

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.270>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Karolina Kosińska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<https://orcid.org/0000-0003-1096-878X>

Architektura, urbanistyka i wspólnota – *Byker* Sirkki- -Liisy Konttinen

Słowa kluczowe:

Sirkka-Liisa
Konttinen;
kolektyw Amber;
kino brytyjskie;
realizm
społeczny;
architektura;
urbanistyka;
wspólnota

Abstrakt

Tekst skupia się na projekcie *Byker* (1983) Sirkki-Liisy Konttinen – członkini kolektywu Amber z Newcastle dokumentującego życie społeczne środowisk robotniczych w północnej Anglii – który z jednej strony stanowił zapis transformacji osiedla Byker (władze miasta zdecydowały o jego wyburzeniu, a rządy szeregowców, uznanych za slumsy, miała zastąpić nowoczesna zabudowa autorstwa Ralpa Erskine'a), z drugiej wpisując się w żywą dyskusję na temat architektury i urbanistyki powojennej Brytanii. Kosińska stara się dowieść, że film *Byker*, choć nostalgiczny w tonie, jest przede wszystkim – z racji hybrydycznej formy, ale i złożonych chwytów retorycznych – próbą symbolicznego odwrócenia procesu niszczenia i (re)konstrukcji wspólnoty, przywrócenia jej kontroli nad przestrzenią. Autorka wykorzystuje tezy Annabell Honess Roe i teorie przestrzeni jako konstruktu społecznego Henri'ego Lefebvre'a, a wpisując film w kontekst urbanistyczny, sięga też do raportu Petera Malpassa rozbijającego mit sukcesu, jaki towarzyszył przebudowie Byker.

Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas III Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców („Przestrzenie – praktyki – artykulacje”, Uniwersytet Łódzki, Łódź, 17-19 czerwca 2019 r.).

Publikacja w ramach projektu badawczego: *Brytyjskie powojenne kino społeczne* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2014/13/B/HS2/02638).

Sirkka-Liisa Konttinen, fińska fotografka, pojawiła się w Newcastle w 1969 r., wraz z uformowanym rok wcześniej w Londynie kolektywem Amber, grupą młodych artystów zajmujących się przede wszystkim fotografią i filmem. Członkowie tej grupy, w dużej części wywodzący się z klasy robotniczej, zdecydowali się przenieść w północne, postindustrialne rejony kraju, by na nowo związać się z kulturą proletariacką, z której nie tylko wyszli, ale którą też niejako porzucili, pnąc się po szczeblach klasowego awansu społecznego, jaki umożliwiały im studia na uczelniach artystycznych. Poczucie wykorzenia, a co za tym idzie, braku przynależności do którejkolwiek z klas, świadomość, że edukacja nieuchronnie i trwale izoluje od rodzimej (robotniczej) kultury¹, stały się impulsem do powrotu, budowania na nowo relacji z tą kulturą, celebracji jej etosu i tradycji.

Konttinen nie wpisywała się w ten model, przychodziła z zewnątrz – z nowym otoczeniem nie była związana ani klasowo, ani narodowo czy kulturowo. Nie знаła miejscowego dialektu, nie orientowała się w lokalnych relacjach. Znalazła się jednak w samym sercu proletariackiej wspólnoty – zamieszkała w Byker, dzielnicy pracowników pobliskich kopalni i stoczni. Gęsta, tarasowa zabudowa osiedla, powstała jeszcze w czasach wiktoriańskich, mocno już podupadała, stopniowo zamieniając się w slumsy. W wielu mieszkaniach nie było łazienek, nieremontowane domy przestawały być bezpiecznym schronieniem dla mieszkańców. Jeszcze w latach 50. część budynków uznano za niezdatne do zamieszkania, a w 1966 r. władze miasta Newcastle zdecydowały o wyburzeniu dzielnicy i wybudowaniu na jej miejscu nowoczesnego osiedla mieszkaniowego. Do opracowania tak szeroko zakrojonego projektu urbanistycznego zaproszono Ralpa Erskine'a, brytyjskiego architekta pracującego w Szwecji. Rozbiórka i budowa miały się odbywać jednocześnie, by lokalną społeczność można było przenosić od razu ze starych mieszkań do nowych. Planowano zachować strukturę sąsiedztwa, Byker jako wspólnota miało przetrwać.

Pod koniec lat 60., kiedy Konttinen zamieszkała w Byker, w dużej mierze trwał jeszcze stary porządek rzeczy. Szeregi ciasnych domów ciągnęły się wzdłuż niekończących się, schodzących w dół wzgórz ulic, stanowiących forum i scenę otwartego lokalnego życia. Mężczyźni pracowali, a życie społeczne kobiet polegało na spotkaniach w kolejkach, wspólnej pracy, rozmowach na progu domu. W latach 60. kultura robotnicza wciąż trzymała się tradycyjnych (patriarchalnych) wzorów, zachowując wsobność i wyraźnie izolując się od wyższych warstw społeczeństwa². Młoda artystka z dalekiego kraju była w tym środowisku elementem egzotycznym, co – paradoksalnie – pozwoliło jej wniknąć w hermetyczny świat Byker. Konttinen zdawała sobie sprawę ze swojej sytuacji uprzywilejowanego obcego: *byłam z zagranicy i to dawało mi jeden przywilej – mogłam być wścibska i każdy mi to wybaczal³*. To zapewniało jej neutralność, stawiało poza hierarchicznym układem relacji, ale też i zwalniało od przestrzegania rygoru tradycyjnej społeczności robotniczej w jej drobnych (brak zasłonek w oknie) i poważniejszych (niezależność i samodzielność) przejawach. Nie znaczy to, że młoda fotografka z Finlandii, po studiach w Londynie, została z miejsca przyjęta do lokalnej wspólnoty: *na początku mieszkańcy Byker traktowali mnie z życzliwością pomieszaną z podejrzliwością. Nie mogli uwierzyć, że robię zdjęcia okolicy, bo po prostu podoba mi się to miejsce; nie wiedzieli, co myśleć o tym, że nie chcę pieniędzy za ich portrety. Myśleli, że albo jestem wtyką z opieki społecznej, albo że coś jest ze mną nie tak⁴*. Powoli jednak wrastała w Byker. *Jak to dumnie zaznaczyła moja sąsiadka, Nancy: kiedy pojawiła się na naszej ulicy, nie odróżniała „hello” od „tarra”, a teraz mówi po fińsku z naszym akcentem⁵*.

To stopniowe wnikanie w społeczność miało kluczowe znaczenie dla fotografii Konttinen: Byker najpierw stało się jej domem, a dopiero potem tematem pracy: *kiedy zamieszkałam w Byker, nie myślałam o projekcie artystycznym. Ale ponieważ i tak zawsze fotografowałam, zaczęłam robić zdjęcia i tu. Dość szybko poczułam, że to jest coś, czemu chcę poświęcić swój*

czas, pokochałam to miejsce, zyskałam dostęp do życia tutejszych mieszkańców (...). I w końcu zrozumiałam, że naprawdę muszę udokumentować to miejsce, zanim zniknie⁶. Tak więc kiedy Konttinen zaczęła fotografować ulice i domy, była jeszcze obca, ale też już i „swoja”. Jej perspektywa jest jednocześnie zewnętrzna i wewnętrzna – i to w dwójnasób zadziało na jej korzyść: to, że byłam poza strukturą klasową, bardzo mi pomogło, bo nie można mnie było ulokować w żadnym punkcie tej skali. Przez długi czas wymyślałam się klasyfikacji, przekonując wszystkich, że jestem studentką (miałam przecież 20 lat), a studenci mogą robić, co chcą, są zawsze usprawiedliwieni. To, że byłam cudzoziemką, tłumaczyło również, że jestem ciekawska, że chcę zrozumieć, jak ludzie żyją. To był rodzaj przywileju. Ale, co także istotne, ja tu mieszkalam, nie przychodziłam z zewnątrz, ludzie mnie znali. Kobiety z mojej ulicy były bardzo wścibskie – podpatrywały, kto do mnie przychodzi, czy wychodzę, czy wracam, czy jadę gdzieś na rowerze, ciągle coś komentowały. Ale też opiekowały się mną, troszczyły, bo postrzegały mnie jako biedną małą dziewczynkę, która mieszka sama z dala od domu⁷. Gdyby Konttinen wprowadziła się do Byker jako artystka zainteresowana światem proletariatu, z gotowym planem i z góry założoną tezą, nawiązanie organicznej relacji z lokalną wspólnotą, z opisywaną rzeczywistością w ogóle, byłoby niemożliwe. Byłaby jedną z „Nich”, nie z „Nas”, by odwołać się do sztywnego podziału, jaki można dostrzec w tradycyjnej kulturze brytyjskiej klasy robotniczej⁸. Ale Konttinen została włączona w społeczność i mogła się o niej, czy też w jej imieniu, wypowiadać bez protekcyjnego tonu.

W niegdysiejszym salonie fryzjerskim artystka zaaranżowała studio. Okoliczni mieszkańcy z początku nieufnie, ale coraz częściej, decydowali się na portret, czasem pierwszy w życiu. Miałam studio fotograficzne i ciemnię na głównej ulicy handlowej, na witrynie robiłam wystawy zdjęć. To było zaraz koło przystanku, więc wszyscy mogli je zobaczyć – zdjęcia na których byli oni sami, sąsiedzi, wszyscy. Zapraszałam ludzi, żeby ich fotografować, ale też chciałam, by przynosili ze sobą opowieści. I stare zdjęcia. Studio nie trwało długo, kilka miesięcy, wtedy zdecydowałam, że chcę fotografować ludzi w ich domach⁹. Konttinen chciała utrwalić obraz każdego domostwa, dom po domu¹⁰, ale choć ambicja ta spełniła się jedynie połowicznie, projekt rozrastał się i wypełniał, przyjmując kształt zbiorowego portretu lokalnej wspólnoty i miejsca, w którym żyła. Właśnie te dwa elementy – człowiek i najbliższa mu, materialna przestrzeń – były głównymi bohaterami fotografii Konttinen. Tematy stale powracały: kobiety (roześmiane, rozmawiające, z wózkami) na tle niknącej we mgle ulicy jednakowych szeregowców, strojące głupie miny dzieci bawiące się na chodniku, scenki rodzajowe z ciasnych przydomowych podwórek, miejscowe psy i koty, rzemieślnicy w swoich warsztatach, kobiety przy pracach okołodomowych. Nieco inny charakter miały zdjęcia we wnętrzach – wyraźnie pozowane, przedstawiające mieszkańców w ich prywatnej przestrzeni, zawsze z zachowaniem etnograficznego detalu. Wystawka bibelotów i obrazków na kominku, kwiecista tapeta, plakaty na ścianach, fantazyjnie ułożone filiżanki na przeszklonym regale, stosik gazet – wszystkie te elementy dookreślają tu swoich „właścicieli”. Oni sami patrzą w obiektyw, prezentują swoją prywatną rzeczywistość, przestając być przy tym przedmiotami, a stając się podmiotami tych fotograficznych opowieści.

Kiedy Konttinen dowiedziała się o planach likwidacji osiedla, jej praca przyspieszyła. Niewątpliwie świadomość rychłego końca miejsca wpłynęła też na decyzje twórcze, dobór tematów, ton i nastrojów fotografii. Pełen życia etnograficzny zapis codzienności przechodził w kronikę znikania miejsca, a więc także i wspólnoty. Zniknęły uśmiechnięte twarze i uporządkowane pokoje, ich miejsce zajęły obrazy opustoszałych, zniszczonych przestrzeni, rosnących śmietnisk i gruzów. Portrety mieszkańców emanowały smutkiem i zmęczeniem. Wrażenie intensywności ustąpiło wrażeniu zamierania i pustki.

Być może taką narrację podyktowała sama rzeczywistość – możliwe też, że ustrukturuwała ją układ fotografii w wydanym w 1983 r. albumie *Byker* podsumowującym projekt

Sirkki-Liisy Konttinen. Obrazom towarzyszy tu słowo: osobisty, nostalgiczny, może nawet elegijny komentarz autorki, fragmentaryczne opowieści samych mieszkańców, czasem fragmenty zasłyszanych dialogów. Bardzo szybko na podstawie projektu fotograficznego powstał film o tym samym tytule, podpisany przez Konttinen, ale będący też wspólną pracą kolektywu Amber. Choć w retoryce samej grupy funkcjonuje jako film dokumentalny, jego formuła każe w nim widzieć raczej formę hybrydyczną. To złożony spłot elementów różnorodnych rodzajowo, ale składających się na spójną, choć wieloznaczną całość. Fotografia łączy się tu z filmem, klasyczny dokumentalizm obserwacyjny z inscenizacją. Przede wszystkim zaś – i to jest zasadnicza różnica między albumem fotograficznym a filmem *Byker* – zasadniczym problemem staje się architektura: jej podległość wobec urzędowego planowania urbanistycznego, a także, co najważniejsze, jej przemożny wpływ na funkcjonowanie lokalnej wspólnoty. Film Konttinen przestaje więc być zaledwie nostalgiczną elegią, zamienia się w radykalne kino społeczne, w mocny, gniewny głos w dyskusji na temat relacji między planowaniem architektonicznym a codziennym użytkowaniem architektury, na temat opresji odgórnych decyzji i ich sprzeczności z oddolnymi oczekiwaniami. Słowem, *Byker* wpisuje się w długą, nierozstrzygniętą debatę, która od kilkudziesięciu lat toczyła się w środowisku brytyjskich planistów i architektów, tym samym stając się filmem politycznym. W dalszej części tekstu chciałabym zarysować pewną wyrazistą strategię autorską i określić jej potencjał polityczny, a jednocześnie wskazać kluczowy tu, całkiem pozafilmmowy (choć niewątpliwie mający wpływ na brytyjskie kino społeczne w ogóle) kontekst wspomnianej debaty architektoniczno-urbanistycznej.

Planiści, urbaniści, architekci i mit modelu uczestnictwa

W powojennej Brytanii kwestia budownictwa mieszkaniowego i planowania urbanistycznego miała zasadnicze znaczenie. Już w latach 20. i 30. XX w. mieszkań było zbyt mało, zwłaszcza takich, na które mogli sobie pozwolić gorzej sytuowani robotnicy, a które spełniałyby elementarne standardy. Wojna przyniosła zniszczenia, ale też, brutalnie rzecz ujmując, przestrzeń do realizacji nowych idei planistycznych. Z jednej strony tkanka miejska znacząco ucierpiała w wyniku bombardowań – było więc miejsce i potrzeba budowania. Z drugiej strony, po wygranej laburzystów w wyborach w 1945 r., do głosu doszli postępowi, lewicowi planiści, którzy w nowych warunkach widzieli szansę na urzeczywistnienie swoich często radykalnych wizji. Kilka aktów prawnych regulowało nową sytuację, umożliwiając zasadnicze zmiany. Pierwszym był uchwalony jeszcze w 1944 r. *The Housing (Temporary Accommodation) Act*, dzięki któremu rozpoczęto stawianie będących symbolem tego czasu tzw. *prefabs*, tymczasowych budynków z prefabrykowanych elementów, przede wszystkim dla bezdomnych rodzin. Trzy lata późniejszy *Town and Country Planning Act*, doskonale wpisujący się w politykę laburzystowskiego rządu skupionego na centralizacji w różnych dziedzinach gospodarki, decydował, że wszelkie budownictwo (nawet na terenach prywatnych) wymaga zgody instytucji odpowiedzialnej za plany zagospodarowania przestrzeni. Dla ambitnych, zapatrzonych w rewolucyjne idee architektoniczne (zwłaszcza spod znaku Karty Ateńskiej i Le Corbusiera) planistów być może najważniejszą ustawą był wprowadzony w 1946 r. *New Towns Act*. W wyniku uchwalenia tej ustawy zbudowano kilkadziesiąt całkiem nowych miast, które miały odciążać przeludnione metropolie i powstrzymać ich bezplanowy rozrost. Pierwszym takim projektem było Stevenage, po nim pojawiły się inne ośrodki w Anglii (m. in. Harlow, Basildon, Peterlee), w Szkocji (m. in. East Kilbride, Glenrothes) i w Walii (Cwmbran).





Jak pisze David Kynaston, autor monumentalnej historii społecznej powojennej Brytanii¹¹, idee tak silnie rozpalające wyobraźnię nowych planistów miały dwa źródła. Z jednej strony powstające miasta czy osiedla stanowiły nowoczesną wersję miast-ogrodów, autorem koncepcji których był Ebenezer Howard. Z drugiej zaś wzorcem były modernistyczne koncepcje Le Corbusiera i jego kontynuatorów, w Wielkiej Brytanii skupionych wokół grupy MARS (Modern Architectural Research), utworzonej w 1933 r. Projektanci nowego mieszkalnictwa widzieli szansę w budownictwie komunalnym i z powodów pragmatycznych, i ideowych (wspierających lewicowy rząd). Jednym z zasadniczych konceptów wykorzystywanych przy planowaniu była tzw. jednostka sąsiedzka (*neighbourhood unit*), ośrodek miejski skupiający od 5 do 10 tys. mieszkańców, zorganizowany wokół obiektów użyteczności publicznej zapewniających takiej jednostce swoistą samowystarczalność¹². Zasadniczą formą był tu wieżowiec, zabudowa wertykalna w miejsce horyzontalnej, co miało stanowić szansę dla nowej wspólnotowości. Architektura modernistyczna dla mas miała rozwiązywać wielorakie problemy społeczne (i przestrzenne także), dlatego też lobbowano, by bloki stały się standardem budownictwa komunalnego¹³. Za pierwszy taki wieżowiec wybudowany w Wielkiej Brytanii na fali nowej architektury uchodzi The Lawn w Harlow, zaprojektowany przez Fredericka Gibberda i wzniesiony w 1951 r. Ale czas wysokościowców miał nadejść dopiero dekadę później. To w latach 1960-1980 wyrastały najsłynniejsze osiedla i wieżowce: londyńska Trellick Tower (1968-1972) zaprojektowana przez Ernő Goldfinger, Worlds End Estate (1977) w Londynie, którego architektami byli Jim Cadbury-Brown i Eric Lyons, czy też wysokościowce brutalistycznego kompleksu Barbican zaprojektowane przez firmę Geoffry'ego Powella, Petera Chamberlina i Christopa Bona.

Bloki jako nowy standard mieszkaniowy budziły jednak wiele kontrowersji. Jeszcze w czasie wojny toczono dyskusje, czy nowa Brytania ma być krajem zabudowy jednorodzinnej, czy budynków wielomieszkaniowych. Tradycja stała za domami, nowoczesność skłaniała się ku piętrowcom. Ale spory te rozgrywały się jedynie na poziomie urzędów, miejskich wydziałów architektury i planowania. Jak zaznacza Kynaston¹⁴, konferencje dotyczące planowania były otwarte, ale tylko dla zorientowanych. Zwyczajni ludzie, których kwestie budownictwa najbardziej dotyczyły, raczej w nich nie uczestniczyli. Przy tym wiedza prezentowana na takich spotkaniach była wiedzą ekspercką, nikomu specjalnie nie zależało na przybliżeniu jej przyszłym mieszkańcom. Nie było pomostu, przepływu informacji – z jednej strony byli planiści starający się wcielić w życie teoretyczne koncepcje dotyczące odgórnego kształtowania lokalnej społeczności (inżynieria społeczna), a z drugiej zwykli obywatele, których pragnienia często okazywały się sprzeczne z tymi ideami. Ich głos był słyszalny tylko szcątkowo, a postulaty nie były dla urzędów wiążące. Czego rzeczywiście potrzebowali mieszkańcy, zwłaszcza ci z klasy robotniczej, dla których szykowano mieszkania komunalne, możemy się dowiedzieć z ankiet przeprowadzanych wśród ludności przez funkcjonariuszy nieocenionej organizacji Mass Observation, od lat 30. gromadzącej dane i świadectwa dotyczące życia codziennego Brytyjczyków. Wedle ich badań, przeprowadzonych na potrzeby raportu *An Enquiry Into People's Homes* (1943)¹⁵, dla większości pytanym wymarzoną miejscem do życia byłby domek na przedmieściu, ze wszystkimi udogodnieniami, funkcjonalną kuchnią, łazienką oraz, co istotne, ogródkiem¹⁶. Preferowano też tradycyjne (w kontekście brytyjskim) sąsiedztwo horyzontalne, nie wertykalne.

Słowem – ludzie nie chcieli mieszkać w blokach, widzieli w nich architekturę odhumanizowaną, niezależnie od tego, jak wielkie nadzieje z tym typem budownictwa wiązali decydenci. Preferencje te okazały się trwałe. W latach 60. wieżowce miały być zarówno szansą dla projektantów, jak i odpowiedzią na problemy mieszkaniowe. Wielka Brytania

wciąż borykała się z kwestią pozostawionych przez XIX w. slumsów, a dominującą polityką radzenia sobie z nimi był program wyburzania i stawiania na ich miejscu nowych osiedli. Na lata 60. przypadła druga i trzecia fala budowania nowych miast – wtedy bloki mieszkalne zaczęły rosnąć na potęgę, choć warto pamiętać, że na początku lat 70. ostrożniej podchodzono do rozwiązań wysokościowych¹⁷. Jedną z najbardziej spektakularnych porażek architektonicznych w konstruowaniu punktowców (z wielkiej płyty) było zawalenie się w 1968 r. narożnego pionu mieszkań 22-piętrowego Ronan Point we Wschodnim Londynie. Przyczyną był wybuch gazu w mieszkaniu na 18. piętrze. Po tym wypadku wprowadzono nowe regulacje dotyczące bezpieczeństwa w budownictwie, natomiast sam budynek i sąsiednie bloki, wyburzono w 1986 r., a na ich miejscu stanęły dwukondygnacyjne domy z ogródkami.

Zaprojektowanie nowego osiedla mającego zastąpić wiktoriańskie slumsy Byker powierzono zespołowi Ralpa Erskine'a, uznanego architekta i planisty brytyjskiego urodzonego w Londynie, ale od końca lat 30. mieszkającego w Szwecji. Erskine inspirował się skandynawskim typem funkcjonalizmu, który szybko zaczął określać jego styl, a także uwarunkowaniami środowiskowymi projektowania architektonicznego. Był znany przede wszystkim ze szczególnego, humanistycznego i egalitarnego podejścia do projektowania, także wywiedzionego ze szwedzkiej praktyki. Doskonale zdawał sobie sprawę, że planowanie i architektura stanowią w dużym stopniu dziedzinę polityki (lokalnej czy narodowej) i starał się jak najściślej współpracować ze społecznością, dla której pracował. Interesowały go przede wszystkim te zadania, które miały związek z funkcjonowaniem lokalnej wspólnoty: osiedla mieszkalne (zwłaszcza dla środowisk robotniczych, przy zakładach czy fabrykach), ale i szkoły czy przestrzenie handlowe¹⁸.

Byker okazało się jedną z jego modelowych realizacji, do dziś uważaną za jeden z najciekawszych i najbardziej udanych w Wielkiej Brytanii projektów całkowitej przebudowy określonego obszaru mieszkalnego. Zarówno w czasie budowy (lata 1969-1982), jak i później w mediach pojawiały się głównie głosy pochwalne dotyczące tak projektu, jak i efektów społecznych przebudowy. Podkreślano modernistyczną estetykę, śmiałość urbanistyczną, ale też dbałość o zachowanie lokalnej społeczności i zapewnienie jej tanich, lecz dobrze zaprojektowanych, zachowujących wysokie standardy mieszkań komunalnych¹⁹. Mit nowego Byker zaczęto kreować bardzo szybko, także dlatego, że dobrze służył bieżącej polityce. Rzadko natomiast wspomniano o kosztach społecznych całego przedsięwzięcia (a więc dokładnie o tym, czemu swój film poświęciła Sirkka-Liisa Konttinen). Próbą rzetelnego opisu stanu rzeczy był sporządzony przez Petera Malpassa raport opublikowany w 1979 r. w piśmie „Architects' Journal”²⁰. Informacje w nim zawarte rewidują obiegowe opinie na temat przebudowy i innowacyjnej, bo zakładającej zaangażowanie mieszkańców, polityki miasta.

Raport potwierdza, że samo zatrudnienie Erskine'a świadczyło o nowej postawie Biura Planowania. Pod koniec 1968 r. architekt wystosował do władz rodzaj manifestu, w którym deklarował, że chce ściśle współpracować z miejscową wspólnotą i podporządkować projekt jej potrzebom. Zaznaczył też, że strategia przesiedlania ludności musi uwzględniać relacje rodzinne i sąsiedzkie. Miasto dało mu zielone światło i podjęło decyzję o przyjęciu programu zachowania społeczności (*retaining community*). Okazało się jednak – lecz o tym media już nie wspominały – że program ten zawiódł. Malpass, kierując się założeniami Erskine'a, zadał w swoim tekście dwa zasadnicze pytania: czy wspólnota została zachowana? I czy mieszkańcy Byker rzeczywiście mogli współdecydować o kształcie swojej przyszłej przestrzeni mieszkalnej? Na oba te pytania odpowiedź brzmiała: nie.

Większość ludności dzielnicy musiała ją opuścić na dobre. W 1960 r. mieszkało tu 17,5 tys. ludzi. Gdy zaczęto się wyburzanie, w 1968 r., liczba ta spadła do 12 tys. W 1979 r. zostało tu jedynie 4,5 tys. mieszkańców. Plan Erskine'a zakładał budowę mieszkań dla je-

dynie 9 tys. lokatorów, zdecydowano też, że na nowym osiedlu zamieszkają rodziny z innych części miasta. Co więcej, szybciej wysiedlano niż budowano i czas oczekiwania na mieszkania był znacznie dłuższy niż zakładano. Ostatecznie tylko połowa nowych mieszkań trafiła do dawnych mieszkańców, a co najmniej 5 tys. z nich nigdy do Byker nie wróciło. Ale Malpass główny problem (i lekcję) widzi w porażce planu zaangażowania mieszkańców i w słabej pozycji architekta wobec władz miasta. Niezależnie od urzędowych deklaracji dotyczących partycypacji była ona powierzchowna – prospołeczne podejście architekta nie mogło tego zmienić. Władze oparły się na modelu partycypacyjnym opracowanym w tzw. Skeffington Report z 1969 r., dokumencie parlamentarnym potwierdzającym, że niezależnie od rozmów z mieszkańcami, decyzje i odpowiedzialność za plany urbanistyczne muszą pozostać po stronie urzędu. On też określa priorytety takich planów, a kwestie społeczne z pewnością nie stały tu na pierwszym miejscu. Przebudowa, jak zaznacza Malpass, jest procesem przede wszystkim politycznym i interesy różnych grup nie mogą się pokrywać – tu w grę wchodzi walka o kontrolę i wpływy.

Autor podsumował raport cytatem z pracy Normana Dennisa poświęconej problemom planowania i uczestnictwa publicznego: *W obliczu braku efektywnej, pluralistycznej partycypacji, wolnej od kontroli władzy, zwykli ludzie (...) mogą czuć i zbyt często czują, że przypisano im role w halucynacyjnych wizjach ludzi, którzy mają władzę, by zmusić ich do odgrywania tych narzuconych ról, równie bolesnych, jak nierzeczywistych*²¹. Angażowanie w decyzje mieszkańców Byker było jedynie fasadowe i służyło celom politycznym; udział władzy był oczywisty i niezmienny, a lokalna społeczność musiała pogodzić się z wyznaczoną jej rolą. Przepaść między tymi, co na górze, i na dole, była nienaruszalna. W takiej sytuacji wspólnota nie mogła zostać zachowana – byłaby na to szansa tylko wtedy, gdyby miała ona swobodę pełnego uczestnictwa w podejmowaniu decyzji, tworzeniu oraz kontrolowaniu strategii planowania. Sirkka-Liisa Konttinen zamyka swój film cytatem właśnie z raportu Malpassa: *Można tylko spekulować, co by się zdarzyło, gdyby polityką miasta nie było zachowanie lokalnej społeczności*²².

Nowe Byker Wall Estate to skrupulatnie przemyślany kompleks budynków. Od północy osiedle zamyka Byker Wall – długi na 620 m blok o wstęgowej, nieregularnej linii i zmiennej liczbie pięter (najczęściej są to piony siedmio-, ośmiokondygnacyjne). W zamyśle miał chronić resztę budynków przed wiatrem i przed hałasem autostrady, która w tamtym miejscu miała być (ale nie została) wybudowana. To dlatego okien od północnej strony jest tak niewiele i są tak małe, przez co fasada przypomina fortecę. Jak twierdzi Konttinen, w mieszkaniach w tej części budynku mieli zostać zakwaterowani ludzie starsi, o słabszym słuchu – odgłosy samochodów nie byłyby więc dla nich zbyt uciążliwe. Południowa ściana, o układzie galeryjnym, to duże okna i balkony, z których rozpościera się widok na sieć uliczek o niskiej zabudowie mającej przypominać niegdysiejsze szeregowce. Styl architektoniczny Erskine'a jest tu widoczny – charakter budynków określają mocne kolory i akcenty plastikowych paneli, choć sama Byker Wall wyróżnia się ciemną, ceglana elewacją. Niejako zwieńczeniem osiedla jest Tom Collins House, wieżowiec o trójkątnym kształcie, początkowo przeznaczony dla starszych mieszkańców. Dlatego też został zaprojektowany tak, by prócz mieszkań prywatnych mieścić przestrzenie użyteczności wspólnej, dając seniorom szansę na komfortowe współżycie.

Polityka i architektura

Byker Sirkki-Liisy Konttinen, choć skupia się na bardzo konkretnej przestrzeni w wyraźnie zarysowanym czasie, można widzieć jako oddolny głos w dyskusji zarysowanej powyżej. W przeważającej części składa się ze zdjęć autorki (co zbliża go do filmu fotogra-

ficznego), uzupełnionych materiałami filmowymi ukazującymi stare i nowe życie dzielnicy. Materiały te mają niejednorodny charakter i status. Chcąc pokazać odchodzący już świat, reżyserka włącza do filmu zarejestrowane na czarno-białej taśmie sceny rodzajowe muzykowania w pubie, a także sekwencję przedstawiającą wspólną pracę kobiet w publicznej pralni. Fragmenty te współgrają – stylistycznie i retorycznie – z wykorzystanymi w filmie fotografiami Konttinen. Lokalni bywalcy pubu, jak to często bywało w tradycyjnych wspólnotach robotniczych, przy kuflu piwa czy szklance ginu wspólnie śpiewają znane wszystkim piosenki. Ktoś przygrywa na pianinie, ktoś inny na skrzypcach, starsza kobieta mocnym głosem odśpiewuje sentymentalny szlagier. W scenie w pralni grupa kobiet, piorąc w ręku stopy bielizny, umila sobie czas rozmowami, plotkami, śmiechem. Publiczna pralnia nie ma żadnych udogodnień, praca jest ciężka i wymagająca, ale mozół ten łagodzi wyraźnie podkreślona witalność kobiet i ich wspólnotowa bliskość.

Sekwencje te, stanowiące przedłużenie i uzupełnienie fotografii, zostały skontrastowane z materiałami z nowego Byker, ujawniając dystans nie tylko czasowy – zupełnie inna była także wymowa tych fragmentów. Nie ma już wrażenia obserwacyjności: dzięki powolnym jazdom kamery budowane są starannie zaprojektowane i zainscenizowane mikronarracje. W jednej z tych scen widzimy zautomatyzowaną pralnię samoobsługową – nikt tu ze sobą nie rozmawia, kobiety siedzą tyłem do siebie, zatopione we własnych myślach albo bezrefleksyjnie wpatrzone w maszyny. W innej scenie obserwujemy starszego mężczyznę na pustej, przeszklonej stacji kolejowej, próbującego poradzić sobie z kupnem biletu w automacie. Wydźwięk tych fragmentów jest czytelny: życie w nowym Byker jest wyciszone i pozbawione energii, zanikły relacje między ludźmi. Dynamika i montaż sekwencji czarno-białych eksponowały żywotność i wspólnotowość. Niespieszne tempo scen kolorowych i wyraźnie wybiórcze spojrzenie obiektywu sugerują izolację człowieka i atomizację w nowym, nieprzyjaznym wspólnocie otoczeniu.

Konttinen operuje jednak nie tylko obrazem, ale i dźwiękiem. Fotografiami towarzyszy czytany przez autorkę własny komentarz, fragmenty wypowiedzi mieszkańców i odgłosy ulicy. W scenach przedstawiających dawne życie dźwięk jest diegetyczny, dający widzowi wrażenie uczestnictwa. W sekwencjach z nowej rzeczywistości dźwięk diegetyczny jest słyszalny, ale nie ma tu słów – jest tylko czytany z offu tekst. W każdym przypadku jest to opowieść przywołana z przeszłości, nie tyle ilustrująca, ile przez kontrast komentująca to, co w kadrze. Gdy w pralni samoobsługowej kamera filmuje nieruchome postaci i monotonną pracę pralek, słyszymy opowieść kobiety wspominającej chorobę i śmierć jej dziecka wiele lat wcześniej. Gdy obserwujemy człowieka na stacji, z offu słychać głos szewca przywołującego czasy, gdy tak dobrze znał wszystkich w okolicy, że nie musiał przypinać do butów kartek z nazwiskami właścicieli.

Można odnieść wrażenie, że kontrast między witalnością „tego, co kiedyś” a „tym, co teraz” przekłada się na przeciwstawienie życia i śmierci. Idąc dalej – filmowe sceny z dawnego Byker jawią się jako bezpośrednia rejestracja naturalnego trwania dzielnicy (i wspólnoty), a te z nowego, jako egzystencja wyreżyserowana. Okazuje się jednak, że w czarno-białych materiałach z pubu i pralni także mamy do czynienia z inscenizacją. Choć w żadnym momencie reżyserka nie informuje o tym widza, oba te fragmenty to inscenizacja, improwizacja na potrzeby filmu. Jak zdradza sama Konttinen, gdy realizowała film, pralnie takie wyłączono już z użytku – widz ogląda więc jedynie wierne realnemu doświadczeniu, ale jednak tylko odtworzenie (*re-enactment*) pewnej sytuacji. Nawet jeśli aktorki grały niejako same siebie (w scenie wzięły udział miejscowe kobiety, ale i nieprofesjonalne aktorki stale współpracujące z kolektywem), a ich czynności i zachowania były dokładnie takie, jak niegdyś, gdy rzeczywiście wspólnie pracowały. W scenach z pubu

rolę tytułowej dzielnicy odgrywa inne miejsce, pobliskie miasteczko North Shields; stare Byker już wówczas prawie całkiem zniknęło, nie było fizycznej przestrzeni, w której można byłoby zrealizować podobne sceny. Ten specyficzny status nie zostaje ujawniony w filmie – swoista niejawność (choć nie wpływa na odbiór widza), maskowanie inscenizacji, jak się okaże (o czym za chwilę) będzie miało zasadnicze znaczenie dla wymowy politycznej *Byker*.

Oczywiście, Konttinen odsłania polityczność swego filmu także na najbardziej podstawowym poziomie, zamykając całą opowieść w pewnej ramie. Na początku reżyserka cytuje pochodzącą z 1963 r. wypowiedź Wilfreda Burnsa, urzędnika z Biura Planowania miasta, który zasłynął śmiałym planem urbanistycznym zakładającym wyburzenie w ciągu 20 lat ok. 25 proc. całego Newcastle. Jego słowa jasno określają politykę wobec slumsów: *W wielkim mieście można powszechnie zaobserwować, że mieszkańcy slumsów stanowią niemalże odrębną rasę ludzką, charakteryzującą się odmiennymi wartościami, aspiracjami, stylem życia. Jednym z efektów wyburzania slumsów jest to, że ludność musi przenieść się w dalsze okolice, co ma druzgocące skutki dla społeczności budowanych latami. Działanie takie można jednak uznać za pozytywne, jeśli mamy do czynienia z ludźmi, którzy nie przejawiają żadnej inicjatywy ani godności obywatelskiej. Takie grupy trzeba oczywiście rozbić, nawet jeśli ich przedstawiciele wydają się usatysfakcjonowani swym nędznym środowiskiem i zadowoleni z otwartego życia społecznego w swojej okolicy*²³. To deklaracja wskazująca zarówno pragmatyczny (konieczność wyburzania slumsów), jak i ideowy (potrzebę budowania nowego porządku społecznego) aspekt przebudowy. Natomiast zamknięciem filmu jest wspomniany fragment raportu, w którym pojawia się pytanie, co byłoby, *gdyby polityką miasta nie było zachowanie lokalnej społeczności*. Klamra ta określa polityczny wymiar filmu, ale też wskazuje szerszy problem, którego dotyczy konkretna sytuacja robotniczego osiedla w Newcastle. Choć zasadniczym tematem całości zdaje się wspólnota, za sprawą odniesienia do wypowiedzi urzędników i komentatorów, film Konttinen wychodzi poza ramy nostalgicznego portretu konkretnej społeczności. Na pierwszy plan wybija się proces jej (także politycznego) niszczenia – przez unicestwienie materialnej przestrzeni, w jakiej funkcjonowała.

Reżyserka staje oczywiście po stronie owych ludzi pozbawionych *inicjatywy i godności obywatelskiej* – nie tyle przemawia w ich imieniu, ile mówi wraz z nimi, jako jedna z nich. Niejako w kontrze do opinii Wilfreda Burnsa odchodzi też od stereotypowego sposobu przedstawiania slumsów jako palącego problemu społecznego, nad którym trzeba się pochylić (pokłosie nośnego dokumentu *Housing Problems* Edgara Ansteya i Arthura Eltona z 1935 r.). Przedstawia perspektywę mieszkańców, oddaje im głos i daje mu wybrzmieć. Z ich opowieści, nawet najbardziej wyrwykowych, wynika, że pragnęliby poprawy warunków życiowych, ale ta zależałaby od systemowej likwidacji *źródła biedy*, a nie wyburzania budynków, w których bieda ta się gnieździ. Nowoczesne osiedle nie tylko nie rozwiązało problemów mieszkańców, ale i rozbiło więzi, dzięki którym problemy te mogły być łagodzone. Nowe miejsca, pomyślane tak, by służyć istniejącej już wspólnocie, nie spełniły oczekiwań. Przede wszystkim dlatego, jak sugeruje i film, i argumenty Malpassa, że planiści nie wzięli pod uwagę złożoności procesu tworzenia się takiej wspólnoty i nie zadbali o jej potrzeby. Pokolenia wyrosłe w starej dzielnicy zbudowały sobie symbiotyczną relację z tkanką zabudowy, jakkolwiek byłaby nędzna. Nowe Byker to spełnienie snu planisty, realizacja rozpisanego na papierze projektu, który miał rozwiązywać problemy tak, jak widzieli to urbaniści, socjologowie czy architekci, ale niekoniecznie sami mieszkańcy. Warto pamiętać, że ani robotnicza społeczność, ani reżyserka nie negowali potrzeby zmian – wątpliwość budzi tylko ich projektowanie i tryb wprowadzania. Z fotograficzno-filmowego opisu Konttinen wynika, że lokalna wspólnota nie miała żadnego wpływu na decyzje, które bezpośrednio jej dotyczyły, ani kontroli nad własną przyszłością. Reżyserka, zacho-

wując wizerunki ludzi i miejsc, zestawiając obrazy starego i nowego porządku, formułuje przekaz mający niejako odwrócić wektor zależności władzy i przywrócić kontrolę tym, którym została odebrana. I tu leży zasadniczy sens społeczny jej projektu.

Choć projekt ten pozornie nie łączył się z architekturą, to właśnie kwestie planowania architektonicznego i urbanistycznego mają tu pierwszorzędne znaczenie – zarówno dla życia mieszkańców, jak i struktury czy znaczenia filmu. Stanowią nie tylko tło, są znakiem lokalnego porządku i gwarantem wspólnotowości. Tkanka architektoniczna jest tu ściśle zrośnięta ze społecznością, decydując o jej kształcie i trybie życia. Będąc jedynie cichym bohaterem w przypadku albumu fotografii, staje się zasadniczym tematem filmu dokumentalnego, który tym samym wpisuje się w dyskusję na temat planowania przestrzennego, nierównej relacji między urzędami a mieszkańcami. *Marzenie planisty, koszmar ludności* – tak komentuje los Byker sam kolektyw²⁴ – *jak większość tego rodzaju projektów przebudowy w latach 60. i 70., zniszczenie nie dotyczyło jedynie domów, ale całej kultury klasy robotniczej i bliskich relacji międzyludzkich, które nigdy nie zostały odtworzone w zabudowie, jaka zastąpiła tak zwane slumsy. Pod koniec rzezi duch tego miejsca zniknął (...)*²⁵. Duch i miejsce są tu nierozzerwalnie splecione. Dlatego też *Byker*, będąc projektem poświęconym nikałej społeczności, w ścisłym sensie dotyczy architektury. Reżyserka świadomie splata te dwa wymiary: *w starym Byker ulice miały swój wyrazisty wzór, schodziły ze szczytu wzgórza w dół, przecinane prostopadłymi przecznicami. To oznaczało, że idąc do pracy czy do sklepu codziennie mijano się te same domy, tych samych sąsiadów. Mleczarze dostarczali wtedy mleko pod drzwi; kobiety, przede wszystkim one, zwracały uwagę, czy butelki przed domami np. starszych mieszkańców zniknęły w ciągu dnia za drzwiami. Jeśli nie zniknęły, pukano się do drzwi i upewniało, czy wszystko w porządku. W ten sposób troszczono się o siebie nawzajem. Swoich sąsiadów znało się bardzo dobrze – latem siadało się na progu domu, wszyscy ze sobą rozmawiali. Samochodów było bardzo niewiele, więc ulica należała do dzieciaków, tylne uliczki też, maluchy często zostawiały swoje zabawki na zewnątrz. Spotykano się raczej w pubach, nie w domach, drzwi do domów zostawiano otwarte, było naprawdę bezpiecznie*²⁶.

Opór i (re)konstrukcja

Dla Annabelle Honess Roe, autorki tekstu o społecznym działaniu *Byker*²⁷ zasadniczą kwestią jest obrona filmu Konttinen przed upraszczającym oskarżeniem o łatwe operowanie nostalgią i idealizowanie zarówno samej klasy robotniczej, jak i jej wspólnotowości. Oczywiście, nostalgiczny ton jest obecny w filmie, ale Honess Roe widzi w nim przede wszystkim wyraz kontestacji politycznej i oporu. Wedle autorki *Byker* nie tyle przedstawia czy dokumentuje realnie istniejącą wspólnotę w danym miejscu, ile konstruuje ją (od nowa) – *post factum*. Nie ma przy tym znaczenia, czy wspólnota ta rzeczywiście istniała i czy miała taki charakter, jak to wynika z filmu. Ważny jest jej obraz wykreowany przez Konttinen, bo to właśnie on pozwala, choćby tylko w sferze symbolicznej, odzyskać kontrolę nad procesami, na które mieszkańcy *Byker* nie mieli wpływu. Autorka przywołuje tu koncepcję triady przestrzennej autorstwa Henri Lefebvre'a²⁸: *Co oznacza konstruowanie społeczności w filmie dokumentalnym, można wyjaśnić przez koncepcję przestrzeni jako konstruktu społecznego autorstwa Henri Lefebvre'a (...). Zamiast zajmować się rzeczywistością, fizyczną lokalizacją *Byker*, domami i ulicami tworzącymi fizyczną społeczność, w której żyła Konttinen, możemy – wykorzystując teorie Lefebvre'a, skupić się na abstrakcyjnej „wspólnocie” samego filmu „*Byker*”. Właśnie dlatego, że mamy do czynienia z konstrukcją, a nie reprezentacją „wspólnoty” można odczytywać film jako wyjście poza nostalgię za utraconym miejscem*²⁹. To wyjaśniałoby sens strategii reżyserki, która działa w geście odzyskania kontroli nad zmianami, które gwałtownie dotknęły materialnej przestrzeni wokół mieszkańców – strategia ta więcej ma wspólnego z oporem niż z nostalgią.





Warto się przyjrzeć argumentacji przyjętej przez Honess Roe za Lefebvre'ém i innym poruszającym się w podobnym dyskursie badaczem, Davidem Harveyem. Lefebvre'owska teoria triady przestrzennej wskazuje na trzy wzajemnie się określające i warunkujące kategorie, którymi są: praktyka przestrzenna (*spatial practice*), reprezentacje przestrzeni (*representations of space*) oraz przestrzeń reprezentacji (*representational space*). Pierwsza z nich *ucieleśnia bliski związek, w ramach postrzeganej przestrzeni, pomiędzy rzeczywistością codzienną (codzienną rutyną) a rzeczywistością miejską (to trasy i sieci łączące miejsca przyporządkowane pracy, „prywatnemu” życiu i rozrywce*³⁰. To jednocześnie produkcja i reprodukcja przestrzeni. Reprezentacje przestrzeni to *przeźrzeń konceptualizowana, przeźrzeń naukowców, planistów, urbanistów, dzielących ją na części technokratów i inżynierów społecznych, a także pewnego typu artystów z zacięciem naukowym – wszyscy oni utożsamiają to, co przeżywane i postrzegane z tym, co wykocypowane*³¹. W końcu przestrzeń reprezentacji, przeżywana przez kojarzone z nią obrazy i symbole: *To przeźrzeń zdominowana – a więc i pasywnie doświadczana – którą wyobraźnia chce zmienić i dostosować. Nakłada się ona na przeźrzeń fizyczną, symbolicznie wykorzystując jej obiekty*³². Triada ta odbija się w koncepcji Harveya dotyczącej społecznej konstrukcji miejsca – tym razem trójpodział obejmuje doświadczenie (*experience*), postrzeganie (*perception*) i wyobrażenie (*imagination*)³³. Według Honess Roe to właśnie w grze pomiędzy tymi kategoriami trzeba umiejscowić „wspólnotę” w *Byker: Przestrzenie reprezentacji można widzieć jako obszary oporu wobec reprezentacji przestrzeni, a więc też jako przestrzenie kontestacji wytwarzane w codziennej, doświadczeniowej sferze praktyki przestrzennej*³⁴. Jakkolwiek zawiłe to brzmi, w przypadku filmu Konttinen sprawa jest prosta: kreacja wyobrażonej wspólnoty Byker ma być wymierzona w tych (planistów, urbanistów, inżynierów społecznych), którzy narzucili mieszkańcom własną koncepcję odpowiedniej dla nich przestrzeni. „Eksperci” ci zakładają, że odgórna intencja zdecyduje o oddolnym doświadczeniu. To jednak okazuje się niemożliwe. Skoro zaś doświadczenie to nie może się przekładać na sprawczość zainteresowanych, w ich imieniu działa artystka, za pomocą obrazów nie tyle rekonstruując zniszczony, ile konstruując nowy byt – na swoich (czy też na ich) zasadach.

Wszystko to rozgrywa się oczywiście w obrazie, fotograficznym i filmowym. Honess Roe pisze o sposobie przedstawiania fotografii składających się na film Konttinen: kamera kadruje postaci tak, by widz miał wobec nich poczucie równorzędności, subtelnie przybliży się bądź oddala od płaszczyzny fotografii, pozwalając na wnikliwą obserwację reprezentowanej rzeczywistości³⁵. Zasadnicze znaczenie, lecz o tym Honess Roe już nie wspomina, ma jednak sam zabieg wykorzystania fotografii, a więc zatrzymanych obrazów tego, co przestało istnieć (więcej – część zdjęć została wykonana ze świadomością, że za chwilę świat, który rejestruje, zniknie). To „zatrzymanie” ma jednak i drugie znaczenie, wiążące się ze strategią autorki: skoro fotografie pokazują życie jeszcze sprzed zniszczenia, to w pewnym sensie je zatrzymują, stawiają mu opór. Są i zapisem, i obroną przed unicestwieniem. Konttinen nie ukrywa fotograficznej natury obrazów – ramy są tu widoczne, widz wie, że ma do czynienia ze zdjęciami. Dynamika filmującej je kamery jest zmienna: czasem jej oko przybliży się lub oddala, czasem przesuwa się, skupiając na coraz to innych detalach – każdy taki zabieg niejako uruchamia kadr. Podstawowym działaniem „uruchamiającym” jest tu jednak montaż. Chodzi nie tylko o zestawianie fotografii w pewnym porządku (pozwalającym na prowadzenie logicznej narracji albo też kontrastowanie znaczeń), o grę obrazem (np. „skokowe” przesuwanie fotografii w kadrze, co ma imitować przedstawiony na danym zdjęciu skok na gumowej piłce), ale też o łączenie tych fotografii z materiałami filmowymi i z dźwiękiem. Zdjęciom towarzyszą przecież opowieści czy dialogi, tłem są odgłosy ulicy albo piosenki dziecięce. Cała ta warstwa audialna nie musi mieć charakteru diegetycznego, jej montaż z warstwą wizualną jest arbitralny, lecz spójny i zrozu-

miały. Inaczej, jak wspomniałam, rzecz ma się z fragmentami filmowymi zarejestrowanymi w nowym Byker. Kontrasty, jakimi operuje tu reżyserka, pozwalają uruchomić zarówno to, co wizualne, jak i audialne. Mechanizm ten działa na wszystkich poziomach – i przyłączeniu obrazu z dźwiękiem w obrębie materiałów filmowych czy też fotograficznych, i przy zestawianiu tych scen ze sobą.

W efekcie otrzymujemy złożoną konstrukcję – i właśnie ten konstrukcyjny charakter *Byker* okazuje się kluczowy dla interpretacji filmu i przestrzeni w nim pokazanej. Konttinen bowiem dopasowuje do siebie rozproszone elementy tak, by końcowa struktura miała silnie ideologiczny wydźwięk. Na powrót scala to, co zniszczone, przekreślając proces wyburzania. Stara się też obrazem przedstawić to, co wybrzmiewa w komentarzu odautorskim – Byker to nie slumsy, ale wspólnota. Od początku filmu konsekwentnie buduje, by trzymać się Lefebvre’owskiej koncepcji, własną (wspólnotową?) przestrzeń reprezentacji. To, co planiści uznaliby zapewne za przestrzeń biedy, ukazuje jako przestrzeń życia, organicznie związaną z mieszkańcami, przez nich odmienianą i dopasowywaną do jednostkowej wyobraźni. Nie znaczy to wcale, że reżyserka idealizuje rzeczywistość, poetyzuje nędzę. Bieda jest tu stale obecna zarówno w obrazie, jak i słowie: jako doświadczenie, trauma, upokorzenie ale także zasada istnienia wspólnoty (jak wspomina jedna z kobiet – w starym Byker nikt nikomu niczego nie zazdrościł, bo nikt niczego nie miał). Chodzi tu raczej o upodmiotowienie zarówno samej społeczności, jej poszczególnych reprezentantów, ale też ich przestrzeni. Konttinen składa mozaikę obrazów i dźwięków w taki sposób, że anonimowa postać w kadrze, sfotografowana na tle swego skromnego domostwa, staje się zindywidualizowaną jednostką prezentującą miejsce wykreowane na własnych zasadach. A pozornie zunifikowana przestrzeń ulicy i monotonnej, „bezosobowej” architektury okazuje się sprzęgnięta z dynamiką egzystencji lokalnej wspólnoty. Wrażenie to jest tym silniejsze, im mocniej w kadry wdzierają się obrazy zniszczenia. Od połowy filmu życie zaczyna uciekać z przestrzeni – jak w fotografii, na której widać rząd domów w połowie jeszcze stojących, a w połowie wyburzonych. Skromne, schludne pokoje z pierwszej części *Byker* zostają skontrastowane ze zwałami gruzu, desek, opuszczonymi wnętrzami z resztkami tapet i porzuconych sprzętów. Wyburzenie tkanki miejskiej (slumsów) jest tożsame z likwidacją wspólnoty. Zaś koncepcja „bezstratnego” przeniesienia jej w nową przestrzeń, nawet jeśli dla tej społeczności zaplanowaną, musi być mrzonką, jeśli nie decydują o niej sami mieszkańcy. Film jest jednocześnie i elegią, i jej zaprzeczeniem, bowiem odwraca proces anihilacji, choćby tylko symbolicznie.

Między nową falą a thatcheryzmem

Oczywiście, przedstawienia przestrzeni robotniczego osiedla w *Byker* nie są „niewinne” – wpisują się w bogatą tradycję brytyjskiego filmowego (i fotograficznego) realizmu społecznego, a zatem funkcjonują w kontekście estetyki mocno skonwencjonalizowanej i zideologizowanej. Film Konttinen powstał na początku lat 80. i choć sprawy, o których mówi, mają swój początek jeszcze w latach 60. (plany i decyzje o przebudowie dzielnicy), nie sposób nie widzieć go przez pryzmat epoki thatcheryzmu oraz kina społecznego, które wówczas powstawało. W tym kontekście *Byker* okazuje się projektem nieoczywistym. Po pierwsze dlatego, że niejako odrzuca retorykę dominującą w latach 80. i powraca do tej typowej dla lat 60., a po drugie, że swoim, nazwijmy to, lewicowym tonem paradoksalnie występuje przeciw ideologii właściwej nie tyle polityce thatcheryzmu, ile laburzystów.

Jeśli przyjąć podział zaproponowany przez Huw Benyona, a dotyczący reprezentacji pracy brytyjskiej klasy robotniczej w filmie, wyodrębnioną przez niego fazę „pracy he-

roicznej” można przyporządkować latom 60., natomiast fazę „zniszczenia pracy” właśnie latom 80. Ta pierwsza dotyczy przede wszystkim obrazów typowych dla filmów brytyjskiej Nowej Fali. Idąc za manifestem poprzedzającego nową falę dokumentalistycznego ruchu Free Cinema i jego szerszą eksplikacją pióra Gavina Lamberta³⁶, filmy te miały wyrażać wiarę w „poetrykę dnia codziennego”. Skupiały się na portretowaniu dotąd niechętnie przedstawianej, bo mało reprezentacyjnej, powszedniej rzeczywistości niższych warstw społecznych, a więc przestrzeń – i miejska, i domowa – miała tu niepoślednie znaczenie. To właśnie filmom z tego okresu zawdzięczamy krystalizację obrazów-znaków jednoznacznie wskazujących na przynależność do nurtu realizmu społecznego. Do nich należą ikoniczne wizerunki niekończących się rzędów ceglanych domków, ciasnych kuchennych wnętrz, przymglonych pejzaży miast na tle fabrycznych hal i kominów. Poezja, o której pisał Lambert, nie miała oznaczać idealizacji, choć z pewnością wiązała się z estetyzacją. Na przełomie lat 50. i 60., a więc w czasie wzrostu zainteresowania kulturą robotniczą, obrazy te miały szczególną nośność i na długo określiły ikonografię typową dla kina realizmu społecznego. I choć w filmach nowej fali *de facto* bardzo niewiele miejsca poświęca się przedstawieniom samej pracy, z pewnością można mówić o fazie „heroiczności”, przy czym heroizm wiąże się tu przede wszystkim z etosem, silną tożsamością klasową. W ciągu dwóch dekad, zwłaszcza po objęciu rządów przez Partię Konserwatywną i Margaret Thatcher w 1979 r., etos ten uległ rozpadowi, tak jak i cała kultura klasy robotniczej, przede wszystkim z racji politycznego i gospodarczego przesunięcia Wielkiej Brytanii w stronę neoliberalizmu oraz ogromnych kosztów społecznych tych przemian. Faza „zniszczenia pracy” wiąże się więc ze niszczeniem tożsamości klasowej, a co za tym idzie – wspólnotowości. Konttinen nie podejmuje otwarcie tej kwestii, ale jej film, wchodząc na obszar dobrze rozpoznanej tradycji wizualnej, musi funkcjonować w tym szerszym kontekście. Reżyserka nie stosuje jednak środków właściwych ponurej estetyce ówczesnych filmów takich twórców, jak Ken Loach, Mike Leigh czy Alan Clarke. Choć *Byker* dotyczy przede wszystkim rozpadu, to jednak cała pierwsza jego część odsyła właśnie do „poetryki dnia codziennego” i ikonografii przestrzeni właściwej filmom z początków lat 60. Ma to swój ciężar ideowy (ideologiczny?) – sięganie do stylu fazy heroiczności, gdy wszystko jest zanurzone w fazie niszczenia, to również działanie kontestacyjne.

Druga ze wspomnianych nieoczywistości dotyczy kierunku krytyki obecnej w *Byker*. Sytuując film na tle brytyjskiego kina społecznego lat 80., trudno mieć wątpliwości co do antythatcherowskiej wymowy. A przecież plany urbanistyczne, koncepcje architektoniczne i sama przebudowa wyrastały z lewicowego przekonania o konieczności poprawy warunków życia niższych klas społecznych. Przebudowa Byker miała być symbolem podejścia progresywnego, otwartego na głos mieszkańców. Samo osiedle miało być osiedlem komunalnym, nie można więc mówić tu o gentryfikacji (typowej dla czasów thatcheryzmu). Oczywiście, zarówno projekt Konttinen, jak raport Malpassa udowadniają, że piękny plan zawiódł, nie wyszedł poza dobre intencje. Niemniej utopia, jaką niewątpliwie była koncepcja nowego osiedla bezboleśnie adaptującego się do istniejącej już struktury społeczności, miała charakter lewicowy, wypływała ze specyficznego sposobu myślenia, jaki towarzyszył powojennym założeniom urbanistycznym w Wielkiej Brytanii. Przy tym była jednak formą inżynierii społecznej – przykładem eksperymentu przeprowadzonego przy jedynie pozornym uczestnictwie „przedmiotu” tych działań. Co ważne, Konttinen zdawała sobie sprawę, że ten rodzaj narzucania rzeczywistości urbanistycznej (i architektonicznej) nie jest niczym nowym: *Stare Byker również zostało wybudowane w zasadzie od razu jako całość, na użytek robotników lokalnego przemysłu, choć nie dla jednego, konkretnego zakładu. Dzielnica przetrwała wystarczająco długo – jakieś trzy, cztery pokolenia – żeby mieszkańcy zdążyli uformować ścisłą spo-*

teczność. Stabilność przemysłu, świadomość materialnej trwałości samej dzielnicy temu sprzyjały, społeczność mogła się wzmacniać i rosnąć³⁷. Te trzy, cztery pokolenia zapewniły więc naturalne „zarastanie” tej części miasta organiczną tkanką wspólnotowości aż do momentu, kiedy stały się jednym, kiedy zniknęła obcość narzuconej, przyfabrycznej architektury. Właśnie ten zrost przestrzeni, układu ulic i budynków z trajektoriami ludzkiej egzystencji tak wyraźnie manifestuje się w obrazach starego Byker.

Pozostaje pytanie, być może retoryczne: czy skoro Sirkka-Liisa Konttinen na swój sposób na nowo skonstruowała miejsce i wspólnotę, których fizyczne zniszczenie obserwowano, jej projekt także można uznać za rodzaj inżynierii społecznej w służbie określonej idei? Tak, lecz nie do końca. Przynależność, a może wrośnięcie artystki w społeczność, o której opowiada, przeczyłaby takiej konstatacji. Reżyserka nie narzuca tej społeczności własnej wizji, nie strukturuje – jak Lefebvre’owscy naukowcy, urbaniści i artyści z zacięciem społecznym – obrazu rzeczywistości, który odgórną decyzją ma stanowić idealne rozwiązanie lokalnych kwestii społecznych. Konttinen patrzy od środka, choć staje za aparatem/kamerą, przedstawia świat na zasadach i warunkach tych, którzy w tym świecie żyją. Potem przychodzi jednak czas złożenia elementów w audiowizualną całość i rzeczywistość, w tym momencie zamienia się w inżynierkę społeczną projektującą utopię.

W 2003 r. Sirkka-Liisa Konttinen powróciła do nowego Byker – teraz już Byker Wall Estate. U progu nowego wieku osiedle zamieszkiwała społeczność wielokulturowa – głównie oczekujący na decyzję o azylu uchodźcy z Afryki, Bliskiego Wschodu, Azji. Powrót ten zaowocował znów i albumem fotograficznym (*Byker Revisited. Portrait of a Community*³⁸), i filmem dokumentalnym (*Today I'm With You*, 2010). Artystka zachowała formułę „portretu rodziny we wnętrzu”, ale narracje starszego i nowszego projektu mają odwrotne kierunki. *Byker* rysowało homogeniczną wspólnotę rozbitą i zatimizowaną przez dyrektywy urbanistów. *Byker Revisited. Portrait of a Community/Today I'm With You* pokazują gotowe miejsce, które dało schronienie (a może i szansę wspólnotowości) społeczności heterogenicznej pod względem i etnicznym, i kulturowym. Ten epilog z początku XXI w. z czasem zaczął odrywać się od swego „zasadniczego” tekstu, jakim był *Byker*. Opowieść o nim byłaby już jednak opowieścią o całkiem nowym porządku społecznym i politycznym, w całkiem innym kontekście urbanistycznym.

¹ Taka argumentacja pojawia się zarówno w opublikowanej na stronie internetowej Amber historii kolektywu – <https://www.amber-online.com/about/history/>, jak i w wywiadach z poszczególnymi jego członkami – <https://www.amber-online.com/collection/actt-interviews/> (dostęp 12.11.2019).

² Tradycyjną kulturę, zwyczaje, wartości i światopogląd brytyjskiej klasy robotniczej doskonale opisał Richard Hoggart w swojej przełomowej pracy *The Uses of Literacy* wydanej w Londynie w 1957 r. W Polsce książka ta ukazała się pod tytułem *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii* (tłum. A. Kłoskowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976).

³ Fragment wypowiedzi Sirkki-Lissy Konttinen w filmie *Byker*.

⁴ <https://shop.amber-online.com/collections/books-catalogues/products/sirkka-liisa-konttinen-byker> (dostęp 23.11.2019).

⁵ S-L. Konttinen, *Byker*, Bloodaxe Books, Amber Side, Newcastle 1988. Konttinen przytacza tę wypowiedź, starając się zachować brzmienie typowe dla dialektu Geordie, charakterystycznego dla regionu Northumberland, a więc północno-wschodniej Anglii, gdzie leży również Newcastle. Dlatego też obecne tu „tarra”, oznaczające pożegnalne „cześć”, różni się nieco zapisem od słownikowego „ta-ra”.

⁶ Z rozmowy przeprowadzonej przez autorkę z Sirkką-Liisą Konttinen w listopadzie 2017 r.

⁷ Tamże.

⁸ Zob. R. Hoggart, dz. cyt.

- ⁹ Z rozmowy przeprowadzonej z Sirkką-Liisą Konttinen.
- ¹⁰ Zaskakujące, jak blisko idea Sirkki-Liisy Konttinen była idei polskiej artystki, Zofii Rydet. Zestawienie zdjęć przedstawiających mieszkańców Byker w ich domach z cyklem *Zapis Socjologiczny Rydet* (niemal dekadę późniejszym), a także intencji autorskich obu fotograficzek, może się okazać bardzo inspirujące. Konttinen poznała prace Rydet, ale znacznie później niż powstał jej własny projekt.
- ¹¹ D. Kynaston, *Austerity Britain*, Bloomsbury, London 2007, s. 30-31.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże, s. 35.
- ¹⁴ Tamże, s. 45-47.
- ¹⁵ *An Enquiry Into People's Homes. Publication for the Advertising Service Guild*, Mass Observation Archive, University of Sussex Special Collections, 1943.
- ¹⁶ Za: D. Kynaston, dz. cyt., s. 51.
- ¹⁷ Zob. Raport Fundacji NHBC, s. 20. <http://www.nhbc.co.uk/cms/publish/consumer/NewsandComment/HomesThroughTheDecades.pdf> (dostęp 13.11.2019).
- ¹⁸ Pełne opracowanie dotyczące Ralpa Erskine'a i jego partycypacyjnego modelu pracy można znaleźć w tekście: N. Vall, *Social Engineering and participation in Anglo-Swedish housing 1945-1976: Ralph Erskine's vernacular plan*, „Planning Perspectives” 2012, tom 28, nr 2, s. 223-245. <https://doi.org/10.1080/02665433.2013.737710> (dostęp: 16.11.2019).
- ¹⁹ Wystarczy przywołać kilka opinii z brytyjskich mediów i ze stron internetowych poświęconych architekturze: <https://www.theguardian.com/society/2005/mar/22/housingpolicy.guardianobituaries>; http://www.bbc.co.uk/tyne/content/articles/2007/01/06/byker_redevelopment_feature.shtml; <http://architectureul.com/architecture/byker-wall>. W 2007 r. Byker Estate otrzymała kategorię Grade II na oficjalnej liście najbardziej znaczących budowli i miejsc w Wielkiej Brytanii: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1392128> (dostęp: 15.12.2019).
- ²⁰ P. Malpass, *A reappraisal of Byker. Part 1: Magic, myth and the architect*, „Architects' Journal” 9.05.1979, s. 961-969; tegoż: *A reappraisal of Byker. Part 2: Magic myth and the architect*, „Architects' Journal” 16.05.1979, s. 1011-1020.
- ²¹ N. Dennis, *In dispraise of political trust*, w: *Public participation in planning*, red. W. Sewell, J. Coppock, Wiley, London 1977. Cyt. za: P. Malpass, *A reappraisal of Byker. Part 2*, dz. cyt., s. 1014.
- ²² P. Malpass, *A reappraisal of Byker. Part 1*, dz. cyt., s. 964.
- ²³ Cytat z filmu *Byker*.
- ²⁴ <https://shop.amber-online.com/collections/books-catalogues/products/sirkka-liisa-konttinen-byker> (dostęp 22.11.2019).
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ A. Honess, Roe, *Spatial Contestation and Loss of Place in Amber's „Byker”*, „Journal of British Cinema and Television” 2007, tom 4, nr 2, s. 307-321.
- ²⁸ Zob. H. Lefebvre, *The Production of Space*, tłum. D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford 1991, s. 37-41.
- ²⁹ A. Honess Roe, dz. cyt., s. 310.
- ³⁰ H. Lefebvre, dz. cyt., s. 38.
- ³¹ Tamże.
- ³² Tamże, s. 39.
- ³³ D. Harvey, *From space to place and back again: reflections on the condition of postmodernity*, w: *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, red. J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson, L. Tickner, Routledge, London 1993, s. 3-29. Cyt. za: A. Honess Roe, dz. cyt., s. 311.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże, s. 313-315.
- ³⁶ G. Lambert, *Free Cinema, Sight & Sound* 1956, tom. 25, s. 174.
- ³⁷ Z rozmowy przeprowadzonej z Sirkką-Liisą Konttinen.
- ³⁸ S.-L. Konttinen, *Byker Revisited. Portrait of a Community*, Northumbria Press, Newcastle upon Tyne 2009.

Karolina Kosińska

Doktor filmoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Redaktorka naczelną „Kwartalnika Filmowego”. Autorka książki *Androgyn. Tożsamość, tęsknota, pragnienie* (2015), uhonorowanej Nagrodą im. Bolesława Michalka za najlepszą książkę filmoznawczą roku. Zainteresowania naukowe: brytyjskie kino społeczne i formy filmowego realizmu społecznego.

Bibliografia

- Beynon, H.** (2001). Images of Labour/Images of Class. W: S. Rowbotham, H. Beynon (red.), *Looking at Class: Film, Television and the Working Class in Britain* (ss. 25-40). London – New York: Rivers Oram Press.
- Harvey, D.** (1993). From Space to Place and Back Again: Reflections on the Condition of Post-modernity. W: J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson, L. Tickner (red.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change* (ss. 3-29). London: Routledge.
- Honess Roe, A.** (2007). Spatial Contestation and Loss of Place in Amber's „Byker“. *Journal of British Cinema and Television*, 4 (2), ss. 307-321.
- Konttinen, S.-L.** (1988). *Byker*. Newcastle: Bloodaxe Books – Amber Side.
- Kynaston, D.** (2007). *Austerity Britain*. London: Bloomsbury.
- Lambert, G.** (1956). Free Cinema. *Sight & Sound*, 25, s. 174.
- Lefebvre, H.** (1991). *The Production of Space* (tłum. D. Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell.
- Malpass, P.** (1979, 16 maja). A Reappraisal of Byker. Part 2: Magic, Myth and the Architect, *Architects' Journal*, ss. 1011-1020.
- Malpass, P.** (1979, 9 maja). A Reappraisal of Byker. Part 1: Magic, Myth and the Architect. *Architects' Journal*, ss. 961-969.
- Vall, N.** (2012). Social Engineering and Participation in Anglo-Swedish Housing 1945-1976: Ralph Erskine's Vernacular Plan. *Planning Perspectives*, 28 (2), ss. 223-245. <https://doi.org/10.1080/02665433.2013.737710>

Keywords:

Sirkka-Liisa
Konttinen;
Amber collective;
British cinema;
social realism;
architecture;
urban planning;
community

Abstract

Karolina Kosińska

Architecture, Urban Planning and Community – *Byker* by Sirkka-Liisa Konttinen

The article focuses on the project *Byker* (1983) by Sirkka-Liisa Konttinen, a member of the Amber Collective from Newcastle, documenting social life of the working-class communities in Northern England. On the one hand, the film is a record of the transformation of Byker (the city's authorities decided to demolish the terraced houses, declaring them as slums, and to replace them with a modern development – blocks of flats designed by Ralph Erskine). On the other, it may be treated as a voice in the lively discussion concerning postwar British architecture and urban planning. Kosińska argues that *Byker*, although quite nostalgic in tone, is above all – because of its hybrid form and also its complex rhetorical devices – trying to symbolically reverse the process of annihilation, to (re)construct the community, and to give the control over the living space back to this community. Kosińska refers to the arguments of Annabell Honess Roe and to the theory of the space as a social product formulated by Henri Lefebvre. She also places the film in the context of urban planning, using the account written by Peter Malpass that destroys the myth of success that accompanied the redevelopment of Byker.