phenomenon of anger, described in philosophical and sociological studies.

Between chapters two and three, as well as three and four, the author has placed short interludes called *Dissolves* – brief reflections documenting the connections that determined the course of the argument. The book culminates with a reflection on the possible opening and continuation of the discussed tropes in further research.

## Le film et la photographie polonais du nouveau siècle dans le contexte de la culture visuelle Spectres, ombres d'anthropocène, bannières

### Résumé

L'ouvrage *Le film et la photographie polonais du nouveau siècle dans le contexte de la culture visuelle. Spectres, ombres d'anthropocène, étendards* est le fruit des recherches de l'auteur sur le film et la photographie polonais de deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle. Le cadre historique de l'étude a été défini après l'examen des publications, à caractère synthétique ou panoramique, sur l'histoire du cinéma et de la photographie, et il correspond à l'intention d'élargir les recherches antérieures par les phénomènes importants du point de vue de la culture visuelle. Les catégories du film et de la photographie sont traitées ici amplement : en raison de l'approche méthodologique s'inscrivant dans les études culturelles, l'auteur unit dans ses analyses et lectures comparatives films de fiction et films documentaires, courts, moyens et longs métrages, ainsi que photographie documentaire et mise en scène photographique. L'objectif principal de cette publication est d'établir un rapport entre les motifs discernés dans les images et la culture visuelle, comprise ici comme objet et domaine de recherche. L'étude n'est pas une synthèse complète de l'histoire du film ni de la photographie de deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, mais elle contient des essais analytiques et interprétatifs des œuvres choisies, qui illustrent les méthodes de recherche et le discours sur l'image proposés.

Le livre se compose de quatre chapitres. Le premier chapitre, *L'horizon de recherche : contexte et idées*, définit le cadre théorique et méthodologique. On y explique avant tout les critères de sélection du corpus étudié et on précise la césure chronologique, signalisée dans le titre du livre. L'auteur donne aussi les définitions opérationnelles de la culture visuelle, comprise comme domaine de recherche, et de nouvelles humanités, entendues comme le champ de la réflexion sur les sciences humaines le plus vaste. Les principes théorétiques découlent des concepts de Nicolas Mirzoeff ; or, pour la présente publication, on accentue notamment leur application au contexte polonais.

Le deuxième chapitre, *Spectres : temps et lieux hantés*, décrit les représentations cinématographiques et photographiques de l'architecture soc-réaliste. Elles relèvent de l'approche méthodologique appelée « widmontologia » par ses adeptes polonais et *l'hantologie* dans les textes fondateurs de Jacques Derrida. La partie théorique du chapitre, première, explique les différences entre l'hantologie des images et la nostalgie ou la rétromanie, et elle donne un bilan de la situation actuelle des recherches hantologiques dans le contexte de la théorie du cinéma et des études de photographie polonaises. La seconde partie du chapitre est consacrée aux analyses des œuvres : les films *United States of Love* de Tomasz Wasilewski (2016), *Other People* d'Aleksandra Terpińska (2021), *The Last Family* de Jan P. Matuszyński (2016, décrit brièvement), *Love Tasting* de Dawid Nickel (2020), *Superunit* de Teresa Czepiec (2014) ; la série télévisée *The Mire* de Jan Holoubek (la 1<sup>re</sup> saison, 2018) ; les séries de photos de Nicolas Groszpiere, *Citymorphosis* de Marek M. Berezowski (2013–2017), et *Disco polo* de Paulina Korobkiewicz (2016), mis en parallèle avec *Blanc-Rouge-Noir* de Wojciech

Prażmowski (1999) ; l'album de cartes postales *Summer in the city* de Mikołaj Długosz (2016). Le chapitre finit par des remarques conclusives sur les questions examinées.

Le troisième chapitre, *Ombres d'anthropocène : point de vue humain, point de vue terrien*, a une structure analogue. L'autrice y explore des pistes de recherches tracées par la pensée post-humaniste. Dans la première partie, elle explique le concept philosophique d'*ombre d'anthropocène*, proposé par Andrzej Marzec, et sa place dans les humanités environnementales. Ensuite, l'approche méthodologique se focalise sur l'écocritique matérielle et le cadre théorique est restreint à la théorie de la souillure et à l'esthétique de la souillure. Un sous-chapitre à part aborde, sous un angle historique et critique, le thème de la campagne dans le film et la photographie polonais du XXI<sup>e</sup> siècle. Cet aspect unit les photographies et les films du corpus. La seconde partie regroupe quatre analyses détaillées, dans lesquelles l'autrice aborde la soi-disant « sur-interprétation écologique ». Elle étudie, d'abord, quatre films : *The Dark House* de Wojciech Smarzowski (2009), *Silent Night* de Piotr Domalewski (2017), *Wild Roses* d'Anna Jadowska (2017) et *Fugue* d'Agnieszka Smoczyńska (2018), et, ensuite, les cycles photographiques *Karczeby* (2005–2012) de Adam Pańczuk, et les cycles *Punkt widokowy* (*Point de vue*, 2015–2021), *Kraina* (*Un pays*, à partir de 2021) et *Scenografie* (*Les Scénographies*, photos de 2015 et de 2021), tous de Krzysztof Szlapa. La troisième partie du chapitre concerne les doutes sur la pertinence de la démarche interprétative choisie et sa mise en œuvre des grands principes de l'écocritique.

Le dernier chapitre intitulé *Les étendards : films et photographies engagées dans un monde en guerre*, a une structure différente. Dans la partie théorique, on décrit brièvement le contexte de base, c'est-à-dire la catégorie de l'étendard dans les recherches consacrées à la culture visuelle polonaise. D'autres perspectives des références discursives sont évoquées dans les parties analytiques et interprétatives de la deuxième partie. On y trouve les examens du film d'Aleksandra Terpińska *Les plus beaux feux d'artifice* (2017), du photomontage d'Ada Zielińska du 11 novembre 2018 intitulé *Independence Day*, des photographies de Piotr Uklański du cycle *Polska* (*La Pologne*, 2016), ainsi que des films : *Once Upon a Time in November* (2018) d'Andrzej Jakimowski, *My Country So Beautiful* (2019) de Grzegorz Paprzycki, *Potomkowie cywilizacji łacińskiej* (*Les descendants de la civilisation latine*, 2020) de Robert Kowalski, *To See Independence* (2020) de Piotr Jasiński, et *The Balcony Movie* (2021) de Paweł Łoziński. Le champ des lectures contextuelles est délimité par les réflexions philosophiques menées par Tadeusz Ślawek, Judith Butler ou Rebecca Solnit sur la marche, le déplacement à grandes enjambées, la flânerie et la promenade dans un espace public. Dans la partie qui synthétise tout le chapitre, l'autrice soutient que les images analysées partagent le même trait : les représentations visuelles de l'homme et de la foule face à la crise sociale, et du phénomène de la colère, ce dernier abordé dans des études philosophico-sociologiques.

De courtes réflexions intitulées *Fondus enchaînés*, qui séparent les chapitres deuxième et troisième ainsi que les chapitres troisième et quatrième, témoignent des rapports qui ont décidé de la logique de l'argumentation. Le livre s'achève sur la possibilité d'ouvrir et de prolonger des pistes de recherche étudiées.



REDAKCJA

Joanna Szewczyk

PROJEKT OKŁADKI

Łukasz Kliś

KOREKTA

Adriana Szaforz

ŁAMANIE

Ireneusz Olsza

REDAKTOR INICJUJĄCY

Michał Kompała

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.07.2024

Copyright © 2023 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzysamy otwartej nauce. Od 1.08.2024 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu

w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego [www.rebus.us.edu.pl](http://www.rebus.us.edu.pl)



<https://orcid.org/0000-0001-9740-0761>

Budzik, Justyna Hanna

Polski film i fotografia nowego wieku na tle  
kultury wizualnej : widma, antropocenie, sztandary

/ Justyna Hanna Budzik. Wydanie I. – Katowice :

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023

(Media i Kultura ; 3)

<https://doi.org/10.31261/PN.4163>

**ISBN 978-83-226-4337-2**

(wersja drukowana)

**ISBN 978-83-226-4290-0**

(wersja elektroniczna)

**ISSN 2719-9789**

Wydawca

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

Druk i oprawa

[volumina.pl](http://volumina.pl) Sp. z o.o.

ul. Księcia Witolda 7-9

71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 1775. Ark. wyd. 19,0.

Publikację wydrukowano na papierze **Munken Polar 100g**, vol. 1,13. PN 4163. Cena 74,90 zł (w tym VAT).

Książka Justyny Hanny Budzik jest ważną i oryginalną propozycją odczytywania i rozumienia teorii kulturowych przez pryzmat dzieł audio-wizualnych. Dzięki materializacji w filmie i fotografii abstrakcyjne, wydawałoby się, rozważania stają się zrozumiałym i adekwatnym do rzeczywistości, w której żyjemy, sposobem jej objaśnienia. Niewątpliwie jest to propozycja badawcza warta popularyzacji.

*Z recenzji wydawniczej  
dr hab. Marianny Michałowskiej, prof. UAM*

Książka jest wynikiem pracy badawczej nad polskim filmem i fotografią pierwszego dwudziestolecia XXI wieku. Kategorie filmu i fotografii zostały tu potraktowane szeroko, ze względu na kulturoznawczą perspektywę rozważań autorka łączy ze sobą w analizach i interpretacjach porównawczych filmy fabularne i dokumentalne, krótko-, średnio- i długometrażowe, oraz fotografie o charakterze dokumentalnym i inscenizowanym. Trzy główne kategorie obrazów, wokół których budowane są szkice interpretacyjne, to widma, antropocienie oraz sztandary.

The book covers the findings of research on the 21st century Polish film and photography. For the purposes of this study, the terms film and photography are broadly understood and rooted in the culture studies perspective. Due to such framing, the author combines studies on fiction, documentary, short and feature-length films as well as documentary and staged photographs. The presented readings are created around three main categories of images, which are: spectres, shadows of the anthropos and banners.



ISSN 2719-9789

Cena 74,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4290-0



9 788322 642900

Więcej o książce

