

Film jako zdarzenie



ANDRZEJ GWÓDŹ

Monografia *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* Ilony Copik to z pewnością jedna z najważniejszych książek na temat „kina śląskiego”, a być może w ogóle najważniejsza. Wieńczy wieloletnie badania autorki skoncentrowane wokół szeroko rozumianej problematyki śląskoznawczej, oferując czytelnikowi całościowe ujęcie kwestii „filmowego Śląska” w perspektywie geografii kulturowej regionu (filmografia liczy ponad 200 tytułów, w tym niemal jedna trzecia to pozycje z obrębu tzw. kina niezależnego). We *Wstępie* autorka klarownie formułuje cele przedsięwzięcia: *Jednym z głównych założeń badawczych, jakie sobie postawiłam, była (...) hipoteza, że film może być „zdarzeniem geograficzno-kulturowym” to znaczy formą zlokalizowanej twórczości (jako obraz/tekst i praktyka artystyczna), która daje możliwości reprezentowania miejsca, a zarazem uczestniczy w jego konstruowaniu* (s. 8). Oznacza to, że należy go badać jako *produkt określonej kultury powstały w specyficznym kulturowym kontekście, jako obraz (reprezentacja miejsca) i jako praktyka kulturowa (doświadczeniowo zaangażowana w procesy tworzenia miejsca* (s. 12). Taka deklaracja prowadzi Ilonę Copik do wyboru za przedmiot rozważań „filmów «topograficznych», czyli takich, w których *miejsce w nich uwiecznione jest wypadkową świadomych twórczych działań (mapowania przestrzeni), nie stanowi jedynie tła, scenerii (miejsca akcji), ale ewokuje podjęcie przez filmowców określonej problematyki związanej z przestrzenią i jej symboliczną nadbudową (antropologią, kulturą, historią)* (s. 8).

W trzech częściach monografii autorka prowadzi czytelnika po (górn)śląskich krajobrazach filmowych, topografiach regionu oraz „krajobrazach pamięci”. Kompozycja książki w większym stopniu aniżeli linearność wywodu jest zobowiązana do płynności tropów, oparta na „pączkowaniu” idei i myśli, repetycji wątków w odmiennych konstelacjach problemowych. Dotyczy to zwłaszcza bazowej kategorii krajobrazu, który wyposażony w cechy widzialne „krajobrazu kulturowego” przyjmuje atrybuty właściwe topografiom, by w ostatniej części książki wyewoluować w stronę „krajobrazu pamięci”. W ten sposób krajobraz jest postrzegany jako artefakt utwierdzający swój strukturalny charakter na styku filmu i miejsca, podległy porządkom widzialności określonym przez społeczno-kulturowe kodowania danego czasu, zgodnie z założeniem, że *każda tożsamość ufundowana jest w krajobrazie i w miejscu* (s. 36). Stąd już tylko krok do przyznania nadrzędnej roli tzw. geografii filmowych, badającym relacje krajobrazu filmowego z konkretnym miejscem, a więc traktującym go jako krajobraz kulturowy, a same te geografie jako „geografie wyobrażone” (co autorka doskonale

ukazuje na przykładzie filmów Kazimierza Kutza). Te ostatnie odżywają na kartach książki w całym bogactwie sensów i znaczeń, służy przecież ona *badaniu kultury w miejscu*, [pozwalając] *rozszyfrować identyfikujące ją nawarstwione znaczenia i wartości oraz procesy ich społecznego uzgadniania w toku interakcji* (s. 46).

Owo „nawarstwienie” staje się podstawą precyzyjnego wyodrębnienia w drugiej części książki trzech podejść topograficznych, zarazem trzech strategii mapowania (przejętych od Teresy Castro), o których stanowią: chorografia (odnoszona do ogólnej charakterystyki miejsca); topofilia (oznaczająca umiłowanie miejsca w nawykowym związku ze środowiskiem) oraz strategia zorientowana na penetrację (łącząca chorografię z topofilią). W obrębie topofilii autorka wskazuje na „geografie intymne” twórców nieprofesjonalnych (oparte na *psychogeografii jako inspiracji autobiograficznej miejscem*, s. 167), związane z eksploracją świata zgodnie z odczuwaniem miejsca. Zwłaszcza ostatnie podejście, polegające na odkrywaniu łączącym *zdystansowany akt widzenia krajobrazu z ucieleśnioną empirią* (s. 184), daje skuteczne narzędzia do fascynujących i owocnych pod względem teoriopoznawczym rozważań na temat trwałej i słabej ontologii krajobrazu, antropologii hałdy oraz terenów zielonych (*Śląsk – zdroj?*) czy też industrialnych ruin. Przywołany w tej partii książki repertuar filmów (uwzględniający także utwory twórców nieprofesjonalnych oraz filmy o Śląsku autorów tworzących w Niemczech: Hansa-Dietera Rutscha, Michała Majerskiego) dowodzi nie tylko ogromnej kompetencji filmoznawczej Ilony Copik, która dogłębnie poznała kino śląskie we wszystkich jego rodzajowo-gatunkowych manifestacjach, ale nadto owocnego połączenia analitycznej postawy badaczki z wyraźną skłonnością do topofilskiego związania z regionem, co przydaje pracy swoistego wdzięku autorskiego.

Pozwala też lepiej zrozumieć skomplikowane meandry krajobrazu oraz tożsamości w ich wzajemnych napięciach, sprzecznościach i konfliktach wynikających z identyfikowanej przez autorkę w części trzeciej (*Krajobrazy i (dys)lokacje*) paradoksalności współczesnych miejsc, wynikającej z *nieustannych przepływów inności* (s. 228). Owa heterotopiczność krajobrazu wskazuje na jego niegotowość (tymczasowość) oraz „stawanie się” w złożonych konfiguracjach praktyk kulturowych, politycznych i społecznych, co wymaga definiowania na nowo istoty tożsamości. Ilona Copik wskazuje między innymi na „mit etnicznej pełni”, „tożsamość pograniczną” oraz „tożsamość reliktową” jako nieadekwatne wobec procesów identyfikacyjnych w czasach kryzysu tożsamości. Remedium na ów stan rzeczy upatruje w „mozaikowości tożsamości”, nie tyle jako strategii kompensującej „fantazmat utraty” czy „perspektywę wykluczonych”, ile zdolnej *oddać polifoniczność śląskich narracji tożsamościowych* (s. 259). Przywołane filmy (dokumenty *Tu Stalino* Macieja Muzyczuka /2013/, *Oberschlesien – tu gdzie się spotkaliśmy* Michała Majerskiego /2013/, *Autonomiści* Doroty Pryndy /2015/) w sposób przekonujący problematyzują ów stan rzeczy i to nie jedynie w sposób symboliczny, ale i praktyczny: jako teksty kultury, które go zarówno ilustrują, jak i wywołują, stabilizują bądź utrzymują w stanie napięcia. Odnośnie do filmów Majerskiego autorka zauważa na przykład, że sprawiają one wrażenie, że *przecinające dawny region granice nie należą do przeszłości, a jedynie przesunęły się trochę bardziej na zachód, faktycznie zaś trwają w ludzkich głowach, eksponując dramatycznie wzburzoną i pełną stereotypów rzeczywistość społeczną* (s. 265). Zaś

o kryzysie przynależności przywołanym w związku z *Doskonałym popołudniem* Przemysława Wojcieszka (2005), *Moim miastem* Marka Lechkiego (2002) i nowelą *Śląsk* z filmu *Oda do radości* Anny Kazejak (2005) pisze następująco: *W takich przypadkach kino ukazuje nomadyczny los bohaterów, którzy nie przynależą już do niczego, miejsce nie definiuje ani też nie ogranicza ich w żaden sposób. Skłania to widza do zastanowienia się nad kwestią współczesnych dyslokacji, stanowiących o złożonej kondycji współczesnego człowieka* (s. 267). I choć trudno z całą pewnością orzec, czy chodzi już o zmianę na miarę nowego (innego) paradygmatu, wiele wskazuje na to, że ten kierunek w kreowaniu wizerunku filmowego Śląska zaczyna dominować.

Toteż jest naturalne, że zwieńczeniem tych rozważań są kwestie praktyk memoratywnych, zbyt wiele bowiem w dotychczasowym wywodzie autorki wskazywało na nieuchronność „krajobrazów pamięci” w dyskursie o filmowym Śląsku, a pytanie o rangę filmu jako medium pamięci zbiorowej (rozmaicie formułowane) stało się wręcz przewodnie. Na szczególną uwagę zasługują tu wątki związane z horyzontem „inności” wyznaczonym przez specyfikę śląskiej pamięciologii zdeeterminowanej przez syndrom pogranicza. Chodzi – generalnie – o „rodzaj kolizji pamięci” wynikającej z innego rozłożenia w regionie akcentów w obrębie tego, co lokalne i tego, co narodowe, zwłaszcza w odniesieniu do tematyki wojennej. Autorka wskazuje dwie strategie zagospodarowywania owej „inności” w filmach śląskich: z jednej strony, *podtrzymywanie wizji spójności narodowej w nieoczywistym rejonie pogranicza* (s. 281), jak w filmie *Ptaki ptakom...* Pawła Komorowskiego (1976); z drugiej *przemieszczanie „obcości” w obszary, gdzie mogła jakoś odróżniać się od polskości* (s. 281), jak w *Na straży swej stać będę* Kutza (1983). Jedna i druga strategia dobrze uzmysławia, że Górny Śląsk potrzebuje innego, alternatywnego splotu pamięci, wykraczającego poza *unilateralną wizję historyczną* (s. 286).

Jako przykład tej ostatniej Ilona Copik wskazuje film *Pięciu* Komorowskiego (1964), który *dobrze oddaje widzianą „po śląsku” paradoksalność wojny – kluczowe dla lokalnej pamięci przeżycie* (s. 287). Dotyczy to także „pamięci odzyskiwanej” w obrębie historii lokalnej (przymusowa służba w Wehrmachcie, „Tragedia Górnośląska” związana z wywożeniem po wojnie Górnoślązaków do ZSRR), jak i pamięci protetycznej (tej, która dotyczy sposobów przyswajania przez pamięć jednostki różnych medialnych narracji o historii) – jednej i drugiej pracującej na rzecz wspólnego wizerunku przeszłości śląskiej wspólnoty, w czym aktywnie uczestniczy dziś kino dokumentalne, trafnie poddawane przez autorkę wnikliwym procedurom interpretacyjnym (*Zgoda – miejsce niezgody* Stefana Skrzypczaka /2006/, *Dzieci Wehrmachtu* Mariusza Malinowskiego /2009/). Kiedy w *Zakończonym* książki czytamy, że Górny Śląsk to mimo wszystko miejsce „filmowo niedopowiedziane” (autorka ma tu na myśli głównie niedopowiedzenie w kinie fabularnym), wiem już na pewno, że swoją mądrą refleksją sama kiedyś je dopowie. Jeśli oczywiście samo kino zechce ją w tym wspomóc.

Nie sposób wymienić (a co dopiero omówić) całego bogactwa towarzyszących głównemu nurtowi tropów równoległych czy pobocznych, które stanowią materiał na nową książkę (kwestie nostalgii, pamięci protetycznej, momentu liminalnego w krajobrazie). Ważne, że w swym głównym nurcie i jego dopływach *Topografie i krajobrazy* przedstawiają satysfakcjonujący, bo w przyjętej perspektywie cało-

FILM JAKO ZDARZENIE

ściowy, oryginalny i inspirujący, a niejednokrotnie poznawczo wyrafinowany obraz filmowego Śląska. Będąc zaawansowanym studium kulturoznawczo-śląskoznawczym, książka Ilony Copik pozostaje pracą rdzennie filmoznawczą. Ukazuje żywotność praktyk filmowych związanych z górnośląskimi reprezentacjami ekranowymi, z całą mocą uświadamiając, że zajmowanie się kinem śląskim oznacza niechybnie dotykane newralgicznych dla wiedzy o kulturze kwestii, podobnie jak zastosowany w pracy splot metod i narzędzi badawczych fortunnie służy rozpoznaniom filmowych topografii i krajobrazów.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Ilona Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.