

EWA FIUK

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

Po katastrofie? O *Smaku cementu* Ziada Kalthouma

After the Catastrophe? Reflections on *Taste of Cement*
by Ziad Kalthoum

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

In 2017 Ziad Kalthoum, a Syrian filmmaker, living in exile in Germany for several years, made *Taste of Cement*, a documentary in which he refers to his own experience as a refugee. Ewa Fiuk considers the structure of the document with particular focus on the aesthetics of the image, while the essential context of her reflections is wartime catastrophe (civil war in Lebanon in 1975–1990 and in Syria since 2011). In the course of the analysis, tension between the film's topic (the war-enforced migration of Syrians to Lebanon) and imagery (visually sophisticated frames) becomes clear. Another issue considers how far and in what direction does Kalthoum's film diverge from television and internet footage depicting the war in Syria. While presenting the aforementioned questions, the author refers to cinematic history by drawing parallels between *Taste of Cement* and Fritz Lang's *Metropolis* (1927) as well as Werner Herzog's concept of ecstatic truth in documentary films, contained in his *Lessons of Darkness*, also known as *The Minnesota Declaration* (1999).

Keywords: Ziad Kalthoum; war in Syria; exile; flood of images; aesthetics of the image

Abstrakt

Ziad Kalthoum, twórca syryjski od kilku lat żyjący na uchodźstwie w Niemczech, zrealizował w 2017 roku film dokumentalny *Smak cementu*, w którym nawiązuje do własnego doświadczenia uchodźczego. Autorka tekstu rozpatruje strukturę dokumentu ze szczególnym uwzględnieniem estetyki obrazu, zasadniczym kontekstem jej refleksji jest zaś katastrofa wojenna (wojna domowa w Libanie w latach 1975–1990 oraz w Syrii od 2011 roku). W toku analizy wyraźne staje się napięcie między problematyką filmu (wymuszone wojną migracje Syryjczyków do Libanu) a obrazem (wyrafinowane plastycznie kadry). Inną kwestią jest to, jak dalece i w jakim kierunku film Kalthouma odbiega od materiałów telewizyjnych oraz internetowych ukazujących wojnę w Syrii. Przedstawiając wymienione zagadnienia, autorka sięga do historii filmu, kreśląc paralele między *Smakiem cementu* a *Metropolis* (1927) Fritza Langa oraz koncepcją prawdy ekstatycznej w kinie dokumentalnym Wernera Herzoga, zawartą w jego *Lekcjach ciemności* znanych także jako *Deklaracja z Minnesoty* (1999).

Słowa kluczowe: Ziad Kalthoum; wojna w Syrii; uchodźstwo; zalew obrazów; estetyka obrazu

O autorce

Ewa Fiuk – filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Sztuki PAN. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwera* (2016) i *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki* (2024) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe w kontekście twórczości filmowej.

Po katastrofie? O Smaku cementu Ziada Kalthouma

Metropolis

W zrealizowanym w 1927 roku niemym klasyku Fritza Langa, pierwszym filmie wpisanym na listę światowego dziedzictwa UNESCO, świat przedstawiony został wertykalnie podzielony na „góre”, którą zamieszkuje klasa panów, oraz „dół”, gdzie żyje klasa robotników, choć słowo „żyć” należy tu rozumieć wyłącznie jako egzystowanie fizyczne. „Głęboko pod ziemią leżało miasto robotników” / „Jak głęboko pod ziemią leży miasto robotników, tak wysoko ponad nim wyrastają domy nazywane «klubem synów» z salami wykładowymi i biblioteką, teatrami i stadionami” – głoszą napisy z początku filmu. Robotnicy codziennie wjeżdżają windą na górę, by wykonywać niewolniczą pracę w znajdującej się tam maszynowni, dzięki której funkcjonuje miasto. Praca jest zmechanizowana, ciężka i niebezpieczna. Mężczyźni zatrudnieni w maszynowni na górze i wracający po pracy na spoczynek pod ziemię przedstawieni są jako anonimowa, milcząca masa ludzi o zwieszonych głowach, ubranych w identyczne kombinezony i czapki. Wyglądają na zmęczonych i upokorzonych. Nie mają także perspektyw na to, że ich życie kiedykolwiek się zmieni.

W nakręconym dziewięćdziesiąt lat później przez Ziada Kalthouma dokumencie *Smak cementu* (*Taste of Cement*, 2017) sytuacja jest niemal bliźniaczo podobna¹. Film ukazuje życie syryjskich robotników budowlanych w Libanie. Syryjczycy od co najmniej dwóch generacji pracują przy wznoszeniu budynków w Bejrucie, a przyczyną ich migracji były i są wojny – libańska, która toczyła się pod koniec XX wieku, oraz syryjska zakończona w 2024 roku. Migranci, pożądani jako tania siła robocza, w przypadku tego drugiego konfliktu opuszczali ojczyznę także dlatego, że chcieli pracować i zarabiać na utrzymanie rodzin pozostałych w dewastowanym kraju². Pokoleniowy rytym uchodźstwa/migracji Syryjczyków do Libanu zostaje podkreślony w warstwie słownej filmu. Narrator, którego głos słychać ponad kadrem, wspomina dzieciństwo i powroty ojca z migracji zarobkowej, odnosząc się jednocześnie do własnych wyjazdów do pracy na budowie. W dokumencie widzimy, jak syryjscy budowlancy, niczym robotnicy fabryki w *Metropolis*, codziennie rano wjeżdżają windą na szczyt powstającego wieżowca, by stawiać kolejne piętra – wysoko ponad miastem, w surowych

betonowo-żelaznych konstrukcjach, w hałasie młotów i pił. Gdy zbliża się wieczór, wracają do tymczasowych „mieszkań” znajdujących się w piwnicach (czy raczej w garażach podziemnych) tego samego wieżowca – ciemnych, wilgotnych, betonowych. W Bejrucie codziennie o 19:00 wybija godzina policyjna dla Syryjczyków, którym do rana nie wolno poruszać się po ulicach. Po powrocie na miejsce odpoczynku mężczyźni gotują, jedzą, myją się i oglądają wiadomości w telewizji lub mediach społecznościowych. Reżyser mówił, że w chwili realizacji filmu było ich tam około dwustu³. To, co uświadamiamy sobie, oglądając *Smak cementu*, jest uderzające: obecność Syryjczyków w Bejrucie powoduje, że metropolia się rozwija, podczas gdy ich miasta nikną w efekcie bombardowań. Gorzki paradoks tej sytuacji staje się wyraźny nie tylko w scenach, w których mężczyźni leżąc po ciężkiej pracy w prowizorycznych łóżkach, oglądają medialne relacje z wojny w Syrii, lecz także w ikonicznym i semantycznym zestawieniu obrazów budowania i zniszczenia. Jedną z najwymowniejszych metafor tej koncepcji jest obraz znajdującego się w Bejrucie dźwigu z obracającym się powoli ramieniem zmontowany z podobnym graficznie ujęciem poruszającej się w tym samym kierunku lufy jadącego przez Aleppo czołgu⁴.

W niniejszym tekście interesuje mnie to, co powstaje na styku filmu i przemijania oraz powracania katastrofy wojennej jako paradygmatu zarówno społecznego istnienia człowieka, jak i jego artystycznej działalności. Ciekawi mnie wyjątkowość tego medium wizualnego w komunikowaniu podobnych treści, ze szczególnym uwzględnieniem kreacji obrazu jako narzędzia narracyjnego. W tym celu dokonuję analizy formalnej dokumentu Ziada Kalthouma, choć – co należy podkreślić – analizy tej nie traktuję jako celu samego w sobie; widzę w niej raczej metodę badawczą, mającą prowadzić do przyjęcia określonego (zaproponowanego przez reżysera) sposobu widzenia problemu migracji, której przyczyną są wojny.

Katastrofa wojenna

Sceny ukazujące powstawanie wieżowców w Libanie oraz te, w których widać destrukcję miast i ludzi w Syrii, powracają wielokrotnie. „Cement zżera skórę, nie tylko duszę” – mówi narrator, a jego słowa, niemal w duchu nowego materializmu, odsyłają do ambiwalentnej sprawczości materiału, który służy do budowania, a zarazem sieje śmierć, gdy to, co wybudowane, się wali. Zarówno plac budowy, jak i akcję ratunkową w gruzach znamionuje fizyczna walka człowieka z materią. A przecież budynki buduje się po to, by trwały i dawały schronienie. Ma to gwarantować metodyczna i pieczołowita praca, na co wyraźnie zwraca uwagę Kalthoum. Jednak gdy w wyniku katastrof wojennych gmachy upadają – co także podkreśla reżyser – nie dają już schronienia, a zamiast tego pochłaniają ludzkie życie. Syria ma tu zresztą podobną historię jak Liban, a jest to powtarzający się cykl zniszczenia i odbudowy. Oba kraje określa się mianem *post conflict states*⁵, oba są swoistymi obszarami tranzytowymi – miejscami przejścia

między przeszłością a przyszłością, destrukcją a rekonstrukcją⁶. „Czułem, jakby Bejrut był odbiciem przyszłości w Syrii, ponieważ doświadczenie wojny jest takie samo w jednym i drugim miejscu”⁷ – tłumaczył twórca. Również chronologiczna organizacja filmowej opowieści jest funkcją historii relacji syryjsko-libańskich, które okazują się dość złożone. Od wybuchu wojny domowej w Libanie przez trzydzieści lat w kraju tym stacjonowały wojska syryjskie, wycofane pod presją społeczeństwa libańskiego oraz opinii międzynarodowej dopiero w 2005 roku. Z kolei od początku wojny domowej w Syrii, z uwagi na bezpośrednie sąsiedztwo oraz historyczne związki między oboma krajami, do Libanu uciekło około półtora miliona Syryjczyków. Warunki osiedlania się i egzystencji w tym kraju, w którym żyje największa liczba uchodźców na świecie liczona *per capita*, są bardzo trudne i z uwagi na problemy społeczno-ekonomiczne systematycznie się pogarszają⁸.

Znarratywowana w *Smaku cementu* katastrofa wojenna zyskuje ciekawy kontekst w postaci wody, która staje się tu metaforą i motywem wizualnym oraz figuratywnie kieruje uwagę na ideę zalewu obrazów. Żywił ten pojawia się w filmie Kalthouma dość często. Z dużej wysokości (być może z dźwigu lub wieżowca) sfilmowana została srebrno-niebieska tafla Morza Śródziemnego, natomiast w głębinach (co dla mnie bardziej interesujące) spoczywające na dnie u wybrzeża Libanu wozy bojowe, będące pozostałościami po tamtejszej wojnie. Ujęcia tych ostatnich korespondują wizualnie z widokiem gruzów po zawaleniu się budynków w jednym z syryjskich miast. Jedne i drugie kadry są stosunkowo ciemne, w pojawiającej się w nich smudze światła można rozpoznać – unoszące się w wodzie bądź w powietrzu – rozmaite drobinki, a także zdewastowane obiekty lub ich fragmenty. Faktura obrazu jest ziarnista, jak gdyby porowata, a kontury przedmiotów nieostre. Oglądając scenę z prowadzoną w Syrii akcją ratunkową w zawalonych budynkach, można odnieść wrażenie, jakby wszystko rozgrywało się nie na powierzchni ziemi, lecz właśnie pod wodą – w Libanie (ciemność, niewyraźne kształty, spowolniony ruch, dominująca cisza). Wrażenie to, początkowo spotęgowane, w miarę trwania sekwencji zostaje skontrowane za pomocą odpowiedniego zestawienia montażowego: scena naziemna – *nomen omen* – płynie, bez widocznych szwów montażowych przechodzi w scenę podwodną, obie zaś zawierają przesłanie stawiające opór (z)niszczeniu. Ukazując pozostałości minionego świata, jakoś go konserwują, a przynajmniej o nim przypominają. W tekście poświęconym pejzażowi opustoszałej w latach 70. ubiegłego wieku wyspy na Morzu Wschodniocihńskim Barbara Kita zwraca uwagę, że

to, co widzimy w obrazach z Hashimy, to ruiny, które zarówno świadczą o zniszczeniu i rozpuszczeniu w czasie, jak i są oznaką przetrwania i oporu, co Damien Marguet uważa za samą istotę ruin. Faktycznie, one po prostu są, pozostając dowodem na wcześniejsze istnienie miasta i obecność jego mieszkańców, trwają, nie poddając się do końca niszczącej sile natury i zapomnienia⁹.



Kadry z filmu *Smak cementu*, reż. Ziad Kalthoum, 2017.



Kadry z filmu *Smak cementu*, reż. Ziad Kalthoum, 2017.

Tak działają wszystkie ruiny. Podobne wraki budynków w Syrii oraz zardzewiałych wozów bojowych na dnie morza w Libanie także są „dowodem na wcześniejsze istnienie”, „trwają, nie poddając się do końca niszczącej sile” – w tym wypadku nie natury, lecz wojny. Zresztą, jak pisze Eduardo Cadava, „nie istnieje obraz, który nie dotyczyłby zniszczenia i przetrwania. Jest tak zwłaszcza w przypadku obrazu ruin [...] [który] mówi nam prawdę o każdym obrazie, zaświadcza bowiem o zagadkowej relacji między śmiercią a przetrwaniem, utratą a życiem, zniszczeniem a zachowaniem”¹⁰.

Obrazy Kalthouma pokazują jednak coś jeszcze – to mianowicie, że historia zniszczenia w obu krajach jest w jakimś sensie analogiczna, a katastrofa wojenna rządzi się tą samą logiką. Jak dziś zniszczeniu ulegają miasta syryjskie, tak niegdyś ulegały libańskie. Katastrofa wojen na Bliskim Wschodzie oraz powodowany nią tragiczny los uchodźców w tym regionie stapiają się w sugestywny sposób – antropologicznie, semantycznie i estetycznie. Medium filmu doskonale umożliwia owo stopienie, które zostaje wyrażone za pomocą zaledwie kilkuminutowej sekwencji i wyłącznie na poziomie wizualnym. Ten sposób ujęcia problemu przywodzi na myśl uwagi Susan Sontag o fotografii wojennej pomieszczone w książce *Widok cudzego cierpienia*. Na samym początku autorka odnosi się do refleksji Virginii Woolf o uniwersalnym i uogólnionym charakterze zarówno samej wojny, jak i zdjęć jej ofiar (oraz recepcji obu), ostatecznie zaś ją kontruje, wskazując, że obrazy wojny nie zawsze i nie w każdym odbiorcy wywołują te same emocje (odrazę, szok, oburzenie) oraz że w oczach zwalczających się wzajemnie grup pytanie o szczegóły danego zajścia jest pytaniem kluczowym. Sontag twierdzi, że nieopisane zdjęcia z wojen nie mają pożądanej mocy, a także że mogą zostać wykorzystane przez różne strony konfliktu w celach propagandowych – jako dowody własnego cierpienia¹¹: „wszystkie zdjęcia czekają aż podpis wyjaśni je lub zafałszuje”¹². W swojej strategii filmowego opowiadania Kalthoum idzie śladami Woolf. Abstrahując od zasadniczych różnic między fotografią i filmem oraz częściowej zasadności krytyki Sontag wysuwanej wobec koncepcji brytyjskiej pisarki, chciałabym wskazać, że obrazy-synekdochy obu wojen zlewają się w wizji reżysera w doskonały sposób. Poszczególne ujęcia nie są opisane i początkowo nie wiadomo, której katastrofy dotyczą, w wyobrażeniu reżysera obie są bowiem takie same. „[S]przeciw [Woolf] wobec wojny nie wymaga informacji o tym, kto, kiedy i gdzie” – pisze Sontag¹³. To samo dotyczy koncepcji Kalthouma, a odpowiedzią na wątpliwości natury etycznej, jakie mogłaby wzbudzać zastosowana przezeń „uniwersalizacja” (i o jakich wspomina autorka *Widoku...*), może być fakt, że modelowanym adresatem jego filmu nie jest przypadkowy i masowy konsument obrazów (jak w przypadku fotografii prasowej, o której mowa w przywołanej książce), lecz odbiorca niszowy, zorientowany na walory artystyczne i uważnie dobierający treści. W procesie interpretacji decydujące są zatem dyspozytyw medialny oraz tryb odbioru, nie zaś treść.

Obie wspomniane wcześniej sceny (ta zrealizowana w syryjskich gruzach i ta ukazująca dno Morza Śródziemnego u wybrzeży Libanu) sprawiają wrażenie odrealnionych, przez co jeszcze silniej interferują. Tak działa estetyka realizacji w zwolnionym tempie, przy użyciu punktowego światła oraz bez dźwięku. Czynnikiem odrealniającym jest także sam żywioł wody, co rozpoznajemy w obrazie i co zostaje potwierdzone w monologach narratora na początku i na końcu filmu:

Dwa momenty utkwiły mi w pamięci. Każdej nocy nawiedzają mnie w snach. Pierwszy – kiedy byłem dzieckiem. Wracam ze szkoły i wchodzę do domu. Czuję znajomy zapach. Mój ojciec wrócił z pracy za granicą. Jestem podekscytowany, bardzo się za nim stęskniłem. Chcąc go znaleźć, biegam od pokoju do pokoju. Zatrzymuję się. Nagle widzę przed sobą gigantyczny ocean, naklejony na ścianie w kuchni. Plaża jest biała, niebo niebieskie. Dwie palmy zamykają widok po obu stronach. Pierwszy raz widzę ocean. Uśmiecham się. Mój ojciec przywiózł go z Bejrutu. Podchodzę bliżej, wyciągam rękę i dotykam wody. Fale wzbierają. Ich szum jest ogłuszający. Palmy kołyszą się. Fala wciąga mnie pod wodę. Od tego dnia będę spędzać czas przed tym obrazem. Zanurzając się w nim.

Drugi moment [który] utkwił mi w pamięci. Rozpoczęła się wojna, wiadomości i bomby zaatakowały okolicę. Śmierć stała się codziennym towarzyszem. Jeden po drugim waliły się budynki. Wróciłem zmęczony do domu i poszedłem prosto do kuchni. Znalazłem moją matkę. Spała. Dłoń położyła na stole. Stałem obok niej na przeciwko gigantycznego oceanu. Wpatrywałem się w wodę i niebo. Wszystko się postarzało. O ponad piętnaście lat. Przypomniałem sobie pierwszy raz, kiedy zobaczyłem ocean w kuchni. Chciałem się w nim zanurzyć i nigdy nie wracać. Do wojny. Do ruin. Do czegokolwiek. Wyciągnąłem rękę i dotknąłem oceanu. Fale zaczęły się toczyć. Dwie palmy zakolysały się. Jedna z fal mnie przewróciła.

Wsluchując się w te monologi, rozumiemy, że woda nie tylko odrealnia, lecz także jednocześnie niszczy i daje schronienie. Bohater zanurza się w obrazie niczym w wodzie, przede wszystkim zaś zanurza się w bezpiecznym świecie wyobraźni. Potrzebuje jej, skoro świat zewnętrzny, targany konfliktami polityczno-zbrojnymi z jednej i absencją rodziców wyjeżdżających do pracy za granicę z drugiej strony, nie gwarantuje poczucia bezpieczeństwa.

W tym kontekście warto wskazać inny ciekawy przykład estetycznego, psychologicznego i materialnego działania morza. Chodzi o serię fotografii *Secrets in the Open Sea* libańskiego artysty Walida Raada z 1994 roku. Obejmuje ona 29 zdjęć ukazujących prostokąty w różnych odcieniach niebieskiego. To, co na pierwszy rzut oka wydaje się abstrakcją, zyskuje ukonkretnienie w malut-

kich czarno-białych obrazach widocznych na szczególnych *passe-partout* w prawym dolnym rogu każdej pracy. Fotografie o wymiarach 111 × 173 cm zostały odnalezione na początku lat 90. pod gruzami budynków w modnej handlowo-rozrywkowej dzielnicy Bejrutu, zniszczonych podczas libańskiej wojny domowej. W badaniach laboratoryjnych odkryto ich palimpsestową strukturę. Okazało się, że pod niebieską powierzchnią znajdują się czarno-białe obrazy ukazujące kobiety i mężczyzn, którzy utonęli lub zostali znalezieni martwi w Morzu Śródziemnym w latach 1975–1991. W artykule na temat prac rozmaitych libańskich artystów, których kontekstem była wojna, czytamy:

Marginalizacja czarno-białych obrazów, zdominowanych przez bardziej abstrakcyjne odcienie niebieskiego, sugeruje, że obraz fotograficzny nie może zapewnić bezpośredniego dostępu do historii. Zamiast brać za pewnik oczywistość archiwalnego obrazu śmierci, praca [...] stawia pytanie, w jaki sposób taki obraz można odzyskać w danym momencie historii¹⁴.

W filmie Kalthouma także brakuje „bezpośredniego dostępu do historii”, która w gruncie rzeczy staje się osiągalna poprzez teraźniejszość. Skądinąd również on ma kompleksową strukturę, która – podobnie jak w przypadku wspomnianych fotografii – objawia się w tkance samego medium, przez fuzję obrazów, tyle że nie palimpsestową (w porządku pionowym), lecz linearną (w porządku poziomym), czyli poprzez montaż filmowy, dzięki któremu wojna libańska i syryjska zrastają się w semantyczną i afektywną całość.

Na zakończenie tej części chciałabym wskazać jeszcze jeden tyleż ciekawy, ile oczywisty kontekst refleksji nad motywem wody w *Smaku cementu*. Chodzi oczywiście o niebieską czy też błękitną humanistykę, w której żywioł ten zyskuje podmiotowość i sprawczość, przestaje być zasobem, szlakiem podróżniczym, krajobrazem turystycznym czy motywem artystycznym itp., a staje się istotnym środowiskiem życia człowieka, sferą wymagającą ochrony oraz miejscem przeobrażeń i powstawania zjawisk pozaludzkich. Skrywające zrujnowane ciała ludzkie, zepsute pojazdy i inne ślady tragicznej przeszłości głębiny z jednej strony oraz falująca, mieniąca się odcieniami niebieskości i dająca błogie poczucie spokoju powierzchnia morza z drugiej stają się w omawianym dokumencie przyczyną napięcia, ponieważ odbiorca nie wie, w jakiej roli obsadzić morze – sprzymierzeńca, świadka czy wroga. Bogactwo ujęć i aspektów analitycznych, jakie oferuje błękitna humanistyka, pozwoliłoby z pewnością na stworzenie ciekawej analizy, ewentualność ta wykracza jednak zarówno poza zamysł, jak i sam format niniejszego artykułu¹⁵.

Obrazy kryzysu

Wszystko, o czym pisałam dotychczas, dotyczy tego, co Kalthoum pokazuje – katastrofy, walki, traumy. Równie istotne jest jednak pytanie o to, jak jego film pokazuje, a należy zaznaczyć, że wizualna kompozycja

dokumentu (praca kamery, konstrukcja pojedynczych kadrów oraz montaż) jest dość szczególna. Szczególne, choć w historii filmu bynajmniej nie niespotykane, jest zarówno to, że wizualizacja stanu po katastrofie odbywa się tu za pomocą obrazów będących jej estetycznym zaprzeczeniem (urokliwy pejzaż wybrzeża, majestatyczne panoramy miasta, plastyczne wyrafinowanie kadrów), jak i to, że niektóre z tych obrazów zostają wyzyskane w sposób nieoczywisty, a nawet przewrotny. Po pierwsze, odnoszą się do czegoś, co trudno zdefiniować z uwagi na status ontologiczny; po drugie, jako że ukazują coś, co niełatwo natychmiast sprecyzować – apelują bardziej do wyobraźni i skłonności do fantazjowania niż do doświadczenia postrzegania. Ten aspekt bez wątpienia zbliża *Smak cementu* do poetyki filmu eksperymentalnego. Niepewny charakter obrazu oraz tego, co on przedstawia, dotyczy przede wszystkim opisywanych powyżej ujęć akcji ratunkowej w gruzach zawalonych budynków oraz pojazdów spoczywających na dnie morza. Do wrażliwości na abstrakcję apelują kadry, które stanowią fragmentaryczne obrazy większych całości i które stosunkowo łatwo można byłoby rozpoznać w pełnej skali. W tego rodzaju ujęciach pojawiają się nieoczywiste punkty i kąty widzenia kamery (z ukosa, dołu, góry), kontrasty barwne i świetlne, a także zestawienia natężenia ruchu (obiektów w kadrze oraz kamery – najazdy, odjazdy, panoramy, obrót wokół własnej osi) z całkowitym bezruchem. Wszystkie te środki wyrazu, szczególnie zaś ukośne, poprzeczne i pionowe linie, cienie oraz krawędzie obiektów, przecinające się bądź przebiegające równolegle, są niezwykle ekspresyjne, czy – jak określiłby to Barry Salt – ekspresywistyczne¹⁶. Można je odnaleźć między innymi w filmach ekspresjonistycznych, co byłoby kolejnym dowodem na pokrewieństwo *Smaku cementu* i *Metropolis*.

Wspierająca ekspresyjność i abstrakcyjność obrazu koncepcja kadru obejmuje jeszcze jedną, bardzo plastyczną cechę – zwiększenie jego przestrzeni. By to osiągnąć, Kalthoum stosuje różne zabiegi: realizuje zdjęcia w kilku planach, filmuje przez drzwi i okna oraz robi zbliżenia powierzchni odbijających obraz, takich jak kałuże, ekrany telewizorów, wyświetlacze telefonów komórkowych czy gałki oczne (większość tych obiektów wiąże się z aktem widzenia). Ową multiplikację obrazu można odczytywać jako zabieg estetyczny, można jednak także odnieść ją do wspomnianej już idei zalewu obrazów jako czegoś, z czym mamy do czynienia od długiego czasu nie tylko w kulturze, lecz także w komunikacji¹⁷. Nadprodukcja i nadużycie obrazów pojawia się też w materiałach medialnych dotyczących migracji i uchodźstwa, co – w przypadku Europy – stanowi kompleksowy problem społeczno-polityczny od roku 2015, czyli od początku tak zwanego kryzysu uchodźczego. Obrazy Kalthouma są w pewnym sensie odpowiedzią na nagrania rozpowszechniane wówczas (i dziś) w mediach – spowodowały one, że uchodźcy nie tylko stali się palącym tematem politycznym, ale także wywoływali (i nadal wywołują) histerię w wielu

społeczeństwach. Istotnym elementem refleksji nad „kryzysem uchodźczym” i sposobem odbioru uchodźców były rozpowszechniane w mediach masowych obrazy ciał na plażach Morza Śródziemnego, w tym bodaj najsłynniejsza fotografia trzyletniego Aylana Kurdiego¹⁸. Rewersem tego moralnego wzmożenia okazała się oczywiście monetyzacja podobnych zdjęć.

Jak nietrudno się domyślić, medialne obrazy uchodźców były jednostronne i zupełnie nie odpowiadały kompleksowości sytuacji. Z przeprowadzonych w latach 2015–2020 badań sposobów ukazywania uchodźców w niemieckich mediach (filmy w programach telewizyjnych i zdjęcia w dziennikach opiniotwórczych) dowiadujemy się, że początkowy stosunkowo pozytywny obraz został zastąpiony negatywnym, przy czym wydźwięk negatywny zwiększał się stopniowo od roku 2016 i w ostatnim okresie badania osiągnął apogeum. Ogólnie rzecz ujmując, można było zauważyć przejście od (wizualnych) opowieści o ofiarach, które potrzebują pomocy humanitarnej, do opowieści o zagrożeniu dla porządku społecznego, statusu ekonomicznego, a nawet zdrowia czy życia, jakie niosą ze sobą przybysze. Wizerunki uchodźców w codziennych sytuacjach zostały wyparte przez te, które odnosiły się do momentów kryzysowych. Niemal trzy czwarte kadrów telewizyjnych i zdjęć prasowych ukazywało dorosłych mężczyzn, których często wiązano z przestępczością i terroryzmem. Warto dodać, że w okresie, w którym zostały przeprowadzone badania, trzydzieści procent relacji medialnych dotyczyło właśnie uchodźców z Syrii¹⁹. Popularnymi ikonami medialnymi uchodźstwa w tamtym czasie były pomarańczowe kapoki, folie termiczne, łodzie i namioty jako prowizoryczne schronienia w tymczasowych obozach. To wszystko dotyczy obrazów „kryzysu uchodźczego” w Europie (głównie Zachodniej). Amerykańska filozofka Serena Parekh, autorka opublikowanej w 2020 roku książki *No Refuge. Ethics and the Global Refugee Crisis*, wskazuje jednak, że w gruncie rzeczy chodziło o dwa kryzysy: społeczno-polityczny (w krajach zachodnich) oraz humanitarny (dotyczący uchodźców – trudne procedury weryfikacyjne, życie w obozach, deportacje i zagrożenie dla życia podczas przepraw przez Morze Śródziemne lub pustynię).

Przybycie ponad miliona uchodźców w stosunkowo krótkim czasie było postrzegane przez wielu obserwatorów jako kryzys. [...] Dla większości z nich był to kryzys uchodźczy – pojawienie się dużej liczby osób ubiegających się o azyl [...] oraz zmiany polityczne, które wynikały z postępowania rządów. To jednak tylko część historii. Podczas gdy kryzys w Europie w 2015 roku zszokował wiele ludzi na całym świecie, w rzeczywistości był on tłem dla innego, mniej widocznego kryzysu. Za europejskim kryzysem uchodźczym krył się drugi kryzys – ten dotyczący samych uchodźców. Polega on na tym, że wielu uchodźców na całym świecie nie jest w stanie uzyskać schronienia, nie ma dostępu do mini-

Kadr z filmu *Smak cementu*, reż. Ziad Kalthoum, 2017.

mum potrzebnego, by móc godnie żyć w oczekiwaniu na trwałe rozwiązanie [...]. Oba kryzysy – europejski kryzys uchodźczy i kryzys uchodźców, którzy nie mogą znaleźć schronienia – są ze sobą powiązane²⁰.

Filozofka wskazuje także inny związany z tym problem strukturalny, który w kontekście filmu Ziada Kalthouma wydaje się istotniejszy od europejskiego „kryzysu uchodźczego”:

Inne kraje również mają obowiązek wobec uchodźców [...]. Używam terminu „państwa przyjmujące” w stosunku do państw globalnego Południa, które są zasadniczo znacznie biedniejsze niż kraje zachodnie, w których jednak mieszka zdecydowana większość przesiedleńców na świecie. Ponad 85 procent uchodźców przebywa w krajach takich jak Uganda, Pakistan, Jordania, Liban, Turcja, Bangladesz i Kenia. Państwa te [...] mają obowiązek [...] przestrzegać praw człowieka [...]. Często zdarza się jednak, że [uchodźcom] odmawia się swobody przemieszczania się i prawa do pracy²¹.

To właśnie między innymi do tej dyskryminacji odnosi się Kalthoum. I jest to rzecz wyjątkowa, ponieważ istnieje niewiele współczesnych filmów, w których punkt odniesienia stanowi uchodźstwo po roku 2015 do krajów Bliskiego Wschodu. Reżyser *Smaku cementu* dotyka jednak czegoś, co stanowi część jego własnego doświadczenia. Twórca urodził się w 1981 roku w Hims, w zachodniej Syrii. Studiował na wydziale filmowym w Moskwie i asystował podczas wielu realizacji kinowych i telewizyjnych. Mimo że przez jakiś czas skutecznie unikał poboru do wojska, w 2010 roku został wcielony do służby, podczas której zrealizował drugi dokument *The Immortal Sergeant (Al-Rakib Al-Khaled, 2014)*. Film, dostrzeżony przez międzynarodowe środowisko filmowe, ukazywał jeden dzień

z życia reżysera, który wówczas (w 2012 roku) nie tylko odbywał służbę wojskową, lecz także pracował jako asystent reżysera spektaklu teatralnego. Wszystko to jest ukazane na tle toczącej się już wtedy wojny domowej w Syrii. Kalthoum wkrótce zdezerterował i przez kilka miesięcy ukrywał się w Damaszku, skąd uciekł do Libanu. Tam przez około rok przygotowywał się do realizacji *Smaku cementu*, co tylko częściowo wiązało się z pracą koncepcyjną. Głównym powodem wydłużenia czasu realizacji było to, że reżyserowi wciąż odmawiano pozwolenia na nagrywanie. W końcu otrzymał stosowne zgody pod pretekstem zachwyty nad tamtejszymi wieżowcami, zdjęcia miały jednak trwać nie dłużej niż dziesięć dni, a twórcom zakazano prowadzenia rozmów z robotnikami i wchodzenia do ich podziemnych mieszkań. Z filmu wiemy, że Kalthoum nie zastosował się do zakazu, co spowodowało poważne problemy, w wyniku których uciekł z Libanu – tym razem do Niemiec, gdzie ostatecznie otrzymał azyl polityczny. *Smak cementu* jest międzynarodową produkcją z udziałem RFN, Libanu, Syrii, Kataru oraz Zjednoczonych Emiratów Arabskich. Światowa premiera filmu odbyła się w 2017 roku w szwajcarskim Nyon podczas Visions du Réel, jednego z najważniejszych festiwali filmu dokumentalnego, na którym dokument zdobył Grand Prix. Rok później otrzymał nominację do Niemieckiej Nagrody Filmowej w kategorii najlepszy film dokumentalny.

O tworzeniu sztuki na bazie własnych doświadczeń oraz tożsamości pisze libańsko-syryjsko-ormiańska artystka i badaczka Seta B. Dadoyan, która większą część wojny libańskiej przeżyła w Bejrucie, ukrywając się, rysując, a potem także wykładając na jednym z uniwersytetów:

Moja podstawowa teza jest taka, że wszystkie znaczące dzieła literackie i artystyczne są w istocie odpowiedzią na okoliczności. Zrozumienie „sytuacyjności” [situatedness]

człowieka i refleksja nad nią [...] jest ich motywem i celem. Sytuacyjność oznacza wzajemne powiązania między percepcją, reakcjami, doświadczeniami społeczno-historycznymi i okolicznościami. [...] prace [artystów] zawsze odzwierciedlają ich dystans do tych kwestii i troskę o nie. Ostatecznie „treść prawdy” [...] danego dzieła staje się miarą jego znaczenia. [...] Prawda nie oznacza tu zgodności z czymś poza dziełem sztuki ani spójności z czymkolwiek innym niż ono samo²².

Gdy ogląda się uwikłany w katastrofę wojny i reżim migracji film Kalthouma, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że na poziomie afektywnym reżyser jednocześnie dystansuje się wobec okoliczności, o jakich opowiada, oraz dba o sposób samego opowiadania: „Staraliśmy się stworzyć własny język, po to, by zrobić kino, a nie zwykły reportaż czy tradycyjny film dokumentalny”²³. Sama narracja filmowa kieruje uwagę na jeszcze jeden istotny element: kwestię zawartą w dokumencie prawdy.

Prawda ekstatyczna

Choć twórca rozmawiał z syryjskimi uchodźcami, z którymi spędził w piwnicach pięć dni, w filmie nie ma dialogów ani ich wypowiedzi. Tu i ówdzie pojawia się komentarz rozbrzmiewający ponad kadrem, ale opowieść zasadniczo obywateli się bez słów. Film bez dialogów staje się w gruncie rzeczy filmem bez bohaterów, ponieważ ukazanym osobom trudno przyznać taki status. To zabieg dość ciekawy, bo przecież dokument jest właśnie o nich. Gdyby chciał wskazać tu protagonistę, należałoby – ponownie w duchu nowego materializmu – wziąć pod uwagę materię (nie)ożywioną, od której w filmie aż się roi: począwszy od filmowanych w dość długim ujęciu otwierających skał, przez ziemię i wodę, po stal i beton. Tak jak robotnicy obrabiają budynki, tak reżyser dokonuje obróbki obrazów filmowych, które z kolei czynią to samo z emocjami odbiorców. Ta – ujęta dość metaforycznie, choć zauważalna

podczas seansu – koherencja między poziomem opowieści (tematyka filmu), produkcji (konstrukcja audiowizualna) oraz recepcji (działanie afektywne) stanowi o wyjątkowości dokumentu, w którym wymiar kreacyjny jest wyraźnie istotniejszy od referencyjnego. Kalthoum jawnie, choć prawdopodobnie niezamierzenie, nawiązuje do kategorii prawdy ekstatycznej u Wernera Herzoga – wymyslanej przez niemieckiego reżysera zasady koncepcyjnej i realizacyjnej w kinie dokumentalnym, według której wyżej od faktów oraz ich „obiektywnego” sposobu przedstawienia ceni się wyobraźnię i stylizację²⁴. Widz ma poznać nie suche dane, lecz tkwiącą głęboko prawdę, która może zostać odkryta dzięki wrażliwości i umiejętnościom twórcy.

Reżyser *Smaku cementu* bez wątplenia podąża tą ścieżką. Nie podaje dat, liczb ani statystyk, nie wypytuje napotkanych osób o szczegóły z ich życia. W filmie nie widać także żadnych zabiegów obiektywizujących. Oglądając go, zdajemy sobie sprawę z miejsca i czasu wydarzeń, a także z przyczyn zaistniałej sytuacji, ale to nie ta wiedza jest tu najważniejsza. Chodzi o wspomnianą wspólnotę doświadczeń wojennych i traumy, o generacyjny rytm migracji syryjskich do Libanu, o którym wspomina Kalthoum²⁵, oraz o naprzemienny cykl zniszczeń i odbudowy – możliwe do zakomunikowania, ale trudne do uzmysłowienia za pomocą faktów.

„Gdzie są twoi ludzie?”

Dotychczas dwukrotnie odniosłam *Smak cementu* do *Metropolis*. Uczynię to jeszcze raz – ostatni. W obu filmach powracają obrazy miasta widzianego z góry – wieżowce, arterie miejskie, ruch uliczny. Fakt, że u Langa zamiast autentycznych miejsc pojawiają się makiety, nie zmniejsza tego podobieństwa ani nie wyklucza samego skojarzenia. To tu w jednej ze scen syn pyta ojca, właściciela i zarządcę metropolii: „Gdzie są twoi ludzie, których ręce wyniosły to miasto?”, w odpowiedzi zaś słyszy: „Tam, gdzie ich miejsce”. Słowa te można z powodzeniem odnieść do fil-



Kadr z filmu *Smak cementu*, reż. Ziad Kalthoum, 2017.

mu Kalthouma, choć jego finał łagodzi nieco ich tragiczny wydźwięk. Ostatnie ujęcie ukazuje robotnika odpoczywającego nie w piwnicy, lecz na szczycie powstającego wieżowca. Można odnieść wrażenie, że mężczyzna obserwuje słońce zachodzące nad taflą morza. Kolory są ciepłe, cienie długie, a na niebiesko-złotym niebie chmury układają się niczym wagoniki kolejki. Na redzie stoi parę statków. Kojący widok prowadzi na myśl ni mniej, ni więcej, tylko obrazy Williama Turnera. Jedynie to, co znajduje się na pierwszym planie, przypomina o przyczynie treści ujęcia – ciężkiej pracy z dala od domu, w którym toczy się wojna. Całość wygląda tak, jak gdyby morski krajobraz był zaledwie fototapetą przyklejoną do ściany, przy której akurat spoczął robotnik, podobną do tej ze wspomnień narratora z plażą i oceanem²⁶. Tymczasem mężczyzna siedzi przecież na placu budowy. Grunt jest brudny i mokry, pokryty peszlami oraz resztkami materiałów budowlanych. Od strony morza budynek nie ma ściany, a ziejącą przestrzeń ograniczają stalowe pręty więzące człowieka niczym klatka. Być może zanurza się on właśnie w marzeniu o piasku i palmach. Takie skojarzenie zostaje wzmocnione ścieżką dźwiękową, w której narrator filmowy po raz drugi i ostatni wspomina przeszłe doświadczenia. Ponieważ jednak warstwa dźwiękowa i wizualna nie są kompatybilne (niosą odmienne znaczenia), zarówno opisywana słowami przeszłość mężczyzny, który mówi, jak i teraźniejszy stan ducha tego, który siedzi pośród betonu, stają się wyobrażeniem – narratora, reżysera i widza:

Przypominałem sobie pierwszy raz, kiedy zobaczyłem ocean w kuchni. Chciałem się w nim zanurzyć i nigdy nie wracać. Do wojny. Do ruin. Do czegośkolwiek. Wyciągnąłem rękę i dotknąłem oceanu. Fale zaczęły się toczyć. Dwie palmy zakolysały się. Jedna z fal mnie przewróciła.

Ten ostatni niewidoczny na ekranie kadr – podobnie jak cały film Kalthouma – jest jednocześnie obrazem stanu po katastrofie i zapowiedzią kolejnej, która nadchodzi, by następnie odejść, niczym obmywające brzeg fale morskie, na przemian nacierające i cofające się, wciąż i wciąż, niezmiennie.

Przypisy

- ¹ O filmie Kalthouma w innym kontekście pisałam już wcześniej. Zob. Ewa Fiuk, *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki*, Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta UW – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa 2024, s. 468–473.
- ² Podczas wojny domowej w Libanie stolica państwa została w znacznym stopniu zniszczona (niemal połowę mieszkań poważnie uszkodzono, a 15 procent przestało istnieć). Destrukcji uległo także częściowo centrum Bejrutu. Instytucje administracyjne, banki i biura przeniesiono stamtąd na obrzeża jeszcze podczas wojny, a krótko po jej zakoń-

- czeniu wyburzono znaczną część pozostałych budynków bez stosownych pozwoleń. W ten sposób przygotowywano grunt pod nowoczesną zabudowę. Te akty samowoli władz państwowych, a właściwie ówczesnego premiera Libanu Rafika al-Haririego, który był również bardzo zamożnym przedsiębiorcą budowlanym i finansował prace modernizacyjne na początkowym etapie, spotkały się z krytyką wielu środowisk – byłych właścicieli, najemców, naukowców, architektów oraz artystów. Zob. Hans Gebhardt, Heiko Schmid, *Beirut – Zerstörung und Wiederaufbau nach dem Bürgerkrieg*, „Ruperto Carola” 1998, nr 3, www.uni-heidelberg.de/uni/presse/RuCa3_98/gebhardt.htm, dostęp: 20.08.2025.
- ³ *Unzensiert. Ziad Kalthoum („Taste of Cement”) im Interview mit Anne Backhaus*, YouTube.com, www.youtube.com/watch?v=mgurZ6n1fTc, dostęp: 2.07.2025.
 - ⁴ Oznacza to, że czołg znajdujący się na polu bitwy jest wyposażony w kamerę. Ujęcie zostało wykonane z tak zwanego *Point of View*, czyli z perspektywy osoby kierującej czołgiem. O obecności aparatów fotograficznych na wojnie pisze między innymi Eduardo Cadava. Zob. tenże, „*Lapsus Imaginis*”. *Obraz w ruinie*, przeł. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 4, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/141/203/>, dostęp: 20.08.2025. Autor – odnosząc się między innymi do refleksji Ernsta Jüngera nad związkami fotografii i wojny – zastanawia się nad nimi w kontekście pierwszej i drugiej wojny światowej. Ujęcie z czołgiem z filmu Kalthouma dotyczy walk, które toczyły się w XXI wieku, w kontekście nowych mediów oraz niezwyklej popularności gier wideo, także tych wojennych. Estetyka wspomnianego fragmentu do złudzenia przypomina właśnie obrazy pochodzące z tego medium.
 - ⁵ *Post conflict state* to określenie używane w stosunku do państw, w których zakończył się konflikt (międzynarodowy lub wewnętrzny) i zaczęła faza powrotu do funkcjonowania pokojowego (demilitaryzacja, przemiany społeczno-prawne, usprawnienie gospodarki itd.). Sformułowanie to bywa rozmaicie odczytywane, ponieważ nie zawsze zakończenie konfliktu militarnego oznacza wewnętrzpaństwowy, społeczny i polityczny spokój. Z tego powodu często zwraca się uwagę na procesualność „postkonfliktowości” i proces, na który składa się wiele zmian trwających w czasie, a nie na konkretny moment zakończenia konfliktu i przejścia do fazy pokoju. Por. Marie-Soleil Frère, Nina Wilen, *Infocore Definitions: „Post-conflict”*, Université libre de Bruxelles, Bruxelles 2015, www.infocore.eu/results/definitions; Graham Brown, Arnim Langer, Frances Stewart, *A Typology of Post-Conflict Environments*, CRPD Working Paper 2011, nr 1, <https://soc.kuleuven.be/crpd/workingpapers>, dostęp: 24.11.2025.
 - ⁶ Historia Libanu obfituje w wojny oraz konflikty wewnętrzne, często powodowane działaniem zewnętrznych sił politycznych i terrorystycznych. Jeszcze w latach 40. ubiegłego wieku kraj rozwijał się społecznie i gospodarczo oraz szczylił udaną polityką wielokulturowości. Na przełomie lat 60. i 70. niektóre państwa arabskie zaczęły wymuszać na władzach libańskich zgodę na to, by państwo stał się terytorium, z którego mogłyby operować organizacje palestyńskie atakujące Izrael. Dochodziło wówczas do poważnych starć między wojskiem libańskim a Palestyńczykami, a suwerenność Libanu była coraz bardziej zagrożona. Ostatecznie napięcia te doprowadziły w 1975 roku do wybuchu wojny domowej, podczas której części kraju znalazły się pod okupacją izraelską i syryjską. Z czasem do konfliktu dołączyła jeszcze jedna siła – irański Hezbollah. Każda strona zyskiwała korzyści kosztem Libańczyków. Wojna zakończyła się w 1990 roku, choć wojska syryjskie okupowały Liban przez

- kolejne piętnaście lat. Z kolei wojna domowa w Syrii rozpoczęła się w 2011 roku i zakończyła w 2024 upadkiem reżimu rodziny Asadów. Bezpośrednią przyczyną jej wybuchu były protesty społeczne, do których doszło częściowo pod wpływem tak zwanej arabskiej wiosny. Protestowano przeciwko autorytaryzmowi i korupcji rządzących oraz ekonomicznym, społecznym i kulturowym (religijnym) nierównościom. Z siłami prezydenta Baszszara al-Asada zmierzyło się wiele organizacji opozycyjnych (politycznych, religijnych i militarnych). Z czasem wojna uległa umiędzynarodowieniu; po stronie reżimu walczyły między innymi Hezbollah, Iran oraz Rosja, opozycjonistów zaś wspierały Arabia Saudyjska, Katar, Turcja czy Stany Zjednoczone.
- ⁷ Video Interview: Ziad Kalthoum on „Taste of Cement”, <https://americas.dafilms.com/film/10236-video-interview-ziad-kalthoum-on-taste-of-cement>, dostęp: 4.07.2025.
- ⁸ Więcej na ten temat zob. Katarzyna Górak-Sosnowska, *Uchodźcy syryjscy w państwach Bliskiego Wschodu: wyzwania dla Jordanii, Libanu i Turcji*, „The Review of European Affairs” 2017, t. 1, s. 41–56; Maria Gabriella Trovato, Nayla Al-Akl, Dana Ali, *Understanding Syrian Migration in Lebanon: A Methodological Framework*, „Open Research Europe” 2023, <https://open-research-europe.ec.europa.eu/articles/3-137>, dostęp: 2.07.2025.
- ⁹ Barbara Kita, *Wyspa ruin. Pęknięty pejzaż Hashimy*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114, s. 136.
- ¹⁰ E. Cadava, „Lapsus Imaginis”, dz. cyt.
- ¹¹ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2016, s. 16–17.
- ¹² Tamże, s. 17.
- ¹³ Tamże, s. 16.
- ¹⁴ Chad Elias, *Artistic Responses to the Lebanese Wars*, [w:] „On Three Posters” 2004 by Rabiha Mroué, Tate Research Publication, 2015, www.tate.org.uk/research/in-focus/on-three-posters-rabiha-mroue/artistic-responses-to-the-lebanese-wars. Więcej o tej pracy Walida Raada, który do roku 2004 był znany jako The Atlas Group, zob. www.theatlasgroup1989.org/sos. Pozostałą twórczość z lat 1989–2004 można zobaczyć na stronie: www.walidraad.com, dostęp: 20.08.2025.
- ¹⁵ Wybrane filmy w kontekście niebieskiej humanistyki analizuje choćby Andrzej Marzec. Zob. tenże, *Niebieska humanistyka. Materialno-dyskursywne doświadczenie oceanu w kinie współczesnym*, „Mocak Forum” 2019, nr 15, s. 60–67. Omawianemu nurtowi został poświęcony w całości numer 2 „Przeglądu Kulturoznawczego” w 2021 roku. O genezie błękitnej humanistyki pisze między innymi John Gillis, *The Blue Humanities: In Studying the Sea, We Are Returning to Our Beginnings*, „Humanities” 2013, t. 34, nr 3, s. 10–13, zaś wiele jej różnorodnych aspektów zostało przedstawionych w pracy *Thinking with Water*, red. Cecilia Chen, Janine MacLeod, Astrida Neimanis, McGill-Queen’s University Press, Montreal – Kingston – London – Ithaca 2013.
- ¹⁶ W polskim piśmiennictwie filmoznawczym funkcjonują oba określenia. Są to tłumaczenia wprowadzonego przez australijskiego historyka filmu terminu *expressivist*. Słowem „ekspresywyistyczny” posługują się Alicja Helmann i Tomasz Klys. Zob. Barry Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, przeł. Alicja Helman, PWSFTviT, Łódź 2003; Tomasz Klys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, [w:] *Historia kina. Kino nieme*, t. 1, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2012, s. 393–462. Z kolei określenie „ekspresyjny” pojawia się w tłumaczeniu Mateusza Żurawieckiego. Zob. Barry Salt, *Od Caligariego do...?*, przeł. Mateusz Żurawiecki, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–80, s. 114–127. Artykuł oryginalny: por. Barry Salt, *From Caligari to Who?*, „Sight & Sound” 1979, t. 48, nr 2, s. 119–123. Ogólnie rzecz ujmując, środki ekspresyjne czy też ekspresywyistyczne to takie, które można odnaleźć choćby w filmach reprezentujących niemiecki ekspresjonizm (lata 20. XX wieku), w późniejszym filmie *noir* (lata 40.), ale także we wcześniejszych wobec obu nurtów filmach europejskich i amerykańskich. Salt wymienia tu: zdjęcia w niskim kluczu oświetleniowym, wielokrotną ekspozycję czy ostre skróty perspektywiczne. Zob. B. Salt, *Od Caligariego do...?*, dz. cyt, s. 115–116.
- ¹⁷ „Moim zadaniem jest wyrażenie siebie jako artysty na obszarze kina” – mówił Kalthoum. „Nie jest moją powinnością [...] pokazywanie materiałów pełnych krwawych scen czy opowiadanie o tym, co dzieje się w Syrii. Wszyscy wiedzą, co tam się dzieje. Na YouTube jest jakiś milion nagrań wideo, na których to widać. W telewizyjnych programach informacyjnych codziennie mówi się o tym kraju”. Ziad Kalthoum, „Taste of Cement”. Interview Visions du Réel 2017, YouTube.com, 2.11.2017, www.youtube.com/watch?v=IS00SSwiM-Wo, dostęp: 4.07.2025.
- ¹⁸ Prawdziwe nazwisko chłopca to Shenu. Nazwisko Kurdi nadały jego rodzinie władze Turcji, do której uciekła ona z ogarniętego wojną Aleppo. Więcej o samym chłopcu oraz wspomnianym zdjęciu w szerszym kontekście zob. Hannah Bloch, *That Little Syrian Boy: Here’s Who He Was*, 3.09.2015, www.npr.org/sections/parallels/2015/09/03/437132793/photo-of-dead-3-year-old-syrian-refugee-breaks-hearts-around-the-world, dostęp: 20.08.2025; Olivier Laurent, *What the Image of Aylan Kurdi Says About the Power of Photography*, 4.09.2015, <https://time.com/4022765/aylan-kurdi-photo/>, dostęp: 20.08.2025.
- ¹⁹ Zob. Marcus Maurer, Pablo Jost, Simon Kruschinski, Jörg Haßler, *Inkonsistent einseitig. Die Medienberichterstattung über Geflüchtete 2015–2020*, „Publizistik” 2023, nr 68, s. 13–35; ciż, *Fünf Jahre Medienberichterstattung über Flucht und Migration*, Johannes Gutenberg-Universität Mainz Institut für Publizistik, Mainz 2021.
- ²⁰ Serena Parekh, *No Refuge: Ethics and the Global Refugee Crisis*, Oxford University Press, New York 2020, s. 2–4.
- ²¹ Tamże, s. 16–17.
- ²² Seta B. Dadoyan, *Encounters and Convergences: A Book of Ideas and Art – Part One*, 16.01.2024, <https://armenian-weekly.com/2024/01/16/encounters-and-convergences-a-book-of-ideas-and-art-part-i>, dostęp: 20.08.2025. O swojej sztuce, działalności akademickiej i doświadczeniach z wojny w Libanie Dadoyan pisze w książce *Encounters and Convergences: A Book of Ideas and Art*, Global Print Inc., Glendale 2023.
- ²³ Ziad Kalthoum, „Taste of Cement”..., dz. cyt.
- ²⁴ Por. Werner Herzog, *Deklaracja z Minnessoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, [w:] Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 112–114; tenże, *Werner Herzog Makes Trump-Era Addition to His Minnesota Declaration*, „Walker”, 19.06.2017, <https://walkerart.org/magazine/werner-herzog-minnesota-declaration-2017-addendum>, dostęp: 13.08.2025. Jednym z najbardziej gruntownych opracowań koncepcji Herzoga, jakie ukazały się w Polsce, jest książka Magdaleny Kempnej-Pieniążek *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, Nauka i Innowacje, Poznań 2020.
- ²⁵ Zob. Ziad Kalthoum, „Taste of Cement”..., dz. cyt.
- ²⁶ „Miasto powoli stawało się dla robotników fototapetą” – komentował Kalthoum. *Video Interview...*, dz. cyt.