

Topografie i krajobrazy

Pamięci Mamy

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3641

50 lat
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

I l o n a C o p i k

Topografie
i krajobrazy
Filmowy Śląsk

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Piotr Zwierzchowski



Polskie Towarzystwo
Badań nad Filmem i Mediami

Świata jest za dużo, lepiej więc skupić się na szczególe,
nie na całości.

Olga Tokarczuk, *Bieguni*

Chodzi mi o ten kawałek powietrza, który wycinam, zdejmuję
i chowam do portfela jak fotografię.

Wojciech Kuczok [***]

Wstęp

W obszarach badawczych podjętych przeze mnie w niniejszej książce spotykają się dwie kluczowe kwestie: filmu i miejsca. Wyznaczają one zarazem horyzont zainteresowań, jaki tworzy krąg problemów skupionych wokół konsekwencji tak zwanego zwrotu przestrzennego/topograficznego w humanistyce i jego wpływu na badania nad filmem i mediami. Nie chodzi przy tym wyłącznie o to, że w centrum problematyki badawczej umieszcza się przestrzeń, traktując ją jako główne ogniwo percepcji, ale o to, że podkreśla się jej konstrukcyjny wymiar¹. Przestrzeń staje się pojęciem funkcjonującym w złożonych sieciach relacji, obejmujących w równym stopniu kwestie fizyczne, materialne i wirtualne, które łączą się z nasilonymi współcześnie procesami mediatyzacji. Ten profil badawczy obliguje do przemyślenia niejako na nowo kwestii miejsca i jego reprezentacji, związanych z tym problemów lokalizacji, tożsamości, pamięci, topografii, z uwzględnieniem ich dynamiki i procesualności, są one bowiem dzisiaj uchwytnie w naukowym opisie – co wyraźnie widać z różnych perspektyw badawczych – nie tyle jako to, co „jest”, ile raczej jako to, co nieustannie „tworzy się” w formie konstelacji zmiennych w ruchu transformacji. Źródłem inspiracji dla tak zorientowanych badań jest geografia humanistyczna – jej obszar badawczy (przyrodnicze, kulturowe, regionalne środowisko człowieka), a także aparatura pojęciowa i narzędzia operacyjne (topografie, mapy, mapowanie) w ostatnich latach nieustannie ożywiają uczone eksploracje w dziedzinie humanistyki, co daje o sobie znać zwłaszcza na gruncie literaturoznawstwa². Punktem wyjścia jest w nich miejsce geograficzne funkcjonujące w rozmaitych kontekstach (społecznych, kulturowych, historycznych) i praktyki jego zapisywania, rozumiane jednak nie tylko w kategoriach reprezentacji, ale interaktywnej współkreacji.

¹ D. BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2012, s. 336.

² Zob. zwłaszcza: E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014; A. KRONENBERG: *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014; *Topo-grafie*. Tom monograficzny. „Teksty Drugie” 2014, nr 6.

Jednym z głównych założeń badawczych, jakie sobie postawiłam, była więc 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. Z jednej strony w dziele filmowym krzyżują się różne sensory i dyskursy danej kultury, możliwe do odszyfrowania w toku analizy, z drugiej strony film jest współuczestnikiem procesów kulturowych, partycypuje w mediatyzowanej produkcji kultury i tożsamości. Terminy: „przestrzeń”, „miejsce”, „region”, w wielu wypadkach traktowane przeze mnie synonimicznie, za każdym razem odsyłają więc do obszaru rozumianego jako geograficzno-kulturowy konkretny oraz do geograficznego wymiaru jako kluczowego aspektu produkcji kulturowej. Zastosowanie takiego klucza do badania twórczości filmowej poprzedzało inne ważne założenie, mianowicie że miejsce, niejako wbrew opiniom osób głoszących jego zatarcie, nie zaniknęło bynajmniej, a jedynie ulega współcześnie daleko posuniętym przeobrażeniom, w których zasadniczą rolę odgrywa wzajemne przenikanie się obszarów tego, co realne/wyobrażeniowe/medialne. Jako przedmiot badania wybrałam filmy „topograficzne” w tym sensie, że 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). Przez pojęcie filmu rozumiem przy tym różne gatunki filmowe (film dokumentalny, fabularny), formy (kino głównego nurtu, niezależne, amatorskie), przestrzenie odbioru (film w kinie, telewizji, na DVD i w środowisku internetowym). Motywem wspólnym są obecne na ekranie struktury miejsca i krajobrazu, pojawiające się w reprezentacjach filmowych aluzyjnie albo jako starannie tkana osnowa, za każdym razem ujawniając określony punkt widzenia (zdystansowanego obserwatora, mieszkańca, przybysza).

Słowem kluczem jest w tej pracy krajobraz – pojęcie w moim przekonaniu wiążące wątki relacji: film/miejsce na zasadzie koincydencji tego, co geograficzne/artystyczne, realne/mediowane, estetyczne/kulturowe, pogładowe/doświadczeniowe etc. Krajobraz filmowy stanowi tu obraz kraju (miejsca), dostępny władzom widzenia obiekt określonej „widzialności”, a zarazem pretekst do rozważań antropologicznych nakierowanych na formy jakiegoś rodzaju uczestnictwa w ekranowej przestrzeni, jej współprzeżywania, roztrząsania. W tym sensie zakłada on nieco inny odbiór w obiegu lokalnym (przez widza „zanurzonego” w realnej przestrzeni mediowanej na ekranie), inny zaś w obiegu narodowym czy globalnym (przez widza empatycznie tylko zaangażowanego w problematykę, którą zna za pośrednictwem krążących obrazów). Jednym z głównych problemów, jakie skupia w sobie krajobraz filmowy, jest przy tym jego status ontologiczny. Istotne wydaje się bowiem postawienie pytania: Do jakiego stopnia można zawierzyć obrazowi filmowemu? Na ile krajobraz uchwycony w obiektywie daje się traktować jako tożsamy z realnym miejscem? Odpowiedź wydaje się tym bardziej istotna, że właściwie bardziej zasadne byłoby dzisiaj postawienie tezy przeciwnej, o końcu krajobrazu i szerzej – wszelkiej analogiczności, gdyż mamy do czynienia z sytuacją, kiedy większość filmowych scenografii powstaje w procesach postprodukcji, z zaangażowaniem efektów symulacji komputerowej. Paradygmat

filmowego realizmu w tych warunkach może się wydawać nie tylko anachroniczny, ale nawet – z technologicznego punktu widzenia – niemożliwy do zastosowania.

Jeśli, niejako na przekór temu, w odniesieniu do filmów „topograficznych” stawiam tezę o wskrzeszeniu realizmu, to mam na myśli jego rozumienie jako konstruktu. Przestrzenność w ramach diegezy medium filmowego może potencjalnie ujawniać naturę rzeczywistych relacji pomiędzy miejscem, czasem, tożsamością poprzez kumulację wzorów kulturowych, rytmów życia, podziałów społecznych, funkcji ekonomicznych etc. „Atrybuty *mise-and-scene* są skomponowane z przestrzennych faktów, które denotują rozumienie przestrzeni społecznej [...]”³ – pisze medioznawca Les Roberts, analizując na gruncie brytyjskim lokalne filmy (o Liverpoolu). Ma na myśli fakt, że w pewnym istotnym sensie to, co widzimy na ekranie, ma związek z realnym, prawdziwym życiem. Film jest produktem praktyk i wyobrażeń przestrzennych, odwzorowuje je i kształtuje zarazem, angażując się w poetykę i politykę miejsca oraz wyrażając troskę o zachowanie jego pamięci kulturowej. Czyni to niezależnie od tego, czy jego krajobraz jest „uchwycony” w obiektywie (i czy odpowiadają mu rzeczywiste lokacje), czy też jest w jakiś sposób sztucznie wykreowany; także bez względu na to, czy jest efektem zastosowania technologii analogowej czy cyfrowej. Wszystko to sprawia jednak, że kategoria krajobrazu obarczona jest swego rodzaju paradoksem, wyraża ją bowiem za każdym razem wtórne (mediowane) umiejscowienie, któremu zresztą w płaszczyźnie kulturowej odpowiada nieuchronna utrata łączności współczesnego człowieka z kulturowymi autentykami. Zdaniem wielu badaczy to właśnie skutek dostrzegalnych głębokich transformacji miejsca twórcy pragną utrwalić jego kształt w przestrzeni medium, co zresztą często budzi odniesienia nostalgiczne.

Hipotezą znajdującą potwierdzenie w książce było przekonanie, że istnieje zjawisko określane jako „filmowy Śląsk”. W toku prowadzonych badań usiłowałam odpowiedzieć na pytanie, czym w istocie ten fenomen miałby być. Już pobieżny rekonesans twórczości filmowej, w której śląskie krajobrazy i miejsca odgrywają znaczącą rolę, przekonał mnie, że nie chodzi tu wyłącznie o filmowy wizerunek, jakąś sumę Śląska na ekranie (w znaczeniu na przykład takim, jakie mają filmowe obrazy – syntezy miast: Paryża, Nowego Jorku, Berlina⁴). Analizy i interpretacje zgromadzonego materiału, a także namysł nad współczesnym sensem miejsca pozwoliły mi dojść do wniosku, że jest to złożone i specyficzne zjawisko kulturowe. Jego źródłem jest wypracowana lokalna tradycja filmowa oraz splot uwarunkowań lokalnych i okoliczności dziejowych. Wśród tych ostatnich nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż Śląsk w swej historii był obiektem silnego ideologicznego naporu, a jego krajobraz był wykorzystywany do tworzenia różnych symbolicznych wizji (np. Śląska egzotyczno-przemysłowego, odzyskanego, proletariackiego, prospektywnego, a wreszcie wyzyskanego), które wzmacniały pragnienia oddolnego utrwalenia tego, co Tim Edensor nazywa „banal-

³ L. ROBERTS: *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool, Liverpool University Press, 2012, s. 15. [Tłum. własne].

⁴ Ch. BRUNSDON: *London in Cinema: The Cinematic City since 1945*. London, British Film Institute, 2007; D.B. CLARKE: *The Cinematic City*. London, Routledge, 1997; M. SARYUSZ-WOLSKA: *Berlin: filmowy obraz miasta*. Kraków, Rabid, 2007.

nym światem”⁵, a co miało szansę się realizować między innymi dzięki powstającym licznie przy fabrykach i kopalniach amatorskim klubom filmowym. Śląsk filmowy jest przy tym przypadkiem o tyle ciekawym, że tradycja tworzenia/odbioru filmu i pisania o filmie wiąże kino lokalne z umiejscowioną praktyką kulturową, będącą wyrazem czegoś, co można określić jako filmowe postrzeganie rzeczywistości (a może nawet specyficzną „kulturę widzenia”?) świadczące tyleż o potencjale estetycznym krajobrazu geograficznego, ile o sile oddziaływania kultury warstwowo zapisanej w miejscu.

Książka lokuje się w obrębie badań śląskoznawczych, dlatego wypada mi się także wytłumaczyć z nazwy „Śląsk”, jaka znalazła się w tytule. Z pewnością bardziej precyzyjne i naukowe byłoby użycie terminu „Górny Śląsk” (na określenie regionu historyczno-kulturowego o ustalonych granicach geograficznych w dorzeczu górnej Odry)⁶. Używając bardziej ogólnej nazwy, nie chciałam jej kojarzyć z granicami administracyjnymi (województwa śląskiego) czy też obszarem metropolitalnym, ale wskazać na nieostrość granic wyrażanej artystycznie „śląskości”, jej dyskusyjność, intuicyjny wymiar oraz fakt, że współczesny Górny Śląsk przechowuje historyczną ideę Śląska – całości. Ideę, która zresztą kieruje uwagę poza stereotyp krajobrazu przemysłowego, kojarzonego z zagłębieniem węglowym, kominami, fabrykami, kopalniami i niebem czarnym od dymu, i pomaga dostrzec to, o czym niegdyś pisał Kazimierz Popiołek, mianowicie, że Śląsk to

również obszary rolnicze, prawdziwie „zielony kraj”, teren o niezwykle urozmaiconym krajobrazie i wspaniałej przyrodzie, bujnej, pasjonującej przeszłości, zasobny w piękne zabytki sztuki, co zaś najważniejsze – kraj zamieszkały przez ludność o niezwykłych, na ogół nie znanych i nie docenianych wartościach⁷.

Nazwa „Śląsk” nawiązuje przy tym do ważnych dla konceptualizowania problematyki lokalnej na gruncie kulturoznawstwa i literaturoznawstwa tytułów z ostatnich lat⁸. Ponadto zdecydowanie bardziej interesujący aniżeli kwestia granic i powinności terminologicznych z nimi związanych wydaje mi się przestrzenny wymiar praktyk

⁵ T. EDENSOR: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Przeł. A. SADZA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004, s. 71.

⁶ P. GREINER: *Pojęcie i granice Górnego Śląska*. W: *Śląsk w edukacji regionalnej*. Red. M. STAŃCZAK. Strzelce Opolskie, Starostwo Powiatowe, 2005, s. 51–59.

⁷ *Ziemia Staropolski: Górny Śląsk*. T. V, cz. I. Red. K. POPIOŁEK. Poznań, Instytut Zachodni, 1959, s. 5–6.

⁸ Poczawszy od słynnego numeru czasopisma „NaGłos” 1994, nr 15/16 (40/41), zatytułowanego *Śląsk*, po takie publikacje, jak przede wszystkim: A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Myśleć Śląsk*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007; *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. W. KUNICKI. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009; E. DUTKA: *Zapisywanie miejsc*. *Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011; M. SMOLORZ: *Śląsk wymyślony*. Katowice, Antena Górnośląska, 2012.

kulturowych, doświadczeń zlokalizowanych w miejscu. Wynika stąd akcentowanie topografii jako „zapisów” miejsca dokonanych za pośrednictwem medium filmu, a zarazem (kraj)obrazów – jego wizji, które zawsze są następstwem przyjęcia jakiegoś punktu widzenia. Zróżnicowanie pozycji wypowiedzeniowych podmiotów kieruje uwagę badawczą na różne mikroprzestrzenie składające się na obszar znaczeniowy obdarzony wspólną nazwą „Śląsk”, a zarazem tłumaczy dostrzegalną również w przestrzeni społecznej nieprzystawalność doświadczeń, często pociągającą za sobą trudności komunikacyjne.

Warto dodać, że Śląsk jest niejednorodny z uwagi na różne kultury pamięci, jakie stały się jego historycznym udziałem (obejmujące pamięci polskich Ślązaków, śląskich Polaków, śląskich Ślązaków, emigrantów, mniejszości niemieckiej etc.), ale także dlatego, że od przeszło dwóch dekad definiowany jest w kategoriach transformacji społeczno-ustrojowej i zmiany ekonomicznej determinującej poszukiwanie w warunkach postindustrialnych jego nowej/nowych tożsamości. Sytuacja ta z jednej strony daje sposobność rewitalizacji tożsamości w oparciu o próby wypracowania jakiejś wspólnej narracji regionalnej ponad dawnymi podziałami i stereotypami, z drugiej – intensyfikuje procesy globalne skupione wokół zjawisk deterytorializacji, mediatyzacji, cyrkulacji towarów. Można się w tym miejscu zgodzić z Arjunem Appaduraim, który pisze o dogłębnej zmianie, w jakiej funkcjonuje dzisiaj lokalność. Jego zdaniem siły globalizacji nie destruują lokalnych wspólnot, „pozostaje wciąż sporo miejsca dla pogłębionych badań nad swoistymi geografiami, dziejami i językami”⁹, ponieważ globalizacja to „zlokalizowany proces”¹⁰. Równocześnie nie należy zapominać, że lokalność podlega regułom globalnej dynamiki, zasadniczo modyfikującej jej funkcje, z czego wypływa wniosek, iż „nie istnieje nic, co odnosiłoby się jedynie do lokalności”¹¹. W odniesieniu do Śląska pisze o tym Elżbieta Dutka, wyrażając tyleż aprobatę dla współczesnych procesów reterytorializacji („sprawy ogólne znajdują bardzo konkretny wyraz w tym, co najbliższe, lokalne, stanowiące bezpośrednie ramy doświadczeń egzystencjalnych”¹²), jak i podnosząc kwestię konieczności dystansowania się względem lokalności i postrzegania jej w szerszych kontekstach („to, co regionalne, nieodłącznie jest związane z uniwersalnym”¹³).

Ten rodzaj podejścia wydaje się kluczowy w sytuacji, kiedy coraz powszechniej struktury lokalne mobilizuje się na użytek rynku, a samą lokalność przekształca w towar, postrzegając ją jako element dyskursu konsumpcji. W tych warunkach za zasadniczą funkcję krajobrazu często uznaje się doświadczenie wizualne, redukujące sensoryczny, antropologiczny potencjał miejsca do formuły konsumpcyjnego widoku, wykorzystując je jako ergonomiczny chwyt marketingowy. Biorąc pod uwagę przy-

⁹ A. APPADURAI: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przeł. Z. PUCEK. Kraków, Universitas, 2005, s. 31.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² E. DUTKA: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI...*, s. 65.

¹³ Ibidem.

szłość miejsc, Susanne Eichner i Anne Marit Waade proponują, by zamiast o tradycyjnej lokalności, mówić o „kolorycie lokalnym”¹⁴. W ujęciu badaczek określenie to jest warstwowym konceptem, skupiającym się na przestrzeni w jej wymiarach: fizycznym, wyobrażonym i medialnym, i uwidaczniającym całe dzisiejsze uwikłanie lokalności w splot problematyki związanej z mediatyzacją, komunikacją kulturową i dyskursami społecznymi. „Koloryt lokalny” jest podejściem uwzględniającym różne relacje zachodzące w miejscu, a zarazem różne poziomy rozumienia jego sensu, w tym obszary: reprezentacji (obrazy, narracje, strategie artystyczne), produkcji przestrzeni (dyskursy społeczne, polityki, działania obywatelskie) i konsumpcji (branding, turystyka kulturowa, cyrkulacja kapitału). Lokalność rozpięta pomiędzy tymi warstwami okazuje się wielowymiarowym konceptem wskazującym najogólniej na gęstość powiązań pomiędzy życiem i różnymi formami jego reprezentacji i mediatyzacji, projektem, w który z konieczności wpisana jest świadomość przemian kulturowo-cywilizacyjnych współczesnego świata, warunkujących zarazem utopijność marzeń o odzyskaniu jego trwałości.

Na zakończenie chciałabym dodać kilka słów na temat metody. Mimo że generalnie materiałem badawczym są w tym opracowaniu filmy, zastosowana przeze mnie metodologia nie jest tradycyjnym podejściem filmoznawczym w tym sensie, iż nie koncentruje się na kwestiach skupionych wokół teorii i historii filmu, nie stawia sobie za cel rozpracowywania problematyki zjawisk artystycznych: nurtów, szkół, konwencji, stylów. Zamiast tego prezentowane spojrzenie nazwałabym kulturoznawczym (inspirowanym przy tym geografią humanistyczną). Film traktuję jako produkt określonej kultury powstały w specyficznym kulturowym kontekście, jako obraz (reprezentację miejsca) i jako praktykę kulturową (doświadczeniowo zaangażowaną w procesy tworzenia miejsca). Ten profil badawczy ma swoje źródła w antropologii filmu, dziedzinie zainicjowanej na polskim gruncie przez Aleksandra Jackiewicza i Alicję Helman. Znaczący wkład antropologii filmu w kulturoznawczo zorientowane badania nad filmem wyraża się zwłaszcza w podkreślaniu powiązań pomiędzy przestrzenią rzeczywistą i ekranową, zainteresowaniu praktykami filmowymi w znaczeniu doświadczeń kulturowych, akcentowaniu lokalności produkcji filmowej oraz tropieniu śladów struktur nadawczo-odbiorczych w filmie – zdarzeniu zanurzonym w miejscu i konkretnej kulturze. Praca, która w założeniach ma stanowić monograficzne ujęcie „filmowego Śląska”, opiera się na praktykach badawczych zorientowanych na analizy i interpretacje tekstów/obrazów kultury (filmów) oraz ich kontekstów (geograficznych, artystycznych, społecznych, kulturowych). Z punktu widzenia stawianych przeze mnie tez (zwłaszcza tej dotyczącej mediatyzowanej produkcji przestrzeni i tożsamości) z pewnością wartościowe byłoby włączenie do badań odbiorców – uwzględnienie opinii, emocji, wrażeń publiczności (zwłaszcza lokalnej). Ten zamysł musiałby się jednak wiązać ze znaczącym poszerzeniem pola badawczego oraz zastosowaniem innej metodologii, co przekroczyłoby rozmiary tej pracy, pozostawiam go zatem jako punkt wyjścia kolejnych opracowań.

¹⁴ S. EICHNER, A.M. WAADE: *Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron//Broen*. „Global Media Journal”. German Edition, 2015, Vol. 5, No. 1, s. 1–20.

* * *

Dziękuję mojemu Mężowi, Romanowi, oraz Synom, Kubie i Bartkowi, za wyrozumiałość i nieustające wsparcie w czasie pracy nad książką. Ponadto kieruję podziękowania do osób i instytucji – bez których życzliwości niemożliwe byłoby dotarcie do wielu dzieł filmowych – Instytucji Filmowej Silesia-Film (zwłaszcza Filmoteki Śląskiej), filmowców zrzeszonych w śląskich amatorskich klubach filmowych, szczególnie do Wojtka Szwieca, Wojciecha Wikarka i Henryka Latuska. Dziękuję także za pomoc w kompletowaniu filmografii Dorocie Pryndzie oraz Grzegorzowi Stasiakowi, Adamowi Łukaszkowi i Darkowi Maliszewskiemu. Za cenne uwagi jestem wdzięczna prof. dr. hab. Piotrowi Zwierzchowskiemu. Najserdeczniej dziękuję prof. dr. hab. Tadeuszowi Miczce oraz dr. hab. Barbarze Kicie – pierwszym czytelnikom książki. Ich inspirujące komentarze i refleksje z pewnością wzbogaciły jej treść.

Topografien und Landschaften. „Filmschlesien“

Zusammenfassung

Das Buch ist einem geokulturellen Phänomen gewidmet, das „Filmschlesien“ genannt wird. Die Verfasserin analysiert und interpretiert Filme, deren gemeinsames Motiv ist die auf dem Bildschirm widerspiegelte Landschaft von einer Region im Laufe des dort stattfindenden Wandels: vom industriellen zum postindustriellen. Die Filmwerke werden hier betrachtet als „geografisch-kulturelle Ereignisse“ d.h. die Formen der hier lokalisierten Werke (Bilder/ Texte und künstlerische Tätigkeit), welche eine Repräsentanz/Konstruktion von dem Ort darstellen. Die Hauptthesen des Buchs lauten: einerseits überschneiden sich die auf dem Bildschirm sichtbar werdenden verschiedenen Sinne und Diskurse einer gewissen Kultur, die sich analysieren lassen, andererseits ist der Film an Kulturprozessen und an mediatisierter Produktion von Kultur und Identität mitbeteiligt. In weiteren Kapiteln werden diese Thesen hinsichtlich der Wechselbeziehungen zwischen Schlesien, Film, Landschaft, Identität und individuellem u. kollektivem (nationalem, lokalem) Gedächtnis entwickelt.

Das Schlüsselwort der Arbeit ist die Landschaft – ein Begriff, der die Motive der Wechselbeziehung Film/Ort nach der Koinzidenz dessen, was geografisch und künstlerisch, real und mediatisiert, ästhetisch und kulturell, anschaulich und empirisch etc. ist, verbindet. Die Filmlandschaft stellt hier das Bild von dem Land (Ort), den den Behörden zugänglichen Gegenstand einer bestimmten Betrachtungsweise, aber zugleich den Anlass zu anthropologischen Betrachtungen dar, die auf bestimmte Formen der Teilnahme an der Filmkunst, deren Miterlebens und Erörterung gerichtet sind. In dem Sinne wird sie ein bisschen anders im lokalen Ausmaß (von einem in dem realen, auf dem Bildschirm mediatisierten Raum „versunkenen“ Zuschauer) und anders im nationalen oder globalen Ausmaß (von einem empathisch für die ihm nur durch bewegte Bilder bekannte Problematik engagierten Zuschauer) wahrgenommen.

„Filmschlesien“ hat seinen Ursprung in lokaler Tradition und in gewisser Verkettung von lokalen und historischen Umständen. Zu den letztgenannten gehört bedeutsame Tatsache, dass Schlesien in seiner Geschichte unter starkem ideologischem Druck stand und die schlesische Landschaft zum Nährboden von verschiedenen symbolischen Vorstellungen wurde (z.B.: exotisch-industrielles, wiedergewonnenes, proletarisches, zukunftsweisendes und letztendlich ausgenutztes Schlesien).

Die in der Öffentlichkeit geltenden Klischees verstärkten die von der Basis ausgehenden Wünsche danach, den emotional aufgefassten Lebensraum zu verewigen, was vor

allein in den Werken der in zahlreichen seit den 60er Jahren des 20. Jhs bei schlesischen Fabriken und Bergwerken aktiven Amateurfilmklubs organisierten Filmschaffenden zum Ausdruck kommt. Das im vorliegenden Buch erscheinende „Filmschlesien“ ist ein Sonderfall, denn die Tradition einen Film zu machen/zu empfangen und über Filmkunst zu schreiben verbindet lokales Kino mit einheimischer Kulturpraxis, die die Wirklichkeitsbetrachtung mittels Filmkunst (spezifische Betrachtungskultur) zum Ausdruck bringt. Die hier analysierten Filmwerke zeugen sowohl vom ästhetischen Potenzial der geografischen Landschaft, als auch von der Wirkungskraft der an Ort und Stelle schichtweise gebildeten Kultur.

Spis treści

Wstęp | 7

Część I

Śląsk – Film – Krajobraz

Rozdział 1. Widzialności krajobrazu | 17

1.1. Krajobraz: od obrazu kraju do medium kultury | 17

1.2. Krajobraz jako obraz (widok i mapa) | 22

1.3. Krajobraz jako doświadczenie antropologiczne | 31

1.4. Film: krajobraz i przestrzeń | 37

1.5. Krajobraz filmowy jako krajobraz kulturowy | 44

1.6. Topografia filmowa | 51

Rozdział 2. Mediatyzowana produkcja przestrzeni i tożsamości | 62

2.1. Tradycja badań filmowych na Górnym Śląsku | 62

2.2. Małe kino śląskie? | 74

2.3. Kutzowisko | 84

2.4. Filmowanie „umiejscowione” | 93

2.5. Śląskie imaginarium | 102

2.6. Produkcja przestrzeni i tożsamości | 108

Część II

Topografie

Rozdział 3. Chorografie | 119

3.1. Chorografia, czyli opis | 119

3.2. Mapa Ziem Odzyskanych | 123

3.3. Krajobraz wesołej przemysłowości | 128

3.4. Apokalipsa czasów przełomu | 135

3.5. Postindustrialna mapa Śląska | 140

Rozdział 4. Topofilie		145
4.1. Topofilia – miłość do miejsca		145
4.2. Mapa domu		149
4.3. Geografie intymne		159
4.4. Zlokalizowane mikrohistorie		168
Rozdział 5. Penetracje		179
5.1. Penetracja, czyli odkrywanie (<i>surveing</i>)		179
5.2. Trwała i słaba ontologia krajobrazu		185
5.3. Krajobraz zbudowany na węglu		192
5.4. Śląsk-zdrój?		203
5.5. Ruina industrialna jako moment liminalny		216

Część III

Krajobrazy i (dys)lokacje

Rozdział 6. Ślady tożsamości		225
6.1. Tożsamość/krajobraz, miejsce		225
6.2. Mit etnicznej pełni		230
6.3. Tożsamość pograniczna		235
6.4. Tożsamość reliktowa		240
6.5. Fantazmat utraty		246
6.6. Perspektywa wykluczonych		250
6.7. Mozaikowość tożsamości		259
Rozdział 7. Krajobrazy pamięci		268
7.1. Kategoria „krajobrazu pamięci”		268
7.2. Horyzont „inności”		277
7.3. Pamięć odzyskiwana		288
7.4. Mnemotoposy (post)pamięci lokalnej		298

Zakończenie | 309

Nota bibliograficzna | 313

Bibliografia | 315

Filmografia | 335

Indeks osobowy | 341

Indeks filmów | 351

Spis fotografii | 355

Zusammenfassung | 359

Redaktor: Joanna Szewczyk

Projektant okładki: Marek J. Piwko

Zdjęcie na okładce: Kadr z filmu *Zbliżenia* (2014, reż. M. Piekorz, prawa: Studio Filmowe TOR)

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Urszula Bańcerk

Łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3255-0

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3256-7

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 22,75. Ark. wyd. 28,5. Papier
Sora Matt Plus, 90 g, vol. 1.2 Cena 30 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: "TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław