

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXI
Number 40
Poznań 2022

ISSN 1731-450X

Special Issue:
Waste in Films –
Waste after Films

Volume editors
Pietari Kääpä
Marek Kaźmierczak

Athens – Amadora – Bydgoszcz – Doha – Edinburgh
Gdańsk – Glasgow – Leeds – London – Łódź – Mainz
Marquette – Poznań – Prague – Stockholm – Toruń – Warszawa

Editorial Michael Brooke
Advisory Board: Oksana Bulgakova
Maciej Drygas
Małgorzata Hendrykowska
Wojciech Marczewski
Petr Mareš
Aleksander W. Mikołajczak
Anna Osmólska-Mętrak
Anna Zarychta

Spis treści / Contents

- 5 Pietari Kääpä, Marek Kaźmierczak, *Introduction. Waste in Films – Waste after Films: Before the War*
- 13 Piotr Zawojski, *The Invisible World of Images. From “Nonhuman” to “Undigital” Photography in Joanna Zylińska’s Reflections* **Waste in Films – Waste after Films**
- 37 Anna Estera Mrozewicz, *Rendering slow ecological crisis in a popular medium: Hyperobjects and Sámi resistance in the Swedish-French TV series Midnight Sun*
- 61 Adam Domalewski, ‘You’re ignoring the truth’ – *Fatih Akın’s Polluting Paradise (2012) and Eco-Trauma Cinema*
- 71 Grażyna Gajewska, *Wasted lives and expulsions. A study of Beasts of the Southern Wild by Benh Zeitlin*
- 93 Marek Hendrykowski, *Kinematografia na śmietniku* **Eco-essays**
- 111 Patrycja Chuszcz, *Dynamika edukacyjna aktywistów i system produkcji filmowej Stowarzyszenia Otwarte Klatki*
- 127 Małgorzata Hendrykowska, *O targu staroci, ekologii i stosunku do przedmiotów starych*
- 137 Karol Zaborowski, *Postapokaliptyczne role ludzi i roślin w grze Cloud Gardens. Czym jest ogród?*
- 149 Georgios Karakasis, Jonathan Lavilla de Lera, *Fight for Nothing: Fight Club and Nihilism in Capitalist Society* **Varia**
- 161 Kamil Kalbarczyk, *Atelier, czyli tam i z powrotem. Ewolucja filmu studyjnego od czasów kina niemego do ery cyfrowej*
- 177 Kamil Lipiński, *Echo of everyday life or “wu-es-be” in experimental animation*
- 187 Anna Miller-Klejsa, *Cud w Mediolanie Vittoria De Siki na tle recepcji włoskiego neorealizmu w polskim piśmiennictwie filmowym do 1956 roku*
- 200 Małgorzata Nowińska, *„Patrzcie, oto jest film produkcji polskiej”. Przedwojenna polska komedia muzyczna jako musical*
- 212 Mateusz Drewniak, *Archiwum TVP a programy publicystyczno-kulturalne o tematyce filmowej. Lata 1989–2020*
- 225 Weronika Andrzejewska **Author Gallery**
- 241 *Noty o autorach*
- 244 *Notes about authors*



Twarz [Face]

PIETARI KÄÄPÄ
Centre for Cultural and Media Policy Studies
University of Warwick

MAREK KAŻMIERCZAK
Institute of Film, Media and Audiovisual Arts
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

Images
vol. XXXI/no. 40
Poznań 2022
ISSN 1731-450X

Introduction.

Waste in Films – Waste after Films: Before the War

When we invited interested authors to contribute to the special issue titled “Waste in Films – Waste after Films,” we expected papers about waste shown in fictional films and in the real world, and in every potential “transitional” discursive form. In our call for papers, we suggested that waste is not only a metaphor, not only a sign and symbol in cinematic text, but also a material impact of film production. Waste is the visible consequence of film production, although its causes are often less visible. Waste is often treated as a political and economic challenge, but its role as the source of ecological disaster can be overlooked.

The authors of the four articles that comprise *Waste in Films – Waste after Films* – Piotr Zawojcki, Anna Mrozewicz, Adam Domalewski, Grażyna Gajewska – present important perspectives on waste in films: how waste is shown, treated and represented, as well as essays on waste produced by filmmakers as a result of the creation of films. The four articles are in English, so the perspective of these authors can be proliferated to diverse contexts. The second part of the special issue, titled *Eco-essays*, consists of a set of ecologically focused papers written by Marek Hendrykowski, Patrycja Chuszcz, Małgorzata Hendrykowska and Karol Zaborowski. These articles focus on the diverse meanings of things that have fallen in. This set of articles explores diverse forms of ecology-related film art and audiovisual culture (video games or amateur films). The last part of the volume, titled *Varia*, contains various perspectives on films and audiovisual culture by the authors Georgios Karakasis, Jonathan Lavilla, Kamil Kalbarczyk, Kamil Lipiński, Anna Miller-Klejsa, Małgorzata Nowińska and Mateusz Drewniak.

Piotr Zawojcki’s article *The Invisible World of Images. From “Nonhuman” to “Undigital” Photography in the Reflections of Joanna Zylinska* opens this part of the volume. The author describes the theoretical views and artistic practices of the researcher and theorist Joanna Zylinska and her idea of philosophy as photography, or photography as a form of philosophizing. Zawojcki outlines how posthumanism, post-anthropocentrism, technology and mediation are entangled in

**Waste in Film –
Waste after Films**

the relations between human and nonhuman, where the image exceeds expectations. In many ways, this article sets the scene for the articles that follow in its exploration of eco-philosophical theorizing and media culture.

Anna Estera Mrozewicz's article, titled *Rendering slow ecological crisis in a popular medium: Hyperobjects and Sámi resistance in the Swedish-French TV series "Midnight Sun"*, explores the slow evolution of the processes of representing the ecological crisis in contemporary serial television drama, focusing on the Swedish-French Arctic noir TV series *Midnight Sun*. Mrozewicz highlights the potential of long-form storytelling in instigating a possible cognitive pattern for understanding the scope of the ecological crisis and how media can confront the "paradigm" of waste in the era of the Anthropocene.

Adam Domalewski's paper 'You're ignoring the truth' – *Fatih Akin's "Polluting Paradise" (2012) and Eco-Trauma Cinema* is an analysis of the documentary *Polluting Paradise* (2012), directed by Fatih Akin. By exploring the film in the context of eco-trauma cinema, the author looks at the combination of documentary techniques and melodramatic structures in the film, which are used to provoke the audience's emotional involvement. Writing metaphorically, the article suggests that "paradise lost" means "paradise wasted." Similarly extending the concept of waste, Grażyna Gajewska's article *Wasted lives and expulsions. A study of "Beasts of the Southern Wild"* is an analysis of the interrelations between the ecological and social crises. By deploying the concept of wasted lives proposed by Zygmunt Bauman and the concept of expulsions created by Saskia Sassen, the article explores the film's representation of activities that destroy endangered natural areas and the communities inhabiting them.

Eco-essays

This part of the volume refers to ecological concerns but addresses them outside of the focus on waste and film. Marek Hendrykowski's article, titled *Cinematography in the dumpster*, gives us an overview of the fundamental differences between technology and diverse forms of communication in the context of film cultural and cinematographic history. Patrycja Chuszcz's article *The educational dynamics of activists and the film production system of the Open Cages Association (SOK)* is an analysis of the audio-visual activity of the *Open Cages Association's* fight for animal rights. By using SOK's motto – "equality of all animals" – as the interpretative frame of the article, it explores the non-formal and informal dimensions of education, supported by in-depth interviews with activist-filmmakers.

Expanding the scope of the issue outside of film, Małgorzata Hendrykowska's article *About the flea market, ecology and attitude to "old" things* discusses the popularity of the flea market in diverse contexts: rapid globalization, ecology, and modernity. By introducing cultural, literary and artistic reflections on the flea market and "abandoned objects" from Siegfried Kracauer, Susan Sontag and Tadeusz Kantor, the

author suggests that the popularity of old things, treated as historical waste, can function as an indicator of anxiety concerning traditional values and norms. Further expanding on this eco-materialist perspective, Karol Zaborowski evaluates the fate of trash and plants which grow on them. Focusing on mediations of the relations between trash and plants, the video game *Cloud Gardens* and installation art by Elżbieta Rajewska and Diana Lelonek are taken as examples of post-apocalyptic fiction, with responsibility and indifference as the cognitive and ethic azimuths of a virtually “predicted” future.

The final section of this volume contains reflections on diverse dimensions of audio-visual culture. Georgios Karakasis and Jonathan Lavilla’s article on *Fight Club* (1999) considers the film’s philosophical connotations as a reflection of the social and cultural changes in capitalist society. Kamil Kalbarczyk describes the concept of studio filmmaking in the context of early Hollywood and compares this with the age of digital visual effects. Kalbarczyk shows the “evolution” of images from shots captured in the physical space of the studio to virtual spaces where the filmmaking process is decentralized. The author refers to the following examples of this “evolution”: *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927), *Citizen Kane* (1941), *Everest* (2015) and *Avengers: Endgame* (2019).

Kamil Lipiński’s article focuses on animated works by Wojciech Bąkowski in the context of Jean-Luc Nancy’s philosophy of the division of voices and its hermeneutical implications. The author reinvestigates the meaning and autotelic recitation of Bąkowski’s *Speaking Movies* and his new productions for art galleries employing digital tools. The article provides a rare opportunity to read about experiments with verbal articulations, echo-like effects, and reverberations in the production of a differentiated audio-visual landscape in “Images.”

Anna Miller-Klejsa described the reception of *Miracle in Milan* (dir. Vittorio De Sica) in Polish movie magazines and books published up to 1956. By evaluating the historical aspects of the film’s reception in Poland during the communist period, when Italian films had a special status, Miller-Klejsa shows changes in the reception of films which are determined by the ideological influence of censorship bodies. Uncovering a complex history of banning or delaying (as was the case of Umberto D.) neorealist films, the article addresses confrontations between political power and art, a problem that is increasingly prevalent in contemporary society.

Małgorzata Nowińska’s article “*Look, here is a Polish film production*”. *Pre-war Polish musical comedy as a musical*, contextualises Polish musical comedies of the 1930s as local versions of the classic film musical. Focusing on two films, *Piętro wyżej* (L. Trystan, 1937) and *Zapomniana melodia* (J. Fethke, K. Tom, 1938), the author outlines how these films comply with the definition and determinants of the American genre.

Mateusz Drewniak’s article *Audio-visual archives of Polish Public Television and TV shows devoted to film and cinema production*

Varia

(1989–2020) is an analysis of the contents and availability of the Polish Public Television audio-visual archives for TV shows and cinema productions broadcast between 1989 and 2020. The article combines two cognitive perspectives: up-to-date studies on archives and contemporary TV film criticism.

Author Gallery

We present Weronika Andrzejewska's works, a young artist who transcends traditional perspectives on animation, in the Author Gallery.

Work on this special issue began before the Russian attack on Ukraine. Consequently, the situation is completely different at the time of writing to what it was before the war and it is hard to omit this perspective in a special ecology-related issue. Hence, we have decided to add a few remarks on this context.

We are convinced that the war has accelerated ecological disaster, but it has also intensified discussion about the urgent and vital need to cut back on fossil fuels. The Russian economy is dominated by the sale of fossil fuels and represents an old-fashioned economic paradigm deeply rooted in the understanding of the world typical for the ideologists of the 1970s and 1980s. The 21st century must signal for the end of fossil fuel exploitation. By severing their business relations with Russia, Western countries are slowly freeing themselves of this destructive paradigm and reorienting their economies toward a renewable, sustainable paradigm. Nowadays it is hard to imagine how we can slow down the acute impacts of the ecological disaster without using technology, but it is clear that any approach to this must be Green.

“Brothers in Arms,” a song written by Mark Knopfler and performed by Dire Straits, exclaims: “...Now the sun's gone to hell...” Sometimes facts can be treated as stones in the avalanche of change, of anxiety, and of disappointment. The song was recorded in 1984, the same year that the Macintosh computer was advertised with this intriguing sentence: “On January 24th Apple Computer will introduce Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like '1984.’” The year in the quotations marks refers to the title of the dystopian science fiction novel written by George Orwell in 1949 (*Nineteen Eighty-Four*) and the message of this advertisement created during the Cold War is strong: buying the computer means choosing liberal values, being free means having the access to information. Being wise means being free from Big Brother.

But now it is 2022. Russia is responsible for the war, for genocide, for the sun that has gone to hell. Mass media in Russia propagated raw and blunt violence and the false narratives created by the Kremlin Big Brother addicted to the post-Stalin will of destruction. And even the best computers do not help in changing this situation. 2022 may very well be like “1984,” but in Russia! Thankfully, Ukraine is not part of the ‘Russian world’.

When planning this issue of “Images,” we did not think about war, although from 2014 almost all of us had pretended that the Russian violation of Ukraine should be treated as an invisible war. We live in a world full of invisible wars built on popular culture, on audio-visual images. Images. Images of the victims of Chechnya, Georgia, Syria and now Ukraine. By watching we learned how to not see, by looking we practised how to ignore, by seeing we mastered changing the facts into texts. That is why real wars became invisible wars. We became stuck in the textualization of reality.

Thousands of images from Ukraine are full of death, of destruction, of the sun in hell. People – murdered children with bound hands, women and men shot by Russian soldiers, destroyed cities and villages, burnt houses, universities, shops, trees, dead and injured animals, lost dogs, cats, burnt trees, trenches excavated by Russians in the Chernobyl radiation area. Disaster. Ruins. The wrecks of damaged tanks, planes, cars.

One might think that by seeing pictures of these wrecks or of wandering dogs, we know them in some sense, that they are, for example, the “afterimages” of the shots from Andrei Tarkovsky’s *Stalker* (1979). But they are not afterimages; they represent real disaster, real catastrophe, directed and made by Russia. Because of Russia’s aggression towards Ukraine, nature is also utterly wrecked, without any chance of rebirth, or with very little chance, smaller than the hope in the eyes of every murdered Ukrainian child. Through their senseless war, Russia speeds up the end of life on Earth.

Russia is a self-destructive subject, as reflected in Nietzsche’s philosophy. The will to self-destruction is embodied by the destruction of the planet’s entire biodiversity. This will has a long tradition of being built on our life of comfort of blindness and ignorance. The costs of the war will be tragic for everyone, as every loss of life in Ukraine speeds up the collapse of life on Earth. The longer the war goes on, the worse the future will be. The images of death in Ukraine tell their own stories before the shot/frame and after, like images in documentaries. Every image from this war breaks the limits of language, the limits of the poetics of motion pictures, and should break the limits of our cognitive comfort and ignorance.

The will of destruction, although shaped by political and economic discourses, results in ecological consequences. This is obvious for us, but it is worth reminding ourselves, especially in the view of the discussion about fossil fuels, how heavily the Western world is addicted to fossil fuels from Russia, especially in light of the slow military, political and economic reactions to Russian aggression.

When we decided on the title of the volume (*Waste in Films – Waste after Films*), we could not predict a war. While the impacts from film production pale in comparison to the destruction, ruins and disaster from this (and other) war(s), ecocritical research can emphasise the strong ties between knowledge and ethics. As academics we should

emphasise the responsibility of our research. Ecocritical discourses remind us that humanities may have strayed too far from ethics. In the context of every war, we are reminded that statements like Derrida's "il n'y a pas de hors-texte" present a false equivalence. These kinds of statements, even at the metaphorical level, are dangerous because they only sustain the illusion of understanding the whole complexity of the world. If Nietzsche was right about the death of God (the 1st death), we must add to this the death of Derrida (the 2nd death). The open-eye turn gives us a chance to rethink how life is treated as a subject, where we as the people must be responsible for the entire biodiversity without expectations of any miracle (the 1st death) and without overestimating the text in the confrontation with reality (the 2nd death). The ecocritical discourse and research can become an important context for this turn. Yet we must also be mindful of its limitations in the face of a human tendency for power and destruction.

A dialogue in Beckett's *Waiting for Godot* sees Estragon and Vladimir seek to establish the place where they should wait for Godot. Estragon said: "Looks to me more like a bush." Vladimir: "A shrub." Estragon: "A bush." Vladimir: "A-. What are you insinuating? That we've come to the wrong place?" We are not going to interpret this dialogue in the context of the history of culture or religion, or the whole tradition from the burning and talking bush to the problem with reality reduced to linguistic image. We still understand the differences between "bush" and "shrub" but, in our opinion, we are too strongly focused on words, and because of this, when we think about nature, very often words are not enough. Our responsibility for the ecological catastrophe is not primarily a semantic problem. Ultimately, the war in this context is a worst-case example of the Anthropocene. Russia, in many ways, is the metaphorical and literal nail pounded into the dying tree. Yet Ukraine provides hope.

WASTE IN FILMS
WASTE AFTER



Portret Andrzeja Szwalbe [Portrait of Andrzej Szwalbe]

The Invisible World of Images. From “Nonhuman” to “Undigital” Photography in Joanna Zylinska’s Reflections

ABSTRACT. Zawojski Piotr, *The Invisible World of Images. From “Nonhuman” to “Undigital” Photography in Joanna Zylinska’s Reflections.* “Images” vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 13–36. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.01.

The article presents the theoretical views and, to a lesser extent, artistic practices of Joanna Zylinska, who in her artistic activity combines epistemological strategies of a researcher and theorist with her activities in the field of art. She develops in different manners an original project of philosophy as photography, or photography as a form of philosophizing. Posthumanist and post-anthropocentric inspirations and the inclusion of her reflections in a wider circle of a nonhuman turn constitute an epistemological framework of numerous statements devoted to the “photographic condition” in the age of dominance of digital technologies. The author argues that, in fact, photography has been a nonhuman practice since its beginnings, which is developed in her book *Nonhuman Photography*, preceded by the concepts of mediation and photomediation. In her latest proposals addressing the issues of the functioning of art in the era of algorithmic systems, the author develops the concept of undigital photography, which constitutes an extension of thinking about those manifestations of photography that are not of/by/for the human. The idea of “vision machines” (once proposed by Paul Virilio) takes the form of a holistic view of photography as a “medium of life,” which, unlike modernist descriptions of it as a “medium of death” (Roland Barthes), makes a significant contribution to both the theory and the history of photography. The synthetic presentation of Zylinska’s concepts is an attempt to describe and interpret the contemporary state of theoretical and methodological awareness in the field of contemporary image studies. It stems from the need to constantly reinterpret the canon of thinking about the medium of photography in the epoch of cooperation between human and non-human agencies in the area of pictorial production of images addressed to both people and machines.

KEYWORDS: Joanna Zylinska, photography, photomediations, nonhuman photography, digital image, undigital photography

It’s a conceptual provocation aimed at challenging the more humanist discourse around photography. But “nonhuman” here is not opposed to the human and it doesn’t mean that no humans are involved in photography. Specifically, I defined nonhuman photography as photography that is not of, by or for the human. I was trying to play with this idea of displacing the human from their position as the key agent and narrator of history. I also wanted to look at photography in the so-called “deep time” framework, by thinking about photography’s relationship to geology, fossils and other kinds of deep-time imprints on surfaces. Then, going back to this idea that we are

all photographers today, I wanted to consider that maybe all humans are to some extent nonhuman, running on algorithms as much as exercising their own “individualism.” If not, then how come most people’s Instagram feeds or wedding photographs look almost the same? Again, it’s a certain provocation, you can call it an intellectual joke, but it’s a serious joke aimed at getting people to think about how we produce culture, and how we think about, but also with, machines.[1]

Joanna Zylinska, *Nonhuman Photography*

In a short self-presentation posted on her website, Joanna Zylinska outlines the foundations of her own research, which focuses on the issue of the constitution of humans as a species and a historical subject in combination with surrounding technologies. In particular, media technologies considered in a philosophical, theoretical-cultural and ethical perspective should be distinguished. Questioning the uniqueness of humans and situating them in the environment of non-human beings, taking into account thinking about the Anthropocene (or maybe already the Novacene), she devotes her attention to the issues of mechanically produced images, including, first and foremost, photography, which plays an important role in the formation of the human in the processes of constant mediation.

At the beginning of these considerations, it is worth emphasizing the specificity of her attitude as a researcher, and also as an artist, because Zylinska combines these two spheres of activity in a consistent way, trying to develop and implement an original form of philosophical and artistic reflections in which the weave of theory and practice is a distinguishing feature of her attitude as a thinker addressing the key issues of the epoch of expanding media technologies. She declares:

My method of working combines philosophical enquiry with artistic practice which involves still and moving images. I see this hybrid mode of enquiry as being more conducive to the interrogation of complex issues that need to be thought about, sensed and encountered as part of the same cognitive space. By looking from below, around and askew, I aim to offer a critical vision that refracts the current images of the world as we know it – and that offers a glimpse of a world to come.[2]

It is not surprising that, being already a recognized researcher of new media issues and working on the book *Bioethic in the Age of New Media*,[3] she began studying photography at the University of Westminster, which she graduated from in 2009 when the book was

[1] A. Dewdney, *Nonhuman Photography: An Interview with Joanna Zylinska*, <<https://unthinking.photography/articles/interview-with-joanna-zylinska>>, accessed: 25.10.2021.

[2] J. Zylinska, *Philosophy/Method/Practice*, <<http://www.joannazyllinska.net/my-philosophy/>>, accessed: 25.10.2021.

[3] Eadem, *Bioethic in the Age of New Media*, Cambridge MA – London 2009.

published. Practicing philosophy in her understanding also means practicing photography, or in other words, treating photography as a different/new form of practicing philosophy, creative and critical involvement in the usage of new technologies in order to be able to look at the issues of photographic mediation not only from the position of a theoretician distanced and devoid of practical competences but also of a photographic practitioner. It is a very conscious choice of research strategy, but also a choice of a particular methodological attitude which somehow reverses the vector dominant in contemporary activities, primarily of new media artists, who very often enter the areas of theorizing on the basis of their own creative experiences. Such conceptualization can take place both *ex ante* and *ex post*, but most often it is about building a kind of theoretical foundation for one's own artistic practice. In this case, the situation was different because here the "theoretician by education" undertakes "artistic" studies so as to be able to develop and expand her theoretical skills with practical knowledge of photographic tools and the effects of their work and, as a result, to be able to use the camera (or various media cameras) as a useful means of analyzing and interpreting the image in the digital epoch. "I started incorporating photography and photographic reflection into my own philosophical writings, as a way of philosophizing with a camera as much as with a pen or keyboard"[4] – claims Zylinska. Elsewhere, she adds that theory as a form of creative practice, the desire to express oneself and express one's own concepts in a medium other than just the word, is a kind of polemical position in relation to the limitations of contemporary humanist reflection.[5]

Therefore, it is not only a matter of expanding one's own activity to the area of artistic practices but about creating a kind of cognitive theory hybrid, in which it is no longer possible to separate the sphere of strictly artistic activities from the work of a theoretician of culture and media. In this sense, it is an innovative approach and results in original works, although most of all in the field of theoretical recognitions, because the artistic and aesthetic values of the author's projects sometimes seem to be debatable. Which, after all, can be considered an integral component inscribed in the formula of experimental hybrid reflection, one in which traditional academic discourse is somehow broken from the inside by non-discursive photographic (and film) practices being an attempt to challenge the hegemony of the word as the basic means to describe and interpret phenomena of contemporary technoculture.

In a conversation mainly concerning the book entitled *Minimal Ethics for the Anthropocene*,[6] inspired by Adorno's *Minima Moralia*, Zylinska emphasizes that her turn towards ethical reflections on human

[4] J. Lovejoy, K.P. Testa, *Beyond the Humanist Eye: In Conversation with Joanna Zylinska*, "The Vassar College Journal of Philosophy" 2019, no. 6, p. 83.

[5] A. Dewdney, op.cit.; J. Zylinska, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Ann Arbor 2014.

[6] J. Zylinska, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Ann Arbor 2014.

responsibility for the future fate of the human is not a normative vision designing scenarios of necessary political actions. An ethical perspective should precede the sphere of political action and determine its pragmatic dimension. Here, too, once again, an interpretation of her artistic activity appears, which she treats as a new means of expression for the philosopher and theorist of culture.

With my visual practice I am not attempting to just illustrate a theoretical argument but rather to give images and visuality the same valence that words have and to think about how we can philosophize with different media.[7]

Moving within the framework of Science and Technology Studies (STS) (as well as outside it), the author refers to the background of social theories, cultural studies and feminist discourses. This crossing of borders, transdisciplinarity and the search for a new model of creating knowledge about the world of the human integrally intertwined with technology are undoubtedly the hallmark of Zylinska's research strategy. When we read her "scientific essay" entitled *The End of Man. A Feminist Counterapocalypse*, we understand perfectly well that this formula is a kind of game with the convention of speech based solely on the foundation of the word. Zylinska explains it as follows:

Although this book uses a scholarly essay as its medium, it has been my ambition for a while now to try and outline a theoretical argument with media other than just words. In this case my photo film *Exit Man* offers an extension to my counter-apocalyptic narrative. *Exit Man* uses my own photographs drawn from a kind of "local museum of the Anthropocene" I have been building for several years, and supplements them with some archival images. It also features a voiceover, reworked from the key threads of this book. The reasons for attempting this distributed mode of thinking that spills beyond the covers of the book, or the lines of code of its digital file, are multifold.[8]

Exit Man is a photo film accompanying this publication, consisting of photographs taken by the author and various archival materials forming a kind of "private museum of the Anthropocene," which presents a counterapocalyptic visual story supplemented by voiceover narration presenting the key threads contained in the book in a concise way. The book and the photo film complement each other, refer to each other, constitute a kind of hybrid experiment at the junction of art, literature and philosophy. This small book can be read in both an online and a traditional form. It appeared in the Forerunners series: Ideas First, which popularizes works devoted to the most topical issues of contemporaneity. What distinguishes them in a special way is their form, which could be described as "grey literature,"[9] but not in the

[7] L.B. Valero, *Joanna Zylinska: "We need a new way of seeing the Anthropocene"*, <<https://lab.cccb.org/en/joanna-zylinska-we-need-a-new-way-of-seeing-the-anthropocene/>>, accessed: 25.10.2021.

[8] J. Zylinska, *The End of Man. A Feminist Counterapocalypse*, Minneapolis 2018, p. 61.

[9] See L.C. Roberts, *Eco-Thoughts: An Interview with Joanna Zylinska. Feminist Counter-Apocalypse, Now!*, <<https://believermag.com/logger/eco-thoughts-an-interview-with-joanna-zylinska/>>, accessed: 28.10.2021.

sense that is usually used in relation to this concept, i.e. to publications which are not peer-reviewed or appear in little-known publications, but those that transcend traditional academic discourse and constitute a kind of research and philosophical speculation located between science, art, literature, essay and criticism.

This kind of statement brings to mind Richard Rorty's famous "essay on Derrida," where he argued that "Philosophy is best seen as a kind of writing."^[10] It seems that this kind of thinking is close to Joanna Zylinska, who in subsequent publications experiments not only with ideas but also with various forms of expression, another example of which might be her booklet entitled *Perception at the End of the World*.^[11] The work takes the form of an artbook in the textual and visual dimensions, in which video games are treated as a kind of research material and a starting point for further explorations related to the nature of perception, to search for answers to fundamental questions connected with the nature of perception, which is not only a visual act, but also a bodily one involving various senses. The haptic dimension of this experience directs our attention towards reflections that definitely go beyond the description of the video game users' experiences; it is a pretext for questions about the new situation of the recipient of images functioning in the digital world. In the context of photographic images, reflections on the evolution of the photographic medium, as well as on an attempt to redefine photography, also seem interesting.

Zylinska's photographic project *Flowcuts*, presented in the book, is an example of composite photographic compositions using screenshots from games. The book designer Felipe Mancheno appealed to both steampunk aesthetics and connotations associated with retrofuturistic convention, hence this book not only raises questions about the nature of perception, referring to the concept of "ecological perception" by James J. Gibson,^[12] but also proposes a new way of reading as a form of vision and blurring the differences between verbal and pictorial experience. Let's just add that the idea is not new and there is at least one antecedent of this type of thinking about expanding the possibilities of expression within the traditional book, namely Marshall McLuhan and his *Medium is the Massage*.^[13] Most often, however, it is forgotten that this groundbreaking publication was also impacted by another author, Quentin Fiore, a graphic designer who gave this publication its final shape. He was the originator of the idea to make this book a collage publication, where McLuhan's main ideas, proposed in

[10] R. Rorty, *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida*, [in:] idem, *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972–1980)*, Minneapolis 1982, p. 92.

[11] J. Zylinska, *Perception at the End of the World (or How Not to Play Video Games)*, Pittsburgh – New York 2020. An interesting self-comment about this publication can be found in a conversation with the

author. See Z. Bukač, *GG Interview: Joanna Zylinska*, <<https://www.goodgame.hr/gg-interview-joanna-zylinska-english-version/>>, accessed: 28.10.2021.

[12] See J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York – London 2015.

[13] See M. McLuhan, Q. Fiore, *Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York 1967.

his earlier books such as *Understanding Media. The Extension of Man* (1964), were presented in the form of text interpenetrated with images, graphics, illustrations and experimental typography in an innovative way arranging the visual shape of the text.

In Zylinska's project, the fact of considering images (screenshots) from games as a new type of photography taken from the "world depicted" created in a virtual environment seems to be particularly interesting. These images "saved" by players may be a kind of "extract" from a particular gameplay, yet can they really be treated as photographs? In this, somewhat paradoxical, way we approach the issues which Joanna Zylinska addresses in *Nonhuman Photography*, a book raising questions about the status of photography in the time of "vision machines," as Paul Virilio^[14] would say, who, by the way, is actually completely absent from Zylinska's publication (except for one marginal footnote). It is a pity, because Virilio's philosophical speculations from before the era of intelligent systems, such as the facial recognition one, seem to be interesting intuitions *avant la lettre* announcing the fundamental issues considered by the author of *Nonhuman Photography*. Automation of perception, artificial vision, delegation of reality analysis to analytical machines, industrialization of vision, synthetic images produced by a machine for a machine, direct transmissions in the city, vision without looking, industrialization of the non-gaze, commutation of emission/reception instead of communication, optics of a closed circuit, mechanized perception excluding the ego of the perceiving subject – these are just a few of the slogan-mentioned associations with Virilio's reflections from more than three decades ago. The philosopher's exceptional insight was confirmed by the future, i.e. the current systems of seeing machines producing images on a mass scale for other machines, which in Zylinska's analyses are treated as photographic images, and this may lead to a fundamental question: Should the universe of images the author studies be really considered in the context of photography and photographic images?

These issues seem to be particularly important in the situation of recurring questions about the nature of photography after the digital breakthrough, which radically changed not only the technological but also the aesthetic context of discussing photography. It also seems that the search for the essence of digital photography as a new medium in opposition to traditional analogue photography is no longer as attractive and cognitively efficient as at the beginning of the expansion of digital photographic instruments, i.e. at the turn of the twentieth and twenty-first centuries, although, of course, digital cameras appeared much earlier. Transformations of photography (from analog to digital) are well illustrated by the fundamental theses presented by Ingrid

[14] See P. Virilio, *The Vision Machine*, London – Bloomington 1994.

Hoelzl and Rémi Marie in the book *Softimage* and the short article expanding it and significantly entitled *From Softimage to Postimage*.^[15] In a nutshell, the authors outline the evolution of the image from its representative functions (this is the domain of traditional images as hardimages) to treating it as a kind of software and not just the effect of specific cameras and software, i.e. a kind of program, operation, process, and not representation (softimage). The next stage of this transformation of the image is the post-image produced in the time of revolution and twilight of the anthropocentric domination of human vision and negation or undermining the hegemony of the human “point of view” by the posthumanist philosophy. And all this is the foundation of a new – “algorithmic” – paradigm of the image, which follows the “photographic” paradigm established in the Renaissance, the Albertian concept of the central perspective.

The algorithmic paradigm can also be described from another point of view as the end of representationism and reflection, which for years considered the issues of representation and indexability of the photographic image as fundamental problems of the theory of photography treated as a means of mirroring reality. Now, somewhat ironically, one could say that it is rather a crooked mirror. Yet this is a much broader issue, characterizing the Western model of knowledge, which has made representation the central epistemological figure being crushed today by the trend of non-representational theories. Let’s mention, for example, the publications by Nigel Thrift, Ben Anderson and Paul Harrison, Candice P. Boyd and Christian Edwardes.^[16] With regard to photography, it is worth noting that inspirations of this type lead to a critique of the traditional view of the photographic image, which narrows its understanding, confines it only to the issue of its optical dimension (light writing) and does not take into account the fact that photographic techniques are used in such different fields as medicine, antimatter research or cosmic radiation, as Daniel Rubinstein points out. He also claims that

Photography does more than represent reality – it modifies our conception of the real as solid and intransient into a global network of self-replicating nodal points. [...] Because to see photography in terms of the traditions of visual culture, with all their ocular-centric, perspectival,

[15] I. Hoelzl, R. Marie, *Softimage. Towards a New Theory of the Digital Image*, Bristol – Chicago 2015; *idem*, *From Softimage to Postimage*, “Leonardo” 2017, vol. 50, no. 1, pp. 72–73.

[16] N. Thrift, *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*, London – New York 2008; *Taking-Place: Non-Representational Theories and Geography*, eds. B. Anderson, P. Harrison, Farnham – Burlington 2010; *Non-Representational Theory and the Creative Arts*, eds. C.P. Boyd, C. Edwardes, Singapore 2019. Such issues are presented in an interesting way by

Ken Lum, who analyzes specific cases of analog and digital manipulations constantly present in photographic activities from the very beginning of the photographic medium. Today, however, they seem to be a common daily practice of photographers, photo editors, publishers, as well as artists and amateurs. See K. Lum, *From Analog to Digital. A Consideration of Photographic Truth*, [in:] *idem*, *Everything is Relevant. Writings on Art and Life, 1991–2018*, Montreal 2018, pp. 213–223.

and representational baggage, is to ignore the fact that photography is not only an image, it is also a slice of the “real” that the age of present-day life experience is made of. The photograph is at one and the same time material, technological and visceral. It is not only a visual medium but also the possibility of grasping the sensual “now” of the information age.[17]

The need to try to create an up-to-date definition of photography in a shape corresponding to the evolution of this medium, not only connected with the phase transition from analog to digital technologies but also with the conviction that today a significant number of photographic images are created not for humans but, to put it more precisely, for machines that see or recognize images, directed Joanna Zylińska’s attention towards the proposal of an artist and theorist, Trevor Paglen. His project *The Last Pictures* (2012) was created in cooperation with the Creative Time agency and scientists working in The List Visual Arts Center laboratory at MIT. Paglen selected 100 photographs that would be a kind of visual information about our civilization, culture and history. His choice was consulted with scientists, art people, social activists and philosophers wondering about the shape of this archive of humanity. The images were saved on a silicon disk and placed on the EchoStar XVI communication satellite launched into Earth orbit (by the way, from the Baikonur Cosmodrome in Kazakhstan) and will perform its functions, i.e. it will transmit TV signal and broadband Internet for fifteen years (from 2012), and later as thousands of similar objects will circulate for thousands, tens of thousands, millions of years in space. The choice of images may seem surprising, Paglen himself says that he did not mean to create a “great representation of humanity” or a kind of portrait of life on Earth. We can find there, for example, a photograph of Trotsky’s brain, paintings from Lascaux, a fragment of Pieter Bruegel’s *Tower of Babel*, a page from the Volapük dictionary, the Chinese Wall, *Study of Perspective – Eiffel Tower* by Ai Weiwei, a public aquarium in Nagoya, CCTV tower in Beijing, *Cat Piano* by Athanasius Kircher, traces of a dinosaur, the last futurist exhibition in St. Petersburg, fingerprints, an IBM computer, a Concorde plane, a white whale, a gas mask from World War I, Captain America (comic book page), and Tokyo seen from the air.[18] They are images directed to the future, but the question arises as to whom? Who or what will be able to see them,

[17] D. Rubinstein, *The New Paradigm*, [in:] *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, ed. D. Rubinstein, New York – London 2020, pp. 3, 5–6. A broader look at the crisis of representation in the era of computational photography and the dominance of algorithmic procedures can be found in the text: D. Rubinstein and K. Sluis, *The Digital Image in Photographic Culture. Algorithmic Photography and the Crisis of Representation*, [in:] *The Photographic Image in Digital Culture. Second Edition*, ed. M. Lister, London – New York 2013, pp. 22–40.

[18] I recommend taking a look at T. Paglen, *The Last Pictures*, Berkeley 2012, which includes, apart from this introduction, texts discussing this project being a collection “designed to transcend the Anthropocene and to transcend deep time itself. A collection of pictures designed for the time of the cosmos. A collection of pictures that very well may be the last.” Ibidem, p. xiii.

their ephemerality is similar to radio waves which in fact are their carrier? Are they images to be viewed by extra-terrestrial beings, or are they rather addressed to machines that will be able to read them?

Trevor Paglen emphasizes that traditional thinking about photography today is mostly anachronistic, although paradoxically the twenty-first century can be described as the “age of photography,” but with dominant machines that see the world and that serve other machines such as smartphones, QR code readers, cameras monitoring public and non-public spaces, facial recognition systems, tools for recognizing license plates, military air surveillance systems, and finally, registration sets working for Google Street View, to name just a few examples; and it should be remembered that there are definitely more of them in virtually every domain in which we function in both the physical and virtual world. Photography is now becoming synonymous with seeing, but this recording of visions is addressed to humans only to a small extent. We obviously cannot forget about millions of photos published every day on Facebook or Instagram, but they are also primarily read by machines. That is why Paglen proposes an extended (and at the same time extremely concise) definition of photography, treating it not as an image but rather as an imaging system producing ubiquitous photographs which are mostly invisible. “With a nod to Paul Virilio, I propose a simple definition that has far-reaching consequences: seeing machines.”[19]

So how do the vision machines that produce the images Paglen incorporates into the universe of photography work? I constantly ask myself whether it would not be appropriate to abandon this formula and call the effects of the work of these media cameras simply digital images? Machines perform automated work resulting in a certain class of scripts, i.e. the effects of image-forming systems creating their own “visions,” not identical to human vision, and, at the same time, characterized by a kind of their own “stylistics” stemming from the features that make up their program of action, defined algorithmic functions deposited in them (by people, obviously). It is no longer just a matter of a single photo in its visual dimension, but a file (literally and broadly understood), which is “surrounded” by metadata specifying its features, contexts, networked connections, palimpsest overwrites, references to other images and non-image data overlapping in the infinite process of linking, because the common binary matrix allows for constant convergence of visual, sound, graphic and verbal data. “Scripts,” specific styles of machine vision, only take into account human predispositions to see the world and objects present in it to a very small extent (if at all); they are programmed to produce visions for other machines which

[19] T. Paglen, *Seeing Machines*, <<https://www.fotomuseum.ch/en/2014/03/13/seeing-machines/>>, accessed: 30.10.2021. Let us add that Paglen’s texts are entries on the blog of Fotomuseum Winterthur (Switzerland), which featured articles of such authors

as Ariella Azoulay, Geoffrey Batchen, Claire Bishop, Sean Cubitt, Nicholas Mirzoeff, Abigail Solomon-Godeau – well-known and significant figures in the contemporary dispute devoted to visual culture, including photography.

are also beyond the scale/manner of human vision determined by the mechanisms of visual perception.

In this way, the geography of the photographic world constituted by machines created by people is changed, but the effect of their work becomes nonhuman in the sense that it is not primarily directed at people. Moreover, people not only cannot, but above all are not able to control this unprecedentedly expanding universe of images. Images, therefore, already live outside of us, beyond our control; they are independent beings that, once got off the leash of our domination over them, will always circulate in their own domain of freedom of action, because today it is about the activity of images, and not about their old/traditional function of representation, i.e. passive reflection of reality. They constitute reality today, Baudrillard's hyperreality and subsequent levels of simulation are now only a historical record of the state of the image(s) before they entered the state of automation and contact with other images through self-referential machines seeing and communicating beyond man, outside of human circulation and environment. Therefore, we can spread before them a wide field of reflection which makes the basis for the theory of nonhuman images out of these invisible (for us) images.

Programs such as DeepFace (Facebook) or FaceNet (Google) using neural networks and machine learning procedures (primarily deep learning) have achieved unprecedented effectiveness of human face recognition: in the former case, it is 97 percent, while in the latter it is over 99 percent, which brings them close to human capabilities, but is it really supposed to serve humans? This, of course, depends on how we want to use the possibilities of these programs based on the analysis of big data, so far such practices have been most often considered in the context of threats to the sphere of our privacy (if it is still possible to talk about such a thing at all), rather than of potential individual and social profits.[20] In order to be able to understand the operation of these complex systems of visual culture invisible to us, we must, as Paglen claims, acquire completely new competences, learn from the machines the new nonhuman vision, so that we can become equal agents operating in the environment of machines appropriating the visual culture of our time.

The point here is that if we want to understand the invisible world of machine-machine visual culture, we need to unlearn how to see like humans. We need to learn how to see a parallel universe composed of activations, keypoints, eigenfaces, feature transforms, classifiers, training sets, and the like. But it's not just as simple as learning a different vocabulary. Formal

[20] At the time of writing this text (November 2021) Facebook, or rather Meta – the new name of Mark Zuckerberg's company – announced that it resigned from using the facial recognition system. Facebook has collected a database of more than a billion scans of users' faces that will be deleted. But will this really

happen? According to Meta's concise announcement, it is not impossible that this technology will be used in future services. The question arises, what database will be used – a newly created or the theoretically "deleted" one?

concepts contain epistemological assumptions, which in turn have ethical consequences. The theoretical concepts we use to analyze visual culture are profoundly misleading when applied to the machinic landscape, producing distortions, vast blind spots, and wild misinterpretations.[21]

The above-mentioned end of the epoch of representation does not mean a complete departure from the possibility of photographic imaging which records the external shape of things. However, it is not the surface of the photograph anymore, it is what was recorded on the sensor as invisible to the human eye but recognizable by seeing machines that has increasingly constituted a new role played by networked images that are merely a conduit for mediation processes. After “new media,” it is the dynamic process of mediation, active cooperation of all human and nonhuman players functioning in technoculture that sets the framework for “mediation as an intrinsic condition of being-in and becoming-with the technological world.”[22] Let’s add Paglen’s statement to the above:

We no longer look at images – images look at us. They no longer simply represent things, but actively intervene in everyday life. We must begin to understand these changes if we are to challenge the exceptional forms of power flowing through the invisible visual culture that we find ourselves enmeshed within.[23]

The need to write the history of photography, but also the history of reflections on photography, seems obvious, although the ways of approaching this problem do not appear so obvious. This is pointed out by Ya’ara Gil Glazer[24] in an article published as a kind of initiation of a dispute devoted to contemporary “photomediations.” The text originally published in “Journal of Art Historiography” was reprinted in a book[25] which was part of a larger, primarily networked, project originated in 2013 and called “Photomediations Machine,” the idea of which can be treated as Joanna Zylińska’s next step in the process of developing her own concept of nonhuman photography. Probably it is not a coincidence that the volume editors decided to point out, even if not directly, that their publication is something of a polemic with the existing discourses devoted to historical changeability of photography, as well as to the necessity of revalorization of the new situation of photography in the time of new media and mediation. In short, it is high time we criticized classics such as Beaumont Newhall[26] or Naomi Rosenblum,[27] but, most of all, we should simply write a new history (and theory) of the photographic medium. On the website dedicated to

[21] T. Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, <<https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>>, accessed: 3.11.2021.

[22] S. Kember, J. Zylińska, *Life After New Media. Mediation as a Vital Process*, Cambridge, MA – London 2012, p. xviii.

[23] T. Paglen, *Invisible Images...*

[24] See Y.G. Glazer, *A New Kind of History? The Challenges of Contemporary Histories of Photography*, [in:] *Photomediations: A Reader*, eds. K. Kuc, J. Zylińska, London 2016, pp. 21–47.

[25] *Photomediations...*

[26] B. Newhall, *The History of Photography from 1939 to the Present Day*, New York 1949.

[27] N. Rosenblum, *A World History of Photography*, New York – London – Paris 1997.

photomediations[28] we can find information that it is about searching for various relationships of photography with other media; the hybrid nature of this project enabled the publication of over two hundred photographs collected in open photographic repositories, which were used as a basis for creating a hypermedia structure of network publication constituting a sort of invitation to cooperate on and expand the entire project initiated by its founders, Kamila Kuc and Joanna Zylinska. The project also has its continuation and development in various additional versions in the physical space, which is generally intended to re-evaluate and remodel a traditional book becoming a network experience, but also a “networked” one on numerous levels, which refers to the idea of hypertext, like what is probably today rather abandoned experimentation, for example, in the area of hypertext literature.

Both the online version and the free access version of the book begin with Zylinska’s introduction,[29] in which she presents basic conceptual and methodological assumptions of the project, deriving them from the book published along with Sarah Kember, *Life After New Media*. Nowadays, it is the relationality, cooperation and coexistence of photography with other media that determine its essence, but we must remember that “photography changes everything,” as Marvin Heiferman claims. What is this everything? This is what we desire, what we see, who we are, what we do, where we go, what we remember.[30] After all, the digital revolution is not a question of the analog record being replaced by the logic of binary digital code (which seemed to be the main problem describing its “novelty,” especially at the beginning of reflections on it) but of the fact that images do not function as independent beings, because they are constantly networked, inscribed in the endless processes of building algorithmically controlled databases. Photomediations mean that, on the one hand, we are mediators ourselves, but also media, and, on the other hand, that the concept of the medium – as a medium isolated in its nature from other media and an autonomous, non-connective tool of data transmission – in no way corresponds to the current reality of ubiquitous, dynamic, constantly becoming, mediations. Mediation theory is simply a “theory of life.”[31]

In this way, the concept of photomediation became a natural starting point for reflections on nonhuman photography, because mediations take place not only between human, but also non-human (machine, algorithmic, object) causative forces. Bazin’s “embalming of time,” which is the operational efficiency of photography as a medium recording the image of the world, must give way to the vision of photography as a machinery for creating not so much an image of the world but simply the world. It is also a matter of reformulating the idea of the

[28] See <<http://photomediationsopenbook.net/>>, accessed: 4.11.2021.

[29] J. Zylinska, *Photomediations: An Introduction*, [in:] *Photomediations: A Reader*, pp. 7–17.

[30] M. Heiferman, *Photography Changes Everything*, [in:] *Photography Changes Everything*, ed. M. Heiferman, New York 2012, pp. 11–21.

[31] S. Kember, J. Zylinska, op.cit., p. xv.

“camera” (or apparatus, to refer to Flusser’s connotations also important in Zylinska’s concept) which can be treated as a tool for taking photos, although today it appears as only one of the elements of photographic machinery encompassing the issues of software, interfaces, post-production programs, applications, plugins, etc.

The project *Photomediations: An Open Book* discussed above is located on the web, and another original publication by Joanna Zylinska, *Nonhuman Photography*, is accompanied by a website,[32] although it is not really a precise term, because the book (in the paper version or e-book) finds its augmentation in the form of audiovisual materials made by the author herself: the works *We Have Always Been Digital* (2009), *Park Road, London* (2011), *Active Perceptual Systems* (2014–2016), *The Vanishing Object of Technology* (2012), *iEarth* (2013), or by other artists and photographers. It should be noted that these works are mentioned in the book and it would be worth paying more attention to them, because they constitute the non-discursive manner of Zylinska’s reflections, in which she implements the idea of “philosophy as photography.” At this point, however, I would like to focus my attention primarily on the theoretical proposals contained in the book and refer to the diagnoses, analyses, findings and hypotheses proposed by the author.

Zylinska’s reflections can be inscribed into another turning point in the humanities, which is sometimes referred to as a nonhuman turn, and although these turns (linguistic, pictorial/iconic/visual, digital) often become only handy slogans defining certain tendencies within cognitive practices, they also indicate trajectories of interest and the search for new research areas. Richard Grusin, the editor of the volume of texts devoted to nonhuman turn, tries to outline the area of intellectual and philosophical inspirations for researchers dealing with the problem in question. These are Bruno Latour’s actor-network theory, affective theories, animal studies, Gilles Deleuze’ and Manuel DeLanda’s assemblage theory, brain science (including neuroscience, cognitive sciences, artificial intelligence), new materialism, new media theory, speculative realism, and systems theory.[33] I would add to this list object-oriented ontology, non-anthropocentric approaches to the human in the Anthropocene epoch and its various terminological varieties, such as the Capitalocene (Jason W. Morre), the Chthulucene and Plantationocene (Donna Haraway), the Anthrobscene (Jussi Parikka), or the blue humanities. These are just some of the contexts for Zylinska’s concept of “nonhuman photography,” although not every one of these inspirations appears in the book in an obvious way; they rather constitute a field of references and the researcher’s mental background.

[32] See <<https://www.nonhuman.photography>>, accessed: 6.11.2021.

[33] See R. Grusin, *Introduction*, [in:] *The Nonhuman Turn*, ed. R. Grusin, Minneapolis – London 2015, pp. viii–ix.

Although there are reviews of the book,[34] and the author presented her concepts in lectures,[35] in conversations and interviews, I have the impression that her interesting theoretical proposal has not received due attention, and certainly not in Poland. This may be surprising, because, in fact, interesting proposals for looking at photography that abstract from traditional perspectives and references, and attempts to search for a new language and terminology to describe a “new photography” are scarce. Although many texts on photography are still being written, most of their authors move in well-known areas of reference to classical photographic literature, whereas the search for a new theory to explain new phenomena is, paradoxically, not very common. Against this background, Joanna Zylinska’s proposals invite us to co-reflect and discuss. The author’s ambition was to go beyond the human-centric perspective that has dominated the perception of humans among other nonhuman beings, but also not to create a dichotomous opposition between the human and the nonhuman gaze. In this regard, she is in accord with Donna Haraway’s reflection when the latter claims that “only partial perspective promises objective vision.” The author of *A Cyborg Manifesto*, Haraway drew attention to how much we could learn if we took into account other (than only human) points of view, taken literally (from below or from above), as well as more broadly, as other ways of seeing reality.

These are lessons that I learned in part walking with my dogs and wondering how the world looks without a fovea and very few retinal cells for color vision but with a huge neural processing and sensory area for smells. It is a lesson available from photographs of how the world looks to the compound eyes of an insect or even from the camera eye of a spy satellite or the digitally transmitted signals of space probe-perceived differences “near” Jupiter that have been transformed into coffee table color photographs. The “eyes” made available in modern technological sciences shatter any idea of passive vision; these prosthetic devices show us that all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building on translations and specific ways of seeing, that is, ways of life. There is no unmediated photograph or passive camera obscura in scientific accounts of bodies and machines; there are only highly specific visual possibilities, each with a wonderfully detailed, active, partial way of organizing worlds.[36]

Zylinska follows this posthumanist and post-anthropocentric (and feminist, at the same time) line of reasoning, claiming that every vision is to some extent nonhuman, and moreover, these nonhuman

[34] See R. Coley, *On “Nonhuman Photography” by Joanna Zylinska*, <<https://mediatheoryjournal.org/review-rob-coley-on-nonhuman-photography-by-joanna-zylinska/>>, accessed: 6.11.2021; E.A. Kessler, *Joanna Zylinska. Nonhuman Photography*, <<http://caareviews.org/reviews/3507#.YA4dnxbdiMo>>, accessed: 6.11.2021; J. Davidson, *Joanna Zylinska. Nonhuman Photography*, “New Media & Society” 2018, vol. 20, no. 8, pp. 3084–3094; K.P. Testa, *A Review of*

Joanna Zylinska, “Nonhuman Photography”, “Vassar College Journal of Philosophy” 2019, iss. 6, pp. 76–79.

[35] Some of them can be viewed and listened to on the project website. See <<https://www.nonhuman-photography/book>>, accessed: 6.11.2021.

[36] D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, “Feminist Studies” 1988, vol. 14, no. 3, p. 583.

visions are better, fuller not only in the optical sense but also in the ethical-political one.

The author suggests considering nonhuman photography on three different, yet interrelated, levels. These are photographs in which there are no people (depopulated landscapes, empty spaces, photographs of nature); photographs that were not taken by humans (modern technical images, created by such tools as motion control cameras; microphotographs; the effects of Google Street View work, but also fossils resulting from the action of geological “deep time”); photographs that are directed not to humans, but to seeing machines (such as QR codes or algorithmic machine communication modes based on photography). In short, they are photographs that are not of/by/for the human.[37] They constitute the iconography of the Anthropocene, although nowadays this concept is increasingly undergoing a re-evaluation, a very interesting example of which is the proposal of Andrzej Marzec presented in his book *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. [38] The author’s original proposal is based on the belief that the concept of the Anthropocene is not neutral, and that it is a category with a high exclusionary potential, preserving the perception of the human as a privileged entity in relation to other nonhuman beings and, in fact, maintaining the Enlightenment anthropocentrism. It is therefore necessary to weaken the position of humans, to put them into the shadow; such a change in the position of *anthropos* is a kind of equalization of their ontological status in relation to other, nonhuman entities that are brought from the “shadow.” When writing her book, the author could not have known Marzec’s concept, but it seems that it may constitute an interesting cognitive context for Zylinska’s ideas, it is a proof of certain tendencies developing in the area of contemporary posthumanist reflection.

Nonhuman vision is not in competition with human vision, but rather the result of the development of new media technologies which, along with humans, form a kind of assemblage composed of organic and mechanical elements acting jointly and separately within the framework of aesthetic and political strategies. While creating her concept, the author also made a critical reflection on the birth of photography as a new medium, proving that from the very beginning of its existence, a predilection for “unnaturalistic experiments” developed, which questioned representation as the basic function of photography. Zylinska repeatedly refers to the views of John Tagg, [39] treating them as the embodiment of the pessimistic vision of photography losing the possibility of representing both the “I” and the “eye” and an example

[37] J. Zylinska, *Nonhuman Photography*, Cambridge, MA – London 2017, p. 5.

[38] See A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021. See also B. Grygo, *Antropocień. O relacjach ludzi i nie-ludzi w filozofii*

oraz kulturze. Rozmowa z dr. Andrzejem Marcem, UAM, “PWN Nauka” 2021, no. 2, pp. 4–8.

[39] See J. Tagg, *Mindless Photography*, [in:] *Photography: Theoretical Snapshots*, eds. J.J. Long, A. Noble, E. Welch, London 2009, pp. 16–30.

of an old, modernist theory incompatible with the radically changing photographic, and more broadly pictorial, reality of today.

Rethinking the nature of Joseph Nicéphore Niépce's first-ever photograph, *View from the Window at Le Gras* (1826 or 1827), makes us revise many of the opinions that have been repeated for decades. It is from the observation made by Bill Anthes that Zylinska derives her key argument in putting forward the thesis that from its beginning photography has actually had a nonhuman nature, because it has not been a record of human vision, but a long-term process of recording a "machine vision" (in fact, a *camera obscura*). As Anthes writes:

The required eight-hour exposure produced a visual paradox: sunlight and shadow can be seen on two sides of structures at left and right – the "pigeon house" or upper loft of Niépce's home, and the sloped roof of a barn with a bakehouse in the rear. As such, Niépce's landmark image presages something that will be true of all the photographs produced in the centuries following his invention: the camera has recorded a view that, for all its apparent veracity, is a scene which the human eye could never see.[40]

One could say, paradoxically, that photography has never been human: in photos we have always seen a vision of a machine, which had little to do with the capabilities and needs of people. Nearly twenty years later, this was confirmed by Henry William Fox Talbot pointing out that the essence of photography, this "pen of nature," consists in the nonhuman light recording of images on paper made mechanically by the camera. Photography as an impression of the "hand of nature" has little to do with human vision. Photography is, in fact, a visual reconstruction of reality, not its record or "quotation."

What I miss in Joanna Zylinska's reflections is drawing attention to the fact that many of these devices, which often gain a very large range of autonomy and become independent of the human, nevertheless act as a kind of human agents. In these cases, one could speak of something like hybrid visions that come into existence as the effects of the work of the human and machine. It seems that a good example of such a hybrid vision might be drones as carriers of cameras and camcorders expanding the possibility of human vision.[41] What once was Dziga Vertov's dream when he created a cine-eye program, i.e. a camera that is able to see something "that [...] the eye doesn't see [...], the possibility of seeing without limits and distance [...], the remote control of moving cameras"[42] is today widely available. We can only add that the widespread availability of cheap drones has influenced the aesthetics of film language, which is expressed in the predilection for excessive usage of aerial shots bringing the effect of this nonhuman

[40] B. Anthes, *Theory: Light and Shadow*, [in:] R. Modrak, B. Anthes, *Reframing Photography. Theory and Practice*, London 2011, p. 112.

[41] For more on drones primarily used in military operations but also on a number of implications

related to their usage, see G. Chamayou, *Theory of the Drone*, New York – London 2015.

[42] D. Vertov, *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley – Los Angeles – London 1984, p. 41.

vision. It should be remembered, however, that drones as vehicles for seeing machines are controlled by people, their nonhuman vision is somehow controlled by the human, and this can be interpreted as an example of a kind of cooperation between human and nonhuman operational action in the process of producing vision. If, therefore, we can agree with the opinion that “all photography bears a nonhuman trace,” [43] then, at the same time, it should be added that a significant part of nonhuman photography bears a trace of human interventions – sometimes more, sometimes less obvious. After all, the operation of machines producing images for other machines was designed by the human, and although to an increasing extent (for example, owing to deep learning) these complex systems are constantly increasing their vision competences, people remain their creators.

Nonhuman agency in photography is currently one of the most important problems, both practical and theoretical: the mechanical way of producing technical images is a constantly recurring motif in reflections on photography, but until Zylinska’s attempt we did not have a possibility to take a comprehensive look at nonhuman photography. The posthumanist perspective clearly present in her reflections on photography can undoubtedly be extrapolated to other areas of reflection on the condition of images in the time of dominance of digital procedures. And although there may be doubts as to whether many of the artistic projects referred to in *Nonhuman Photography* can be unambiguously inscribed in the context of strictly photographic activities, there is no doubt that today an unequivocal definition of what photography is and what it is not seems very complicated. After all, there is no question that paying attention to nonhuman players producing images forces us to rethink the issue of so-called “postphotography,” which for Zylinska is not very attractive cognitively and does not reflect the situation in which (human and nonhuman) photography can be considered the dominant medium of our time.

Numerous auctions informing us about the sale of photographs by artists such as Jeff Wall, Cindy Sherman or Andreas Gursky only confirm that human photography today has a measurable market price, which is also an institutional confirmation of photography inscribed in the context of contemporary art. But at the same time, millions or billions of photos taken by anonymous providers of “feeds” for Internet portals testify to the truth of the belief that photography today has become the most important way not so much of recording reality but of communicating with other people. This photographic universe also involves machines producing/creating images without people, images not made by people or not addressed to people, although each of these nonhuman forms of photography is nevertheless contextualized by various references to the human, even if it is only one of many subjects and/or objects of the world of images perceived as a universe of human

[43] J. Zylinska, *Nonhuman Photography*, p. 51.

and nonhuman causative forces functioning within the framework set by naturoculture.

So how to describe “posthuman photography”? Zylinska points out that the posthumanist and postanthropocentric view of human agency should be considered in terms of the agency of nonhuman apparatuses and machines producing visions different from those being focused in the human eye. According to her, the “photographic condition” is a constant negotiation of the situations of both human and nonhuman participants of complicated and complex procedures for creating visions and images, including photographic images. Although I am still thinking about applying the term “photography” to certain practices of seeing machines, their image-forming potential undoubtedly gives vitality to the idea of creating images that are the evidence and record of life more than of death, even if this life in the individual and global dimension is threatened today.

There is also another sense in which photography yields itself particularly well to zooming in on the “after the human” perspective. This has to do with its inherently nonhuman ontology and status [...], the human-driven practice conventionally known as photography is part of a wider “photographic condition.”[44]

If photography has always been nonhuman, and, at the same time, has been capable not only of mediation in which the human played an important role, then today nonhuman photography can also be a medium that situates the human in a spectrum stretching from fossils, through visions other than human, to cameras transcending the functionalized production of images addressed exclusively to humans. Each of these cases, however, is contextualized in relation to the human, it is the human, even in the perspective of the post-anthropocentric attitude to *anthropos*, who is the instantiation that makes the necessary re-evaluation of the situation in the environment of human and non-human co-creators of the “photographic condition.” It is humans who can, to use Latour’s term, “weave” various discourses and photographic practices, even if at present a significant part of them takes place beyond human will and control.

The idea of combining the analog with the digital, which is close to my thinking, appears in Joanna Zylinska’s latest reflections on photography and her concept of undigital photography. Being increasingly controlled by algorithms, soaked in their perverse logic, we still remain “analog machines,” and our internal “programs” use data obtained in a very traditional way, although the description of these procedures uses the language of cybernetic guidelines once proposed by Norbert Wiener. The tensions and interactions between the wet (analog) world and the dry (digital) universe do not have to lead to rivalry between these two domains, but rather to convergence and cooperation between them. In her latest book, devoted to art in the age of artificial intelli-

[44] *Ibidem*, p. 96.

gence,[45] the author addresses various issues, including ones related to a work of art in the era of mechanical creation, which is a reference to the tradition established by Walter Benjamin, or by a probably much less known concept by Bill Nichols, who analyzed the situation of “the work of culture in the age of cybernetic systems.”[46]

These intuitions and anticipations have appeared before, during an online lecture delivered during Krakow Photomonth in 2020, entitled *Posthuman Photography: Imaging the World in the Age of Artificial Intelligence*.^[47] Zylinska said that the concept of digital photography is a kind of an intellectual play, but also a reference to the changes taking place in the situation in which we are in possession of tools such as the Lytro camera.^[48] In short, it is a camera that captures not a single ray but the entire field of light, whereas after taking a “photo” which is, for example, blurred, in the post-production process you can make any changes by “manual” interference in its basic parameters. The concept of undigital photography, of course, is derived from the idea of computational photography, i.e. a whole range of photographic procedures that in fact negate the essential determinants of photography based on optical processes. Currently, vision does not have to be related to optics. First and foremost, it results from the work logic of the seeing machines that “see” beyond/above/without optical tools.^[49] This decisively problematizes the issues of the integral connection of the photographic image with the function of seeing, especially human seeing. Nonhuman photography does not exclude the human from the area in which photographs are created, but it does provide autonomous areas functioning beyond human control and jurisdiction, and also gives voice to machines as nonhuman image makers that sometimes also serve people. Let’s just add that the Lytro camera, like many other tools of this type, has been virtually completely ignored by users and today we can list it among hundreds or thousands of other examples of dead media which in the past landed in the technological dustbin of history.

However, the concept of undigital photography as an exemplification of purely technological procedures is one thing, and its development in a conceptual project and a kind of thought experiment considering the functioning of photography in the age of artificial intelligence is another. The undigital approach to the phenomenon of

[45] See J. Zylinska, *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams*, London 2020.

[46] B. Nichols, *The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems*, “Screen” 1988, vol. 21, no. 1, pp. 22–46.

[47] See <<https://www.youtube.com/watch?v=noGWRx96rkU>>, accessed: 7.11.2021.

[48] See J. Zylinska, *All the World’s a Camera: Notes on Non-Human Photography*, [in:] *Drone: The Automated Image*, ed. P. Wombell, Montreal 2013, pp. 162–165.

[49] Joseph Nechvatal, artist and theorist, while presenting his project entitled *Odyssey Palimpsest* (2013–2014) stated: “I wish to suggest that in the realm of aesthetics, post-photographic frenzy is that use of the photographic image that both destroys lens-based image values and creates novel aesthetic values that allow for other intensities to flourish.” J. Nechvatal, *Post-Photographic Frenzy*, [in:] *Fragmentation of the Photographic Image*, p. 171.

photography is certainly an attempt to find a new key to the analysis of photography, which is increasingly considered in terms of post-photography, or, more precisely, post-image. In most photos currently taken, pressing the shutter is the only action the photographer has to do, but this may only be the beginning of the process in which the “photo” is really created. It is no longer just a matter of ‘photoshopping’, that is, transforming a digital image by means of Photoshop or another image editing program. Human agency and decision-making is increasingly restricted, but this does not mean that the complete automation of image production occurs. The human being is inscribed in the complex processes of the human-nonhuman compound functioning in conjunction with machines and nonhuman beings. Zylinska declares:

My concept of “nonhuman photography” thus arguably goes further (or deeper) than Paglen’s idea of “seeing machines” because it not only studies humans as seen by machines or machines that see things outside the human spectrum, but also because it understands humans as (non-Cartesian, embodied and entangled) seeing machines. Last but not least, it also reaches towards the geological past, with the universe positioned as a giant camera making photoimagistic impressions on a variety of surfaces, from rocks through to skin.[50]

Undigital photography – as a development of the idea and practice of computational photography, by moving away from the practice of objective recording of reality, and consequently from the idea of “light writing” – began a new stage in photographic practices and the discourse on photography as a medium based on light processes. The ontology of photographic images is now less important than their ontogenesis, to use an analogy taken from the language of biology: the way such images are created is more important than their living (material or immaterial) shape. Perhaps the best metaphor depicting undigital reality is the repeatedly invoked figure of MTurk (and used by the author in her own short photo film *View From the Window*[51]), or more precisely Amazon Mechanical Turk. The name, of course, refers to the hoax by Wolfgang von Kempelen, who in 1769 presented a machine for playing chess games, but in fact there was a hidden chess player inside it operating a mechanical arm and performing subsequent moves. MTurk is a kind of crowdsourcing service offered by Amazon, consisting in the use of cheap, dispersed labor, because, paradoxically, human work can be cheaper than the usage of algorithmic procedures. It also transpires that even unprepared employees lacking expertise can be much more effective in certain situations, for example, in terms of content moderation or data deduplication. The MTurks are also an example of artificial intelligence (AAI), and therefore a perfect embodiment of the idea of undigitality, because although they use digital instruments – they are analog themselves. One can only add that today to a greater or lesser

[50] J. Zylinska, *AI art...*, p. 107.

[51] See <<https://vimeo.com/344979151>>, accessed: 8.11.2021.

extent we are all MTurks, whether we like it or not, because big data are constantly fed by our data, which we generously offer to Facebook, Amazon or Google, obviously in return they give their “free” services.

During the pandemic, Joanna Zylińska decided once again, this time practically, to refer to Niépce’s *View from the Window at Le Gras*. She rightly observes that “Under COVID-19, the window thus became a symbol of enclosure and isolation, but also, especially when open, of longing, connection and care.”[52] However, she did it in a perverse way, because she hired a hundred MTurks, even though in the final version of the photo film *View From the Window* there is information that 98 photographs of nameless people were used, who received \$35 each in exchange for taking a photo from their own window. Let’s just add that Zylińska in the quoted text mentions Józef Robakowski’s production *View From My Window* (1978–1999). Unfortunately, she could not have referred to the excellent *Balcony Movie* (2021) by Paweł Łoziński, who for many pandemic months (over two years in total) filmed people passing under his balcony and engaged in dialogues with them. But that is a topic for another story. Zylińska’s intention was to show that although “artificial artificial intelligences” (MTurks) use digital technologies and simulate the work of digital machines, through a physical and symbolic “gesture,” as Flusser would say, of photographing, taking a picture, and this is always associated with using one’s own body as an integral part of the camera: they break the dominance of thinking dominated by binary code, our technologically universalized DNA.

The project includes references to both nonhuman photography, which was the first photo taken in history, and the concept of undigital photography. Could we use any traditional photographic theories to explain these phenomena? Do Susan Sontag or Roland Barthes tell us anything about this? Probably not, which does not mean that their classic texts should be put aside. In this context, Vilém Flusser’s ratings are definitely increasing, as he was a thinker who extremely acutely foretold the epoch of dominance of apparatuses and machines in the processes of image production, which I discussed elsewhere.[53] Undoubtedly, the concept of undigital photography gives rise to thinking about its situation in the time of artificial intelligence, but also of what Meredith Broussard called “artificial unintelligence.”[54] Writing about how

[52] J. Zylińska, *Views From the Window: Nonhuman Photography, Human Labour and COVID-19*, <<https://e-lur.net/investigacion/views-from-the-window-nonhuman-photography-human-labour-and-covid-19/>>, accessed: 9.11.2021. It may come as a bit of a surprise that the author in these reflections, as well as in earlier publications, completely overlooks this book: A. Friedberg, *The Virtual Window. From Albert to Microsoft*, Cambridge, MA 2006.

[53] See P. Zawojski, *Flusser, Media Theory and I. From the Genealogy of Thought*, “Flusser Studies”

2019, no. 27, <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/zawojski-flusser-media-theory-and-i-from-the-genealogy-thought.pdf>>, accessed: 9.11.2021.

[54] M. Broussard, *Artificial Unintelligence. How Computers Misunderstand the World*, Cambridge, MA – London 2018. This is more crisply expressed in the statements concerning “artificial stupidity” formulated by various authors. See C.D. Asay, *Artificial Stupidity*, “William & Mary Law Review” 2020, vol. 61, no. 5, pp. 1187–1257.

“computers do not understand the world” in which we live, she draws attention to how our collective admiration for the possibilities of new technologies has resulted in the creation of a huge number of poorly designed digital systems. The idea of digitality, although Broussard herself does not use this term, can be treated as the key to a distanced and critical approach to digital technologies, which are never the final solution to our problems. If we understand this seemingly simple pattern, perhaps it will also be easier for us to build bridges between old analog technologies and new digital ones, also in photography. Because just as the effects of human and nonhuman operations in the field of, for example, production of visions should not be treated as a kind of opposition, competition and confrontation, so should traditional photography today not be seen as something anachronistic and only belonging to the past. Digital photography (including nonhuman and undigital) is not an absolutely new phenomenon which marks the only future of photographic images, although it is undoubtedly digital images that constitute and will determine the photographic universe of the future.

BIBLIOGRAPHY

- Anthes B., *Theory: Light and Shadow*, [in:] R. Modrak, B. Anthes, *Reframing Photography. Theory and Practice*, London 2011, pp. 109–136
- Asay C.D., *Artificial Stupidity*, “William & Mary Law Review” 2020, vol. 61, no. 5, pp. 1187–1257
- Broussard M., *Artificial Unintelligence. How Computers Misunderstand the World*, Cambridge, MA – London 2018
- Bukač Z., *GG Interview: Joanna Zylinska*, <<https://www.goodgame.hr/gg-interview-joanna-zylinska-english-version/>>, accessed: 28.10.2021
- Chamayou G., *Theory of the Drone*, New York – London 2015
- Coley R., *On “Nonhuman Photography” by Joanna Zylinska*, <<https://mediatheoryjournal.org/review-rob-coley-on-nonhuman-photography-by-joanna-zylinska/>>, accessed: 6.11.2021
- Davidson J., *Joanna Zylinska. Nonhuman Photography*, “New Media & Society” 2018, vol. 20, no. 8, pp. 3084–3094
- Dewdney A., *Nonhuman Photography: An Interview with Joanna Zylinska*, <<https://unthinking.photography/articles/interview-with-joanna-zylinska>>, accessed: 25.10.2021
- Friedberg A., *The Virtual Window. From Albert to Microsoft*, Cambridge, MA 2006
- Gibson J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York – London 2015
- Glazer Y.G., *A New Kind of History? The Challenges of Contemporary Histories of Photography*, [in:] *Photomediations: A Reader*, eds. K. Kuc, J. Zylinska, London 2016, pp. 21–47
- Grusin R., *Introduction*, [in:] *The Nonhuman Turn*, ed. R. Grusin, Minneapolis – London 2015, pp. viii–ix
- Grygo B., *Antropocień. O relacjach ludzi i nie-ludzi w filozofii oraz kulturze. Rozmowa z dr. Andrzejem Marcem*, UAM, “PWN Nauka” 2021, no. 2, pp. 4–8
- Haraway D., *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, “Feminist Studies” 1988, vol. 14, no. 3, pp. 575–599
- Heiferman M., *Photography Changes Everything*, [in:] *Photography Changes Everything*, ed. M. Heiferman, New York 2012, pp. 11–21

- Hoelzl I., Marie R., *From Softimage to Postimage*, "Leonardo" 2017, vol. 50, no. 1, pp. 72–73
- Hoelzl I., Marie R., *Softimage. Towards a New Theory of the Digital Image*. Bristol – Chicago 2015
- Kember S., Zylinska J., *Life After New Media. Mediation as a Vital Process*, Cambridge, MA – London 2012
- Kessler E.A., Joanna Zylinska. *Nonhuman Photography*, <<http://caareviews.org/reviews/3507#.YA4dinxbdiMo>>, accessed: 6.11.2021
- Lovejoy J., Testa K.P., *Beyond the Humanist Eye: In Conversation with Joanna Zylinska*, "The Vassar College Journal of Philosophy" 2019, no. 6
- Lum K., *From Analog to Digital. A Consideration of Photographic Truth*, [in:] K. Lum, *Everything is Relevant. Writings on Art and Life, 1991–2018*, Montreal 2018, pp. 213–223
- Marzec A., *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Warszawa 2021
- McLuhan M., Fiore Q., *Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York 1967
- Nechvatal J., *Post-Photographic Frenzy*, [in:] *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, ed. D. Rubinstein, New York – London 2020, pp. 171–188
- Newhall B., *The History of Photography from 1939 to the Present Day*, New York 1949
- Nichols B., *The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems*, "Screen" 1988, vol. 21, no. 1, pp. 22–46
- Non-Representational Theory and the Creative Arts*, eds. C.P. Boyd, C. Edwardes, Singapore 2019
- Paglen T., *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, <<https://thene-winquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>>, accessed: 3.11.2021
- Paglen T., *Seeing Machines*, <<https://www.fotomuseum.ch/en/2014/03/13/seeing-machines/>>, accessed: 30.10.2021
- Paglen T., *The Last Pictures*, Berkeley 2012
- Photomediations: A Reader*, eds. K. Kuc, J. Zylinska, London 2016
- Roberts L.C., *Eco-Thoughts: An Interview with Joanna Zylinska. Feminist Counter-Apocalypse, Now!*, <<https://believermag.com/logger/eco-thoughts-an-interview-with-joanna-zylinska/>>, accessed: 28.10.2021
- Rorty R., *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida*, [in:] R. Rorty, *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972–1980)*, Minneapolis 1982, pp. 90–109
- Rosenblum N., *A World History of Photography*, New York – London – Paris 1997
- Rubinstein D., *The New Paradigm*, [in:] *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*, ed. D. Rubinstein, New York – London 2020, pp. 1–7
- Rubinstein D., Sluis K., *The Digital Image in Photographic Culture. Algorithmic Photography and the Crisis of Representation*, [in:] *The Photographic Image in Digital Culture. Second Edition*, ed. M. Lister, London – New York 2013, pp. 22–40
- Tagg J., *Mindless Photography*, [in:] *Photography: Theoretical Snapshots*, eds. J.J. Long, A. Noble, E. Welch, London 2009, pp. 16–30
- Taking-Place: Non-Representational Theories and Geography*, eds. B. Anderson, P. Harrison, Farnham – Burlington 2010
- Testa K.P., *A Review of Joanna Zylinska, "Nonhuman Photography"*, "Vassar College Journal of Philosophy" 2019, iss. 6, pp. 76–79
- Thrift N., *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*, London – New York 2008
- Valero L.B., *Joanna Zylinska: "We need a new way of seeing the Anthropocene"*, <<https://lab.cccb.org/en/joanna-zylinska-we-need-a-new-way-of-seeing-the-anthropocene/>>, accessed: 25.10.2021
- Vertov D., *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley – Los Angeles – London 1984

- Virilio P., *The Vision Machine*, London – Bloomington 1994
- Zawojcki P., *Flusser, Media Theory and I. From the Genealogy of Thought*, “Flusser Studies” 2019, no. 27, <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/zawojcki-flusser-media-theory-and-i-from-the-genealogy-thought.pdf>>, accessed: 9.11.2021
- Zylinska J., *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams*, London 2020
- Zylinska J., *All the World's a Camera: Notes on Non-Human Photography*, [in:] *Drone: The Automated Image*, ed. P. Wombell, Montreal 2013, pp. 162–165
- Zylinska J., *Bioethic in the Age of New Media*, Cambridge, MA – London 2009
- Zylinska J., *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Ann Arbor 2014
- Zylinska J., *Nonhuman Photography*, Cambridge, MA – London 2017
- Zylinska J., *Perception at the End of the World (or How Not to Play Video Games)*, Pittsburgh – New York 2020
- Zylinska J., *Philosophy/Method/Practice*, <<http://www.joannazylinska.net/my-philosophy/>>, accessed: 25.10.2021
- Zylinska J., *Photomediations: An Introduction*, [in:] *Photomediations: A Reader*, eds. K. Kuc, J. Zylinska, London 2016, pp. 7–17
- Zylinska J., *The End of Man. A Feminist Counterapocalypse*, Minneapolis 2018
- Zylinska J., *Views From the Window: Nonhuman Photography, Human Labour and COVID-19*, <<https://e-lur.net/investigacion/views-from-the-window-nonhuman-photography-human-labour-and-covid-19/>>, accessed: 9.11.2021

Rendering slow ecological crisis in a popular medium: Hyperobjects and Sámi resistance in the Swedish-French TV series Midnight Sun

ABSTRACT. Mrozewicz Anna Estera, *Rendering slow ecological crisis in a popular medium: Hyperobjects and Sámi resistance in the Swedish-French TV series Midnight Sun*. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 37–59. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.02.

The article examines the ways in which the slowly evolving and invisible processes of the ongoing ecological crisis can be represented in the format of a contemporary serial television drama. The author argues that despite heavy reliance on spectacular and captivating character-born plots, the long-form storytelling of new television narratives can be well suited to representing the complex and unspectacular temporalities of the ecological crisis. With the Swedish-French Arctic noir TV series *Midnight Sun* as a case study, the analysis shows how a highly spectacular criminal plot is developed to reveal the invisible temporal action and nonhuman agency of a special kind of waste paradigmatic of the era of the Anthropocene, defined by Timothy Morton as a hyperobject (2013). This idea is established in *Midnight Sun* not only by placing radioactive waste at the center of the narrative but also by gradually foregrounding its nonhuman agency behind the events. The aim of the analysis is to demonstrate that by both using and reimagining the conventions of the television crime drama (Arctic noir), *Midnight Sun* translates into quotidian terms the unspectacular and long-term aspects of human-induced ecological destruction, which surpass the individual human scale and evade our cognition. An important strategy adopted in *Midnight Sun* is bringing together two levels of criticism: ecocritical and postcolonial. The slow ecological violence (R. Nixon, 2011) and nuclear colonialism (G. Schwab, 2020) exerted by the powerful against regions and people who are globally less visible are depicted as a continuation of the history of colonization, and more specifically, the systemic and longstanding ill-treatment of the indigenous Sámi people in Sweden.

KEYWORDS: *Midnight Sun*, global trash, radioactive waste, nuclear colonialism, hyperobject, non-human agency, green TV series, Arctic noir, Sámi, Sápmi

When dealing with the subject of “slowly unfolding environmental catastrophes”[1] in the medium of a popular television drama, a crucial question arises regarding how to represent this kind of unspectacular slow toxicity narratively and aesthetically. As Rob Nixon puts it:

how can we convert into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and thus star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image-world?[2]

[1] R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA – London 2011, p. 3. [2] Ibidem.

Nixon differentiates between the violence of “slowly unfolding environmental catastrophes” and violence understood as “immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility.”[3] The author argues that we need to rethink imaginatively, as well as politically and theoretically, the slow (when considered in human terms) progression of ecological crises. These slow processes include “[c]limate change, the thawing cryosphere, toxic drift, biomagnification, deforestation, the radioactive aftermaths of wars, acidifying oceans, and a host of other slowly unfolding environmental catastrophes.”[4] Such processes often unimaginably exceed the scale of a single human life and therefore remain vast beyond mundane comprehension, thus presenting “formidable representational obstacles that can hinder our efforts to mobilise and act decisively” – especially in the age “when media venerate the spectacular.”[5]

Today, in view of the “growing category of green television drama,”[6] the pressing question is indeed whether the medium and format of television series, relying extensively on spectacle, character-led plots, and gripping drama, are capable of successfully depicting such unspectacular, long-term processes as those associated with the ongoing ecological crisis. Is rendering those mechanisms – without oversimplifying them or reducing their temporal operations to their immediate effects – at all possible in the popular and highly dramatic medium of serial television drama?

As I argue in this article, the Swedish-French television series *Midnight Sun* (*Midnattssol*, 2016) belongs to the group of contemporary television dramas that have been successful in this respect.[7] Despite the limitations inherent in the conventions and technology of the medium of television, there are nevertheless some significant advantages to contemporary long-form television narratives. These include, first of all, their capacity to create complex temporalities, which makes serial storytelling a well-suited format for representing the multiplex temporalities of the ecological crisis. The new era of the television narrative not only “produces a wider narrative experience by offering unlimited streaming to viewers who have absolute access to shows and paratexts,”[8] but also involves “complex net of narrative temporalities that these shows develop,” suggesting “a much greater notion of time itself.”[9] And, as eco-theorist Timothy Morton suggests, “the very

[3] Ibidem, p. 2.

[4] Ibidem.

[5] Ibidem.

[6] I. Souch, *Transformations of the evil forest in the Swedish TV series “Jordskott”: An ecocritical reading*, “Nordicom Review” 2020, vol. 41, no. 1, p. 119.

[7] Other television dramas worth mentioning here are *Jordskott* (Sweden, 2015–), see Souch, op.cit., and *Dark* (Germany, 2017–2020), see A. Batori, “Everything is connected”. *Narratives of temporal and spa-*

tialtransgression in Dark, “VIEW. Journal of European Television History and Culture” 2021, vol. 10, no. 10, pp. 112–124. On *Dark*, see also Y. Komska, *Review of HBO’s Chernobyl*, “American Historical Review”, October 2019, pp. 1376–1378.

[8] A. Batori, op.cit. See J.P. Kelly, *Time, Technology and Narrative Form in Contemporary US Television Drama. Pause, Rewind, Record*, Cham 2017, pp. 184–185.

[9] A. Batori, op.cit.

things that ecological thought and politics require [are] nonhuman beings and *unfamiliar timescales*.”^[10]

In discussing the new modes of narration and audience engagement associated with the contemporary long-format television series, Babette B. Tischleder argues that

[t]he modes of storytelling in contemporary television have the power of evoking imaginative worlds that extend beyond the diegesis in a narrow sense. [...] Rather than evolving in linear fashion, [...] narrative time gradually builds up, extends, and ‘thickens,’ especially if it interweaves a number of parallel plotlines. [...] [T]he spatiotemporal coordinates [...] shape and are shaped by the imagination of producers and audiences alike.^[11]

I argue that in order to successfully conceive the long-term processes associated with the ecological crisis, a television series must not only draw on, but also expand our imagination towards dimensions that exceed the routines and time horizon of our own life worlds.

Midnight Sun closely aligns with this strategy. When it comes to temporality, the plot of *Midnight Sun* encompasses not just the span of the characters’ lives, but stretches across larger timescales, including transgenerational and larger-than-human, “unfamiliar” (to use Morton’s term) temporal frames. Closely tied to these intertwined temporal layers in *Midnight Sun* is the nonhuman agency of human-made waste, which functions, as I will show, as an invisible driving force behind the events. Thus, while captivating viewers by means of its highly spectacular criminal plot and psychologically complex characters, the series reveals the generally obscure long-term action and nonhuman agency of a special kind of waste paradigmatic of the era of the Anthropocene, labelled by Morton a “hyperobject.”^[12]

What is worth noting is how *Midnight Sun* brings together eco-criticism and a postcolonial perspective: it combines its non-anthropocentric approach with a deep concern for humans, especially those subjected to various forms of colonial oppression. Following the rule of the “double narrative” in Nordic noir,^[13] this “Arctic noir” television series (that is, Nordic noir set in the Arctic)^[14] uses the genre conventions of the police procedural to engage in strident social criticism.

[10] T. Morton, *Humankind. Solidarity with Non-human People*, London – Brooklyn, NY 2017, p. 6, emphasis added.

[11] B.B. Tischleder, *Thickening seriality: A chronotopic view of world building in contemporary television narrative*, “Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television” 2017, vol. 79, p. 120.

[12] Although *Midnight Sun* has been discussed by media scholars, see A.M. Waade, *Arctic Noir on Screen: Midnight Sun (2016–) as a Mix of Geopolitical Criticism and Spectacular, Mythical Landscapes*, [in:] *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, eds. L. Badley, A. Nestingen, J. Seppälä, Cham 2020, and R.A. Saun-

ders, *Arctic Bodies. Sights/Sites of Necrocorporeality in Nordic Noir Television Series*, [in:] *Visual Representations of the Arctic: Imagining Shimmering Worlds in Culture, Literature and Politics*, eds. M. Lehtimäki, A. Rosenholm, V. Strukov, Milton 2021, and also defined as “a noteworthy piece of eco-criticism,” see K.T. Hansen, A.M. Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, Cham 2017, p. 285, the series has not been subjected to an in-depth ecocritical reading.

[13] See K.T. Hansen, A.M. Waade, op.cit., p. 284.

[14] For more on Arctic noir, see A.M. Waade, op.cit.

This criticism is two-fold: it encompasses both a strong ecocritical approach and engagement with the issue of the mistreatment of the indigenous Sámi people in Sweden. The series does so, first of all, by reflecting on the “slow violence” of ecological oppression^[15] that the rich and powerful countries exert on the world’s poorer or less represented – “out-of-sight” – areas, in this case, the Arctic regions of Sweden, and particularly, the cultural region of Sápmi, traditionally inhabited by the Sámi.

However *Midnight Sun* resists a narrative of pure victimhood in its depiction of the Sámi. As I will show, waste is incorporated in the plot both as a metaphor and in a very literal (even if not always material) sense. The metaphorical use of waste/trash relates primarily to the position of the Sámi within the oppressive frames of the dominant (in this case, Swedish) society and culture. The series’ purpose is clearly to critically engage this metaphor – and thereby reality – by acknowledging those treated as trash as visible and dignified, and as possessing agency. At the same time, the series problematizes the widespread stereotype of the Sámi as people associated with the domain of nature. I argue that the Sámi in *Midnight Sun* are not simply depicted as “*Naturfolk*,” a common perception that excludes them from Sweden’s wider social order and history. Instead, their traditional “connection to the land”^[16] is portrayed as making many of them exceptionally aware of the ongoing man-made ecological crisis and its mechanisms.

Global trash and the nuclear colonization of the Arctic

The main parts of *Midnight Sun*’s plot are set in and around Kiruna, a town in northern Sweden, 145 km north of the Arctic Circle, where the sun never sets in summer. Kiruna is known for its mining industry, and indeed, the local iron mine is an important layer in the spatial, narrative and symbolic structure of the depicted universe. The criminal plot revolves around investigating several murders committed by a serial killer over eight episodes. Because the first victim discovered is a French citizen, police officer Kahina Zadi (Leila Bekhti) is invited from Paris to participate in the investigation. In line with the conventions of Nordic noir, where typically a male-female team of detective protagonists leads the investigation, Zadi starts working with a local prosecutor, Anders Harnesk (Carl Gustaf Hammarsten). Importantly, these investigators belong to two ethnically different cultures: although Kahina is a French citizen raised in Marseille, her origin is Berber-Algerian (the French actress is likewise of Berber-Algerian heritage), while Anders is half Sámi, half Swedish (Hammarsten is a Swedish actor).

As their investigation proceeds, they discover that the series of murders is related to an ecological crime which has a transnational and geopolitical dimension: ten years earlier, twenty-two employees at the local mine, among them Ruttger Burlin (Peter Stormare), who

[15] R. Nixon, *op.cit.*, p. 2.

[16] G. Kuhn, *Liberating Sápmi. Indigenous Resistance in Europe’s Far North*, Oakland 2020, p. xiii.

later became chief prosecution officer, were bribed by a French citizen, killed in the opening scene, named Pierre Carnot (Denis Lavant), to hide highly toxic uranium in the massive iron mine in Kiruna. The uranium was waste resulting from the French government's production of "experimental weapons." Because one of the Swedes involved, Sparen (Göran Forsmark), incautiously reveals the secret to the Sámi activist and poet Evelina Geatki (Maxida Mäarak), the young woman is killed following a joint decision of all twenty-two accomplices involved in the operation. Evelina's brother, Eddie (Iggy Malmberg), learns about the circumstances of her murder (which was falsely identified in the police investigation report as suicide) and plans in revenge to kill all twenty-two people connected to the killing of Evelina.

The subject of a rich, powerful country dumping toxic waste in other (less rich and powerful, and globally less visible) parts of the world evokes the notion of global trash. As Kenneth W. Harrow notes in reference to the global position of twenty-first-century Africa, the notion of global trash "attests to the nature of a system generated by unequal relations of power, exacerbated under colonialism, and now under neoliberal globalisation."^[17] Harrow draws on Achille Mbembe's reflections on Africa's position within a "regime determined by biopolitical power, the power to dispose of death and dispense with life," within which Africa is a "necropolis" (using Mbembe's term), a dumpsite for the rich parts of the globe.^[18] The life of those who live on global dumpsites is perceived by those who dump the waste there as "barren life, life that doesn't count."^[19] In this way, as Nixon observes, the recipient areas become "triply discounted:" as political agents, as long-term casualties of the dumping sites' toxicity and as "cultures possessing environmental practices and concerns of their own."^[20] In the African context described by Harrow, toxic dumping in poorer areas of the world lays bare the power dynamics between the global north and global south:

In grosser terms, the global north has been the locus of commodity capitalism, recently taking neoliberalism as its model, and Africa the site where the excretion or waste of that consumerism has been dumped.^[21]

In *Midnight Sun*, these north/south dynamics in a sense appear reversed. The utmost northern peripheries of the globe, and more specifically, parts of the Arctic Sápmi region, become the site of "excretion." In both contexts, however, the areas and people that earlier in history were colonized and abused seem an exceptionally fertile ground for dumping waste, and thus for further abuse, which in this case can be called, again using Nixon's term, the "slow violence" of ecological oppression.^[22] In the series, the north and the south are frequently juxtaposed through

[17] K.W. Harrow, *Trash: African Cinema from Below*, Bloomington 2013, p. 86.

[18] *Ibidem*; A. Mbembe, *Necropolitics*, Durham – London 2019.

[19] K.W. Harrow, *op.cit.*, p. 87.

[20] R. Nixon, *op.cit.*, p. 2.

[21] K.W. Harrow, *op.cit.*, p. 84.

[22] R. Nixon, *op.cit.*, p. 2.

editing, both visually and aurally (for instance, in Kahina's retrospectives about her life in Marseille and Algeria, or when she speaks on the phone with her superior in Paris). But rather than simply reversing the north/south power dynamics, the series – through the central Sámi plot and the subplot of Kahina's heritage – nuances them by highlighting hierarchical social structures and zones of exclusions in both Sweden and France and both north and south. At the same time, the series does not limit its perspective to local conflicts: because the French are the ones who dispose of the uranium in northern Sweden, it points to the Arctic as being a dumpsite for “global trash,” or nuclear necropolis.

If waste is approached as a component of the production of wealth, then, as Harrow reminds us, it points to:

a larger economic order in place, one in which the polluted waste has a place, in which the places of those “under-populated,” low-density, under-radiated populations are affixed as surely as the privileges of those whose need to dispose of the waste takes priority.[23]

In *Midnight Sun*, this unequal economic order is reflected by the wealthy French political elites granting themselves the right to bribe the hard-working Swedish miners, already exposed to the destructive impact of the massive mining industry, living in the northern, seemingly out-of-sight peripheries of the globe, making them complicit in the nuclear contamination of Sápmi.

Therefore, the dominant cultures in *Midnight Sun* are also responsible for what can be called, using Gabriele Schwab's term, the “nuclear colonialism”[24] of the Sápmi. The topic of nuclear waste is undoubtedly one requiring a complex and multifaceted approach to the question of time. In her book *Radioactive Ghosts*, Gabriele Schwab opens a chapter devoted to nuclear colonialism in the US context (the building of the first nuclear bomb by the Manhattan Project group) with a quote (from Karen Barad) problematizing temporality: “Is there a sense of temporality that could provide a different way of positioning these markers of history and understand 1492 as living inside 1945, for example, and vice versa?”[25] In this quote, the first date evokes the beginnings of the European colonization of the Americas and the last refers to the first nuclear bomb test, the so-called Trinity Test, conducted in July 1945 in the indigenous sacred lands of Native American tribes in the New Mexico desert. As Schwab asserts, nuclear colonialism is a continuation of the history of colonialism,[26] albeit with a more lethal force – even if remaining invisible and latent for a long period of time.[27] Importantly, “[e]conomic dependency is at the core of nuclear colonization,”[28] making people vulnerable enough to accept – as the

[23] K.W. Harrow, *op.cit.*, p. 22.

[24] G. Schwab, *Radioactive Ghosts*, Minneapolis 2020.

[25] *Ibidem*, p. 57.

[26] “These nuclear sacrifice zones are a manifestation of national sovereignty that continues the legacy of colonialism,” G. Schwab, *op.cit.*, p. 61.

[27] *Ibidem*, p. 63.

[28] *Ibidem*.

Swedish miners do in *Midnight Sun* – the storage of nuclear waste and other activities that pose nuclear perils.

Schwab points to the importance of understanding such nuclear perils – and the nuclear colonization of indigenous peoples and their lands – not just in relation to the people who were impacted by nuclear tests in the times of their operation, but, due to the long-term effects of radioactivity, which substantially exceeds the length of a human life, in relation to a transgenerational time. Transgenerational time, a notion Schwab adopts from indigenous thinking and prophecies,[29] “calculates not only the place of the present generation in the history of colonial fracture but also this generation’s responsibility for future generations”.[30] Therefore, the notion of transgenerational (human) time points towards both the past and future.

Midnight Sun also ties the ecological degradation of Sápmi to the history and transgenerational memory of Swedish-Sámi relations, or of “treating the Sámi for 400 years as trash” (episode two). The series establishes a strong connection between Sweden’s (and implicitly other Nordic countries’) colonial history and the ecological devastation of Sápmi caused by the Swedish mining industry, as well as by its nuclear colonization by Western powers. This strategy of tying the environmental history of Sápmi to the history of colonization makes this series particularly interesting in view of the fact that in the Nordic countries, unlike in the US, the history of colonization – including the centuries-long internal colonization of the indigenous peoples of the North – is still barely recognized in public awareness and not fully a component of official cultural narratives and national memory.[31]

Trash functions in the series both metaphorically and literally. In the literal sense, its materiality is not always obvious or palpable. It includes garbage dumps, dirt in the streets, and above all, the destruction of the local ecosystem caused by the mining industry and the invisible radioactivity of the uranium.

As a metaphor, trash serves in *Midnight Sun* primarily as a trope to define the life of the socially marginalised, in this case, less-represented ethnic groups within Swedish and French societies. The Sámi



Il. 1. The half-Sámi, half-Swedish prosecutor Anders Harnesk (Carl Gustaf Hammarsten) seen in a long shot as a tiny figure framed by a huge landfill, from which he appropriates a used stove (*Midnight Sun*, Episode One, screen shot)

Trash as metaphor

[29] See G. Schwab, op.cit., pp. 64 nn. Here, Schwab refers to idea of The Seventh Generation, playing “an important role in the prophecies of different Indigenous peoples, most prominently the Lakota and Mohawk” (Ibidem). However, Schwab refers to human generations only. From a posthumanist point of view, it would be desirable to include non-human generations, like animals, into discussing the effects of the nuclear age and nuclear colonialism. On inclu-

ding animals in representations of radioactivity, see B. Mills, *Chernobyl, Chornobyl and anthropocentric narrative*, “International Journal of TV Serial Narratives” 2021, vol. 7, no. 1, pp. 5–18.

[30] G. Schwab, op.cit., p. 65.

[31] As Gabriel Kuhn sadly constated: “the majority of people in Sweden – as well as in Finland and, albeit perhaps to a lesser degree, in Norway – simply don’t care about the Sámi.” G. Kuhn, op.cit., p. vii.



II. 2. Trash as a metaphor for those marginalized in different postcolonial contexts: Evelina (Maxida Mäarak), a Sámi woman expelled from the Swedish society, and Nadji (Jérémy Corallo), the son of the Berber-Algerian-French protagonist Kahina, juxtaposed in Kahina's dream (*Midnight Sun*, Episode Eight, screen shot)

thereby associated with trash, the series evokes this derogatory stereotype only to undermine it as viewers are increasingly prompted to sympathise with Anders and other Sámi characters. The sibling couple of Eddie and Evelina Geatki, in particular, embody the perception of Sámi as “trash” by the oppressive groups in society: Evelina is treated as if she were trash that can be removed/cleaned up (that is, “simply” killed when her knowledge of the hidden uranium makes the complicit Swedes feel uncomfortable), while Eddie works as a cleaner at a local restaurant and in the mine, and is verbally abused as “Lapp trash” by Swedes.

Trash as a metaphor for marginalized ethnic groups is also relevant to the French postcolonial context evoked in the series, embodied by Kahina and her son's Berber-Algerian origin and thus their hybrid ethnic identities. In one of the first scenes in the first episode, we see Kahina's rejected teenage son Nadji (Jérémy Corallo) searching for his mother in Paris; he enters the corridor of the tenement house where Kahina lives, and as he is shown in a long shot walking through the gate, he is juxtaposed in one frame (highlighted through an additional framing by the jambs) with garbage bins standing in the street. The use of trash as a metaphor for those who are marginalised and excluded – in different cultural contexts – is confirmed by the series' conclusion, in which Kahina dreams about Evelina (the Sámi woman expelled from society) and Nadji (the son Kahina rejected) standing next to each other (Image 2). Thus, trash also functions in the series to connote the suppressed, “thrown out” from consciousness – not only individual but also collective consciousness. Waste generated by the wealthy and powerful functions as the western world's id (in psychoanalytical terms), as excretion that must be disposed of somewhere else in order not to poison those who produce it.

As Harrow observes in his analysis of African cinema, “trashed lives” and “forgotten histories” are depicted in these films “only because of the belief that the depiction of it will serve to enable a change, an ascent, to become possible.”^[32] In other words, it is about “validating those people, those cultural artifacts, considered trash by dominant political and aesthetic discourses.”^[33] *Midnight Sun* undoubtedly has similar goals – both on the level of the plot and aesthetics, and on the

[32] K.W. Harrow, op.cit., p. 2.

[33] Ibidem, p. 3.

level of production, engaging several Sámi actors and shooting on location in Kiruna and other parts of Sápmi. In narrative and aesthetic terms, one scene is especially worth mentioning. When the female *noaidi* (shaman) played by the Sámi singer and activist Sofia Jannok stays at the police station for an interrogation, three elderly male *noaidi* come close to the building and, standing in front of it, begin chanting in the Sámi tradition of *yoik*, as if expressing their support for the woman (Episode Three). The men wear ordinary clothes, and we only know they are Sámi *noaidi* because Harnesk explains it to Kahina. This scene is shot in an almost documentary manner. The sequence is deliberately slow, interrupting action for nearly two minutes. The three *noaidi* (who never appear anywhere else in the plot) are shown together from the back in a long shot, after which each of them is framed frontally, with the camera slowly zooming in from full shots of their figures to close-ups of their clearly visible faces (Image 3). Sofia Jannok joins their singing, and viewers listen to – and watch – the Sámi *noaidis'* yoiking for about ninety seconds.

As the example with the yoiking trio/quartet illustrates, *Midnight Sun* produces an aesthetic and narrative that strategically emphasizes the visibility of the Sámi. In this context, it is useful briefly to incorporate *Midnight Sun* into the history of representations of the Sámi on screen. Associating indigenous people with nature has a long tradition in various colonial discourses and also concerns the history of representations of the Sámi. The first Sámi representations date back to the silent film era. As film historian Gunnar Iversen shows, in the 1920s, the so-called “wilderness melodrama,” depicting the life and culture of the Sámi people, became a popular genre in the Nordic countries.[34] These films set precedents for later representations of the Sámi in the Nordic cultural imaginations.

What I find important to single out here is that non-Sámi actors typically played the Sámi earlier in Nordic cinemas. The landscapes framing the portrayals of the Sámi were, although wild and majestic, and undoubtedly northern, not the Sápmi (that is, the Arctic and subarctic areas from which the Sámi people originate), but rather lands associated with the nationalized landscapes of the dominant Nordic populations. As Adriana Margareta Dancus argues, “Ethnic Nordics playing Sami people dressed in exotic costumes and living one with nature is [...] indicative of the racialisation of the Sami.”[35] Moreover, as noted by Dancus, even a film like Nils Gaup’s *Pathfinder* (1987), the “first Sámi film” in film history, made by a Sámi director and with



Il. 3. Emphasizing the visibility of the Sámi: one of the yoiking *noaidis*, framed frontally as the camera zooms in from a medium close-up to a close-up (*Midnight Sun*, Episode Three, screen shot)

[34] G. Iversen, *Norsk filmhistorie. Spillefilmen 1911–2011*, Oslo 2011, p. 61.

[35] A.M. Dancus, *Ghosts Haunting the Norwegian House: Racialization in Norway and “The Kautokeino Rebellion”*, “Framework: The Journal of Cinema and Media” 2014, vol. 55, no. 1, p. 126.



II. 4. Challenging norientalist depictions of Sápmi. Despite stunning landscape panoramas, flora and fauna as well as inanimate elements (water, swamps, herbs) can be dangerous or even deadly up close (*Midnight Sun*, screen shot)

Sámi actors in lead roles, did not reflect directly on Sámi identity formation and the structures of racial discrimination.[36]

In recent decades, a process of redefining the landscapes of Sápmi can be observed in Nordic films – from the nationalized nature of the dominating culture to the tundra landscapes typical of Sápmi.[37] Also, an important transition is observed from outsider representations of the Sámi to ones where the

Sámi perspective is that of an insider.[38] Both of these aspects apply to *Midnight Sun*. This series is among a group of more recent productions which address the boundaries between Nordic dominant populations and the Sámi directly, showing that stigmatisation and exclusion based on race is deep-rooted in Swedish (in this case) society, shaping the everyday lives of both “ethnic Swedes” and “ethnic others.”

Sámi actors have important roles in *Midnight Sun*, including the central role of the murdered Evelina Geatki, played by Maxida Mäarak, a musician and activist engaged in the Sámi rights movement, whose song drawing on the Sámi *yoik* chanting tradition opens each episode. The series also casts the already mentioned Swedish-Sámi singer and activist Sofia Jannok as the *noaidi* (the wise teacher/local shaman). Moreover, the Sámi are depicted as a varied group – only some of them live close to nature and wear traditional Sámi dress. In contrast, others inhabit the town of Kiruna, have typical jobs and wear modern clothes (like Harnesk or the activist Kristoffer Hanki, played by Oscar Skagerberg).

It is also crucial that the landscape of Sápmi features centrally in the series. The series thus distances itself from the older tradition of disguising non-Sápmi areas of Sweden or Norway as “Lapland.”[39] What is more, despite the series’ beautiful panoramas and stunning long shots of nature, flora and fauna in *Midnight Sun*, as well as certain inanimate elements (swamps, herbs, water), can be dangerous and even deadly up close (Image 4). At the same time, the permanent daylight of the polar day (midnight sun) is, contrary to popular expectations, profoundly depressing for the female protagonist, Kahina. In this sense, the depiction of nature in *Midnight Sun* challenges idealizing romantic discourses on the Sápmi, typical of so-called “norientalist” discourse on northern nature and landscape in Nordic noir.[40]

[36] Ibidem, p. 127.

[37] To name a few cinematic examples of this transition: *The Kautokeino Rebellion (Kautokeino-opprøret)*, dir. Nils Gaup, Norway 2009), *Sami blood (Sameblod)*, dir. Amanda Kernell, Sweden 2016), *Aurora* (dir. Miiä Tervo, Finland 2019).

[38] M.K. Mecsei, *Cultural Stereotypes and Negotiations in Sámi Cinema*, [in:] *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, eds. A. Westerstahl Stenport, S. MacKenzie, Edinburgh 2016, pp. 72–83.

[39] This term is considered derogatory if used for the whole Sápmi region. However, it is also the name of an administrative region in northern Finland.

[40] Cf. K.T. Hansen, A.M. Waade, op.cit., p. 286.

The strategy of *Midnight Sun* could be called a “politics of visibility:” the series ensures that (some of) the people and places that are invisible in society, on both a local, national and global scale, those things that remain “out-of-sight,” are made visible. At the same time, the social invisibility of the Sámi is not simply translated into visibility but rather brought into focus and problematized, that is, the series both makes them visible and brings their invisibility to light.

Thus, *Midnight Sun* acknowledges the value of those perceived and treated like trash in society. This is despite the fact that the series establishes a Sámi character as a killer. It is clearly indicated that Eddie’s desperate actions result from helplessness and abuse, the Swedish police having neglected the death of his sister. Eddie’s cruel and spectacular murders can thus be seen as a deliberate act of resistance, and apparently the only way for him to be seen and treated seriously by others. The way in which the plot is structured also emphasizes Evelina’s resistance: her invisible agency demonstrates itself in Eddie’s murderous rampage, and in the end, in the truth about the hidden uranium being revealed. At the same time, Eddie’s seeking revenge for Evelina’s death can be perceived as a “cleaning activity:” a disposing of those who contaminated the Sápmi and who treated the Sámi as trash, and a cruel reversal of the stereotyping of the Sámi as trash (“it’s very dirty here,” Eddie says referring to the Swedish-owned mine). An interesting reversal of the clean/dirty dynamics takes place here. As Robert Saunders put it:

Eddie’s murder spree inverts the structural dynamics surrounding the “worth” of Sami and Swedish bodies, engaging in a form of necropolitics that contradict the power structures that make the former “trash” (as they are often referred to in the series), instead turning Swedish bodies into messy, polluting spectacles.[41]

Indeed, Swedish bodies are shown as being the first to indulge in consumption (the body as a site of pleasure) and later to cope with the pain of excretion and expenditure (trash, waste). This is quite literally illustrated by Harnesk’s 18-year-old daughter, who first indulges in drinking alcohol with friends, and then suffers from violent vomiting the day after (Episode One). The employees of the mine get corrupted in an analogous way (the pleasure of receiving and consuming money), after which they go through the pain of hiding the secret (Sparen’s son gets killed, they kill Evelina). Finally, they pay with their own bodies for what they did, the majority of them ending up dead.

Most importantly, the social position and identity of Eddie and Evelina, as well as other Sámi characters, is renegotiated concerning negative stereotypes about the Sámi (both as “*Naturfolk*” and as “trash”), against which *Midnight Sun* depicts them as humans whose lives are grossly impacted by these stereotypes and mistreatment by oppressive parts and structures of society.

[41] R.A. Saunders, op.cit., p. 203.

Translating hyperobjects into televsual crime storytelling

However, the function of trash in *Midnight Sun* is not limited to being a metaphor for neglected humans and discriminative power structures in human society. Waste also functions in very literal, although not necessarily material, ways. As I will now demonstrate, the series reveals the working and nonhuman agency of “hyperobjects.”

In his book *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013),^[42] Morton presents his “speculative-realist” theory of hyperobjects, inspired by Graham Harman’s object-oriented ontology.^[43] The term “hyperobject” was coined to define a special kind of waste emblematic of the age of “the Great Acceleration,” which (according to Morton and others^[44]) started in 1945 with the first nuclear bomb test (Trinity test), and in which “the geological transformation of Earth by humans increased by vivid orders of magnitude.”^[45] This era is related to the concept of the Anthropocene, coined to mark “an intertwining of geological Earth time and human history,” suggesting that “the ten to twelve millennia of the Holocene is followed up by the accelerated version of human impact on the planet.”^[46]

In *Midnight Sun*, the Anthropocene is literally envisioned as being connected to the human-induced destruction of the geological structures of the Earth, epitomized by the narratively central iron mine in Kiruna. Visually, the accelerated geological transformation of the terrain is illustrated in an intense scene when prosecutor Burlin hallucinates under the influence of poisonous herbs (Episode One). While walking in the streets of Kiruna, he suddenly sees and hears the ground around him cracking, and when he turns towards the mine, now visible in a long shot in the background, the Earth hastily collapses in front of him, opening up to form a huge cleft (Image 5). The opening movement of the ground comes from the direction of the mountain where the mine is located, and it also looks as if the large chimney atop it was



Il. 5. Visualizing the Anthropocene: geological Earth and human history intertwined as Kiruna’s streets crack and the mine explodes in an intense hallucinatory scene (*Midnight Sun*, Episode One, screen shot)

exploding. When we consider this scene from the perspective of the series as a whole, it becomes clear that it implies an existing relationship between the mine, the hidden uranium and Burlin.

In the following, I will show how the series illustrates both the mining industry and radioactive waste as hyperobjects. I will also argue that the position of the Sámi in Swedish society as depicted in the series, and how some of the murders are conducted by Eddie, reveal

[42] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis – London 2013.

[43] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, transl. M. Rychter, Warszawa 2013.

[44] See J. Parikka, *Anthropocene*, [in:] *Posthuman Glossary*, eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, London – New York 2018, p. 52. Cf. J.R. McNeill, P. Engelke, *The*

Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945, Cambridge, MA – London, 2014.

[45] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 5.

[46] J. Parikka, op.cit., p. 51. The concept of the Anthropocene was first suggested by the chemist Paul Crutzen in 2000.

the working of hyperobjects. The Sámi are portrayed as exceptionally aware of the ways the slow (in human terms) ecological violence, such as carbon emissions or radioactivity, works because, as the series suggests, they have been exposed to the impact of a kind of a hyperobject for centuries – the oppression and “poisoning” of their lives and culture by the dominant Swedish culture.

It is striking that each of the murders committed by Eddie seems carefully designed to juxtapose the human victim with a nonhuman being or entity, be it a predatory animal (wolf, bear), a chemical substance (toxic plant, water) or a machine (helicopter, train, rescue shelter). For example, the victim of the murder opening Episode One dies attached to a helicopter’s rotor blade; the next victim is chained naked to rocks in the tundra and killed by a pack of wolves; Burlin becomes seriously ill and dies having been poisoned by two rare herbs; a man named Elmén dies after being chained to railways and run over by a train; Sparen is killed in a manner that recalls the skinning of a bear. In the final episode, all the remaining accomplices to Evelina’s killing die, together with Eddie, trapped in a rescue shelter inside a mine as rising waters fill the shelter through holes purposefully drilled by Eddie.

These murders, intentionally staged as a spectacle and thus addressing an audience, are an act of revenge for the mistreatment and brutal murder of Evelina. But they are more than just a means of retaliation. Eddie’s murders also reveal a deeper structural injustice permeating society both on the human-to-human level (Swedish/Sámi relations) and on the level between the human and nonhuman. The murders communicate, both to their victims and to those who are meant to feel shocked upon discovering them (the police, the community of Kiruna and us, viewers), that people “have entered a new phase of history in which nonhumans are no longer excluded or merely decorative features of their social, psychic, and philosophical space.”^[47] The way Eddie’s murders are staged represents a “flat ontology,”^[48] according to which there is hardly any difference between an animal or a thing and a human being. Some of the murders even demonstrate that humans are only an element of the food chain (and therefore a natural victim for a predator), as well as that the technology that humans have created (like the helicopter or train) eventually leads to their own annihilation. This brings us to the role of the hyperobject in *Midnight Sun*.

By the end of Episode Three, the Sámi *noaidi* played by Jannok seems to be aware of a nonhuman agent behind the events; she gives the following hint to prosecutor Harnesk: “the one you’re looking for is invisible, like a cleft. Look for an edge.” On the level of human society, the invisibility she mentions refers to Eddie’s and the Sámi’s social erasure. However, at the centre of the story is an invisible object that, although hinted at in Episode One by the “cleft” opening up in front of the hallucinating Burlin, is only revealed to the investigators and

[47] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 22. [48] *Ibidem*, p. 14.

viewers near the end of the story (in the next to last episode): the hidden uranium. This radioactive waste is, in fact, the primary catalyst for the events that unfold in the series. This includes both the murders committed by Eddie and the circumstances that lead to Eddie's bloody acts, that is, Evelina's death one year earlier and the hiding of the uranium in the mine ten years earlier.

Thus, although on a basic level the criminal plot is about finding out "whodunit" (that is, which of the human characters is behind the murders), the investigation leads to deeper insights regarding both the Sámi's position in society and the workings of hyperobjects. Retrospectively, the scope of the harmful influence of the invisible uranium on ordinary people and their actions (receiving bribes, lying to and killing each other), social relations, bodies and mental state (lack of a sense of safety) becomes apparent. Importantly, as Morton argues, hyperobjects are agents: "they are demonic in that through them causalities flow like electricity."^[49] Because uranium functions in the series as the primary catalyst of the causal course of events, it demonstrates its (invisible) agency.

Hyperobjects radically displace humans from their self-elevated (anthropocentric) position,^[50] making us realize we are always already inside them, "like Jonah in the Whale."^[51] Some of the qualities Morton regards as characteristic of hyperobjects, such as viscosity, nonlocality, and temporal undulation,^[52] are foregrounded in *Midnight Sun*.

The viscosity of hyperobjects means that, like chemical toxins and radioactive waves, they not only tightly surround and stick to everything connected to them, they also penetrate our (as well as nonhuman) bodies: "They are all over me. They are me. [...] I can see data on the mercury and other toxins in my blood."^[53] This feature makes them both near and uncanny in relation to us as humans because it leads to a radical state of alienation caused by the loss of a sense of safety at home, in public spaces, and even in our own bodies.^[54] In *Midnight Sun*, one of Eddie's first victims, police officer Burlin, dies due to poisoning from two toxic plants he was unconsciously exposed to over a longer period of time. As we later learn (Episode Four), Burlin consumed the toxins in his tea both at home and while at work. The poison thus slowly permeated his private space, the space of his professional occupation, and the realm of his body.

The viscosity of hyperobjects is invisible and undiscoverable: it only manifests itself through symptoms, like the effects of global warming or the damage to cells caused by exposure to radioactivity,

[49] Ibidem, p. 29.

[50] Ibidem, p. 17.

[51] Ibidem, p. 20.

[52] Two other features of hyperobjects Morton discusses are "phasing" and "interobjectivity." T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*

[53] Ibidem, p. 28.

[54] A. Barcz, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, "Teksty Drugie" 2018, vol. 2, p. 78.

resulting in cancer. In *Midnight Sun*, the viscosity of the radioactive waste hidden in the mine can also be understood as something that permeates social relations in the local community – something that “haunts” the social and psychic sphere,[55] but remains invisible itself. It is thus indirectly a hyperobject – understood both as the hidden uranium and the poisoning treatment of the Sámi by the dominant culture – that prompts Eddie to commit the series of murders, depriving inhabitants of their sense of safety. At the same time, the series in no way absolves humans of accountability; on the contrary, it reveals human power and interests as the origins of violence, both against the Sámi and in terms of ecological violence.

Eddie’s acts translate the invisible and long-standing workings of the hyperobject into something that is visible, spectacular and shocking, and immediate, and thus adjusted to human temporality and to the medium of television drama. Thereby, hyperobjects are made more understandable in quotidian human terms. But the story in *Midnight Sun* also reflects in more subtle ways on the temporality specific to hyperobjects. Apart from the already mentioned slow-motion toxicity,[56] the temporality of hyperobjects is, according to Morton, an “always-already” one: hyperobjects existed long before we realised, but because they are undiscoverable through human senses like sight or taste, we only discover them later through the symptoms their long-term operations may cause. In *Midnight Sun*, the always-already of the uranium manifests itself through its role as the primary catalyst for the events in the series, including those preceding the action. We could even think of all the radioactivity on Earth as a hyperobject of which the uranium is only a fractional manifestation. The *noaidi* played by Jannok seems to be aware of this kind of temporality. At one point, she says to Kahina, using characteristic metaphorical language (and answering Kahina’s question if there is a storm on the way): “The storm has already come.” The always-already of the hyperobject and its agency is also reflected in the structure of the plot: the uranium’s existence is not discovered until near the end of the series.

The temporality of hyperobjects, like that of plastic, styrofoam or radioactivity, outlasts considerably the length of a human life. By the strategy of combining non-anthropocentric insights with reflections on the Sámi/Swedish boundary in *Midnight Sun*, the temporal working of the hyperobject outscaling the length of human life (at the end of the series we learn that the uranium will remain radioactive for the next 35,000 years) is paralleled with the century-long poisonous mistreatment of the Sámi by the dominant Swedish culture. This protracted poisoning of relations, and the transgenerational memory of them (“purges have been ongoing for 400 years” [Episode Eight, Eddie’s manifesto]), is underscored several times in dialogues, for instance, when a man pretending to be a shaman explains to Kahina how the poisonous plants

[55] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 29. [56] R. Nixon, op.cit., p. 3.

that killed Burlin work: it “take[s] time. Like Swedes doing this against the Sámi. Poison them a little every day” (Episode Four).

According to Morton, capitalism, with its consumerist ideology (supposedly meeting the consumer’s demands), only generates more hyperobjects.[57] In *Midnight Sun*, this capitalist logic is embodied by the French government and, more precisely, its security services (representing the political and military power of France), bribing Swedish miners into secretly hiding highly toxic waste, as well as by the various financial interests surrounding the iron mine in Kiruna. As revealed in an independent report from a geological investigation of the area, the scope of the planned relocation of the town is bigger than necessary because of the monetary interests that different companies have in moving Kiruna. In a fashion similar to the workings of a hyperobject as described by Morton, and following the hyperobject-generating logic of capitalism, the mine is referred to in the series as “Mother,” that is, as a life-giver, because it creates workplaces in Kiruna, but in the end it also manifests itself a nonhuman life-taker,[58] as the scene with miners imprisoned in the inundating rescue shelter forcefully illustrates.

Televisual aesthetics of hyperobjects

Midnight Sun’s aesthetic hallmarks are smooth aerial shots of stunning polar landscapes with vast tundra vegetation, lakes, giant mountains, and subarctic fauna. However, what is visible on the surface and in spectacular panoramic shots is undermined by what is invisible, or visible only upon closer inspection, represented by the corridors of the mine running under the streets of Kiruna and ultimately by the hidden uranium – the uncanny radioactive waste.

Reflecting on aesthetics in the age of hyperobjects, Morton observes:

Recognition of the uncanny nonhuman must, by definition, first consist of a terrifying glimpse of ghosts, a glimpse that makes one’s physicality resonate (suggesting the Latin *horreo*, I bristle): as Adorno says, the primordial aesthetic experience is goose bumps [...]. Yet this is precisely the aesthetic experience of the hyperobject, which can only be detected as a ghostly spectrality that comes in and out of phase with normalised human spacetime.[59]

The experience of horror in *Midnight Sun* is delivered to viewers primarily through immediate and spectacular violence, in accordance with the conventions of the Nordic noir crime drama, through the extreme brutality of the murders committed by Eddie and the many macro-sounds and close-ups of details (like the sound of Carnot’s head

[57] However, as Morton also observes, capitalism cannot be regarded as the only economic and political system responsible for the production of hyperobjects. Consider, for instance, Soviet and Chinese carbon emissions. See T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016, p. 23.

[58] Cf. R.A. Saunders, op.cit., p. 204.

[59] T. Morton, 2013, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 169.

being torn off or the heavily mutilated hands and other body parts of Evelina's killer). The terrifying effect (and affect) of the atrocities is enhanced by editing, sound effects, non-diegetic music and other cinematic means. On the level of the crime plot, the recognition of the uncanny – induced in the inhabitants of Kiruna and viewers – derives from the knowledge that an unknown murderer is “among us.” At the end, when the murderer is identified, and the mystery solved, viewers are offered a form of relief. However, in accordance with the logic of the hyperobject, the uncanny feeling does not disappear simply because the murderer has been identified. The uranium, as well as the spectralizing forces that have produced it, is still there and will remain radioactive for the next 35,000 years, whether it is moved somewhere else or not.

When discussing the role of the uncanny in *Midnight Sun*, it is significant to note that Evelina is depicted as a ghost. Apart from two retrospectives (in which she is still alive), viewers see her after her death as a product of Eddie's imagination. However, it is crucial that the first few times we see Evelina, we have no idea that she is a ghost; rather, we might believe that, despite what everyone in the community thinks, she is alive and hiding in Eddie's house. In this way, the uncanny in *Midnight Sun* serves not only to make us feel scared, but to reveal the processes behind the production of the hyperobjects and the spectralization of some groups and individuals in society (the long-lasting poisonous relations as a hyperobject). Thus, for viewers, Evelina is not uncanny – she is only uncanny from the perspective of those inhabitants who have neglected, marginalized, and eventually spectralized her (literally: made her a ghost). She haunts them, both as a guilty conscience and as an actual threat they cannot see, but the effects of whose actions they experience on, and inside, their own bodies through Eddie's revenge.

As Morton argues, hyperobjects are “changing human art and experience (the aesthetic dimension).” Our task is to “abolish the idea of the possibility of a metalanguage that could account for things while remaining uncontaminated by them.”^[60] Analysing examples of post-nuclear-catastrophe literature, Anna Barcz writes that “hyperobject escapes the subject of cognition, and is, therefore, an alien object that contaminates language.”^[61] Barcz outlines a certain type of postnuclear aesthetics. Some scholars investigating literature, visual arts and film thematizing nuclear catastrophes (Hiroshima and Nagasaki, Chernobyl, Fukushima) have postulated the emergence of a necessity to depict or write about these events in new ways, as if the old means were insufficient.^[62]

Is there a special language or aesthetics in *Midnight Sun* produced by the subject of radioactive waste? A comparison with the

[60] Ibidem, p. 2.

[61] A. Barcz, op.cit., p. 80 (translation A.E.M.).

[62] Ibidem, p. 81. See I. Boruszkowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa (eds.), *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, Kraków 2017.

recent US-UK miniseries *Chernobyl* (2019), about the events leading to the nuclear disaster in Chernobyl in 1986 and the following clean-up efforts, could help us answer this question. One striking difference is that while *Chernobyl* highlights the spectacular, and thereby visible and immediate aspects of nuclear catastrophe and radioactivity (the explosion, the rescue, burnt skin, sickness, death, and the heroic clean-up efforts by ordinary people), *Midnight Sun* reveals, as my analysis has attempted to demonstrate, the complex, though much less spectacular ways in which hyperobjects operate, only indirectly translating their temporal working and effects into the crime plot. Also, as Yulija Komska observed, *Chernobyl* aims at strongly confining time, and as a result turns “what [Svetlana] Alexievich calls ‘the catastrophe of time’ (in reference to Chernobyl’s defiance of simple event-type chronology) into a neat circle, from 1988 to 1986 and back.”^[63] *Midnight Sun*, on the contrary, combines human time (individual and transgenerational) with non-human, unfamiliar timescales. Moreover, *Chernobyl* is a historical drama and thereby the depicted events might seem like part of the distant past, especially to younger viewers. *Midnight Sun* makes the subject of radioactivity and ecological oppression highly topical by combining it with the socially realistic treatment of the Swedish-Sámi topic, as well as by highlighting transnational, global and planetary interconnections.

Importantly, *Midnight Sun* situates the current ecological destruction of Sápmi, and the planetary ecological crisis more generally, within longer socio-historical processes related to the colonial histories of the dominant and minoritized groups. While engaging viewers emotionally over many hours through its highly spectacular serial plot, the series reimagines human history and the environmental history of Sápmi from an eco-critical and non-anthropocentric perspective, showing that it is impossible to separate ‘nature’ from ‘culture.’ *Midnight Sun* narratively and aesthetically enmeshes the unspectacular (here even literally invisible) aspects of a human-induced ecological crisis with a high-octane crime plot, thereby bringing different kinds of invisibility (the social erasure of the Sámi; the invisible and long-term workings of hyperobjects) into focus and revealing their provenance, operating mechanisms and effects. It also encourages us to include an under-explored tradition of indigenous thinking and sensing when reflecting on ecological crisis.

However, there is yet another aspect crucial to *Midnight Sun* that positions this series as an outstanding work in the way it renders the slow processes of ecological crisis and the working of hyperobjects within the medium of serial television drama: its treatment of light. The importance of light, suggested by the very title of the series, rests upon the use of natural light as a crucial aesthetic, as well as a narrative and symbolic tool. As I have argued, this Arctic noir TV drama

[63] Y. Komska, op.cit., p. 1377.

insists on the impossibility of staying outside the hyperobject, and this impossibility is symbolized by the all-permeating and never-ending daylight. As Morton writes: “[l]ight itself is the most viscous thing of all since nothing can surpass its speed.”[64] Depicted in *Midnight Sun* as viscous, penetrating bodies and minds, and obscuring rather than revealing things, its aesthetics embodies the qualities of a hyperobject.

Through its incorporation of light, *Midnight Sun* offers new aesthetic qualities if compared to the language of classical Nordic noir. As Waade and Hansen noted,

[t]he settings and the landscapes in the series introduce new features to the locative vocabulary of Nordic noir. The darkness and gloomy settings of *The Killing* and *The Bridge* are appended with open, vast landscapes in bright colours and majestic mountains, altogether covering the treasure as well as the threat to the society and the mines.[65]

Aesthetically, *Midnight Sun* seems to combine two traditions in the treatment of light. On the one hand, its use of daylight situates it within the long tradition of the artistic use of natural light in Scandinavian cinema.[66] Aligning *Midnight Sun* with this tradition serves to brand this Arctic noir as ‘Nordic.’ However, another tradition is clearly at stake here as well: the tradition of what we may call “nuclear aesthetics.”

As opposed to the local people, who are used to the midnight sun and no longer notice the permanent daylight, for Kahina, a visitor from outside (and from the south), this light exerts a deleterious influence on her mental condition. Instead of making things more visible for her, it only enhances their obscurity (such as when she gets exhausted and dizzy because the light makes it impossible for her to sleep, or when she cannot see anything on her computer screen because of the light). Light as something that obscures and blinds rather than reveals is a recurring trope in post-nuclear catastrophe literature and visual arts:

A constant negotiation between light and darkness [...] is specific to nuclear catastrophe. Nuclear attacks on Hiroshima and Nagasaki released the light hidden in the atom, which, once freed, instead of illuminating, was dazzling, making cognition impossible.[67]

In *Midnight Sun*, the invisible, or rather, the apparently transparent, light gains materiality and viscosity, revealing the hyperobject at work without us noticing it until we (or, Kahina) begin(s) to show symptoms, or, to reference its indexical relation, “like the footprints of

[64] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 32.

[65] K.T. Hansen, A.M. Waade, op.cit., p. 285.

[66] “The idea of natural Nordic light achieved a cultural and aesthetic high point in the celebrated luminescence of Sven Nykvist’s cinematography for Ingmar Bergman, demonstrated in classics such as *Through a Glass Darkly* (*Såsom i en spegel*, 1961) and *Persona*

(1966);” see A. Westertahl Stenport, *Lukas Moodysson’s “Show Me Love”*, Seattle 2012, p. 26.

[67] A. Brylska, *Katastrofa, której (nie) zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu*, [in:] *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, eds. I. Boruszkowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa, Kraków 2017, p. 143 (translation A.E.M.).

an invisible person walking across the sand.”[68] As the plot develops, the light sticks to Kahina and everything around her. She experiences growing confusion and alienation: she is no longer someone from “outside” who can remain separate from the world to retain distance and “objectivity” towards the reality she is investigating (the “cold blood” of a policewoman, or the impossible metaposition beyond the hyperobject[69]). She hallucinates and becomes physically and mentally drained, and, as she admits to Harnesk, she is scared of something invisible that she feels is surrounding her. Indeed, when we realize we live inside hyperobjects, our “situatedness is now a very uncanny place to be,”[70] and our feeling of safety is radically reduced.

Light is also a crucial idea in a poem Evelina writes after she learns about the ecological crime committed by the miners, and which after her death inspires Eddie’s murders. The final episode of *Midnight Sun* opens with a quotation from the poem, its final lines saying: “You who are not yet killed – even the deepest darkness will not protect you from my light; you not yet killed who have poisoned the soul and hope of the nation” [translation A.E.M.]. Again, these lines can be read metaphorically (and anthropocentrically) – light as contrasted with darkness, the Sámi with the oppressive Swedes, good with evil, Evelina with her murderers. But they can also be read non-anthropocentrically, as if the hyperobject was speaking itself, putting words to its own viscosity and letting humans know that there is nothing outside of it, no rescue shelter, and that its poisonous light will penetrate all bodies to the bones. This all-penetrating quality of hyperobjects is implied by one of the final images, showing the obstetric sonogram of a foetus, the unborn child of the now drowned Kimmo, visible on his smartphone, and clenched in his hand in the scene showing the miners drowning in the rescue shelter.

Tidiness vs doing away with “away”

In *Midnight Sun*, the actions of the French authorities and Swedish miners (hiding the uranium in the mine located in Sápmi) represents an approach to ecology that Morton calls “tidiness,” an approach that does not take into consideration the interconnectedness of all living and non-living things on the planet. However, the rich West’s nuclear waste being disposed of in the Arctic town of Kiruna reveals not only the hierarchical global power structures involved but also exactly this interconnectedness.

Morton writes that the notion of tidiness is “as if ecology were about rearranging the furniture,” “thinking in terms of living rooms.”[71] Morton compares this attitude, exemplified in his analysis by Margaret Thatcher’s “green” policies, to Hitler’s way of thinking: “Hitler proposed that the destiny of Germany was to increase and purify its *Lebensraum*

[68] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 90.

[69] *Ibidem*, p. 2.

[70] *Ibidem*, p. 5.

[71] T. Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA 2007, pp. 109–110.

(«living space»).[72] Just as separating races and ethnicities from one another is impossible (as embodied in *Midnight Sun* by both Kahina and Anders, as well as by the ethnically hybrid community living in and around Kiruna), so is dividing the globe into separate “living rooms,” in one of which you can store life-threatening nuclear waste while keeping another safe and clean.

In the series’ last episode, Kahina demands from the French intelligence agent Alain Guard (Olivier Gourmet) that the uranium be removed from the mountain and taken away from Sweden, otherwise, she will disclose publicly that the French government was responsible for hiding the uranium in Kiruna. She implicitly suggests the toxic waste should be taken back to France and stored legally. However, is this even possible? Let me quote Morton again:

A good example of viscosity would be radioactive materials. The more you try to get rid of them, the more you realise you can’t get rid of them. They seriously undermine the notion of “away.” Out of sight is no longer out of mind because if you bury them in Yucca Mountain, you know that they will leach into the water table. And where will that mountain be 24.1 thousand years from now?[73]

Kahina’s demand remains without an answer. It is up to the viewer to choose either a comforting ending (the uranium will certainly be tidied up) or the uncertainty of an open ending. The series offers viewers a very condensed version – translated both into the human scale, that of everyday life and into the conventions of the crime drama – of the order of things described in the passage quoted above from Morton. As I have shown, it is exactly the viscosity of both uranium and of the toxic Swedish-Sámi relations the radioactivity metaphorically stands for, that propels the action. The hyperobject sticks to everyone and everything, leaching into the “water table,” so to say, even if you encase it in concrete and bury it under a mountain. Its workings remind humans that they are deeply “embedded in earthly reality,”[74] a realization that, according to Morton, characterizes the age of the Great Acceleration.

This embeddedness is what the scene with Eddie drowning together with Evelina’s murderers in the rescue shelter deep inside the mountain powerfully illustrates. The association with an ersatz motherly womb this scene evokes[75] can be seen literally in the light of the earthly embeddedness of humans the series illuminates and which the Sámi characters stand for. In Greek mythology, Gaia stands both for the Earth and the primordial Mother; she is also the mother of Uranus, the god of the sky (after which uranium is named). The drowning scene in the mine does not simply present “the power of nature;”[76] it foregrounds a human-nonhuman interconnectedness from which

[72] Ibidem, p. 110 (original emphasis).

[75] See R.A. Saunders, op.cit., p. 204.

[73] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 36.

[76] Cf. Ibidem.

[74] Ibidem.

humans cannot escape, as Kimmo's unrealised plan to escape with his partner the same evening suggests.

The realisation of our earthly embeddedness reaches us when hyperobjects "strike back." As Morton emphasizes, the realization, or discovery, that humans are firmly embedded in earthly reality "is made precisely through our advanced technology and measuring instruments, not through worn peasant shoes and back-to-Nature festivals." [77] In *Midnight Sun*, this technology is epitomised in the geological investigation of Kiruna mentioned earlier (making us realize what is invisible) and in the obstetric image of the foetus (making visible what would remain invisible without technology). In this context, it is telling that Eddie turns out not simply to be a cleaner and does not simply represent Sámi as "*Naturfolk*," but is also linked to technology: he demonstrates an advanced understanding of technology (he knows how to stop the pumps in the mine to flood it), and we learn that he studied engineering at the technological university in Luleå. Finally, the fact that the mine transforms from a life-giver (mother) to a life-taker (death) [78] is exactly what reveals the logic of the hyperobject.

Kimmo's last words as he is drowning, directed to Eddie, are "I apologize" – reflecting not only his shame and guilt for his participation in the murdering of Evelina and mistreatment of the Sámi but implicitly also for the ecological sin he committed. This points to yet another understanding of the hyperobject. As Barcz emphasizes with reference to Morton, [79] hidden beneath the surface of shame, the concept of hyperobject links the end of the world to the Anthropocene: the relationship of hyperobjects to humanity, itself a dangerous instrument of ecological destruction.

BIBLIOGRAPHY

- Barcz A., *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobiektyw Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, "Teksty Drugie" 2018, vol. 2, pp. 75–87, DOI: 10.18318/td.2018.2.5
- Batori A., "Everything is connected". *Narratives of temporal and spatial transgression in Dark*, "VIEW. Journal of European Television History and Culture" 2021, vol. 10, no. 10, pp. 112–124, DOI: 10.25969/mediarep/16251
- Boruszkowska I., Glinianowicz K., Grzemska A., Krupa P. (eds.), *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, Kraków 2017
- Brylska A., *Katastrofa, której (nie) zobaczysz. O wizualności nuklearnego kresu*, [in:] *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*, eds. I. Boruszkowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa, Kraków 2017, pp. 138–145
- Dancus A.M., *Ghosts Haunting the Norwegian House: Racialisation in Norway and "The Kautokeino Rebellion"*, "Framework: The Journal of Cinema and Media" 2014, vol. 55, no. 1, pp. 121–139, DOI: 10.1353/frm.2014.0004

[77] T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and...*, p. 36. [79] A. Barcz, op.cit., pp. 86–87.

[78] Cf. R.A. Saunders, op.cit., p. 204.

- Hansen K.T., Waade A.M., *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, Cham 2017
- Harman G., *Traktat o przedmiotach*, transl. M. Rychter, Warszawa 2013
- Harrow K.W., *Trash: African Cinema from Below*, Bloomington 2013
- Iversen G., *Norsk filmhistorie. Spillefilmen 1911–2011*, Oslo 2011
- Kelly J.P., *Time, Technology and Narrative Form in Contemporary US Television Drama. Pause, Rewind, Record*, Cham 2017
- Komska Y., *Review of HBO's Chernobyl*, "American Historical Review", October 2019, pp. 1376–1378
- Kuhn G., *Liberating Sápmi. Indigenous Resistance in Europe's Far North*, Oakland 2020
- Mbembe A., *Necropolitics*, Durham – London 2019
- McNeill J.R., Engelke P., *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge, MA – London 2014
- Mecsei M.K., *Cultural Stereotypes and Negotiations in Sámi Cinema*, [in:] *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*, eds. A. Westerstahl Stenport, S. MacKenzie, Edinburgh 2016, pp. 72–83
- Mills B., *Chernobyl, Charnobyl and anthropocentric narrative*, "International Journal of TV Serial Narratives" 2021, vol. 7, no. 1, pp. 5–18, DOI: 10.6092/issn.2421-454X/12419
- Morton T., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016
- Morton T., *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA 2007
- Morton T., *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, London – Brooklyn, NY 2017
- Morton T., *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis – London 2013
- Nixon R., *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA – London 2011
- Parikka J., *Anthropocene*, [in:] *Posthuman Glossary*, eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, London – New York 2018, pp. 51–53
- Saunders R.A., *Arctic Bodies. Sights/Sites of Necrocorporeality in Nordic Noir Television Series*, [in:] *Visual Representations of the Arctic: Imagining Shimmering Worlds in Culture, Literature and Politics*, eds. M. Lehtimäki, A. Rosenholm, V. Strukov, Milton 2021, pp. 196–214
- Schwab G., *Radioactive Ghosts*, Minneapolis 2020
- Souch I., *Transformations of the Evil Forest in the Swedish TV series "Jordskott": An Ecocritical Reading*, "Nordicom Review" 2020, vol. 41, no. 1, pp. 107–122, DOI: 10.2478/nor-2020-0011
- Tischleder B.B., *Thickening seriality: A chronotopic view of world building in contemporary television narrative*, "Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television" 2017, vol. 79, pp. 120–125
- Waade A.M., *Arctic Noir on Screen: Midnight Sun (2016–) as a Mix of Geopolitical Criticism and Spectacular, Mythical Landscapes*, [in:] *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, eds. L. Badley, A. Nestingen, J. Seppälä, Cham 2020, pp. 37–53
- Westerstahl Stenport A., *Lukas Moodysson's Show Me Love*, Seattle 2012



Nocne światło [Nocturnal light]

'You're ignoring the truth' – Fatih Akin's *Polluting Paradise* (2012) and *Eco-Trauma Cinema*

ABSTRACT. Domalewski Adam, 'You're ignoring the truth' – *Fatih Akin's Polluting Paradise* (2012) and *Eco-Trauma Cinema*. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 61–69. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.03.

The paper provides an analysis of the documentary *Polluting Paradise* (2012) by Fatih Akin within the context of eco-trauma cinema. The movie depicts ecological contamination as a social problem and mutual catastrophe, exactly as the theory of eco-trauma cinema suggests. Through a careful observational mode of filmmaking that characterize *Polluting Paradise*, the mechanisms that are responsible for environmental pollution are being scrutinized. The author argues that the movie combines documentary techniques with melodramatic structures for the sake of the audience's emotional involvement. The article concludes with a reflection on the cinematic rhetoric used by Akin to affect the viewers.

KEYWORDS: Fatih Akin, nature in motion pictures, ecology in motion pictures, environmental protection and motion pictures

Fatih Akin's documentary *Polluting Paradise* (*Der Müll im Garten Eden*, 2012) was shot between 2007 and 2012 in the village of Çamburnu on Turkey's Black Sea coast. The film chronicles the process of building a huge garbage dump and its operation from 2007 in the place where, according to law, it should have never been established. Dreadful decisions made by the officials finally led to ecological disaster and resulted in the emigration of young people from the village.

The movie can be described as an eco-trauma film that employs different (human and non-human) perspectives to visualise and rethink the problem of waste pollution. Eco-trauma cinema is a term examined by Anil Narine, who suggests that we should treat ecological harm as a trauma.^[1] According to the author, it means not only that we can describe this kind of trauma as a society-wide, collective experience, but also that it can be mediated and addressed on screen. In *Polluting Paradise* one of the villagers of Çamburnu who protests against the landfill after it overflows calls the contamination of groundwater an eco-crime. In the essay, I argue that Fatih Akin's documentary employs a variety of narrative techniques (not only essentially documentary devices, but also melodramatic structures) to convey a critical stance

[1] A. Narine, *Introduction. Eco-Trauma Cinema*, [in:] *Eco-Trauma Cinema*, ed. A. Narine, New York – London 2015, p. 2.

towards the traumatizing environmental crisis. He depicts ecological contamination as a social problem and mutual catastrophe, exactly as the theory of eco-trauma cinema suggests. On the one hand, through the careful observational mode of filmmaking that characterize *Polluting Paradise*, the mechanisms that are responsible for environmental pollution are scrutinized. But, on the other hand, the movie does not cease to be highly persuasive; it starkly affects the audience with the images of desolation and self-fulfilling apocalypse. However, as I attempt to demonstrate, the importance and meanings of *Polluting Paradise* extend well beyond the title of the film itself. Quite surprisingly, this movie has not yet been explored in depth in any previous analyses of Fatih Akin's *oeuvre*.

Eco-trauma and eco-crime

Anil Narine offers an instructive and interesting glimpse into the issue of eco-trauma in cinema, which he describes as follows:

Eco-trauma cinema takes three general forms: (1) accounts of people who are traumatized by the natural world, (2) narratives that represent people or social processes which traumatize the environment or its species, and (3) stories that depict the aftermath of ecological catastrophe, often focusing on human trauma and survival endeavours without necessarily dramatizing the initial "event."^[2]

Although the movie was shot from 2007 onwards, when the first protests against the landfill were registered, the dominant narrative of the film is a forthcoming ("to-be traumatic") catastrophe. Fatih Akin employs an observational mode of filmmaking without any voice-over narration (neither verbal nor written) to present the devastating effects of the Çamburnu landfill site. At first, the garbage dump produces an unpleasant, overwhelming odour that provokes protests from the village's population. Then a tear in the landfill geomembrane occurs and lets effluent seep into the ground. Soon, heavy rainfall leads to the dump overflowing, and consequently, waste runs down the hill. As another scholar, E. Ann Kaplan, puts it:

Humanists have had trouble defining collective trauma. From a Freudian and specifically clinical point of view, trauma can only be known by its belated return in symptoms such as nightmares, phobias, hallucinations, panic attacks. No event, then, is inherently traumatic; it only becomes so in its later symptomatic return.^[3]

However, both Kaplan and Narine agree that trauma is a valid term in the context of depicting ecological crisis or environmental devastation. What is more, the former author claims that even future catastrophic events could be traumatic for the audience (for example, in the science fiction genre) and hence she introduces the term *pretraumatic cinema* to address that kind of scenario of global

[2] Ibidem.

[3] E.A. Kaplan, *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick – New Jersey – London 2016, p. 24.

catastrophes.[4] Therefore, the effluent, the rubbish and the odours that are produced in a garbage dump, as seen in *Polluting Paradise*, can be perceived as symptoms of ongoing ecological contamination which is visible only to some degree. The pollution is absorbed by the Black Sea, but it does not disappear. What really disappears is the exceptionally beautiful Çamburnu coast and that is why an eco-crime is also a crime against beauty.



Il. 1. Stream pollution

According to Narine, ecological harm can be viewed as traumatic not only because of its maleficent effects but also due to the psychological defence mechanisms that it triggers. He asserts that:

[...] it is also undeniable that we disavow our knowledge of climate change and dwindling natural resources in order to function more happily in a global economic context replete with unsustainable practices. [...] we treat ecological harm as a trauma: something acknowledgeable that we work to repress in order to avoid its painful effects.[5]

As a result, there are three possible responses to eco-trauma, which include: the will to combat the traumatic threat (which often proves to be impossible due to its overwhelming magnitude), denial (escape from uncomfortable reality, also in an active way), and giving (or making) productive meaning to/from that trauma.[6] The last impulse is especially problematic, since it can refer not to the actual processes that cause particular damage but rather to any worldview (understood here as a narrative structure designed to impart and control meanings) or stance on nature and its relation to humans. On the other hand, the attempts to make sense of environmental changes and harm are, of course, understandable, as they provide a strategy for coping with these phenomena.

All the events presented in the documentary provoke strong but helpless reactions from the villagers, which are carefully conveyed by the director's cameramen without getting involved in any confrontations. Nevertheless, it is indisputable for the viewers that the landfill has a negative effect on the local community and, of course, on the natural environment of Çamburnu, even if the officials and engineers who are responsible for establishing and constructing the landfill claim otherwise. The people living in the area organize spontaneous protests as they try to stop the dump from operating, but local officials do not deem the ecological harm to be sufficient enough to close the landfill.

[4] Kaplan further explains the temporal dimension of trauma as follows: "This aspect of trauma is demonstrated well by Freud also. In a sense, trauma is for our internal life what catastrophe is externally. Trauma haunts us because of its connection with death, and this link led Freud in 1920 to conceptualize

a death drive, related to pretrauma phenomena. The drive shows the subject's future orientation, a looking toward a future death that is partially, if unconsciously, desired." E.A. Kaplan, op.cit., p. 6.

[5] A. Narine, op.cit., p. 2.

[6] Ibidem, p. 5.



Il. 2. Collapsed effluent tank

The final act of an expected catastrophe happens during the building of a containment wall designed to prevent the landfill from overflowing. The crucial element of the dump collapses, namely, the effluent tank, which allows water to be purified in order not to contaminate the environment. Not only does the film follow the successive stages of a garbage dump being constructed and its traumatizing effects on the environment, it also portrays how the ecological disaster affects everyday life in Çamburnu and local agriculture. Apart from the stench already mentioned, the villagers suffer from excrement left behind by animals (as the number of birds, dogs and other species that come to the dump increased enormously), and also pollution of the nearby stream. One of the women living in the village, Nezihan Haşlaman, complains that there are 500 dogs in the area, as well as many wild boars. What is more, tea plantations are being soiled by animal manure and, hence, the crops are poor or even worthless. On the whole, Akın's documentary depicts how fragile the ecosystem is when confronted with irresponsible decisions made by infamous government officers. One may say that among the aftermath of one ecological catastrophe is probably another. In his study, Anil Narine contends that:

Eco-trauma cinema represents the harm we, as humans, inflict upon our natural surroundings, or the injuries we sustain from nature in its unforgiving iterations. The term encompasses both circumstances because these seemingly distinct instances of ecological harm are often related and even symbiotic: The traumas we perpetuate in an ecosystem through pollution and unsustainable resource management inevitably return to harm us.[7]

Disastrous Politics

Anil Narine further explains that: "In fact, it is the nature of people, too often capable of devastating the natural environment and other living things, that comes most sharply into focus when disastrous events unfold." [8] Unfortunately, this is also the case with the Çamburnu garbage dump. As much as the movie is concerned with ecological harm, it is also intended to grasp the political mechanisms that lead to such a disaster. Although *Polluting Paradise* seems to be restrained in its verdict, documentary interviews with people responsible for the landfill in fact discredit them. Their behaviour becomes proof of the dump's harmfulness and indirectly indicates their own guilt for triggering the contamination process.

However, a central role in the attempts to stop the landfill from functioning is ascribed to the local mayor. Ever since the provincial government decided to establish a landfill at a former copper mine, the mayor boldly opposed the project. As he convincingly explains in

[7] Ibidem, p. 9.

[8] Ibidem, p. 12.

front of the camera in his office, the landfill should have never been built on this site, due to legal regulations. But when the mayor refused to sign a required consent form, it was obtained in court. Thus, the mayor can be seen as a figure of environmental justice activism, as described by Cory Shaman.[9] Using Steven Soderbergh's *Erin Brockovich* (2000) and Slawomir Grünberg's *Fenceline: A Company Town Divided* (2002) as examples, the author examines how the issues of evidence and testimony are increasingly relevant to make ecological change and to bring damaged environments into focus despite depraved corporate politics.[10] But, in contrast to the aforementioned feature and documentary films analysed by Shaman, the mayor of Çamburnu opposes higher rank institutional authorities, and ultimately loses in an unequal fight. The footage from the court hearing actually portrays him as an innocent victim of the unlawful system.

Does it mean that Fatih Akin's documentary is biased in favouring only one particular perspective, namely that of Çamburnu residents? The director self-consciously and without any commentary alternates between the two opposing sites to portray how the people responsible for the landfill explain the environmental costs of its (poor) functioning. Yet, in spite of the director's restrained mode of filmmaking, they discredit themselves as reliable professionals through their opinions and body language. The unnamed engineers and officers either avoid answering the questions (even those asked by children) or claim that the failures of the dump are the result of heavy rainfall. In their opinion, the landfill was designed and managed properly and only external conditions cause temporary environmental pollution. One of the engineers accuses a local photographer who documents the overflowing of a black effluent to the ground, saying: "You're ignoring the truth"! For him, the truth is that the rain is to blame for the pollution. Yet apparently the man unwittingly acknowledges that it is the wrong answer, as he has objections to being filmed. Another engineer avoids looking into the camera when he gives an explanation for the crashes at the landfill. Consequently, to the viewer, there is really no doubt about who is telling and who is ignoring the truth.

What is more, such statements made by the executives of the landfill are in line with a diagnosis given by Cory Shaman, who claims that "in order to complete the logic of environmental justice advocacy, local experience must yield material evidence of environmental damage that correlates with human illness." [11] Otherwise, representatives of power – corporate or state – will maintain that a particular industrial complex

[9] C. Shaman, *Testimonial Structures in Environmental Justice Films*, [in:] *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. P. Willoquet-Maricondi, Charlottesville – London 2010, pp. 83–100.

[10] Cory Shaman notes that: "Both films are cautionary in their exploration of such visibility in the multiple and contradictory forces involved in develo-

ping authoritative knowledge, mobilizing EJ [environmental justice – A.D.] actors toward political action, and effectively communicating to those who hold the power to make substantive change – what I am calling testimonial structures of the EJ movement." C. Shaman, *op.cit.*, p. 84.

[11] *Ibidem*, p. 95.



Il. 3. Garbage collection continues after the contamination of ground water

see that after a blockade of the access road to the dump, which caused a tense confrontation between the protesters and landfill personnel, the garbage collection continues. All the cynical and (unconsciously) self-accusatory officials that appear in the documentary use that kind of argument, which form a sort of fuzzy logic, as described by Shaman.

causes harm neither to people nor to the environment. This attitude is, of course, mean and cynical, but it should come as no surprise, given that it is an effective mechanism to avoid liability. Shaman notes that: "Such a deadlock is precisely the strategy of the industry to pit competing claims against each other in order to produce reasonable doubt regarding industry-related illness and environmental degradation." [12] Similarly, in *Polluting Paradise* we can

Compounded Modes of Narration

In the last part of the article, I want to focus on the narrative and audiovisual aesthetics of Fatih Akin's documentary. I argue that, somewhat paradoxically, the movie combines documentary techniques with melodramatic structures for the sake of the audience's emotional involvement. Narrative tropes used in Akin's documentary bring to mind Linda Williams' comments on melodrama:

[...] melodrama is structured upon the "dual recognition" of how things are and how they should be. In melodrama there is a moral, wish-fulfilling impulse towards the achievement of justice that [...] appeal as the powerless yet virtuous seek to return to the "innocence" of their origins.[13]

Since, in Williams' terms, "what counts in melodrama is the feeling of righteousness, achieved through the sufferings of the innocent," [14] Akin's movie corresponds to this paradigm. Notably, not only the mayor is an innocent victim of obvious injustice, but also many other people of Çamburnu have come to harm due to the running of the landfill, which is too close to the residential areas. Also, the narration in the last part of the film is centred on people's lost connection to the land. Regardless of their reaction to the ongoing crisis, they all seem to be traumatized. The best example of that fact is the man who is glad to have lost his smell; moreover, he considers it a reward from God for a good life. However, he contends that he still loves his birthplace and could not possibly live elsewhere. Such problems do not disturb young people, who just want to leave Çamburnu at the first opportunity. Finally, as is typical for Fatih Akin's cinema, significant meanings and emotions are expressed by the music score. Here the emotions of grief and desolation are underscored by a mournful song performed by the male villagers of Çamburnu. In addition to this, there are also

[12] *Ibidem*, p. 94.

[13] L. Williams, *Melodrama Revised*, [in:] *Refiguring American Film Genres. History and Theory*,

ed. N. Browne, Berkeley – Los Angeles – London 1998, p. 48.

[14] *Ibidem*, p. 62.

two scenes of musical performance: one by a female singer, Şevval Sam, and the second by the Turkish rock band maNga. But it is the lyrics of a protest folk song that most fully epitomises the message of Fatih Akin's eco-trauma documentary:

*The heads of our government led us a merry dance
But they didn't reckon with us
Çamburnu is a lovely place and we come from there,
Those dishonourable men have buried us under a mountain of rubbish*

*Our heads of government sat around the table and decided
Those empty-headed numbskulls sat around the table and decided
They didn't give a damn about our lovely clean water
Çamburnu is a lovely place and we come from there*

As is clearly visible, this is the song of grief ("they didn't reckon with us") and anger ("those dishonourable men," "those empty-headed numbskulls"). A lot of aforementioned scenes in Akin's documentary lead up to such an emotional response from the audience. These scenes are particularly imbued with melodramatic tropes and feelings, but they are combined with less expressive sequences. This, in turn, leads us to the question concerning the documentary mode of storytelling employed in *Polluting Paradise*. In my view, the cinematic representation of Çamburnu garbage dump follows the narrative pattern described by Sigfried Kracauer as a "found story."^[15] According to this approach to the issue of narrative techniques, the relationship between pro-filmic reality and the story is intact or, as Kracauer says, does not destroy "the flow of life." The author remarks that:

The term "found story" covers all stories found in the material of actual physical reality. When you have watched for long enough the surface of a river or a lake you will detect certain patterns in the water which may have been produced by a breeze or some eddy. Found stories are in the nature of such patterns. Being discovered rather than contrived, they are inseparable from film animated by documentary intentions.^[16]

Among standard documentary techniques, such as interviews and monologues, *Polluting Paradise* uses a series of static shots to portray everyday life in Çamburnu, as well as the nature that surrounds it (in one of such a series, for example, we can see flying birds, falling snow, young people eating tangerines, etc.). Events preceding the final collapse of the effluent tank, that is, the construction of a dam which is to prevent the rubbish from overflowing again, are depicted in a stylistically similar fashion. What is more, Akin introduces a specific rhythm to the series of 23 static shots, namely one of every three of them presents a working wastewater tank that stores contaminated liquids until the sound of explosion finally informs us about its destruction. Although the collapse of the building was not recorded by the camera,

[15] S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton 1997, pp. 245–246.

[16] *Ibidem*.



Il. 4. Paradise-like imagery at the beginning of the movie

story” kind of shots explicitly develops an alienating effect, which is undoubtedly an element of the director’s criticism of ill-fated intervention in the natural environment.

Another important feature of the film’s narrative instance is the extensive use of visual and social contrasts. Two main visual metaphors which constitute the movie’s artistic imagery are paradise and hell. It is not only implied by the original title of the movie (*Der Müll im Garten Eden*), which literally means *The rubbish in the garden of Eden*, but it is also readily apparent already in the opening sequence, which establishes the crucial opposition between green farmlands of tea and stark landscape of the landfill. After a few static shots presenting a stunning view of the natural “living” garden, the camera pans slowly down to reveal a single plastic bag lying on the ground. This image is followed by short footage of anti-dump demonstration after which follows another set of dynamic travelling and dissolving shots of the Çamburnu coast at a great distance. Once again, the images of heavenly tea plantations are replaced by a dreadful view of a rubbish dump along with flying crows and ravens. The following scenes are replete with motifs of a “dead” garden of refuse, like lorries throwing away trash, stray dogs eating food scraps, and, especially, the apocalyptic images of black effluent contaminating surface water. Interestingly, David Ingram observes a similar theme in American feature (eco-)films. The author contends that:

Environmental movies visualize the destructive effects on the environment of corporate capitalist greed in images of industrial technology as impersonal and unemotional. In particular, the noisy, brightly coloured bulldozer features as an impersonal and artificial destroyer of beautiful natural landscapes and traditional communities [...].^[17]

Another kind of contrast is built on the juxtaposition of villagers’ virtually pre-modern activities and dehumanised machine work performed at the dumping site. The director obviously sympathizes with the people of Çamburnu whose traditional lifestyle has been brutally disturbed. The last part of the documentary that comes after the collapse of the effluent tank is one big accusation against human responsi-

[17] D. Ingram, *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter 2010, p. 3.

bility for the local ecological catastrophe. Nature reveals its vulnerability as the images of dead animals appear on screen. The viewers are left with the feeling of helplessness, but they should be also convinced that it is us all who are traumatized by the eco-crime.

- Ingram D., *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter 2010
- Kaplan E.A., *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick – New Jersey – London 2016
- Kracauer S., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton 1997
- Narine A., *Introduction: Eco-Trauma Cinema*, [in:] *Eco-Trauma Cinema*, ed. A. Narine, New York – London 2015, pp. 1–24
- Shaman C., *Testimonial Structures in Environmental Justice Films*, [in:] *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. P. Willoquet-Maricondi, Charlottesville – London 2010, pp. 83–100
- Williams L., *Melodrama Revised*, [in:] *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, ed. N. Browne, Berkeley – Los Angeles – London 1998, pp. 42–88

BIBLIOGRAPHY



Cień [Shadow]

Wasted lives and expulsions. *A study of Beasts of the Southern Wild* *by Benh Zeitlin*

ABSTRACT. Gajewska Grażyna, *Wasted lives and expulsions. A study of Beasts of the Southern Wild by Benh Zeitlin.* "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 71–90. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.04.

The author analyzes the mutual determinants of the ecological and social crisis. The starting point is Zygmunt Bauman's concept of wasted lives and the concept of expulsions proposed by Saskia Sassen, referring both to activities destroying specific areas and the communities inhabiting them. This frame includes films showing various scenarios of a dystopian future in which individual characters or entire groups have been consumed and expelled by the aggressive Capitalocene and doomed to live in the dustbin of contemporary civilization. The article focuses on the production *Beasts of the Southern Wild* directed by Benh Zeitlin. The author looks at the reality and, at the same time, the symbolism of the film's wall/dam; communities living on both sides of it, relationships between nature and culture, or rather (in posthumanist terms it is written as one word – natureculture); the methods and consequences of excluding and expelling human and non-human beings used by the mechanisms of late capitalism.

KEYWORDS: ecopathy, wasted lives, expulsions, ecofiction, ecocriticism

Seeking to contribute to rectifying injustices in the areas of gender, race and class is a praiseworthy aim for critics and theorists to have, but it isn't sensible to ignore the fact that making a difference in these presupposes that we can manage to avoid environmental catastrophe. Otherwise, it might seem like working flat out to secure improved working-conditions for the crew as the Titanic speeds towards the iceberg.

Peter Barry, *Ecocriticism*

According to Timotheus Vermeulen, experiencing the Anthropocene is a principal dominant of contemporary culture: a vital structure of feelings, sentiments, moods. The Anthropocene does not so much nestle in our minds, but rather in our bodies and emotions; it is not unlike "LSD, or crystal meth, or rather still, asbestos: thoughts spinning, muscles tensed up, blood pumping, heart racing, increasingly out of control." [1] Thus diagnosed, ecopathy is "the cultural condition of being on climate change." [2] This may be phrased more vividly: a stroll on a post-apocalyptic, polluted beach, "avoiding the wasted bodies only

**Introduction:
filmic ecopathy**

[1] T. Vermeulen, *Ecopathy*, [in:] *Posthuman Glossary*, [2] Ibidem.
eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury 2018,
p. 125.

to tread on the refuse of pins and needles every other step. One step, 'hey, climate change,' the next, 'oh, the last panda,' 'drought,' 'tsunamis,' 'posthumanism,' and so forth, to the point that a walk on the beach resembles the experience of a walk on a garbage belt."^[3] The route, or the area in which I journey is film. There is no doubt that in this field of art, in its various types, genres and genre variations, the issues of ecology (in its diverse aspects) are an important theme. This is evinced by the growing number of productions labelled "films about ecology, nature and environmental protection,"^[4] the emergence of new sub-genres of speculative fiction film/literature, such as eco-horror, eco-fantasy, climate fiction, as well as by film festivals devoted to environmental issues.^[5] Following Vermeulen, one could say that the documentaries and those films of the above-mentioned sub-genres (eco-horror, eco-fantasy, cli-fi) bear the imprint of ecopathy: a crisis that is experienced and felt, the dread of what is to come; the fear fuelled by living on a littered and dying planet, which seems less and less alive with each passing year; the fear which is a response to the unbearable reality of our own making.

Waste is one part of this unbearable reality. Data from the World Bank's report *What a Waste 2.0: A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050* demonstrate that today we generate around 2 billion tonnes of solid waste annually. According to expert predictions, if the pace of permanent modernization, (over)production of goods and consumerism is maintained, we may be expecting to produce 3.4 billion tonnes of waste a year by 2050.^[6] If we count in the waste/substances released from the produced and widely used items, e.g., plastics (not only single-use plastics, but all materials consisting of synthetic polymers), we arrive at a truly post-apocalyptic picture. We must not delude ourselves that this problem remains beyond us, our experiences, bodies, emotions, human and non-human ways of being in the world – quite the contrary. The author of the term "Plasticene" (an alternative to Anthropocene), Ted Schettler, argues as follows:

Wind and ocean currents carry large and small pieces of plastic to all parts of the world. They block the intestines of seabirds, fish and marine mammals. Plastic bags plug storm drains and litter streets. Landfills release highly hazardous compounds from burning plastics. Wastewater from our homes is a prominent source of microplastics, much of which is released from clothing. Babies are born with toxic plastic additives in their blood.^[7]

[3] Ibidem.

[4] See e.g., an example website: *Films for the Earth*, <<https://filmsfortheearth.org/en/films>>.

[5] E.g., Environmental Film Festival in the Nation's Capital, Barents Ecology Film Festival, Ecology – Krakow Film Festival, BNP Paribas Green Film Festival.

[6] S. Kaza, L. Yao, P. Bhada-Tata, F. Van Woerden, *What a Waste 2.0. A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050*, Washington 2018.

[7] T. Schettler, *The Plasticene: Age of Plastics*, "Science & Environmental Health Network" 2020, vol. 25(1).

Quoted from online publication dated March 3rd, 2020: <http://www.trailblz.info/ScienceEnvironmental/doc/MgA2ADMAOAAoADgANgA1A-CoAMQAwADMANwXAA2/The_Plasticene_Age_of_Plastics.pdf>, accessed: 28.08.2021.

The last issue is also highlighted by researchers from the Robert Koch Institute in Berlin. Their research shows that substances that are contained in plastic can be found in the bodies of almost all children from Germany.[8] So the problem of littering concerns both our external environment and literally, our bodies. We are all experiencing the effects of the Anthropocene/Plasticene, although not equally. To reverse Peter Barry's assertion cited above, I emphasize that climate change and environmental crisis are closely linked to social injustice, whether due to class, ethnicity, all gender. For example: the much-publicized collapse of a building in Bangladesh on 24th April 2013, in which more than a thousand people died and twice as many were injured (mostly women), revealed the terrible working conditions at the textile factory and the direct impact of exposure to toxic substances used in the production of clothing on the health of those employed in such places. Further situations can also be indicated: electronic waste from the European Union deposited for storage in African and Asian countries is an example of how waste management policies are correlated with social issues. On top of this, there is the increasing climate migration from areas particularly affected by drought or floods to safer places (according to a report by the International Red Cross and Red Crescent Movement, 12.6 million people left their homes between September 2020 and February 2021 due to the severe effects of climate change),[9] which results in international tensions,[10] thus adding to the overall picture of multiple, mutually dependent environmental and social issues.

[8] A. Murawski et al., *Polycyclic aromatic hydrocarbons (PAH) in urine of children and adolescents in Germany – human biomonitoring results of the German Environmental Survey 2014–2017 (GerES V)*, “International Journal of Hygiene and Environmental Health” 2020, no. 226, pp. 1–11.

[9] K. Lumpur, *New report: Alarming levels of climate-related displacement*, March 16, 2021, <<https://media.ifrc.org/ifrc/press-release/new-report-alarming-levels-of-climate-related-displacement/>>, accessed: 31.08.2021; see also: *Responding to Disasters and Displacement in a Changing Climate: Case Studies – Asia Pacific National Societies in Action*, Geneva 2020, online edition: <<https://www.rcrc-resilience-southeastasia.org/wp-content/uploads/2021/03/16032021-Responding-to-Disasters-and-Displacement-in-a-Changing-Climate-final.pdf>>, accessed: 31.08.2021.

[10] On December 4th, 2020, the French Minister of the Armed Forces Florence Parly announced that the strategic military innovation planned for 2019–2025 involves, among other things, engaging science fiction writers and graphic artists. The aim of the project conceived by the Defence Innovation Agency (Agence de l'innovation de défense – AID) is to reflect on the

war of the future. The ten persons of the so-called Red Team are tasked with “breaching the wall of imagination” so as to venture beyond the traditional modes of predicting conflicts. As Parly explains, the idea is to envision the nature of prospective conflicts and develop corresponding countermeasures. The range of issues that the writers and graphic artists are expected to explore include conquest of space, social control by means of brain implants and aftermath of the global warming. It appears therefore that climate change and the consequent social migration are indeed taken into account as potential causes of future conflicts. (Speech by Florence Parly, Minister of the Armed Forces on the launching of the Red Team, at the Digital Forum Innovation Défense, Paris, December 4th, 2020. <<https://www.defense.gouv.fr/salle-de-presse/discours/discours-de-florence-parly/discours-de-florence-parly-ministre-des-armees-a-l-occasion-du-lancement-de-la-red-team-au-digital-forum-innovation-defense-a-paris-le-4-decembre-2020>>, accessed: 17.12.2020. The projects was publicized by means of a promotional video: L'initiative Red Team Défense: <<https://www.youtube.com/watch?v=jRfp37FYVNC>>, accessed: 17.12.2020.

Let us note how those reciprocal relations are depicted in film, setting out with Zygmunt Bauman's treatise entitled *Wasted Lives. Modernity and Its Outcasts* (2003),^[11] in which waste is a literal protagonist in the shape of used-up, superfluous, unwanted objects filling the planet, and features in the metaphorical sense, denoting specific social groups who lead the life of outcasts, unwanted and troublesome for the highly developed part of the world which pursues constant modernization. Life doomed to disposal, "wasted life" or, even more literally, life among rubbish and on a landfill (in the physical and social sense) is the subject of many documentaries and feature films (we will focus on this issue in the third chapter), but this text is going to focus chiefly on science fiction and fantasy. The advantages of the literary and filmic speculative fiction in environmental studies and inquiry into human-non-human justice in the circumstances of the ecological crisis has been underscored by researchers such as Ursula K. Heine,^[12] Alison Sperling,^[13] Gerry Canavan,^[14] Rebecca Evans,^[15] Adeline Johns-Putra,^[16] Eric C. Otto,^[17] Amitav Ghosh,^[18] Donna J. Haraway,^[19] and Pramod K. Nayar.^[20] Regardless of the differences of themes and methodologies used by those scholars, all stress that literary and filmic portrayals of human-non-human relationships are not only generated by particular cultures, but also contribute significantly to their building. In other words, the works display traces of ecopathy, while the same time they generate further symptoms of ecopathy by depicting unfolding various, usually pessimistic scenarios of the future (so-called 'dark ecology'). With this context in mind, I will take a closer look at the 2012 American production *Beasts of the Southern Wild*, directed by Benh Zeitlin. In terms of genre, the motion picture is not 'pure' fantasy, as it combines elements of drama with fantasy, draws on the conventions of the doc-

[11] Z. Bauman, *Wasted Lives. Modernity and Its Outcasts*, Blackwell 2003.

[12] See e.g., letter by U.K. Heise sent to *Forum on Literatures of the Environment* of 1999. Cited in: E. Otto, *Science Fiction and the Ecological Conscience*, University of Florida, 2006, p. 15. Doctoral dissertation available online: <http://etd.fcla.edu/UF/UFE0013481/otto_e.pdf>, accessed: 10.05.2022.

[13] A. Sperling, *Climate Fictions*, "Paradoxa: Studies in World Literary Genres" 2019–2020, no. 31, pp. 7–22; eadem, *Radiating Exposures*, [in:] *Weathering: Ecologies of Exposure*, eds. C. Holzhey, A. Wedemeyer, Berlin 2020, pp. 41–62; eadem, *Queer Ingestions: Weird and Vegetative Bodies in Jeff Van der Meer's Fiction*, [in:] *Plants in Science Fiction: Speculative Vegetation*, eds. K.E. Bishop, D. Higgins, J. Määttä, Cardiff 2020, pp. 194–213; eadem, *Second Skins: a Body Ecology of Sickness in 'The Southern Reach Trilogy'*, "Paradoxa: Studies in World Literary Genres" 2016, no. 28, pp. 231–255.

[14] *Green Planets: Ecology and Science Fictions*, eds. G. Canavan, K. Stanley Robinson, Middletown 2014.

[15] R. Evans, *Nomenclature, Narrative, and Novum: 'The Anthropocene' and/as Science Fiction*, "Science Fiction Studies" 2018, no. 45, pp. 484–499; eadem, *Fantastic Futures? Cli-fi, Climate Justice, and Queer Futurity*, "Resilience: A Journal of the Environmental Humanities" 2017, vol. 4, no. 2–3, pp. 94–110.

[16] *Climate and Literature*, ed. A. Johns-Putra, Cambridge 2019.

[17] E.C. Otto, *Green Speculations. Science Fiction and Transformative Environmentalism*, Columbus 2012.

[18] A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago – London 2017.

[19] D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham – London 2016.

[20] P.K. Nayar, *Posthumanism*, Cambridge – Malden 2014.

umentary, and taps into magical realism, while the uncanny, magical elements allow *Beasts of the Southern Wild* to be situated among other significant eco-fictions and climate fictions. Ten years after its release, Zeitlin's film still enables such an environmental collapse analysis.[21] It should be emphasized, however, that the film was also examined in terms of class divisions[22] and racial violence.[23]

In this article, I propose to look at this film through the prism of the double meaning of garbage. On the one hand, we will write about actual waste-things and life among rubbish, in garbage dumps, and on the other hand, we will talk about social exclusion and "wasted life." In this approach, the ecocritical perspective is closely related to the sociological field. The analysis of the film will rely on a "double clinch:" Baumann's diagnosis of "wasted life" and Saskia Sassen's *Expulsions: When Complexity Produces Elementary Brutalities*,[24] in which the author was concerned with the steadily growing community of displaced persons and refugees who have been forced to leave their previous dwellings due to climate change. In this paper, I argue that by adopting an approach which highlights both social injustice and climate change, Zeitlin's film constitutes a particular type of ecopathy (distinct from the imagery in dark ecology fiction), which I have tentatively defined as affirmative disaster.

In *Wasted Lives. Modernity and Its Outcasts* Zygmunt Bauman put forward the idea that socio-economic and political structures of late modernity have marginalized, or even excluded, a whole gamut of people: asylum seekers, emigrants, the unemployed, the disabled. In his vision, many inhabitants of the global village are unable to catch up with the juggernaut of capitalism and consumerism or, being a part of the machine, are constantly at risk of falling out, which also equals being rejected. The phrase "wasted lives" refers to mechanisms which cause the aforementioned groups of people to be discarded onto the rubbish dump of civilization and the consequences of such actions. However, Bauman also discusses garbage objects, waste, used products and information that are no longer needed and, just like people ostracised beyond society, have become useless; at the same time, being ubiquitous, they constitute a problem that cannot be solved. The "revenge" of material waste manifests itself in a deluge of things one produces,

Wasted Lives and Expulsions

[21] A. Hartnell, *Writing the Liquid City: Excavating Urban Ecologies After Katrina*, "Textual Practice" 2017, vol. 31, no. 5, pp. 933–949.

[22] S. Rountree, *Does Subaltern Speak? Reimagining Hurricane Katrina in "Beast of the Southern Wild"*, "Ethos: A Digital Review of Arts, Humanities, and Public Ethics" 2015, no. 2.2, <https://www.academia.edu/15575017/_Does_the_Subaltern_Speak_Reimagining_Hurricane_Katrina_in_Beasts_of_the_Southern_Wild_2012_>, accessed: 10.04.2022.

[23] T. Hackett, *The Racism of "Beast of the Southern Wild"*, "The New Republic" February 19, 2013, <<https://newrepublic.com/article/112407/racism-beast-southern-wild>>, accessed: 10.04.2020; K. Maclear, *Something to Broken: "Black Car in the Wake of the 'Beast of the Southern Wild'"*, "ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment" 2018, vol. 25, no. 3, pp. 603–629.

[24] S. Sassen, *Expulsions: When Complexity Produces Elementary Brutalities*, Cambridge – London 2014.

buys, consumes, throws away and replaces with more products: expanding islands of rubbish on land and water; the emission of carbon dioxide into the atmosphere; global destruction of nature and climate crisis. Bauman concludes that with the current pace of production and consumption as well as permanent modernization, the planet is going to be flooded with waste to an even greater degree. Also, the number of people unable to keep up the pace is going to increase accordingly, only to be excluded from the process and, in consequence, treated by the system as “redundant,” “useless,” or “superfluous.”

When *Wasted Lives* came out, readers paid attention primarily to the socio-economic factors discussed by Bauman. The observation that economic progress and globalization were the machines that produced increasing numbers of the marginalized was debated with particular intensity.[25] Garbage objects aroused less interest. In a review of Bauman’s book, one researcher noted: “it is difficult to pity the material world when faced with the tragedy of humanism.”[26] Besides, ecological issues were not within the main line of inquiry in *Wasted Lives*. Almost twenty years from the publication of Bauman’s monograph, the aftermath of modernization and the pursuit of economic growth for the human and non-human subjects and objects, as well as the planet as a whole, is more evident. Discussions concerning the Anthropocene and studies of its successive stages have revealed an indubitable link between human activities (particularly appropriation, regulation, and exploitation of natural assets as well as permanent modernization of the developed areas)[27] and the production and storage of waste in sites which become the abode of “wasted lives” of many people. The African town of Agbogbloshie (known as the Toxic City), the storage site for electronic waste and used household appliances shipped from Western countries is simultaneously a home and workplace for the extremely poor local community. Still, this is merely one example demonstrating the parallelism between the treatment of material and electronic waste and the fate of people who did not catch the modernization express. They are left to live in a rubbish dump, both metaphorically and literally.

While Bauman addressed the exclusion of various groups from the processes of modernization, contemporary sociologist Saskia Sassen speaks of expulsions, a phenomenon somewhat different from the more common “social exclusion.” She argues that complex systems

[25] See e.g., how the Polish edition of Bauman’s work (2004) is appraised by R. Matera: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/6794/1/17_Przegl_d%20pi_miennictwa_Rafal_Matera_248-250.pdf>, accessed: 16.08.2021.

[26] Ibidem.

[27] While it is universally assumed that the Anthropocene is characterized by a substantial human impact on the geo- and biosystems of Earth, there is no consensus as to the periodization of the pro-

cess. Crutzen would associate it with the Industrial Revolution two centuries previously, but the process may be approached in terms of the so-called long duration and short duration, which spans several past generations. On the successive phases of environmental and geological changes due to human activity see S.L. Lewis, M.A. Maslin, *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, Penguin Random House UK 2018.

of exploiting natural resources, monoculture farming, proliferation of toxic waste, geo-environmental change, and the abuse of “cheap labour” make certain regions of the planet unliveable for human and non-human beings alike:

The globalization of capital and the sharp rise in technical capabilities have produced major scaling effects. What may have been minor displacements and losses in the 1980s, such as deindustrialization in the West and in several African countries, had become devastations by the 1990s (think Detroit and Somalia). To understand this scaling as more of the same inequality, poverty, and technical capacity is to miss the larger trend. Similarly with the environment. We have been using the biosphere and producing localized damage for millennia, but only in the last thirty years has the damage grown to become a planetary event that boomerangs back, often hitting sites that had nothing to do with the original destruction, such as the Arctic permafrost. And so on with other domains, each with its own specifics.[28]

One of the upshots of those actions is the aforementioned climate migration, whose victims leave their previous homes and habitats (or are institutionally relocated), but most often with no guarantee that they will find a better place to live. In this sense, we can speak both of geographical-biological areas which have been depleted, devastated, and expelled areas, as well as of expelled communities or, more broadly, of human and non-human communities.

The above problems have their own film representations. The topic of ecology in combination with social injustice, and exclusion, and expulsion can be found in both documentary and fictional films. Due to their great popularity, and thus their strong social impact, these films play an important role in shaping ecoculture. We will now look at selected projects.

Irrespective of the type and genre, cinema has long featured stories where overproduction of material waste was shown to be coupled with the social problems that arise as the population of those condemned to “wasted lives” increases, as described by Bauman. Notable examples include: documentaries such as 2010’s *Waste Land* by Lucy Walker,[29] showing how portraits of scavengers were assembled from waste gathered in a Rio de Janeiro landfill; the 2014 documentary *Something Better to Come* by Hanna Polak,[30] whose protagonist is an 11-year-old girl living in a landfill, and Agnès Varda’s *The Gleaners and I* (2020),[31] which explores the distinct attitudes of modern people towards waste, including the collection of rejected crops that provide an important source of food for some people; Steven Zaillian’s 1998 drama *A Civil Action*,[32] about the struggle of a lawyer representing

**Life on the rubbish
dump of modernity –
filmic representations**

[28] S. Sassen, op.cit., pp. 3–4.

[29] *Waste Land*, dir. L. Walker, Brazil/UK 2010.

[30] *Something Better to Come* [Nadejdą lepsze czasy], dir. H. Polak, Denmark/Poland 2014.

[31] *The Gleaners and I* [Les glaneurs et la glaneuse], dir. A. Varda, France 2020.

[32] *A Civil Action*, dir. S. Zaillian, USA 1998.

a community living in an area where toxic waste contamination causes fatal diseases in humans and animals; the 2014 crime-adventure film *Trash*, directed by Stephen Daldry,^[33] in which poor boys end up in trouble, having found a wallet in a landfill.

The surfeit of material waste, the environmental crisis and the social problems associated with growing numbers of people who are degraded to “wasted” existence – in their mutual contingency – are a particularly prominent theme in post-apocalyptic science fiction and eco-horror films. Many such productions not only manifest Bauman’s “wasted life,” but also reflect Sassen’s diagnosis concerning the expulsion/ejection of some people after a capitalist-ecological catastrophe. The 1995 film *Waterworld*, by Kevin Costner and Kevin Reynolds, envisages a future in which the Earth has transformed into a vast ocean after the glaciers melted, while the outcasts try to survive on a raft. Their survival and reaching dry land depends as much on cunning and determination as it does on rationing drinking water and the skilful use of any erst-while waste that may be turned into functional tools. The eco-social outcasts of *Mad Max 2* (1981) and especially *Mad Max: Fury Road* (2015), directed by George Miller,^[34] put all manner of artefacts from the lost past to use as they fight for survival against gangs that control access to technology and remnants of natural resources. Those are the ruins and waste which become the home of the protagonist and the mother of the eponymous *Children of Man* in the 2006 picture directed by Alfonso Cuarón.^[35] Social segregation and unequal access to food, medicines, and all goods of civilization in the face of climate disaster are the underlying theme in *Snowpiercer* by Bong Joon Ho (2013).^[36] The only survivors from a disaster that brought about the glaciation of the entire planet travel the world on board a super-modern train whose sectors are designated for specific social classes, and it is virtually impossible to move from one car to another.

In those visions of the future, ecological disasters affect both nature and social structures, human and non-human well-being across the planet. Many species of plants, as well as human and non-human animals unable to survive in the extremely difficult conditions (the most common causes appearing in the futurological speculative fiction, include flooding, drought, glaciation, radioactive contamination, pandemic) end up on the dump of post-apocalyptic reality.

Post-apocalyptic speculative fiction, in its various generic facets, delivers alternative depictions of reality, thus provoking the viewers to reconsider the place of humans on Earth, our relations with various forms of life and the political-ethical responsibility for the possible or probable shape of the future. Science fiction researcher Toby Neilson

[33] *Trash*, dir. S. Daldry, Brazil/UK 2014.

[34] *Mad Max 2*, dir. G. Miller, USA 1981; *Mad Max: Fury Road*, dir. G. Miller, Australia/USA 2015.

[35] *Children of Man*, dir. A. Cuarón, USA/UK 2006.

[36] *Snowpiercer*, dir. Bong Joon Ho, Czech Republic/France/USA/South Korea 2013.

sees these films as a movement from technological concern to ecological care, and adds: “[...] there is a clearly demonstrable trend in contemporary science fiction films of the early 21st century wherein environmental crisis narratives, themes and aesthetics become more ubiquitous.”[37] Simultaneously, as products of the times in which they were created, the films attest to the contemporary notions entertained by the authors and viewers of eco-fiction with respect to the possible or probable fates that await us if the humankind fails to change how it thinks and acts in time.

What if it fails, though? If not only the past but also the future has already happened? If this is not just a vision of the future, but an apt diagnosis of a world which has long since sunk deep into the Anthropocene/Capitalocene?[38] Given the position adopted in the report entitled *The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration of 2015*,[39] and the observations made in the study *The Human Planet. How We Created the Anthropocene* (2018),[40] in which one concludes that human actions have long influenced climate change, and that since the mid-twentieth century the impact qualifies as a significant and destructive, then the films cited above can be approached as representations of the aftermath of an anthropocentric, capitalocentric world order, which was anticipated much earlier. This order, also informed by plantatiocentrism, manifests itself e.g. in the disappearance of biodiversity, a radical shift towards biological monocultures, the elimination of undesirable plant and animal species and selective husbandry.[41] The process also involves people whose existential conditions and lifestyles are reduced to what the so-called civilized world considers a good, proper life, whereas groups which do not align themselves to that monocultural model are subjugated, enslaved or expelled.[42]

One of the most poignant films depicting Bauman’s “wasted life,” but also the “spat-out/expelled life” analysed by Sassen, is the 2012 *Beasts of the Southern Wild* directed by Benh Zeitlin. Presented from the perspective of a six-year-old girl, this drama with elements

What a beautiful disaster!

[37] T. Neilson, *Imagining the Anthropocene. Science Fiction Cinema in a era of Climatic Change*, p. 69, <https://www.anthropocene-cinema.com/wp-content/uploads/2020/11/Toby-Neilson-Imagining-the-Anthropocene.pdf?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc>, accessed: 11.04.2020.

[38] On the relationship between the Anthropocene and the Capitalocene see D.J. Haraway, op.cit., pp. 44–51.

[39] W. Steffen et al., *The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration*, “The Anthropocene Review” 2015, no. 2, pp. 81–98.

[40] See note 23.

[41] A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton 2015. See also G. Mitman, *Reflections on the Plantationocene: a Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing*, “Edge Effects” June 19, 2019, <<https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/>>, accessed: 27.08.2021.

[42] Next to notions such as the Anthropocene and Capitalocene, Haraway employs the term Plantationocene, underscoring that the regulation of nature and communities (slavery, colonialism, racism, forced systems of production and reproduction) precipitated the Capitalocene. See entry for D. Haraway, *Capitalocene and Chthulucene*, [in:] *Posthuman Glossary*, op.cit., pp. 79–83.

of magical realism portrays her life with her father and, more broadly, with the community who dwell behind the dam that separates them from the life on the other side, in the modern, industrialized part of the city. The storm which is unleashed at a certain point in the film forces the protagonists to fight for survival, while their fragile strength and limited resources of food and other things needed to survive become even more scarce. Upon release and later, the film was often interpreted as a metaphor for the disaster caused by Hurricane Katrina in August 2005 and the recovery of the affected communities in southern United States.[43] This line of interpretation is further strengthened by Zeitlin's earlier short film *Glory at Sea*,[44] set in post-apocalyptic New Orleans, when a group of survivors tries to retrieve their loved ones who have been engulfed by the water. In *Beasts of the Southern Wild*, the Bathtub – the place inhabited by the protagonists – is modelled on Isle de Jean Charles in southern Louisiana,[45] while shots of the Louisiana bayou and the funeral music of New Orleans reinforce this context, referring the viewers to a specific geo-cultural area, albeit not necessarily directly related to Hurricane Katrina. The director emphasized in an interview that the storm in the film has been inspired by the 2008 Hurricane Gustav, whereas the frame of reference for the natureculture (according to the posthumanist convention, without duality, but as a collective expression[46]) imagery in the Bathtub included land loss in southern Louisiana, problems with the dams around the Mississippi and saltwater intrusion, the Deepwater Horizon oil spill in 2010, as well as many other events.[47] Today, nearly ten years after the release, references to the geo-bio-cultural circle of Louisiana in the first decade of the 21st cen-

[43] See A. Hartnell, *After Katrina. Race, Neoliberalism, and the End of the American Century*, New York 2017, pp. 27, 169 ff.

[44] *Glory at Sea*, dir. B. Zeitlin, USA 2008.

[45] This issue is pointed out by a researcher of landscapes in cinema: "Although it is not a documentary, the setting of *Beasts of the Southern Wild* establishes a clear relationship with the actual landscape in which the movie was filmed. Its fictional island of "Isle de Charles Doucet" – known to its residents as the Bathtub – was inspired by several isolated and independent fishing communities threatened by erosion, hurricanes, and rising sea levels in Louisiana's Terrebonne Parish, most notably the rapidly eroding Isle de Jean Charles." A.W. von Mossner, *Cinematic Landscape in "Beasts of the Southern Wild"*, "The International Review of Landscape Architecture and Urban Design" 2014, no. 88, p. 66.

[46] In the posthumanist approach, the term 'natureculture' arises as a result of the implosion of discursive areas of nature(and)culture. See D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge 2000, p. 105; G. Gajewska, *Przyroda(i)*

kultura w epoce antropocenu, „Przestrzenie Teorii” 2012, no. 17, p. 105–114.

[47] J. Butman, "Beasts of the Southern Wild" Director: Louisiana is a Dangerous Utopia, "The Atlantic" June 27, 2012, <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/06/beasts-of-the-southern-wild-director-louisiana-is-a-dangerous-utopia/259009/>>, accessed: 23.08.2021. In another interview, Zeitlin stated that not all inspiration or imagery which was ultimately included in the film has been designed or realized by the authors from the start. For instance, "[...] the actual first day of photography was the same day as when Deep Water exploded. So it wasn't something that was consciously in the script, initially, but it was this very visceral parallel that was happening as we shot." B. Graham, [interview] "Beast of the Southern Wild" Director Benh Zeitlin talks success before release, shrivelling up in post-production, and Inspiration, "The Film Stage. Your Spotlight of Cinema" July 3, 2012; <<https://thefilmstage.com/interview-beasts-of-the-southern-wild-director-benh-zeitlin-talks-success-before-release-shrivelling-up-in-post-production-and-inspiration/>>, accessed: 23.08.2021.

tury are still discernible, but at the same time interpretations which go beyond that time and space, or are not limited to it, are perfectly viable.

Later in the article, I will present the arguments that the recent film *Beast of the Southern Wild*[48] can be perceived as a metaphor of economic and social divisions (a figure of the developed north and the poor south); as a parable about a wasted lives (in terms of Bauman); as an image of the naturalcultural devastation of certain areas and communities, and their spitting out, expulsion by aggressive capitalism (Sassen); as an announcement of ecological migration (Sassen and the previously cited reports – footnote no 8); as a magic-fantasy-realistic expression of ecopathy (Vermeulen). In the film in question, the first issue (the division into the global north and the poor, local south) is the physical and symbolic barrier. We'll start from there.

The wall in *Beasts of the Southern Wild* has its physical dimension (the water dam), a mental dimension (the notions about oneself and the people living on the other side) and a symbolic one (the dry, urbanized, and implicitly safe zone versus the floodplain on which the inhabitants cobble together their dwellings from waste, to underscore instability, makeshift character and poverty). Structurally, the dam tallies with the well-known divisions: the city versus the countryside, the global north versus the south, the east and west. Following Bauman's paradigm, one could say that the more revellers attend the consumerist feast of the rich North, the more waste there is in the poor South and East, at least in the first part of the action and film frames.

American literary and media researcher Stephanie Rountree goes even further in interpreting the meaning of the dam and its geographical and social divisions. The wall does not simply divide two equal, but dissimilar spaces, communities, things, but it is a barrier against wild space and society. This is indicated both by the title of the film and a statement by the main character, Hushpuppy, who quotes her father: "Daddy says, up above the levee, on the dry side, they're afraid of the water like a bunch of babies. They built the wall that cuts us off. They think we all gonna drown down here. But we ain't goin' nowhere." [49] Rountree suggests that the film's main aesthetic inspiration is its subalternity, a radically uncivilized world, so far beyond a recognizable civilized community that it does not even fit within its boundaries. According to the researcher: "The Bathtub's positionality beyond the levee organizes its spatial epistemology in relation to the world north of the levee, for through the northern land's dominant oppositional relationship, Hushpuppy's home is defined as the wild, subaltern Other." [50] The dam is a physical manifestation of unequal

the wall

[48] *Beast of the Southern Wild*, dir. B. Zeitlin, USA 2012.

[49] All quotes from the film are based on the screenplay: *Beasts of the Southern Wild. Final Draft* written by Lucy Alibar and Benh Zeitlin Based on the stage

play "Juicy and Delicious" by Lucy Alibar, <https://alexcassun.files.wordpress.com/2012/12/botsw_final_draft_2.pdf>, accessed: 25.08.2021, p. 4.

[50] S. Rountree, op.cit., p. 8.

access to goods, social divisions, distinct lifestyles, and differing values. There are 'us' and 'them' of a kind. This is intimated in the very first minutes of the film, when Hushpuppy, unusual, the six-year-old heroine-narrator says: "We live in the prettiest place on earth."^[51] The protagonist's world is polarized: she and her dad live in the Bathtub, while beyond the levee there extends some other world where different rules apply: "The Bathtub's got more holidays than the whole rest of the world [...] They only got holidays once a year [...] They got fish stuck in plastic wrappers, they got their babies stuck in carriages, and chickens on sticks and all that kind of stuff."^[52] The disparity of the places and the way the communities on both sides of the levee function is also highlighted by the photography: at home, Hushpuppy looks at the sunset, and when the other side is referred to, tall chimneys spewing fumes into the sky appear in the frame.

The image of the world beyond the dike as it emerges from Hushpuppy's narrative-a-world (taken literally and at the same time as marked by numerous metaphors and directed at an adult viewer), which she does not know, does not experience, and does not participate in, has been derived from her father's stories and filtered through child's emotionality. The words spoken by the little narrator induce the viewer to adopt her viewpoint with respect to reality, in which the Bathtub is a beautiful place surrounded by lush vegetation; its inhabitants spend their days playing with each other and the animals, and their evenings admiring beautiful sunsets. However, from the very beginning, this idyllic atmosphere is disturbed by other images: shots of dilapidated huts made of cardboard, plastic boards and tin sheets, close-ups of old tyres and other waste scattered around the hut, then of the girl's worn and dirty clothes, or a shot in which Hushpuppy prepares a meal for herself from animal feed. Thus, two pictures of the Bathtub clash in the film: the idyllic versus the depressing, dirty, and unpleasant. This is particularly underscored in the odorous scenes: shots of playing around in the mud with chickens and pigs, images of the oppressive atmosphere of the local brothel, or close-ups of the sweaty, filthy and wasted bodies of the bayou dwellers. This latter depiction of the Bathtub begins to dominate as the plot unfolds, with a violent storm as its pivotal moment; in its wake, a number of problems faced by the inhabitants of the floodplain are revealed: poverty, scarcity of drinking water and food, lack of access to healthcare and invisibility, or the fact of their being thoroughly unimportant to how things function on the other side of the dam.

This picture is set against the human-economic landscape on the other side of the dike – industrialized, organized, and modern. However, the organizational and technological complexity of that part of the city, which may be justifiably approached as an epitome of the most mod-

[51] All quotes from the film are based on the screenplay: *Beasts of...*, p. 4. [52] *Ibidem*, pp. 4–6.

ern contemporary metropolises, comes at a price for those excluded from access to wealth. When the flood comes, the urbanized part of the city is protected by the dam, but the structure channels the water into the Bathtub area, destroying houses, killing people and animals, and ultimately forcing the survivors to abandon their former residence. To use Sassen's words, Hushpuppy and several other survivors of the flood swell the ranks of the expelled: "people, enterprises, and places expelled from the core social and economic orders of our time."^[53] In the final scene, we see several people walking briskly along a narrow piece of dry land surrounded by water on two sides. They go forth towards an unknown land, an unknown future, in a way symbolic of the contemporary labour and climate migrations, the migrations of many who have been spat out, expelled by the brutal and complex mechanisms of the global economy. Watched nearly ten years after the film was released, the scene seems almost prophetic, given the increasing number of displacements from uninhabitable areas and migrations in search of better living conditions.

Before the group of protagonists set off into the unknown, they formed a community, living not far from the modernized part of the city. The geographical proximity of those two worlds is significant, invoking the well-known, mentally established large-scale divisions (the north versus the south, west and east), as well as social inequalities within the inner urban system signified by the dam. The poor and, as may be inferred, unemployed inhabitants of the Bathtub do not partake in the rush of advancing modernity, they do not contribute to GDP, nor do they consume manufactured goods. For a self-sustaining economy based on the rapid circulation of goods and the increase in the amount of money changing hands, they are irrelevant, superfluous and even burdensome as those who have not been rendered "usable" by capitalism. They are one of those groups that Bauman refers to as human waste. Hushpuppy, her father Wink and other inhabitants of the bayou also live among waste and off waste in the literal sense, finding rejected items from which they create their world: houses, clothes, food.^[54]

Nature plays an important role in the vision of "wasted lives," composed of lush, unplanned vegetation and freely moving animals. In contrast, the views of life on the other side of the dam focus on the neatly delineated routes of streets and pavements, corridors and hospital rooms, while vegetation appears in the distance as a strip of landscaped area only in the shot in which Wink is seen escaping from the hospital. The impression of orderliness and structured development is not marred even by the fact that the scenes take place against the backdrop

the community

[53] S. Sassen, op.cit., p. 1.

[54] In this matter, documentary and popularizing films play an important role, e.g., *Wasted! The Story of Food Waste*, dir. A. Cgai/N. Kye, USA 2017; *Surviving*

Progress, dir. M. RoY/H. Cooks, Kanada 2011; *Minimalism: a Documentary About the Important Things*, dir. M. D'Avella, USA 2015.

of the cataclysm caused by a violent storm. If we agree with Bauman that “the modern world is all about order-building (otherwise known as ‘modernization’),” [55] then the spatial-organizational imagery from this part of the city may be treated as an illustration of that order-building. The task of gardeners (in the sociological sense defined by Bauman) is “planning the desired order of things and its implementation, mainly by exterminating weeds, i.e. intruders that disturb the intended harmony with their presence and thwart putting it into practice; weeds are plants that spread or grow on their own initiative, without looking for permission from the gardener – the overseer and warden of order.” [56] The natural disarray of the Bath tub’s wetlands reflects how the people who live there function and describes their place (or rather absence thereof) in the modern order-building paradigm. Just as the proliferating, budding, expanding ecosystem of the floodplain differs from the planned and organized space of the industrialized part of the city, so do the existential modes enacted by people on the two sides of the dam.

The main characters deal differently with the situation in which they find themselves. Wink’s attitude is one of despondency and grief; he is physically and mentally weak. The elements of magic realism incorporated into the plot and cinematography – an emanation of the child’s perception of the world – convey that state through the shots of the approaching powerful animals. Hushpuppy’s statement: “Strong animals, they know when your hearts are weak. That makes them hungry and they start coming” [57] refers to her father’s deteriorating condition, whose body, mind and emotions are overtaken by the beasts of illness, poverty, homelessness, helplessness. The underage heroine demonstrates a different attitude towards those beasts; despite the fear, no roof over her head, and uncertain future after the great flood, she fights to survive. This is vividly shown in the film as the girl faces the huge four-legged aurochs (in the convention of magical realism), and later marches on with a group of people who survived the flooding of the Bath tub towards a new yet unknown life.

The eponymous beasts are anything but equivocal. They may be interpreted as a metaphor of Wink’s helplessness and resignation as observed by his daughter. However, the giant, menacing aurochs may also stand for the brutal mechanisms of the global market economy, super-modernization, exploitation and regulation of human and non-human forms of life, due to which certain groups are condemned to wasted lives or, in the perspective suggested by Sassen, to being chewed up, digested and excreted/expelled (or sacrificed, as in the case of the Bath tub and its inhabitants), with no exemption or quarter given to areas, ecosystems, or humans. Finally, there is some kinship

[55] Z. Bauman, *Śmieć*, “Znak” 2014, December, <<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/7152014zygmunt-baumansmiec/>>, accessed: 5.08.2021.

[56] *Ibidem*.

[57] *Beasts of...*, p. 29.

between the beasts and the filmic inhabitants of the bayou, in that they are figurations of Bauman's human waste and Sassen's the expelled. The association of inhabitants of the Bathtub with beasts/ animals is not accidental. As noted by Brianna Burke:

The film reflects on the position of many indigenous communities in the United States and around the world by intertwining dueling definitions of 'beast'. On one hand, the film illuminates a dangerous reality in our modern era: as storms grow more powerful, as sea levels rise, as resources become increasingly scarce, more people are positioned as disposable, as nothing more than mere beasts— particularly communities who live lives deeply connected to and dependent on their local ecosystems. In other words, *Beasts* shows how speciesism can be used by environmental racism to portray specific groups of human beings as animals, so radically different that they aren't homo sapiens but an entirely different species, and thus, as animal bodies, they lose rights, become mere flesh for consumption or experimentation, or vulnerable to extinction, like any other animal species unable to adapt to a rapidly changing planet in the age of the sixth mass extinction.[58]

In line with this view, Bathtub survivors as climate and economic migrants set out in search of an abode, they will most likely be perceived by many people from the global north as beasts from the south which trespass against the order-building structure.

“The whole universe depends on everything fitting together just right. If one piece busts, even the smallest piece, the entire universe will get busted,”[59] says the heroine looking at a leaf covered in writhing caterpillars. In her approach to nature, reflection on the world and her place in it the girl demonstrates a sympoietic attitude.[60] She perceives how various organisms interact with each other and with inanimate (ex)creations, in which she discerns a multifaceted network of relations that are not permanent but function with each other, alongside each other, in each other, thanks to each other, reciprocally creating (but also destroying) the conditions of mutual functioning. *Hushpuppy* recognizes that the Bathtub is a pulsating, sound-filled world in which: “All the time, everywhere, everything’s organs be beatin’ and squirtin’ and talkin’ to each other in ways I can’t understand.”[61] She cares for animals, plays with them, and at the same time situates them and herself in an eternal cycle of life and a quasi-primordial trophic chain: “Way back in the day, the Aurochs was king of the world [...] If it wasn’t

the buffet

[58] B. Burke, *Beasts of the Southern Wild and Indigenous Communities in the Age of the Sixth Extinction*, “Resiliencie: A Journal of the Environmental Humanities” 2018, vol. 6, no. 1, p. 62.

[59] *Beasts of...*, p. 20.

[60] *Sympoiesis* is a notion suggested by contemporary posthumanist Donna J. Haraway: “*Sympoiesis* is a simple word; it means ‘making-with’ Nothing

makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...] *Sympoiesis* is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical system. It is a word for worlding-with, in company. *Sympoiesis* enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it.” D.J. Haraway, *Staying with the Trouble...*, p. 58.

[61] *Beasts of...*, p. 2.

for giant snowballs, and the iced age. I wouldn't even be Hushpuppy, I would just be breakfast.”[62] While the human was once somewhere in the middle of the food chain, they stand at the top of it today. When Wink temporarily disappears, leaving his daughter unattended, she begins to wonder how she will survive: “If Daddy don't get home soon, it's gonna be time for me to start eating my pets.”[63] This circle of life, mutual coexistence, interdependence of different beings, but also annihilation, eating, devouring resonate in a lesson for Bathtub children conducted by one of the residents there: “Every animal is made out of meat. I am meat, ya'll asses meat. Everything is part of the buffet of the universe.”[64] This may be construed in at least two ways: as a literal message about materiality, the meatiness of our bodies which function by eating other bodies, happen to be inhabited by a variety of organisms (bacteria, parasites) and, after death, decompose and supply nourishment for subsequent life forms. Nevertheless, there is a social meaning to it as well. In line with Bauman, one could say that in the modern world we are all alternately the prey and the hunter (at least potentially), although some more often become the game, while others mostly assume the latter role.[65] In this sense, in the great buffet of the world of global economy, corporations, financial circles, there are many groups: people performing work under so-called junk employment contracts, cheap workforce, deprived of health insurance and social security, but also the “rank and file” of corporations, whose labour benefits the companies that employ them.

However, they are not the only ones. In accordance with the posthumanist concept which precludes speaking of nature and culture as separate spheres, but rather as interrelated conditions and modes of functioning in the world (expressed in the term natureculture), it is necessary to note that people and nature are not separate buffets of the world, but a nexus of complex relations at the same (and on the same) table. According to Sassen, the dynamics of those regulated relationships causes multiple actors to be expelled from diverse systems: economic, social, biospheric: “Anything or anybody, whether a law or a civic effort, that gets in the way of profit risks being pushed aside-expelled.”[66] And she argues: “The villagers and small farmers evicted from their land due to the development of palm plantations soon materialize as slum dwellers in vast megacities, completing the erasure of their past as small farmers. Stretches of deadland, poisoned by toxic emissions from factories or mines, are expelled from working land and forgotten.”[67] Such a picture unfolds in *Beasts...*: the ecosystem of the

[62] Ibidem, pp. 9–10.

[63] Ibidem, p. 11.

[64] Ibidem, p. 8.

[65] Z. Bauman, G. Gajewska, *Wywiad: Nadzieje i obawy nowoczesności w stanie ciekłym*, [in:] *Nadzieje i obawy płynnej nowoczesności*, prefaced and edited by

G. Gajewska, Gniezno 2005, p. 26.

[66] S. Sassen, op.cit., p. 213.

[67] Ibidem, p. 215.

Bathtub is sacrificed, or rather expelled, to protect the modernized part of the city; no longer habitable, the land is abandoned by people who swell the number of the expelled who migrate to cities, settle in slums, or live on landfills.

All the issues marked above: social division and exclusion symbolized by the dam; flooding of the Bathtub, loss of home, property, land, death of some people and animals lead to an ecological and social disaster. In the following, we will look at how this disaster is conceptualized in the film, what stage it closes and what stage it opens.

We accept the contemporary meaning of the term “disaster,” i.e. an event in which numerous people die or substantial losses are incurred; a phenomenon with tragic consequences that affects a large area; a complete failure of some undertaking, then Zeitlin’s film could be described as catastrophic. Despite their efforts, the protagonists fail to save the Bathtub, they lose their houses, modest possessions, while Wink, one of the main characters, dies leaving his daughter an orphan. The story of the downfall, told by Hushpuppy, seen through her eyes, imbued with childlike sensitivity, compels the viewer to adopt her perspective and see the world that the protagonist sees as beautiful, colourful, dynamic, magical. This impression was achieved by combining elements of speculative fiction with the documentary style. Much of the film was shot using the Easyring system, which positions the audience within the action, enabling them to move with the characters, as in the fireworks scene, where the cinematographer joins in the fun and takes the viewer right into the middle of it. From the outset, such devices bind sentiments of the audience with the Bathtub community, or rather the human-non-human community (community). Its collapse after the flood is painful, but even the scenes showing the inundated Bathtub, the people struggling to survive on a makeshift raft, or lonely children trudging through the grass in search of a safe haven, are all beautiful. One feels like shouting “what a beautiful disaster!” The affirmation of the beauty of this community does not falter even in the seemingly stifling and ugly scenes, such as the one when after a long journey the children arrive at the brothel in the backwaters where filth and mess predominate. However, it is there, in the arms of the sex workers, that the children find temporary solace and peace, which endows the images of that place and what has happened there with a positive aesthetic and emotional charge.

Beasts of the Southern Wild delivers a picture of two worlds based on divisions (of which the hydroelectric dam is a physical and symbolic representation), with the audience’s sympathies on the side of those who suffer defeat from the start. The Bathtub disaster, though beautiful, is still a tragic occurrence for both the place and its inhabitants. The audience is left with the image of a group of people leaving the bayou and setting out in search of a new life. A twofold meaning of catastrophe resonates in the scene: etymologically, Greek καταστροφή

the disaster

stands for “sudden end” and “unexpected change.” The characters, faced with the sudden end of their previous lives, are forced to embrace change and the associated risks of success or another failure. The ending implicitly marks the beginning of what we have witnessed for a long time: the steadily increasing number of the expelled, migrants who approach symbolic and physical walls, water dams, concertina fences separating them from a way of life, homes, cities, countries, which are not necessarily willing to welcome newcomers with open arms. The film’s tacit reversal of the “beautiful disaster” in the *Bathtub* is to be found precisely in the response that the unexpected change facing the migrants will elicit in the people on the other side of the dam. Not just the one in the film.

Translated by Szymon Nowak

BIBLIOGRAPHY

- Bauman Z., *Śmieć*, “Znak” 2014, December <<http://www miesiecznik.znak.com.pl/7152014zygmunt-baumansmiec/>>, accessed: 5.08.2021
- Bauman Z., *Wasted Lives. Modernity and Its Outcasts*, Blackwell 2003
- Bauman Z., Gajewska G., *Wywiad: Nadzieje i obawy nowoczesności w stanie ciekłym*, [in:] *Nadzieje i obawy płynnej nowoczesności*, prefaced and edited by G. Gajewska, Gniezno 2005
- Beasts of the Southern Wild. Final Draft written by Lucy Alibar and Benh Zeitlin Based on the stage play “Juicy and Delicious” by Lucy Alibar*, <https://alexcassun.files.wordpress.com/2012/12/botsw_final_draft_2.pdf>, accessed: 25.08.2021
- Burke B., *Beasts of the Southern Wild and Indigenous Communities in the Age of the Sixth Extinction*, “Resiliencie: A Journal of the Environmental Humanities” 2018, vol. 6, no. 1, pp. 61–85
- Butman J., “*Beasts of the Southern Wild*” Director: *Louisiana is a Dangerous Utopia*, “The Atlantic” June 27, 2012, <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/06/beasts-of-the-southern-wild-director-louisiana-is-a-dangerous-utopia/259009/>>, accessed: 23.08.2021
- Climate and Literature*, ed. A. Johns-Putra, Cambridge 2019
- Evans R., *Fantastic Futures? Cli-fi, Climate Justice, and Queer Futurity*, “Resiliencie: A Journal of the Environmental Humanities” 2017, vol. 4, no. 2–3, pp. 94–110
- Evans R., *Nomenclature, Narrative, and Novum: ‘The Anthropocene’ and/as Science Fiction*, “Science Fiction Studies” 2018, no. 45, pp. 484–499
- Gajewska G., *Przyroda(i)kultura w epoce antropocenu*, „Przestrzenie Teorii” 2012, no. 17, pp. 105–114
- Ghosh A., *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago – London 2017
- Graham B., [interview] “*Beast of the Southern Wild*” Director Benh Zeitlin talks success before release, shriveling up in post-production, and Inspiration, “The Film Stage. Your Spotlight of Cinema” July 3, 2012, <<https://thefilmstage.com/interview-beasts-of-the-southern-wild-director-benh-zeitlin-talks-success-before-release-shriveling-up-in-post-production-and-inspiration/>>, accessed: 23.08.2021
- Green Planets: Ecology and Science Fictions*, eds. G. Canavan, K. Stanley Robinson, Middletown 2014

- Hackett T., *The Racism of "Beast of the Southern Wild"*, "The New Republic" February 19, 2013, <<https://newrepublic.com/article/112407/racism-beast-southern-wild>>, accessed: 10.04.2020
- Haraway D., *Capitalocene and Chthulucene*, [in:] *Posthuman Glossary*, eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury 2018, pp. 79–83
- Haraway D., *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge 2000
- Haraway D.J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham – London 2016
- Hartnell A., *After Katrina. Race, Neoliberalism, and the End of the American Century*, New York 2017
- Hartnell A., *Writing the Liquid City: Excavating Urban Ecologies After Katrina*, "Textual Practice" 2017, vol. 31, no. 5, pp. 933–949
- Kaza S., Yao L., Bhada-Tata P., Van Woerden F., *What a Waste 2.0. A Global Snapshot of Solid Waste Management to 2050*, Washington 2018
- Lewis S.L., Maslin M.A., *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, Penguin Random House UK 2018
- Lumpur K., *New report: Alarming levels of climate-related displacement*, March 16, 2021, <<https://media.ifrc.org/ifrc/press-release/new-report-alarming-levels-of-climate-related-displacement/>>, accessed: 31.08.2021
- Maclear K., *Something to Broken: "Black Car in the Wake of the 'Beast of the Southern Wild'"*, "ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment" 2018, vol. 25, no. 3, pp. 603–629
- Mitman G., *Reflections on the Plantationocene: a Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing*, "Edge Effects" June 19, 2019, <<https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/>>, accessed: 27.08.2021
- Mossner von A.W., *Cinematic Landscape in "Beasts of the Southern Wild"*, "The International Review of Landscape Architecture and Urban Design" 2014, no. 88, pp. 64–67
- Murawski A. et al., *Polycyclic aromatic hydrocarbons (PAH) in urine of children and adolescents in Germany – human biomonitoring results of the German Environmental Survey 2014–2017 (GerES V)*, "International Journal of Hygiene and Environmental Health" 2020, no. 226, pp. 1–11
- Nayar P.K., *Posthumanism*, Cambridge – Malden 2014
- Neilson T., *Imagining the Anthropocene. Science Fiction Cinema in a era of Climatic Change*, <https://www.anthropocene-cinema.com/wp-content/uploads/2020/11/Toby-Neilson-Imagining-the-Anthropocene.pdf?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc>, accessed: 11.04.2020
- Otto E.C., *Green Speculations. Science Fiction and Transformative Environmentalism*, Columbus 2012
- Posthuman Glossary*, eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury 2018
- Responding to Disasters and Displacement in a Changing Climate: Case Studies – Asia Pacific National Societies in Action*, Geneva 2020, online edition: <<https://www.rcrc-resilience-southeastasia.org/wp-content/uploads/2021/03/16032021-Responding-to-Disasters-and-Displacement-in-a-Changing-Climate-final.pdf>>, accessed: 31.08.2021
- Rountree S., *Does Subaltern Speak? Reimagining Hurricane Katrina in "Beast of the Southern Wild"*, "Ethos: A Digital Review of Arts, Humanities, and Public Ethics" 2015, no. 2.2, <https://www.academia.edu/15575017/_Does_the_Subaltern_Speak_Reimagining_Hurricane_Katrina_in_Beasts_of_the_Southern_Wild_2012_>, accessed: 10.04.2022
- Sassen S., *Expulsions: When Complexity Produces Elementary Brutalities*, Cambridge – London 2014

- Schettler T., *The Plasticene: Age of Plastics*, "Science & Environmental Health Network" 2020, vol. 25(1)
- Sperling A., *Climate Fictions*, "Paradoxa: Studies in World Literary Genres" 2019–2020, no. 31, pp. 7–22
- Sperling A., *Queer Ingestions: Weird and Vegetative Bodies in Jeff Van der Meer's Fiction*, [in:] *Plants in Science Fiction: Speculative Vegetation*, eds. K.E. Bishop, D. Higgins, J. Määttä, Cardiff 2020, pp. 194–213
- Sperling A., *Radiating Exposures*, [in:] *Weathering: Ecologies of Exposure*, eds. C. Holzhey, A. Wedemeyer, Berlin 2020, pp. 41–62
- Sperling A., *Second Skins: a Body Ecology of Sickness in 'The Southern Reach Trilogy'*, "Paradoxa: Studies in World Literary Genres" 2016, no. 28, pp. 231–255
- Steffen W. et al., *The Trajectory of the Anthropocene. The Great Acceleration*, "The Anthropocene Review" 2015, no. 2, pp. 81–98
- Tsing A., *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton 2015
- Vermeulen T., *Ecopathy*, [in:] *Posthuman Glossary*, eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury 2018, pp. 125–129

FILMOGRAPHY

- Beast of the Southern Wild*, dir. B. Zeitlin, USA 2012
- Children of Man*, dir. A. Cuarón, USA/UK 2006
- Civil Action*, dir. S. Zaillian, USA 1998
- Glory at Sea*, dir. B. Zeitlin, USA 2008
- Mad Max 2*, dir. G. Miller, USA 1981
- Mad Max: Fury Road*, dir. G. Miller, Australia/USA 2015
- Snowpiercer*, dir. Bong Joon Ho, Czech Republic/France/USA/South Korea 2013
- Something Better to Come*, dir. H. Polak, Denmark/Poland 2014
- The Gleaners and I (Les glaneurs et la glaneuse)*, dir. A. Varda, France 2020
- Trash*, dir. S. Daldry, Brazil/UK 2014
- Waste Land*, dir. L. Walker, Brazil/UK 2010

ECO ESSAYS



Książki dla ciebie [The books for you]

Kinematografia na śmietniku

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Kinematografia na śmietniku* [Cinematography in the rubbish bin]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 93–109. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.05.

This essay and review article provides a panorama of phenomena and themes related to the fundamental difference of interests and the permanent conflict stemming from the schism and crisis in values that occurs between the changes in the field of broadcasting technology and technological revolutions and the memory of cinematography and film culture.

KEYWORDS: axiology, cinema, film, technology, film culture, audiovisuality, film archives

Człowiek z kamerą jedną ręką tworzy rzeczy niezwyklej wartości, drugą bez kamery – lekkomyślnie niszczy, unicestwia i obraca wniwecz to, co sam stworzył. Kultura filmowa i szerzej audiowizualna, jak wszelkie inne odmiany kultury, jest rodzajem „uprawy”: wrażliwej na wszelkie zmiany i wymagającej ciągłej pieczy i starania.

Człowiek stworzył, nakręcił, utrwalił w ruchomych obrazach i jedynie człowiek może ocalić od zagłady to wszystko, co sfilmowali jego poprzednicy.

Taśma filmowa wydana na pastwę losu, wyrzucona lekkomyślnie na śmietnik, oddana do przetwórci, w której odzyskuje się srebro i chemikalia z podłoża w postaci celuloidowej masy, przerobionej na materiał służący do produkcji grzebieni, spinek czy obcasów. Oto osobliwy paradoks: koszmar każdego pasjonata starych filmów zamieniony w barbarzyńską, dojmująco bolesną rzeczywistość. To, co przed momentem było materialną bazą utrwalenia – użytecznym nośnikiem audiowizualnego przekazu – staje się w końcu jego zgubą i nieubłaganym kressem.

Chrońmy sztukę filmową, cała reszta jest bezwartościowa. Ten tryb myślenia szczęśliwie, choć nie całkiem jeszcze, odchodzi do lamusa. Dziś już wiemy, że w zasobach archiwów warto przechować każdy metr zachowanej dawnej taśmy. Także tej, która dzisiaj wydaje nam się nie mieć żadnego istotnego znaczenia.

Ilekoć mamy do czynienia z niezliczonymi tysiącami artefaktów filmowej kultury, tak czy inaczej daje o sobie znać aksjologia. Nie chodzi tu jednak o sztukę tylko, lecz o wszelkie inne możliwe (surowcowe, merkantylne, eksploatacyjne, ideowo-polityczne etc.) determinanty pozbywania się „nikomu nieprzydatnych” ruchomych obrazów.

Proces przemijania

Kryterium aksjologiczne nieraz jeszcze przyda nam się w rozważaniach. Tyle tylko, że nie zamierzamy się nim posłużyć w kluczu ogólnie dziś przyjętym i stosowanym. Wartość filmu kwalifikująca go do zachowania i ocalenia jako dobra kultury duchowej i materialnej pozostaje bowiem rzeczą wysoce względną, zależną od wielu różnych czynników.

Przeszłość kinematografii to jedno, jej historia to drugie. Służebna wobec przeszłości rola historii filmu polega na przezornym i roztropnym ocaleniu tego, co minione. Sęk w tym, że starym taśmom nieraz zagrażali ludzie, którzy je kolekcjonowali i ratowali od przepadku. Ich zaborcza miłość do ruchomych obrazów kazała im na przykład wyciąć i usuwać z wielbionych przez nich filmów napisy międzyujęciowe (casus archiwistyki francuskiej w pionierskim okresie dekady lat 30. XX wieku). Kto widział dawną pozbawioną napisów francuską kopię *Psa andaluzyjskiego* – wie, jak niewybaczalnie głęboka była ingerencja w owo dzieło dokonana z miłości do czystego piękną obrazu.

Nie chodzi tu o pojedynczy przykład, lecz o całokształt procedury pozbywania się i unicestwiania starych taśm. Wszystkich tych, którzy niszczyli (i nadal niszczą) miniony dorobek kinematografii, łączy jedno. Prawem kaduka uzurpują sobie władzę nad ruchomymi obrazami. Różnego chowu filmowi ikonokłasci, bo o nich tu mowa, wielokrotnie wyrządzali kulturze nowoczesnej zapisanej w ruchomych obrazach niepowetowane straty.

Historia kina to nie tylko gwiazdობiór i kusząca mitologia legendarnych sław ekranu, nie tylko nieustanne, zachodzące jedna po drugiej przemiany sztuki ruchomych obrazów, doskonalenia kunsztu ich kreowania, ewolucja poszczególnych gatunków filmowych, lecz również komparatystyczna panorama dziesiątek tysięcy adaptacji literatury, dzieje awangard bądź skonfigurowana w aktualny kanon domena pewnej liczby wiekopomnych arcydzieł.

Jedną z założeń polemicznych tez poniższych rozważań stanowi przekonanie, że w odniesieniu do zasobów kinematografii kryterium „sztuki filmowej” nie jest kryterium ani jedynym, ani wystarczającym. Choć w określonych przypadkach istotne, czemu nie zaprzeczamy, bywało ono nieraz złudne i zawodne. Rzeczy uznane za zbędne i wyrzuczone niegdyś na filmowe śmietnisko jako bezwartościowe wielokrotnie ujawniały swą wartość bez jakiegokolwiek związku ze „sztuką filmową”.

Powtarzam: aksjologia skupiona wyłącznie na ocenie przekazu w kategoriach sztuki filmowej ogranicza horyzont świadomości. Oprócz ujęcia zorientowanego na obecność pierwiastka sztuki, istnieje bowiem jeszcze wiele innych możliwych alternatywnych spojrzeń na odchodzące w przeszłość dzieje kinematografii.

Jeśli coś nie jest „szuką”, pytajmy, to czym pozostaje i dlaczego zasługuje na ocalenie? Skąd wiemy, że mimo to posiada jakąś wartość? Jednym z takich zaskakujących aspektów – nieczęsto wykorzystywanych, a niewątpliwie intrygujących poznawczo – jest świadomie przewrotne potraktowanie światowego przemysłu ruchomych obrazów jako

producenta... śmieci. Właśnie tak, śmieci. Tysiące ludzi od dziesiątków lat niestrudzenie grzebią w tych śmieciach, by odkryć pośród nich i ocalić od zapomnienia to, co przez innych zostało niegdyś pochopnie wyrzucone.

U podstaw tego artykułu leży podyktowana troską o całokształt dorobku szeroko pojmowanej współczesności radykalna teza, w myśl której: cokolwiek znalazło się niegdyś na światłoczułej kliszy czy innym nośniku ruchomych obrazów, posiada znaczenie – jako tekst kultury właśnie.

Czy jednak zawsze? Otóż rzecz w tym, że nie. Jeden zwój taśmy, jeden strumień ruchomych obrazów drugiemu nierówny. Co uznano za bezcenne, otoczone estymą, pieczołowicie chronione, sąsiaduje z lekceważonym, uznawanym przez ogół za całkowicie pozbawione wartości.

W lekceważeniu tym nie chodzi wcale o deficyt artyzmu samego utworu, lecz o rynkową przemijalność dającą o sobie znać w brutalny i nad wyraz bezwzględny sposób, a co za tym idzie społeczną zbędność takiego czy innego produktu i towaru. Wytworu i towaru tracącego wartość, ulegającego przecenie – niechcianego i skazanego na anihilację, którym w rosnącym oddaleniu od chwili swej świetności i przydatności staje się film lądujący – metaforycznie, lub całkiem dosłownie – na śmietniku kultury filmowej danego miejsca i czasu.

Będące efektem przemożnej presji nowych czasów momentalna dezaktualizacja, bezużyteczność i skazanie na porzucenie mają zwykle jeden i ten sam, choć nie taki sam, powtarzalny powód. Wynikają one z negatywnych konsekwencji procesów rozwoju cywilizacyjnego, z lekkomyślnego odrzucenia tego, co zaistniało bądź też nie zdołało zaistnieć uprzednio w zbiorowej świadomości. Z udziału zachodzących nieustannie w świecie ruchomych obrazów lokalnych mikroprocesów, a także globalnych makroprocesów eliminacji dorobku przeszłości.

Winę za to zrzuca się i przypisuje, całkiem niesłusznie, technologii. Mowa tu o paradoksalnych skutkach kulturowego regresu, jaki przynosi postęp spowodowany przez kolejne rewolucje i przemiany technologiczne. Dzieje kinematografii obfitują nie tylko w rewolucyjne innowacje, lecz również w ich społeczno-kulturowe konsekwencje. Należą do nich rozmaite porzucenia, których skutki niejednokrotnie bywały oplakane dla wcześniejszego etapu rozwoju kultury.

Film i kino – tak potężne co do siły swego społecznego oddziaływania – okazują się niezmiernie podatne na unicestwienie i bezbronne w materialnym przemijaniu. Rządzi nim – w sposób dla wielu rzekomo nieunikniony – pewna bezwzględna zasada. Stare musi nieuchronnie odejść, by zrobić miejsce nowemu („lepszemu”, „bardziej nowoczesnemu”, atrakcyjnemu, pożądanemu przez ogół widzów).

Szerszy, panoramiczny rzut oka na dzieje kina pozwala dostrzec cykliczną powtarzalność owego procesu. Ilekroć w sferze produkcji, dystrybucji i eksploatacji pojawia się na horyzoncie nowa technologia, której przemożna atrakcyjność wypiera to, co było dotąd, tylekroć dochodzi do długiego szeregu nieodwracalnych spustoszeń

w – przestawionym na inne tory – dotychczasowym biegu ewolucji kinematografii jako medium i jako dziedziny sztuki filmowej.

Dostrzegamy wówczas, iż kinematografia praktycznie od samego początku swego istnienia, zabiegając o widza i możliwie najliczniejszą publiczność, *volens volens* wytwarzała rzeczy i produkty niekoniecznie trwałe z punktu widzenia milionów konsumentów. A wprost przeciwnie – produkowała dobra i towary, by tak rzec, naznaczone krótkim terminem przydatności do spożycia. Właśnie dlatego filmy te jako wyroby „przeterminowane” lądowały tak często na śmietniku robiącej nieustannie „postępy” cywilizacji.

Okiem historyka filmu

Nie ma na świecie ani jednej kinematografii dysponującej kompletem własnej produkcji. Odkąd powstają pierwsze archiwa filmowe i zaczynają działać prywatni kolekcjonerzy ruchomych obrazów w rodzaju George’a Eastmana czy Alberta Kahna, a dzieje się to na przełomie lat 20. i 30. – każda z poszczególnych gałęzi kinematografii próbuje odzyskiwać swą przeszłość, czyniąc to w miarę własnych – dość skromnych jeszcze wtedy, lecz poszerzających się – możliwości.

Dzisiaj filmoteki na całym świecie, z wyjątkiem kolekcji prywatnych, mają nobilitujący status archiwów państwowych. Wyposażone w tak szacowny, umocowany instytucjonalnie mecenat, mogą prowadzić na tym polu metodyczną i profesjonalnie zorganizowaną działalność. Podobnie funkcjonują również renomowane prywatne archiwa filmowe w rodzaju paryskiego Pathé-Gaumont czy elitarne firmy, studia rekonstrukcyjne tej klasy, co londyńska Photoplay Productions założona kilkadziesiąt lat temu przez Kevina Brownlowa.

Przywracanie utraconej pamięci kultury filmowej stanowi nadrzędny cel działania wszystkich tych instytucji. Za przykład weźmy epokę kina niemeo. Jedne kinematografie narodowe, na przykład szwedzka, rosyjska czy niemiecka, w porównaniu dajmy na to z włoską, grecką albo hiszpańską, mają z tamtego okresu w swych archiwach stosunkowo bardzo wiele zachowanych tytułów, czy jak kto woli archiwalnych obiektów, podczas gdy inne – zaledwie znikomy ułamek.

Ratowanie tych dóbr od definitywnego przepadku wymaga ogromnej determinacji. Muszą o to zadbać nie tylko rozproszeni po świecie pasjonaci, lecz przede wszystkim świadome celu zbiorowości. Ratunek ów nie ma końca. Towarzyszy mu podejmowany ciągle od nowa syzyfowy wysiłek żmudnej codzienności i organizowana zespołowo praca *ad infinitum*.

W upartej walce o przeszłość kinematografii jesteśmy jak mieszkańcy namibijskiego Luderitz. Egzystujemy z jednej strony nad brzegiem Atlantyku, z drugiej – na skraju olbrzymiej prastarej pustyni, nad którą szalejące wichry i burze piaskowe co rusz zasypują zbudowaną przed ponad stu laty linię kolejową łączącą nas z oddaloną o setki kilometrów głębią lądu. Aby utrzymać zagrożone połączenie, musimy nieustannie oczyszczać i udrażniać tory, z dnia na dzień znikające pod bezmiarem nanoszonego piasku.

Warto się trudzić, bo jesteśmy dzisiaj świadomi, że w czasach naszych dziadków i pradziadków zdarzały się znajduwane i wydobywane na tych terenach bezcenne okazy diamentów. Wiele innych, ukrytych głęboko pod powierzchnią czeka nadal na odkrycie. Dziś dostępu do tych miejsc strzegą uzbrojeni w najnowszą wiedzę strażnicy tych bezcennych złóż: filmografowie, konserwatorzy taśmy filmowej, laboranci, specjaliści w dziedzinie cyfrowej rekonstrukcji obrazu i dźwięku itp.

Film filmowi nierówny. Na całe szczęście. Inaczej utonęlibyśmy wszyscy w niewyobrażalnym wprost nadmiarze tego, co zdołała wyprodukować w ciągu swego dzisiaj już blisko stutrzydziestoletniego istnienia kinematografia światowa. Rola historyka filmu – najogólniej ujmując – polega na rozpoznawaniu, wybieraniu, selekcjonowaniu, odsiewaniu, kategoryzowaniu i hierarchizowaniu badanych przekazów.

Waga znaleziska zależy od nośności jego odniesień, czyli kontekstów, z którymi jest ono związane. Przy wszystkich różnicach, wynikających ze specyfiki tematu oraz wyznaczonego zakresu pola badawczego, podejmowane działania restytucyjne charakteryzują się tym, iż godzą i łączą w nadrzędną całość analizę i syntezę uprawianego sposobu refleksji – dwie komplementarne względem siebie procedury równorzędnie istotne w studiowaniu historii kina.

Recykling przeszłości kina zakłada każdorazowo przywrócenie utraconej wartości. Układ odniesienia dla niej stanowi system kultury filmowej czy szerzej jeszcze audiowizualnej. W efekcie dokonanej rekonstrukcji uznawanego dotąd za kinematograficzne „śmiecie” przekazu wydobywanego z dotychczasowego niebytu na powierzchnię szczególnie przegląda się w uogólnionym, a uogólnione rozpoznaje moc własnego argumentu w – przeniesionych na wyższy poziom refleksji – szczegółach i realiach, do których się odwołuje.

Dochodzi do tego istotna kwestia dotycząca dostępności zachowanych źródeł. To, co studujemy, badamy, kategoryzujemy i opisujemy, nie oferuje nam nigdy pełnego obrazu całości. Jako historycy kina dysponujemy bowiem zaledwie niewielką częścią dostępnych nam dzisiaj zasobów produkcji i twórczości filmowej – zwłaszcza tej należącej do dawnych okresów.

To, co szczęśliwie zachowane, dostępne i widoczne na powierzchni przeszłości, która zwie się dziejami filmu, nie jest jednakowoż wszystkim. Przeszłość zawiera nieporównanie więcej niż to, co się zachowało, i to, co znamy. Zasób filmowych przekazów, jakim w danym momencie dysponujemy, istnieje w powiązaniu z nieodkrytym i niewidocznym.

To właściwie czubek góry lodowej. Pozostała reszta (w przypadku przeważającej liczby narodowych kinematografii, z naszą własną włącznie) nie całkiem przepadła. Stanowi ona sferę ciągle nie w pełni zbadaną, niestrudzenie odnajdywaną i nadal otwartą na wszelkiego rodzaju kolejne odkrycia i rekonstrukcje. Sami nie wiemy, co naprawdę mamy i czym realnie dysponujemy. Udowodniła to niedawno temu światowa akcja odkrywania materiałów filmowych z okresu Wielkiej Wojny.

Znaczenie aksjologii

W poszukiwaniach prowadzonych gdzie indziej i u nas, z każdym nowo odkrytym starym filmem przybywa nam historycznej pamięci i źródłowej wiedzy o tym, co niegdyś wydarzyło się w rodzimej kulturze ruchomego obrazu. Czy będzie to *Pruska kultura, Odrodzona Polska*, najstarsza ekranizacja *Pana Twardowskiego*, dźwięk zarejestrowany na płytach do ekranizacji *Janka Muzykanta* czy odnaleziona kilkanaście miesięcy temu w zbiorach Bundesarchiv *Europa* Themersonów.

Radości i ogromnej satysfakcji poszukiwaczy, którzy pewnego dnia natrafiają w lokalnym archiwum bądź gdzieś daleko na kolejne – uznawane dotąd za definitywnie utracone, a jednak szczęśliwie zachowane – taśmy filmowe, nie da się z niczym porównać. No może z wykopaliskiem archeologicznym, w którym oczom badaczy odsłania się zapomniane miasto czy materialna pamięć zamierzchłej kultury.

Dotknęliśmy przed chwilą po raz kolejny newralgicznej kwestii związanej z wartościowaniem ruchomych obrazów. Nasuwa się w tym miejscu podstawowe pytanie: skąd wiadomo, że jeden z odnalezionych filmów jest zaledwie kolejnym nabytkiem skatalogowanym w zbiorach, a drugi – bezcennym znaleziskiem? Kto i na jakiej podstawie, w oparciu o co ustala tę różnicę?

Dawniej o randze danego odkrycia rozstrzygał filmowy kanon. Na podstawie zawartych w nim aksjologicznych preferencji i rozstrzygnięć każdy film uznany przez grono znawców za dzieło sztuki filmowej miał pierwszeństwo przed filmem, który nim nie był. Kanon ten pozostawał częścią większej całości. Całości, jaką konstytuuje system świadomości i kultury filmowej danego miejsca i czasu.

Nie koniec na tym. W granicach funkcjonowania owego makrosystemu także obowiązywały określone preferencje i hierarchie ustanawiające doniosłą bądź znikomą wartość danego filmu. Za ich sprawą, przykładowo, nakręcone w profesjonalnych warunkach kosztowne produkcje fabularne „z natury rzeczy” górowały nad dokumentalnymi. Istniały też gatunki „poważne” (przykładowo: film historyczny, dramat psychologiczny, wojenny etc.), a oprócz nich inne, dalszorządne – zaliczane do kategorii *minorum gentium*.

Dzisiaj nie ma to już decydującego znaczenia. Same filmy rozumiane jako zarejestrowany na taśmie przekaz – komunikat wyrażony w ruchomych obrazach się nie zmieniają. Zmieniają się natomiast mniej lub bardziej wyznaczniki aksjologiczne ich znaczenia dla kultury i sztuki.

Wbrew uzusowi języka potocznego, pojęcia historii nie należy utożsamiać z pojęciem przeszłości. Oba te pojęcia nie są z sobą bynajmniej tożsame, co nie znaczy, iż przeszłość kinematografii i jej historia nie pozostają względem siebie w wielorakich związkach.

Historia winna ocalać pamięć przeszłości. To jej główne zadanie. Nie tylko w odniesieniu do kina każda poszczególna historia jako indywidualne i zbiorowe świadectwo pamięci odnosi się w określony sposób do przeszłości, kształtuje jej wyobrażenie, wyznacza pojmowanie i na miarę swych możliwości pobudza pamięć o niej. Jednak

choć o niej mówi – nią samą, należy owo elementarne rozróżnienie zachować i podkreślić, nie jest.

Proces historycznego i nie tylko historycznego wartościowania, o którym tu mowa, daje o sobie znać właściwie od najdawniejszych początków istnienia kinematografii. Jedne filmy i fenomeny kulturowe odchodzą w cień, unieważniane i usuwane w niepamięć, inne zyskują na znaczeniu. Co jeszcze do niedawna wydawało się pierwszorzędnie ważne, dzisiaj przestaje takie być, schodząc na dalszy plan i pełniąc już tylko funkcję historycznego tła, albo skazane na niebyt w ogóle znika z pola widzenia, niepostrzeżenie trafiając do lamusa niechcianej, porzuconej przeszłości.

Użyliśmy elegancko brzmiącego wyrazu „lamus”, żeby uniknąć dość ostentacyjnej dosadności słowa „śmietnik”. Fakt faktem, iż my, badacze przeszłości kina przez całe swe życie zawodowe z pasją grzebiemy niestrudzenie w pokrytych rdzą puszkach i przeróżnego rodzaju filmowych „śmieciach”, by odnaleźć w nich i uratować od przepadku wszystko, co na to zasługuje jako dziedzictwo kultury.

Historia kinematografii nigdy nie bywa czystą abstrakcją powstającą poza czasem i miejscem; tworzy się ona w określonym *hic et nunc*. To samo można powiedzieć o zabiegach na rzecz ratowania starych filmów. Rozpoznawane przez nas, kluczowe konteksty i niezmiernie istotne konsytuacje, z jakimi w danym miejscu i czasie mamy do czynienia przy poszczególnych produkcjach i całych ich systemach, determinują każdorazowo ich odkrywane na nowo znaczenie oraz określony, taki a nie inny charakter danego obiektu.

Jedne z tych kontekstów i konsytuacji mają charakter lokalny (przykładowo casus bankructwa Star Film Georgesa Mélièsa, który w odruchu osobistej rozpaczycy unicestwił wyprodukowane i nakręcone przez siebie filmy, wydając na nie okrutny w swej wymowie wyrok i sprzedając negatywy odzyskiwaczowi metali); inne zaś – wymiar globalny, ilekroć w dziejach kinematografii odchodzą w przeszłość dotychczasowe preferencje bądź dokonuje się kolejna rewolucja technologiczna.

Była już mowa o cykliczności społecznego procesu odrzucania tego, co bezużyteczne i stare. W dziejach rozwoju szeroko pojętej techniki kinematograficznej i kultury audiowizualnej takich doniosłych w skutkach momentów zwrotnych wynikających z eliminowania i odrzucenia „przestarzałego” na rzecz „nowoczesnego” było generalnie co najmniej siedem. Dla zachowania przejrzystości dalszego wywodu przypiszemy im w tym miejscu umowne nazwy odnoszące się do przełomu:

- 1/ długometrażowego (z filmami operującymi wielorako rozwiniętą narracją fabularną),
- 2/ formatowego,
- 3/ dźwiękowego,
- 4/ nitratowego,

Rzut oka na przełomy

- 5/ barwnego,
- 6/ elektronicznego, oraz
- 7/ cyfrowego.

Ad 1. Przełom ten jest chronologicznie najstarszy. W początkach XX wieku kino krok po kroku odkrywa własne możliwości narracyjne. Stopniowej zmianie ulega dotychczasowy model ekranowego spektaklu, a wraz z tym oczekiwania publiczności. W sferze produkcji i dystrybucji filmowej w wyniku dynamicznej ekspansji różnych form fabularności zaczęto na masową skalę pozbywać się tysięcy krótkich metraży nakręconych w pionierskich początkach kinematografii. Powód? Filmy te uznane zostały zarówno przez dystrybutorów, jak widownię za produkcje primo – nie dość atrakcyjne, secundo – „prymitywne” w porównaniu z tym, co pojawiło się na ekranach po roku 1908, a zwłaszcza 1913. Później, około roku 1920 ów proces porzucenia – widoczny jak na dłoni zarówno w kształtowaniu form produkcji, jak i w budowie kinowego spektaklu – osiąga swój punkt kulminacyjny, dezawuuując generalnie krótki metraż i niemal całkowicie oddając pole uznawanej przez ogół kinowej publiczności za film „właściwy” długometrażowej fabule.

W rezultacie przewartościowań związanych z przełomem długometrażowym niezliczone tysiące dawnych taśm, uznanych przez miłośników kina za „prymitywne” pod względem technicznym, bezpowrotnie przepadły, trafiając wkrótce do pieca bądź na wysypiska śmieci. Notabene osobliwy i dający sporo do myślenia paradoks semantyczny polega w tym, że tamten pionierski okres oraz model ewolucji ruchomych obrazów badacze historii filmu wczesnoniemego określili mianem „kina atrakcji”.

Ad 2. Drugi przełom nastąpił w momencie powszechnej unifikacji ogólnie przyjętego i uznawanego za profesjonalny systemu realizowania, produkcji, projekcji, dystrybucji oraz kinowej eksploatacji taśm filmowych, która dokonała się w latach 20. XX wieku. Unifikacja ta, powszechnie zaakceptowana na całym świecie, właściwie po dzień dzisiejszy zmonopolizowała przemysł kinematograficzny w jego ogólnie obowiązującej klasycznej postaci.

Chodzi nie tylko o tzw. *aspect ratio* (czyli standardowo przyjęte i stosowane proporcje ram obrazu), lecz także o obligatoryjnie stosowaną w aparatach filmowych standardową szybkość przesuwu taśmy w kamerach i projektorach w tempie 24 klatki na sekundę. Za standardową i w pełni profesjonalną w świecie produkcji, dystrybucji i kinowej eksploatacji filmów uważa się odtąd również taśmę o szerokości 35 mm.

W rezultacie dokonanej wówczas unifikacji wszelkie inne formaty i technologie alternatywne z konieczności znalazły się na odległym marginesie kinowego mainstreamu, w najlepszym razie trafiając na przechowanie do kolekcji prywatnych i zbiorów archiwów filmowych. Standard kliszy 35 mm zyskał w świecie przemysłu kinematograficznego pozycję dominującą, co nie znaczy, iż nie miał na rynku żadnej konkurencji.

O nietypowych formatach taśmy filmowej, kamer i aparatów projekcyjnych, takich jak Pathé 9,5 mm czy Gaumont 65 mm, bio-

skop, biopleograf, chronograf, biofon, Poli wizja, Cinéorama, Cinerama, Todd-AO 65 mm czy Video High 8 wiedzą dzisiaj tylko najbardziej doświadczeni kinooperatorzy i archiwiści. Zdarza się więc, iż podejmowane po latach okazjonalnie zabiegi odtworzenia tamtych zabytkowych materiałów natrafiają obecnie na niemałe techniczne komplikacje.

Ad 3. Trzeci z historycznych zwrotów, umownie zwany przełomem dźwiękowym, jest stosunkowo najszerzej znany i najlepiej opisany. Od momentu pojawienia się na ekranach *Śpiewaka jazzbandu* (1927) generalnie zrewolucjonizował on kinematografię okresu drugiej połowy lat 20. i początku 30. XX wieku.

Skutki rewolucji dźwiękowej okazały się wielce destrukcyjne. Film niemy, z długą listą jego arcydzieł włącznie, popadł niemal z dnia na dzień w niełaskę. Podobnie jak w przypadku dwu pierwszych przełomów, również ten pociągnął za sobą w rezultacie niezwykle dotkliwe straty i nieodżałowany przypadek tysięcy niemych obrazów, o których istnieniu wiadomo, lecz których zapewne nigdy nie obejrzymy.

Szacuje się, iż w wyniku spisania na straty produkcji ery kina niemego przepadło od 60 do 90 procent nakręconych filmów. Stąd pojawiające się od czasu do czasu wiadomości o odkryciu, odrestaurowaniu i uratowaniu jakichkolwiek ocalałych taśm z tamtego okresu, nie mówiąc o utworach filmowych przedstawiających wysoką wartość historyczną (*Pruska kultura, Odrodzona Polska, Mocny człowiek, Europa* etc.), od lat wywołują ogromne zainteresowanie społeczne jako realne świadectwo troski o zachowanie pamięci kulturowego dziedzictwa kina.

Ad 4. Czwarty z wielkich przełomów zachodzących w dziedzinie kinematografii dokonał się po drugiej wojnie światowej za sprawą eliminacji łatwopalnej taśmy o podłożu nitrocelulozowym (skrótowo mawia się o niej nitro bądź nitrat) przy jednoczesnym wprowadzenia do powszechnego użytku taśmy niepalnej (trudnopalnej) określanej mianem aceto.

Zmiana ta dokonała się stopniowo na przestrzeni lat 1958–1964. Wielce nietrwały, kłopotliwy i „wybuchowy” nośnik celulozowy wyszedł wówczas całkiem z użycia usunięty w niepamięć, tonami trafiając na przysłowiowe „grzebień”. Taśmy nitro zostały potraktowane bezdusznie jako materiał odpadowy, z którego przemysłowo odzyskiwano srebro oraz masę nitrocelulozową.

Lekceważenie dla dorobku kultury i pogoń za zyskiem sprawiły, że nie wszystkie nitraty znalazły schronienie w archiwach filmowych. Wiele z nich przepadło na zawsze. I tym razem nie obyło się bez barbarzyńskich praktyk powszechnie występujących w różnych krajach i kinematografiach, w wyniku których utracono niezmiernie wiele cennych produkcji należących do minionego okresu.

Ad 5. Eksperymenty z filmem barwnym sięgają początków istnienia kinematografii. Niektóre z nich powołały do istnienia urzekające do dziś obrazy. Żaden jednak w tamtych czasach nie doprowadził w skutkach do przełomu. Jeśli nie liczyć istniejącego na własnych zasadach fenomenu animacji w kolorze, w czasach *Becky Sharp* (1935)

i *Przeminęło z wiatrem* (1939) widowiska barwne bardzo długo uchodziły za produkcyjny luksus. Przełom technologiczny, jaki dokonał się po wojnie, polegał w tym przypadku na postępującej eliminacji filmów czarno-białych.

Rosnące zapotrzebowanie na kolor na ekranach filmowym i telewizyjnym doprowadziło w efekcie z jednej strony do trwałej reorientacji oczekiwań widowni. (Nawiasem mówiąc, ciekawym przyczynkiem do studiów nad tym przełomem może być proceder koloryzacji dla potrzeb telewizji). Z drugiej strony – estetyka obrazów czarno-białych zdołała się w pewnym stopniu obronić głównie dzięki serii wybitnych dzieł rodzimej i światowej sztuki filmowej.

Generalnie biorąc, w przeciwieństwie do radykalnych skutków przełomu dźwiękowego, przełom barwny po okresie przejściowym stanowi przykład stosunkowo łagodnych przemian i przejawów ekspansji technologicznej. Jej skutki zostały w znacznej mierze zasymilowane w sferze praktyk kultury filmowej i audiowizualnej (za poglądowy przykład wieloletniej koegzystencji obu estetyk niech posłużą: *Rękoпис znaleziony w Saragossie*, *Annie Hall*, *Manhattan*, *Zelig*, *Ida*, *Zimna wojna* i in.).

Ad 6. Rewolucja technologii wideo skutkowałą w rozmaity sposób, ogarniając przede wszystkim sferę dystrybucji i eksploatacji – w mniejszym stopniu, choć także, produkcji. W tym przypadku mamy do czynienia nie tyle z całkowitym wyparciem jednego nośnika przez drugi, ile z technologiczną alternatywą funkcjonowania kinematografii w jej tradycyjalnej postaci.

W trwaniu tym można by się dopatrzeć swego rodzaju nostalgicznej kulturowej paraleli z dziejami płyty winylowej. I tu, i tu przemijanie nośnika poprzedza światowy rozkwit jego popularności. Ekspansja popularnych kaset VHS oraz wypożyczalni wideo obejmująca dekadę lat 70. i 80. XX wieku przebiegała w sposób tak dynamiczny, iż nic nie zapowiadało niespodziewanego jej zmięczenia.

A jednak rozwój kinematografii cyfrowej w krótkim czasie doprowadził do głębokiego regresu technologii i kultury wideo. Dziś niezliczone ilości pożądanych niegdyś, kursujących w powszechnym obiegu kaset wideo przepisuje się „na cyfrę”, ratując od przepadku ich bezcenną częstokroć zawartość. Nie wiadomo jednak, ile z nich przepadło po przełomie cyfrowym na zawsze, trafiając na wysypiska śmieci.

Ad 7. Do niedawna jeszcze będące techniczną nowinką ucyfrowienie kinematografii jest dzisiaj zjawiskiem powszechnie występującym: dynamicznie rozwijającą się, niebywale ekspansywną technologią o globalnym zasięgu. Dzięki cyfrze realizacja filmów (tak profesjonalna, jak powstająca w warunkach amatorskich) w ciągu zaledwie kilku lat przestała być czymś kosztownym i elitarnym.

Przełom cyfrowy usunął w cień subkulturę wideo, otwierając przed tradycyjną kinematografią analogową kuszące perspektywy digitalizacji. Okazało się jednak, że oprócz szeregu ewidentnych korzyści (należą do nich: powstanie nowych form szeroko dostępnej twórczości

audiowizualnej, cyfryzacja archiwalnych zbiorów filmowych, wydanie poszerzenie oferty repertuarowej, uproszczenie obiegu kopii etc.) niesie ona z sobą także negatywne skutki w sferze komunikowania.

W pierwszej kolejności efektem tej radykalnej zmiany stała się banalizacja ekranowego spektaklu wynikająca z niebywałej łatwości wytwarzania produkowanych komputerowo efektów specjalnych. Pogoń za nimi dyktowana szerokim zapotrzebowaniem masowej widowni wywarła niemałe spustoszenia socjokulturowe, spłycając i ograniczając spektrum wrażliwości widza oraz spychając ambitne kino autorskie na margines repertuarowego obiegu w kinach, telewizji i w sieci.

Pora na krótkie podsumowanie powyższego przeglądu historycznego. Wbrew pozorom, zmiana nie dotyczy kwestii technologii. O wiele istotniejszy od perypetii z nią okazuje się w moim przekonaniu społeczno-kulturowy fenomen odrzucenia i anihilacji, a wraz z nim potrzeba uchronienia się od strat, jakie pociąga za sobą każdy z kolejnych przełomów.

Odrzucam bowiem stanowczo tu i ówdzie pokutujące jeszcze ciągle deterministyczne myślenie w kategoriach nieuchronności straty. Opowiadam się za czynieniem wszystkiego, co możliwe, by ją do minimum ograniczyć. Możliwości skutecznego niesienia ratunku kulturze w stadium przełomu zdają się leżeć u źródeł samego procesu.

W procesie zamiany, eliminacji bądź porzucenia „starego” makromodelu komunikowania, który zmuszony zostaje ustąpić miejsca „nowemu” w kolejnym stadium rozwoju kinematografii, współuczestniczą rozmaite komplementarne czynniki. Najważniejszym z nich jest niewątpliwie moment kulturowej adaptacji nowych środków wyrazu.

Transfer i wymiana wartości pomiędzy jednym a drugim – czyli między tym, co dawne, a tym, co nadchodzi – nie przebiega nigdy jednokierunkowo. Owszem, zyskowi każdorazowo towarzyszy utrata, ale jej potencjalne rozmiary, inaczej niż bywało dawniej, potrafimy dziś skutecznie ograniczać.

Takie, a nie inne właściwości nośnika – dotąd używanego i porzucanego wraz z kolejnym przełomem w dziedzinie technologii – odgrywały i nadal odgrywają pierwszorzędnie ważną rolę w procesie jej ewolucji. Istotną – zwłaszcza z punktu widzenia kultury i sztuki ruchomego obrazu. Wbrew pozorom, nie chodzi bowiem w tym wszystkim o kinematografię jako technikę, lecz o wiele bardziej – o film i kino jako powszechnie obecny w życiu społecznym fenomen kulturowy.

Powyższy, z konieczności nieco pobieżny przegląd przełomów technologicznych i wywołanych przez nie skutków kulturowych uzmysławia, iż – niezależnie od ich technologicznej specyfiki – mają one charakter cykliczny. Kwestia systemowej transformacji filmu, kina i sztuki filmowej nie ogranicza się do ram któregośkolwiek z poszczególnych okresów, lecz co pewien czas powtarza się i powraca. Idzie o to, by umieć w porę zapobiec jego skutkom.

Każdy zwrot dokonujący się w sferze przemian technologii rzutuje w konsekwencji na dotychczasowy kierunek rozwoju kultury filmowej

i audiowizualnej. Jedno implikuje drugie. Związek, jaki je dzieli, i wytworzone napięcie stają się za każdym razem zaczynem kolejnego konfliktu.

Nauczeni doświadczeniem poprzednich epok budujemy, organizujemy i wyposażamy nasze archiwa, starając się ograniczać do minimum negatywne konsekwencje nieuchronnie zachodzących zmian. Ilekroć górę bierze nowoczesność i do głosu dochodzi sama tylko technologia, tylekroć traci na tym kultura. Nie wolno zapominać, że w grę wchodzi tu coś tak doniosłego, jak zbiorowa pamięć kultury oraz współczesnej cywilizacji. Spadek zapisany w ruchomych obrazach, które ktoś przekonany o absolutnym prymacie nowego nad starym lekkomyślnie uznał za rzecz bezwartościową i wyrzucił na śmietnik jako przeżytek i zbędny anachronizm.

Technologia versus kultura

Postęp technologiczny wywołuje zazwyczaj nieuchronne starcie racji i konfrontację kulturowych wartości. Należy koniecznie zapobiegać jej niszczącym skutkom. Dawne, ustępujące miejsca nowoczesnemu, powinno znaleźć skuteczną ochronę. Dzisiaj jesteśmy tego o wiele bardziej świadomi niż niegdyś – w czasach, gdy tysiącami wyrzucano na śmietnik bądź niszczone bezmyślnie filmy z minionej epoki, bo były zbyt krótkie, nieformatowe, bezdźwiękowe czy łatwopalne.

Wszelka twórczość w dziedzinie kinematografii domaga się niezależnego szacunku społecznego. Lekceważona bezpowrotnie ginie. Tym bardziej, gdy jej losem zarządzają różni technokraci i likwidatorzy. Sięgnijmy po przykład. Jednym z nich może być przejściowa kariera popularnej w swoim czasie technologii Betamax (pionierski system magnetowidowy firmy Sony), który to system tudzież nośnik obrazu telewizyjnego – niegdyś powszechnie stosowany w telewizjach całego świata i uznawany za niezrównany w oferowanych do użytku parametrach obrazu, a dzisiaj całkiem zarzucony – przypomina o barbarzyńskim procederze „oszczędnościowego” zagrywania w rodzimej telewizji dekady lat 80. bezcennych nieraz materiałów archiwalnych arbitralnie uznanych przez jej zarządców za bezwartościowe.

Przeszłość nie oznacza śmietniska. Staje się ona sferą wyboru tych, a nie innych dokonań, wydarzeń, zjawisk, artefaktów. Zarówno w procesie badawczym i w domenie twórczości, jak w rozmaitych formach nawiązywanego kontaktu wszelkim odniesieniom do niej towarzyszy seria nieustannie podejmowanych intersubiektywnych wyborów.

Cała rzecz w tym, aby były one głęboko przemyślane. Każda teraźniejszość potrzebuje relacji z tym, co minęło – związków z przeszłością, bez których nie jest możliwa żadna historia ani dalszy rozwój kinematografii jako dziedziny komunikowania czy też sztuki ruchomych obrazów.

Poetyka found footage uzmysłowiła nam z całą ostrością, że nie ma materiałów filmowych absolutnie bezwartościowych i beużytecznych. Kto widział *Jeden dzień w PRL* (2005) czy *Cudze listy* (2010) Macieja Drygasa, ten potwierdzi, iż dosłownie w każdym zachowanym skrawku naświetlonej kiedyś przez kogoś taśmy filmowej można od-

należć głęboko ukryte znaczenia nadające danemu ujęciu czy scenie nieoczekiwaną ekspresję w kontekście montażowym, w którym znalazły się one jako element na nowo użyty i wkomponowany w ramy tak zwanego filmu z filmów.

Potrzebne – niepotrzebne. Zbędne – niezbędnne. Istotne – nieistotne. Przydatne – nieprzydatne. Wymowa tych opozycji, ich sztywno pojęta biegunowość okazuje się w odniesieniu do realnej praktyki komunikowania głęboko myląca. Rzeczy dotychczas uznawane za mało istotne i tym samym skazywane na społeczno-kulturowy niebyt wcale nie muszą trafić na śmietnik kinematografii.

Napięcie występujące każdorazowo pomiędzy jednym a drugim stanowi źródło ciągłych przewartościowań i przemian kultury, a także zbiorowej audiowizualnej pamięci. Dostępna nam przeszłość ruchomych obrazów nie spoczywa i nie tkwi ani przez moment w martwym punkcie. Nie tylko my, grono badaczy kina, lecz wszyscy w każdej chwili doświadczają na co dzień jej istnienia i nieustannych przemian świadczących, by tak rzec, o obrotach ciał filmowych.

Przeszłość, o której tu mowa, jest niczym olbrzymi – wypełniony miriadami rozmaitych obiektów – firmament znajdujący się w nieustannym ruchu. Galaktyki, gwiazdy, planety, księżyce, planetoidy, meteoryty... Każdy z takich obiektów ma swoją własną historię, rangę i wielkość. Niektóre awansują do rangi wydarzeń społecznych czy dzieł sztuki; inne przepadają, stając się chwilowymi gadżetami, a w końcu zbędnymi odpadkami, które z bezduszną bezwzględnością tylekroć wyrzucano poza filmowe gospodarstwo.

Kolejny przełom technologiczny – rewolucja, której niczym złowrogi cień towarzyszy bezmyślne lekceważenie i anihilacja tego, co było. Śmietnik egzystencji kina. Zapaść kultury ruchomych obrazów. Aby móc się temu przeciwstawić, niezbędny jest szacunek dla własnej i cudzej przeszłości. I woła ratowania od definitywnego przepadku – przywracanie pamięci tego, co utracone.

Rozważania niniejsze zbiegają się i łączą z sobą w wielorakich konfiguracjach na skrzyżowaniu czterech co najmniej dziedzin naukowych: historii filmu oraz kultury filmowej, filmografii, antropologii kultury i ekologii. Tak, właśnie ekologii. Mamy na myśli ekologię ruchomych obrazów. Istnieje na co dzień ich nadmiar. A jeśli tak, potrzebne staje się rozumne, przewidujące gospodarowanie zarówno tym, co cenne, jak i ewentualnymi odpadami.

Najpierw jednak trzeba będzie radykalnie rozprawić się z pewnym trybem myślenia, a może raczej należałoby powiedzieć, barbarzyńskiej bezmyślności człowieka. Stary film – to film bezużyteczny. Czyli śmieć? Obiekt uznany przez kogoś za niepotrzebny i zbędny? Zalegający na półkach magazynów. Nikomu do niczego nieprzydatny. Na dodatek niebezpieczny, bo łatwopalny. Zatem można, a nawet należy się go pozbyć.

Fatalny to w skutkach pogląd – będący kiepskim usprawiedliwieniem praktyk anihilacyjnych, jakimi tylekroć niszczone w przeszłości

Filmy – śmieci

ruchome obrazy. Niestety, tak myślało i nadal myśli bardzo wiele osób, którym w bezpośrednim kontakcie z przejawami dorobku kulturalnego audiowizualności zabrakło pewnej dozy wyobraźni.

Proza losu ogromnej ilości filmów uznanych za „śmieciowe” wygląda mniej więcej tak. Co z taką szpulą zrobić? Zwłaszcza, gdy na półkach są ich tysiące. Wyrzucić, usunąć z magazynu, gdzie zalegają, zrobić miejsce dla nowych, jednym słowem pozbyć się ich definitywnie, skoro – jako „przeterminowane” i tym samym niechciane przez ogół konsumentów – na nic się już nie przydadzą. No, prawie na nic – o czym za chwilę.

Idea zakładania archiwów filmowych, bynajmniej nie nowa, sięga najodleglejszych początków kinematografii. Tym, który pierwszy na świecie rzucił tę myśl i upomniał się o nie już w 1898 roku, był Bolesław Matuszewski. Znacznie gorzej rzecz wyglądała z dużo późniejszą, profesjonalnie zorganizowaną, instytucjonalną praktyką ocalania filmów umożliwiającą skuteczne ratowanie ich od zagłady. Urzeczywistniła się ona dopiero u schyłku kina niemego.

Niszczenie bezmyślnie wyrzucanego na kulturowy śmietnik materialnego dorobku kinematografii to proceder niemal tak stary, jak ona sama. Stare i najstarsze taśmy już na przełomie XIX i XX wieku i w kolejnych dekadach unicestwiano nader skutecznie w kadziach zakładów chemicznych lub na wysypiskach śmieci, przez co przetrwał ledwie niewielki procent dawnych produkcji. Tym bardziej doniosłą dla nas wszystkich wartość poznawczą mają zdarzające się od czasu do czasu wspaniałe znaleziska. Przywołajmy w tym miejscu kilka szczególnie spektakularnych przykładów takich odkryć.

W roku 1978 odnaleziono w Kanadzie doskonale zakonserwowany w wiecznej zmarzlinie zbiór ponad pięciuset puszek z niemymi filmami, które wyrzucone zostały w roku 1929 jako pozostałość po działającym – w czasach gorączki złota – w Dawson City nad rzeką Yukon od roku 1910 stałym kinie o nazwie „Orpheum Theatre”. W tej naturalnej zamrażarce, bezcenne taśmy przeleżały blisko pół wieku; dziś materiały te są pieczołowicie przechowywane w Library and Archives of Canada oraz w Archiwum Filmowym waszyngtońskiej Biblioteki Kongresu.

W roku 2000 brytyjski kolekcjoner Peter Worden przekazał Archiwum Filmu i Telewizji British Film Institute unikatowej wartości kolekcję ponad ośmiuset filmów z czasów końca ery wiktoriańskiej i początków panowania króla Edwarda VII. O niezwykłej wadze historycznej tego zbioru najlepiej mówi panujące wśród znawców tej epoki przekonanie, iż opisywane uprzednio dzieje filmu brytyjskiego lat 1899–1907 trzeba praktycznie napisać od nowa, co zresztą wkrótce potem uczyniono[1].

[1] *The Lost World of Mitchell & Kenyon. Edwardian Britain on Film*, red. V. Toulmin, P. Russell, S. Popple, London 2004.

Fenomenalne odkrycia przyniosła prowadzona przez długie miesiące wędrowną kwerenda filmowa po interiorze podjęta przez grupę pasjonatów podróżników na kontynencie australijskim. W rzadko odwiedzanych miejscach tego kraju odnaleziono wówczas wiele zapomnianych produkcji, w tym uważany za najstarszy na świecie film pełnometrażowy, nakręcony w Australii dramat sensacyjny *The Story of the Kelly Gang* (1906). Efekty zakrojonych na szeroką skalę poszukiwań okazały się znakomite. W trakcie pełnej przygód pionierskiej kwerendy zespołu entuzjastów natrafiono nie tylko na filmy produkcji australijskiej, lecz również na szereg unikatowych tytułów kina światowego.

Z kolei w latach 2009–2010 w zbiorach nowozelandzkiego Archiwum Filmowego w Wellington odnalezionych zostało siedemdziesiąt pięć filmów amerykańskich unikatowej wartości, wśród nich między innymi: *Dolly of the Dailies* Waltera Edwina z Mary Fuller (1914) i *Maytime* Louisa J. Gasniera z Clarą Bow (1923), *Upstream* Johna Forda (1927) oraz *Mary of the Movies* Johna McDermotta (1923), najstarszy z zachowanych tytułów produkcji wytwórni Columbia. Decyzją ministra sztuki, kultury i dziedzictwa narodowego Nowej Zelandii Chrisa Finlaysona kolekcja wkrótce potem trafiła do zbiorów Archiwum Filmowego Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie.

W Wielkiej Brytanii, we wnętrzu cynowego pojemnika odkryto archiwalną taśmę filmową; jak się okazało, był to najstarszy kolorowy film świata (patent systemu reprodukcji barwnej, w którym go nakręcono, zarejestrowany został 22 marca 1899 roku); eksperymentalny film zrealizował w roku 1902 przedwcześnie zmarły brytyjski filmowiec i wynalazca Edward Raymond Turner (1873–1903).

Również w tym przypadku nie może być mowy o znalezisku dokonanym „na śmietniku”, ów unikatowej wartości materiał zdjęciowy ocalał bowiem dzięki temu, że został zdeponowany przez spadkobierców w zbiorach brytyjskiego National Museum of Science już w roku 1937. Przeleżał tam w magazynie przez wiele następnych lat i został na nowo odkryty oraz pieczołowicie odrestaurowany dopiero w naszym stuleciu w laboratorium National Media Museum w Bradford.

Kolory obrazów zarejestrowanych na taśmach Turnera urzekają widza subtelną urodą. Dopiero teraz okazało się, jak doniosłej klasy zabytek historyczny ery kina wczesnoniemego pozostawał przez dekady nieznany. Każdy, kto zamierza napisać historię filmu barwnego, będzie musiał to unikatowe znalezisko koniecznie uwzględnić.

Sensacją archiwalno-filmograficzną, która podana została do wiadomości publicznej jesienią 2012 roku, jest ogromna, licząca ponad trzysta pięćdziesiąt tytułów kolekcja filmów rosyjskich okresu niemego wyprodukowanych do roku 1917. Taśmy te ocalił i wywiózł z ogarniętej wojną domową Rosji rosyjski emigrant Samuel Kipnis, zmarły w 1982 roku na Florydzie.

Przez wiele lat zapomniana kolekcja stanowiła część zbiorów biblioteki University of Florida, po pożarze, jaki wybuchł na uczelni,

zapadła decyzja o pozbyciu się przez nią wielce kłopotliwych, bo łatwopalnych materiałów filmowych. Tym, który się nimi zaopiekował, jest ich kolejny posiadacz, amerykański biznesman Steven Krams, prezes firmy Magna-Tech Electronic Co. Inc. z siedzibą w północnym Miami; w roku 2012 Krams podjął decyzję o przekazaniu całości kolekcji do zbiorów archiwum wytwórni Lenfilm w Petersburgu.

Imponujący zbiór Kipnisa przedstawia sobą niezwykle wartość historyczną. Zapewne stanie się on przedmiotem wieloletnich badań i studiów, a także nowych zaskakujących ustaleń. W tym przypadku również należy sądzić, iż dzieje przedrewolucyjnej kinematografii rosyjskiej – podobnie jak historię wczesnego kina brytyjskiego – trzeba będzie, przynajmniej w pewnych fragmentach, napisać praktycznie od nowa.

Na przekór wszystkiemu

Jak wynika z serii powyższych przykładów, trafienie na śmietnik, ale też do przysłowiowego lamusa nie zawsze oznacza definitywny przepadek filmowego materiału. Doza niezbędnej nadziei co do odwracalności takich niefortunnnych zdarzeń bierze się nie tylko z serii odkryć, o których była uprzednio mowa, lecz również z niewidocznej dla osób postronnych – przeżywającej współcześnie swoisty renesans – praktyki pozyskiwania i restaurowania starych kopii.

Od kilku dekad trwa prowadzony głębinnie z niezmierną intensywnością światowy remanent nie tylko najdawniejszej, lecz także nie tak dawnej przeszłości kinematografii. Jednym z wielu przykładów może tu być odnalezienie jedynej zachowanej kopii debiutanckiego dramatu sensacyjnego Stanleya Kubricka *Strach i pożądanie* (1953). To przypadek o tyle niezwykły, że niezadowolony autor próbował wykupić i zniszczyć wszystkie kopie swego filmu. W ciągu szeregu lat omal dopiął swego. Nie wiedział jednak, że jedna z nich trafiła do prywatnego archiwum, w którym ją niedawno temu odnaleziono.

Dzisiaj ratujemy od wyrzucenia na śmietnik historii kina niemal wszystko, co tylko da się uratować. Uświadomiwszy sobie skalę niepowetowanych strat, jakie poniosła w minionych dziesięcioleciach niszczycielskiego barbarzyństwa światowa kultura audiowizualna – nauczyliśmy się czegoś ważnego. W archiwach filmowych na całym świecie wre niemal wszędzie intensywna praca badawcza i rekonstrukcyjna, w wyniku której udało się odzyskać niezliczone tysiące unikatowej wartości utworów i materiałów filmowych.

W sukurs temu przyszła nowoczesna technologia. Dzięki fenomenalnemu rozwojowi technik przechowywania i konserwacji taśmy filmowej, jaki dokonał się na świecie w ostatnich kilku dekadach i nadal dokonuje, ludzkość zyskała znakomite narzędzia recyklingu i kulturowego odzysku archiwalnych materiałów filmowych.

Jesteśmy dzisiaj w stanie restaurować i ratować rzeczy do niedawna jeszcze milcząco skazywane na absolutne unicestwienie ze względu na opłakany stan techniczny beznadziejnie zniszczonych kopii. Niegdyś całkiem bezradni w podejmowanych wysiłkach, dziś już potrafimy przywrócić im życie. Niemożliwe stało się możliwe.

- Borde R., *Les cinémathèques*, Paris 1983
- Carey G., *Lost Films*, New York 1970
- Cherchi-Usai P., *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London 1994
- Hall P., *In Search of Lost Films*, Albany, Georgia 2016
- Kofler B., *Legal Questions Facing Audiovisual Archives*, Paris 1991
- Matuszewski B., *Une nouvelle source de l'histoire. Paris 1898*. Przekład polski w tomie: *Nowe źródło historii. Reedycja krytyczna*, przekład, opracowanie i przedmowa Z. Czeczot-Gawrak, Warszawa 1995
- Mitchell W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago 2005. Przekład polski: *Czego chcą od nas obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015
- Pacewicz T., *Trzy kręgi zagłady*, „Kino” 1985, nr 9
- Slide A., *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, NC – London 1992
- The Lost World of Mitchell & Kenyon. Edwardian Britain on Film*, red. V. Toulmin, P. Russell, S. Popple, London 2004
- Zielinski S., *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens Und Sehens*, Reinbeck 2002. Przekład polski: *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010



Rysowanie przestrzeni [The drawing of space]

Dynamika edukacyjna aktywistów i system produkcji filmowej Stowarzyszenia Otwarte Klatki

ABSTRACT. Chuszcz Patrycja, *Dynamika edukacyjna aktywistów i system produkcji filmowej Stowarzyszenia Otwarte Klatki* [The dynamics of educational and activities run by activists from the Otwarte Klatki (Open Cages) Association and its film production system]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 111–125. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.06.

The article aims to analyze the educational dynamics of activists and the film production system of the Open Cages Association (SOK). It is an organization that fights for the rights of 'farm animals' through campaign videos published on the internet. In video-activist film productions and through educating volunteers and authors of audiovisual materials, SOK aims at the effectiveness and optimization of time and costs of work. For this reason, it uses non-formal and informal forms of education. This organizational approach resembles that of a corporate strategy and strengthens social inequalities (non-formal and informal education is not available to everyone). This is in contradiction with the postulate of SOK – equality of all animals. Nevertheless, the activities of the organization are recalibrated. SOK subordinates them to the primacy of effectiveness in acting for the benefit of non-human living beings. I reconstruct the experiences of activist-filmmakers on the basis of in-depth interviews I have carried out with members of the organization.

KEYWORDS: videoactivism, film production, animal studies, Open Cages Association, film education, social media, volunteering

W poniższym artykule przyjrę się dynamice edukacyjnej aktywistów i systemowi produkcji filmowej Stowarzyszenia Otwarte Klatki (SOK/Stowarzyszenie). To organizacja, która walczy o prawa zwierząt tzw. hodowlanych i wykazuje się jednym z wyższych wskaźników efektywności w działalności spośród wszystkich organizacji prozwierzęcych na świecie[1]. SOK opiera swoje funkcjonowanie w dużej mierze na kampaniach informacyjnych, prowadzonych za pośrednictwem filmów w internecie. Za produkcję wideoaktywistyczną odpowiadają członkowie – przede wszystkim wolontariusze – organizacji, którzy nie mają wykształcenia filmowego. Zasadne wydaje się zatem pytanie: Skąd aktywiści wiedzą, jak konstruować retorycznie zaawansowane i perswazyjne przekazy audiowizualne, które będą skutecznie przekonywać interesariuszy SOK do podejmowania działań w obronie zwierząt pozaludzkich[2] (na przykład podpisywania petycji, wpłacania darowizn, rezygnacji z jedzenia mięsa i innych produktów odzwierzęcych)?

[1] Por. Animal Charity Evaluators, <<https://animal-charityevaluators.org>>, dostęp: 25.11.2021.

[2] „Zwierzęta pozaludzkie”, czyli inne niż człowiek. Dla zwięzłości dalej będę używać terminu „zwierzęta”.

Okazuje się, że dynamika edukacyjna twórców filmów jest ściśle związana z systemem produkcji filmowej organizacji: konkretne kompetencje determinują decyzje estetyczne podejmowane przy tworzeniu tekstów audiowizualnych; z kolei potrzeby kampanijne wpływają na proces uczenia się. W związku z prymatem efektywności we wszystkich działaniach podejmowanych w SOK dominują pozaformalne i nieformalne formy kształcenia, które umożliwiają produkcję dużej liczby filmów o zadowalającej jakości[3] przy jednoczesnej optymalizacji czasu i kosztów pracy aktywistów. Ta chłodna kalkulacja paradoksalnie przywodzi na myśl iście korporacyjne podejście, które wydaje się nie mieć wiele wspólnego z kojarzonym stereotypowo aktywizmem. Uwaga ta dotyczy również edukacji poza- i nieformalnej. Z jednej strony są one przejawem kultury partycypacji i odgrywają coraz większą rolę w zglobozowanym społeczeństwie medialnym. Gwarantują bowiem łatwy dostęp do wiedzy, informacji (na przykład w internecie) oraz umożliwiają rozwój, który nie jest zapewniony w ramach formalnych form kształcenia[4]. Z drugiej zaś strony wzmacniają dysproporcje społeczne. Nie wszyscy bowiem mają dostęp do takich form kształcenia. Jednocześnie edukacja poza- i nieformalna pozwalają państwu uchylać się od odpowiedzialności i obietnic związanych z poprawą poziomu edukacji formalnej, gwarancji równych szans na rozwój (w różnorodnych dziedzinach) w szkole i tym samym uniemożliwiają sprawiedliwy start w przyszłości[5]. Przeczy to wyznawanym przez SOK wartościom – postulatowi równości wszystkich zwierząt.

Czy Stowarzyszenie, opowiadając się za takimi, a nie innymi formami kształcenia oraz zarządzania produkcją filmową, jest świadome konsekwencji społecznych, których staje się udziałem? Czy organizacja zdaje sobie sprawę z własnego miejsca w Bourdieu'owskim polu[6] oraz wykazuje aktywną postawę w jego kształtowaniu? Na te pytania postaram się odpowiedzieć w poniższym tekście. W artykule będę poruszać się w dziedzinie *production studies*, a dokładniej we współczesnym wątku badań kultury produkcji filmowej, który rozszerza „spektrum wiedzy o filmie o aspekty społeczno-ekonomiczne”[7]. Jak twierdzi Marcin Adamczak, „na tym obszarze badań pozostały białe plamy: na przykład brak analizy mikroświata produkcji filmowej

[3] Od początku działalności w 2012 roku SOK wyprodukowało kilkaset filmów.

[4] Ważnym elementem edukacji – szczególnie we współczesnym społeczeństwie medialnym – jest edukacja medialna. Jej znaczenie, definicja oraz kompetencje, które powinna rozwijać, zmieniały się wraz ze stałą ewolucją mediów. Jednak badacze nie pozostawiają wątpliwości, że edukacja medialna od dekad była postrzegana jako istotna w kształceniu człowieka, natomiast obecnie jest wręcz niezbędna, a nawet kluczowa do sprawnego i świadomego funkcjonowania jednostki w ekosystemie medialnym.

Zob. G. Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019.

[5] Por. P. Sadura, *Państwo, szkoła, klasy*, Warszawa 2018.

[6] Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Warszawa 2005.

[7] M. Adamczak, *Wstęp*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. XIII, no. 22, [za:] A. Wróblewska, *Production studies w Polsce – stan badań*, „Panoptikum” 2016, nr 16(23), s. 8.

prowadzonej z poziomu oddolnego” [8]. Anna Wróblewska podkreśla z kolei, że „utrzymujemy się w pierwszym z opisywanych powyżej nurtów [historycznym, opartym na archiwach i pamięci – przyp. aut.], powoli wchodząc do nurtu «etnograficznego», który w Polsce jest w fazie początkowego rozwoju” [9]. Z tego powodu decyduję się na badania jakościowe, które pozwolą mi zarówno przestudiować relacje między twórcami filmów SOK oraz ich interakcje ze „światem zewnętrznym”, jak i przyjrzeć się pewnym zjawiskom z perspektywy „wewnętrznej” [10]. Doświadczenia aktywistów odpowiedzialnych za produkcję filmową przeanalizuję na podstawie przeprowadzonych przeze mnie dziewięciu wywiadów pogłębionych. Aktywny sposób prowadzenia wywiadu (z naciskiem na metodę narracyjną i dyskursywną^[11]) pozwoli mi na zbadanie indywidualnych biografii, trajektorii edukacyjnych, praktyk zawodowych autorów filmów organizacji, warsztatu twórczego i kultury pracy, a także umożliwi stworzenie oryginalnego obrazu społeczności (grupy odpowiedzialnej za przekazy audiowizualne w Stowarzyszeniu).

Na proces edukacyjny aktywistów SOK wpływa już samo ukształtowanie specyficznego dla nich toku produkcji filmowej. Filmowy *workflow* jest niejednorodny, ulega ciągłym modyfikacjom i angażuje członków należących zarówno do funkcjonującej w organizacji grupy filmowej, jak i innych grup zadaniowych. Istotne są także metody rozpowszechniania filmów powstających w Stowarzyszeniu – to przede wszystkim publikacje w mediach społecznościowych, na stronie internetowej oraz w dokumentach, służące w dużej mierze celom kampanijnym. Z grupą filmową ściśle współpracują: członkowie kampanii, którzy posiadają wiedzę na tematy podejmowane w poszczególnych produkcjach; koordynatorka marketingu internetowego odpowiedzialna za skuteczne funkcjonowanie *social mediów*; członkowie grupy interwencyjnej i śledczej, dokumentujący sytuację zwierząt na fermach.

Proces edukacyjny twórców materiałów audiowizualnych SOK jest zindywidualizowany. Wynika to z kilku kwestii:

- 1) członkowie grupy filmowej posiadają różne kompetencje/umiejętności wejściowe (niektóre osoby miały wcześniej [nie]formalne doświadczenia związane z teorią lub praktyką filmową, dla innych działalność w SOK to pierwszy moment zetknięcia się z filmem);
- 2) skład osobowy, sposób zarządzania i funkcjonowania grupy filmowej często się zmieniają;
- 3) aktywiści odpowiedzialni za produkcję filmową niekiedy należą do kilku grup zadaniowych, w których podejmują zdywersyfikowane działania, i tym samym uczą się w różny sposób;

Dynamika edukacyjna aktywistów i system produkcji filmowej SOK

[8] Ibidem, s. 23, [za:] A. Wróblewska, op.cit., s. 9.

[9] A. Wróblewska, op.cit., s. 9.

[10] Por. U. Flick, *O serii Niezbędnik badacza*,

[w:] S. Kvale, *Prowadzenie wywiadów*, tłum. Agata Dziuban, Warszawa 2010, s. 9–15.

[11] Por. S. Kvale, *Rodzaje wywiadów*, [w:] idem, op.cit., s. 119–134.

4) w produkcję filmową zaangażowani są zarówno pracownicy, jak i wolontariusze, co sprawia, że czas poświęcony na działalność w Stowarzyszeniu, pracę nad filmami oraz poza- i nieformalną edukację filmową jest niewspółmierny.

Biorąc pod uwagę powyższe czynniki, spróbuję naszkicować dynamikę edukacyjną twórców filmów SOK. Zwróć uwagę na prawidłowości dotyczące jednostek i całej grupy, a także przybliżę podejście do uczenia się koordynatorów grup zadaniowych, którzy mają realny wpływ na projektowanie ścieżek nauki w Stowarzyszeniu. Dynamikę pola edukacyjnego będę rekonstruować, przybliżając jednocześnie proces produkcji filmowej SOK.

Preprodukcja

Pomysły na filmy często pojawiają się w związku z kampaniami, z których każda ma grupę kreatywną. To w nich powstają grafiki, teksty blogowe i koncepcje materiałów audiowizualnych. Przedstawiciele kampanii tworzą scenariusz, zgodnie z którym członkowie grupy filmowej realizują (głównie montują) film. Jak mówi Justyna Jaszczyk, do stycznia 2020 roku koordynatorka kampanii Vegan Challenge, wytyczne muszą być szczegółowe, choć jest im bliżej do skryptu, synopsisu czy streszczenia aniżeli fachowego filmowego scenariusza:

To nie jest taki typowo profesjonalny scenariusz, ale trzeba w nim wszystko bardzo dobrze rozpisać, na przykład „Ujęcie pierwsze ma przedstawiać to i to”. Jeżeli chcemy wykorzystać sceny z naszego archiwum [filmowe archiwum na Dysku Google – przyp. aut.], to też możemy napisać, że w danym momencie scena ma być przeplatana ujęciami szczęśliwych kur w azylu albo ujęciami z interwencji. W scenariuszu należy też napisać, co kto mówi. **To ma być taki skrypt, ale już bez wskazówek dotyczących oświetlenia i tak dalej, bo wszyscy sobie tutaj ufamy na tyle, że wiemy, że to są specjaliści, którzy zrobią to tak, żeby było dobrze**[12].

Warto zwrócić uwagę na paradoks w słowach aktywistki – podkreśla, że członkowie SOK nie są zawodowymi filmowcami i nie tworzą profesjonalnych scenariuszy, a jednocześnie specjalistami nazywa osoby uczestniczące w procesie tworzenia filmów. Tym samym uwidacznia wymagania organizacji, co do jakości materiałów audiowizualnych, profesjonalizacji produkcji filmowej, a także edukacji członków SOK. Nie trzeba być certyfikowanym fachowcem, a podstawowe (nabyte w ramach poza- i nieszkolnego kształcenia) kompetencje wystarczą, aby stworzyć zadowolający film. Wprawdzie kilkoro moich rozmówców w ramach odbytej edukacji formalnej miało do czynienia z zagadnieniami produkcji filmowej[13], które mniej lub bardziej świadomie mogą wykorzystywać podczas tworzenia materiałów audiowizualnych, niemniej większość osób nie ma wykształcenia skorelowanego z twórczymi działaniami, takimi jak pisanie scenariusza, reżyseria, sztuka

[12] Wywiad z J. Jaszczyk, 30 listopada 2019.

[13] Justyna Jaszczyk jest absolwentką kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawstwo i wiedza o me-

diach, a koordynatorka projektów filmowych Nadina Dobrowolska studiowała organizację produkcji filmowej i telewizyjnej.

operatorska czy montaż[14]. Skąd zatem aktywiści wiedzą, jak napisać scenariusz, i co powinno się w nim znaleźć, aby zbudować spójny i skuteczny przekaz?

Kluczową rolę, jeśli chodzi o merytorykę i treść filmów kampanijnych, odgrywa wiedza przedstawicieli kampanii na temat sytuacji zwierząt hodowlanych. Na jej podstawie formułowane są wypowiedzi, tezy i wnioski w scenariuszu, a więc jego konstrukcja dyskursywna. Natomiast fabuła czy dramaturgia w dużej mierze wynikają z raportów, sporządzonych między innymi na podstawie analiz reakcji widzów produkcji w mediach społecznościowych i testów A/B. Konstrukcja narracyjna nie wynika zatem ze świadomej aplikacji norm, które obowiązują w świecie filmu oraz innych sztuk narracyjnych, ale jest wynikiem wewnętrznego procesu uczenia się na błędach i sukcesach. Należy przy tym podkreślić, że taki nacisk na sferę badań i socjotechniki nie jest naturalny w przypadku twórczości amatorskiej – to raczej domena marketingu internetowego. Jak mówi Magdalena Łapińska, *digital marketing manager* SOK, elementy formalne, które sprawdziły się w dotychczasowych filmach organizacji, są aplikowane w kolejnych.

Dużo wynika z tego, co musimy przedstawić. Natomiast wiemy, że film o cierpiących na fermie lisach sprawdzi się gorzej niż film o jednym cierpiącym lisie na fermie z jego perspektywy. Staramy się to stosować. Sporo zależy od zamysłu filmowego. Staram się co miesiąc obserwować, co się dobrze sprawdziło w mediach społecznościowych, wyciągać z tego wnioski i przedstawiać to reszcie zespołu, żeby wiedzieli, że warto jest robić na przykład kompilację czy historię. [...] Mamy regularne spotkania online koordynatorów poszczególnych grup, żeby zachować przepływ informacji między zespołem. **W sprawie social mediów zdzwaniamy się raz w miesiącu i wtedy przygotowuję statystyki oraz podsumowanie tego, co się dobrze sprawdziło. Następnie proszę, żeby przekazać to dalej w grupie filmowej czy youtube'owej wraz z priorytetami na kolejny miesiąc.** Z drugiej strony pozostali koordynatorzy mówią, co się dzieje w ich grupach i nad czym pracują[15].

Nauka w SOK przebiega więc w sposób nieformalny i pozostaje na drugim planie. Celem raportowania efektywnych działań *socialmediowych* oraz ustalania na ich podstawie nowych zadań dotyczących filmów nie jest podnoszenie filmowych kompetencji członków organizacji, a skuteczności oddziaływania filmów na widza. Nie oznacza to, że SOK na etapie preprodukcji zupełnie ignoruje proces edukacyjny i uniemożliwia tworzenie materiałów, które nie są zgodne z zaleceniami koordynatorki.

[14] Wyjątkami są: członkini grupy filmowej Aleksandra Dymek, która skończyła animację na ASP (jednak to wykształcenie – jak sama wskazuje – nie okazało się szczególnie pomocne podczas pierwszych prób w SOK z filmami żywego planu) oraz fotoreporter SOK Konrad Łoziński, absolwent policealnego studium fotograficznego (to doświadczenie – jak sam

przyznaje – dało mu przede wszystkim podstawy techniczne do pracy fotograficznej w organizacji, jednak nie jest ono związane bezpośrednio z filmem i dopiero podczas działalności w SOK Łoziński nauczył się, jak opowiadać o zwierzętach za pomocą zdjęć oraz materiałów audiowizualnych).

[15] Wywiad z M. Łapińską, 21 kwietnia 2020.

Łapińska podkreśla, że ze względu na wolontariacki w dużej mierze charakter pracy Stowarzyszenia często pomysły na filmy rodzą się oddolnie, a każdy może wyjść z własną inicjatywą. Przykładem jest konto SOK na YouTube. Jeszcze na początku 2019 roku służyło ono jako swego rodzaju archiwum, do którego trafiały wszystkie filmy organizacji. W połowie 2019 roku ówczesni wolontariusze – koordynatorzy grupy filmowej: Aleksandra Dymek i Michał Hawełka (aktywista realizował wcześniej materiały wideo na kanały związane z gramami oraz na swój własny profil; jest w dużej mierze samoukiem – wiedzę czerpał z internetowych kursów i tutoriali filmowych; ma też nieszkolne doświadczenie radiowe) postanowili nie tylko uspołnić przekaz konta na YouTube, lecz także sprofilować je pod kątem formy i treści właściwych temu medium społecznościowemu. Powstały więc playlisty, porządkujące materiały wideo, a także nowe serie w stylu edukacyjnych vlogów, z „gadającymi głowami” aktywistów w roli narratorów. Wolontariusze grupy filmowej piszą scenariusze, które zazwyczaj są konsultowane z innymi członkami organizacji – mówi Anna Marchewka, która w SOK działa od początku 2019 roku, zaś w grupie filmowej od wakacji 2019 roku.

Czy konsultujesz gotowy scenariusz lub film z innymi członkami SOK?

Ja konsultuję, nie wiem, jak inni. Jestem dosyć nowa w grupie filmowej i zazwyczaj wysyłam scenariusze, na przykład teraz, jak pisałam o jajach trójkach, to wysyłam dziewczynom z kampanii „Jak one to znoszą” do opinii. Zazwyczaj też wysyłam wszystko Magdzie Łapińskiej odpowiedzialnej za *social media*. [...] w tym przypadku najwięcej wskazówek i sugestii dały osoby z kampanii „Jak one to znoszą” – co najlepiej zmienić, bo one w tym działają i wiedzą najwięcej.

Jakiego typu zmiany i sugestie to były?

Na przykład chciałam powiedzieć o jajach, że najlepiej jest z nich w ogóle zrezygnować w swojej diecie, jeżeli chcemy wprowadzić najbardziej efektywne zmiany, ale jeżeli nie jesteśmy w stanie tego zrobić, to żeby wybierać te nie z chowu klatkowego, tylko z kur na wolnym wybiegu i ekologicznych. I dziewczyna napisała mi, że fajnie byłoby o tym więcej powiedzieć, o numeracji tych jaj, bo nie wszyscy to wiedzą, a to bardzo ciekawe.

Czyli staracie się zawsze konsultować scenariusze z osobami pracującymi przy konkretnych kampaniach, aby mieć pewność, że wszystko jest dobrze zrobione?

Zazwyczaj tak to wygląda, bo jednak oni mają największą wiedzę na jakiś temat[16].

Zatem to, jak przebiegają konsultacje scenariuszowe i nieformalna edukacja aktywistów w tym zakresie, zależy w dużej mierze od wolontariuszy, a kluczową rolę w owym procesie znów odgrywają przedstawiciele kampanii i koordynatorka mediów społecznościowych.

W formule spersonalizowanego kształcenia członków grupy filmowej ważną funkcję pełni również koordynatorka projektów filmowych Nadina Dobrowolska, zatrudniona wiosną 2019 roku. Managerka

[16] Wywiad z A. Marchewką, 15 grudnia 2019.

przejęła obowiązki opiekujących się grupą filmową wolontariuszy – koordynatorów. Praca na pełen etat nie tylko umożliwia Dobrowolskiej podejmowanie konkretnych aktywności w zakresie koordynacji projektów filmowych oraz budowania zespołu, lecz również i ich wymaga. Koordynatorka zauważa, że pozostawienie wolontariuszom wyboru dotyczącego podejmowania się zleceń związanych z tworzeniem materiałów wideo ma także wady.

Na kanał na Slacku wrzucane są zadania i nie ma ściśle przypisanych do nich ról. Każdy, kto czuje, że podoła temu zadaniu zarówno w sensie umiejętności, jak i czasu może się do niego zgłosić. Każdy po prostu angażuje się na tyle, na ile akurat ma czas i ochotę. To też czasami ma swoje małe minusy, bo już teraz jest taki jeden przypadek, że osoba zgłasza się do pisania scenariuszy, a prawda jest taka, że ja potem więcej czasu spędzam na poprawkach albo tłumaczeniu tego, co tam nie gra. No ale to jest po prostu koszt tego, że ta struktura jest w ten, a nie inny sposób przemyślana, i myślę, że on jest stosunkowo mały, biorąc pod uwagę, co zyskujemy, i o ile więcej filmów jesteśmy w stanie wyprodukować, niż gdyby to na przykład jedna osoba zatrudniona siedziała i montowała sama czy kręciła cały czas sama[17].

W tej wypowiedzi bardzo silnie wybrzmiewa misja SOK, czyli skuteczne działanie w obronie zwierząt, które – między innymi w przypadku produkcji materiałów audiowizualnych – zapewniają zaangażowani wolontariusze. Akcent kładziony jest zatem na kapitał emocjonalny, którym dysponują, a nie na zasoby uprzednio zdobytych umiejętności[18]. Dla Stowarzyszenia bardziej efektywne okazuje się poza- i nieformalne kształcenie osób bez doświadczenia filmowego i czerpanie korzyści z ich bezpłatnej pracy oraz zaangażowania aniżeli zatrudnienie zawodowców. Z tego punktu widzenia edukacja wewnątrz organizacji, choć drugoplanowa i często nieświadomiona, jest ważnym filarem rozwoju i profesjonalizacji produkcji filmowej. Potwierdza to Dobrowolska, która ma w planach zwiększenie wydajności procesu kształcenia wolontariuszy, aby przynosił jeszcze lepsze efekty w postaci większej liczby produkcji nadających się do publikacji. Koordynatorka jako jedno ze swoich zadań postrzega tworzenie materiałów dydaktycznych dla osób początkujących, między innymi poradników w formie artykułów na temat pisania scenariuszy oraz wskazówek pomocnych przy montażu prostych filmów *socialmediowych*.

Dokumenty tekstowe stają się także pomocą edukacyjną dla członków grup interwencyjnej i śledczej, którzy odpowiadają za dokumentację fotograficzną i filmową na fermach. W ich przypadku nie ma możliwości pracy zgodnie z wcześniej napisanym scenariuszem, ponieważ dużo zależy od zastanej na miejscu sytuacji – mówi fotoreporter, Konrad Łoziński.

[17] Wywiad z N. Dobrowolską, 29 kwietnia 2020.

[18] Zob. A. Szarecki, *Zaangażowany pracownik: kontrola emocjonalna i kolonizacja ciała pracującego w kulturze korporacyjnej*, „Kultura Współczesna.

Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2012, nr 3, s. 94–107; A. Szarecki, *Kapitalizm somatyczny: ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017.

Sytuacja po prostu pisze scenariusz. Natomiast trochę to wynika z doświadczenia, żeby na miejscu, czy kierować rozmowę w taki, a nie inny sposób, czy starać się pozyskać po prostu jakieś konkretne ujęcia, czy poszukiwać jakichś konkretnych zwierząt, które będzie można jakoś wyeksponować. To nie muszą być zwierzęta, które będą się kwalifikowały do odbioru, ale takie, które już podczas dyskusowania materiału z tej interwencji mogą wywołać jakiś określony efekt[19].

Istnieją jednak czynniki, które ułatwiają aktywistom stworzenie narracji jeszcze podczas rejestracji fotograficznej i filmowej. Łoziński podkreśla, że w czasie pracy należy pamiętać, po co ma powstać dany materiał, co się chce na nim pokazać, jak on zostanie wykorzystany, przez kogo i jakie zapotrzebowanie mają konkretne kampanie:

Im więcej tak naprawdę wiesz o danej kampanii i o tym, jak wygląda nasza komunikacja w mediach społecznościowych i w ogóle w mediach w ramach danej kampanii, im więcej się o tych kampaniach wie, jak wygląda dana argumentacja w kontakcie z firmami, w kontakcie z politykami, tym większa szansa na to, że moja dokumentacja będzie odzwierciedlała czy korespondowała z tym, jak te materiały zostaną przedstawione. Żeby to był dobry materiał ilustracyjny towarzyszący temu, co zostanie opisane w raporcie, w poście, w artykule, żeby to po prostu mogło ze sobą korespondować, to trzeba mieć wiedzę na temat tego, jak działają ludzie w danych kampaniach dobrostanowych[20].

Według Łozińskiego tę świadomość zyskuje się z jednej strony dzięki doświadczeniu zdobytemu przy podobnych dokumentacjach, z drugiej za sprawą publikacji i raportów, dotyczących funkcjonowania kampanii. W SOK znika ważny dla profesjonalistów element produkcji, nazywany dokumentacją lub zdjęciami próbnymi. W przypadku śledztw lub interwencji nie ma możliwości pojechania na miejsce wcześniej z aparatem czy kamerą. Z tego powodu dokumenty tekstowe o kampaniach są tak istotne dla twórców filmów – pozwalają przygotować się na to, co może czekać aktywistów na fermie:

jednymi z takich poradników są raporty dotyczące dobrostanu konkretnych zwierząt. [...] Jasne, że jedna, druga, trzecia wizyta na danej fermie pokaże mi mniej więcej, na czym to wszystko polega i w jakich warunkach te zwierzęta żyją, ale ja tam jestem tylko przez kilka godzin, więc cały proces produkcji czy hodowli – jak chcieliby to pewnie określać hodowcy... Trzeba mieć po prostu wiedzę na ten temat, którą nie zawsze widać podczas jednorazowej wizyty czy nawet kilku wizyt. Za tworzenie tych raportów odpowiadają grupy związane z danymi kompaniami i na pewno dużą wiedzę dało mi zaznajomienie się z takimi raportami[21].

Członkowie grup interwencyjnej i śledczej to zazwyczaj wolontariusze, działający już długo w organizacji (w kampaniach lub w grupach lokalnych) i dzięki temu posiadający choćby elementarną wiedzę na temat wewnętrznego funkcjonowania struktur organizacji i wizerunku Stowarzyszenia. To wszystko potwierdza, że także w przypadku przy-

[19] Wywiad z K. Łozińskim, 24 maja 2020.

[21] Ibidem.

[20] Ibidem.

swajania podstaw sztuki operatorskiej oraz fotografii u aktywistów SOK zachodzi nieformalny – do tego często incydentalny – proces edukacyjny, odbywający się mimochodem w ramach codziennych zadań w organizacji, a niekiedy tych bezpośrednio związanych z produkcją audiowizualną.

Ważnym elementem uczenia się twórców filmów Stowarzyszenia jest jeszcze jedna forma nieszkolnej edukacji – szkolenia oraz kursy. Jednak te, prowadzone wewnętrznie przez bardziej doświadczonych aktywistów dla nowych wolontariuszy, odbywają się rzadko. Łoziński opowiada, że podczas szkoleń w rolę nauczycieli wcielają się zazwyczaj fotoreporterzy SOK.

Etap zdjęciowy

One [szkolenia – przyp. aut.] mają w taki praktyczny sposób pomóc w budowaniu medialnych przekazów na temat tych interwencji, które pozwolą nam dobrze opowiedzieć historię czy zbudować wokół tego narrację, czyli taki nacisk na to, co powinno w takim materiale się pojawić, chociażby takie rzeczy jak to, że powinno się pojawić tam pojedyncze zwierzę, że powinna się pojawić jakaś interakcja między inspektorem z Otwartych Klatek a zwierzęciem, żeby pokazać też szerszy kontekst, czyli żeby nie posługiwać się tylko i wyłącznie dużymi zbliżeniami, które są potrzebne, bo właśnie personalizują, ale też pokazać kontekst całej hodowli. Pewnie dochodzi do tego szereg uwag już takich *stricte* technicznych, żeby nie filmować tylko ze statycznych ujęć, bo przy montażu przydaje się na przykład dużo brudu takiego filmowego, czyli jakieś szwenki czy ujęcia z ręki, bo to wszystko dynamizuje obraz i sprawia, że potem ta całość może być po prostu ciekawsza, a nie mamy tylko zmieniających się tableau i tyle, ale to są już jakieś detale dla nas też istotne przy budowaniu archiwum[22].

Łoziński wspomina o jednym tego typu szkoleniu. Zwraca przy tym uwagę na edukację mającą na celu uczulić na spójność z dotychczasową estetyką materiałów SOK.

Wiem, że było jedno takie szkolenie, które Andrew [Andrew Skowron, fotoreporter zatrudniony w SOK – przyp. aut.] zrobił dla członków zespołu śledczego czy śledczo-interwencyjnego. Takie szkolenie z dobrych praktyk: jak zrobić materiał fotograficzny tak, żeby nie tylko był po prostu surowym udokumentowaniem stanu zastanego, ale żeby po prostu odzwierciedlał estetykę, którą promujemy w Otwartych Klatkach[23].

Z relacji Łozińskiego wynika, że wolontariuszom – a przynajmniej tym początkującym – nie pozostawia się dużego pola do popisu, jeżeli chodzi o sferę twórczą. Aktywiści podczas dokumentacji stosują się do utartych i wypracowanych w SOK stylów rejestracji foto-wideo. Wolontariuszy uczy się tego, co skuteczne, bezpieczne, sprawdzone w sposobie filmowania lub fotografowania zwierząt, a nie sztuki operatorskiej i fotografii *sensu stricto*, która mogłaby zachęcić do eksperymentowania oraz wypracowania autorskiego stylu. Wynika to między innymi z ograniczonej liczby osób zajmujących się filmowaniem jako

[22] Wywiad z K. Łozińskim, 20 grudnia 2019.

[23] Wywiad z K. Łozińskim, 24 maja 2020.

takim, co z kolei jest pokłosiem braku dostępu wielu wolontariuszy do sprzętu rejestracyjnego. Aktywiści korzystają w większości z prywatnego akcesorium. Istnieje wprawdzie pula urządzeń należących do SOK, ale wędrują one zazwyczaj po Polsce między osobami już zajmującymi się rejestracją filmową. Z rozmów z aktywistami wynika też, że zapewnienie sprzętu każdemu wolontariuszowi grupy filmowej nie jest ani priorytetowe, ani potrzebne. Taki stan rzeczy znacznie utrudnia edukację w tym zakresie. Michał Hawełka jako rozwiązanie zaproponował lokalnej grupie we Wrocławiu szkolenie, podczas którego uczył nagrywania materiałów wideo przy wykorzystaniu niekoniecznie zaawansowanego sprzętu. Wolontariusz zwraca jednak uwagę, że niektóre kwestie techniczne po prostu nie mogą być przećwiczone. Dotyczy to między innymi oświetlenia: „Tu jesteśmy ograniczeni też tym, że mało kto posiada jakiegokolwiek lampy. Tyle co nasza wiedza teoretyczna zastosowana w praktyce, jeżeli chodzi o to, jak ustawić osobę, z którą rozmawiamy, żeby światło miało sens”[24].

Postprodukcja

Problem dostępu do technologii pojawia się także w przypadku oprogramowania, które jest istotne w kluczowym etapie produkcji filmowej SOK, czyli montażu. Najważniejszym zadaniem członków grupy filmowej jest postprodukcja, a jednocześnie wolontariusze niejednokrotnie sami zapewniali sobie program do pracy. Taka konieczność często uniemożliwiała w ogóle edukację w zakresie obsługi oprogramowania do montażu. Hawełka mówi:

jeżeli ktoś chce robić to legitnie, czyli pewnie będzie robił to w jakimś darmowym programie, to ja też za wiele nie pomogę, bo ja nie znam wszystkich programów. Zawsze montowałem w Adobe Premiere i jakbym miał dostać inny program, to nie wiedziałbym, jak z niego korzystać[25].

Z pomocą nie przychodzą także szkolenia internetowe. SOK ma wprawdzie wykupiony dostęp na platformie e-learningowej Udemy, zawierającej kursy z obsługi oprogramowania, ale wśród nich dominują te, dotyczące płatnych programów, z których początkujący członkowie grupy filmowej nie korzystają. Szkolenia na Udemy (fakultatywne i – jak wynika z rozmów z aktywistami – mało popularne) mogą sprawdzić się zatem tylko w przypadku teorii. Wobec tego, jak wolontariusze uczą się montażu?

Ten etap produkcji filmowej obfituje w najbardziej różnorodne formy edukacji poza- i nieformalnej. Tym samym uwydatnia pewną obawę – długodystansowy wolontariat, choć umożliwia zwiększony zasięg działania, może zaszkodzić zrównoważonemu rozwojowi organizacji. Zagrożenie wynika stąd, że wolontariusze bardzo często uczą się montażu samodzielnie, a niekiedy także poza strukturami Stowarzyszenia. Aleksandra Dymek podkreśla, że w montażu pierwszych filmów pomagał jej kolega; aktualne umiejętności zawdzięcza wielogodzinnym

[24] Wywiad z M. Hawełką, 8 grudnia 2019.

[25] Ibidem.

posiedzeniach przy pracy nad kilkuminutowymi filmami, tutorialom na YouTube, oglądaniu materiałów audiowizualnych SOK oraz innych organizacji i wyciąganiu z nich wniosków, a także wakacyjnemu stażowi w agencji marketingowej. Wolontariuszka, jako osoba świadoma trudności w zakresie edukacji filmowej w SOK oraz znająca problemy kadrowe grupy filmowej, przeprowadziła webinar dla początkujących.

Stwierdziliśmy, że bardzo rzadko się zdarza taki wolontariusz, który już ma takie umiejętności, więc lepiej wykorzystać tych wolontariuszy, których już mamy, którzy są zainteresowani i którzy chcieliby się nauczyć. [...] Było kilka osób (siedem czy osiem), ale zawsze tak się dzieje, że po prostu ludzie się wykruszają i tak *stricte* tym tematem się zjawiały trzy osoby i te osoby robią już takie proste filmiki na szybko, więc super. Chodziło mi o to, żeby zaczęły się uczyć dłużej i robiły jakieś megaproste rzeczy, a później to już samo wchodzi[26].

Jedną z takich osób jest Anna Marchewka, która podkreśla, że na początku poświęcała bardzo dużo czasu na montowanie filmów. Praktyka, próby i błędy, a także zapoznawanie się z innymi materiałami audiowizualnymi pomogły jej zwiększyć umiejętności.

Dużo oglądam filmów na YouTube i odkąd robię te filmiki, to zwracam bardziej uwagę na to, jak one są zmontowane. Widzę bardziej, jakiej estetyki są filmy na Otwarte Klatki. Oglądałam wcześniej Facebooka Otwartych Klatek i wszystko śledziłam, tylko nie zwracałam uwagi na to, jak te filmy są dokładnie zrobione, a teraz już mniej więcej wiem, jak to wszystko jest wprowadzane i staram się też tak robić te filmy[27].

Ponownie, należy zauważyć, że źródła, z których czerpie wolontariuszka, i które stają się dla niej swego rodzaju materiałami dydaktycznymi, nie mają nic wspólnego z teorią sztuki filmowej. Marchewka podkreśla nawet, że nie korzysta z tutoriali, które przybliżałyby zasady montażu.

W nieformalnej edukacji w zakresie postprodukcji pomocna okazuje się za to relacja na zasadzie tutora, funkcjonująca podobnie, jak w przypadku preprodukcji. Wolontariusze uczą się dzięki otrzymanym najczęściej od członków kampanii scenariuszom. To one przybliżają im elementy, które mają znaleźć się w filmie, sposób ich łączenia i tak dalej. Jednocześnie pozostawiają pewną wolność twórczą montażystom.

Montowałam filmik o wiadomościach [Wiadomości Poklatkowe, jedna z serii na YouTube – przyp. aut.] i w scenariuszu znalazły się na przykład takie zapisy: „Mieliśmy śledztwo na farmie X” i w nawiasie było napisane „ujęcia z tego śledztwa”. Wchodzę na dysk i mogę wybrać, które chcę ujęcie. Albo na przykład mam takie wytyczne: „Jamie Oliver wydał książkę z wegetariańskimi przepisami; dieta wegetariańska i wegańska wchodzi do mainstreamu; ujęcie książki Jimmy’ego Olivera; okładka w kadrze”, ale już sama mogę wybrać ujęcie i sposób pokazania konkretnych elementów na tym filmie. Materiałów jest naprawdę sporo, więc mogę wszystko doposażyć. Nie muszę mocno trzymać się scenariusza. Jeśli mam swój pomysł,

[26] Wywiad z A. Dymek, 8 grudnia 2019.

[27] Wywiad z A. Marchewką, op.cit.

to zazwyczaj wszyscy mówią, że można coś dodać, albo jeżeli uznam, że coś jest niefajne lub trudne, to mogę to ominąć[28].

Jednak ta wolność w przypadku początkujących montażystów jest pozorna. Wolontariusze konsultują filmy z członkami kampanii i koordynatorką *social mediów*. Ci bardziej doświadczeni aktywiści mają ostatnie słowo, jeśli chodzi o finalny kształt filmu. Marchewka wspomina, że przy pracy nad pierwszym filmem uwag było sporo (dotyczyły między innymi napisów i wzbogacenia filmu dodatkowymi ujęciami). Przyjęła je ze zrozumieniem, ponieważ chciała uczyć się dalej. Zdarzyło się jednak, że nie zgadzała się z koordynatorką marketingu internetowego, co do wykorzystania kroju pisma w filmie, i ostatecznie decyzja nie należała do wolontariuszki.

Próbowałam coś pokombinować, ale ostatecznie i tak zostałyśmy przy tej prostszej wersji, która się Magdzie podobała. Uznałam, że ona też się trochę bardziej zna na *social mediach*, w końcu w tym pracuje, więc może faktycznie ma rację. Kwestia mojego gustu poszła trochę na bok. To nie były też takie wielkie zmiany, że mogłabym powiedzieć, że całkowicie mi się to nie podobało[29].

Działania polegające na ingerencji doświadczonych aktywistów – tutorów w filmy początkujących wolontariuszy rozpatrywać można w obszarze edukacji. Sugestie i praktyczna nauka sprawiają, że członkowie grupy filmowej sami zauważają zmiany w swojej twórczości i ogólny proces doskonalenia. Tak ocenia to Marchewka:

Wydaje mi się, że chodzi o zmiany estetyczne. Na początku te filmiki były bardzo chaotyczne, nie miałam takiego typowego pomysłu na dany film i zmieniałam na przykład czcionkę 10 razy i ona nadal nie pasowała. Ujęcia też nie były tak fajnie dobrane, nie były bardzo spójne i ten pierwszy film nie wygląda tak fajnie jak ten ostatni, który zrobiłam i z którego już byłam tak całkowicie zadowolona, że to wszystko było takie bardzo ładne i estetyczne. Na tym pierwszym filmie widać, że montowała to osoba, która nie do końca jeszcze ogarnia[30].

Sposób wypowiedzi wolontariuszki świadczy o tym, że nabywanie kompetencji filmowych w jej przypadku odbywa się w sposób nieuświadomiony, jakkolwiek *ex post* zyskuje ona świadomość rezultatu. Kiedy opisuje własne filmy, w zasadzie w ogóle nie posługuje się nomenklaturą filmową.

Znaczący jest również fakt, że Marchewka podkreśla rolę mediów społecznościowych jako aspektu decydującego o ostatecznym kształcie filmu. *Social media* mają ogromne znaczenie jako główny kanał dystrybucji twórczości audiowizualnej SOK. Gwarantują do-tarcie do interesariuszy. Tu dochodzimy do sedna sprawy – od tego, czy i jak filmy będą oddziaływać na użytkowników internetu, zależy skuteczne funkcjonowanie SOK jako organizacji walczącej o poprawę

[28] Ibidem.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem.

losu zwierząt hodowlanych. Z tego powodu osoby zarządzające Stowarzyszeniem prowadzą tak naprawdę bardzo jasno ukierunkowane działania w zakresie produkcji filmowej i edukacji z nią związanej. Wśród nich znajdują się sztywne normy dotyczące tworzenia materiałów audiowizualnych. Choć doświadczeni wolontariusze, tacy jak Michał Hawełka, mogą pozwolić sobie na większą swobodę i niekiedy tworzą film od pomysłu, przez scenariusz, aż po montaż, to tak naprawdę robią to według ścisłych zasad wyznaczonych na podstawie tego, co sprawdza się w sieci. Ich istnienia Hawełka jest świadomy. Twierdzi, że najbardziej lubi zajmować się produkcjami, przy których ma kontrolę nad całym procesem twórczym, jednak pytany, czy określa się jako filmowiec, odpowiada:

Nie wiem, czy słowo „filmowiec” jest tutaj w ogóle właściwe. Przychodząc do Otwartych Klatek, myślałem, żeby zajmować się filmami, aktywizm jest w moim przypadku na drugim miejscu. Ja siebie nie nazywam „filmowcem”, tylko bardziej „twórcą wideo”, bo wychowałem się na robieniu rzeczy do internetu i jednak różnica między filmem a wideo w internecie jest dosyć spora, dlatego wolę się określać jako „twórca wideo” niż jako „filmowiec” [31].

Normy, o których pisałam powyżej, dotyczą choćby samego stanowiska koordynatorki projektów filmowych (i grupy filmowej). W ofercie pracy, zamieszczonej przez prezesa SOK, czytamy: „Większość produkcji filmowych, jakie robimy, to proste montaże na *social media*. Bardziej ambitne produkcje są zdecydowanie rzadsze i nie stanowią z pewnością rdzenia naszych produkcji filmowych, choć oczywiście też się zdarzają” [32]. Przyjęta na to stanowisko Nadina Dobrowolska ma przede wszystkim doświadczenie nieformalne, które wynika z pracy w firmie *eventowej* na stanowisku *video managerki*, odpowiedzialnej za koordynację zespołu i tworzenie *contentu* internetowego. Utworzenie takiego płatnego miejsca pracy w SOK świadczy o profesjonalizacji produkcji filmowej, ale jednocześnie wyznacza jej dość proste ścieżki, które prowadzą do publikacji w *social mediach* i według zasad nimi rządzących. Dobrowolska zaproponowała nawet proste i bezpłatne narzędzie do montażu.

To się nazywa ClipChamp. To jest taki edytor wideo online, że nawet nic nie trzeba instalować. **To jest taki bardzo uproszczony program przeznaczony do użytku amatorskiego właśnie z myślą o robieniu *contentu socialmediowego*.** Staramy się to bardzo różnicować, przynajmniej ja bym sobie tak tego życzyła, dlatego że część naszych filmików to są takie super-proste formy: dosłownie dwa–trzy ujęcia, jakiś napis, więc nie trzeba być montażystą z prawdziwego zdarzenia, żeby coś takiego zrobić, a z drugiej strony mamy na przykład Olę i Michała, którzy są bardzo biegli w montażu. [...] osoby, które się uczą, czy nie mają żadnego doświadczenia, będą robić takie bardzo proste filmiki na Facebooka czy Instagrama, a Ola, Michał

[31] Wywiad z M. Hawełką, op.cit.

[32] P. Rawicki, *Oferta pracy – Koordynator projektów filmowych w Otwartych Klatkach*, <<https://www.otwarteklatki.pl/blog/oferta-pracy-koordynator-projektow-filmowych-w-otwartych-klatkach>>, dostęp: 7.07.2020.

otwarteklatki.pl/blog/oferta-pracy-koordynator-projektow-filmowych-w-otwartych-klatkach>, dostęp: 7.07.2020.

czy ja będziemy montować raczej takie dłuższe formy na YouTube'a na przykład[33].

Taka wizja produkcji filmowej pociąga też za sobą konkretne działania edukacyjne. Poradnik dotyczący tworzenia filmów, który stworzyła Dobrowolska, zawierał takie rady:

Ten poradnik był taki bardziej ogólnie *socialmediowy* niż prozwojczy, ale taka myśl przewodnia na początku brzmiała tak, że jednak u nas najważniejszy jest przekaz i że, siadając do montażu, trzeba sobie zadać pytanie: do kogo to kierujemy i jaką akcją albo reakcją chcemy wywołać u widza. Poza tym pisałam o takich trikach montażowych typowo *socialmediowych*, o rzeczach w stylu „dobrze, żeby przez pierwszych kilka sekund na ekranie stało się to i to”, takie podejście może odrobinę *clickbaitowe*, ale po prostu tak jest, że ludzie *scrollują* i tych pierwszych kilka sekund jest decydujących, czy się ktoś zatrzyma, czy nie[34].

Racjonalizacja, optymalizacja i ergonomia

W procesie produkcji filmowej SOK dominantą jest perspektywa marketingowa i ergonomiczna, która łączy się z optymalizacją w zakresie edukacji aktywistów. Dotyczy to każdego etapu tworzenia materiałów audiowizualnych: preprodukcji, produkcji i postprodukcji. Cele kampanijne oraz rozwiązania filmowe skuteczne w mediach społecznościowych wpływają na proces tworzenia scenariuszy, realizację zdjęć, a także montaż i są priorytetowe względem inwencji twórczej aktywistów. Materiały dydaktyczne przede wszystkim mają za zadanie wpojenie sprawdzonych elementów formalnych oraz naukę ich sprawnego zastosowania w krótkich *socialmediowych* produkcjach. Poradniki nie dotyczą teorii sztuki filmowej *per se*, a rozwój w jej zakresie często uniemożliwia brak technologii (sprzętu oraz oprogramowania). Dokumentacje lub zdjęcia próbne zastąpione są przez raporty na temat działalności organizacji i jej kampanii. Z kolei koordynatorzy pracujący przy mediach społecznościowych (*de facto* dystrybucji filmów) sugestiami poprawek blokują rozwój artystyczny, utrwalając utarte wzorce audiowizualne, właściwie dla SOK. Celem jest jeszcze większa automatyzacja poprzez wprowadzenie gotowych elementów do aplikacji w filmach oraz „recykling” treści[35]. To z kolei pozwoli produkować więcej materiałów do *social mediów*.

Automatyzacja i optymalizacja czasu oraz kosztów pracy to cechy właściwe nowoczesnej, antropocentrycznej wizji świata, w którą wpisuje się między innymi produkcja przemysłowa. SOK zatem w aspektach organizacji i profesjonalizacji procesu produkcji filmowej zapożycza się w krytykowanej przez siebie rzeczywistości, aby działać skuteczniej. Pokazuje przy tym, że procesy, wytworzone w dobie antropocenu i wielokrotnie mające negatywny wpływ na geologię i ekosystem Ziemi, wciąż mogą być dominantą postulowanej przez naukowców epoki człowieka, ale ich wpływ nie musi być niekorzystny; spożytkowanie

[33] Wywiad z N. Dobrowolską, op.cit.

[35] Wywiad z M. Łapińską, op.cit.

[34] Ibidem.

ich w odpowiedni sposób może nawet przyczynić się do odwrócenia powstałych zmian.

Poza automatyzacją oraz optymalizacją produkcji filmowej koordynatorki projektów filmowych i marketingu internetowego mają w planach między innymi dokumentalne produkcje, reportaże czy animowaną serię edukacyjną. Tyle że tego typu filmów nie będą tworzyć wolontariusze, a zewnętrzne firmy. Stowarzyszenie współpracowało już z podmiotami zajmującymi się profesjonalną produkcją filmową. Czasem firmy oferowały wsparcie za darmo lub za niewielką opłatą; niekiedy jednak to SOK decydowało się na zamówienia. Dotyczyły one bardziej ambitnych, artystycznych czy reklamowych produkcji, wymagających pracy profesjonalnych filmowców, którzy kompetencje i doświadczenie najczęściej zdobywają w ramach edukacji formalnej.

To prowadzi do dość oczywistego wniosku: SOK w edukacji swoich wolontariuszy-twórców filmowych oraz produkcji wideoaktywistycznej kieruje się imperatywem efektywności oraz pragmatyzmem. Strategia przyjęta przez organizację jest jednak przemyślana. Aktywistom Stowarzyszenia przyświeca idea tak zwanego „efektywnego altruizmu”, w myśl którego uwzględnia się bilans zysków i strat oraz efekt końcowy każdego działania mającego przynieść poprawę losu innych istot. Na stronie internetowej Stowarzyszenia przeczytamy: „Wszystkie nasze działania są planowane i realizowane z myślą o jak największej skuteczności. Nie wystarczy, że wierzymy w słuszne idee. Ważne jest to, czy uda nam się osiągnąć zamierzone cele”[36]. Wobec tego, gdy stawką w grze jest życie zwierząt, SOK musi zaakceptować kryteria obowiązujące w Bourdieu’owskim polu, by zawalczyć o swoją pozycję, czyli właśnie o dalszy los zwierząt[37].

Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, Warszawa 2005

Flick U., *O serii Niezbędnik badacza*, [w:] S. Kvale, *Prowadzenie wywiadów*, tłum.

A. Dziuban, Warszawa 2010, s. 9–15

Kvale S., *Prowadzenie wywiadów*, tłum. A. Dziuban, Warszawa 2010

Ptaszek G., *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Big Data i algorytmizacji*, Kraków 2019

Sadura P., *Państwo, szkoła, klasy*, Warszawa 2018

Szarecki A., *Kapitalizm somatyczny: ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017

Szarecki A., *Zaangażowany pracownik: kontrola emocjonalna i kolonizacja ciała pracującego w kulturze korporacyjnej*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2012, nr 3, s. 94–107

Wróblewska A., *Production studies w Polsce – stan badań*, „Panoptikum” 2016, nr 16(23), s. 8–18

BIBLIOGRAFIA

[36] O nas, <<https://www.otwarteklatki.pl/o-nas>>, dostęp: 25.11.2021.

[37] Por. P. Bourdieu, op.cit.



Aktor w roli [The actor in action]

O targu staroci, ekologii i stosunku do przedmiotów starych

ABSTRACT. Hendrykowska Małgorzata, *O targu staroci, ekologii i stosunku do przedmiotów starych* [About antique markets, ecology and the attitude towards “old” objects]. “Images” vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 127–135. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.07.

The term ‘flea market’, which we have now replaced with the more neutral ‘antique market’, has been known in Europe since at least the end of the 17th century. Its meaning and function have evolved over the centuries. Initially, the things gathered there were intended for the poorest people, who were able to buy the basic items they needed for daily living there cheaply. From the mid-19th century, flea markets became the focus of interest for collectors. Today, they fulfil a slightly different role. This is linked to a change in attitude to ‘old’, worn-out, broken and unfunctional things, to ‘junk’. This is sometimes associated with an environmentally friendly attitude. It is becoming fashionable to give objects a second life by transforming them, giving them a different meaning and function, sometimes creating original works of art through them, but this is not the only expression of a change in attitude towards discarded objects. The public visiting antique fairs is looking for unique, but imperfect, often worn-out objects with traces of use among the “rubbish,” which most often comes from the flats being emptied. Once introduced into the everyday surroundings of their new owners, they will contradict the unified world of objects that constitute the iconosphere of modern life. It cannot be ruled out that the interest in what until recently was considered something of rubbish dump is connected to the changes in everyday life, the acceleration of everyday existence that we have all experienced in recent years. Times of exceptionally rapid globalisation, the expansion of electronic media, which have revolutionised communication between people, often stripping it of personal contact, may translate into an attitude towards these “junk” objects. Perhaps this is how the fear of losing traditional, “old” values is expressed, the desire to preserve a piece of history and to establish a special relationship, based on imagination and empathy, with the owner of the discarded object.

KEYWORDS: antiques market/ marché aux puces, ecology, collecting, media creation, antiques, unification, saving history, recycling, sustainability, usability, the iconosphere of everyday life, testimony to individual existence

Chyba nikt nie ma wątpliwości, że określenie „pchli targ” (franc. *marché aux puces*, ang. *flea market*, niem. *Flohmarkt*, wł. *mercato delle pulci*, hiszp. *mercade de pulgas*) ma związek z ilością odwiedzających targowisko ludzi. To wersja elegancka, eufemistyczna. W XVII wieku w Paryżu, w którym powstały pierwsze tego rodzaju bazyry sprzedające stare, zużyte rzeczy, od początku miało to związek ze stopniem „zużycia” kanap, foteli, pluszowych poduszek... Dziś dużo częściej używamy określenia „targowisko staroci”, a zmiana ta ma ścisły związek z przemianą, jaka zaszła w naszym stosunku do rzeczy „starych”, „używanych”, „po kimś”, „z trzeciej ręki”.

Współczesne osiadłe, a nie okazjonalne, wielkomiejskie targi staroci to mikromiasta, mikrospołeczności, które mają swoją elitę – handlarzy w osobnych sklepach, budkach, eleganckich oszklonych

pasażach i pariasów handlujących z gazety rozłożonej na chodniku. Takim najbardziej zróżnicowanym „miastem-bazarem” jest największy w Europie *marché aux puces* w Paryżu. Znajdziemy tu i autentyczne XVIII-wieczne antyki, secesyjne żyrandole, starodruki, oryginalne plakaty z XIX wieku eksponowane w eleganckich oszklonych gablotach, militaria z Wielkiej Wojny, a obok ich niezliczonych wersji kopii i podróbek mocno zdekompletowane zastawy stołowe sprzed dwudziestu lat, pojedyncze filiżanki, solniczki, noże i łyżeczki, cukiernice nadgryzione zębem czasu i nieuwagą właścicieli, kubki, współczesne kryminały rozkładane na płachcie wprost na chodniku. Rzecz ciekawa, to właśnie ten najbardziej różnorodny i miejscami wysublimowany bazar zachował swą dawną nazwę *marché aux puces* / targ z pchłami, która upowszechniła się w całej Europie.

Nie interesują mnie w tym miejscu przedmioty wykwintne, stoliki z perłową inkrustacją sprzedawane przez antykwariuszy, angielskie linoryty i statuetki z marmuru i brązu. Ów wykwint autentyczny lub podrobiony (choć szeroko reprezentowany) jest raczej dodatkiem do tego, co jest prawdziwym „targiem z pchłami”. Antykwariusze to elita, którą omijają szerokim łukiem prawdziwi klienci targów staroci.

Kim są owi „prawdziwi klienci”? Najbardziej spauperyzowaną grupą społeczną poszukującą możliwie najtańszych przedmiotów użytkowych: garnków, sztućców, talerzy? Na pewno nie, na targach staroci nie jest tanio. Tanie towary użytkowe kupuje się dziś w chińskich sklepach. Kolekcjonerami? Czasami. Szansa bowiem znalezienia naprawdę wartościowego przedmiotu na pchlim targu jest raczej niewielka. Sprzedawcy zanim przywieźli tu swój towar odwiedzili już z nim wszystkie śródmięskie antykwariaty. Czego zatem szukają tłumy ludzi na sobotnio-niedzielnym targu? Jakie stoiska i dlaczego cieszą się największym powodzeniem? O tym za chwilę.

Ogromny wpływ na stosunek do przedmiotów „po przejściach” miała wyraźna od kilku lat moda wykreowana przez media i strony aukcyjne w internecie. Przyczyniły się do niej także programy telewizyjne takie jak „Na ratunek starociom”, „Łowca staroci”, „Łowcy staroci – renowacje”, „Gwiazdy lombardu”, „Australijscy zbieracze”, „Aukcje w ciemno”, „Kto da więcej”, w których cenione są przede wszystkim „przedmioty z historią” – zaśniedziałe, ze śladami rdzy, z łuszczącą się farbą, innymi słowy świadczące o ich wieku i użytkowaniu. Zwłaszcza brytyjski program „Łowcy staroci” („Salvage Hunters”, Discovery Historia), w którym dawny uliczny handlarz Drew Pritchard, a obecnie właściciel imperium handlującego w internecie starymi przedmiotami, podróżuje nie tylko po Wielkiej Brytanii, lecz również po Europie, szukając między innymi na pchlich targach ciekawych przedmiotów z przeszłością: od maskotek do kompletnego wyposażenia XIX-wiecznej apteki.

Dawny uliczny handlarz stał się nie tylko bardzo zamożnym przedsiębiorcą, lecz także znawcą antyków. Jego program pokazywany jest w całej Europie, a także w Rosji. Czy to jego sukces zainspirował

wielu mobilnych handlarzy do przywożenia np. na Koło (warszawskie targowisko staroci) przedmiotów z likwidacji mieszkań w Niemczech, Belgii, Holandii czy we Francji? To właśnie ta „dziedzina” handlu – przedmioty z likwidacji mieszkań, transportowane w dziesiątkach kartonów po bananach, upchane przypadkowo i byle jak cieszy się największym powodzeniem. Z zapamiętaniem grzebią w nich uczniowie i studenci, gospodynie domowe i kolekcjonerzy, inni handlarze... i wysublimowani intelektualiści. Czego szukają?

Programy telewizyjne nie wykreowały zjawiska popularności pchlich targów. To raczej pochodna zainteresowań i zmiany stosunku wielu ludzi do przedmiotów starych, którą wiąże z – najogólniej rzecz ujmując – przemianami zachodzącymi w umownie przyjętym XXI stuleciu.

Myszkowanie po graciarniach nie jest niczym nowym. Na początku XIX wieku we Francji była to w głównej mierze domena marginesu społecznego nieposiadającego własnego majątku. Tym najbardziej cierpliwym szperaczom udawało się niekiedy zdobyć zaskakująco bogate zbiory. Zbiegło się to z narodzinami kolekcjonerstwa. „Okolo 1840–1845 daje o sobie znać efekt mody. Mieszczanie przypuszczają szturm do sklepików ze starociami. To nowego rodzaju zachowanie zostaje skodyfikowane. Odwiedziny w sklepie z antykami, cierpliwe szperanie, poparte nowo zdobytą wiedzą w tym zakresie, podniesione zostają do rangi rytuału. Monarchia lipcowa stanowi złoty wiek gabinetu «archeologii», domowego muzeum, obojętnego na wartość rynkową eksponowanych dzieł sztuki. Kolekcjoner [...] ma ambicję «ratowania historii» i nie myśli wcale o odsprzedaży”[1].

Kolekcjonerstwo, nawet w połowie XIX wieku, zakładało jednak pewien porządek zbioru – nastawienie np. na określony styl, okres historyczny, temat, podobny rodzaj przedmiotów, zdobywanie wiedzy o artefaktach. To coś zupełnie innego niż poszukiwanie bliżej nieokreślonego przedmiotu w stercie rzeczy definitywnie odrzuconych, niepotrzebnych, zakwalifikowanych do kategorii „śmieci”.

Jest rok 1932. Siegfried Kracauer, przepychając się wśród berlińskich bożonarodzeniowych straganów na targowisku staroci, pisze: „Sprzedawane są tu rzeczy, które zwykle nie znajdują własnego miejsca, chyba, że w półmroku pasażów. Niepotrzebne rupiecie, nie nadające się do poważnych zajęć, co najwyżej do rozrywki. Tu w mieście straganów cała ta zgraja może wyjść na światło dzienne. [...] między tymi bezużytecznymi artykułami rozpychają się mydła, krawaty, perfumeria, szale oraz inne poręczne towary, które chętnie wywyższają się ponad swe bezwartościowe sąsiedztwo. Leżą wystawione na widok publiczny w walizkach, równie tanich jak one same i wymagają poważnego zainteresowania. Ale choćby się nie wiem jak nadęły – nie przestaną w ten

[1] *Historia życia prywatnego. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, t. 4., pod red. M. Perrot, red. wydania polskiego: A. Łoś, tłum. t. 4: A. Paderewska-

-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Wrocław 1999, s. 516–517.

spółność należeć do otaczającej je hołoty. Wygnano je ze sklepów i teraz żyją w mieście straganów tym samym życiem włóczęgów co reszta owej zgrai oraz sprzedawcy przy stołach i stoiskach. Zjawy ze szpar ziemnych i mebli współistnieją bez trudu z odrzutkami społeczeństwa” [2].

Kracauera odrzuca od tego miejsca pospolitość, bezużyteczność zgromadzonych przedmiotów; ogląda je z daleka, nie dotyka ich, trochę się ich brzydzi.

Sześćdziesiąt lat później Susan Sontag opisem targu staroci rozpoczyna swoją powieść *Miłośnik wulkanów* (1992).

„To jest wejście na pchli targ. Żadnych opłat. Wstęp wolny. Nie dbały tłum. Lisi, figlarny. Po co wchodzić? Co się tutaj spodziewasz zobaczyć? Ja widzę. Sprawdzam co istnieje w świecie. Co zostało, co odrzucono. Co już nie jest w cenie. Co trzeba poświęcić. Co czymś zdaniem może kogoś zainteresować. Ale to rupiecie. To tutaj, już zostało przebrane. Chociaż tam może być też coś wartościowego. Właściwie nie wartościowego. Ale coś, co ja chciałabym mieć. Co chciałabym ocalić. Coś, co do mnie przemawia. Do moich tęsknot. Przemawia do, przemawia o. Ach...

Po co wchodzić? Czy naprawdę masz czas do stracenia? Będziesz patrzeć. Będziesz się szwendać. Stracisz poczucie czasu. Myślisz, że masz go dosyć. To zawsze trwa dłużej niż się spodziewasz. Potem się spóźnisz. Będziesz zła na siebie. Będziesz chciała zostać. Będziesz miała pokusę. I wstręt. Te rzeczy są brudne, niektóre połamane. Poreperowane byle jak, albo i wcale. Będą mi mówić o pasjach, mrzonkach, o których nie muszę wiedzieć. Muszę. Ależ nie. Nie potrzebuję żadnej z tych rzeczy. Niektóre będę pieścić wzrokiem. Niektóre lubię podnieść, pomacać. Ich sprzedawca będzie mnie bacznie obserwował. Nie jestem złodziejką. Prawdopodobnie nie jestem też nabywcą.

Po co wchodzić? Tylko żeby się pobawić. Zabawa w poznawanie. Wiedzieć, co to było i za ile, za ile być powinno i za ile będzie kiedyś. Ale chyba nie po to, żeby licytować, targować się i wejść w posiadanie. Tylko patrzeć. Wędrować. Czuję się lekko. Nie myślę o niczym szczególnym.

Po co wchodzić? Jest wiele miejsc takich jak to. Pole, plac, zakapturzona ulica, zbrojownia, parking, moło. To mogło być wszędzie, choć jest akurat tutaj. Będzie pełne wszystkich miejsc. Ale wejdę akurat tutaj. W dzinsach, jedwabnej bluzce i tenisówkach: Manhattan, wiosna 1992 roku. Spodłone doświadczenie czystej możliwości. Ten tu z pocztówkami, na nich gwiazdy ekranu, tamten z tacą pierścionków Nawaho, ten znów z pękiem kurtek lotniczych z czasów drugiej wojny światowej, inny z kolekcją noży. Jego modele samochodów, jej półmiski z rżniętego kryształu, jego wiklinowe fotele, jej cylindry, jego rzymskie monety, a tam... klejnot, skarb. Tak mogłoby się zdarzyć, mogłabym to zobaczyć, mogłabym tego chcieć. Mogłabym to kupić jako prezent,

[2] S. Kracauer, *Ulice*, przeł. K. Wierzbicka, „Literatura na świecie” 2001, nr 8–9, s. 315.

tak, dla kogoś innego. Przynajmniej mogłabym się dowiedzieć, że to coś istnieje i że pojawiło się akurat tutaj.

Po co wchodzić? Czy nie dosyć tego? Mogłabym się dowiedzieć, że tej rzeczy tu nie ma. Cokolwiek to jest, często nie jestem pewna, mogłabym odłożyć to na stół. Kieruje mną pożądanie. Mówię sobie to, co chcę usłyszeć. Tak, już dosyć. Wchodzić”[3].

To zupełnie inny punkt widzenia. Oddający chaos miejsca, brud, ale i ciekawość tego, co odrzucono, co uznano za niepotrzebne, wstydlive, niemodne. A co najważniejsze chęć ocalenia czegoś, co w niejasny sposób do nas przemawia, wciąga nas w przeszłość, wspomnienia, w osobisty kontakt ze sprzedającym.

Minęło trzydzieści lat; jest rok 2022.

Co skłania klientelę dzisiejszych targów staroci do zakupu pojedynczego talerzyka, kałamarka w kształcie psiej głowy, starej brzytwy w oryginalnym opakowaniu, haftowanej makatki, ogromnej patery... Nie chodzi o to, że te przedmioty są tanie, ponieważ nie zawsze są takie. Dzisiaj te przedmioty stare, oryginalne pełnią trochę inną funkcję, niż pełniły kiedyś. Czy chodzi o postawę proekologiczną? Chcielibyśmy, żeby tak było, ale w tym przypadku owa postawa realizuje się raczej nieświadomie, bo kupione przedmioty z likwidacji mieszkań faktycznie nie trafiają na śmietnik.

Co zapewnia dziś targ staroci, który Siegfried Kracauer potraktował jako wielkie śmietnisko?

Znalezienie czegoś starego, czegoś oryginalnego, przedmiotu kolekcjonerskiego? Tak było zawsze. Wykluczam jednak z tych refleksji kolekcjonerów, gotowych od 5 rano poszukiwać na targu turkusowego talerzyka, srebrnej skarbonki czy pocztówki wysłanej z Baden Baden w roku 1900. Wykluczam także te rejony pchlego targu, w których, jak w Paryżu, w eleganckich sklepach usytuowanych na wzór XIX-wiecznych pasaży przesiadują wykwintni antykwariusze, oferujący mniej lub bardziej autentyczne meble z XVII i XVIII wieku, ryciny, szkice, obrazy.

Chodzi o tę część targowiska, w której towary wystawiają likwidatorzy mieszkań z Belgii, Niemiec, Francji; rozkładają na gazecie przedmioty niewiadomego pochodzenia przyjezdni z podmiejskich miejscowości – dwie filiżanki, wazon w malowane kwiaty, trzy łyżeczki i dwa widelce z monogramem. Chodzi o te sponiewierane przedmioty leżące w kartonach, z likwidacji domów, porządkowania piwnic i strychów. Zwykło się mówić w takich sytuacjach, że te przedmioty dostają nowe życie, ale skąd się bierze ta potrzeba w epoce nadmiaru rzeczy, przedmiotów, ubrań, które wymienia się co sezon?

Współczesne zakupy na targu staroci to, w moim przekonaniu, przede wszystkim ucieczka przed unifikacją. Spróbujcie w czasie dłuższej podróży wynająć kolejno mieszkania w Warszawie, Pradze, Budapeszcie, Bukareszcie, Sofii... Wszędzie w prywatnych pokojach

[3] S. Sontag, *Miłośnik wulkanów*, przeł. J. Anders, Warszawa 1992.

odnajdziecie te same skręcane meble z Ikei, te same lampki, kubki, talerzyki, sztuce i plakaty w antyramach. Tanie, praktyczne, wygodne. Łatwe do utrzymania w czystości. Nadają się doskonale na wynajem. Nie dla siebie, dla „obcych”. Powoli mija bowiem czas, gdy Ikea ze swymi półteatralnymi inscenizacjami mieszkań była dla wielu ludzi rodzajem wielkiego żurnalu z zachodnioeuropejskim stylem życia. Już od sobotniego przedpołudnia i w niedzielę trzypokoleniowe rodziny oglądały w sklepach Ikei ten „styl zachodni”, szukając w nim inspiracji dla uzupełnienia własnej meblościanki z lat 60. XX wieku czy starego kredensu. Dziś ci sami entuzjaści „szwedzkiego szczęścia” szukają czegoś wyjątkowego, oryginalnego, niepowtarzalnego, choć niekoniecznie potrzebnego: wazy na zupę rakową, karafki, talerzyka, obudowy zegara z kukułką bez mechanizmu. Te przedmioty z przeszłością („cudzą przeszłością”) nadają wnętrzą niepowtarzalny koloryt, oryginalny sznyt, którego nie znajdziemy w Ikei. Uruchamiają wyobraźnię, ale to nie wszystko.

Sukces Drew Pricharda z programu „Łowcy staroci”, jego wybory i sugestie dotyczące dalszych losów kupionego przedmiotu są także interesujące z innego, kulturowego powodu. Otóż Drew reprezentuje „europejski” stosunek do uratowanych przed śmietnikiem starych przedmiotów bez względu na to, czy jest to XVIII-wieczna komoda, stół rzeźnicki czy skromny bibelot. Wyczyść go – mówi – sklej, niech będzie przedmiotem użytkowym, ale zachowaj jego oryginalny charakter, niech pozostaną na nim ślady użytkowania, rysa, wgniecenie, niech pozostanie zapisana na nim jego historia.

Przeciwieństwem takiej postawy jest „amerykański” stosunek do przeszłości. W amerykańskim programie „Na ratunek starociom” właściciele dużej firmy zajmującej się rozbiórką starych domów przeznaczonych do zburzenia ratują co się da: stare okna, futryny, zlewy, armaturę, obudowy kominków, schody, balustrady, cegły, kolumny... Jest to zachowanie stawiające zdecydowanie bardziej na ekologię (uratowane elementy architektury zgniecione buldożerem nie wylądują na śmietniku) niż dążenie do zachowania oryginalnego, historycznego wyglądu artefaktu. Odzyskane przedmioty zostają następnie poddane w tej samej firmie, przez inną grupę pracowników, „przeróbce”, recyklingowi. Z oryginalnej XIX-wiecznej etażerki powstaje stolik, z kolumny – ławka, ze stolika – biblioteczka, z biblioteczki – stolik kawowy. Z punktu widzenia historyka sztuki, antykwariusza, przedmioty te są w gruncie rzeczy utylizowane. Przerabiane, łączone ze współczesnymi elementami, przemalowywane, lakierowane na czerwono przestają być tym, czym były. Z ekologicznego punktu widzenia to działanie zasługujące na najwyższą pochwałę. Z punktu widzenia antykwariusza czy po prostu entuzjasty staroci wygląda to zupełnie inaczej.

Ten „amerykański” punkt widzenia daje o sobie znać także w innych sytuacjach. W popularnym amerykańskim programie „Gwiazdy lombardu” co jakiś czas do tytułowego lombardu trafia stary, oryginalny przedmiot (XIX-wieczna kasa sklepową, pozytywka, gra zręcznościowa,

szafa grająca). Wszystko to zostaje dokładnie wyczyszczone, naoliwione, pomalowane, polakierowane, przygotowane do użycia, choć zapewne nikt nie będzie dziś korzystał z XIX-wiecznej kasy sklepowej. „Amerykański” stosunek do starych przedmiotów zakłada bowiem ich pełną przydatność, funkcjonalność, sprawność i użyteczność – tylko to się liczy, a nie wartość historyczna, estetyczna czy, nie daj Boże, emocjonalna przedmiotu.

Emocjonalność i użytkowość, a także recykling, ekologiczny punkt widzenia ratują przedmioty przed wysypiskiem. Przyznam, że ciekawsza wydaje się ta pierwsza, „europejska” perspektywa. Wróćmy jednak do naszych kartonów po bananach z zawartością drobnych przedmiotów z likwidowanych mieszkań. I zastanówmy się, a przyjmuję w tym miejscu wyłącznie polską perspektywę, czy pozbawiona mechanizmu obudowa do zegara z kukułką znalazłaby chętnych w latach powojennych, 50., 60., 70....? Bezpośrednio po wojnie ważne były przedmioty użyteczne, przydatne, sprawnie działające, w następnych dekadach – nowe. To one: nowe wersalki, komplet talerzy z Chodzieży, mebleścianki Kowalskiego wyznaczały status właściciela, określały jego zamożność, zaradność i gust. A potem pojawiła się Ikea, z jej „zachodnim” stylem urządzania wnętrz, bibelotami jak z żurnala, plakatami z mostem Brooklyńskim w nocy i wieżą Eiffla we mgle. I ten świat z fabryk i magazynów Ikea – łatwy do skrócenia, praktyczny, sterylny, ekologiczny (przynajmniej w reklamie) zawładnął ikonosferą codzienności w całej Europie i nie tylko. Kiedy wszyscy mają już wszystko lub prawie wszystko, co potrzebne do życia, naturalne stało się poszukiwanie czegoś indywidualnego, oryginalnego, a także czegoś, co niesie na sobie jakiś ślad historii, dotyk czyjegoś istnienia, jest symbolem trwałości w czasach, w których przedmioty służą nam rok, dwa, trzy lata.

To nie zawsze jest świadomym „ratowaniem historii”, to raczej refleks związany z niewiarygodnym przyspieszeniem codziennej egzystencji, jakiego wszyscy doświadczamy w ostatnich dwudziestu, trzydziestu latach. Żyjemy w czasach wyjątkowo szybkiej globalizacji, ekspansji mediów elektronicznych, które zrewolucjonizowały komunikację między ludźmi, odzierając ją często z osobistych kontaktów. Można oczywiście powiedzieć, że to nic nowego. Od XVIII stulecia każde pokolenie narzekało na coraz większe tempo życia, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku. W pierwszych latach XX wieku Maksym Gorki, po zobaczeniu kinematografu, uznał, że ten rodzaj „błyskawicznej” atrakcji doprowadzi nas, w zbyt szybko zmieniającym się świecie, „do utraty sił nerwowych”. Świat mediów elektronicznych doprowadził do przyspieszenia, mobilności ludzi i informacji na skalę dotąd niespotykaną. Czy nie jest czasem tak, że owo „przyspieszenie” budzi w nas poczucie zagubienia, więcej, stwarza wrażenie przekreślenia, zamazania przeszłości z epoki „sprzed elektronów”.

Może zainteresowanie „śmieciami” wyrasta nie tylko z ucieczki przed unifikacją, lecz również z chęci ratowania tego, co heterogeniczne, inne, wykluczone. Wyrasta z chęci zachowania świata w innym

wymiarze, do którego nie możemy już powrócić. Może dlatego kupowane przedmioty często pozbawione są funkcjonalności, za to ze śladem czyjegoś istnienia. Śmieci/starocie z zapisem czyjegoś użytkowania, historii, ważne są dziś, gdy bez trudu najnowsze techniki reprodukcji pozwalają uzyskać idealną cyfrową kopię Caravaggia, Friedricha, Rembrandta, Hoppera. Czy ktoś próbował już wydrukować w technologii 3D kopię rzeźby Michała Anioła? Pewnie nie, ale to tylko kwestia czasu.

Przedmioty odnalezione na śmietniku mogą pełnić funkcję podniosłą, np. monogramy na pojedynczych łyżeczkach kupionych na targu; mogą też zostać podniesione do rangi dzieła sztuki (np. landszaft, obraz malarza niedzielnego), ale nie tylko. Przyniesione z targu staroci „śmieci”, przedmioty ze strefy niskiej, możemy zachować z całą ich realnością, codziennością jako świadectwo czyjejs egzystencji, obecności, trwania, czyjejs biografii. Z tej potrzeby posiadania czegoś trwałego, starego, z historią wyrosła zupełnie nowa moda. Moda na rzeczy zniszczone, udające „starość” – nowe meble ze specjalnie przecieraną farbą, sugerującą wielokrotne malowanie, reprodukcje malarskie z „autentyczną” krakelurą, gipsowe ramy ze sztucznymi odpryskami.

W kartonie zawierającym drobiazgi z domu zlikwidowanego w podparyskim miasteczku znalazłam bardzo gruby brulion w kratkę. Starannym równym pismem francuska gospodyni domowa, poczynając od 1 stycznia 1940 roku, zapisała w nim ze szczegółami, dzień po dniu, 365 przepisów na trzydaniowe obiady. Sądząc po charakterze pisma, planowała je z kilkudniowym wyprzedzeniem. 14 czerwca, w dniu wkroczenia niemieckich oddziałów do Paryża miała ugotować zupę krem ze szparagów, na przystawkę zaplanowała paluszki z serem i szynką, na danie główne panierowane łapki wieprzowe, a na deser biszkoptowe ciasto Pompadour. Następnego dnia domownicy mieli zjeść krem z kawioru i rukwi wodnej, język wołowy w sosie chrzanowym i krem czekoladowy à la Marie Therèse. Oczywiście można ten zbiór przepisów potraktować użytkowo. Czy kiedykolwiek ugotuję coś z tej domowej książki kucharskiej? Raczej nie, nawet na pewno nie, ale jest ona dla mnie świadectwem czyjejs codziennej egzystencji, pewnego stylu życia, wysiłku włożonego w tę szczególną sztukę, jaką jest zaprojektowanie i przygotowanie (!) obiadów na 365 dni w roku.

Ta prywatna książka kucharska, uwzględniająca zapewne osobiste upodobania domowników, doskonale wpasowałaby się w wielkie ambaláže Kantora, jak ten z 1963 roku w Krzysztoforach zatytułowany *Przedmiot odnaleziony*[4]. Artysta wypełnił „Wystawę popularną” 837 OBIEKTAMI – szkicami, rysunkami, manifestami, a także receptami, przepisami, notatkami, starymi gazetami.

Każdy przedmiot z targowiska ma swoją historię, swoją rolę do zagrania i czasami właśnie myśl o tej roli skłania publiczność targowiska

[4] M. Porębski, *Przedmiot odnaleziony*, [w:] *Deska. T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997, s. 170–175.

do zakupu. Może jest tak, jak pisze Mieczysław Porębski w odniesieniu do starych gazet, przepisów, recept u Kantora, że jest w tym świadectwo lęku przed losem, śmiercią, pustką.

Co zatem skłania bywałców targów staroci do grzebania w śmietniku przypadkowych przedmiotów z czyjegoś mieszkania, wrzuconych do kartonów byle jak, wielokrotnie przejrzanych przez bliższych i dalszych krewnych? Dlaczego wyciągają z tego stosu tandetną ramkę ze zdjęciem szeregowców z czasów Wielkiej Wojny albo haftowany obrazek z niemieckim tekstem o dobrej gospodyni, albo rzeźbę piramidy z podpisami kilkunastu osób i datą 1951, albo drewnianego żuka z napisem Mexico 1952, albo...

Chęć znalezienia czegoś wyjątkowego, niepowtarzalnego, co uchroni nas przed unifikacją – to na pewno. Ale także coś jeszcze, co – jakkolwiek by to banalnie zabrzmiało – jest dotknięciem przeszłości, historii. Świata, w którym relacje między ludźmi były bardziej osobiste, a przedmioty i przyjaźnie bardziej trwałe. Kartonowe śmietnisko wciąga nas także dlatego, że to dla nas, mniej lub bardziej uświadamiany, znak straty, ślad czyjegoś istnienia, które nie zapisało się w inny sposób, empatyczne wyobrażenie kogoś nieznanego, kogo nigdy nie poznamy, a jednak jego obecność zaznaczyła się, jak w tym francuskim zeszycie z przepisami na 365 obiadów z 1940 roku. Być może to także symptom społecznego zagrożenia, lęku przed utratą bezpowrotnie minionego świata z jego wartościami i trwałością, chęć poszukania bardziej intymnej relacji z czasem bezpowrotnie utraconym.

Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006

Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996 (zwłaszcza rozdział *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku. Ludwik Filip albo wnętrza*, s. 326–327)

Eco U., *Podziemni bogowie. Wybór szkiców*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 2007 (zwłaszcza rozdział *Dwa rodzaje przedmiotów*, s. 246–248)

Hendrykowski M., *Ogród Europy. Eseje z mitologii i kultury Starego Kontynentu*, Poznań 2018 (zwłaszcza esej *Camden Lock*, s. 149–159)

Historia życia prywatnego. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej, t. 4, pod red. M. Perrot, red. wydania polskiego: A. Łoś, tłum. t. 4: A. Paderewska-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Wrocław 1999

Kracauer S., *Ulice*, przeł. K. Wierzbicka, „Literatura na świecie” 2001, nr 8–9, s. 287–325

Porębski M., *Przedmiot odnaleziony*, [w:] *Deska. T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997

Sontag S., *Miłośnik wulkanów*, przeł. J. Anders, Warszawa 1997

BIBLIOGRAFIA



Wizja [Vision]

Postapokaliptyczne role ludzi i roślin w grze Cloud Gardens. Czym jest ogród?

ABSTRACT. Zaborowski Karol, *Postapokaliptyczne role ludzi i roślin w grze Cloud Gardens. Czym jest ogród?* [The post-apocalyptic roles of people and plants in the game *Cloud Gardens*. What is a garden?]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 137–145. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.08.

This article is concerned with the fate of trash and plants which grow on it. As an example of this, the video game *Cloud Gardens* was chosen, along with installation arts by Elżbieta Rajewska and Diana Lelonek. The paper analyzes the process of creating landscapes known from popular works of post-apocalyptic fiction; what in other titles is only a background to events and human tragedy is of greatest importance here. Later parts of the article discuss human responsibility for the unexpected development of other species, as well as plants' indifference to the human apocalypse. This text is part of the non-anthropocentric humanism trend and refers to the concept of "plant art" as proposed by Anna Wandzel.

KEYWORDS: *Cloud Gardens*, non-anthropocentric humanism, plant art, post-apocalypse

Stworzone przez studio noio *Cloud Gardens* to gra logiczna, w której zadaniem gracza jest kontrolowanie ukazanego na ekranie procesu zarastania obszarów i obiektów porzuconych przez człowieka. Aby zrealizować cel, użytkownik musi wykorzystywać udostępnione mu zasoby, na które składają się śmieci oraz nasiona roślin. Umieszczane w bliskiej odległości sadzonek odpady stymulują ich wzrost, dzięki czemu możliwe jest zazielenianie kolejnych lokacji – nie tylko budynków i dróg, ale także bocznych zaułków oraz wysypisk śmieci. Kolejne ingerencje gracza składają się na cykl siania, śmiecenia i zbierania nasion – po kilku jego powtórzeniach pozbawiona roślinnego życia plansza zmienia się w bujny ogród, a gracz może rozpocząć proces od nowa w innym miejscu. W grze nie nawiguje się po otwartym świecie, ale węzłowo przenosi z lokacji do lokacji – przynajmniej w jednym z dwóch trybów, który polega na wykonywaniu wyzwań przygotowanych przez twórców. Oprócz niego rozgrywkę prowadzić można także w „trybie kreatywnym”, w którym to gracz sam określa swoje cele i tworzy własne ogrody w przygotowanych przez siebie sceneriach. Aby móc tego dokonać, musi najpierw odblokować śmieci i rośliny w pierwszym z opisanych przeze mnie trybów.

Nie wszystkie z obiektów, które gracz rozmieszcza na przywozających na myśl modelarskie dioramy planszach, można jednoznacznie określić mianem „śmieci”. To także elementy publicznej infrastruktury, jak tablice czy znaki drogowe. O ich bezużyteczności świadczy jednak całkowita nieobecność ludzkich bohaterów w świecie gry. Gracz stale

natyka się na ślady ich obecności – domy, w których mieszkali, albo śmieci, które wyrzucili – jednak oni sami zniknęli, odeszli albo zginęli. Świat, który dawniej kontrolowali i przeobrażali według własnych potrzeb, teraz staje się stopniowo światem im obcym. W ten sposób twórcy korespondują z jednym z najpopularniejszych wizualnych tropów narracji postapokaliptycznych – roślinieniem ruin. Znane zarówno z kina (*Jestem legendą*), jak i gier wideo (*The Last of Us*, *S.T.A.L.K.E.R.: Cień Czarnobyla*) obrazy widz zwykle obserwuje wraz z ludzkim protagonistą próbującym przetrwać w odmienionym, obcym i niebezpiecznym świecie oraz odnaleźć innych ludzi, z którymi mógłby współpracować. W niektórych przypadkach (*Mutant Year Zero: Road to Eden*) miejsce człowieka zastępuje antropomorficzne zwierzę albo mutant, hybryda, cyborg, nieczłowiek. O ile zmiana ta dostarcza materiału do badań środowiskowych, o tyle nie zmienia wiele w sposobie postrzegania roślinności – będącej, jak już zostało powiedziane, prominentnym graficznym wyróżnikiem postapokaliptycznej narracji. Pozostaje ona przeszkodą do pokonania albo źródłem niebezpieczeństwa. Poprzez wysunięcie na pierwszy plan procesu kreacji takich lokacji i takich przedmiotów designerzy *Cloud Gardens* dokonali radykalnego odwrócenia porządków, eksponując zupełnie nową perspektywę, rzadko wykorzystywaną w postapokaliptycznych narracjach.

Opisując apokaliptyczne i postapokaliptyczne gry wideo, niezależnie od ich proveniencji gatunkowej czy stylistycznej, Alenda Chang najbardziej zainteresowana jest nie aspektem kreacji zrujnowanego świata, ale sposobem stematyzowania i wykorzystania w mechanice aspektu porażki. Apokalipsa to bowiem jej zdaniem „los zesłany przez siłę wyższą poza naszą kontrolą”[1]. Swoją sposob rozumienia niepowodzeń badaczka wywodzi z prac ludologa Jespera Juula[2], który akcentował wpływ gier na rozwój umiejętności i odporności gracza, oraz Jacka Halberstama[3], teoretyka *queer*, który zestawiał idealistyczne wyobrażenia heteroseksualnych relacji w popularnych narracjach z rzeczywistymi trudnościami i porażkami osób nieheteronormatywnych[4]. Upadek ludzkości staje się więc punktem wyjścia do lekcji, którą z gry czy jakiegokolwiek innego tekstu wynieść może odbiorca. Nie dotyczy to jedynie sposobu rozmawiania o porażce, ale także definiowania sukcesu. Chang pyta wymownie: „Według których standardów przegrywamy? Jeśli to, co dziś nazywamy sukcesem, prowadzi do takich konsekwencji, być może to porażka jest jedyną sensowną opcją?”[5]. Charakteryzując gry wideo, Chang zauważa również, że właściwie każda z nich rozpoczyna się od postawienia przed graczem problemu do rozwiązania i groźby konsekwencji związanych

[1] A. Chang, *Playing Nature: Ecology in Video Games*, Minneapolis 2019, s. 189.

[2] Zob. np. J. Juul, *Fear of Failing. The Many Means of Difficulty in Videogames*, [w:] *The Video Game Theory Reader 2*, red. B. Perron, M.J.P. Wolf, London – New York 2009.

[3] Zob. J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, Warszawa 2018.

[4] A. Chang, op.cit.

[5] Ibidem.

z niepowodzeniem[6]. Przykładu tego rodzaju otwarcia w postapokaliptycznych narracjach gier wideo dostarcza analiza *Frostpunka*, jaką przeprowadził Michał Kłosiński:

W przywołanych opisach znaczące jest wykorzystanie imperatywu w formach czasowników, który służy postawieniu gracza w pozycji adresata-wykonawcy rozkazu. [...] Pozostałe hasła reklamowe kładą akcent na różne aspekty wyobrażeń społecznych. Podstawowa formuła: „miasto musi przetrwać” odznacza się na tle innych animizacją miasta [...]: imperatyw ten znaczy: mieszkańcy muszą przetrwać. Natomiast: „ciepło oznacza życie” odnosi wprost ludzkie bycie do sposobu podtrzymywania przy życiu miasta [...][7].

Podstawowym zadaniem gracza we *Frostpunku* jest więc przetrwanie za wszelką cenę. Analiza Kłosińskiego skupia się na mechanikach biopolitycznych i immunizujących. Badacz charakteryzuje, między innymi, kulminacyjny moment walki o zachowanie przy życiu ostatniej ludzkiej wspólnoty, w której nadzorcę wciela się gracz. Gdy pośród ocalałych brakować zaczyna nadziei, można wymusić na nich dalsze starania poprzez funkcjonującą w grze mechanikę księgi praw – albo zdyscyplinuje ich, zaprowadzając totalitarną władzę, albo narzuci im religię, w imię której porzucą wątpliwości i podporządkują przetrwaniu całe swoje życie[8]. Wybór, chociaż znaczący, jest zatem do pewnego stopnia pozorny i w obu przypadkach zakłada odebranie podkomendnym wolnej woli. „Jeśli taka jest cena sukcesu”, mogłaby zapytać Chang, „być może wcale nie warto grać dalej?”. Tym, co motywować ma gracza do kontynuowania starań o uratowanie bohaterów znajdujących się w sytuacji stanu wyjątkowego, jest groźba konsekwencji – nie konieczności powtarzania etapu, ale złego, dramatycznego zakończenia historii postaci, z którymi w jakiś sposób zdołał się żyć. Różne znaczenia słowa „przeżycie” w postapokaliptycznych narracjach charakteryzował na przykładzie *The Last of Us* Bartłomiej Szleszyński:

Po pierwsze, rolą gracza jest tak pokierować bohaterami, aby nie stracili życia. Po drugie, postaci – zarówno te, którymi sterujemy, jak i te spotykane w grze, przeżyły zagładę ludzkości i to przeżycie wpisane jest w ich osobowości i sposób działania. Po trzecie wreszcie, gracz przeżywa wydarzenia razem z bohaterami – dodać można, że dzięki temu niezwykle interesujące relacje zachodzą na granicy pomiędzy graczem a bohaterem[9].

Wzmiankowana przez Szleszyńskiego interesująca relacja łącząca gracza i bohaterów wynika ze współczucia odczuwanego w związku z przeżytą przez nich traumą oraz z poczucia bezpośredniej odpowiedzialności za ich dalsze losy związanego z pojęciem interaktywności medium. Rzeczona interaktywność/ergodyczność wraz z imersywnością rozumianą jako „wrażenie niezmediatyzowanego uczestnictwa,

[6] Ibidem, s. 188.

[7] M. Kłosiński, *Frostpunk – tęsknota za biopolityką stanu wyjątkowego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 285.

[8] Ibidem, s. 294–296.

[9] B. Szleszyński, *Jak przeżyć traumę apokalipsy i odzyskać wiarę w ludzi (w grze „The Last of Us”)*, „Napis” 2013, vol. XIX, s. 368.

poczucie bezpośredniej obecności”[10] stanowią najważniejsze elementy poetyki gier wideo, z których korzystają projektanci narracji postapokaliptycznych, aby skłaniać gracza do refleksji natury etycznej. W dalszej części swojego artykułu Szleszyński wylicza wszelkie moralnie wątpliwe zachowania Joela, głównego bohatera *The Last of Us*, a wywód swój konkluduje stwierdzeniem: „gdyby Joel był bohaterem literackim lub filmowym, stosunkowo łatwo byłoby się wobec niego zdystansować – tu jednak gracz zmuszony jest się w niego wcielić”[11]. Gracz nie tylko wciela się w protagonistę, lecz również ocenia jego działania na podstawie własnych poglądów i reprezentowanych przez siebie postaw. Hans-Joachim Backe, powołując się na myśl Miguela Sicarta, wskazuje, że aby sprowokować gracza do takich reakcji, gry muszą „zawierać zestaw reguł zmuszających gracza do stawienia czoła etycznym dylematom albo samymi zasadami podnosić etyczne zagadnienia”[12]. Nie zgadza się zatem z koncepcjami Iana Bogosta, zgodnie z którymi w mechanikach gry da się zawrzeć jednoznaczny przekaz, który następnie dotrze do gracza i będzie przez niego dalej w życiu powielany[13]. „Odpowiednio skonstruowane gry”, pisze Backe, „nie narzucają graczom wszystkich działań, ale zapewniają dość dużo swobody i głębi, aby mogli nie tylko pokonać stawiane przed nimi wyzwania, ale również podejmować działania wywołujące zdystansowane refleksje”[14]. Przeszkody na drodze ludzkiego protagonisty oraz wdrażane przez gracza sposoby radzenia sobie z nimi stanowią punkt wyjścia do refleksji kwestionujących poglądy, przekonania i założenia na temat stanów wyjątkowych, z jakimi do rozgrywki przystępuje gracz.

Podsumowując, w narracjach postapokaliptycznych gracz postawiony zostaje przed zadaniem zapewnienia przetrwania pojedynczemu bohaterowi lub całej społeczności ocalałych. Charakterystyczne cechy gier wideo, imersyjność oraz interaktywność/ergodyczność, sprawiają, że zaczyna się emocjonalnie angażować w dalsze losy protagonistów oraz odczuwać niechęć do antagonistów. W podobny sposób reaguje na przedstawiony na ekranie świat – boi się przeciwników lub gniewa się na nich, niepokojem napełniają go widoki przekształconego przez apokalipsę świata. Myśli o porażce na dwóch poziomach – na poziomie konstrukcji świata („jak mogło dojść do czegoś takiego?”, „jak temu zapobiec?”) oraz ludycznym („dlaczego nie udało mi się ukończyć tego poziomu?”, „w jaki sposób muszę się poprawić?”), a za osobistą klęskę może uznawać śmierć postaci lub nawet tragedie spadające na nią nieuchronnie w toku fabularnych wydarzeń. Zaangażowanie gracza wynika również z decyzji, których wymaga od niego gra, zanim możliwe stanie się przejście do kolejnych etapów. Dla takiej charakterystyki postapokaliptycznych narracji brakuje jednak miejsca w ogrodach

[10] Zob. np. P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016, s. 51.

[11] B. Szleszyński, op.cit., s. 370.

[12] H.-J. Backe, *Within the Mainstream: An Ecocriti-*

cal Framework for Digital Game History, „Ecozon@” 2017, vol. 8, nr 8, s. 39–55.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

konstruowanych przez gracza w *Cloud Gardens*. Wynika to, przede wszystkim, z wyeksponowania na pierwszym planie roślinnych podmiotów, które dotąd odgrywały w grach wideo, filmach czy powieściach osadzonych w podobnej konwencji rolę zdecydowanie drugoplanową – elementów tła, przeszkód do pokonania, źródeł niebezpieczeństwa (na co przykładem jest *The Last of Us*, w którym koniec świata znanego graczowi następuje wraz z rozprzestrzenianiem się pasożytniczego na ludziach grzyba). W grze nie zagraża im żadne niebezpieczeństwo, nie mają żadnej angażującej emocjonalnie historii – po prostu rosną, wyzwolone spod kontroli człowieka i przekraczają kolejne wyznaczone przez niego granice. Zaprezentowane zostaje to w symboliczny sposób – jedynym diegetycznym przejawem użycia pisma są bowiem tabliczki z napisem „Trzymaj się z daleka!”, na których gracz może umieścić roślinę. Również wszelkie płoty, ściany albo nawet krawędzie zawieszonych w powietrzu plansz to wyznaczone przez człowieka granice, które nie obowiązują roślin. Oprócz przekraczania granic fizycznych, przekroczone zostają także te wynikające z tradycyjnych sposobów użytkowania przedmiotów wyprodukowanych przez ludzi – stojący przy drodze samochód już nigdzie nie pojedzie, jednak posłużyć może za habitat dla roślin, które go porosną.

Wyłaniające się z tego zestawienia dwie narracje postapokaliptyczne, tradycyjną – antropocentryczną i nową – nieantropocentryczną, pogodzić ze sobą można poprzez analizę ich związków, nie różnic. *Cloud Gardens* przenosi uwagę gracza na proces powstawania świata podobnego do tego, który ten później odwiedzi, uruchamiając tytuły takie jak *Fallout* czy *S.T.A.L.K.E.R.* Z kolei refleksja nad porażką, która legła u podstaw historii tych gier, nieuchronnie prowadzi do namysłu nad przebiegiem przeobrażeń. Zestawione ze sobą, oba te obrazy prowokują do odejścia od rozważań nad tragedią, która spotkała ludzkość, i skoncentrowania się na analizie przemian zachodzących na Ziemi oraz sposobów, w jakie przemiany te doprowadzić mogą do urzeczywistnienia się wizji przyszłości znanych ze sztuki.

Jedno z pytań, które Hans-Joachim Backe sugeruje zadawać grom analizowanym pod kątem środowiskowym dotyczy perspektywy[15]. Czy jest antropocentryczna, czy może oddaje głos innym gatunkom? Jakich wniosków dostarcza jej zbadanie? Badacz czyni również niezbędne zastrzeżenie: „nawet gry opierające się antropocentrycznej perspektywie na swój sposób pozostaną antropocentryczne na poziomie interfejsu, inaczej bowiem interakcja byłaby ograniczona lub niemożliwa”[16].

W *Cloud Gardens*, chociaż gra skupia się na życiu roślin w świecie bez ludzi, dominuje ludzka perspektywa. Dowodów dostarcza mechanika gry. Stawiane przed graczem wyzwanie – przygotowanie estetycznej formacji roślinnej pokrywającej wskazany teren – to zadanie

Kto patrzy na ogród?

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

ogrodnika, a więc człowieka. Twórcy wprost, w sklepowym opisie produktu, zachęcają do przygotowywania atrakcyjnych plansz i dzieleńia się rezultatami zasiewania i śmiecenia na ich kanałach internetowej komunikacji[17]. Nie można więc powiedzieć z pełnym przekonaniem, że swego rodzaju protagonistą, awatarem gracza w świecie gry jest szeroko pojmowana natura z działającymi w jej obrębie siłami. Także graficzne elementy interfejsu wskazują użytkownikowi na ludzką odpowiedzialność za postapokaliptyczne ogrody. U dołu ekranu graficznie oznaczone zostały dwa narzędzia, z których w dowolnym momencie skorzystać może gracz. Jedno z nich służy przyspieszeniu procesu zbierania nasion, drugie natomiast umożliwia przenoszenie roślin w inne miejsce lub zmianę ich kształtu. Oznaczone zostały ikonami odkurzacza ogrodowego oraz piły, a więc symbolami narzędzi wykorzystywanych przez współczesnego człowieka do ingerowania w istnienie rzeczywistej roślinności. Interesujący jest przekaz stojący za drugą z tych funkcjonalności – rośliny można przemieścić, jednak raz rozrzucone śmieci pozostaną na swoim miejscu permanentnie. Jeśli gracz chciałby się ich pozbyć albo wykorzystać je w bardziej funkcjonalny sposób, musi zacząć dany etap od nowa.

Gdzie można znaleźć ogród?

Cloud Gardens nie jest grą, która wzbudza niepokój gracza, chociaż przywołuje obrazy znane z innych postapokaliptycznych produkcji. W internecie znaleźć można recenzje, których autorzy kładą nacisk na kojący, terapeutyczny wręcz wymiar rozgrywki. Heather Johnson Yu z portalu heypoorplayer.com pisze, że „*Cloud Gardens* przypomina, że apokalipsa nie musi oznaczać złych wieści dla Ziemi, a tylko dla ludzkości. Życie będzie miało się dobrze długo po naszym zniknięciu. *Cloud Gardens* eksponuje to słodko-gorzkie piękno świata, w którym nas nie ma”[18]. Spoglądając na ogrody, gracz nie myśli jednak o tym, że zostały one obmyślane w taki sposób, żeby mógł poznać perspektywę roślin. Świadczą o tym, oprócz wspomnianej wyżej przypadającej mu roli ludzkiego opiekuna roślinności, również uproszczenia w przedstawianiu życia i wzrostu roślin. Najbardziej oczywistym jest chyba całkowite pominięcie konieczności zapewniania im ziemi, wody, słońca czy cienia. Do rozrostu ogrodów potrzebne są jedynie odpady, porzucone przez człowieka przedmioty. Rośliny i śmieci stają się w *Cloud Gardens* pewnymi figurami, za pomocą których szerzej rozmawiać można o relacjach pomiędzy człowiekiem a innymi gatunkami. Anna Wandzel w swoim artykule opublikowanym w 2018 roku w „Tekstach Drugich” wprowadziła kategorię „sztuki roślin”[19], która wydaje mi się dobrze oddawać efekt, który udało się uzyskać odpowiedzialnemu za *Cloud Gardens* studiu noio. Badaczka definiuje sztukę roślin jako „projekty,

[17] <https://store.steampowered.com/app/1372320/Cloud_Gardens/>.

[18] <<https://www.heypoorplayer.com/2021/09/05/cloud-gardens-review-pc/>>.

[19] A. Wandzel, *Sztuka roślin*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2.

które powstają dzięki czynnemu udziałowi roślin i równocześnie generują wiedzę o trajektoriach ich życia w ramach społecznych środowisk obejmujących nie tylko przyrodę, ale i człowieka”[20], następnie pisze zaś o „kulturowo materialnych asamblażach czy też społecznych urządzeniach, które [...] pomagałyby nam lepiej zrozumieć, w jaki sposób rośliny, ludzie i przedmioty związują się, współdziałają i nieustannie na siebie wpływają [...]”[21]. Oba te stwierdzenia mogliby z czystym sumieniem dołączyć do opisów gry jej autorzy – *Cloud Gardens* eksponuje zupełnie nową koncepcję postapokalipsy, w której roślinna obecność pośród ruin nie tylko służy lepszemu zrozumieniu przeobrażeń świata zapoczątkowanych przez człowieka, ale dawno już będących poza jego kontrolą (na co zwracałem uwagę wyżej), jak również prowokuje gracza do zainteresowania się losem rozrzuconych śmieci i porzuconych budynków, eksponuje ich nowe, postludzkie życie w kategoriach wspólnoty sympojetycznej znanej z prac Donny Haraway, które badaczka, za M. Beth Dempster, definiuje jako „systemy wytwarzające się kolektywnie, w których nie ma określonych granic przestrzennych lub czasowych”[22]. Dempster do grona systemów sympojetycznych zalicza m.in. ekosystemy[23]. Charakteryzowane przez Annę Wandzel rzeczywiste sploty roślinności i odpadów kapitalistycznej produkcji, zebrane w ramach realizowanego przez Dianę Lelonek projektu artystycznego *Instytut dla Żywych Rzeczy*, to nowe, unikalne habitaty złożone z obiektów pozbawionych pierwotnego zastosowania i roślin funkcjonujących poza środowiskiem tradycyjnie z nimi kojarzonym:

Wgnieciona, rozdarta, plastikowa butelka, z której wyrasta rozchodnik ostry. Chrobotek strzępiasty porastający kawałek zbitej, zbrązowiałej gąbki. Krzaki jeżyn i truskawek wyrastające ze zniszczonego kozaka i zabrudzonego buta na obcasie. Różne gatunki mchów zarastające kolejno polietylenowe, przybrudzone pudełko po margarynie, zgniecioną pozostałość po kartonowo-fooliowym opakowaniu, oraz ułamany, plastikowy fragment sprzętu AGD[24].

Przywodzące na myśl postapokaliptyczny świat *Cloud Gardens* opisy znaleźć można również w artykule Elżbiety Rybickiej opublikowanym w tym samym numerze „Tekstów Drugich”. Badaczka następującymi słowami charakteryzuje instalację *Trafostacja* przygotowaną przez Joannę Rajkowską:

Trafostacja niszczała od lat, jak w wielu innych przypadkach została już zasiedlona przez roślinność ruderalną, artystka po konsultacjach z botanicami dosadziła jeszcze kilka innych gatunków ceniolubnych: paprocie, bluszcz, bodziszki, mchy, trzmieliny, i doprowadziła stałe zasilanie wodą. Dzięki niej naturalna sukcesja roślinna uzyskała dodatkowe wsparcie

[20] Ibidem, s. 280–281.

[21] Ibidem, s. 281.

[22] D. Haraway, *Nie uciekajmy przed kłopotami*.

Antropocen – kapitałocen – chthulucen (tłum. K. Hoffman, W. Szwebs), [w:] *Antropocen czy kapitałocen?*

Natura, historia i kryzys kapitalizmu, red. J.W. Moore, Poznań 2021, s. 56.

[23] Ibidem, s. 57.

[24] A. Wandzel, op.cit., s. 272.

i możliwość aktywnego i, co istotne, pozbawionego ludzkiej kontroli działania[25].

Charakterystykę *Trafostacji* Rybicka kończy konkluzją przywołującą na myśl wspomniane wyżej zdanie Heather Johnson Yu z recenzji *Cloud Gardens*: „choć *Trafostacja* wyrasta na ruinach, to jednak nie prowadzi do melancholijnej w gruncie rzeczy konstatacji schyłku, zniszczenia czy zaniku, lecz uzmysławia continuum życia materii, gdy erozja i rozkład kooperują z regeneracją. Uświadamia zarazem, że w tym obiegu materii to nie człowiek (i artysta) będzie siłą sprawczą” [26].

Cztery ukazane w niniejszym tekście perspektywy ułożyć można chronologicznie, aby ukazać proces upadku i ruiny. Porzucone obiekty gromadzą się w wielkie góry śmieci, konsekwentnie zdobywane i przeobrażane przez rośliny. Opuszczone budynki stają się miejscami, w których dosłownie rozkwita nowe życie. Opuszczone przez człowieka obszary podlegają ciągłym zmianom i transformacjom za sprawą działania roślinności. Świat, do którego wreszcie człowiek powraca, staje się światem obcym, wrogim, nieprzychylnym i niebezpiecznym. Trzy pierwsze etapy charakteryzuje coraz większe oddalenie człowieka, czwarty jest momentem ponownego zbliżenia, podczas którego napisane muszą zostać na nowo zasady współżycia w obrębie środowiska. Nikt nie jest w stanie przewidzieć przyszłości, dlatego sztuka – niezależnie od tego, czy chodzi o rzeczywiste instalacje Lelonek czy Rajkowskiej, czy fikcjonalne gry, filmy, książki lub komiksy – służy wyobrażeniu sobie możliwych scenariuszy i może pokierować nasze poszukiwania wiedzy na tory wiodące do sympojetycznych wspólnot takich jak postulowane przez Rybicką biopolis splatające materialne, społeczne i polityczne życie miasta ze środowiskiem przyrodniczym[27].

BIBLIOGRAFIA

- Backe H.-J., *Within the Mainstream: An Ecocritical Framework for Digital Game History*, „Ecozon@” 2017, vol. 8, nr 2, s. 39–55
- Chang A., *Playing Nature: Ecology in Video Games*, Minneapolis 2019
- Halberstam J., *Przedziwna sztuka porażki*, Warszawa 2018
- Haraway D., *Nie uciekajmy przed kłopotami. Antropocen – kapitałocen – chthuu-cen* (tłum. K. Hoffman, W. Szwebs), [w:] *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J.W. Moore, Poznań 2021
- Juul J., *Fear of Failing. The Many Means of Difficulty in Videogames*, [w:] *The Video Game Theory Reader 2*, red. B. Perron, M.J.P. Wolf, London – New York 2009
- Kłosiński M., *Frostpunk – tęsknota za biopolityką stanu wyjątkowego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 284–298
- Kubiński P., *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016
- Rybicka E., *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 57–74

[25] E. Rybicka, *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 58.

[26] <<https://www.heypoorplayer.com/2021/09/05/cloud-gardens-review-pc/>>.

[27] E. Rybicka, op.cit., s. 59.

Szleszyński B., *Jak przeżyć traumę apokalipsy i odzyskać wiarę w ludzi (w grze „The Last of Us”)*, „Napis” 2013, vol. XIX, s. 364–376

Wandzel A., *Sztuka roślin*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 272–283

<https://store.steampowered.com/app/1372320/Cloud_Gardens/>

<<https://www.heypoorplayer.com/2021/09/05/cloud-gardens-review-pc/>>

LINKI

Fallout (Interplay Entertainment, 1997)

Fallout 2 (Black Isle Studios, 1998)

Fallout 3 (Bethesda Game Studios, 2008)

Fallout 4 (Bethesda Game Studios, 2015)

Frostpunk (11 bit studios, 2018)

Mutant Year Zero: Road to Eden (The Bearded Ladies, 2018)

S.T.A.L.K.E.R.: *Cień Czarnobyła* (GSC Game World, 2007)

S.T.A.L.K.E.R.: *Czyste Niebo* (GSC Game World, 2008)

S.T.A.L.K.E.R.: *Zew Prypeci* (GSC Game World, 2009)

The Last of Us (Naughty Dog, 2013)

The Last of Us Part II (Naughty Dog, 2020)

LUDOGRAFIA



Pogotowie cateringowe [Catering emergency]

ALPHA
VARIA



Przed ujęciem [Before shot]

Fight for Nothing: Fight Club and Nihilism in Capitalist Society

GEORGIOS KARAKASIS

University of the Basque Country (UPV/EHU)

JONATHAN LAVILLA DE LERA^[1]

University of the Basque Country (UPV/EHU)

ABSTRACT. Karakasis Georgios, Lavilla Jonathan, *Fight for Nothing: Fight Club and Nihilism in Capitalist Society*. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 149–160. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.09.

This paper analyses the movie *Fight Club* (1999) from the philosophical point of view. We reflect on the split personality of the protagonist, showing how the former represents the subject of the modern society, who, unable to find completion in ceaseless consumerism, embarks upon a personal journey towards the annihilation of every value of his world. This process of annihilation, which at first takes the form of a closed group of people, evolves into an expansive way of annihilation. The latter symbolizes modern society's evolved subject's will to destroy the foundations of capitalist society.

KEYWORDS: *Fight club*, film, consumerism, nihilism

Introduction

The aim of this paper is to offer a Schellingian^[2] philosophical analysis of the movie *Fight Club* (1999),^[3] focusing on the issues of capitalism, consumerism and the protagonists' acceptance of a radical nihilism in order to confront- and annihilate- modern society's capitalist and consumerist spirit.^[4] Our paper has three parts, each one constituting a step further into what nihilism is in modern society and, in addition, how this nihilism, having reached the peak (or bottom) of the subject's self-illumination, ultimately has no other way than to break out and become an ideological claim, a rallying cry for the annihilation of the roots and pillars of modern society. The *Fight Club* matures violently as to spawn a nihilist project, *Project Mayhem*.

In the first part, we will consider the reasons and the conditions which led the protagonist, Jack^[5] (Edward Norton), to his magnificent split personality, when he becomes Tyler (Brad Pitt), the unconscious^[6] drive towards the

longing for breaking every social and personal bond. Tyler is more than an unconscious will finding its way out to the surface: he is the will

[1] This paper has been supported by AKTIBA-IT (IT1762-22), a research group of the University of the Basque Country and funded by the Basque Government.

[2] Even though our interpretation of *Fight Club* is based on Friedrich Schelling's philosophy and his concept of what the human being is, there is no doubt that the film can also be interpreted from many different philosophical/cultural perspectives, given the great variety of topics it features. For a postmodern Deleuzian analysis of the film, see W. Brown, D.H. Fleming, *Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher's Fight Club*, "Deleuze Studies" 2011, vol. 5, no. 2, pp. 275–299; and K. Greenwood, "You are not a beautiful and unique snowflake": *Fighting and Ideology in Fight Club*, "M/C Journal" 2003, vol. 6, no. 1. For a Marxist analysis, see A. Kornbluh, *Marxist Film Theory and Fight Club*, London 2019.

which comes to know itself as such, as willing itself and not tolerating any restrictions.

In the second part, we will see how the protagonist, and his doppelganger, represent the individual in modern society, who has

[3] The film is based on the homonymous novel by Chuck Palahniuk written in 1996. A very thorough analysis of Palahniuk's work can be found in the second issue of volume 2 of the *Stirrings Still* journal. More specifically, see J. Kavadlo, *The Fiction of Self-destruction: Chuck Palahniuk, Closet Moralists*, "Stirrings Still" 2005, vol. 2 no. 2, pp. 3–24; J.A. Sartain, „*Even the Mona Lisa's Falling Apart*": *The Cultural Assimilation of Scientific Epistemologies in Palahniuk's Fiction*, "Stirrings Still" 2005, vol. 2, no. 2, pp. 25–47; P. Kennet, *Fight Club and the Dangers of Oedipal Obsession*, "Stirrings Still" 2005, vol. 2, no. 2, pp. 48–64; R. Bennet, *The Death of Sisyphus: Existentialist Literature and the Cultural Logic of Chuck Palahniuk's „Fight Club*", "Stirrings Still" 2005, vol. 2, no. 2, pp. 65–80; P. Mathews, *Diagnosing Chuck Palahniuk's „Fight Club*", "Stirrings Still" 2005, vol. 2, no. 2, pp. 81–104; A. Casado da Rocha, *Disease and Community in Chuck Palahniuk's Early Fiction*, "Stirrings Still" 2005, vol. 2, no. 2, pp. 105–115; A. Hock Soon Ng, *Muscular Existentialism in Chuck Palahniuk's „Fight Club*", "Stirrings Still" 2005, vol. 2, no. 2, pp. 116–138; and C. Kerr, *A Review of „Haunted*", "Stirrings Still" 2005, vol. 2, no. 2, pp. 139–142.

[4] For a philosophical analysis of the movie, covering a variety of issues, such as gender/masculinity and morality, see Th. Wartenberg (ed.), *Fight Club*, London 2012; and F. Collado-Rodríguez, *Chuck Palahniuk: Fight Club, Invisible Monsters, Choke*, New Jersey 2013.

[5] Even though the narrator's name is never clearly said in the movie, he still sometimes calls himself Jack, a name taken from a scene where the protagonist reads a *Readers Digest* article about the human body.

[6] For Schelling's contribution to the understanding of the unconscious in philosophy, psychology and psychoanalysis, see S.J. McGrath, *The Dark Ground of Spirit*, London 2012; T. Fennichel, *Schelling, Freud, and the Philosophical Foundations of Psychoanalysis*, London 2018; and G. Barentsen, *Romantic Metasubjectivity Through Schelling and Jung: Rethinking the Romantic Subject*, London 2020.

accepted the personal challenge of nihilating every meaning that society and the institutions have tried to impose upon him. His total nihilistic rejection of every meaning and purpose that this life may have occurs through the cleansing and liberating use of violence – violence directed against one's own self and being. Seen in the light of Schelling's philosophy,[7] the individual is in the state of ceaseless contraction, aiming to safeguard his own will by casting away and dismissing every possible constraint that society and the moral values system would try to enchain him with.

In the last part, the contraction becomes a violent nihilistic expansion. *Fight Club* is transformed into *Project Mayhem* and what was a purely personal existential struggle becomes a devastating overwhelming unleashing of nihilism; the absolute rejection of the world expressed no longer as a personal way of life or conviction but as a totally political act of willing the annihilation of every norm and structure, of willing *nothing*.

Jack Unbound: the will to break free

The life of *Fight Club's* protagonist has been well described by Diken and Lausten:[8] he is mobile in the mobile network society. Jack has a well-paid work which compels him to travel; he fully participates in consumerism, which is clearly symbolized by his care for decorating his house with new products advertised in the Ikea catalogue; he can *decorate* his home and his life as he wishes. Being creative, being unique, in fact, is no longer opposed to the system, but to what capitalism promotes: previous societies of disciplines have become societies of control,[9] and there is no more a panoptic which prohibits doing this or that, but a big market where it is possible to buy every kind of *perversion*. Stated diversely, it could be claimed with Foucault that the century has *become Deleuzian*.^[10] To be *creative*, to find *lines of flight* is not any more to fight against society, but to engage the mobile network society. So, Jack identifies himself with the constantly renewed furniture and household items.

However, this process of constantly renewing his domestic furnishings, this process of completing himself, does not guarantee him a solid identity. Jack advances in accordance with the continuous progress of capitalism, but in that process, he does not manage to feel complete. Jack does not have the feeling of being well-rooted and part of something, but rather an anonymous passenger of a train in motion, from which he cannot get off. He is mobile and flexible, ready to travel, to constantly renew his life according to society's progress and to adapt himself to his boss' requests. We could claim that Jack is in progress, like the mobile society, up to the point that he is nothing else than that renewing process. In fact, Jack's duality is produced by this situation. He can buy whatever he longs for on the train in motion where he is, but he cannot get off that train. He cannot stop being mobile and flexible. He cannot stop desiring the stuff sold on the train. His frustration derives from that situation, as a desire to abandon the locomotive and put down roots, to feel part of something. Tyler is nothing more than the call of Jack's stomach, the call that compels him to stop the consumerist flux in which he is imprisoned, as he does not really feel alive. To become free consists in fighting for stopping the motion that leads him forwards.

Jack's problem is not an individual one, that is to say, it is not psychological, but political. Continuous mobility produces vertigo, a kind of dissatisfaction with our lives, as if they were not ours. There is a discontent with society, which, even if led to be original, does not manage to find an identity for itself, apart from the continuous flux that pushes it forward. Global mobility propels us forward and we also carry this mobility itself forward, with no solid identity nor a group with which we feel identified. To solve the many potential dangers this kind of disaffection could produce, the train is well equipped with an escape mechanism to release the malaise: pills (also those against insomnia, which Jack's doctor refuses to prescribe for him), gyms, pubs, nightlife, self-help groups, and so on. The mobile society supplies individuals

with a varied range of escape mechanisms with which they can purge their discontent, as if they were mere psychic problems and not political ones. Jack's insomnia problems compel him to go to the physician, and even if he does not want to give pills to Jack, he supplies him with the key for a kind of catharsis: Jack starts joining some self-help groups, in which patients of several specific serious diseases gather together to share their grief. Although he joins them as a *tourist*, sharing his pain with other people functions as an escape valve; he manages to sleep again, i.e. he manages to get rid of his crazy desire to change his life.

This change in his life seems to solve his problems. The longing for being different disappears and he finds a way to sleep. Nevertheless, this remedy is not long-lasting in Jack's case. Marla (Helena Bonham Carter), another *tourist* in self-help groups, enters the scene. Her presence disturbs Jack. He is no longer able to purge his frustration in those groups due to Marla's presence. Marla's character not only

[7] Our analysis of the individual's contraction, and its later evolution into an expansive reaction, is directly influenced by the following work: F. Schelling, *Philosophical Investigations into the Essence of Human Freedom*, New York 2006; nonetheless, our goal is not to provide a detailed interpretation of Schelling's work but, using some basic concepts of it, depict the modern individual in their unceasing struggle between the contraction and expansion taking place inside it. For a more detailed account of Schelling's *Freedom Essay*, see the following works: M. Heidegger, *Schelling's Treatise on the Essence of the Human Freedom*, Ohio 1985; B. Freydberg, *Schelling's Dialogical Freedom Essay*, New York 2008; M. Kosch, *Freedom and Reason in Kant, Schelling, and Kierkegaard*, Oxford 2012; and D. Vanden Auweele, *Kant and Schelling on the Ground of Evil*, "International Journal for Philosophy of Religion" 2019, vol. 85, no. 2, pp. 235–253.

[8] B. Diken, C.B. Lausten, *Enjoy Your Fight! Fight Club as a Symptom of the Network Society*, "Cultural Values" 2002, vol. 6, no. 4, pp. 349–367.

[9] Cf. B. Diken, C.B. Lausten, op.cit.

[10] M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, "Critique" 1970, vol. 26, no. 282, p. 885.

reveals to Jack that his problems are not merely his own, but it also shows that Jack's medicine is a mere temporary arrangement. The catharsis of the groups does not solve the identity problem produced by the network society. Jack is not the one he would like to be, and he does not feel free. The train keeps moving and the programmed lines of flight do not drown his sorrows. Jack's insomnia reappears and Tyler emerges as the change he needs in his life in a completely different way, i.e. in a radical way.

After approximately one hour and 45 minutes of the film, one of the key moments in the plot is disclosed: Jack and Tyler are *the same person*. Tyler is the one who clearly explains what is going on. Jack was looking for a change in his life, but he was not able to do so on his own. Tyler is Jack's repressed longing for change; Tyler is that *other* who Jack would like to be, although he doesn't dare to directly go for it. Jack's identity is split into being the one he actually is and the other he would like to be but doesn't manage to be. Tyler is the latter, when the repressed self breaks into the domain of the former. Tyler is Jack when the latter loses consciousness, which is to say, he is the repressed self when released. In fact, Tyler claims to be *free*. In the following lines, we try to set out how this claim must be understood politically, and not just as a psychological and individual matter. To do so, we have to consider what it means to be free and which is the way of life Jack wants to finish off.

To start with, the protagonist does not feel free: so, we should consider what compels him to remain working for the continuous progress that urges us to go forward. To a large extent, we could state that Jack is afraid of losing the train and the *mild* comfort it guarantees. The same life he hates and would like to change, i.e. that life of consumerism identified with the objects that decorate his home, makes him a prisoner. That is why the radical process of change presented by Tyler begins with the explosion in his condo. It is only after Jack has lost forever what kept him firmly fastened to the train of mobility that the process of change may commence. To

become free, that is to say, to become Tyler, the one Jack would like to be, means getting rid of the mobility flux that compels him to develop his routine. Blowing up his condo is the first and necessary move to fight against Jack. In order to change his life, first he must be brave enough to lose the many facilities and pleasures supplied by consumer society. Once the condo for which he works and where he lives is destroyed, he embarks upon the real change, which is entirely different from a temporary arrangement.

Hence, to start changing his life means disconnecting himself from the network society. The first thing to combat with is the fear of being disconnected; that implies losing the facilities supplied by the connection, the mild pleasures that filled his previous life. To get rid of his condo is as painful as necessary; after having lost it, Jack will no longer be dependent on it. By means of that painful experience, Jack conquers his freedom. He may have let behind his previous facilities, but gradually he will understand that he had been a prisoner to them. The necessary step of choosing that change is related to learning not to be afraid of experiencing pain. Only one who is able to turn down several kinds of catharsis offered by the system – pills, self-help groups, the pleasure of purchasing – and to direct his discontent to the fight against that way of life we hate, will be able to gain freedom. To fight against oneself means not just to feel pain and, thus, to realize that we are alive, but also to start grasping freedom, since we are no longer afraid of suffering physical pain. Fighting is not solely a symbol of change, but something more; the necessary means to become free.

The nihilist contractions of modern society's subject

So far, we have seen how the true feeling of pain has become the quintessential factor for Jack's decision to split into two, Tyler being the other part, and to struggle to free himself from every constraint, his former life not excluded. In this part, we will take a closer look at the

way the protagonist, as the subject of the modern society, and having realized the personality split into his symbolic and ontic representation, even though the lines between them are very blurry, if existent at all, is contracting his core to a nihilistic philosophy striving to protect and safeguard his self from every possible external/social influence. In this process, in this ceaseless *sliding*, a term used many times in the movie, the individual manages to avoid every possible friction that society and modern lifestyles could cause him. In this first stage, everything is pure negation for the sake of negation; negation and the philosophy of nihilism are not set forth as a solution or as a necessity to change the world, but, on the contrary, as the conscious decision of a protagonist finding himself in an endless activity of contraction, of dismissing every external force during his own self (un)making. The basic elements/events that characterize our protagonist during this first phase are the rejection of every hope and the violence as a purifying act and as means of destroying every single bond that modern society seeks to tie the individual with, the oppression of the master not excluded. "And then something happened. I let go... Lost in oblivion. Dark and silent and complete. I found freedom. Losing all hope was freedom." This realization, this revelation which took place when the protagonist was in the comforting hug of Robert Paulsen (Meat Loaf), a former bodybuilder who had had his testicles removed due to a testicular cancer provoked by the excessive use of steroids, is one the most important moments in the movie; it is the beginning of a life without hope, without an optimistic belief that everything happens as it happens because of a reason. The new world unconcealed in the eyes of the protagonist is a world where order and system are only imposed elements and not even remotely the constitutive elements of the world as we know it. This decisive act of casting doubt on the main structure of reality and the way the latter is to be perceived, analysed and lived by us, was hinted to us in a thought-provoking extract by Friedrich Schelling:

After the eternal act of self-revelation, everything in the world is, as we see it now, rule, order and form; but anarchy still lies in the ground, as if it could break through once again, and nowhere does it appear as if order and form were what is original but rather as if initial anarchy had been brought to order. This is the incomprehensible base of reality in | things, the indivisible remainder, that which with the greatest exertion cannot be resolved in understanding but rather remains eternally in the ground. The understanding is born in the genuine sense from that which is without understanding. Without this preceding darkness creatures have no reality; darkness is their necessary inheritance.[11]

This struggle between order and chaos, between our need to live our lives in a structured and well-organized way and our desire to live unconstrained by social norms and roles[12] is depicted in a dialogue between the protagonist (Edward Norton), whose name is never mentioned in the movie, and his symbolically represented alter ego, Tyler Durden, after the former's condo has been utterly destroyed as a consequence of a bombing. The former, having gone to a bar with his alter ego, and in a state of despair after the loss of all his material possessions in the flames, claims the following:

when you buy furniture, you tell yourself, that's it. That's the last sofa I'll need. Whatever happens, that sofa problem is handled. I had it all. I had a stereo that was very decent. A wardrobe that was getting very respectable. I was close to being complete. (*Fight Club*)

In his mourning, the protagonist, an individual from modern society, is grieving for the loss

[11] F. Schelling, op.cit., p. 29.

[12] Žižek highlights the extremely fragile stability of the world we live in in his comment in that: "the status of our 'spiritual' universe is thus far more fragile than it may appear: the natural environment within which our civilization can thrive is the product of a radically contingent set of circumstances, so that at any moment, owing to the unforeseen consequences of man's industrial activity or to its own unforeseeable logic, nature can 'run amok' and go off the rails" (S. Žižek, *The Indivisible Remainder: an Essay on Schelling and Related Matters*, London 2007, p. 74).

of everything that was supposed to offer him his completion. He was close to being complete, even though this seeming nearness would never lead him to what he considered completion. The belief that material possessions, the “IKEA” way of life, could eventually make us happy too, and give meaning to our lives in the modern society is crushed by Tyler Durden’s reply to this “existential wannabe” crisis for the protagonist:

Right. We’re consumers. We are by-products of a lifestyle obsession. Murder, crime, poverty. These things don’t concern me. What concerns me are celebrity magazines, television with 500 channels, some guy’s name on my underwear. Rogaine. Viagra. Olestra [...]. I say never be complete. I say stop being perfect. I say let’s evolve. Let the chips fall where they may. (*Fight Club*)

In this answer, we find the open declaration of war against every idea, belief and material possession that should be meaningful in our lives. The protagonist’s mourning for the loss of his “completion” is now taken apart by his alter ego as mere senseless whining for a dream that could never offer the meaning and the happiness that he sought so much. The interesting thing here is that his proposal is not about establishing greater ideas and values nor, of course, empathy towards people that are suffering and dying. What is set forth is a different approach towards what life is, a nihilistic annihilation of both consumerism and the empathy-focused spirit of our society and world; there is no mourning for the loss of material possessions, not even mourning for the loss of human lives. Our life is not perfect, nor will it ever be. There is no hope in this life; our greatest evolution is the comprehending and accepting of this daunting liberating fate; “let the chips fall where they may,” or in other words, let the order collapse in the chaos it originally sprang from. Mourning for a loss is presented as the feeling of pain and frustration because our plan; our life did not go the way we wanted it to go. Nevertheless, the question/affirmation presented here is whether there is a plan, a pathway from which we seek to get away. If there is no order in the world, there is no plan, and if there is no plan, there is no loss,

only the dominance of contingency, the chaos of possibilities and their actualization. The only thing that matters is the “ever-sliding,” the unstoppable contraction of the subject to himself, a contraction which nihilates the importance of every external factor, be it value, idea or belief, and keeps contracting while in the process of his world excluding/erasing self-contemplation.

Of course, the contraction of the subject into himself is not a mere process of thought, a decision to step away from the world and live as a hermit. On the contrary, the contraction needs the image of the world, of its potential expansion, so as to reaffirm itself as the nihilistic opposite of the latter. Since the image of modern society and of the modern world led to the awakening of the protagonist’s desire to contract himself, there can be no exclusion nor escaping from the world. The world, however, is now projected as the enemy of the I, the dangerous and corrupting Not-I. The world-denying subject emerges from the world first as a contracting activity for the sake of personal safeguarding in the non-belonging to the world, and then, as we will see in the next chapter, as an expanding will for *nothing*.

The process of contracting cannot and should not be seen as a mere thinking activity of denial. It materializes immediately by showing us the event/activity which is going to dominate and control the subject from now; this activity is violence. The movie emphasizes the importance of associating both nihilistic thought and its main activity, namely violence, by immediately connecting the scenes in which they appear. While the aforementioned conversation in the bar introduced us to the acceptance of the non-perfection of the world as our evolution, right after getting out of the bar Tyler asks as a favor of the protagonist, which is to hit him. He explains that he has never been into a fight and that he wanted to feel what it is to be hit. Tyler, of course, as we have already said, is the symbolic representation of the protagonist and he beautifully depicts the subject of modern society who has decided to nullify the world and is now in need to start acting against this nulli-

fication. After some hesitation, the protagonist finally hits Tyler, thus, his own self. Violence and fighting appear as the way in which the subject will shut himself out of the world. His denying the world comes as the denial of the safety of the subject. If the subject/actor really wants to be able to live in this world without order, he must also take away the fear of pain in all its forms. By hitting himself, the protagonist has managed to materialize his own rebuff of the world, since he is no longer afraid of any kind of violence that the world may unleash against him. By hitting himself, he becomes the master of his own violence and no longer sees himself as a slave to his fear, to the possible failure of his plans and to his life. This is a crucial moment in the movie, because when the protagonist is fighting against Tyler, against his own self, people are coming out of the bar and what they see is a guy hitting himself. At first, they laugh but they stay to watch the event, and after some time more and more people gather to unleash their violent activity one against another. Soon, because of the number of people interested in this Club, they move to the cellar of the bar, where the founder of the Club, the symbolic representation of the protagonist, Tyler, sets out the rules of 'Fight Club.'

This leads to the foundation of 'Fight Club.' The establishment of this club is not to be understood as a kind of invention, of something that had not been thought before. On the contrary, it is the materialization of the violent potentiality of a generation that wants to break its chains, break away from society, but did not know the way to do so. The club was something of a revelation, the enlightening of a subject who has finally found the way to contract himself away from the society, away from the world and away from what he used to be up until that moment. Commenting on the creation of 'Fight Club,' the protagonist says: "It was right in everyone's face. Tyler and I just made it visible. It was on the tip of everyone's tongue. Tyler and I just gave it a name."

The emergence of the Club paved the way, as we have seen, for the more intense contraction of the modern subject to itself. Its main

goal is neither to expand nor to attract people or become something more than it is: a (self) denying violent activity. This is the reason why "the first rule of Fight Club is that you do not talk about Fight Club. And the second rule is that you do not talk about Fight Club!" Of course, more and more people would come and join the Club, but the message and the core of the Club never change; it is not supposed to become a movement, an ideology or a trend. It serves only as the means for the endless contraction of the individual, and as the site where violence and pain could be lived, enjoyed and appreciated as such; in other words, true denial through true violence. The denial is two-fold: contemplative denial of modern society along with all its components and ontic denial of being chained to any kind of social restrictions/chains by the voluntarily unleashing of violence against his own fear of getting hurt in the world. Violence and pain are not only means through which the body and the self can be elevated to something higher and transcendental. Violence and pain are the self and everything that the self can be. The body is not trained through fighting; it becomes the receiver of pain and violence, the recipient of the only possible meaning of what this world can signify. Pain is lived and enjoyed, and this is why ontic violence is of such importance. This point of view is highlighted when the protagonist and Tyler are on the bus and see some advertising posters of underwear from a famous company and comment on this:

Narrator (Edward Norton): I felt sorry for guys packed into gyms trying to look like how Calvin Klein or Tommy Hilfiger said they should. Is that what a man looks like?

Tyler: Oh, self-improvement is masturbation. Now, self-destruction... (*Fight Club*)

For the nihilist becoming protagonist, training just to have a stronger and more beautiful body is equal to masturbation, to a mere act of self-pleasure. Self-destruction is what really matters, because self-destruction is seen as such by the criteria imposed by the society and its norms and habits. A body which enjoys the feeling of pain could never be perceived as

something positive and good in modern society, while, on the other hand, a trained body as a beautiful expression of health and power is not only approved but also promoted and viewed as an objective. Against this perception of the body, *Fight Club* promotes self-destructive tendencies to owning a body which has integrated violence into its everyday life. Violence is his life and the moments of not experiencing it constitute a short break from reality. For the protagonist, violence is more than a tool; it is a liberating and purifying act which kills society-imposed ethical norms and brings life forth as the joy in feeling pain, and violence as beauty. Every bond that the protagonist breaks in his life is a liberating act baptized in blood and self-destruction. Life can only have its meaning as an endless game with the individual's possibility of annihilating his own existence. Quoting Tyler before getting hit for the first time: "You can't know yourself if you haven't! [been in a fight]. I don't wanna die without any scars!"

In this first phase of the contracting individual, violence serves two major roles: to deprive the subject of its fear of getting hurt and to liberate him from any master that could control him using any kind of violence, psychological or corporal. In a nutshell, the subject can only nullify the world if every fear or sense of order and system are nullified in his vision of the world. In the first case, regarding the personal struggle against pain and fear, we have to mention one of the most striking scenes in the movie, when Tyler forces the protagonist to face his own fear of pain by chemically burning his hand. The prelude to this burning and what is said during this extremely violent act is of crucial importance, if not the quintessence of the whole movie; that is why we deem it appropriate to let the character, Tyler, speak on his own:

People found clothes got cleaner when washed at a certain point in the river... Human sacrifices were once made on the hills above this river. Bodies burnt. Water permeated the ashes to create lye. This is lye. The crucial ingredient. Once it mixed with the melted body fat, a white soapy discharge crept into the river. (*Fight Club*)

Right after this, Tyler tightly grasps the hand of the protagonist and spills lye on it. The protagonist is driven to extreme suffering, whereas Tyler's words are not words of consolation but a prelude to the ultimate evolution of the protagonist in his most nihilistic form. The speech goes as follows:

Don't shut the pain out. The first soap was made from heroes' ashes, like the first monkey shot into space. Without pain or sacrifice, we would have nothing. This is your pain, this is your burning hand... You're feeling premature enlightenment. It's the greatest moment of your life... Our fathers were our models for God. If our fathers bailed, what does that tell you about God? Listen to me. You have to consider the possibility that God does not like you. He never wanted you. In all probability, He hates you. This is not the worst thing that can happen. We don't need Him Fuck damnation, fuck redemption. We are God's unwanted children? So be it! First, you have to give up. First, you have to know, not fear, know that some day, you're gonna die. It's only after we've lost everything that we're free to do anything. (*Fight Club*)

After the end of this ritual, Tyler says: "Congratulations. You're one step closer to hitting the bottom." This is our protagonist's baptism of fire; killing his own fear, and rebirth in the joy of pain and fight. By hitting the "bottom," the protagonist reaches the highest peaks of his own being in violence and being as violence. When violence and blood become what defines one person, then no fear can exist, because the effects of violence no longer hold the terrifying upshots that most people would attribute to it. Making violence and pain a part of his own being, or to put it more accurately, his entire own being, the protagonist can no longer be tied to any social, moral or religion bonds. This is clearly and explicitly depicted in rejecting the authority of fathers and of God; no salvation is needed, no redemption, since pain, violence and *nihil* have reshaped the new unfettered individual. The acceptance of *nihil* comes hand in hand with the acceptance of the chaotic nature of our own existence. The subject symbolically resurrects as the creation of chaos and of despair; despair not because of his having reached

absolute pessimism, but, on the contrary, as the repudiation of the meaning of hope itself. No hope, no redemption, no salvation; only pain, chaos and nothingness.

Once this personal, bloodied rebirth has taken place, once the subject has spurned every authority of master, be it father or God, the concept of the master *per se*, at least for the subject, is no longer existent as such. The rejection of the master is brilliantly depicted mainly in two scenes: in the cellar of the bar, when the owner of the bar, Lou, unaware of the fact that it was the basement of the Fight Club, asks everyone to leave, and the second one when the narrator hits himself in front of his boss proving to him that the latter no more holds any power over him and that the new rules are no longer set by the master but by the new-born chaotic, nihilistic subject.^[13] Even though the two scenes are remarkably accurate, when describing the “dethronement” of the master, the one in the bar basement makes us understand that our subject, in this case Tyler, is not only immune to any kind of violence but also becomes the master of violence in both its psychological and physical form. When Tyler refuses to vacate the bar basement, Lou, by means of an armed bodyguard standing behind him, starts hitting him. Instead of fighting back or trying to defend himself, Tyler starts laughing and poking Lou. Each punch from Lou provokes a kind of lunatic laughter, which intimidates the puncher, while at the same time humiliating him as being incapable of mastering his own violence.

The violence of the master does not fear nor submission; the master can no longer use violence effectively and we see that the king is naked. The master is no longer a master if the threat and the execution of violence could provoke fear anymore. This is majestically understood when the bloodied Tyler throws Lou on the floor and while laughing/spitting blood on his terrorized face, he screams at him: “You don’t know where I’ve been, Lou!” This is the final act, the indisputable proof that there is a new master, much stronger than the former one. Tyler, and the narrator, have gone off on

a journey to the bottom of the nihilistic core of their philosophy. They have decided to do so using violence against their own selves and becoming masters of it. Tyler does not have to hit Lou; he has already outpowered him by showing that what made Lou the master for so long, namely, the use of violence and fear, goes to waste when used against a subject who has seen nothingness and the death of every meaning. From now on, there is a new master, who is almost invincible; his invincibility does not lie in his lack of fear of violence, but in the redefinition of his own being as birth of chaos and nothingness; a redefinition of what violence is and of what its meaning and purpose will be hereafter.

Willing *nothing*: from Fight Club to Project Mayhem

So far, we have seen our subject, the narrator and Tyler, in his contraction, his safeguarding his recently formed nihilistic core of any possible enchainment/influence from the world, be it moral value, religion, capitalism and any other sort of philosophy or ideology. Nevertheless, the phase of contraction is always in a state of interplay with what it tries to keep out, namely the world. The world is the enemy, of course, but is still the crucial factor for nihilism to be able to define itself. While contracting, the subject is making a careful retreat from the world so as to maintain pure and untouched its core. The first two rules of Fight Club were: “We do not talk about Fight Club.” Fight Club, however, had been gaining more and more renown because people were becoming interested in it. As the two rules dictate, however, the goal is not to expand like a phenomenon, philosophy or ideology; Fight Club is a way of life,

[13] Žižek interprets this scene as the emergence of a pure subject rising from the subject’s total self-degradation when he gets deprived of every practical and symbolic significance attributed to him, losing, thus, even the minimum level of his dignity. Cf. S. Žižek, *El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?*, “Archipiélago” 2002, vol. 53, pp. 47–51.

a disavowal of the world through violence and the forming of a new subject. Nevertheless, the contraction could not ceaselessly continue its retreat from the world. Finally, it changes the guideline, it becomes a violent expansion and a will to annihilate the enemy – not just keep him at a distance. In other words, the subject now wills *nothing*.

One day, Tyler starts giving assignments, “homework” for the members of Fight Club. Spike traps are set on the streets, computer and video stores are vandalized, cars and antennas are destroyed and flight safety instructions cards in airplanes are replaced with ones showing people screaming and in state of agony and fear, among other things. Every single assignment aims at humiliating the spirit of modern capitalist consumer society and hits hard at its pillars, namely the feeling of safety, order and the well-being of each citizen in general. Furthermore, what started as “homework” becomes a mechanism for recruiting members for the new Fight Club, titled *Project Mayhem*. The narrator wakes up one day and finds in front of his door one member of Fight Club standing in a military posture. Tyler informs the narrator that if he manages to stay there for three days without food or shelter, only then will he be accepted into the house.

When this first member is finally accepted, Tyler asks him whether he has brought with him two black shirts, two pairs of black pants, one pair of black boots and black socks, one black jacket and 300\$ personal burial money. This explicit expression of the spirit of army discipline and hierarchy makes us understand that even Chaos needs its Order in order to make nothingness its reality. While the spirit of Fight Club was one of rejecting chains and moral/social impositions, the club of a fraternity now becomes something bigger, something more disciplined, a vast nihilistic expansion. As more and more members are recruited, all wearing black clothes and shaving their heads, the rules of the new-born *Project Mayhem* change as well. The first rule is that “you don’t ask questions

about *Project Mayhem*” and the second one “you don’t ask questions about *Project Mayhem*!”

The subject who, during the existence of Fight Club, was in a state of endless contraction, now realizes that the nihilistic expansion will not happen if there is no order. Thus, order is what gets imposed on the members, very strict and brutal order, which homogenizes them in their becoming aware that no difference is to be accepted or tolerated in *Project Mayhem*. The most frightening proof of this evolution of Fight Club into *Project Mayhem* takes place when one member of the *Project*, and a good friend of the narrator, Robert Paulson, gets shot in the head by the police during a combined assault against an artistic monument and a franchise coffee bar. The dead body lies at the centre of the *Project Mayhem* house and as all the members gather around him, an intense conversation takes place between the shocked narrator and some of the *Project*’s members. When one of the members proposes to bury the body so as to get rid of every possible piece of evidence, the narrator reacts emotionally, saying that the dead deserves respect. A member counterargues that he was killed while serving *Project Mayhem* and when the narrator calls him by his name, another member scared asserts that in *Project Mayhem* people have no names. The narrator insists on saying that he did have a name, i.e. Robert Paulson, making an “enlightened” member reach the ground-breaking deduction, abundant in symbols and significance, that “in death, a member of *Project Mayhem*, has a name.” In *Project Mayhem* you become a person after you die; the name is necessary to prove that the project is real and that it acts in a real and ontically actual way. But as long as a member is alive, he is no longer a free person, since he has voluntarily evolved into the ontic expression of the nihilistic expansion of the chaotic subject. *Project Mayhem* is without any doubt the incarnation of Chaos; but Order becomes its strongest weapon.

So far, we have seen the chaotic and destructive nature of *Project Mayhem*; but ac-

ording to which plan can this happen? To quote the narrator: "the plan is to blow up the headquarters of these credit card companies and the TRW building. If you erase the debt record, then we all go back to zero. You'll create total chaos."

The most interesting part is the way this destruction will happen. In order to blow up the buildings, nitroglycerine is going to be used, and the this is going to be produced through soap, which will be made from human fat. The process is explained in detail by Tyler while he and the narrator are scavenging the garbage of a liposuction clinic.

Tonight... we make soap. To make soap, first we render fat. The salt balance has to be just right so the best fat for soap comes from humans... A liposuction clinic. Richest, creamiest fat in the world. Fat of the land! [...] As the fat renders, the tallows float to the surface. Once the tallow hardens, you skim off a layer of glycerin. Add nitric acid, you've got nitroglycerin. Then add sodium nitrate and sawdust, you've got dynamite. Yeah, with enough soap, one could blow up just about anything. (*Fight Club*)

In this brilliantly vivid description/critique of modern capitalism and of the consumerist obsession which has also rendered aesthetic beauty a product to be bought/sold and manipulated, we can clearly see the real power of *Project Mayhem*: the desperate struggle of the citizen of modern society to find his completion, or a distorted version of it, in literally every aspect of his life. Work, beauty, social relationships, everything is affected/infected by modern's society obsession with perfection and progress. In this extremely smart analogy, as long as rich people, though not exclusively, try to make themselves perfect through surgeries and fat-reducing procedures, the fat they waste becomes dynamite for the pillars of a society which has made them obsessed with artificial beauty and the quest for perfection. More fat means more dynamite, more dynamite means more destruction thanks to the material that the extravagant modern society's perfection obsessed members so generously give away. *Pro-*

ject Mayhem's chaos is not a spiritual revolution, nor a ground-breaking invention; it simply is the most extreme face of the most extreme reaction provoked by the most extreme artificiality of modern society. When everything seems to be so holistically superficial, *Project Mayhem* tries to bomb its way into the core of it all.

The grand finale

In the last scenes of the movie, we witness the narrator's self-awareness along with his recognizing that since the first moment his own violent, radical and revolutionary symbolic representation, Tyler Durden has been capable of many bloody deeds. The narrator realizes that the only way to end this split is by ending his own life. Tyler is more than a single split; Tyler is the narrator's pure violent longing to reject the world. The subject violently wishes to have his own way and set himself free from every chain or every obstacle the world puts in his way. Nevertheless, this will, being so closely tied to its greatest enemy, the world, finds once again, through Tyler, its way out as a pure ontic nihilism. Destruction and mayhem represent the act of a blind will finding its vision; this is a vision, though, which is desperately seeking annihilation and the darkness it used to live in. The will no longer desires to be blind; it only wants to see *nothing*.

This nothingness becomes materialized in the final scene of the movie. The narrator, having survived his own attempt to kill himself and Tyler, remains alive. Despite having a bullet put through his head, grasping hands with Marla, he witnesses his plan, *Project Mayhem's* plan of destroying the credit card companies' buildings, become reality. The narrator decides to wake up late enough to prevent himself from undoing his own will. The destruction we are all witnesses to when the buildings collapse is the proof that his will remained unbound till the very end. Since the very beginning, the narrator seems to have already decided who he was going to be; at the end, he just becomes aware of his own decision.

BIBLIOGRAPHY

- Barentsen G., *Romantic Metasubjectivity Through Schelling and Jung: Rethinking the Romantic Subject*, London 2020
- Bennett R., *The Death of Sisyphus: Existentialist Literature and the Cultural Logic of Chuck Palahniuk's „Fight Club“*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 65–80
- Brown W., Fleming D.H., *Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher's Fight Club*, “Deleuze Studies” 2011, vol. 5, no. 2, pp. 275–299
- Casado da Rocha A., *Disease and Community in Chuck Palahniuk's Early Fiction*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 105–115
- Collado-Rodríguez F., *Chuck Palahniuk: Fight Club, In-visible Monsters, Choke*, New Jersey 2013
- Diken B., Lausten C.B., *Enjoy Your Fight! Fight Club as a Symptom of the Network Society*, “Cultural Values” 2002, vol. 6, no. 4, pp. 349–367, DOI 10.1080/1362517022000047307
- Fenichel T., *Schelling, Freud, and the Philosophical Foundations of Psychoanalysis*, London 2018
- Foucault M., *Theatrum Philosophicum*, “Critique” 1970, vol. 26, no. 282, pp. 885–908
- Freydberg B., *Schelling's Dialogical Freedom Essay*, New York 2008
- Greenwood K., “You are not a beautiful and unique snowflake”: *Fighting and Ideology in Fight Club*, “M/C Journal” 2003, vol. 6, no. 1, DOI 10.5204/mcj.2146
- Heidegger M., *Schelling's Treatise on the Essence of the Human Freedom*, Ohio 1985
- Hock Soon Ng A., *Muscular Existentialism in Chuck Palahniuk's „Fight Club“*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 116–138
- Kavadlo J., *The Fiction of Self-destruction: Chuck Palahniuk, Closet Moralist*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 3–24
- Kennett P., *Fight Club and the Dangers of Oedipal Obsession*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 48–64
- Kerr C., *A Review of „Haunted“*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 139–142
- Kornbluh H., *Marxist Film Theory and Fight Club*, London 2019
- Kosch M., *Freedom and Reason in Kant, Schelling, and Kierkegaard*, Oxford 2012, DOI 10.1093/0199289115.001.0001
- Mathews P., *Diagnosing Chuck Palahniuk's „Fight Club“*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 81–104
- McGrath S.J., *The Dark Ground of Spirit*, London 2012
- Sartain J.A., „*Even the Mona Lisa's Falling Apart*”: *The Cultural Assimilation of Scientific Epistemologies in Palahniuk's Fiction*, “Stirrings Still” 2005, vol. 2, no. 2, pp. 25–47
- Schelling F., *Philosophical Investigations into the Essence of Human Freedom*, New York 2006
- Vanden Auweele D., *Kant and Schelling on the Ground of Evil*, “International Journal for Philosophy of Religion” 2019, vol. 85, no. 2, pp. 235–253, DOI 10.1007/s11153-019-09701-6
- Wartenberg Th. (ed.), *Fight Club*, London 2012
- Žižek S., *El club de la lucha: ¿verdadera o falsa transgresión?* “Archipiélago” 2002, vol. 53, pp. 47–51
- Žižek S., *The Indivisible Remainder: an Essay on Schelling and Related Matters*, London 2007

Atelier, czyli tam i z powrotem. Ewolucja filmu studyjnego od czasów kina niemego do ery cyfrowej

KAMIL KALBARCZYK

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

ABSTRACT. Kalbarczyk Kamil, *Atelier, czyli tam i z powrotem. Ewolucja filmu studyjnego od czasów kina niemego do ery cyfrowej* [The Atelier or There and Back Again. The Evolution of Studio Filmmaking from Silent Film to the Digital Era]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 161–176. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.10.

The article explores the concept of studio filmmaking in the context of early Hollywood and a new incarnation of studio filmmaking in the age of digital visual effects. The author analyses the old studio era in terms of shaping the cinematic image (primarily compositing) and the meaning of the studio, understood as an atelier. Kalbarczyk argues that originally the final look of the film used to be achieved by blending all the shot elements in the physical space of the studio, while nowadays the final form is most often created in a virtual space, deepening the decentralization of the filmmaking process. The author argues that more than the atelier space, the new studio filmmaking concept would refer to the holistic way of thinking about cinema as a heterogeneous structure, not so much attained integrally through filming, but carefully constructed. Various dimensions of studio filmmaking are discussed using the following films: *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927), *Citizen Kane* (1941), *Everest* (2015) and *Avengers: Endgame* (2019).

KEYWORDS: studio era, studio filmmaking, atelier, sound stage, location, visual effects, VFX, compositing, digital revolution, digital environment

Film studyjny, czyli jaki?

W niniejszym artykule badam, czym w kontekście kształtowania filmowego obrazu była dawna era studyjna i jaką rolę odgrywało w niej studio, rozumiane nie jako przedsiębiorstwo, ale jako atelier. Następnie przechodzę do analizy technicznych aspektów współczesnej studyjności, związanych z rewolucją cyfrową. Żyjemy w czasach kasowej dominacji blockbusterów wypełnionych mniej lub bardziej spektakularnymi efektami wizualnymi (VFX), a bezkres dostępnych w sieci materiałów z planu ilustruje ujęcia sprzed i po ingerencji cyfrowych zabiegów (nie tylko w blockbusterach), a jednocześnie unaocznia fakt, że dziś postprodukcja filmu dominuje nad jego produkcją. Od pewnego czasu kino hollywoodzkie coraz chętniej wraca do atelier. Jednak jest to już studio o innym statusie niż dawniej – nie tylko w wyniku unowocześ-

nienia technik rejestracji obrazu i możliwości jego manipulacji, lecz także przede wszystkim w efekcie uzyskania nowego miejsca i znaczenia w procesie powstawania filmu[1].

Dla dawnej ery studyjnej, szczególnie od lat 20. do 40. XX wieku, atelier miało znaczenie fundamentalne – było swoistym kloszem, pod którym w kontrolowanych warunkach rodziły

[1] W odcinku poświęconemu *Zewowi krwi* (reż. Chris Sanders, 2020), w podcaście „Spoiler Master” Michał Oleszczyk, nadmieniając, że film niemal w całości wypełniają cyfrowe scenerie, wskazał to jako symptom dominującej w hollywoodzkim przemyśle filmowym „nowej ery studyjnej”. Właśnie ta uwaga, być może tylko o charakterze retorycznym, skłoniła mnie do zbadania tematów podejmowanych w niniejszym tekście. Por. M. Oleszczyk, „Spoiler Master – podcast filmowy”, odc. 12(39)/2020, 38:30–40:20.

się światy bliskie i egzotyczne, realistyczne i fantastyczne. Stanowiło centrum produkcji, w którym przed obiektywem kamery spotykały się obrazy o różnej proveniencji, by finalnie dać wrażenie jednorodnej całości. Obecnie studio jest nie jest już kluczowym miejscem narodzin filmu – służy raczej za punkt pozyskiwania i umocowania wciąż najistotniejszej jego części (ale niebędącej głównym budulcem), czyli materiału *live action*. Pozostałe obrazy tworzące wielowarstwową tkankę dzieła orbitują poza studiem, a miejscem zespolenia wszystkich komponentów jest wirtualna przestrzeń kompozytowania, czyli łączenia ze sobą poszczególnych składników ujęcia. Zmiana pozycji atelier w kinematograficznym łańcuchu, z centralnej na równorzędną wobec pozostałych ogniw, wynika szczególnie z decentralizacji produkcji filmowej (przeciwieństwo szeroko rozumianej ery studyjnej) oraz rewolucji cyfrowej poszerzającej arsenał efektów wizualnych powstających *via software* i skutkującej postępującą fragmentaryzacją materiału tworzącego obraz filmowy. Rodzi się więc pytanie, czy możemy dziś mówić o nowej (kolejnej) erze studyjnej, czy raczej o nowym (odmiennym) wymiarze studyjności? Bardziej niż do fizycznej przestrzeni atelier, tę nową studyjność odnosiłbym do holistycznego sposobu myślenia o kinie jako heterogenicznej strukturze – nie tyle uzyskiwanej jednorodnie w drodze filmowania, ile skrupulatnie konstruowanej.

Innymi słowy, dzisiaj kręcenie filmów w studiu oznacza co innego niż przed kilkudziesięciami laty. Studio nie jest już sztucznym, zamkniętym i fizycznym światem, może powstać dosłownie wszędzie: w autentycznej lokacji lub w całkowicie wirtualnej przestrzeni. Binarna opozycja między atelier a plenerem, dominująca w postrzeganiu klasycznego kina hollywoodzkiego, nie definiuje współczesnego wymiaru studyjności, a i we właściwej epoce studyjnej ów podział był bardziej nieostry, niż powszechnie się uważa. Wiedza z zakresu efektów specjalnych i wizualnych w kinie dawniejszym często opiera się na domysłach i filmoznawczych mitach, zaś same *visual ef-*

fects studies są stosunkowo młodym obszarem badań. Wyszczególnienie kluczowych efektów wizualnych, współtworzących ekranowe scenerie i elementy *mise en scène* w klasycznym Hollywood, jest więc niezbędne do analizy studyjnej tradycji odżywającej na nowych zasadach w kinie doby cyfrowej. Należy więc wskazać zarówno wspólne, jak i różnicujące cechy niedzisiejszej oraz współczesnej studyjności, które pojawiają się w dość nieoczywistych miejscach. Ciągłość ta dotyczy przede wszystkim sposobów komponowania obrazu filmowego i stojącej u jego podstaw warstwowości, finalnie skrywanej za niekiedy doskonałą iluzją. Ponadto w kinie hollywoodzkim traktowanie obrazu filmowego jako tkanki plastycznej i podatnej na manipulacje było i jest powszechne, niezależnie od okresu historycznego i dostępnej w nim technologii. Dotyczy to także rewolucji cyfrowej, która od lat 80. XX wieku fundamentalnie, choć stopniowo, reformowała niemal każdy wymiar powstawania filmu. Zasadnicze zmiany, jakie dokonywały się w tym obszarze, doprowadziły do tego, że kino głównego nurtu ponownie „zamka się” w studiu, jednakże, co należy raz jeszcze podkreślić, nie jest to powrót do tej samej formy studyjności.

Powyższe tematy będą stanowić centralne zagadnienia artykułu, a uzyskanie obserwacji mogą rzucić nowe światło na zagadnienia z zakresu sposobów rozumienia i opisywania tożsamości filmu cyfrowego. Jestem przekonany, że badania z pogranicza historii filmu i technologii skonfrontowane z analizą współczesnych efektów wizualnych w dziedzinie kreowania scenerii, mogą być przydatne w udoskonaleniu języka charakteryzującego dynamiczny pejzaż kultury audiowizualnej. Dyskusje w kręgu *visual effects studies* z ostatnich dwóch dekad wprawdzie udowadniają, że uzyskiwanie obrazu filmowego drogą fotograficznej rejestracji nie jest koniecznością, ale raczej jedną z możliwości tworzenia ruchomych obrazów (określenie najlepiej opisujące to, co dziś nazywamy filmem), jednakże wciąż nie wystarczającą uwagę przykłada się do obecności efektów wizualnych jako stałej, często niedostrzegalnej

konwencji, towarzyszącej zarówno kinu epoki analogowej, jak i cyfrowej[2]. Nierzadko jest to powodowane błędnym postrzeganiem efektów wizualnych przez pryzmat spektakularności oraz przykuwającego uwagę fabrykowania materialności, na co zwracają uwagę Dan North i Stephen Prince już w pierwszych akapitach swoich prac przełomowych dla dyscypliny[3]. Dopiero gdy efekty działają subtelnie i nie przekraczają granic empirycznego świata, wówczas traktowane są jak pozostałe elementy *mise en scène* i *de facto* nie zostają dostrzeżone jako trik. Od początków kina iluzjonistyczne możliwości efektów wizualnych wykorzystywane były dwojako: umożliwiały ekranową egzystencję obrazów fantastycznych, niemożliwych do sfilmowania lub w fotorealistycznej estetyce naśladowały fragmenty świata, których z pewnych powodów w czasie rejestracji nie było przed kamerą. Te drugie przez dekady skrzętnie ukrywano, przez co umykały one uwadze zarówno widzów, jak i badaczy. Ponadto niektóre z efektów stosowane w klasycznej erze studyjnej, takie jak kompozytowanie obrazu w czasie rzeczywistym za pomocą tylnej projekcji czy malarstwo matte (tzw. domalówki), dziś stanowią stosunkowo łatwo rozpoznawalne historyczne konwencje. Ich szwy – w przeciwieństwie do kompozytowanych w postprodukcji elementów wizualnych o zróżnicowanej genezie – pozostają dostrzegalne, a rozpoznanie iluzyjności wykreowanej jedności czasowo-przestrzennej tła oraz aktorów czy scenografii jest możliwe do pewnego stopnia bez wglądu w odsłaniające kulisy produkcji parateksty.

Kręcone w studiu ujęcia do *Północy – północnego zachodu* (reż. Alfred Hitchcock, 1959), korzystające z tylnej projekcji (scena z atakiem samolotu) i domalówek (scena na Mount Rushmore) w istocie są pokrewne ujęciom bohaterów na tle greckich plenerów (mariaż aktorów sfilmowanych w skromnej scenografii na tle bluescreenu z elementami CGI i nagraniami autentycznych scenerii) w *Mamma Mia! Here We Go Again* (reż. Ol Parker, 2018). Oba filmy, pozornie bardzo odległe od siebie, łączą podobne podejście do konstruowania finalnego

obrazu i sposób uzyskiwania wrażenia jednorodnej przestrzeni ekranowej. Takie zestawienia reprezentantów dawnej i nowej studyjności pozwalają dostrzec ciągłość kina jako medium, w którym cyfrowa rewolucja jest raczej ewolucją jego narzędzi niż tworzywa, a z pewnością nie istoty. Anatomia nowej studyjności, choć pod wieloma względami zupełnie odmienna od tej starej, jest bardziej różnorodna oraz zakorzeniona w epoce klasycznej, niż się wydaje. Z kolei dawna era studyjna niejednokrotnie, choć dyskretnie, operowała efektami łączonymi z kinem cyfrowym.

Paradoksy i tajemnice dawnej ery studyjnej

Zasygnalizowaną już we wstępie opozycją badawczą, na której opieram ten wywód, jest dychotomia pleneru (lub innej lokacji, np. wnętrza) i atelier, przestrzeni swoiście sztucznej i zainscenizowanej, w różnym stopniu iluzjonistycznej (także częściowo lub w całości wirtualnej)[4]. I choć w dziejach kina zwykle któraś z tych dróg tworzenia filmu dominowała nad drugą, to w rzeczywistości obraz filmowy był częściej pod tym genealogicznym względem

[2] Por. S. Prince, *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*, New Brunswick – New Jersey – London 2012, s. 148–150, T. Gunning, *Moving Away From Index: Cinema and the Impression of Reality*, „differences” 2007, vol. 18(1), s. 44–48. Zob. także D. North, B. Rehak, M.S. Duffy, *Introduction*, [w:] *Special Effects. New Histories/Theories/Contexts*, red. iidem, London – New York 2015, s. 2.

[3] Por. S. Prince, *Digital Visual...*, s. 1–2; D. North, *Performing Illusions: Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*, London – New York 2008, s. 6.

[4] Joshua Gleich i Lawrence Webb zauważają, że w kontekście kina hollywoodzkiego zdjęcia w plenerach niemal zawsze definiowane są jako opozycyjne wobec standardowego modelu studyjnego, mimo że ich obecność w historii kina jest dłuższa od systemu opartego na kręceniu w atelier. Por. J. Gleich, L. Webb, *Introduction*, [w:] *Hollywood in Location. An Industry History*, red. iidem, New Brunswick – New Jersey 2019, s. 1.

hybrydyczny. Dualizm studyjno-lokacyjny ujawnia się już u samych źródeł kina, które z jednej strony zrodziło się jako kontynuacja XIX-wiecznej technologii animacji operującej obrazami nie tylko fotograficznymi, z drugiej zaś – jako oficjalne medium zaistniało na fundamentach fotografii zwracającej obiektyw na to, co istniało realnie (pierwsze filmy powstawały w plenerze). Wkrótce jednak dokumentalny zachwyty nad reprodukcją rzeczywistości i ruchu został zdominowany przez opowiadanie historii oraz aranżację przestrzeni znajdującej się w zasięgu obiektywu. Równocześnie Georges Méliès eksplorował trikowy i przekraczający rzeczywistość potencjał ruchomych obrazów, a widowiskowo-teatralny rodowód wpłynął na konsekwentne filmowanie w jasnym atelier, w którym francuski reżyser miał pełną kontrolę nad tym, co znajduje się w kadrze, czyniąc tym samym z całej przestrzeni ekranowej inscenizację. Był także prekursorem tego, co dziś nazwalibyśmy postprodukcyjnymi efektami wizualnymi i kompozytowania ostatecznego ujęcia z kilku elementów, które złączone razem tworzą złudzenie jedności czasowo-przestrzennej[5].

W Stanach Zjednoczonych w pierwszych dwóch dekadach kina, gdy dominowała produkcja na Wschodnim Wybrzeżu, filmy powstawały zarówno w plenerach, jak i atelier (pierwsze „ciemne” studio, oświetlane wyłącznie sztucznym światłem powstało już w 1903 roku)[6]. Konsekwentny *exodus* z ple-

neru do przestrzeni studyjnej rozpoczął się, jak zauważa Janet Staiger, w połowie drugiej dekady XX wieku, niedługo po przeniesieniu się produkcji filmowej do Kalifornii[7]. Ów zwrot wiąże się także z poszerzeniem rezerwuaru prezentowanych historii i pokrywa się z cezurą, którą David Bordwell wyznacza jako początek ukształtowanego stylistycznie, narracyjnie i produkcyjnie klasycznego kina hollywoodzkiego[8]. Kinematografia amerykańska bowiem nie prezentowała już tylko opowieści rozgrywających się „tu i teraz”, ale chętniej „cofała się w czasie”, „podróżowała” do odległych, niekiedy fantastycznych krain – potrzebowała zatem zestawu nowych scenerii, spośród których do wielu nadawała się właśnie Kalifornia. Oferowała ona dobrze oświetlone nabrzeże, pustynię, jeziora, lasy, góry itp. imitujące odległe lokacje[9]. Coraz bardziej okazjonalne zdjęcia plenerowe można było zatem realizować w niedalekim sąsiedztwie wytwórni (ograniczenie kosztów podróży i zakwaterowania), pozostałe zaś ujęcia powstawały w atelier lub tzw. backlotach, czyli przystudyjnych działkach-zapleczech, na ogół zabudowanych uniwersalnymi sceneriami (np. fragment nowoczesnej metropolii lub westernowe miasteczko). Takie „zamknięcie się” w przynajmniej częściowo sztucznych (przede wszystkim stanowiących własność wytwórni) przestrzeniach zrodziło samowystarczalny świat – nie zawsze doskonale imitujący rzeczywistość (choć ta często znana była widzom tylko z opowieści, obrazów lub wyobraźni), lecz zaakceptowany jako konwencja. Dominacja scenograficznych symulacji skutkowałą centralizacją przemysłu kinowego, pełną kontrolą nad powstającymi filmami oraz oszczędnościami wynikającymi z ograniczenia ryzykownych zdjęć w odległych lokacjach z udziałem gwiazd, podczas których mogło dojść do komplikacji i opóźnień, a zatem – strat. Autentyczne plenery to nieprzewidywalność, a przestrzenie, które urządzało, w pełni poddawały się woli twórców. Atelier z mieszczącymi się za jego drzwiami najrozmaitszymi sceneriami stało się centralnym miejscem, w którym wszystkie elementy inscenizacji zbiegały się w oku kamery.

[5] Andrzej Gwóźdź, omawiając ten aspekt twórczości Mélièsa, nazywa go wręcz *designem* obrazu oraz wskazuje na pokrewieństwo trików francuskiego artysty i sposobów komponowania wielowarstwowego obrazu cyfrowego. Zob. A. Gwóźdź, *Narodziny kina z ducha triku*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 15.

[6] Por. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York 2005, s. 507–509.

[7] Por. *ibidem*, s. 203–214.

[8] Por. *ibidem*, s. 246–247.

[9] Por. B. Goldsmith, T. O'Regan, *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford 2005, s. 9.

Jak już wspomniałem, klasyczna era studyjna może być postrzegana dwojako. W szerszym rozumieniu odnosi się do wymiaru instytucjonalnego i związanych z tym praktyk produkcyjnych. Wówczas jej początek mogą wyznaczać ostatnie lata drugiej dekady XX wieku, a zmierzch – połowa lat 60. Mnie jednak interesuje węższe rozumienie ery studyjnej, w której studio oznacza nie wytwórnię, lecz miejsce powstawania materiału filmowego, a jej kluczową cechą jest właśnie prymarna rola atelier w tym procesie. Hegemonia praktyki kręcenia hollywoodzkich filmów w studiu była niezachwiana od lat 20. do końca lat 40. XX wieku. Wówczas pojawiły się pierwsze znaczące odstępstwa od tego zwyczaju, nakładające się na inne zwiastuny powolnego schyłku epoki studyjnej w szerszym rozumieniu, takie jak odcięcie wielkich wytwórni od pionu dystrybucyjno-kiniarskiego, wzrost popularności telewizji czy stopniowe wyzwalanie się gwiazd z opresyjnego star systemu^[10]. W tym czasie międzynarodowe uznanie dla dzieł włoskiego neorealizmu oraz powojenna idea dziennikarskiej autentyczności stały się dla reżyserów o autorskich i artystycznych ambicjach inspiracjami do szukania prawdziwych scenerii do filmów^[11]. Władze wytwórni przystawały na to, lecz ze zgoła innych przyczyn – ogromny wzrost cen nieruchomości i nierentowność utrzymania backlotów wymuszały ograniczanie budżetów kosztem poluzowania kontroli nad filmami. Zjawisko to tylko nasiliło się w latach 60., gdy wielkie korporacje wykupowały kolejne fabryki snów, wyprzedawały przystudyjne tereny, a wiele planów filmowych produkcji amerykańskich przenoszono do europejskich plenerów^[12]. Pod koniec siódmej dekady XX wieku twórcy niemal zupełnie porzucili, i tak wypierane od prawie dwudziestu lat, kręcenie filmów w atelier.

Warto zatrzymać się nad kwestią zdjęć plenerowych i studyjnych oraz ich proporcji w klasycznym kinie hollywoodzkim. Trudności w rzetelnej ocenie ich tożsamości dostarcza nie tylko quasi-plenerowy status backlotów oraz zręczny montaż ujęć nagrywanych w przestrzeniach o różnym stopniu zaaranżowania, lecz

także powszechna praktyka wprowadzania do studia materiału nakręconego w lokacji jako iluzjonistycznego wypełnienia planu, przede wszystkim w formie tylnej projekcji. W ten sposób obraz finalnie rejestrowany w atelier był wewnątrznie niejednorodny, plenerowy i autentyczny oraz sztuczny i studyjny jednocześnie. Sytuacja zdaje się jeszcze bardziej komplikować w wypadku ujęć zawierających wyłącznie aktorów na tle sfilmowanej uprzednio lokacji. Obie warstwy są fotograficznym odbiciem materii, a ich sztuczność wynika jedynie z procesu łączenia, skutkującego zachwianiem jedności czasu i miejsca – jedna ze składowych (tło) staje się w istocie fotografią fotografii. Taka amalgamacja obrazu – która, jak zauważa Stephen Prince, cechuje kino nie tylko współczesne, lecz również to z czasów ery studyjnej^[13] – należała do podstawowych działań w zakresie efektów wizualnych, właśnie tych stanowiących konwencję, a więc najczęściej niedostrzeganych. Julie Turnock, badaczka specjalizująca się w historii trików filmowych, wyróżnia dwa główne typy kompozytowania obrazu w dawnym kinie, a więc przekraczania jego jednorodnej relacji z rzeczywistością: kompozytowanie na planie (*process photography*), scalające różnorodne komponenty ujęcia w jednowarstwową całość w czasie rzeczywistym za pomocą kamery, oraz kompozytowanie optyczne, postprodukcyjne (*optical photography*), filmujące warstwy rozdzielnie, by finalnie połączyć je poza atelier^[14].

Kompozytowanie na planie, które wykorzystuje podstawową własność medium filmowego, rejestracji obrazu znajdującego się przed obiektywem kamery, kryje w sobie jednak wiele

[10] A. Lewicki, *Prawdziwy koniec klasycznego Hollywoodu. Kino amerykańskie w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 308–309.

[11] J. Gleich, L. Webb, op.cit., s. 3.

[12] Por. A. Lewicki, op.cit., s. 312–314.

[13] Zob. S. Prince, *Digital Visual...*, s. 156.

[14] Zob. J.A. Turnock, *Plastic Reality: Special Effects, Technology, and the Emergence of 1970s Blockbuster Aesthetics*, New York 2015, s 26–31.

paradoksów. Jednowarstwowość uzyskiwanego w ten sposób ujęcia jest złudzeniem, a kolejne poziomy *mise en scène* w rzeczywistości profilomowej nie współdzieliły miejsca i czasu. Dwie zasadnicze praktyki zwodzenia widza w ramach kompozytowania na planie są bowiem swoimi przeciwieństwami, choć w scenach jednego filmu mogą pojawiać się naprzemiennie. Malarstwo *matte*, wielkie olejne płótna, na ogół stanowiły odległe fotorealistyczne tła (*Przeminęło z wiatrem* [reż. Victor Fleming, 1939]). Niekiedy przybierały formę tzw. domalówek i stawały się przedłużeniem architektonicznej lub krajobrazowej scenografii, działającej tak jak *tromp l'oeil*, barokowe malarstwo iluzjonistyczne (*Ben Hur* z 1925 [reż. Fred Niblo] czy *Ben Hur* z 1959 [reż. William Wyler]). Wówczas malowano je na taflach szkła i umieszczano między obiektywem a właściwą scenerią, by całość w oku kamery i widzów stopiła się w jedność. Druga popularna technika kompozytowania studyjnego to wspominana już tylna projekcja (ekran, na którym wyświetlano ruchomy obraz, znajdował się między aktorami a projektorem), korzystająca najczęściej z nagrań w autentycznych loka-

cjach, akcentująca ruchy kamery lub dynamikę i zmienność scenerii. Mamy więc do czynienia z pierwiastkiem malarskim, wywiedzionym z tradycji teatralnej oraz z czysto filmowym, lecz sztucznie wprowadzonym do nowej przestrzeni. We *Wschodzie słońca* (reż. F.W. Murnau, 1927) te dwa sposoby konstruowania tła pojawiają się nawet w ramach jednego ujęcia – gdy uwodzicielka kusi protagonistę wyjazdem do miasta, malarski nokturn za parą zmienia się w dynamiczne nagranie tętniącej życiem (sztucznej) metropolii. Kompozytowanie na planie mogło operować również ujęciami miniatur trikowo powiększanych i niemal bezszwowo łączonych ze scenografią oraz występami aktorskimi dzięki technologii wykorzystującej projektor i lustro, zwanej procesem Schüfftana^[15].

Druga, odmienna droga, czyli kompozytowanie optyczne, sięga jeszcze tradycji Mélièsa, który kilkakrotnie naświetlał tę samą taśmę, matując za każdym razem inne jej fragmenty, co nie pozwalało jednak na przemieszczanie się tych warstw po ekranowej przestrzeni^[16]. Dopiero trik zwany procesem Williamsa (przodek współczesnego green- i bluescreenu), używany w Hollywood od początku lat 20. XX wieku, umożliwił faktyczne rozwarstwienie obrazu filmowego i kompozytowanie postprodukcyjne^[17]. Nowa technologia ułatwiła wklejenie ruchomych obrazów, głównie aktorów sfilmowanych uprzednio na czarnym tle do innych ujęć (tak powstawała tzw. *travelling matte*). Zupełnie niesztampowo wykorzystał to Murnau w dalszej scenie *Wschodu słońca*. Oto pogodzona para małżonków, pogrążona we wzajemnym spojrzeniu i marzeniach na jawie, przechodzi przez ulicę pełną w cudowny sposób omijających ją samochodów. Miejska sceneria na chwilę zmienia się rajski ogród, by po chwili ponownie stać się zakorkowaną aleją. Niemiecki reżyser użył zatem kompozytowania optycznego nie w celu spektakularnego wprowadzania na ekran elementów fantastycznych (takich jak dinozaury z wcześniejszego o dwa lata *Zaginionego świata* [reż. Harry O. Hoyt]), lecz by zilustrować wewnętrzną sytuację bohaterów, oddać intymność chwili czy wzbudzić

[15] Lustro ustawiano naprzeciwko miniatury, ale pod kątem 45 stopni do kamery, na wprost której znajdował się właściwy plan. Następnie ze zwierciadła usuwano odbijającą warstwę w miejscu, przez które widoczny miał być aktor i elementy dekoracji, zaś pozostała część lustra wypełniał optycznie powiększony obraz miniatury – obie warstwy rejestrowano jednocześnie na tej samej taśmie. Por. K. Loew, *Magic mirrors: The Schüfftan process*, [w:] *Special Effects: New Histories...*, s. 62–79.

[16] Zob. J. Turnock, op.cit, s. 31.

[17] Za początek kompozytowania postprodukcyjnego z użyciem procesu Williamsa uznaje się sceny z *Poza skalami* (reż. Sam Wood, 1922), melodramatu, w którym gwiazdorską parę: Glorię Swanson i Rudolpha Valentino wklejono w alpejską i wersalską scenerię z przyczyn czysto praktycznych – aby uniknąć kosztownych zdjęć w europejskich plenerach z udziałem gwiazd. Por. D. North, *The Silent Screen, 1895–1927: Special/Visual Effects*, [w:] *Editing and Special/Visual Effects*, red. Ch. Keil, K. Whissel, New Brunswick – New Jersey 2016, s. 47.

w widzach empatię. Twórca ten niezwykle cenił sobie swobodę artystyczną i kontrolę nad wszelkimi elementami budującymi ekranową przestrzeń jego filmów – zwłaszcza wyrafinowane efekty światłocieniowe, które znacznie łatwiej uzyskać w atelier, pracując ze sztucznym światłem. Wobec tego większość diegetycznie plenerowych scen *Wschodu słońca* kręcona była we wnętrzach na tle płócien, imitujących np. finyzyjnie oświetlone nocne niebo. Ponadto wiele kluczowych ujęć powstało w sceneriach mieszanych: zbudowanych na potrzeby produkcji domach nad prawdziwym jeziorem niedaleko Los Angeles oraz przede wszystkim w gigantycznej scenografii wzniesionej na obrzeżu studia Fox Film, imitującej kawałek metropolii, w której rozgrywa się znaczna część akcji[18].

Składanie obrazu w postprodukcji pręźnie rozwijało się w latach 30. XX wieku i stosunkowo chętnie korzystano z niego przy filmach gatunkowych (wymagających skomplikowanych zdjęć trikowych), takich jak *Niewidzialny człowiek* (reż. James Whale, 1933) czy *King Kong* (reż. Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933). Zarówno Julie Turnock, jak i Stephen Prince zwracają uwagę, że ekspansja analogowego kompozytowania wiąże się z wkładem konkretnych specjalistów od VFX, z Linwoodem Dunnem na czele, pracującym w wytwórni RKO (m.in. przy *King Kongu*). Jego kopiarka optyczna (*optical printer*), czyli maszyna, która powtórnie fotografuje film, kopiując całość albo część oryginalnych klatek na nową taśmę, stała się fundamentem postprodukcyjnej obróbki filmu i umożliwiła łatwiejsze i precyzyjniejsze komponowanie obrazu z wielu komponentów nakręconych oddzielnie[19]. Dzięki temu poszerzył się repertuar fantastycznych elementów w filmach, a także – co ważniejsze – zaczęto stosować więcej niedostrzegalnych efektów wizualnych nadających studyjnym scenografiom głębszego realizmu, np. poprzez wzbogacenie malarstwa matte dynamicznymi komponentami atmosferycznymi czy komponowanie finalnego obrazu z kilku ujęć, pozwalające uzyskać niespotykaną wcześniej głębię ostrości. Szacuje się, że ponad 50 proc. ujęć *Obywatela Kane'a* (reż.

Orson Welles, 1941), przy którym także pracował Dunn, kompozytowano przy pomocy drukarki optycznej, co czyni z arcydzieła Wellesa jeden z najbardziej patchworkowych pod względem tkanki filmów ery studyjnej. Były to jednak efekty iluzjonistyczne, niemające nic wspólnego z fantastyką czy niesamowitością, dające wrażenie oglądania materiału nagrywanego w sposób jednorodny – efekty tak subtelne, że pominięte w nominacjach do Oscara, i tak bezszwowe, że w latach 50. myśl filmowa uznawała *Obywatela Kane'a* za wzorcowy przykład realistycznego podejścia do kina[20].

W erze studyjnej istniały zatem dwa podstawowe sposoby kompozytowania obrazu. Każdy z nich miał swoje wady i zalety. Kompozytowanie optyczne było bardziej precyzyjne i stale rozwijało możliwości manipulacyjne. Pozwalało więc tworzyć zarówno spektakularne wizje, jak i niepozorne amalgamaty, przydające wielowarstwowym ujęciom wrażenia jedności czasowo-przestrzennej. Niestety technologia ta była droższa, wymagała niemałego, wyspecjalizowanego personelu i żmudnej pracy oraz, co kluczowe, przez konieczność postprodukcji, znacznie wydłużała czas realizacji filmu. Ponadto wraz z każdym kolejnym fotografowaniem taśmy w kopiarce optycznej i powstaniem nowej warstwy, jakość materiału ulegała pogorszeniu. Z kolei techniki kompozytowania na planie były łatwiejsze, tańsze, a efekty, które przynosiły, zadowalające i z czasem przyswojone jako konwencja. Kompozytowanie w czasie rzeczywistym skracało także okres produkcji, gdyż efekt zarejestrowany na taśmie był jednocześnie finalną wersją obrazu. Pragmatyczne podejście hollywoodzkich wytwórni sprawiło, że w okresie, gdy optyczne efekty miały ogromny potencjał do rozwoju, producenci coraz rzadziej korzystali z czasochłonnych trików (kompozytowania w jakimś stopniu wymagały

[18] Por. L. Fischer, *Sunrise: A Song of Two Humans* (BFI Film Classic), London 1998, s. 12–14.

[19] Zob. J.A. Turnock, op.cit., s. 36–37; S. Prince, *Digital Visual...*, s. 60–63.

[20] Zob. J.A. Turnock, op.cit., s. 36; S. Prince, *Digital Visual...*, s. 60.

niemal wszystkie filmy), a rywalizacja tylnej projekcji i kompozytowania optycznego zakończyła się na początku lat 40. dominacją pierwszej z praktyk[21]. Wspomniane wcześniej przemiany w funkcjonowaniu Hollywood, jak odpływ publiczności i obniżanie kosztów produkcji, tym bardziej nie sprzyjały inwestowaniu w efekty, które w dużej mierze miały pozostać niedostrzeżone. Z kolei im bliżej lat 50., tym amerykańscy autorzy-indywidualiści coraz bardziej skłaniali się ku wierności rzeczywistości i zdjęciom w autentycznych lokacjach.

Konstruowanie scenerii i całych ujęć w erze studyjnej to proces o wiele bardziej złożony, niż się powszechnie uważa, w który uwikłane były obrazy o różnorodnej proveniencji i relacji wobec rzeczywistości. Wiele filmów, zwłaszcza tych z lat 20. i 30. XX wieku, łączy ze współczesnym kinem cyfrowym głębokie pokrewieństwo w sposobie komponowania finalnego obrazu. Wprawdzie dawna era studyjna niewątpliwie preferowała iluzjonistyczną sztuczność zainscenizowaną symultanicznie, uciekając się do trików na planie i tworząc od razu jednowarstwowy obraz, to współczesna studyjność opiera się na ogromnym rozwarstwieniu ekranowej rzeczywistości. Jednak zauważmy, że te pozornie spójne obrazy, których twórcy nie korzystali z kompozytowania postprodukcyjnego, i tak miały strukturę niehomogeniczną, o czym świadczy choćby jednocześnie zestawianie w kadrze zdjęć plenerowych, malarstwa matte i aktorów grających w sztucznej, studyjnej scenografii. Z kolei mniej oczywistym podobieństwem dawnej epoki do współczesnej hegemonii cyfrowego kompozytowania jest istotna obecność w klasycznym Hollywood optycznych technik i niekiedy bezszwowych efektów wizualnych w służbie realizmu odbiorczego, jak te z *Obywatela Kane'a*. Dowodzą one, że współczesny sposób postrzegania filmu jako

ruchomych obrazów, które przede wszystkim się konstruuje, a nie tylko „wydobywa” z rzeczywistości poprzez filmowanie, jest zakorzeniony w tradycji i nie ogranicza się do ekranowej prehistorii, czyli kina atrakcji.

Wskazane przeze mnie techniki kompozytowania optycznego są załączkiem obecnych praktyk, które dzięki rewolucji cyfrowej stają się wiodącymi narzędziami tworzenia kina. Jednocześnie warto podkreślić, że klasycystyczna dominacja kompozytowania na planie, a więc złudnej jednorodności obrazu filmowego, najczęściej nie stanowiła wyboru artystycznego ani tym bardziej deklaracji wierności rzeczywistości – wynikała głównie z omówionych powyżej uwarunkowań praktycznych. Przykładem łącznika między starym i nowym wymiarem tworzenia filmu studyjnego jest niedawny *Mank* Davida Finchera (2020), opowiadający m.in. o pracy nad scenariuszem do *Kane'a*. Fincher, słynący z wyjątkowo kreatywnego wykorzystywania cyfrowych efektów wizualnych, ponownie nakręcił dzieło dogłębnie wypełnione digitalnymi trikami, najczęściej niewidocznymi, w celu perfekcyjnego odtworzenia estetyki filmu Wellesa[22]. W *Manku* dostrzegamy cytaty wizualne z *Obywatela Kane'a* uzyskiwane podobną drogą kompozytowania optycznego, ale z wykorzystaniem narzędzi cyfrowych. Oprócz daleko posuniętej manipulacji oświetleniem (zamiana dnia w noc, postprodukcyjne dodawanie blasku świec i lamp, który imituje reprezentację światła na taśmie filmowej), Fincher cytuje także powolne jazdy kamery, przyglądającej się detalom przestronnych wnętrz, by dopiero po chwili objąć zasięgiem widzenia bohaterów. Takie ujęcia zarówno w dziele z 1941, jak i z 2020 roku były „sklejane” z kilku elementów. Przykładowo w scenie bibliotecznej *Kane'a* najpierw widzimy zbliżenie na pomnik Thatchera, następnie na inskrypcję na postumencie, a dopiero potem z dołu rozszerzającego się kadru wyrastają postaci. Z kolei w *Manku* w podobny sposób jesteśmy wprowadzeni w scenę urodzin Hearsta: początkowo kadr wypełniają okazałe żyrandole zwisające z bardzo wysokiego sufitu, zaś kamera stopniowo przybliżyła się do

[21] Zob. J.A. Turnock, op.cit., s. 36.

[22] Zob. J. Weiner, *David Fincher's Impossible Eye*, „New York Times”, 19 listopada 2020, <<https://www.nytimes.com/2020/11/19/magazine/david-fincher-mank-interview.html>>, dostęp: 18.09.2022.

ulokowanych wiele metrów niżej gości. Obydwa ujęcia wyróżnia podobna patchworkowa struktura – ich kluczowych elementów *mise en scène* nie było na planie: statua Thatchera to osobno sfilmowana miniatura, zaś sufit i żyrandole w posiadłości Hearsta są wygenerowane komputerowo i bezszwowo uzupełniają stosunkowo niską zabudowę scenograficzną. Czy zatem kameralny i realistyczny *Mank* jest filmem nowej studyjności korzystającej z zaawansowanej techniki? Tak, ale głównie po to, by w pełni oddać estetykę studyjności, znaną z filmów dawnej epoki oraz ożywić język wizualny *Kane'a*, pierwotnie także wspomagany efektami wizualnymi[23].

Reorganizacja produkcji filmowej i preludeum do rewolucji cyfrowej

Ta nowa studyjność na poziomie anatomii obrazu filmowego opiera się na dwóch zasadniczych fundamentach. Po pierwsze, na dominacji kompozytowania optycznego, stosowanego w dawnej erze studyjnej, lecz – mimo pamiętnych epizodów (*Dziesięć przykazań* [reż. Cecil B. de Mille, 1956], *Mary Poppins* [reż. Robert Stevenson, 1964]) – z przyczyn praktycznych zepchniętego na margines jeszcze w latach 40. XX wieku. Po drugie, dzięki unowocześnieniu technik optycznych oraz późniejszej cyfryzacji kompozytowania i ucyfrowienia kina w ogóle, na bezszwowości poszczególnych warstw obrazu. Wiązało się to niekiedy z całkowitym zatarciem granic między „czystym” materiałem *live action* a obrazami o hybrydycznej proveniencji, w tym całkowicie komputerowej. Dążność do głębszego iluzjonizmu była konieczna i wynikała z niemożliwości powrotu do dawnych konwencji manipulowania zawartością ujęć. Lata 70., czyli dominacja w kinie amerykańskim niespotykanego dotąd na taką skalę realizmu i faktycznej jednorodności obrazu filmowego, rzuciły wyzwanie efektom wizualnym. Gdy Hollywood pod koniec owej dekady na powrót zainteresowało się fantastycznymi i spektakularnymi historiami, nie było mowy o przestarzałych technikach kompozytowania na planie – należało zwrócić się

ku niepopularnym, trudniejszym, kosztowniejszym, ale i bardziej iluzjonistycznym efektom optycznym.

Wcześniej, od końca lat 60., preferowanie autentycznych lokacji wynikało zarówno z przyczyn ekonomicznych, wiążących się z upadkiem modelu studyjnego (jako organizacji produkcji), omówionym na początku artykułu, jak i hegemonii taśmy barwnej, przy której tylna projekcja z powodu trudności z uzgodnieniem kolorytu i oświetlenia stawała się nazbyt dostrzegalna (np. w *Ptakach* [1963] Hitchcocka)[24]. Ponadto równie zasadniczym czynnikiem „wyprowadzającym” kino w plener był ogólny *Zeitgeist* i kontrkultura dystansująca się wobec tradycji – także filmowej. Młodzi twórcy odnajdywali w otwartych przestrzeniach pożądane scenerie, a jednocześnie manifestowali sprzeciw wobec misternych dekoracji studyjnych, na które zresztą nie byłoby ich stać[25]. Do tego wszystkiego dołączyć można wzmożone oddziaływanie nowofalowego kina europejskiego i rozwój filmów niezależnych, rozgrywających się „tu i teraz”.

Jednakże te produkcyjne i estetyczne przemiany, którym towarzyszył ciągły odpływ widowni z kin, w końcu zaczęły odchyłać hollywoodzkie wahadło w drugą stronę – wspomnianej fantastyki. Ów zwrot wcale nie był taki oczywisty – wymagał redefinicji kreowania scenerii, większej bezszwowości pomiędzy warstwami obrazu, przy jednoczesnym wprowadzaniu do diegezy elementów ponadnaturalnych. Kluczowe znaczenie ma tu rok 1975 i utworzenie Industrial Light & Magic (ILM), wytwórni zajmującej się tworzeniem efektów wizualnych, powstałej jako część Lucasfilm Ltd. Debiut ILM i premiera pierwszego owocu jej pracy, czyli *Gwiezdnych wojen* (reż. George Lucas, 1977), zainicjowały nową epokę w historii VFX. Twórcy wizualni nie tylko

[23] Por. <<https://vimeo.com/489978129>> – materiał wideo promujący efekty wizualne do *Manka* stworzone przez studio Artemple.

[24] Zob. J.A. Turnock, op.cit., s. 38.

[25] Por. S. Prince, op.cit., s. 169.

znacznie usprawnili pracę kopiarki optycznej, poprzez wyeliminowanie szeregu niedogodności i poprawienie jakości uzyskiwanego obrazu, ale także – co podkreśla Turnock – *pokazali, w jaki sposób można modyfikować i rozszerzać tradycyjne techniki dla nowych celów, przede wszystkim do tworzenia bardziej szczegółowych scenerii*. Badaczka dodaje, że przywrócenie technik optycznych uczyniło film bardziej elastycznym i właściwie zbliżyło go do animacji, dzięki czemu filmowcy mogli lepiej kontrolować jego tkankę i przestali być ograniczani sztywnym materiałem fotograficznym[26]. Unowocześnienie dawnych praktyk pozwoliło z jednej strony wskrzesić iluzjonistyczne metody kompozytowania obrazu, z drugiej zaś utrzymać poziom realizmu percepcyjnego, do którego przyzwyczały widzów lata 70.[27] Praca na analogowych warstwach stała się powszechna – postprodukcyjnie łączono sceny plenerowe ze sfilmowanym w studiu rozszerzeniem planu w formie malarstwa matte, a ujęcia aktorów i elementów scenografii zarejestrowanych na greenscreenie scalano z iluzjonistycznymi sceneriami oraz ujęciami zawierającymi makiety i miniatury. Rozrastanie się postprodukcji, a przez to wydłużenie czasu realizacji i wzrost budżetu (co wygaszało efekty optyczne parę dekad wcześniej), okazały się ceną nowego wymiaru iluzjonizmu.

Turnock stawia tezę, że to stopniowe przesuwanie środka ciężkości z produkcji na postpro-

dukcję i rozbitcie obrazu filmowego na osobno filmowane całości, rozpoczyna gruntowną przemianę w przemyśle audiowizualnym, która dała początek obecnemu standardowi realizacji filmów[28]. Oprócz wzrostu znaczenia i stopnia skomplikowania postprodukcji i bardziej plastycznej manipulacji obrazem wynikającej z jego rozwarstwienia wskazuje się także na trzeci aspekt tej rewolucji, a mianowicie swoje ujawnienie się efektów wizualnych i zaplecza ich powstawania. W erze klasycznej cała, mniej lub bardziej wyrafinowana wizualna magia, powstawała za zamkniętymi drzwiami wytwórni. O efektach mówiło się, jeśli były spektakularne/fantastyczne lub wyjątkowo nieudane, jednak sposoby ich uzyskiwania pozostawały tajemnicą, a twórcom efektów wręcz zabraniano o tym mówić. Po premierze *Gwiezdnych wojen*, w odpowiedzi na zainteresowanie fanów, twórcy z ILM odsłanili zaplecze swojej pracy, co z czasem stało się normą i elementem promocji widowiska[29]. Ta popularna praktyka nie tylko pozwala dostrzec i docenić pracę specjalistów od VFX, lecz także wpływa na nasze postrzeganie kina współczesnego, budząc częstą nieufność w fotograficzną proveniencję wielu, niekoniecznie spektakularnych, scen. Być może to właśnie dostęp do skrawków rzeczywistości profilmowej, wyraźnie kontrastującej z finalnym obrazem, oraz uprzednia niewidoczność owych manipulacji budują obecnie tak silne wrażenie, że kino odwraca się od autentycznych lokacji i wraca do realizacji zdjęć w sztucznym środowisku.

W czasach dominacji cyfrowych efektów wizualnych zawieszenie swoim oczom może być jednak złudne, przynajmniej w obrębie elementów *mise en scène* oraz kompozytowania obrazu (w przypadku komputerowych ingerencji w postać ludzką nasze oczy wciąż są solidnym miernikiem). Bo jeśli w kinie lat 80. i 90. stopniowo wkraczające cyfrowe komponenty – z każdym rokiem coraz bardziej realistycznie percepcyjnie – stanowiły „ciało obce” w tradycyjnej tkance filmowej, to wraz z wypieraniem taśmy optycznej przez cyfrową rejestrację obrazu i dźwięku, od połowy pierw-

[26] Zob. J.A. Turnock, op.cit., s. 42–43.

[27] Realizm percepcyjny zdefiniowany został przez Stephena Prince'a jako zgodność elementów w przestrzeni ekranowej (o różnej proveniencji) z ludzką percepcją trójwymiarowej przestrzeni. W wypadku łączenia CGI z materiałem *live action* amalgamacja ta nie powinna zdradzać ich różnego statusu ontologicznego. Zob. S. Prince, *True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory*, „Film Quarterly” 1996, nr 49(3), s. 27–37.

[28] Zob. J.A. Turnock, op.cit, s. 28–29.

[29] Zob. S. Prince, *Digital Visual...*, s. 155. Por. także J. Stasienko, *Ciało biologiczne vs. ciało ekranowe. Dynamika napięć w kinie efektów specjalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 143.

szej dekady XXI wieku, efekty wizualne stają się niemal wszechobecne. Pojawiają się tam, gdzie się ich nie spodziewamy, w filmach, których nie posadzamy o komputerową alchemię, oraz w dziełach twórców, którzy nie kojarzą się z kinem zawierającym tak liczne ujęcia z VFX, by wspomnieć chociażby Clinta Eastwooda, Martina Scorsese czy Alfonso Cuaróna. Ekspansja efektów digitalnych, niemal nieograniczone możliwości kształtowania obrazu już po zakończeniu zdjęć oraz łatwość w kreowaniu i łączeniu cyfrowych scenerii z trójwymiarowymi elementami planu (także z aktorami) zaowocowały szeregiem zmian, pod wieloma względami przypominającymi praktyki minioniej ery studyjnej. Stephen Prince zauważa, że chociaż współczesne efekty, poprzez bezszwowe łączenie segmentów o niespotykanym wcześniej stopniu fragmentaryzacji, stanowią wyraźną zmianę w stosunku do przeszłości (postprodukcja), to w pewnym sensie powrócił zwyczaj kręcenia materiału *live action* w niegdysiejszych backlotach, czyli przystudyjnych zapleczach^[30]. Dziś jednak mają one podwójną tożsamość. Jako fizyczne miejsca są otoczone greenscreenem oraz wyposażone w niezbędną scenografię i rekwizyty, z którymi w interakcję wchodzi aktorzy. Z kolei ich finalny wygląd jest wirtualny i tworzony jako amalgamat grafiki, fotografii i filmu. Takie cyfrowe anturaże (*digital backlots*, *digital environments*^[31]), często będące przedłużeniem autentycznych lokacji, scalone z materiałem *live action*, tworzą immersyjne i pozornie jednorodne kompozycje. Mają oczywistą przewagę nad sztucznymi dekoracjami ery studyjnej i tylną projekcją, a jednocześnie pozwalają wtopić postaci w fotorealistyczne scenerie, z rozmaitych powodów niedostępne obiektywowi kamery (fantastyczne [np. Pandora w *Avatarze* Jamesa Camerona z 2009], już nieistniejące [wieżowce World Trade Center w *The Walk. Sięgając Chmur* Roberta Zemeckisa z 2015] czy logistycznie nieosiągalne [najwyższe partie Himalajów w *Everescie* Baltasara Kormákura z 2015]) lub których sfilmowanie / uprzednie zbudowanie byłoby nieekonomiczne.

Anatomia nowej studyjności

Rosnące znaczenie cyfrowych scenerii, bezszwowo łączonych z materiałem *live action*, jest kluczowym aspektem nowej studyjności, w której rolę atelier, niegdyś kardynalną, ograniczono do wytwarzania jednej z warstw obrazu. Podczas gdy w klasycznym Hollywood studio niejako asymilowało wszystkie składniki ujęcia i właśnie tam ekranowe światy przybierały ostateczny wygląd, dziś finalna forma najczęściej rodzi się w przestrzeni wirtualnej, pogłębiając decentralizację procesu powstawania filmów. Uproszczeniem byłoby jednak wnioskowanie, że współczesne efekty wizualne stały się w pełni cyfrowe. Stephen Prince, analizując m.in. *Incepcję* (reż. Christopher Nolan, 2010) i *Wyspę tajemnic* (reż. Martin Scorsese, 2010), dowodzi, że digitalne triki łączą się z tradycyjnymi rozwiązaniami inscenizacyjnymi (scenografia, ujęcia miniatur i modeli) i stanowią ich przedłużenie – zarówno na poziomie historycznym (powrót do kompozytowania optycznego), jak i dotyczącym ekranowej materii (cyfrowe rozszerzenie planu zdjęciowego [*set extension*])^[32]. Co więcej, aktualnie stopień hybrydyczności tworzywa filmowych scenerii jest tak duży i wymykający się binarnemu podziałowi na dominację CGI i dominację *live action*, że niejednokrotnie rozróżnienie elementów generowanych i rejestrowanych jest niemożliwe bez wiedzy kontekstowej.

Przykładowo, znając materiały zza kulis *Alicji w Krainie Czarów* (reż. Tim Burton, 2010) lub *Księgi dżungli* (reż. Jon Favreau, 2016), które ujawniają komputerowe pochodzenie niemal wszystkich komponentów baśniowej krainy i deszczowego lasu, moglibyśmy błędnie założyć, że anturaże z *Pięknej i Bestii* (reż. Bill Condon, 2017), kolejnego remake'u *live action* klasycznej animacji, także są w przeważającej części digitalne. Tymczasem w filmie Condona, w przeciwieństwie do powyższych produkcji

[30] Zob. S. Prince, *Digital Visual...*, s. 169. Por. ibidem, s. 71.

[31] Zob. ibidem.

[32] Zob. ibidem, s. 26–27, 164–165.

Disneya, większość elementów *miseen scène* opiera się na solidnym fundamencie materialnym, tylko nieznacznie zintensyfikowanym cyfrowo. Przykładowo, sceneria francuskiego miasteczka Belli, została pieczołowicie zbudowana w plenerze i przypomina klasyczo-hollywoodzki backlot. Reprezentacyjna klatka schodowa i sala balowa w zamku Bestii to także elementy wzniesionej w atelier, namacalnej scenografii, której cyfrowo wygenerowane części tylko domykają przestrzeń od góry i wspomagają głębsze tło^[33].

Z kolei w wielu produkcjach scenerie zostały na tyle subtelnie zmanipulowane cyfrowo, że bez dostępu do materiałów odsłaniających mechanizmy VFX, niejednorodność obrazu wymyka się naszej percepcji. Dotyczy to przede wszystkim dzieł dalekich od kojarzonych z CGI blockbusterów, np. *Ostatniej rodziny* (reż. Jan P. Matuszyński, 2016) albo *Romy* (reż. Alfonso Cuarón, 2018). W polskiej produkcji wygenerowano służewieckie osiedle z epoki Gierka, odgrywające istotną rolę w estetycznym pejzażu filmu. Ponadto twórcy wielokrotnie kompozowali trójwymiarową grafikę komputerową z ujęciami poruszających się aktorów. Z kolei w *Romie* tytułowa dzielnica Meksyku dzięki cyfrowym zabiegom także odżywa na ekranie w anturażu z lat 70. XX wieku, a krawędzie między autentycznymi a wirtualnymi segmentami zabudowy i ulic są niedostrzegalne. Te kontrastowe przykłady z wysokobudżetowych disnejowskich remake'ów i pozahollywoodzkiego, skromniejszego kina autorskiego pokazują, jak szerokie i nieoczywiste jest spektrum stosowania cyfrowych efektów wizualnych na poziomie konstruowania ekranowej przestrzeni. Dowodzą też, że tylko indywidualne podejście

do każdego filmu pozwala rzetelnie zanalizować stopień jego studyjności. Innymi słowy, zatarcie granic między tym, co fotograficzne, i tym, co wirtualne, utrudnia formułowanie uogólnień i nie pozwala wnioskować indukcyjnie o sposobie powstawania poszczególnych ujęć, zwłaszcza gdy diegeza nie przekracza granic świata empirycznego.

Jednakże nawet w wypadku filmów zawierających fantastyczne scenerie i postaci, korzystających ze spektakularnych efektów wizualnych, przejście między CGI a materiałem *live action* bywa nie do odtworzenia bez pomocy paratekstów^[34]. Ostateczny wygląd sekwencji decydującej walki w *Avengers: Koniec gry* (reż. Anthony i Joe Russo, 2019) zestawiony z odpowiadającym jej „surowym” materiałem fotograficznym zarejestrowanym w atelier ujawnia, jak bardzo autonomiczna wobec rzeczywistości profilowej jest przestrzeń ekranowa w gotowym dziele. Ponadto pozwala dostrzec, że poddane cyfrowej obróbce są zarówno otoczenie aktorów, jak i ich ciała. Starcie tytułowej drużyny z siłami Thanosa, choć rozgrywa się w rozległym plenerze na gruzach nowojorskiej siedziby Avengers, zostało w całości nagrane w studiu. Manipulacja nie polegała jednak wyłącznie na zastąpieniu bluescreenu wygenerowanym tłem – to nagrane występy aktorskie stały się „ciałem obcym” w spektakularnej wirtualnej scenerii. Jej sztuczność to nie tylko percepcyjnie realistyczna, trójwymiarowa przestrzeń, lecz także cyfrowo generowany tłum, efekty świetlne, poddawane modyfikacjom elementy *live action* czy postaci pokryte w całości digitalną charakteryzacją (np. Thanos powstały dzięki technologii *performance capture*). W końcu te hybrydyczne ujęcia z przeważającym pierwiastkiem CGI przeplatają ujęcia w całości animowane (plany ogólne, bezpośrednie starcia), które dzięki dynamicznemu montażowi i sąsiedztwu ujęć z aktorami dają iluzję spójności ontologicznej poszczególnych figur. Ta skrajnie patchworkowa sekwencja, pełna wizualnego ekscesu unaocznia, jak relatywnie niewielką rolę w owym konstruowaniu ekranowej zawartości współczesnego filmu studyjnego może odgrywać ate-

[33] Cyfrowe efekty wizualne w *Pięknej i Bestii* w większej mierze dotyczą bohaterów niż przestrzeni. Dana Stevensa wcielającego się w Bestię *via performance capture* w całości pokrywa cyfrowa charakteryzacja. Postaci-przedmioty są z kolei elementami CGI.

[34] Zob. *Avengers: Endgame | Final Battle VFX Breakdown*, <https://www.youtube.com/watch?v=nRoqqM_SMuk>, dostęp: 18.09.2022.

lier – zwłaszcza gdy cyfrowe scenerie mają być przede wszystkim widowiskowe, a nie skrzętnie imitować rzeczywiste lokacje.

Wewnętrzna dynamikę napięć nowej studyjności znakomicie ukazuje wspomniany już *Everest* z 2015 roku w reżyserii Baltasara Kormákura, film opowiadający o tragicznej wyprawie na tytułowy szczyt w 1996 roku, podczas której zginęło osiem osób. Tkanka dzieła w znacznym stopniu jest efektem łączenia obrazów genetycznie odmiennych, zaś analiza materiałów zakulisowych pozwala omówić kluczowe zabiegi definiujące nowy wymiar studyjności, także w kontekście dawnej ery studyjnej^[35]. Film ten opiera się także na paradoksalnej spektakularności, nie przekracza on bowiem reprezentacji empirycznego świata, ale jego akcja rozgrywa się głównie w przestrzeni, która nie mogłaby zostać przekształcona w plan zdjęciowy (niebezpieczeństwo, zakazy, koszty). Obcujemy więc z fotorealistycznymi, powierzchownie spójnymi obrazami, które zgodnie z logiką nie mogły przecież zostać zarejestrowane w najwyższych rejonach Himalajów. Jednak oglądane w *Everescie* plenery nie powstały wyłącznie jako cyfrowe scenerie zespolone z zarejestrowanymi w studiu występami aktorskimi. Tkanka filmu jest znacznie bardziej niejednorodna, bliższa analizowanemu powyżej widowisku superbohaterskiemu, choć Kormákur w swoim dziele przede wszystkim stara się zrekonstruować autentyczną historię rozgrywającą się w konkretnym miejscu i czasie, a liczne efekty wizualne nie pełnią tu roli atrakcji czy ekscesu. Wiele scen *Everestu* powstało w górskich, zimowych plenerach Alp oraz Islandii (kilka tygodni zdjęć na mrozie). Jednakże ich ekranowa obecność nie ogranicza się do „grania” Himalajów, co przy odpowiednim kadrowaniu i unikaniu szerokich planów mogłoby stworzyć akceptowalną iluzję. Zamiast tego plenerowe zdjęcia z obu lokacji posłużyły jako matryca przesłana do wirtualnego studia, którą uzupełniono wygenerowanymi komputerowo percepcyjnie realistycznymi scenieriami himalajskimi. Szczególnie imponująca i ontologicznie niejednorodna wydaje się w tym kontekście scena z helikopterem manewrują-

cym między ośmiotysięcznikami, stanowiąca kaskaderski popis wśród alpejskich szczytów, ale finalnie bezszwowo zastąpionych cyfrową scenerią himalajską. Omawiając plenerowo-studyjną ambiwalencję *Everestu*, warto dodać, że pojawiają się w nim także jednorodne ujęcia, powstające w tradycyjny sposób, co więcej, w których sfilmowane lokacje są tożsame z tymi diegetycznymi: Katmandu, szlak w niższych rejonach Himalajów oraz południowy obóz bazowy pod Mount Everest. Z drugiej strony plenerowe zdjęcia przeplatane są tymi zupełnie atelierowymi – obóz bazowy został także pieczołowicie odtworzony we włoskim studiu Cinecittà i uzupełniony cyfrowym tłem.

Zróznicowanie składników obrazu zwiększa się wraz z fabularnym pięciem się ku tytułowej górze, utrzymując jednocześnie stałą wizualną kompatybilność warstw. Studyjność *Everestu* sięga zenitu w scenach z końcowego odcinka szlaku. Wówczas, przy zachowaniu diegetycznej jedności miejsca (będącej iluzją), mamy do czynienia z: ujęciami aktorów i fragmentów scenografii na greenscreenie z dodanym komputerowo tłem; ujęciami aktorów pośród okazałej scenografii, której różne elementy zostały rozszczepione i wtopione w jeszcze obszerniejszą cyfrową scenerię; ujęciami w całości animowanymi (sceneria i postaci) oraz wspomnianymi powyżej ujęciami alpejskich lokacji cyfrowo przemianowanych na himalajskie. Amalgamat ten pozbawiony jest spoin nie tylko dzięki digitalnej plastyczności wszystkich komponentów, lecz także dzięki specyfice górskiej scenerii, ułtwiającej perfekcyjny efekt iluzji. Obrazy okutanych od stóp do głów postaci w jaskrawych

[35] Zob. materiały promujące efekty wizualne realizowane przez trzy główne wytwórnie VFX: *Everest – VFX Breakdown by Union Visual Effects (2015)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=zBB3udMRzdQ>>, dostęp: 18.09.2022; *Everest – VFX Breakdown by Framestone (2015)*, <https://www.youtube.com/watch?v=m2OA_q4qlnY>, dostęp: 18.09.2022; *Everest – VFX Breakdown by RVX (2015)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=DzdkQVGevfM>>, dostęp: 18.09.2022.

kombinezonach na tle śniegu, lodu, skał i nieba poddają się cyfrowej manipulacji łatwiej niż choćby tętniące życiem miasto, fauna i flora, falujący ocean czy odsłonięte ludzkie ciała.

Zastosowanie tak wielorakich efektów wizualnych, w tym kompozytowanie ujęć plenerowych z CGI oraz wplecenie w nie segmentów w pełni animowanych, pozwoliło także na nowy wymiar reprezentacji starcia człowieka z naturą – na doskonałą iluzję, dodatkowo pobudzającą większy rezerwuuar emocji u widzów. W dawnej erze studyjnej było to niesłychanie trudne lub wręcz poza zasięgiem. W *Everescie* dzięki wykorzystaniu komputerowych scenarii 3D i wkomponowaniu w nie materiału *live action*, ruch wirtualnej kamery nie był niczym ograniczony, a cyfrowe elementy scenografii pozwalały na stosowanie dowolnie szerokiego planu czy niecodziennego punktu widzenia. Ujęciem łączącym poczucie wzniosłości z napięciem na granicy dyskomfortu jest moment, gdy himalaiści przechodzą po drabinie nad lodową czeluścią. Sytuację tę oglądamy z wąskiego dna przepaści, z perspektywy niemożliwej. Wszystkie elementy tego ujęcia należą do porządku CGI, podczas gdy ujęcia sąsiadujące z nim, te z perspektywą mniej więcej na wysokości uskołu i bliższymi planami, nagrane zostały w atelier i połączone z cyfrowym anturazem.

Stephen Prince, analizując konsekwencje przejścia od tylnej projekcji i malarstwa maty do digitalnych scenerii, zwraca uwagę, że pociągnęło to za sobą zmiany w operowaniu ekranową przestrzenią. Badacz zestawia *Sokoła morską* (reż. Michael Curtiz, 1940) z *Panem i władcą: Na krańcu świata* (reż. Peter Weir, 2003), a więc filmy morskie, wykazując, jak nowe technologie, wciąż związane z postprodukcją zarejestrowanego w atelier materiału, zmieniają znaczenie emocjonalne i oferują nowe rozwiązania narracyjne. Oto postać może być płynnie wkomponowana w najszerzy plan ukazujący majestat morskiego żywiołu i małość człowieka wobec natury^[36]. Innymi

słowy, rytm filmu przestaje być wyznaczany przez naprzemienne widoki bohaterów na tle tylnej projekcji i kadry wypełnione wyłącznie scenografią lub malowidłem. Współcześnie cyfrowe scenerie lub przekształcone komputerowo zdjęcia plenerowe pozwalają na uzyskanie długich ujęć, w których wykreowana zostaje iluzja jedności czasowo-przestrzennej aktorów i przestrzeni. W *Everescie* scena poprzedzająca wejście na szczyt Himalajów, w pełni animowana (dynamiczny widok z lotu ptaka na grupę ludzi docierającą na dach świata), przygotowuje nas na triumfalne ujęcia bohaterów na wierzchołku, nagrane skądinąd w całości w atelier londyńskiego studia Pinewood na greenscreenie. Z kolei w *Białej wieży* (reż. Ted Tetzlaff, 1950), alpejskim filmie z dawnej ery studyjnej, powszechnie stosowana wówczas tylna projekcja, a także brak swobodnego wpisania protagonistów w dynamiczne, szerokie ujęcia pejzażu, które mogłyby ukazać jego trójwymiarowość czy bezkres, skutecznie ograniczają głębię iluzji i poczucie zagrożenia ze strony nieprzychylniej natury. Takie zestawienie potwierdza znaczenie cyfrowego kompozytowania nie tylko dla wzmocnienia realizmu percepcyjnego, lecz także dla większej afektywności obrazu.

Stopień wewnętrznej heterogeniczności i zewnętrznej amalgamacji *Everestu* odbija paradoksy nowej studyjności, która zakorzeniona jest w wywiedzionym z ery studyjnej sposobie myślenia o kinie jako konstruowanej strukturze wielowarstwowej. Obserwujemy także ponowny zwrot ku przestrzeni atelier, choć w zdecentralizowanej funkcji, a także jeszcze większe rozmycie między plenerem a przestrzenią studia niż dawniej, co tylko potwierdza nieprzydatność i niewydolność tej opozycji. Filmów równie zróżnicowanych pod względem narzędzi używanych do manipulacji obrazem filmowym, co dzieło Kormákura, można by wymienić więcej, choć *Everest* wyróżnia się na ich tle skoncentrowaniem efektów wizualnych na scenerii, w dodatku odtwarzającej rzeczywiste, znane z fotografii miejsca. Przykładowo *Grawitacja* (reż. Alfonso Cuarón, 2013) precyzyjnie wygrywa pejzaż orbity okołozemskiej, lecz po-

[36] Zob. S. Prince, *Digital Visual...*, s. 177–180.

wstawała niemal w całości w atelier. *Zew krwi* (reż. Chris Sanders, 2020) operuje dużą liczbą wygenerowanych cyfrowo alaskich plenerów i scen w całości animowanych, lecz główny środek ciężkości VFX spoczywa na protagoniście – pies powstał jako mariaż *performance capture* i CGI. W niektórych filmach pojawiają się także całościowo generowane trójwymiarowe scenerie, które nie przekraczają granic realizmu (w przeciwieństwie do tych z *Alicji w Krainie Czarów*) i teoretycznie są możliwe do sfilmowania, takie jak indochińska dżungla (*Księga dżungli*) czy afrykańska sawanna (*Król lew* [reż. Jon Favreau, 2019]). Jednak decyzja o ich komputerowym wygenerowaniu w całości podyktowana była nie tylko potrzebą pełnej kontroli nad przestrzenią i światłem czy uniknięciem zdjęć w dzikich plenerach, lecz także dominacją animowanych bohaterów nad aktorami. W wypadku *Księgi dżungli* jednym elementem *live action* był chłopiec grający Mowglię, przez niemal cały okres zdjęciowy poruszający się po rozmaicie wyprofilowanym blueboksie wzbogaconym o rekwizyty. Z kolei *Król Lew* ilustruje najbardziej radykalną inkarnację nowej studyjności, w której 100 proc. obrazu stanowi hiperrealistyczna animacja, plan zdjęciowy był w pełni wirtualny, a ruchy kamery rejestrowano w atelier z wykorzystaniem technologii VR (*virtual reality*).

Studyjność na rozdrożu – w stronę ponownej centralizacji?

Opisane praktyki cechujące nową studyjność dyktowane są napięciami pomiędzy optymalnym realizmem percepcyjnym obrazu, kontrolą nad procesem jego powstawania oraz pragmatyzmem dotyczącym czasu i budżetu. Wybory logistyczne i estetyczne stanowią niejako wypadkową tych czynników. W toku moich rozważań zestawiałem rozmaite, dotyczące efektów wizualnych działania z klasycznej ery studyjnej oraz z czasów kina cyfrowego, aby pokazać, że intuicyjne dostrzeganie podobieństwa między tymi okresami w kinie hollywoodzkim (ten drugi nie jest okresem zamkniętym) wynika nie tyle z istotnej roli zdjęć studyjnych,

dominujących nad zdjęciami plenerowymi, ile z kontynuacji szerszej postawy twórczej i produkcyjnej. Głównym powinowactwem między dawną a nową studyjnością jest powracająca i zintensyfikowana niejednorodność obrazu filmowego – z tą różnicą, że dzięki unowocześnieniu technologii i ucyfrowieniu kina, spoiny między rozmaitymi warstwami są niewidoczne. Więcej nawet – wszystkie części obrazu, przynajmniej na poziomie percepcji czasowo-przestrzennej, zdają się dzielić ten sam status ontologiczny.

Pokrewieństwo współczesnej studyjności z tą minioną objawia się także na poziomie obecnych (choć niedominujących) w dawnym kinie efektów optycznych i kompozycjonowania postprodukcyjnego. Efekty te, zestawione z dzisiejszymi praktykami cyfrowymi, rzucają nowe światło na postrzeganie niegdysiejszej ery studyjnej. To z kolei potwierdza, że myślenie o kinie jako konstruowaniu obrazów z rozmaitych komponentów nie tylko stale pojawiało się w przeszłości, lecz także było postawą wręcz dominującą. Dziś (w zasadzie już od kilku dekad) historia się powtarza, a zestawienie dawnej i obecnej studyjności w kontekście ewolucji i trwałości różnych efektów wizualnych pozwala dojść do wniosków, otwierających nas na myślenie od szczegółu do ogółu, czyli do rozważań teoretycznych o złożonej tożsamości kina – zarówno dawnego, jak i bliższego mu, niż się powszechnie wydaje, kina cyfrowego. Głębsza analiza teoretyczna wykracza poza ramy tego artykułu, jednak badania nad nową inkarnacją studyjności mogą być użyteczne w dociekaniu na temat ontologii obrazu filmowego.

Rewolucja cyfrowa i udoskonalone przez nią narzędzia, choć fundamentalnie zmieniły proces powstawania filmów (m.in. przeformułowały rolę atelier w łańcuchu produkcyjnym), wciąż – jak każda technika – mają swoje ograniczenia. Jednakże przeszkody techniczne nieustannie rozwijały i dynamizowały medium. W historii kina to właśnie różnorakie limity wymuszały na twórcach najbardziej kreatywne decyzje (np. niemożność osiągnięcia pożądanej głębi ostrości poszczególnych planów wpłynęła na zastosowanie

kompozytowania optycznego w *Obywatelu Kanie*) [37]. Ponadto pod koniec 2019 roku pojawiła się kolejna innowacyjna technika, która być może w obecnej dekadzie ponownie odmieni pejzaż studyjny. Oto podczas zdjęć do *Mandaloriana* (twórca: Jon Favreau, 2019), serialu z uniwersum *Gwiezdných wojen*, pierwszy raz na tak dużą skalę zastosowano monstrualny, sferyczny ekran ledowy, na którym wyświetlane są pożądane scenerie. Nasuwają się oczywiste analogie z niegdysiejszą tylną projekcją, nastawioną na eliminację postprodukcji i pragmatyzm, co tylko potwierdza pewną powtarzalność w zmianach zachodzących w tworzeniu filmu studyjnego. Scena ledowa ponownie zwraca kino w kierunku kompozytowania na planie, całkowicie niweluje szwy pomiędzy warstwami (główną przyczynę rezygnacji z tylnej projekcji), pozwala na edytowanie i renderowanie scenerii w czasie rzeczywistym (zaprzeczenie stabilnej fotograficzności) oraz uzgodnienie światła z fizykalnymi elementami planu (w tym aktorami) co do piksela [38]. Słowem, łączy pożądaną wygodę i elastyczność z precyzją oferowaną dotychczas w drodze żmudnego kompozytowania. Trudno na tym wczesnym etapie wyrokować o przyszłości nowej ery studyjnej, skoro jednak w ostatnich dekadach atelier utraciło swoją centralną pozycję w procesie filmowej produkcji, być może sceny ledowe na powrót podniosą rangę atelier, jako miejsca zasysającego obrazy o różnorodnej proveniencji, by finalnie złączono je w obiektywie kamery.

BIBLIOGRAFIA

Bordwell D., Staiger, J., Thompson, K., *The classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York 2005

Fischer L., *Sunrise: A song of Two Humans (BFI Film Classics)*, London 1998

[37] Por. S. Prince, *Digital Cinema*, New Brunswick – New Jersey 2019, s. 103–104.

[38] *Groundbreaking Led Stage Production Technology Created for Hit Lucasfilm Series „The Mandalorian”*, ILM, <<https://www.ilm.com/groundbreaking-led-stage-production-technology-created-for-hit-lucasfilm-series-the-mandalorian/>>, dostęp: 18.09.2022.

Gleich J., Webb L., *Introduction*, [w:] *Hollywood in Location. An Industry History*, red. J. Gleich, L. Webb, New Brunswick – New Jersey 2019, s. 1–15

Goldsmith B., O'Regan T., *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*, Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford 2005

Groundbreaking Led Stage Production Technology Created Hit for Lucasfilm Series „The Mandalorian”, Industrial Light & Magic, <<https://www.ilm.com/groundbreaking-led-stage-production-technology-created-for-hit-lucasfilm-series-the-mandalorian/>>, dostęp: 18.09.2022

Gunning T., *Moving Away From Index: Cinema and the Impression of Reality*, „differences” 2007, vol. 18(1), s. 29–52

Gwóźdź A., *Narodziny kina z ducha triku*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 6–18

Lewicki A., *Prawdziwy koniec klasycznego Hollywoodu. Kino amerykańskie w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 305–343

Loew K., *Magic mirrors: The Schüfftan process*, [w:] *Special Effects: New Histories/Theories/Contexts*, red. D. North, B. Rehak, M.S. Duffy, London – New York 2015, s. 62–79

North D., *Performing Illusions: Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*, London – New York 2008

North D., *The Silent Screen, 1895–1927: Special/Visual Effects*, [w:] *Editing and Special/Visual Effects*, red. Ch. Keil, K. Whissel, New Brunswick – New Jersey 2016, s. 37–50

North D., Rehak B., Duffy M.S., *Introduction*, [w:] *Special Effects: New Histories/Theories/Contexts*, red. D. North, B. Rehak, M.S. Duffy, London – New York 2015, s. 1–13

Prince S., *Digital Cinema*, New Brunswick – New Jersey 2019

Prince S., *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*, New Brunswick – New Jersey – London 2012

Prince S., *True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory*, „Film Quarterly” 1996, nr 49(3), s. 27–37

Stasienko J., *Ciało biologiczne vs. ciało ekranowe. Dynamika napięć w kinie efektów specjalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 143–160

Turnock J.A., *Plastic Reality: Special Effects, Technology, and the Emergence of 1970s Blockbuster Aesthetics*, New York 2015

Weiner J., *David Fincher's Impossible Eye*, „New York Times”, 19 listopada 2020, <<https://www.nytimes.com/2020/11/19/magazine/david-fincher-mank-interview.html>>, dostęp: 18.09.2022

Echo of everyday life or “wu-es-be” in experimental animation

KAMIL LIPIŃSKI

University of Białystok

ABSTRACT. Lipiński Kamil, *Echo of everyday life or “wu-es-be” in experimental animation*. “Images” vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 177–186. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.11.

The article discusses animated works by Wojciech Bąkowski and the broader context of their origins addressing Jean-Luc Nancy’s philosophy of division of voices and its hermeneutical implications. Making explicit reference to these theoretical considerations, the author analyzes “Speaking Movies” by Bąkowski and his new productions for art galleries, employing digital tools to reinvestigate their meaning and interpret his autotelic recitation. The analysis follows several distinctive examples that highlight, via different experimental techniques, the interplay between verbal articulations, echo-like effects, and reverberations in the production of a differentiated audiovisual landscape.

KEYWORDS: Wojciech Bąkowski, echo, reverberation, experimental animation, Jean-Luc Nancy, voice

Introduction

In recent experimental trends, both the mimetic presence and the resonance of acoustics are entangled in mutual relations defined by two cultural dominants, derived from the findings of the ancient Greeks, to define the contemporary sensory landscape.

Before we go into the further detail in our analysis, let us first outline the important history of echo. My aim is to provide a preliminary theoretical framework for these reverberations, multiple codings toward the critical understanding of audiovisual effects, and to explore their hermeneutic implications. According to Jean-Luc Nancy, the split of voices is the movement of expropriation and appropriation that functions in the alternate referrals that presupposed the whole vocal projection. This echo coming from the interior Nancy explains in six phases mimesis to initiate the “ventriloquist effect,” derived from the ancient Greek from Plato’s “The Sophist” to describe the diviner, the interpreter himself.[1] This person represents a moment when “every performance is representation; whose voice comes from elsewhere.”[2] More specifically, he distinguishes

between a representation and what it represents. In Nancy’s opinion, “each assumed original can be shown as an imitation in the process in which the imprisoned adopts a divine origin, an absolute original.”[3] Reaching back to the hermeneutic tradition, the author of *La Communauté désœuvrée* introduces the classification of meanings articulated in this concept devoted to the interpretative phases of mimesis, and embedded in the reflection on art. According to Małgorzata Kwietniewska, “*Le partage des voix* consists of two research studies, the first of which, more theoretical, concerns the shape of contemporary hermeneutics and its relations with Heidegger’s thought. The second one takes us back into distant space, to make a bold interpretation of ‘*Ion*,’ one of Plato’s less frequently commented dialogues, with Nancy, and then juxtaposes the thesis presented in it with the

[1] J.-L. Nancy, *Le partage des voix*, Paris 1982, p. 72. See also: J.-L. Nancy, *Le Ventriloque*, [in:] *Mimesis and articulations*, Paris 1975.

[2] J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, NY 1982, p. 186.

[3] Ibidem, p. 187.

philosophical project of deconstruction.”[4] Nancy’s perspective, entangled in understanding, represents an imitative situation emerging when “we represent or interpret,” while *hermeneia* defines *mimesis*.”[5] This means that “Plato’s reflection on the concept of *hermeneia* in late Antiquity inspired early Christian scholars of the Old and New Testaments, and then left his mark on the theory of interpretation and understanding of texts (not necessarily saints) in later times.”[6] The essential expression of the essence of humanity is “the meaning of being who we are, people who interpret *logos*.”[7]

In Nancy’s opinion, a hermeneutic theory can be distinguished by showing the spectrum of understanding of the phases, developed on the basis of individual phases of these imitations. To explain the specific nature of understanding these phases, Nancy defines a hermeneutic circle that is nothing more than movement from the source, loss, and recovery, a kind of preservation of the source until its loss. Inextricable *mimesis* involves participation in the sense without interval, emerging in the “history of durability and perseverance,” in a space in which he sees a return to the source. Addressing Friedrich Schleiermacher’s approach to the hermeneutic circle, Nancy emphasized that the discussion of *mimesis* constitutes both “the position and cancellation of the question about *mimesis*.”[8] What defines the dual logic of the hermeneutic circle is the process of dual interpretation, which is the condition for the formation by “presupposition of meaning or subject.”[9] Accordingly, this dual

formation corresponds successively to Martin Heidegger’s pre-understanding and anticipation of interpretation. The double sense of the *mimesis* circle reflects that “*hermeneuon* is an announcement of being and opening up.”[10] Such a hermeneutic opening anticipates meaning, while the *hermeneuon* builds an ontological structure that “precedes or expresses meaning in itself.”[11] This perspective includes both the mimetic and the poetic order. *Hermeneia* is defined, in particular, by the figure of *mimesis* in order to present at the same time what is active, creative, and productive in mimetic creativity. Making explicit reference to the Aristotelian tradition, Nancy mentioned that *hermeneia* defines *mimesis* inscribed in *methexis*, which is an expression of participation in itself. Meanwhile, *hermeneia* “communicates enthusiasm, *mimesis* which is the condition of this participation.”[12] On the basis of Greek reflections on art, the understanding of *mimesis* finds its articulation in artistic genres, especially in the genre of rhapsody, which is a poetic form that combines the orders of *mimesis* and *methexis*. According to Nancy, it is a *hermeneuon* of poets, consisting of interpretation, and translation, from which flows a double voice, a mimetic praxis. One might venture that “what distinguishes *hermeneia* from the passive imitation is its recreative power, in which divine creativity has not been muffled. The issue related to *mimesis* and the ways of reproducing the model should, however, be dealt with by hermeneutics, which is definitely more of an artisanal character than the source *hermeneia*. The latter – unlike hermeneutics – reaches directly to the sphere of the sacred (inaccessible to all forms of down-to-earth *techné*). *Hermeneia*, through her stage and spectacularity, sees and makes visible, and her element is the element of visibility that enables contact with meaning.”[13] Rhapsody is a stage form whose success is determined by the enthusiasm communicated by the viewer, created as the last element of the chain, a dialogue between the actor and the viewer. The triple *mimesis* in rhapsody is marked by “transience, the passage in communication.”[14]

[4] M. Kwietniewska, *Jean-Luc Nancy. Dekonstrukcja wobec tradycji*, Łódź 2013, p. 82.

[5] J.-L. Nancy, *Le partage...*, p. 70.

[6] M. Kwietniewska, *op.cit.*, p. 82.

[7] J.-L. Nancy, *Le partage...*, p. 10.

[8] *Ibidem*, pp. 18–19.

[9] *Ibidem*, p. 71.

[10] *Ibidem*, p. 19.

[11] *Ibidem*, p. 35.

[12] *Ibidem*, p. 37.

[13] *Ibidem*.

[14] M. Kwietniewska, *op.cit.*, p. 91.

In Nancy's view, as he stresses in the following passages, "the interlocutors must be constantly ready for the intervention of an external factor, yet building this dialogue from the inside. Others are always increasing. Each appearance breaks the thread of interpretation, which tends to get tangled up in a circle." [15] In light of this theory, the final part of the division of the voice closes the circle of understanding in a situation where the viewer ultimately becomes a hermeneut. The enthusiasm shown on the viewer's face is the final closure of the mimic circle and, at the same time, proof of conveying a fruitful meaning.

Sampling, whispering, murmuring

With this in mind, let me move on to the analysis of Wojciech Bąkowski's animations and their emerging subjects. Initially, I shall introduce the first animation etudes to reveal the most crucial effects employed by this audiovisual artist. Secondly, I will analyze the "Speaking movies" series in greater depth, and later, describe his recent turn to the digital sphere. Bąkowski's combination of sound and image in the audiovisual unit is marked by creative strategies that seem to disintegrate his work, which can be seen as a notable element of his output. This study highlights the contribution of music as a central narrative and aesthetic component of the film. Concerning the three sonic conceptual tools – sampling, whispering, murmuring – our wish is to demonstrate how he has been manipulating and introducing a new meaning by employing a wide range of expressions of everyday experience. In this essay, Bąkowski's works may seem extremely provocative and its relevance is not to present audiovisual culture as coherent but rather as a visible form filled with fractures and fissures. The interstice is primary to the association, or irreducible difference allows resemblances to be graded. The fissure becomes primary and as such grows larger. It is not a matter of following a chain of images, even across voids, but of getting out of the chain or the association. Our wish is to analyze audiovisual representations

composed of the dual relationship of sound and image, assuming that the plastic art form in his works aims to pose a wider problem of differentiating the structure of film image and sound. In what follows, one may recognize the evolution of Bąkowski's works, moving from a series of hand-written animated images seen in motion and saturated with counterpunctual sound to digitally constructed images employing digital tools and artificial layers imposed on the image. Put another way, by deforming the viewer's impression through dadaist aesthetics of shock, Bąkowski seems to manipulate the relationship between sight and hearing and consistently create synthetic situations. Drawing inspirations from hip-hop, new wave, and minimal music, with this combination of poetry, performance, and music Bąkowski seems to reflect a "performative turn in the framework of neo-avant-garde," shifting the "emphasis to the deconstruction processes and destruction of the category of workaround, on which the entire conceptual apparatus of aesthetics was built, starting with Hegel and identified with the philosophy of art." [16] If we wish to map the structures of verbal articulations, it seems a significant part of the project will consist of the division of the voices across the different experimental domains. By way of several exemplary experimental animations, which will be briefly outlined, the "intervention of difference," as Homi K. Bhabha argued, I will explain and subsequently situate them within a broader context of new avant-garde tendencies.

"Wu-es-be" or resonance

The beginning of the 21st century has raised theoretical issues concerning the adoption of digital technologies and the convergence between film and music, which mark changes in film studies occurring since the "sonic" turn. Following Nelson Goodman's work, one may observe that "such music is two-stage

[15] J.-L. Nancy, *Le partage...*, pp. 74–75.

[16] A. Zeidler-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, "Teksty Drugie" 2007, no. 5, p. 45.

art: composition results in a score, execution in performances of the score. This art is also multiple: a musical work consists of several performances. And ultimately, such music is an allographic art: compliance with the score is the sole requirement for a genuine instance of work, no matter who performs it; the history of production does not affect the genuineness of an inscription or performance of the score.[17] This mode of animation needs a more detailed examination. The purpose of this essay is to argue that we can usefully consider “animation” as a transformative way of audiovisual practice, possessing a set of formal tricks. In discussing the most peculiar challenges is the exhibition of his works as a part of installations in the galleries. In line with adopting sometimes sexually provocative images accompanied by voice-off comments, I still remember the reaction of one old woman at the exhibition in Poznań’s Galeria Arsenał, who said loudly and with emphasis: “It’s disgusting” in the moment of watching a sexually explicit scene of ejaculation.

Bridging the past with the present, let us recall that Bąkowski’s unique work oscillating between sound and image is strictly associated with his creative work as a performance artist. Since the mid-90s, off-cinema has been described in terms of “speaking film.” Undoubtedly, his sonic interests stem from his cooperation within the KOT group, founded in 2004 initially with Konrad Smoleński, Leszek Knaflewski, and Tomasz Mróz, and subsequently with Piotr Bosacki and Przemysław Sanecki. Besides audiovisual work, they published literary works written by Wojciech Bąkowski and Piotr Bosacki in “Traumtagebucheln” (2009). Crucial to his work is the strategy of voice-off, which commented on the image in motion and, consequently,

explained the interconnection of cinematic narrative and the photographic image. Gilles Deleuze defined this relation both as a strategy “in-between,” opening a transgressive aspect of this practice, and as the logic of “conjunction” based on a combination of cinematic images and photographs in series.

Bąkowski deployed his unique style while working initially with works such as *Loop* (2003) and *Mass* (2003), inspired by constructivism in art. In a formal way, Bąkowski focused on the human experience, which can be noticed in works such as *Shame, Fear, Stars are smoking, ATK*, and *Lying snow* (2005). Let us focus at this point on one particular case, namely the content of the narrative *Czykita/Gwiazdy dymią (Stars are smoking, 2006)*. In this example, Bąkowski depicts a road saturated with the repetition of a few syllables. On one hand, what can be seen are the interior of the class, subsequently a corridor, the blocks in a housing estate moving in a similar way as motion images, where we may hear the whispering of the hip-hop nickname “wu-es-be.” From the formal point of view, let us argue that onomatopoeic “analogies of this kind have a metonymic character, appear as a kind of *pars pro toto*: birdsong can be represented, for example, only by some of its structural features in isolation from the sound color, etc.”[18] Based on this example, overdubbing can be seen as another strategy that artists may use in order to undermine the original purposes and ideological valences of film. In this light, an effect of discontinuity and heterogeneity is produced, as it were, by the fact that the work circulates between Bąkowski’s voice and the image. The strategy of voice-off has specified the meaning of the image in motion and consequently made precise the interconnection of cinematic narrative and the photographic image. Considering this theory and the analysis of the cinematographic image enables us to present the given figure in terms of a series of possible stratifications between the differentiation and synthesis of plates to capture the forces of the logic of sensation. In discussing the possible connection between the figural variants in Bąkowski’s

[17] N. Goodman, *Variations upon Variation, or Picasso back to Bach*, [in:] *Essays on the Philosophy of Music*, eds. V. Rantala, L. Rowell, E. Tarasti, Helsinki 1988, p. 167. See K. Moraczewski, *Sztuka Muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007, p. 41.

[18] K. Moraczewski, op.cit., p. 144.

works the suggested difference reiterates the radical incommensurability of a complex range of formations and deformations marked by the amplitudes to liberate the differential relations. Considering this theory and the analysis of the cinematographic image, one may present this figure (*wu-es-be*) as articulated incessantly in terms of the series of possible repetitions. Furthermore, it is very significant to stress that he has employed an effect of an interval. In such a way, the film relates to its continuous form as a series of animated images put in motion, as serial photography has regularly been said to recall film or to be a precursor of film. The experience of continuity and discontinuity can be seen in the shift moving from one image to the next in a Muybridge series, which has routinely been understood to be cumulative, to develop as a synthetic experience of continuous. The similarities between the two forms are clear, but the idea and sensation of movement associated with the film were, in fact, very different from those offered by serial photography. Presented in this way, Bąkowski prefers music predominantly rhythmic. Considering the theoretical level of his works, this Polish artist has been employing the strategy of the interval, which is defined as “a dissociative force, succession paves a way to series. Images are strung together as heterogeneous spaces that are incommensurable one with the other. Seriality thus defines the montage form of the time-image. But in so doing, the value of the interval changes and unleashes new powers.”[19] The music draws attention to itself because of its rhythmic and dynamic incongruities with the whole or in parts. The “spoken movie” is a new medium, consisting of two parts, music, and film, both of which have to be considered simultaneously. “The cohesion of music and film may result in counterpoint or syncopation of rhythm. Experiments with the asynchronous soundtrack and image have a history in the art of the 20th century, especially in video art influenced by conceptual thought. The game with cognitive dissonance was used, among other artists, by Luise Lawler in the project *A Movie will be shown without*

the picture (1979), involving a cinema projection without an image and based solely on the recreation of the soundtrack.”[20] Seen from the other perspective, it is possible to note several formal solutions that may operate here. Particularly notable is the manipulation of sound and image, which is even more striking in *Bark, you mongrel, raise hell, my pearl* (2006). This movie is comprised of buzzing, simple animation, some fuzzy and kaleidoscopic, with occasional moments of lucidity based on the “return [*ren-voi*] that precedes and forms every statement [*envoi*] of a theme, a *sensing* [*sentant*] in general. Sonority essentially re-sounds: it is in itself resonance.”[21] In these animations, preserved on a brown background, accompanied with microforms and tape-based signatures, there are two separate blacks and striped tape. In this movie, we can manipulate sight and hearing to consistently create synthetic situations. In line with playing games with the viewer’s perception, Bąkowski organizes a space to utter thoughts in an existential manner.

Division of the voice or “Speaking movies”

The basic idea behind the above framework is to explain the philosophical understanding of the division of voices derived from the ancient Greeks to elucidate how we may comprehend their existence in contemporary art. It is relevant to note that in the series of “Speaking movies” (2007) the experimental nature of animation film has been reconstructed without a camera employing the technique of drawing a painting directly on the film. In the case of Bąkowski’s concept of “speaking film” one may indicate a combination of animation with

[19] D.N. Rodowick, *Reading the Figural or the Philosophy after the New Media*, Durnham – London 2001, p. 615.

[20] E. Wójtowicz, *Konwersje transliterowe – od filmu mówionego do narracji bazodanowej*, “Przełęcz Kulturoznawczy” 2014, no. 1(19), pp. 13–14.

[21] J.-L. Nancy, *Ascoltando*, [in:] Peter Szendy, *Listen. A history of our ears*, trans. Ch. Mandell, New York 2008, p. x.

spoken word in a similar way as “the directors belonging to the first film avant-garde made their films in the name of the *correspondence des arts* idea.”[22] What is particularly relevant for his unique, grass-roots style is the employment of hip-hop soundtracks, which are used to redesign both analog and digital music and are influenced by the production and aesthetic style of a recent film. If you take these two elements into consideration, songs became an integral part of the narrative and visual world, retaining their status as musical songs. In his first movie, one may observe black spots distinguished by their rhythm and melody burning, and three microphones. On principle, music dominates in his animations saturated with overlapping sounds and short loops. Crucial aspects of these movies are also “the heterogeneity and inconsistency, which Grzegorz Kozłowski also draws attention to in the context of the analysis of Wojciech Bąkowski’s work, may also be related to the internal structure of *Spoken Films*.”[23] In comparison to the experimental tradition, let us recall that “avant-garde has also experimented with the liberation of sound fragments and individual letters from their subjugation to grammatically established word forms.”[24] In a similar vein, for Michał Lasota: “Spoken

movies,” which arise consecutively in numbered parts, are the terrain in which Bąkowski tests ways of combining animation and spoken word. In every movie, he shifts the gravity in a different way, applies different formal solutions, and also employs language, testing its clearness. In the first three “Movies,” one could easily notice that Wojtek’s disintegrated poetry has to be “spoken” because a huge part of its meaning is contained in the rhythm and melody of the voice. Bąkowski’s recitations recall simultaneous translation from some mumbling endemic dialect. On a literary level, they evoke associations with Białoszewski, but also Beckett and Joyce.”[25]

Setting his works in the tradition of the avant-garde, *Spoken movie 1* (2007) seems to present a film painted in watercolor. What can be seen in the first place is the burning dustbin, secondly a penis, a figure, a cigarette, a torso of a naked woman, a bunch of jacks, a teddy bear, a cigarette, various sports, and a woman. The minimalist element of his music is the use of repetitions. Bąkowski seems to create his animation films from an angle of Dadaist mockery and the ability to revert the meaning of original work. It is particularly striking that both “watching and listening to spoken films sends viewers constantly to the sphere of word and image and their own imagination, not allowing them the comfort of staying in the sphere of influence of only one medium.”[26] His incessant alternations of graphic figures and verbal language permits us to argue that Bąkowski has deployed “his own style distinguished by a rough, pulsating image with a restless, mumbled comment in a crippled language.”[27] These transformations, like avant-garde rejections of standardized life, demonstrate how “the rejection of verbal language by painterly avant-gardes, then, becomes virtually equivalent to rejection of theory.”[28] This combination of both theory and practice can be explained in the shift from the chaotic structure to the repeated serialism, building a dual structure of multiple encrypted codings, and voices loosely tied together. These strategies contribute to reflecting emotional feelings,

[22] R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa – Łódź 1990, p. 5. See The idea of correspondence was understood in this context as the promise of total art, uniting “within itself all possibilities of artistic expression. [...] in the classical period of the avant-garde, film was considered total art.”

[23] Ibidem, p. 14.

[24] B. Groys, *In the flow*, London – New York 2018, p. 118.

[25] M. Lasota, *Piękno/Beauty*, Gallery leaflet, unassigned pages.

[26] Ibidem.

[27] A. Prodeus, 1991–2008: *Po przełomie*, [in:] *Polski film animowany*, eds. M. Giżycki, B. Żmudziński, Warszawa 2012, p. 109.

[28] D.N. Rodowick, *The crisis of political modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkley – Los Angeles – London 1994, p. 51.

including “a self-chosen separateness, around which the idea of an ‘inoperative community’ might be probed and given shape especially when placed against the background of Nancy’s notion of ‘being singular-plural.’”[29]

Echo or *theia moira logos*

Before we turn to why division poses a problem for standard audiovisual content, we need to see why this difference is conceptually distinct from animations employing a singular voice. In particular, sharp language drawing on semantic tensions can be seen as the central motif of *Spoken movie 3*. In this case study, the author is asking why “do I love, although she looks like a tragedy.” At the same time, the dash moves around its axis. One may observe supremacist radiation. Darkness falls in the room. Right-oriented shadows emerge from the hexagon. Books moving on the desk, singly, in isolation, and together, are seen against the glass. In the background, he is accompanied by the music of Dawid Szczęsny. Let’s take a look at *Spoken Movie 3* based on stop-motion animation. Ahead there is sight, screams, reverberation; there are two crosses hanging on the wall. The one in the lodge sharpens the eyesight. It is followed by the animation of the sight. Similarly, the allegory of two crosses is meant to demonstrate that in classical construction, the symmetry is based on the acknowledgment of a figural transformation at its very heart. “This means that communicative units (in particular linguistic) are «mapped» not on some reality «in itself,» but in the space of socially, intersubjectively respected judgments about the world, and so, we can say, on the cultural vision of reality.”[30] It can be noticed that Bąkowski prefers predominantly rhythmic music. The music draws attention to itself through its rhythmic and dynamic incongruities, whole or in part. The *Spoken movie* is a new medium consisting of two component parts, music and film, both of which must be created simultaneously. The motion of film through the projector thus unavoidably takes on a fiction above and beyond that given by the movement of short film: it

gives form to time and sets temporality to form, and this addition endows the film with form (regardless of how it is conceived artistically, regardless of the degree to which other forms of time – narrative. Making explicit reference to Nancy’s theory, hermeneia as a figure that defines understanding, and pre-understanding of meaning includes two aesthetic orders called *theia moira logos*. In other words, it is an image of “participation in the sense,” where “sense does not pre-exist before,” but it appears as “the division of logos.”[31] The different meanings embody what emerges “in them as a gift of self in the division” being left “in the difference of voices.”[32] Let us stress that “there is no sense prior to the speech that logos would express and hermeneutic pre-understanding anticipate. The internally different logos and the separated sense are in one plane.”[33] A crucial aspect that determines the meaning given in the division of voices in which we exist is the attempt to establish that “we are who we are” in a situation where being is nothing but “a long poetic, magnetic, rhapsodic chain.”[34] What can be found in Bąkowski’s movie is “double, and then multiple encoding, consisting in such a construction of the work that it could be successfully interpreted from the point of view of different and even mutually negative sets of interpretative rules, i.e. that it could function both in elite circulation (thanks to a rich network erudite intertextual cancellations or sophisticated technical and artistic treatments, for example, so that it does not necessarily have to be a unified circulation) and popular or even mass circulation (e.g., through emotional directness or re-

[29] T. Elsaesser, *European cinema and Continental Philosophy. Film as thought experiment*, New York – London 2019, p. 176.

[30] K. Moraczewski, *Sztuka Muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Kraków 2010, p. 49.

[31] M. Kwietniewska, op.cit., p. 93.

[32] Ibidem, p. 82.

[33] Ibidem, p. 83.

[34] Ibidem, p. 94.

animation of historical poetics that are ‘verified’ and easily accessible by the public).”[35] The cohesion of music and film may result in counterpoint or syncopation of rhythm, as the new artistic technique was necessary to get away from embodiment in the world of the spectacle. “Alongside new image art, a second generation of Conceptualists emerged, concerned with the deconstruction of originality, with replication and with simulation.”[36]

Let me now discuss the picture in detail here. “Wojtek (Bąkowski’s) latest film – “Spoken Movie 4” (2010) – consists of seven quite distinct parts (while previous movies were lengthy poems, we now have seven compact verses); it has an intensive rate, it is black and white, and its concise language more resembles texts of songs. There is a lot of music in this, fundamentally music dominates here: it arises from overlapping sounds, from short loops, and it appears parallel to the accumulating images. This is enough about the formal aspects. What is in this movie that attracts attention, what is so moving, and where is the magnetic power? It seems that for the first time Wojtek (Bąkowski) so unambiguously reveals himself. “Me,” which in previous movies was only a fictional cluster of identities, psychologically stitched together in a ‘Frankenstein’ manner from the personality of the author, the old man, the hooligan, the pervert, the mentally handicapped and loser, is now singular and honest. Bąkowski speaks for himself and about himself, more than ever before, maybe apart in from some productions by the KOT Group.”[37] This work appears to be the forms that resemble imaginative ways of presenting symbolic values, specifically at the airport. It is important to stress the movement of objects, like jamming and simple multipli-

cation of boards. It is also important to emphasize that his vibrant return to the echo formal perspective is marked by an open-ended narrative in films such as *Space, where something important goes on* (2013), in which Bąkowski investigated the issue of monorecitation by describing housing estates. Reflecting upon the creative evolution of Wojciech Bąkowski’s work, one might mention the “resonance inside of sound itself: a sound is its own echo chamber, just as it is own timbre, its overtones, and what is called its color. The ancient Greek *ekheo*, from which ‘echo’ is derived, means ‘to make noise’ as well as ‘to resound’: it signifies precisely ‘to return a sound’”[38] Since the sound is always “returned, restored: it is restored from itself to itself,” one may argue that a “sonorous body that is struck returns the blow by a sound that is a vibration of the blow itself. Sound is at the same time struck (pinched, rubbed, breathed, etc.), *returned*, and *heard* [entendu, understood] in the precise sense that *is understood* [s’entend] or that it *makes itself heard* [se fait entendre]: and for that, in that, it *listens to itself* [s’écoute].”[39]

Turn to digital

Now let us turn to digital or the degree of new variation within the audiovisual channel. To illustrate the specific case, consider first Bąkowski, whose sound articulation generates one of the examples of “slang dialect.” Together with the advent of digital tools of storytelling and sampling one may point the orientation in Bąkowski’s works toward specific hybridizations of mixed-media audiovisual compositions. In tandem with another Polish artist, Norman Leto, Bąkowski employed digital engineering to reflect shadows as the forms of the structure of the music spread widely. An alternative strategy of multiplication of identity has been employed in the animation movie *The pain is inside the room* (2011), in which Bąkowski explains the way sound is placed under the picture of the sitcom as a part of animation showing a face in different positions. An important insight can be seen in his film *Dry standpipe* (2012), exhibited for the Stereo Gallery, taking the form of an

[35] Ibidem, p. 104.

[36] J. Bird, M. Newman, *Introduction*, [in:] *Rewriting Conceptual Art*, eds. M. Mewmann, J. Bird, London 1999, p. 8–9.

[37] M. Lasota, *Piękno/Beaty*, Gallery leaflet, unassigned pages.

[38] J.-L. Nancy, op.cit., p. x.

[39] Ibidem.

architectural form and storytelling concerning everyday life, on the other hand. The objects presented in the film refer to the image itself. It seems that Wojciech Bąkowski will lock himself in his studio without a way out very soon, he will shut out windows, soundproof the small room, separate himself from the light and noise of the city, from the world, to keep it in a still frame, in some obscene convulsion, to capture it by storm and to describe in a penetrating manner. The newest works by Wojtek betray the vibrating personality of the author, the morbid sensitivity of the man who disposes himself on many frequencies simultaneously, absorbs and filters omnipresent chaos like a catalyst.”[40] What is striking in the creative evolution of Wojciech Bąkowski’s works is the piece entitled *Sound of my soul* (2014), which combines documentary shots with digital visualization that reflects his sleeping room, enriched with voices of the sea and disturbing sounds. In another scene, one may observe birds flying and the artificial birds that imitate what has been recorded. The movie is composed of several chapters and presents slightly moving contours of faces in the background. In the first place, the laughs are derived from some English TV series. Bąkowski seems to evoke everyday experience. Seen from a slightly different angle, the vision of graves reflects an image and a birds-eye view. Bąkowski’s work employs Poznań “street slang,” serving to redescribe ordinary life saturated with sexuality, everyday desires, and occulacentrism. It can also be said that his music carries some overtones of existentialism, logocentrism, and a contradictory message, as it is described as “a quivering tongue, residual time, with onomatopoeic interjections. It is a simple language, and at the same time hermetic. It brings us closer to the subject and the world, which reflects this subject like a medium, and at the same time rejects and distances.”[41] It is easy to identify that the reflexivity in his work is manifested through the use of “meta-aesthetic and meta-artistic strategies, not as independent ones, but as elements introducing an ironic distance to the world of the work in question. In this way, the

work of art makes an ironic valorization of the worldview.[42] In the case of audiovisual creators employing digital tools, their conceptualization moves between the recorded sound and transformed and reconstructed images. What seems quite representative of his works is the fact that his two-dimensional works oscillating between past and present aim to reinvestigate one object by making explicit references to his memories. In a similar vein, the digital image environment is generated through superpositions of various textures.

Concluding Remarks

A more general goal of this article has been to exhibit the prospects of experimental differences inscribed in the audiovisual landscape of animation films or the application the philosophical tools to the study of hearing experiences. As with the division of voice frameworks, there are new challenges in identifying which formal techniques are most viable in developing the right methodology to understand new techniques of hearing. Let us conclude that visualizing and listening modifies our relationship with the past. His film challenges viewers to reawaken their conscience by exploring an audiovisual world based on the arrangement of communication units (significant in the terminology of Ferdinand de Saussure) must be based on a specific system of differences between them and the consequent distinctive features of these units.”[43] Bąkowski’s stylistic choices resulted from the linguistic slang that increasingly recognized the raw power of vernacular speech and the problems associated with grammar. His account of sonic reverberations illuminates and impacts on his historical experiments and detail.

[40] Ibidem.

[41] G. Kozłowski, *O “Filmach mówionych” Grzegorza Kozłowskiego (część pierwsza: punkt wyjścia, sprawy główne)*, “Szum” 2014, no. 1(4), <<https://magazynszum.pl/o-filmach-mowionych-wojciecha-bakowskiego-1/>>, accessed: 15.06.2019.

[42] K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna...* (2007), p. 105.

[43] Ibidem, p. 46.

Experimental transition in cinema marks the disruption of sensorimotor relationships, and an in-depth insight into the twofold aesthetics of abstract painting provides an impression of movement, where the contours are blurred. By juxtaposing and counterpointing a wide range of sounds, including found and donated recordings, Bąkowski seems to play games with the viewer's perception and organize a space as uttering sounds. This multilateral reading of formal experiments escaping from the singular voice and plastic line demonstrates the circuit oscillating between the external and internal vibrations of colors and brushings, as well as compositional techniques for articulating sound. Bąkowski ceases to demonstrate the representational logic in redoubling presented in echo-like reverberations. The hermeneutic circle of mimesis in these audiovisual repetitions defines a long mimetic chain, an arrangement of parts belonging to the dialogue of logos and encompassing various spheres of the humanities, regardless of whether they are philosophy or poetry, or other fields which have no place or meaning assigned to them. The openness of mimesis defines the hermeneutic character of the position in terms of the common figure created "in transition" crystallized in the dialogue between the genres of art. These moving images might alternatively be said to emphasize sound over image: more important than clear-cut figures is the predominance of moving and its inexorable existential feeling.

BIBLIOGRAPHY

Bird J., Newman M., *Introduction* [in:] *Rewriting Conceptual Art*, eds. M. Newman, J. Bird, London 1999, pp. 1–10
 Culler J., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, NY 1982

Elsaesser T., *European cinema and Continental Philosophy. Film as thought experiment*, New York – London 2019
 Goodman N., *Variations upon Variation, or Picasso back to Bach*, [in:] *Essays on the Philosophy of Music*, eds. V. Rantala, L. Rowell, E. Tarasti, Helsinki 1988, pp. 43–167
 Groys B., *In the Flow*, London – New York 2018
 Kluszczyński R.W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa – Łódź 1990
 Kozłowski G., O „Filmach mówionych” Grzegorza Kozłowskiego (część pierwsza: punkt wyjścia, sprawy główne), „Szum” 2014, no. 1(4), <<https://magazynszum.pl/o-filmach-mowionych-wojciecha-bakowskiego-1/>>, accessed: 15.06.2019
 Kwietniewska M., *Jean-Luc Nancy. Dekonstrukcja wobec tradycji*, Łódź 2013
 Moraczewski K., *Sztuka Muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007
 Moraczewski K., *Sztuka Muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Kraków 2010
 Nancy J.-L., *Ascoltando*, [in:] Peter Szendy, *Listen. A history of our ears*, trans. Ch. Mandel, New York 2008, pp. ix–xiii
 Nancy J.-L., *Le partage des voix*, Paris 1982
 Nancy J.-L., *Le Ventriloque*, [in:] *Mimesis and articulations*, Paris 1975, pp. 271–338
 Prodeus A., *1991–2008: Po przełomie*, [in:] *Polski film animowany*, eds. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2012, pp. 94–119
 Rodowick D.N., *The crisis of political modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkley – Los Angeles – London 1994
 Rodowick D.N., *Reading the Figural or the Philosophy after the New Media*, Durnham – London 2001
 Wójtowicz E., *Konwersje transliterowe – od filmu mówionego do narracji bazodanowej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, no. 1(19), pp. 11–20, DOI 10.4467/20843860PK.13.002.2851
 Zeidler-Janiszewska A., *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, no. 5, pp. 34–47

Cud w Mediolanie *Vittoria De Siki na tle recepcji włoskiego neorealizmu w polskim piśmiennictwie filmowym do 1956 roku*

ANNA MILLER-KLEJSA

Zakład Italianistyki
Uniwersytet Łódzki

ABSTRACT. Miller-Klejsa Anna, *Cud w Mediolanie Vittoria De Siki na tle recepcji włoskiego neorealizmu w polskim piśmiennictwie filmowym do 1956 roku* [Vittorio De Sica's *Miracle in Milan* against the background of the reception of Italian neorealism in Polish film magazines published until 1956]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 187–199. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.12.

After the end of the Second World War, cinema culture in the People's Republic of Poland underwent a crucial transformation. One of the aspects of this change was the new movie import model: most international sources were replaced by films from the Communist bloc, principally the Soviet Union. Italian movies constituted an important exception. In addition, translations of works by C. Zavattini and U. Barbaro were published (the latter was even appointed a professor at the Film School in Lodz). However, some movies deemed neorealist were either not permitted by the censorship bodies (it banned several of Rossellini's works) or appeared on Polish screens with a significant delay (which was the case of *Umberto D.*).

The article focuses on the reception of the film *Miracle in Milan* (dir. Vittorio De Sica) in the Polish movie magazines and books published before 1956. The case of this film seems particularly interesting, as opinions on it have changed over the years (as has the assessment of the neorealist movement as a whole), and the film itself has provoked controversy. In the Stalinist period in Poland, critical opinions dominated, and Italian neorealism (and De Sica's film) was accused of pessimism and losing sight of "great revolutionary perspectives". The film's fairy-tale formula and the "transcendental" themes present in the plot were also difficult to accept. This negative attitude changed during the Thaw, when neorealism became something of a positive example of progressive film aesthetics, an example to follow; the authorities then allowed neorealist films (including *Miracle in Milan*) to be framed in religious terms.

KEYWORDS: Italian cinema, neorealism, Vittorio De Sica, *Miracle in Milan*

Polityka Polski Ludowej wobec filmu zagranicznego uwikłana była przez cały okres jej istnienia w rozmaite konteksty polityczne, społeczne i ekonomiczne. Było to szczególnie widoczne w burzliwej pierwszej dekadzie po II wojnie światowej, gdy partia komunistyczna najpierw, do 1948 roku, zachowywała pozory uczestnictwa w demokratycznej grze, by następnie zmonopolizować życie społeczne i wprowadzić państwo totalitarne na wzór stalinowskiego Związku Sowieckiego.

Włoski neorealizm należał do tych zjawisk powojennego kina zachodnioeuropejskiego, które system politycznej kontroli nad kulturą filmową w Polsce Ludowej[1] dopuścił do obiegu w formie stosunkowo pełnej. W latach

1946–1956 na ekranach polskich kin wyświetlono ponad 20 neorealistycznych fabułek, z łącznej liczby 30 pełnometrażowych włoskich filmów – co stanowi liczbę stosunkowo dużą w odniesieniu do produkcji innych krajów europejskich. Dla recepcji włoskiego neorealizmu w Polsce Ludowej kluczowymi postaciami byli Giuseppe

[1] Wskutek dekretu Prezydium Krajowej Rady Narodowej z listopada 1945 roku zarówno produkcja filmowa, jak również rozpowszechnianie filmów zostały podporządkowane jednej instytucji (funkcjonującej do 1950 roku pod nazwą „Film Polski”, a następnie do 1957 roku jako Centralny Urząd Kinematografii). Do jej prerogatyw należał również import filmów, pozostający pod szczególnym nadzorem Wydziału Kultury KC PZPR.

De Santis z jednej strony, z drugiej zaś Vittorio De Sica. Do 1956 roku w polskich kinach miały swe premiery po cztery tytuły wyreżyserowane przez każdego z nich[2]; do końca dekady wprowadzono do kin jeszcze dwa filmy De Santisa: *Gorzki ryż* (*Riso amaro*, 1949) w 1957 oraz *Ludzie i wilki* (*Uomini e lupi*, 1957) w 1959, oraz dwa filmy De Siki: *Umberto D.* (1952) w 1957 i *Złoto Neapolu* (*Loro di Napoli*, 1954) w 1958 roku.

Wśród przesłanek, które przyczynić się mogły do decyzji o imporcie włoskich filmów, istotne były zapewne przyczyny polityczne. Dla komunistycznych władz Polski Ludowej chadecki rząd włoski pozostawał modelowym wrogiem „zza żelaznej kurtyny” – łączyły go bowiem więzy ze zniechęconą kapitalistyczną Ameryką, a ponadto był katolicki. Na tym tle filmy włoskiego neorealizmu starano się profilować – czynili tak niemal wszyscy krytycy w Polsce Ludowej – jako opozycyjne wobec polityki chadecji. Stanowiły one synonim „ruchu oporu” przeciw kapitalizmowi, kościołowi i amerykańskiej dominacji.

W niniejszym artykule podejmę temat polskiej recepcji (do 1956 roku) *Cudu w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*) Vittoria De Siki, koncentrując się przede wszystkim – choć nie tylko – na recenzjach i innych artykułach opublikowanych w „Filmie”, czyli najważniejszym ówczesnie ma-

[2] Do 1956 roku w Polsce Ludowej wyświetlono następujące filmy Giuseppe De Santisa: *Tragiczny pościg* (*Caccia tragica*, 1947), *Nie ma pokoju pod oliwkami* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950), *Rzym, godzina 11* (*Roma, ore 11*, 1952), *Mąż dla Anny Zaccheo* (*Un marito per Anna Zaccheo*, 1953) oraz cztery filmy w reżyserii Vittoria De Siki: *Dzieci ulicy* (*Sciuscia*, 1946), *Złodzieje rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Cud w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*, 1951) oraz *Dach* (*Il Tetto*, 1956).

[3] Zob. A. Miller-Klejsa, K. Klejsa, *Almost as good as Soviet cinema: Reception of Italian neorealism in Poland: 1946–56*, „Journal of Italian Cinema and Media Studies” 2021, nr 3, s. 367–384.

[4] Projekt uchwały BP KC PZPR w sprawie kinematografii z grudnia 1949 roku. AAN, KC PZPR, Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII-31, k. 63.

[5] Protokół z zebrania aktywu FP Film Polski z 28 stycznia 1950 roku. AAN, MKiS, GDFP, t. 141, k. 9.

gazynie dotyczącym kinematografii. Przypadek *Cudu w Mediolanie* wydaje mi się szczególnie ciekawy, ponieważ sam film w czasie polskiej premiery budził wiele kontrowersji, a opinie na jego temat zmieniały się wraz z upływem lat (podobnie jak ocena całego neorealistycznego nurtu, o czym pisałam w innym miejscu[3]).

W odniesieniu do pierwszej dekady po wojnie można wyróżnić trzy główne okresy recepcji neorealizmu, ściśle związane z polityką kulturalną, która z kolei była jednym z przejawów ówczesnej zimnowojennej polityki wraz z jej specyficzną dynamiką. Okres 1946–1948 to czas, gdy w polskich kinach wyświetlano sporą liczbę filmów z krajów kapitalistycznych. Po grudniu 1948 roku, gdy wskutek połączenia Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej powstała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR), komuniści całkowicie zdominowali życie polityczne. Kierownictwo partii zintensyfikowało działania propagandowe celem gwałtownej indoktrynacji połączonej z przejmowaniem kontroli nad kolejnymi segmentami życia publicznego, czemu towarzyszyło rozbudowanie cenzury. Stosunek komunistycznych władz wobec filmów z krajów Europy Zachodniej w latach 1949–1953, a więc w okresie najsilniejszej sowietyzacji, oddaje opinia Biura Politycznego Komitetu Centralnego PZPR z początku tego okresu: „Filmy krajów kapitalistycznych niosą ze sobą w przeważnej mierze obcą i wrogą propagandę i winny być z tych względów w zasadzie z naszych ekranów rugowane”[4]. Odwilż – w Polsce zapoczątkowana pod koniec 1954 roku, po śmierci Stalina rok wcześniej – umożliwiła powtórny, stopniowy dopływ nowych filmów z krajów kapitalistycznych, choć faktyczny przełom w polityce repertuarowej nastąpił po 1956 roku.

Architekci stalinowskiej polityki kulturalnej byli wprawdzie niechętni „zdegenerowanym” fabułom z państw Europy Zachodniej, ale zauważali zarazem, że niektóre „postępowe” filmy, zwłaszcza produkcji francuskiej lub włoskiej, „niekoniecznie zawierają ładunek wrogi, który zahamowałby nam proces kształtowania świadomości człowieka”[5]. Podejście takie znalazło

odzwierciedlenie w decyzjach dotyczących importu, o czym świadczą dane liczbowe: w ogólnej puli 70 tytułów z krajów kapitalistycznych skierowanych do dystrybucji w Polsce w okresie 1949–1954 znacznie ponad połowę stanowiły filmy nakręcone we Włoszech lub Francji (26 francuskich i 15 włoskich, plus kilka koprodukcji). Można więc powiedzieć, że obie kinematografie były traktowane w sposób dość ulgowy, jako wprawdzie kapitalistyczne, ale „na drodze postępu”[6]. Polscy widzowie mogli nie tylko obejrzeć filmy neorealistyczne, ale także zapoznać się z wieloma teoretycznymi postulatami tego nurtu, publikowanymi w prasie filmowej.

Pierwsza wzmianka w polskiej prasie o filmie neorealistycznym pojawiła się w 7 numerze „Filmu” z 1946 roku – Jerzy Toeplitz w swojej relacji z Cannes wspomina, że nagrodzono „światny obraz o ruchu oporu – *Rzym, miasto otwarte (Roma, città aperta)*”[7]. W następnym roku, jeszcze zanim pierwsze włoskie filmy pojawiły się na polskich ekranach, na łamach tego samego pisma pojawiły się już dłuższe artykuły. Używając określenia „włoski realizm”, Toeplitz odnotował redukcję scen kręconych w atelier jako cechę charakterystyczną nowych włoskich filmów, ale więcej miejsca poświęcił tematyce filmów: „Po długoletniej niewoli faszyzmu, kiedy trzeba było ciągle kłamać i tłumaczyć, że jest lepiej niż dobrze, przyszedł moment prawdomówności. [...] Nędza rzesz proletariackich, rozprzężenia moralne, trudności polityczne – wszystko to znajduje żywe odbicie na ekranie”[8]. Karol Małcużyński w artykule o znamienym tytule *Uwaga na film włoski* zauważał natomiast:

Dzisiaj film włoski znajduje się w pełnej ofensywie. Roberto Rossellini zaliczany jest do największych reżyserów filmowych, Luigi Zampa konkuruje z nim nie bez powodzenia. [...] Raz jeszcze radzę obserwować film włoski, a przede wszystkim zrobić wszystko co można – i to jak najszybciej, by filmy te ukazały się na naszych ekranach[9].

Pierwsze włoskie filmy neorealistyczne pojawiły się w Polsce w 1948 roku, a zatem w ostatnim roku, gdy na ekranach polskich kin można było zobaczyć w większej liczbie

nowe produkcje z krajów zachodnich. Zarówno film *Pucybuca (Scuscià)*, reż. V. De Sica, 1946) jak i *Słońce wschodzi (Il sole sorge ancora)*, reż. A. Vergano, 1946) weszły na polskie ekrany w momencie przełomowym – gdy zapada „żelazna kurtyna”, a w polskiej kulturze wprowadzana jest doktryna realizmu socjalistycznego jako jedyne dopuszczalnego modelu „realizmu”. Miała ona charakter normatywny – zakładała, że konflikty przedstawione w tekstach fabularnych muszą nie tylko przedstawiać świat w kategoriach walki klas, lecz także pokazywać drogę do pokonania „reakcyjno-burżuazyjnej” ideologii poprzez kolektywną pracę członków ruchu robotniczego. Zapowiedź wprowadzenia estetyki socrealistycznej została nakreślona w przemówieniu wygłoszonym przez Bolesława Bieruta w grudniu 1948 roku na wspomnianym już kongresie zjednoczeniowym partii robotniczych. Jest on wydarzeniem istotnym dla polskiej recepcji neorealizmu również dlatego, że jednym z wydarzeń towarzyszących był pokaz filmu *Słońce wschodzi*, który został przez Jerzego Płażewskiego określony jako „doskonały, wzorcowy, przykład realizmu socjalistycznego”[10]. Włoskie filmy w momencie pojawienia się na polskich ekranach były więc rozpatrywane przede wszystkim przez pryzmat polityczny – najważniejszym wzorem interpretacyjnym stało się szukanie podobieństw i różnic

[6] Więcej na ten temat zob. K. Klejsa, *Świat, który przewyciężamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 29–52. Podane liczby dotyczące dystrybucji filmów zostały sporządzone na podstawie tabeli zamieszczonej w przywołanym artykule, która obejmuje lata 1945–1956.

[7] J. Toeplitz, *Cannes 1946*, „Film” 1946, nr 7, s. 8–9.

[8] Idem, *Linie rozwojowe sztuki filmowej*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 7.

[9] K. Małcużyński, *Uwaga na film włoski*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 12.

[10] J. Płażewski, *Dwułgós o filmie „Słońce wschodzi”*, „Odrodzenie” 1948, nr 51–52, s. 14.

z filmami z ZSRR. Filmem, który padł ofiarą tej zmiany interpretacyjnej, był *Rzym, miasto otwarte*. „Kompromis, jaki dokonuje się tam między postawą komunisty a księdza katolickiego, jest wynikiem braków światopoglądowych Rosselliniego, braków, które doprowadziły go

do takich filmów jak *Germania anno zero* czy *Stromboli* będących odstępstwem od walki po stronie ludu” – komentował fabułę w 1954 roku Krzysztof T. Toeplitz[11].

Na początku lat 50. instytucje odpowiedzialne za zakup tytułów wiedziały już, jakie filmy należy sprowadzać, a jakich unikać. Na ekrany trafiają więc już tylko „właściwe” filmy neorealistyczne – czyli takie, które unikają „pesymizmu” i są pozbawione wyraźnych wątków religijnych. Nie zakupiono więc na przykład kolejnych filmów Roberto Rosselliniego – w Polsce Ludowej nie wyświetlono nie tylko pozostałych części tzw. trylogii wojennej (*Paisà*, *Niemcy, rok zerowy*), ale także *Europy '51* (1952) i *Podróży do Włoch* (*Viaggio in Italia*, 1954). Z oczywistych powodów – choćby samych tytułów – do dystrybucji nie trafił również *Franciszek, kuglarz Boży* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950) ani *Stromboli, ziemia Boga* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950)[12]. Na ekrany trafiły natomiast filmy Giuseppe De Santisa, zdeklarowanego komunisty (*Tragiczny pościg*, *Nie ma pokoju pod oliwkami*, *Rzym, godzina 11*).

[11] K.T. Toeplitz, *Komentarz do filmu „Rzym, godzina 11”*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 28. Toeplitz przywołuje tu filmy: *Niemcy, rok zerowy* (1948) oraz *Stromboli, ziemia Boga* (1950).

[12] W pierwszej dekadzie istnienia Polski Ludowej twórczość Rosselliniego była nieznana, z wyjątkiem *Rzymu, miasta otwartego*. Filmy tego reżysera pozostały w Polsce Ludowej mało dostępne dla widzów w zasadzie aż do jej upadku – w 1957 roku wyświetlano jedynie *Strach* (*La Paura*, 1954), a dziesięć lat później – *Generała della Rovere* (ponadto zakupiono do dystrybucji dwa filmy nowelowe, w których epizody reżyserował Rossellini: *Siamo donne – Jesteśmy kobietami* oraz *RoGoPag*).

[13] *Cud w Mediolanie* nagrodzono Złotą Palmą ex aequo z *Panną Julią* Alfa Sjöberga. Na canneńskim pokazie De Sica był ponoć świadkiem dziesięćminutowej owacji oraz odebrał osobiste gratulacje od obecnych na sali Orsona Wellesa, René Claira, Jeana Cocteau. Podają za: P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Roma 1997, s. 183.

[14] Zavattini był w tym okresie ogromnym admiratorem talentu niezwykle cenionego we Włoszech Totò (Antonio De Curtis), dla którego stworzył tytułową rolę. Kiedy jednak przystąpiono do realizacji filmu, okazało się, że neapolitańskiego aktora trzeba zastąpić nieco młodszym odtwórcą. Ostatecznie w głównej roli wystąpił Francesco Golisano, urzędnik pocztowy (talent odkryty przez Renato Castellaniego w trakcie kręcenia *Pod rzymskim niebem*). W obsadzie *Cudu w Mediolanie* przeważali jednak profesjonaliści. Złego żebraka-zdrajcę o imieniu Rappi zagrał Paolo Stoppa – wybitny aktor dramatyczny, odnoszący sukcesy w repertuarze szekspirowskim w reżyserii Luchino Viscontiego. W babkę Lolotę wcieliła się legenda włoskiego teatru przełomu XIX i XX wieku Emma Gramatica, natomiast kapitalistę Mobbiego i bezdomnego staruszka odtwarzali przedwojenni aktorzy: Giuglielmo Barnabò oraz Arturo Bragaglia.

[15] H. Laskowska, *Dobry Toto*, „Film” 1953, nr 13, s. 8. Wiosną 1950 roku rozpoczęto zbieranie

Kontrowersje w okresie stalinowskim

W 1951 roku na okładce 20 numeru „Filmu” pojawił się fotos z *Cudu w Mediolanie*, w środku numeru zaś – krótka informacja dotycząca głównej nagrody, jaką dzieło De Sica otrzymało na festiwalu w Cannes[13]. Obszerniejszy artykuł, zatytułowany *Dobry Toto*, pojawił się na łamach tego pisma dopiero dwa lata później, przy okazji polskiej premiery. W artykule informowano, że film jest ekranizacją noweli Cesare Zavattiniego z 1940 roku (*Dobry Toto*[14]. *Powieść dla dzieci, którą mogą też czytać dorośli*) oraz wskazywał podstawową różnicę między filmem a pierwowzorem literackim (w książce miejsce akcji to fikcyjne miasto Bamba w wymyślnym państwie Aaa). Co ważne, w artykule odnotowano również głosy chadeckiej krytyki, oskarżającej dzieło De Sica o propagowanie ideologii sowieckiej. O reżyserze napisano, że „był zwalczany dlatego, że podpisał Apel Sztokholmski i opowiedział się w tym okresie jawnie po stronie Ruchu Obrońców Pokoju”[15]. Ponadto zacytowano opinię „chrześcijańsko-

-demokratycznego publicysty” z „Il Tempo” (nie podając nazwiska ani dokładnego źródła):

Dziecko urodzone z kapusty jest aluzją do materialistycznej teorii pochodzenia człowieka. Mediolańską dzielnicę biednych Toto chce urządzić na wzór kołchozu i nawet posąg tancerki przypomina rzeźby stojące na radzieckich stadionach sportowych. Symbolem politycznym jest także komunistyczny gołąbek Picassa [...]. Biedni lecący do kraju sprzyjającego biednym bardziej niż niebo i aniołowie, kierują się wyraźnie na wschód, tam gdzie za kurtyną z chmur (zastępujących żelazną) błyszczy słońce przyszłości[16].

Takie passusy przytoczono nieprzypadkowo – te elementy *Cudu w Mediolanie*, które we Włoszech krytyka chadecka przywoływała w swoistym akcie oskarżenia wobec filmu, w Polsce Ludowej mogły zostać odczytane jako pochwała, a zarazem uzasadnienie, dlaczego ten film w ogóle został zakupiony do dystrybucji[17].

We Włoszech także w prasie związanej z lewicą pisano o *Cudzie w Mediolanie* ze sporą rezerwą. I tak, nawiązując do wcześniejszego filmu De Siki *Złodzieje rowerów*, Guido Aristarco – jeden z bardziej wpływowych przedstawicieli tego środowiska – stwierdzał:

[...] dramat Bruna i rozlepiacza plakatów Ricciego miał swoje korzenie w rzeczywistości, w życiu, w historii: to był dramatyczny opis związków międzyludzkich i walki o własny byt. W *Cudzie w Mediolanie* walka ta nie jest już rozumiana w kategorii konieczności uzyskania prawa do pracy: biedacy z ostatniego filmu De Siki i Zavattiniego (bo nie sposób mówić o jednym bez wymieniania drugiego) to nawykli do swej nędznej egzystencji samotnicy, których jedynym celem jest dalsza włóczęga. Jednym słowem, są jak wybrakowani bogacze. [...] W ten sposób De Sica i Zavattini, może nawet i nieświadomie, wpisują się w model myślenia tych, którym rzeczywiście „ubodzy przeszkadzają”: a niechże już stanie się ten cud – myślą takie osoby – i wszyscy ci biedacy polecą do królestwa, gdzie „dzień dobry naprawdę znaczy dzień dobry”. [...] W niebie na pewno nie będą przeszkadzać[18].

Wątpliwości budziła także przyjęta przez twórców surrealistyczna konwencja dzieła. „Zbyt nachalna symbolika” – narzekał Ugo

Casiraghi – „zbyt wiele intelektualnych łami-główek (które widzieliśmy już na ekranie w filmach francuskiej awangardy z lat 1930–1937); zbyt wiele surrealizmu. Nie zawsze wyobraźnia i fantazja są najlepszą metodą ukazania wydarzeń, które mogłyby zainteresować publiczność”[19]. Niekiedy zdarzały się głosy pochlebne o przyjętej poetyce baśni oraz przerysowanych postaciach – zwłaszcza przemysłowca Mobbiego (szczególnie chętnie przywoływano scenę, w której głos bogacza zamienia się w szczekanie psa, oraz kiedy okazuje się, że na zewnętrznej okiennicy monumentalnego gabinetu Mobbiego wisi, w charakterze żywego barometru, pracownik mierzący na polecenie

podpisów pod Apelem Sztokholmskim w sprawie zakazu broni atomowej. Apel był inicjatywą Kremla mającą na celu psychologiczne zneutralizowanie przewagi USA w dziedzinie broni nuklearnej. Uchylenie się od podpisania apelu traktowano jako równoznaczne z poparciem dla „imperializmu amerykańskiego”.

[16] Ibidem.

[17] Wspomniane zarzuty chadeckiej krytyki wobec *Cudu w Mediolanie* były skwapliwie rekonstruowane przez włoskich komunistycznych recenzentów. Zob. np. artykuł Il diavolo (pseudonim autora), *Miracolo a Milano e le disavventure del Tempo. I giornali di Mobbi contro De Sica, „Unità”* (24 lutego 1951) oraz P. Ingrao, *Hanno paura di Totò il buono, „Unità”* (16 lutego 1951).

[18] G. Aristarco, *Miracolo a Milano*, (rubryka „Film di questi giorni”) „Cinema” 1951, nr 62. W ostatnim zdaniu przywołanej opinii Aristarco odnosi się do pierwotnego tytułu filmu, który miał ponoć brzmieć *I poveri disturbano – ubodzy przeszkadzają*. Potwierdzają to inne, włoskie recenzje filmu z 1951 roku. Zob. np. T. Chiaretti, *Miracolo a Milano, Da „Totò il buono”, a „I poveri disturbano”*: – *Una favola amara sull’Italia dei nostri tempi – Accusa a una società dominata dall’egoismo dei plutocrati, „L’Unità”* (10 lutego 1951).

[19] Por. U. Casiraghi, *Miracolo a Milano nuovo film di De Sica, „L’Unità”* (9 lutego 1951). O oskarżeniach filmu o zdradę neorealizmu wspomina także Dario Tomasi. Zob. idem, *Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, verso la svolta, [w:] Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953, red. L. De Giusti, Venezia – Roma 2003, s. 424.*

dyrektora kierunek i siłę wiatru). Niemal zawsze zwracano jednak uwagę, że w filmie nie ma jasnej odpowiedzi na pytanie: „w jaki sposób może dokonać się «cud» stworzenia nowego społeczeństwa, w którym nie istnieje już dominacja bogatych, a między ludźmi panuje braterstwo” [20]. Redaktor naczelny czasopisma „Filmcritica” pisał – „Z filmu można wyczytać następujący morał – porażkę nie tylko doświadczenia jednostki, ale także doświadczenia kolektywu, który nie jest zorganizowany” [21].

Podobnie dla większości polskich recenzentów *Cud w Mediolanie* był trudny do przyjęcia – zbyt mocno różnił się od produkcji socrealistycznych. Głównym zarzutem formułowanym przez polskich krytyków wobec fabuł neorealistycznych był „pesymizm”, rozumiany jako brak rozwiązania podjętego w filmie społecznego problemu. Symptomatyczna pod tym względem

jest obszerna recenzja *Cudu w Mediolanie* pióra Adama Pawlikowskiego. Krytyk rozpoczyna od uogólnień:

Film włoski [...] jest pesymistyczny. Boi się przewidywać, sięgać w przyszłość. Realizm jego jest zatem zmałowany. [...] Filmy włoskie to przeważnie filmy, w których nie dowiedziono nic ponad bankructwo rewolty indywidualnej, nieuniknione fiasko jednostki bez względu na sposób, który obierze, by protestować przeciw określone porządkowi społecznemu. Stąd pesymizm psychologiczny i moralny, stąd nadmierna rola przypadku [22].

Cud w Mediolanie Pawlikowski ocenia podobnie jak inne neorealistyczne filmy:

De Sica i Zavattini nie potrafili w swej baśni pokazać walki politycznej [...]. Utwór nie zawiera zadowalającej konkluzji. Protest podniesiony z pozycji ogólnoludzkiego humanizmu, jakkolwiek zasługuje na uznanie i szacunek, nie dopowiada prawdy do końca. Klasowe określenie walki zostało stępione idealistycznym i idealizującym uogólnieniem. Wróg jest wskazany trafnie, lecz siła proletariatu nie doceniona i pomniejszona. Stąd jeszcze raz pesymizm, końcowy akt kapitulacji [23].

Zbliżone opinie formułowano na łamach „Filmu”. Stanisław Grzelecki narzekał: „De Sica nie wyciągnął wniosków ostatecznych. Nie powiedział, że należy walczyć nieustępliwie, twardo trzymając się ziemi. Ograniczył się do pokazania prawdy, pozwolił swoim bohaterom poznać ich świat, lecz nie pozwolił im go zmieścić, zamiast tego kazał ulecieć pod niebo w poszukiwaniu innego, lepszego świata. [...] Bajka jest smutna – to wynik postawy twórcy, który nie dostrzegł jeszcze, mimo swego wielkiego talentu i wrażliwości, drogi prowadzącej do rozwiązania dręczących go problemów” [24]. W podobnym tonie wypowiadał się Bohdan Węsierski:

Czego uczy *Cud w Mediolanie*? Mówi nam – w kraju, gdzie rządzą bogaci, nie ma miejsca na szczęście biednych. A to jest półprawda i takie zakończenie jest ucieczką przed decyzją. Ucieczką tym groźniejszą, że stawia pod znakiem zapytania całą bajkę. Rodzi się bowiem wątpliwość, czy czasem ten zwrot ku fantastyce we włoskiej sztuce filmowej nie jest ucieczką przed decyzją? [25]

[20] T. Chiaretti, op.cit. Tylko nieliczni włoscy krytycy stawali w obronie filmu. Jednym z nich był Tullio Kezich, który twierdził: „Cały ten pęd do zniszczenia pięknej baśni i upokorzenia jej w imię swojego elektoratu, to symbol naszej, mało przyjemnej, epoki. Ludzie czystego serca i opowiadacze bajek nie są w niej mile widziani. Nikt nie wierzy, że Totò mówi wszystkim «dzień dobry» bezinteresownie. Nikt nie wierzy, że Vittorio De Sica zawarł w swoim filmie przekaz o potrzebie krzewienia dobra i, że ma jeszcze odwagę wierzyć w baśnię oraz opowiadać jej światu, który ich nie rozumie”. Cyt. za: P. Nuzzi, O. Iemma, op.cit., s. 179.

[21] E. Bruno, *Miracolo a Milano*, „Filmcritica” (3 lutego 1951).

[22] A. Pawlikowski, *Film o ludziach bezdomnych*, „Przegląd Kulturalny” (16–22 kwietnia 1953).

[23] Ibidem.

[24] S. Grzelecki, *Dwugłós o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10. *Cud w Mediolanie* zawierał sporą liczbę ujęć trickowych (ze sceną finałowego lotu bohaterów na miotłach) przygotowanych przez amerykańskich specjalistów. Fakt ten mógłby stać się dodatkowym argumentem podlegającym krytyce w Polsce Ludowej, ale żaden z polskich recenzentów (w materiałach, które udało mi się zebrać) nie odnosi się do tej kwestii.

[25] B. Węsierski, *Dwugłós o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10.

Wykorzystana przez De Sikę formuła była jednak – choć niezwykle rzadko – brana w obronę. „Forma baśni została wybrana przede wszystkim z czystej konieczności. [...] baśń [...] pozwala bez przeszkody dla siły wyrazu przedstawić konflikty i fakty w sposób ostry i skrótowy, zapewniając sobie niezbędny kamuflaż dla cenzury”[26] – dowodził Adam Pawlikowski (ten sam, który wskazywał, że fabuła filmu jest pesymistyczna). Jerzy Płażewski zaś, wspominając o „ludowej mądrości obleczonej w szaty fantastyki i bajkowości”, próbował usprawiedliwić działaniem włoskiej cenzury także „pesymizm zakończenia [...] w scenie odlotu na miotłach sprzed mediolańskiej katedry”. Krytyk stwierdził bowiem: „autorzy ograniczyli się do zadania i tak ogromnego jak na warunki włoskie: pokazać manowce drogi na którą różne chadeckie teoryjki rade by zapędzić masy pracujących. [...] wiele można tłumaczyć cenzurą”[27]. Przywołane głosy były jednak – jak wspominałam – wyjątkowe na tle ówczesnej krytyki.

Swoistym paradoksem pozostaje fakt, że argument działania włoskiej cenzury został wykorzystany w liście instrukcyjnym skierowanym przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy w związku z *Cudem w Mediolanie*. W dokumencie tym czytamy:

[...] film został zwolniony do wyświetlania na ekranach przez G[łówny] U[rząd] K[ontrolni] P[rasy], P[ublikacji] i W[idowisk] mimo niewątpliwych zastrzeżeń, jakie nasuwa jego zakończenie. Wzięto tu pod uwagę przede wszystkim warunki, w jakich film był realizowany we Włoszech, zmuszające niejednokrotnie reżysera do posługiwania się formą zamaskowaną (choćby dla wprowadzenia w błąd cenzury)[28].

Można by więc zażartować, że to dzięki włoskiej cenzurze *Cud w Mediolanie* dostał „zielone światło” na wyświetlanie w Polsce Ludowej. To wszystko jest interesujące, zwłaszcza że włoska cenzura prewencyjna nie miała w zasadzie zastrzeżeń do filmu. W zachowanym protokole z posiedzenia komisji oceniającej (z 2 lutego 1951 roku) czytamy:

[...] jest prawdopodobne, że film wzbudzi polemikę ze względu na swoją treść na tle społecznym. Nie zdołaliśmy jednak stwierdzić w dziele żadnego impulsu celowo polemicznego ani też ukrytego zamysłu politycznego. Film nie zawiera elementów do ocenzurowania i Komisja wyraziła opinię przychylną, aby wyświetlić go publicznie[29].

Odwilż i reinterpretacja filmu De Siki

Dopiero w 1954 roku zmienia się ton wypowiedzi krytycznych. Zmianę tę unaocznia opublikowany w 1954 roku artykuł Władysława Leszczyńskiego, który stwierdzał: „Szereg postępowych filmów włoskich nie tylko oskarżają, ale i wskazują na walkę klasową jako drogę wyjścia”[30] (wśród filmów, które krytyk wymienia, znalazły się: *Nadziei za dwa gorsze*, *Nie ma pokoju pod oliwkami* oraz *Rzym, godzina 11*). Jest to zatem ocena diametralnie różna od tej, którą formułowano wobec włoskich fabuł kilka lat wcześniej – neorealistyczne filmy przestają być postrzegane jako fabuły pesymistyczne. Zarazem od połowy 1954 roku, gdy powoli zaczyna się odwilż, coraz częściej wartościuje się dodatnio cechy, które odbiegają od sowieckiego wzorca. Przykładowo Krzysztof T. Toeplitz zwracał uwagę, że „w filmie włoskim nie czuje

[26] A. Pawlikowski, op.cit.

[27] J. Płażewski, *Droga rozczarowań dobrego „Toto”*, „Życie Literackie” 1953, nr 13, s. 10.

[28] List instrukcyjny nr D/3 skierowany przez Wydział Widowisk Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk do Wojewódzkich Urzędów Kontroli Prasy z 28 lutego 1953 roku. Archiwum Państwowe w Rzeszowie, zespół: Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk w Rzeszowie 47, seria: Pisma Okólne i Instrukcje Dyrektorów Departamentów G.U.K.P.P i W. 1952–1953 sygn. 27.

[29] Materiał Miracolo-a-Milano-Fascicolo, dostępny na stronie <<http://cinencensura.com/>>. Jest to strona WWW projektu „Cinencensura” zrealizowanego przez Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo we współpracy z szeregiem instytucji związanych z kinem. Cytat pochodzący z dokumentu podaję w tłumaczeniu własnym (dostęp: 10.01.2021).

[30] W. Leszczyński, *Realizm, ale jaki?*, „Film” 1954, nr 14, s. 6.

się natrętnych, apriorycznych założeń w rysunku postaci. Dlatego też bohater jest tu prawdziwy, nie zachowuje się sztampowo, wyrasta z sytuacji jako indywidualność, tworzy sytuacje dzięki swej indywidualności”[31]. Autor zapewne nie mógł tego napisać wprost, ale z treści całego materiału można wywnioskować, że włoski neorealizm stawia wyżej od „sztampowego” socrealizmu. W tym samym eseju – dla którego pretekst stanowi film *Rzym, godzina 11* – pojawia się *de facto* próba rekapitulacji dokonań całego nurtu neorealistycznego. K. Toeplitz wyróżnia trzy „główne drogi twórcze” włoskich, neorealistycznych reżyserów: 1. „odejścia od treści postępowych i tematyki społecznej” (jako przykład autor wskazuje dorobek filmowy Roberta Rosselliniego), 2. „wahań i wątpliwości” (tu wymienia De Sikę) oraz 3. „największej konsekwencji ideowej” (której przykłady dostrzega w realizacjach Viscontiego, Castellaniego i De Santisa)”[32]. U Toeplitza pojawia się zatem środkowa przestrzeń (między kategoriami: „nieudane” a „udane”), przypisana De Sice.

W 1955 roku opublikowano w Polsce książkę autorstwa Stanisława Grzeleckiego i Haliny Laskowskiej *O filmie włoskim*, w której ledwie kilka zdań poświęcono kinematografii przedwojennej, a główny akcent położony został właśnie

na neorealizm. I choć znaczna część wywodu utrzymana jest w formule nowomowy typowej dla żargonu marskistowsko-leninowskiego, praca ta jest warta uwagi z co najmniej dwóch powodów: stanowi pierwszą próbę syntezy wiedzy o neorealizmie w formie monografii, a poza tym jest świadectwem zmiany w odczytaniu niektórych filmów neorealistycznych, zwłaszcza *De Siki*. Omówienie *Cudu w Mediolanie* zajmuje ponad sześć stron i zostało wyodrębnione graficznie (podtytułem *Smutna bajka XX wieku*)[33]. Najciekawsze – z punktu widzenia recepcji filmu – są jednak wnioski dotyczące jego zakończenia:

Film obok najczystszej poezji i pięknych baśniowych przeniósni ma fałszywe, wywierające wrażenie zabawy intelektualnej, motywy fantastyczne (scena z tancerką, cylindrowo-ubraniowe cuda) i w wielu momentach odbiega od stylu realistycznej baśni XX wieku, tracąc artystyczną logikę motywów fantastycznych [...]. Bawi, ale splyca film całą jego końcowa partia, w której autor najwyraźniej rezygnuje z realistycznej wymowy swojej baśni i daje konwencjonalne i pozorne rozstrzygnięcie problemu. Finał nie wynika z całości. Jest wyraźnie ucieczką przed pesymistycznymi wnioskami, które narzuca cała związana z rzeczywistością część filmu. [...] I duchy, i aniołowie, i cuda, i podróż na miotłach nie mają ani baśniowej lekkości, ani tych walorów szczerzej poezji, którą posiada fantastyka pierwszej części filmu[34].

Grzelecki i Laskowska oceniają *Cud w Mediolanie* jeszcze podług klucza interpretacyjnego właściwego epoce stalinowskiej. W połowie lat 50. pojawiają się jednak głosy wyraźnie odmienne – broniące zarówno konwencji filmu *De Siki*, jak i jego finału.

Irracjonalny ratunek, zwrot w stronę fantastyki nie jest bynajmniej ucieczką włoskich twórców filmowych od smutnej rzeczywistości w krainę baśni. Fantastyka włoskiego filmu tkwi korzeniami w dzisiejszej rzeczywistości Włoch. [...] Film włoskiego neorealizmu, walcząc za pomocą groteski i fantastyki, pokazuje, że jedynie drogą irracjonalnego paradoksu można znaleźć szczęśliwe rozwiązanie losów bohatera w smutnych warunkach dzisiejszych[35]

– dowodziła recenzentka „Filmu”. Dowodem zmiany ram interpretacyjnych jest także prze-

[31] K.T. Toeplitz, *Komentarz do filmu...*, s. 25.

[32] Ibidem, s. 31. Podobną ocenę twórczości *De Siki* w 1955 roku sformułował Bolesław Michałek. W recenzji filmu *Neapolitańczycy w Mediolanie* krytyk stwierdza: „De Santis, Visconti, Lizzani, Castellani – reprezentują kierunek najbardziej postępowy. [...] Twórczość *De Siki* i *Zavattiniego*, chociaż osiągała niekiedy rangę ideową równą tamtym, nacechowana jest jednak pewnym wahaniem ideowym: wahaniem między precyzyjnym aktem oskarżenia a wyrażaniem ogólnikowej sympatii i współczucia dla biednych”. B.M. [artykuł podpisany inicjałami], *Neapolitańczycy w Mediolanie*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 28.

[33] S. Grzelecki, H. Laskowska, *O filmie włoskim*, Warszawa 1955, s. 106.

[34] Ibidem, s. 109.

[35] S. Beylin, *Czy to bajka, czy nie bajka?*, „Film” 1955, nr 8, s. 6.

druk opinii Cesare Zavattiniego na łamach tego samego czasopisma – „Najgłębsze wrażenie, które pozostawia *Cud w Mediolanie* to nie wrażenie ucieczki (lot na końcu), ale oburzenie i pragnienie solidarności z prostymi ludźmi przeciwko solidarności z innymi [...]. Film jest zbudowany tak, by zasugerować, że istnieje wielki obóz ludzi poniżonych, przeciwstawiony – bogatym”[36].

W obronie filmu De Siki stanął także Bolesław Michałek. W artykule diagnozującym negatywny stosunek polskich twórców do fantastyki oraz obecny w Polsce „pogląd o przeciwstawności fantastyki i realizmu” krytyk stwierdzał:

Temat nędzy, bezrobocia, wilczych praw kapitalizmu – słowem temat społeczny i współczesny – nie może na pozór zawrzeć w sobie nic co wykracza poza sprawdzalną i naukowo pojmowaną rzeczywistość. W tej realnej a jednocześnie delikatnej materii fantastyka musi – zdawało się – brzmieć jak fałsz. I oto okazało się, że film, poruszający najbardziej palący problem społeczny, mieści w sobie i cudzy, i zjawy, i – co więcej – z ich pomocą dobitnie formułuje prawdę o społeczeństwie. Temat bezrobocia podejmowany kilkanaście razy przez włoskich twórców nabrał w *Cudzie w Mediolanie* nowego wyrazu; z nową siłą przeprowadzono oskarżenie. Dokonano eksperymentu, eksperyment ten udał się niemal całkowicie i – wszystkim: publiczności, twórcom, krytyce ukazano nowe horyzonty[37].

Wątpliwości związane z użyciem przez De Siki konwencji bajki rozwiązał także rok później Umberto Barbaro na łamach „Filmu”: „Jako dzieło realistyczne uznajemy *Cud w Mediolanie*, pomimo że ma on charakter bajki. Nigdy i nigdzie nie zdarzyło się wprawdzie by pan w futrze i cylindrze wiódł oddziały policyjne przeciwko ludowi, ale sens rzeczywisty podany tym obrazem głosi prawdę, że siły utrzymujące porządek w krajach kapitalistycznych są na usługach kapitału. To jest realizm”[38].

Świadectwem nowej recepcji *Cudu w Mediolanie* pozostaje także inna książka wydana w 1956 roku – *Filmy, które pamiętamy* Jerzego Płażewskiego, będąca jedną z pierwszych prób budowania kanonu filmowego w Polsce Ludowej. W części III opracowania (opatrzonej

nagłówkiem „Realści patrzą na świat kapitalizmu”) znajduje się omówienie jedenastu filmów, w tym aż pięciu włoskich: *Podróż w nieznane*, *Droga nadziei*, *Złodzieje rowerów*, *Rzym, godzina 11* oraz *Cud w Mediolanie*. Esej poświęcony tej ostatniej realizacji zatytułowany został *Droga rozczarowań dobrego Toto*. Płażewski dokonuje w nim ekspiacji, wycofując wcześniejszą krytykę filmu De Siki. W przywołanej książce pisze:

W 1950 r [...] przeczytałem streszczenie nowego scenariusza Cesare Zavattiniego. I pomyślałem sobie: oto jeszcze jeden smutny dowód odejścia postępowego twórcy od walki o lepszy świat. Szkieletowo zarysowana historyjka urodzonego „w kapuście” poczciwiny [...], który za pomocą aniołów i gołębic odpędzał kapitalistyczną policję od miasta nędzarzy, wydała mi się – krótko mówiąc – tchórzostwem i bzdurą. Dziś przyznaję, że się bardzo głęboko myliłem[39].

W tym samym materiale można zaobserwować, jakim przekształceniom ulega typowa dla czasów stalinowskich sztanca interpretacyjna, wcześniej każąca pozytywnie oceniać tylko to, co jest podobne do twórczości w ZSRR. Kontekstem porównawczym nie jest już modelowy film socrealistyczny, ale... rosyjskie bajki.

Zdarzają się i dziś – na szczęście już nie wśród twórców, ale u niektórych widzów – odruchy zdziwienia, że w Związku Radzieckim przynosi się na ekran *Bajkę o rybaku i rybce*. Czary, kryształowe pałace, podwodne królestwa, topielice, czarownice, strzygi... A cóż to ma wspólnego z realizmem socjalistycznym? Bardzo wiele. Ludowa mądrość obleczone bywa często w szaty bajkowości. Ale najniezwyklesza złota rybka z ruskiej bajki służy przecież nie żadnej tam ucieczce od życia, nie deformowaniu rzeczywistości, tylko realnym, ludzkim sprawom, ujętym w poetycką metaforę. Przypadły

[36] C. Zavattini, *Kilka myśli o filmie (ciąg dalszy)*, „Film” 1954, nr 10, s. 11.

[37] B. Michałek, *Wierność prawu grawitacji czy fantastyka?*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 36, s. 4.

[38] U. Barbaro, *O neorealizmie w kilku słowach*, „Film” 1956, nr 31, s. 6.

[39] J. Płażewski, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956, s. 182.

kota w butach lepiej pozwalają poznać prawdziwe życie niż przygody córki lokaja, z którą ożenił się rzekomo jakiś multimilioner. Baśniowy język fantastyki może (choć nie musi oczywiście) wyrażać postępowe idee społeczne[40].

O tym, że w 1956 roku filmy De Siki (w tym *Cud w Mediolanie*) są postrzegane jako kanon filmowy świadczy także książka *Latarnia Czarnoksiężska* Aleksandra Jackiewicza. Kiedy krytyk pisze o filmowej zasadzie, wedle której tego, co można pokazać na ekranie, nie należy wypowiadać słowem, powołuje się właśnie na epizody z filmów De Siki: „Wszyscy pamiętamy wymowną scenę z *Cudu w Mediolanie*, gdy mały Toto idzie za trumną swojej opiekunki. Chłopiec, przed nim wielki karawan, obok przejeżdża pojazd z reklamą – samotność. Lub nieme sceny pomiędzy Antoniem ze *Złodziei rowerów* a jego synkiem, ich cichy dramat, ich nieme swary, ich radość przy posiłku”[41]. W artykule zamieszczonym w „Nowej Kulturze” Jackiewicz tak podsumowywał *Cud w Mediolanie*: „Z obrazu życia rodzą się cuda, groteski, liryki, czy ja wiem co jeszcze. Rodzi się film jakże umowny, plastyka ruchoma i jednocześnie prawdy szczególne, jakieś sprawy żywe, jakieś losy w skrócie, bardziej ważkie od obrazów je otaczających, chociaż w nich wyrosłe”[42].

W pochwalnym tonie utrzymany jest również esej Krzysztofa T. Toeplitza, opublikowany w 1956 roku na łamach „Kwartalnika Filmowe-

[40] Ibidem. Cytowany passus pojawił się w nieco zmodyfikowanej wersji w recenzji Płażewskiego *Cudu w Mediolanie* zamieszczonej w „Życiu Literackim” w 1953 roku, którą cytowałam wcześniej.

[41] A. Jackiewicz, *Latarnia Czarnoksiężska*, Warszawa 1956, s. 121 (felieton *Sztuka milczenia*).

[42] A. Jackiewicz, *Od neorealizmu do widowiska*, „Nowa Kultura” (16 grudnia 1956).

[43] K.T. Toeplitz, *Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny (wielki cykl Vittoria De Siki)*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 4, s. 14.

[44] Toeplitz nie wspomina natomiast o wcześniejszym filmie – *Dzieci patrzą na nas*, który został zrealizowany przez De Siki w 1943 roku (ale nie był w Polsce wyświetlany).

[45] K.T. Toeplitz, *Dziecko i fetysz...*, s. 14.

[46] Ibidem, s. 32.

go” i analizujący sposoby wykorzystania motywu dzieci w twórczości De Siki[43]. Toeplitz koncentruje się na omówieniu czterech jego filmów: *Dzieci ulicy*, *Złodzieje rowerów*, *Cud w Mediolanie* i *Umberto D.* (który wejście na polskie ekrany dopiero w 1957 roku)[44]. Autor szkicu porównuje twórczość De Siki do Chaplina i proponuje określić ich filmy terminem „humanizm utopijny”, pod którym rozumie

program społecznie bierny, w tym znaczeniu, że nie nawołujący do jakiegos konkretnego rozwiązania społecznych dylematów, a równocześnie niezwykle aktywny społecznie w sensie wrażliwości na krzywdę, jaką rodzi współczesny świat”. [...] I Chaplin, i De Sica uchylają się od światopoglądowego wyboru, ale głos ich podnosi się zawsze, gdy elementarne zasady ludzkiej egzystencji, gdy podstawowe prawa człowieka są zagrożone. Czujność przede wszystkim moralna, wrażliwość przede wszystkim na krzywdę dziejącą się słabym i bezbronny jest podstawowym motorem humanizmu utopijnego[45].

Szczególną uwagę poświęca Toeplitz właśnie *Cudowi w Mediolanie*:

Rewolta, jaką pod wodzą dobrego Toto podejmują biedacy, jest rewoltą społeczeństwa, wszystkich dobrych ludzi przeciw systemowi kapitalistycznemu. Z faktu tego wielu piszących skłonnych było wyciągać wnioski skrajne, twierdząc że w *Cudzie w Mediolanie* jak i w całej twórczości artysty zaszyfrowane są poglądy komunistyczne. Jest to wniosek fałszywy, pochodzący z rozplenionej w naszym piśarstwie niesolidności myślowej, dzięki której celem skaptowania dla sprawy komunizmu jak największej ilości pozornych stronników, przemilcza się prawdziwą treść wielu dzieł sztuki i poglądów[46].

Toeplitz nie może przypisać De Sice komunistycznych poglądów, ale nie twierdzi już, że jest to okoliczność kompromitująca reżysera, wręcz usprawiedliwia go:

De Sica być może lekceważy szczegółową analizę klasową, on nie podpisze się pod wszystkimi wnioskami płynącymi z tej analizy, co odróżnia jego postawę od światopoglądu marksistów, ale przecież jedno wie na pewno – że obecny kapitalizm jest wrogiem jego humanizmu. [...] Obok konsekwentnego programu komunistów, istnieje szereg innych postaw, w których w sposób mniej lub

bardziej konsekwentny wyrażają się humanistyczne tęsknoty społeczne, wyraża się bunt przeciw temu co jest i marzenie o tym, co nadejść powinno[47].

Ten fragment opinii jest charakterystyczny dla czasu odwilży – krytyk przyznaje mianowicie, że możliwy jest „socjalizm poza komunizmem”, i rozpoznaje taką tendencję u De Siki. Wcześniej, w czasach stalinowskich, postawa taka byłaby uznana za polityczną herezję i nie mogła być zaakceptowana.

O tym, jak istotną zmianę przyniosła odwilż, świadczy także fakt, że pod koniec 1956 roku na łamach „Filmu na Świecie” przedrukowano artykuł Luigiego Chiariniego, oryginalnie opublikowany w „Bianco e Nero” w lipcu 1951 roku. Pisał on wtedy:

Fakt, że punktem wyjścia prowadzonej przez nich [De Siki i Zavattiniego – przyp. aut.] społecznej polemiki nie jest określona ideologia lecz uczucie ludzkie, warunkuje dominującą cechę neorealizmu De Siki i Zavattiniego: jego moralny a nie intelektualny charakter. Z tych względów filmy ich nie dają się zamknąć w żadne ortodoksyjne ramy polityczne i z tego punktu widzenia mogą być różnorodnie interpretowane. [...] Powiedziałem: polemika ludzka natury moralnej, pragnąłbym ją określić bliżej jako polemikę chrześcijańską (w sensie *anima naturaliter christiana*) bez żadnego dwuznacznego akompaniamentu politycznego. Stąd wywodzi się rola, jakiej nabiera indywidualność ludzka w filmach De Siki i Zavattiniego dochodząca do głosu w całej swej godności i wewnętrznej treści w postaciach najprostszych i najskromniejszych, tych, których społeczeństwo wyrzuca poza swój nawias. [...] Filmy De Siki i Zavattiniego są wzruszające [...], ponieważ zakładają wiarę w dobroć, oparte są na przekonaniu, że tylko w dobroci leży możliwość zbawienia[48].

Jak widać, odwilż umożliwiła rezygnację z monopolu interpretacyjnego charakterystycznego dla czasów stalinowskich. O ile wypowiedź Toeplitza profiluje twórczość De Siki z punktu widzenia świeckiego humanizmu, o tyle przykład Chiariniego pokazuje, że władza dopuściła możliwość ramowania filmów neorealistycznych w perspektywie religijnej. Nawiasem mówiąc, określeniem *anima naturaliter christiana* w 1950 roku posłużyła się także publicystka „Tygodnika Powszechnego” Hanna Ogulewicz, tyle

że w odniesieniu do filmu Rosselliniego. W długim artykule, który w centrum uwagi stawia *Rzym, miasto otwarte*, można było przeczytać: „Szukanie i znalezienie prawdy – prawdy o nas samych – jest wydaje się, najcenniejszym i najtrwalszym dorobkiem neorealizmu włoskiego [...]. Jest to ta sama prawda, którą głosi Objawienie i filozofia katolicka [...]. W ten sposób, choć nawet (o ile wiadomo) wielu ze scenarzystów i reżyserów włoskich to ludzie z Kościołem skłóceni, twórczość ich jest tego rodzaju, że można ją nazwać *naturaliter christiana*”[49].

Można zaryzykować twierdzenie, że krytyka polska (ale i włoska) była czasem surowsza w rugowaniu perspektywy chrześcijańskiej z filmów neorealistycznych niż sami twórcy nurtu. Cesare Zavattini – wybitny scenarzysta włoski, wieloletni współpracownik Vittorio De Siki i jeden z głównych myślicieli neorealizmu – w rozmowie (opublikowanej na łamach „Filmu”!) z francuskim dziennikarzem stwierdzał bowiem: „Są katolicy głupi i mądrzy. Pierwsi katolicy – policyjni – zapewniają nas, że neorealizm jest ruchem ateistycznym. Ci katolicy nie chcą widzieć Boga tam, gdzie jest, zespolonego z podstawowymi sprawami ludzi. Inni katolicy rozumieją nas, ale [...] boją się, że zainteresowanie ziemią oddali ich od nieba. O tych trzeba rozpocząć walkę”[50]. Innym razem

[47] Ibidem, s. 37.

[48] L. Chiarini, *Rozmowa o neorealizmie*, („Bianco e nero” – lipiec 1951) przedruk w: „Film na Świecie” 1956, nr 6, s. 62–63.

[49] H. Ogulewicz, *Tajemnica filmu włoskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 25, s. 6. Krytycy związani z prasą filmową zignorowali wówczas ten trop interpretacyjny, choć musiał on zostać odnotowany. Świadczy o tym fakt, że jeszcze cztery lata później Krzysztof Toeplitz przywołał artykuł Ogulewicz w negatywnym kontekście, jako „próbę zdyskontowania ideowych i artystycznych osiągnięć filmu włoskiego przez czynniki klerykalne”. K.T. Toeplitz, *Komentarz do filmu...*, s. 23.

[50] *Minęło 10 lat. Wywiad z Cesare Zavattinim* (rozmawiał Daniel Anselme), „Film” 1954, nr 37, s. 8 (przedruk z tygodnika „Les Lettres Francaises”).

(wypowiedź ta także została udostępniona polskim czytelnikom) Zavattini deklarował zaś:

Kiedy ktokolwiek z nas (widz, reżyser, państwo lub kościół) mówi: „Skończ z nędzą!”, „Skończ z filmami o nędzy!” – popełnia on grzech moralny; nie chce zrozumieć i poznać; gdy zaś nie chce zrozumieć świadomie lub nieświadomie – omija prawdę. Płynie to z braku odwagi, ze strachu [...]. Gdybym nie obawiał się, że mnie posadzą o brak szacunku dla wiary powiedziałbym, że Chrystus, mając aparat filmowy w rękę, nie kręciłby bajek, nawet najpiękniejszych, ale pokazałby ludzi dobrych i złych w ich codziennym życiu, dając na taśmie zbliżenia twarzy tych, którzy czynią chleb swych bliźnich gorzkim, a także – zbliżenia ich ofiar (jeżeliby cenzor na to pozwolił)[51].

Zakończenie

Krytyczna recepcja włoskich filmów – w tym *Cudu w Mediolanie* – w pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej potwierdza, jak silne było wówczas oddziaływanie politycznych wytycznych. W ciągu dekady dużym fluktuacjom podlegały oceny wszystkich wprowadzonych na polskie ekrany neorealistycznych filmów Vittoria De Siki. Początkowo oskarżany o „pessimizm” *Cud w Mediolanie* dopiero w czasie odwilży zyskał bardziej pozytywne oceny.

Zarazem w polskich recenzjach i artykułach dotyczących neorealizmu, w tym analizowanego *Cudu w Mediolanie*, stosunkowo niewiele miejsca poświęcano zagadnieniom stylu wizualnego. Zasadniczą uwagę przywiązywano do zagadnień dramaturgii, rozpatrywanej w kontekście politycznym (przede wszystkim ze względu na odmienność neorealizmu od

obowiązującej poetyki socrealizmu). Warto również przypomnieć, że styl wizualny neorealizmu był dyskutowany w łódzkiej Szkole Filmowej, także przy udziale włoskich wykładowców i gości (do 1956 roku łódzką Szkołę odwiedzili m.in. Aldo Vergano, Umberto Barbaro i Giuseppe De Santis). Filmy nowej generacji reżyserów nakręcone w II połowie lat 50. XX wieku (w szczególności pierwsze filmy Andrzeja Wajdy i Jerzego Kawalerowicza[52]), będą istotnym dowodem wpływu, jaki filmy neorealistyczne miały na młodych polskich twórców. Ten ostatni temat wymagałby jednak odrębnego opracowania.

BIBLIOGRAFIA

- Aristarco G., *Miracolo a Milano*, „Cinema” 1951, nr 62, s. 4
- Barbaro U., *O neorealizmie w kilku słowach*, „Film” 1956, nr 31, s. 6
- Beylin S., *Czy to bajka, czy nie bajka?*, „Film” 1955, nr 8
- Bruno E., *Miracolo a Milano*, „Filmcritica” (3 lutego 1951)
- Casiraghi U., *Miracolo a Milano nuovo film di De Sica*, „L’Unità” (9 lutego 1951)
- Chiaretti T., *Miracolo a Milano, Da Totò il buono, al poveri disturbano: – Una favola amara sull’Italia dei nostri tempi – Accusa a una società dominata dall’egoismo dei plutocrati*, „L’Unità” (10 lutego 1951)
- Chiarini L., *Rozmowa o neorealizmie*, „Film na Świecie” 1956, nr 6, s. 56–72
- Grzelecki S., *Dwugłos o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10–11
- Grzelecki S., Laskowska H., *O filmie włoskim*, Warszawa 1955
- Helman A., *Kilka uwag o inspiracjach stylistycznych szkoły polskiej*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008
- Il diavolo, *Miracolo a Milano e le disavventure del „Tempo”*. *I giornali di Mobbi contro De Sica*, „Unità” (24 lutego 1951)
- Ingrao P., *Hanno paura di Totò il buono*, „Unità” (16 lutego 1951)
- Jackiewicz A., *Latarnia Czarnoksiężska*, Warszawa 1956
- Jackiewicz A., *Od neorealizmu do widowiska*, „Nowa Kultura” (16 grudnia 1956)
- Jackiewicz A., *Z ziemi włoskiej do polskiej*, [w:] *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956, s. 148–153

[51] C. Zavattini, op.cit., s. 11.

[52] Jednym z filmów, w którym można dostrzec wpływ neorealizmu, jest *Pokolenie* (1954) Andrzeja Wajdy. O podobieństwach *Pokolenia* do *Cudu w Mediolanie* pisze m.in. Aleksander Jackiewicz. Zob. A. Jackiewicz, *Z ziemi włoskiej do polskiej*, [w:] *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956. Zob. także: B. Michalek, *Polska przygoda neorealizmu*, „Kino” 1975, nr 1; A. Helman, *Kilka uwag o inspiracjach stylistycznych szkoły polskiej*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.

- Klejsa K., *Świat, który przewyżczamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 29–52
- Laskowska H., *Dobry Toto*, „Film” 1953 nr 13, s. 8–9
- Leszczyński W., *Realizm, ale jaki?*, „Film” 1954, nr 14, s. 6–7
- Małcużyński K., *Uwaga na film włoski*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 12
- Michałek B., *Neapolitańczycy w Mediolanie*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 28, s. 6
- Michałek B., *Polska przygoda neorealizmu*, „Kino” 1975, nr 1, s. 27–33
- Michałek B., *Wierność prawu grawitacji czy fantastyka?*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 36, s. 4
- Miller-Klejsa A., Klejsa K., *Almost as good as Soviet cinema: Reception of Italian neorealism in Poland: 1946–56*, „Journal of Italian Cinema and Media Studies” 2021, nr 3, s. 367–384
- Nuzzi P., Iemma O., *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*, Roma 1997
- Ogulewicz H., *Tajemnica filmu włoskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 25
- Pawlikowski A., *Film o ludziach bezdomnych*, „Przegląd Kulturalny” (16–22 kwietnia 1953)
- Płażewski J., *Droga rozczarowań dobrego „Toto”*, „Życie Literackie” 1953, nr 13, s. 10
- Płażewski J., *Dwugłós o filmie „Słońce wschodzi”*, „Odrodzenie” 1948, nr 51–52, s. 14
- Płażewski J., *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956
- Toeplitz J., *Cannes 1946*, „Film” 1946, nr 7, s. 8
- Toeplitz J., *Linie rozwojowe sztuki filmowej*, „Film” 1947, nr 31–32, s. 7–8
- Toeplitz K.T., *Dziecko i fetysz, czyli humanizm utopijny (wielki cykl Vittoria De Siki)*, „Kwartalnik Filmowy” 1956, nr 4, s. 3–39
- Toeplitz K.T., *Komentarz do filmu „Rzym, godzina 11”*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 22–43
- Tomasi D., *Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, verso la svolta*, [w:] *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, red. L. De Giusti, Venezia – Roma 2003, s. 419–430
- Węsierski B., *Dwugłós o filmie „Cud w Mediolanie”*, „Film” 1953, nr 14, s. 10–11
- Zavattini C., *Kilka myśli o filmie (ciąg dalszy)*, „Film” 1954, nr 10, s. 11–12

„Patrzcie, oto jest film produkcji polskiej”.

Przedwojenna polska komedia muzyczna jako musical

MAŁGORZATA NOWIŃSKA

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Gdański

ABSTRACT. Nowińska Małgorzata, „Patrzcie, oto jest film produkcji polskiej”. *Przedwojenna polska komedia muzyczna jako musical* [“Look, here is a Polish film production”. Pre-war Polish musical comedy as a musical]. “Images” vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 200–211. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.13.

The article, “Look, here is a Polish film production.” *Pre-war Polish musical comedy as a musical*, is an attempt to prove that Polish musical comedies from the 1930s can be recognized as a local version of a classic film musical. Based on an analysis of two representative films from this period, *Piętro wyżej* (L. Trystan, 1937) and *Zapomniana melodia* (J. Fethke, K. Tom, 1938), the author proves that these productions are in line with the definition and determinants of the American genre. The historical context invoked allows the author to better describe the musical’s Polish variant and how it differs from the original. The article cites press reviews from the 1930s, based on which the author describes the evolving approach of critics and audiences to the changes in music present in these films as a result of drawing on American works. Finally, the article focuses on the importance of interwar musical comedies in Polish culture.

KEYWORDS: musical, musical comedy, Polish film, musical film, interwar period

Musical jako gatunek filmowy funkcjonuje w kinie od prawie stu lat. Pojawił się wraz z przełomem dźwiękowym i cieszył się dużą popularnością w latach 30. XX wieku podczas kryzysu gospodarczego. Przez kolejne dekady przeżywał wzloty i upadki, ogłaszano jego „śmierć”, by kilka lat później powracał do łask publiczności i krytyków. Jednak, niezależnie od wielu często skrajnych opinii na temat jego wartości artystycznej, nie można zaprzeczyć znaczeniu musicalu w rozwoju kinematografii dźwiękowej na całym świecie.

Chociaż wywodzi się z amerykańskiej formy teatralnej, pierwsze filmy reprezentujące go powstały w amerykańskich wytwórniach, a ponadto jego charakter jest, był i prawdopodobnie zawsze pozostanie dogłębnie amerykański, niemal każdy kraj w pewnym mo-

mentie rozwoju swojej kinematografii posiadał swój własny odpowiednik kina muzycznego. Wśród nich jest też Polska. W historii polskiej kinematografii wpływ musicalu jest najbardziej dostrzegalny w latach 30. XX wieku. W tej dekadzie inspirowane nim komedie muzyczne stanowiły dużą część branżowej produkcji filmowej II Rzeczypospolitej i cieszyły się wśród publiczności największą popularnością[1]. Na przestrzeni tych kilku lat polscy filmowcy doskonalili się w gatunku, by osiągnąć największy sukces w 1938 roku filmem *Zapomniana melodia* (K. Tom, J. Fethke, 1938). Dalszy jego rozwój przerwała II wojna światowa, a od jej zakończenia tego typu filmy nigdy już nie cieszyły się w Polsce takim powodzeniem.

W artykule *Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji* Paweł Sitkiewicz podejmuje próbę odświeżenia dość nieprzychylnego poglądu badaczy kina, głównie tych z okresu PRL-u, na polskie komedie muzyczne z lat 30. XX wieku[2]. Na przykładzie filmu

[1] T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 105.

[2] P. Sitkiewicz, *Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji*, „Pleograf. Kwar-

Czy *Lucyna to dziewczyna?* (J. Gardan, 1934) podkreśla wartości społeczne, artystyczne i historyczne gatunku. Myślę, że warto przyrzeć się też reprezentantom „polskiego musicalu” stworzonym w tej dekadzie po filmie Gardana, szczególnie pod względem ich przynależności do gatunku i zaskakująco dużej zgodności z amerykańskim wzorcem, w celu próby dalszej ich rehabilitacji. Wśród, już rzadziej niż w pierwszej połowie dekady pojawiających się w programach kin komediach muzycznych, szczególnie wyróżniają się dwie: *Piętro wyżej* Leona Trystana z 1937 roku i *Zapomniana melodia* Konrada Toma i Jana Fethkego z 1938. Jednak czy te produkcje były musicalami w tradycyjnym tego słowa znaczeniu?

Komedia muzyczna jako musical

Skoro o gatunku mowa, warto przyrzeć się wpływowi i inspiracjom, z których czerpali twórcy komedii muzycznych w Polsce. Paweł Sitkiewicz w swoim artykule nieraz używa nazwy „musical” jako zastępczej dla „komedii muzycznej”. Czy jednak nasze rodzime produkcje wpisywały się w model klasycznego i, jak zauważa Rick Altman, „najbardziej charakterystycznego wytworu Hollywoodzkiego przemysłu filmowego”[3], musicalu? Na potrzeby analizy *Piętra wyżej* i *Zapomnianej melodii* pod względem zgodności z klasycznym musicałem pozwolę sobie stworzyć własną definicję musicalu filmowego.

W głównym zamyśle przez musical rozumiem film, w którego fabule uwzględniono numery muzyczne zawierające śpiew i taniec, a śpiew jest ich głównym elementem. Pozwoli to wykluczyć filmy, w których numery muzyczne są jedynie scenicznymi popisami postaci lub scenami gry na instrumentach. Pod uwagę biorę również funkcje, jakie pełni w narracji diegetyczna piosenka: wyrażenie uczuć i obaw postaci, forma monologu lub dialogu między bohaterami oraz umożliwienie postępu fabuły. Uwzględniam, wyróżniony przez Dorotę Skotarczak, aspekt rozrywkowy tych filmów[4]. Często pojawiającym się elementem jest też wątek romantyczny, który w wielu przypad-

kach (choć nie wszystkich) stanowi centralny punkt fabuły musicali. Nie należy również zapominać, jak zauważa Rick Altman, że świat przedstawiony, szczególnie w odmianie musicalu z lat 30. XX wieku, często podzielony jest na sfery „kobiecą” i „męską”, które reprezentują różne wartości kulturowe oraz konfrontują się i łączą w finale filmu. Od tego połączenia zależy też rozwój i rozwiązanie fabuły[5]. Z myślą o tych cechach, przyjrzymy się zatem źródłom amerykańskiej i polskiej odmiany tego gatunku.

W Polsce lat 30. trzema najbardziej dynamicznie rozwijającymi się formami kultury masowej (wtedy nazywanej „demokratyczną”) były: prasa popularna, kino i rewia[6], która czerpała z operetki, a w wariacie polskim, z kabaretu. Ten ostatni cieszył się niezwykłą popularnością w II Rzeczypospolitej. A zatem czerpanie z niego było dla kina niezwykle korzystne, zapewniając filmom, w których pojawiali się popularni aktorzy kabaretowi albo znane szlagiery, dużą popularność[7]. Kariery w kabaretach rozpoczynali różni autorzy, kompozytorzy i aktorzy, między innymi: Andrzej Włost, Jan Brzechwa, Julian Tuwim, Jerzy Petersburski, Konrad Tom, Eugeniusz Bodo, Hanka Ordonówna, Zula Pogorzelska[8]. Role rozdzielane były według cech charakteru postaci – amantek, naiwnych

talnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 4, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/dzwiek-i-muzyka/19/przedwojenna-polska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699>>, dostęp: 15.07.2021.

[3] M. Rawska, „Popeye” Roberta Altmana jako antymusical, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Musical*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, K. Żakieła, M. Żebrowski, Łódź 2016, s. 60.

[4] D. Skotarczak, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002, s. 37.

[5] M. Rawska, op.cit., s. 62–64.

[6] Ibidem, s. 127–128.

[7] Ibidem, s. 128. R. Wolański, *Eugeniusz Bodo: „Już taki jestem zimny drań”*, Poznań 2016, s. 23.

[8] B. Armatys, L. Armatys, *Początki kina dźwiękowego w Polsce*, [w:] *Historia filmu polskiego. Tom II. 1930–1939*, red. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, Warszawa 1988, s. 128. Książka ta powstała na zlecenie komunistycznego

blondynek, wesołków, ekscentryków, bawidamków itp., co stało się również praktyką w filmach. Nic więc dziwnego, że po przełomie dźwiękowym, gdy pojawiły się komedie muzyczne, ich główną inspiracją były doświadczenia kabaretów i rewii[9]. Nie znaczy to jednak, że filmy te naśladowały w swojej konstrukcji widowiska rewiiowe (wyjątek stanowi tutaj polska odpowiedź na *Rewię Hollywoodu* [org. *The Hollywood Revue of 1929*, C. Reisner, 1929] – *Parada gwiazd Warszawy* [K. Tom, 1937]). Tadeusz Lubelski źródeł ich formy doszukuje się raczej we francuskiej farsie bulwarowej, berlińskiej komedii muzycznej i wiedeńskiej operetce[10], a nie – co ciekawe – w „oryginalnych” amerykańskich produkcjach. Dość wcześnie w komedii muzycznej wykształcił się schemat fabuły. Centrum akcji stanowiły próby połączenia pary delikatnych i nieśmiałyłch amantów, które utrudniały różne problemy. Nierzadko z pomocą przybywała drugoplanowa komiczna para sprytnych służących „rodem z farsy molierowskiej”[11].

Jak zatem *Piętro wyżej* i *Zapomniana melodia* wpisują się w te wzorce i definicje? Czy można nazwać te filmy „polskimi musicalami”?

W *Piętrze wyżej* pojawiają się tylko trzy piosenki: *Sex appeal*, *Umówiłem się z nią na dziewiątą* oraz *Dziś ta, jutro ta*. Wszystkie Eugeniusz Bodo wykonuje sam. Ponadto, przez całą fabułę przewijają się *Humoreska* Antonína Dvořáka grana przez zespół Hipolita Pączka (Józef Orwid) oraz jazzowa aranżacja instrumentalna *Sex appeal* w wykonaniu zespołu Henryka Pączka (Eugeniusz Bodo). I to właśnie

te dwa utwory, a nie słowo śpiewane, oddają konflikt sąsiadów i pomagają prowadzić narrację. W momencie największej niechęci mężczyzn do siebie, są grane jednocześnie przez oba zespoły, które próbują się wzajemnie zagłuszyć. Oba utwory pojawiają się też w scenie finałowej w studiu radiowym. Początkowo bohaterowie zgodnie wykonują sam utwór klasyczny, gdy Henryk czeka na odpowiedź Łodzi (Helena Grossówna) na swój list, potem znów przeciw sobie, gdy przez pomyłkę służących Henryk dostaje list z powrotem i uznaje, że kobieta nawet go nie przeczytała, a w końcu oba motywy w harmonii, gdy para się godzi. A zatem *Humoreska* i melodia *Sex appeal* stają się w narracji filmu odwzorowaniem stanów wewnętrznych bohaterów. Ponadto, w *Piętrze wyżej* muzyki, jak pisze Ryszard Wolański, „jest także co niemiara. Kilkanaście motywów przypisanych różnym postaciom, łączniki, przeróbki instrumentalne głównych tematów, ilustracje scen bez dialogów, cytaty z Edvarda Griega i Antonína Dvořáka, czy wreszcie akompaniament scen miłosnych, hulaszczycłh i frywolnych”[12].

Tymczasem piosenki, chociaż śpiewane wyłącznie przez Bodo, również pełnią ważną funkcję w fabule. *Sex appeal* pojawia się już w trakcie napisów początkowych i staje się motywem przewodnim całego filmu. Jej „prawdziwe” wykonanie pojawia się jednak w drugiej połowie obrazu, kiedy to na balu radiowców Henryk Pączek śpiewa ją w kobiecym przebraniu. Przedstawiony jest jako „rodzima Mae West” co stanowi nawiązanie do jednej z najpopularniejszych aktorek amerykańskich tamtego okresu. Za to *Umówiłem się z nią na dziewiątą* mówi widzowi o wiele więcej o stanie wewnętrznym bohatera. Jak sugeruje tytuł, Henryk po umówieniu się z „Alicją” w przyływie radości zaczyna śpiewać w trakcie audycji radiowej. Z recytatywu, czyli z czytanego przez siebie programu radia, który nagle zaczyna się rymować, przechodzi w śpiew o swoich planach na wieczór. Co ciekawe, jego przełożony zauważa po piosence, że mężczyzna ma dobry głos i proponuje mu koncert w radiu, sugerując, że Henryk faktycznie śpiewał. W większości

zleceńodawcy, więc wyrażone w niej poglądy na kinematografię amerykańską i jej odbiór w Polsce są uwarunkowane negatywnym postrzeganiem polityki Stanów Zjednoczonych przez polskie władze w tamtym okresie.

[9] T. Lubelski, op.cit., s. 105.

[10] Ibidem, s. 107.

[11] R. Wolański, *Eugeniusz Bodo...*, s. 264.

[12] *Piętro wyżej*, „Kino” 1937, nr 10; Cyt za: *Piętro wyżej*, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/79/pi-tro-wy-uj.html>, dostęp: 2.04.2020. W cytatach z prasy przedwojennej zachowano oryginalną pisownię.

musicali przejście od słowa mówionego do śpiewu nie jest zauważane przez inne postacie, a nawet często dołączają się one do numeru muzycznego. Piosenki zatem są elementami świata przedstawionego, które nie są niczym niezwykłym. Tymczasem w *Piętrze wyżej* wszystkie piosenki są nietypowym elementem rzeczywistości.

Ostatnia piosenka, *Dziś ta, jutro ta*, pojawia się trzy razy. Początkowo w filmie nosi tytuł *Dziś ta, jutro tamta* i jest napisana przez samego głównego bohatera. W takiej też wersji wykonuje on ją dla Łodzi przy ich pierwszym spotkaniu. Gdy kobieta rano opuszcza jego mieszkanie, ten zmienia tytuł utworu na *Dziś ta, jutro ta*, sugerując powstanie między parą uczucia i nadziei na wspólną przyszłość. Henryk wykonuje piosenkę w tej formie przez resztę filmu. Zobaczywszy zmianę w nutach, śpiewając, wchodzi do budynku radia, budząc zdziwienie współpracowników, którzy nawet pytają go „Co to za «ta»?” (znów znak, że piosenki nie są normalnym zjawiskiem w świecie przedstawionym). Ostatnia reprzyza pojawia się na samym końcu, po pogodzeniu pary, kiedy to Henryk śpiewa ostatnie wersy do radiowego mikrofonu przy akompaniamencie obu zespołów. *Dziś ta, jutro ta* pełni zatem rolę odzwierciedlenia stanów emocjonalnych głównego bohatera i jego relacji z Łodzią. Pierwotnie wyraża pragnienie życia bez zobowiązań, by oddać nadzieję na dłuższy związek z jedną kobietą, a w końcu – chęć ślubu i ustatkowania się. Film wpisuje się więc we wzór amerykańskiego musicalu. Podkreśla to też obecność jazzu, gatunku muzycznego popularnego w tamtych czasach w Stanach Zjednoczonych, na którym opierało się wiele filmów muzycznych. W *Piętrze wyżej* pojawia się też, zgodnie z wymaganiami komedii muzycznych, romansująca para – Henryk i Łozia, której „pomagają” służący obu rodzin, pełniący funkcję postaci komicznych.

Jeżeli chodzi o *Zapomnianą melodię*, na popularność tej produkcji duży wpływ miała muzyka. Znow skomponował ją Henryk Wars, a słowa piosenek napisał Ludwik Starski. Na potrzeby filmu powstały dwie piosenki: *Ach, jak*

przyjemnie! i *Już nie zapomnisz mnie*, które tuż po premierze zdobyły popularność i stały się szlagierami. Ponadto stworzono aranżację *Panie Janie*, która swoim stylem miała nawiązywać do jazzu. Już w trakcie napisów początkowych widz poznaje motyw przewodni filmu, tytułową „zapomnianą melodię” *Już nie zapomnisz mnie*. Jednak „właściwym” utworem otwierającym film jest *Ach, jak przyjemnie!* w wykonaniu grupy uczennic Instytutu. Piosenka ta jest wyrazem zadowolenia bohaterki. Pojawia się w momentach sielankowych, ale też pełni funkcję motywu muzycznego dziewcząt z Instytutu. Grupowo śpiewana podczas płynięcia kajakami wyraża beztroskę ich życia. Utwór kończy się wraz ze spotkaniem Heleny (Helena Grossówna) i Stefana (Aleksander Żabczyński), kiedy to dziewczyna jest zmuszona przerwać śpiew. Jest to jedyny przypadek, gdy główna bohaterka uczestniczy w wykonaniu tej piosenki, a jej melodia nie jest z nią już więcej powiązana. *Ach, jak przyjemnie!* powraca dopiero pod koniec filmu, gdy melodia towarzyszy uczniom w drodze do domu Heleny, gdzie chcą prosić jej ojca o ratowanie posady nauczyciela muzyki, oraz w scenie finałowej, gdy wszyscy bohaterowie po wyjaśnieniu nieporozumień, płyną kajakami w stronę Instytutu i śpiewają, co stanowi kłamrę kompozycyjną filmu. Jednak, gdy kamera zwraca się w stronę Heleny i Stefana, którzy jako jedyni nie śpiewają, i zamiast kajakiem płyną motorówką, motyw przechodzi w *Już nie zapomnisz mnie*. *Ach, jak przyjemnie!* odgrywa zatem w *Zapomnianej melodii* rolę muzycznego oddzielenia Heleny od pozostałych uczennic, sugerując jej odmienny stan emocjonalny – zakochanie, ale też symbolizując większą dojrzałość do miłości w porównaniu z jej rówieśnicami.

To właśnie *Już nie zapomnisz mnie* staje się motywem głównych bohaterów, który towarzyszy im przez całą fabułę. Piosenka ta ma „obrazować” w warstwie dźwiękowej uczucie pary. Jej istnienie w fabule filmu wynika bezpośrednio z ich połączenia – Stefan komponuje utwór na podstawie słów listu, który napisała Helena. To ten utwór Helena gra na fortepianie, kiedy

pomaga ojcu zapamiętać recepturę. W tym samym momencie gra go również Stefan, jak jest zasugerowane przez montaż. Rola *Już nie zapomnisz mnie* jest wręcz wprost nazwana w dialogu – Helena mówi ojcu, że „to jest piosenka o miłości”, na co on odpowiada, przekształciwszy słowa w recepturę swojego mydła, „Dla mnie to piosenka interesu”. Te słowa są powtórzone później przez Stefana, gdy zdesperowana Helena przychodzi do niego z prośbą o ostatnie powtórzenie piosenki. Mężczyzna udaje, że on też zapomniał melodię i fakt ten usprawiedliwia słowami „To jest piosenka miłości i razem z miłością umiera”. Piosenka zostaje powtórzona dopiero, gdy Stefan, odsuwając na bok swój żal do ukochanej, przybywa z pomocą jej ojcu oraz współuczennicom. Zatem zmiany stanu wewnętrznego zachodzące w bohaterach, ale też zmiany uczuć między nimi odzwierciedlone są bardziej w warstwie dźwiękowej niż w obrazie, odwracając tradycyjną hierarchię „obraz nad dźwiękiem”.

Obecny w całym filmie dysonans między diegetycznym wykonaniem piosenki a nie-diegetycznym akompaniamentem instrumentalnym najbardziej widać w scenie jazzowego wykonania *Panie Janie* przez uczennice Instytutu. Ich śpiew piosenki uczonej tradycyjnie w kanonie na lekcjach muzyki logicznie wynika z ruchu ust, który widzimy na ekranie. Jednak dziewczęta przy użyciu różnych przedmiotów znalezionych w klasie naśladują grę zespołu jazzowego, co słyszymy w warstwie dźwiękowej, chociaż obraz sugeruje brak ich dźwięku. Scena ta jest wyraźnie inspirowana amerykańskimi musicalami – jazz, stepowanie na zsuniętych w scenę ławkach. Profesor Frankiewicz (Michał Znicz) wręcz określa tę aranżację utworu mianem „murzyńskich podrygasów”. Zresztą *Już nie zapomnisz mnie* nauczyciel komentuje stwierdzeniem, że nie jest „szansonetką z kabaretu, żeby takich błazeństw słuchać”, co sugeruje, że film pod względem muzycznym odchodzi od tradycji w stronę muzyki nowoczesnej i rozrywkowej. Jednak w „oryginalnej” aranżacji *Panie Janie*, którą na pożegnanie śpiewają profesorowi uczennice, można zauważyć

sentymencie i szacunek do tradycyjnej, bardziej „tutejszej” muzyki.

Zapomniana melodia nie może wyprzeć się swoich związków z musicalem amerykańskim, na które zwracano uwagę w recenzjach. Można wręcz powiedzieć, że film ten jest muzyką opowiedziany. Piosenki odgrywają tu rolę wyrazu radości, uczuć i stanów wewnętrznych bohaterów. Inną z ich funkcji jest też podział świata. Jak wspomniałam, Helena zostaje za pomocą muzyki „oddzielona” od pozostałych uczennic, chociaż wciąż jest częścią ich świata (uczestniczy w tańcu i śpiewie *Panie Janie*). Ta odmiennosc zarówno jej, jak i Stefana, jest też podkreślona w warstwie wizualnej. Podczas ostatniego wykonania *Już nie zapomnisz mnie* oboje są na ogół kadrowani osobno lub w centrum grupy, chociaż Stefanowi towarzyszą pozostałe dziewczęta, jest od nich oddzielony (stoi na ziemi, podczas gdy one siedzą na gałęziach drzewa, co wymusza jego samotność w kadrze), a finałowa scena zupełnie oddziela kochanków – nie śpiewają, płyną osobno, są również osobno kadrowani. Zatem wyraźnie podkreślone jest ich pierwszeństwo w fabule, co spełnia kryterium Altmana – obecności w filmie pierwszoplanowej, „romansującej pary kochanków”.

Z filmu wyłania się obraz Polski radoszej, bezproblemowej, w której wszystkie niepowodzenia szybko znajdują rozwiązanie. Biorąc pod uwagę, że napięcia polityczne w 1938 roku było bardzo duże, a wybuch wojny wisiał w powietrzu, ciężko uwierzyć, by tak wyglądało życie przeciętnego obywatela II Rzeczypospolitej. *Zapomniana melodia* ma więc charakter niezaprzeczalnie eskapistyczny, pozwala ówczesnemu widzowi na kilka chwil zapomnieć o zmartwieniach świata rzeczywistego. Społeczność ukazana w filmie wskazuje na wyraźny podział świata przedstawionego na strefę żeńską i strefę męską. Podwójne ogniskowanie kobieta-mężczyzna objawia się tu w zestawieniu niewinnego, beztroskiego życia Heleny w Instytucie z życiem Stefana – pełnym rozrywek, cynicznym, nocnym. Oboje, łącząc się w finale filmu, wyzrekają się tych światów – Helena wyzbywa się

zupelnej naiwności, a Stefan porzuca dotychczasowy styl życia, by ustatkować się u boku ukochanej. Wiąże się to z faktem, że to od ich połączenia zależy rozwój fabuły (jak na ogół bywa w klasycznym musicalu). Jeżeli chodzi o charakterystyczne cechy polskich komedii muzycznych, pojawiają się tu komiczni służący – woźny, grany przez Józefa Orwida, oraz sekretarz Bogusława, w którego wciela się Stanisław Sierański. Obaj w mniejszym lub większym stopniu przyczyniają się do połączenia pary – sekretarz gubi przepis na mydło, czym zmusza Helenę do zwrócenia się o pomoc do Stefana, a woźny myli stryja z bratankiem, co prowadzi do zwolnienia tego pierwszego, a Stefana skłania w końcu do zaśpiewania „zapomnianej melodii”. Mężczyźni jednak nie spotykają się ani razu. Pomimo to można stwierdzić, że *Zapomniana melodia* zdecydowanie wpisuje się w definicję musicalu filmowego, a dodatkowo ma cechy charakterystyczne dla ówczesnych produkcji amerykańskich.

Komedia muzyczna jako wydarzenie

Przyjrzyjmy się zatem, z jakim odbiorem spotkały się oba filmy. Prasa po premierze *Piętra wyżej* była zachwycona. Recenzja w „Kinie” sugeruje wręcz nastanie nowego, wyższego poziomu w polskiej kinematografii:

Nareszcie bardzo dobra filmowa komedia polska, nie ustępująca wcale dobrym amerykańskim wzorom. To jest naprawdę – piętro wyżej – w rozwoju polskiego filmu tego typu. [...] Nareszcie tedy – możemy już śmiało zabierać ze sobą malkontentów do kina i mówić: Patrzenie, oto jest film produkcji polskiej. I nie będą narzekali. [...] W rezultacie – film bardzo dobry, dowcipny i ciekawy. Dwie godziny naprawdę beztroskiego śmiechu. Nie wiem, czy takim rezultatem mogła się dotąd pochlubić jakakolwiek komedia filmowa[13].

Należy jednak pamiętać, że recenzje zamieszczane w „Kinie” nie są zupełnie wiarygodne. Nie było to czasopismo niezależne, przez co niemal nigdy filmów nie krytykowało. Mimo to, podobne zdanie o poprawie poziomu polskich komedii muzycznych przedstawił Mieczysław Szytycer w recenzji dla „Filmu”:

Piętro wyżej jest dowcipną, pełną ruchu i życia komedią filmową, zręcznie pomyślaną i zrealizowaną. Scenariusz Schlechtera i Starskiego odbiega od przeciętnego standardu komedii polskiej, wyróżnia się oryginalną koncepcją, dobrą konstrukcją, logicznym nie przeładowanym zgrupowaniem efektów komicznych i zwartą, wartką akcją. Doskonałe są również dialogi i piosenki Schlechtera[14].

Jego recenzja jest jednak bardziej szczegółowa, ocenia on poszczególnych twórców i aktorów, choć jedyne zastrzeżenie wyraża wobec „słabszej i nieprzekonującej” kreacji Heleny Grossówny. A zatem ogólne wrażenie było bardzo pozytywne, wskazujące na nową jakość produkcji krajowej oraz czerpanie z kinematografii amerykańskiej. Podobnie w przypadku *Zapomnianej melodii*, odbiór przez krytyków był przeważnie pozytywny. Uważana była za obraz wyróżniający się na tle polskiej kinematografii, jeżeli nie faktycznym poziomem produkcji, to swoim potencjałem:

Ma wszystko, co trzeba udanej komedii [...], a jednak... film ten nie przekroczył Rubikonu, za którym znajdzie się polska filmia. „Czegoś” tu brak, a tym „czymś” jest myśl przewodnia. [...] Zarówno reżyserzy, jak i scenarzyści, a pod ich komendą aktorzy, zdają się jakby pamiętali, że widz musi się bawić. I istotnie bawi się. Jest dobra produkcja, czyli dobra robota, a gdyby polska filmia przekroczyła ten rubikon, wkroczyłaby na szlak artystycznych obrazów. Zanotowanoby pierwsze arcydzieło „krajowej X Muzy”, którego doczekać się jakoś nie można...[15]

W recenzji dla „Kina” uznano jednak, że potencjał ten został osiągnięty: „Nad podziw zgrabnie i przyjemnie wypadła ta komedia i – co najważniejsze – więcej w niej jest humoru niż śmieszności, co wyróżnia ją ogromnie od ogółu filmowych komedii polskich”[16]. Zwracano

[13] M. Szytycer, *Piętro wyżej*, „Film” 1937, nr 6; Cyt za: *Piętro wyżej*, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/79/pi-tro-wy-jej.html>, dostęp: 2.04.2020.

[14] Kl., *Zapomniana melodia*, „5-ta Rano” 1938, nr 353, s. 6 (19 grudnia 1938).

[15] *Zapomniana melodia*, „Kino” 1938, nr 50, s. 14.

[16] Kl., op.cit.

też uwagę na liczne inspiracje innymi dziełami i brak oryginalności fabuły. Szczególnie na podobieństwo filmu do *Pensjonarki* (*Mad About Music*, N. Taurog, 1938) oraz *Niedokończony melodii* (*The Broken Melody*, B. Vorhaus, 1934), występującej w Polsce również pod tytułem *Przerwana melodia*. Dziennikarz z „5-tej Rano” zauważa jednak, że takie zapożyczenia i czerpanie z zagranicznych dzieł było charakterystyczne dla tamtego okresu w polskiej kulturze:

Produkcja polska czujnie śledzi za tymi obrazami zagranicznego wyrobu, które u nas cieszyły się wielkim powodzeniem. Nie jest to bynajmniej grzechem. Oddziaływanie produktów kultury jest widoczne w literaturze i sztuce na przestrzeni długich wieków. Najpierw idzie wzorowanie się na przykładzie, po tym przychodzi oryginalna, na własnej glebie wyrosła twórczość. W filmie „Zapomniana melodia” jest tyle tych obcych wpływów, że stopione w jedną dobrze zmontowaną całość, giną bez śladu[17].

Zatem, chociaż fabuła *Zapomnianej melodii* nie odznaczała się oryginalnością, a wiele jej wątków zaczerpnięto z produkcji zagranicznych, nie zaważyło to na ogólnie pozytywnym odbiorze filmu w momencie jego premiery. Chyba najlepszym tego dowodem była natchmiastowa popularność piosenek wykorzystanych w filmie: „Pierwsze kilka metrów tego filmu uderza swoją pogodą, rytmem i melodią (*Pensjonarka*). Ta melodia stała się już szlagierem w Warszawie, a młodociani gońcy i pomocnicy handlowi, idąc ulicami gwizdzą i wygrywają tę piosenkę w takt”[18]. Po latach *Zapomniana melodia* uznawana jest za jeden

z najbardziej wartościowych filmów polskich z lat 30. XX wieku[19].

Przy tak pozytywnym przyjęciu obu tytułów, możemy założyć, że *Piętro wyżej* i *Zapomniana melodia* wyróżniały się na tle komedii muzycznych ustępujących melodramatom. Komedia produkowane były szczególnie w połowie dekady. Wystarczy spojrzeć na statystykę: w ostatnim sezonie kina niemego (1929/1930) odbyło się 17 premier, z których wszystkie były dramatami obyczajowymi, za to już w sezonie 1932/1933, z 12 premier 5 było komediami[20]. Najbardziej owocnym okresem dla tego gatunku były lata 1934–1935. Za to już w latach 1938 i 1939 premierę miały jedynie 3 komedie, a pozostałe 18 filmów było dramatami obyczajowymi według utworów literackich lub filmami sensacyjnymi[21]. Tadeusz Lubelski charakteryzuje końcówkę dekady i podejście widzów do filmów muzycznych, pisząc o znudzeniu komedią i jej schematem. Zaznacza jednak, że „wtedy też powstało kilka najwartościowszych komedii okresu międzywojennego” i podaje jako przykłady dwie komedie muzyczne: *Piętro wyżej* i *Zapomnianą melodię*. Ponadto wskazuje na zmianę, która zaszła w obszarze komedii – otwarcie na przemianę kultury, ale niekoniecznie na rzeczywistość[22]. I, jak zauważa Marcin Adamczak, to właśnie komedia muzyczna okazała się gatunkiem „najlepiej znoszącym próbę czasu”[23].

Należy również pamiętać, że jeżeli chodzi o kwestie społeczne lub odzwierciedlanie rzeczywistych problemów na ekranie, to nawet jeśli pojawiały się w tych filmach, nie tego oczekiwali na pierwszym miejscu widzowie. Z ankiety przeprowadzonej wśród publiczności w 1926 roku wynika, że odwiedzający kino szukali przede wszystkim wytchnienia, emocji lub kontaktu z zachodnią kulturą[24]. Film miał zatem, szczególnie w okresie kryzysu gospodarczego, sprawiać, że zapominało się o codziennych troskach. Pełnił funkcję eskapistyczną. Pojawia się zatem pytanie: czy eskapizm i rozrywka nie są dostatecznymi wartościami, które nobilitują te filmy w oczach współczesnych? Przecież głównie takie funkcje miał pełnić

[17] Ibidem.

[18] T. Lubelski, op.cit., s. 112.

[19] B. Armatys, L. Armatys, *Film fabularny w...*, s. 213.

[20] Ibidem, s. 302.

[21] T. Lubelski, op.cit., s. 109–112.

[22] M. Adamczak, *Wyprowa na Atlantyde. Powroty do kina międzywojennego*, [w:] *Szkice o kulturze produkcji filmowej w Polsce*, red. K. Szuchiewicz, K. Kornacki, Gdańsk 2016, s. 13.

[23] P. Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019, s. 22–23.

[24] M. Adamczak, op.cit., s. 16.

klasyczny amerykański musical w tym okresie. Jak zauważył Adamczak: „Komedia muzyczna lat trzydziestych nie była kinem krytyki społecznej, ale kinem afirmacji życia”[25]. Można w takim razie założyć, że już sama rozrywka dostarczana widzom przez oba filmy może być dostateczną wartością „społecznie użyteczną”, nawet jeżeli uciekały, zgodnie z funkcją kina gatunkowego, od bezpośredniego poruszania problemów lat 30.

Pomimo to, oba filmy w prostocie swoich fabuł pozostają wciąż aktualne. Współczesny widz, podobnie jak wcześniej mieszkańcy międzywojennej Polski, wciąż odnajdzie w nich sytuacje, z którymi może się utożsamić – miłość oraz przeszkody w jej spełnieniu, nierówności majątkowe, konflikty sąsiedzkie lub zawodowe, często na tle „klasowym” itd. Kiedy oglądamy *Piętro wyżej* i *Zapomnianą melodię*, odkrywamy, że pomimo rozwoju technologii i obyczajów, ówczesne problemy światopoglądowe oraz rozterki filozoficzne nie różnią się aż tak bardzo od naszych. Ponadto, jak wynika zarówno z przywołanych recenzji, jak i opinii o tych filmach wyrażonych po kilku dekadach od premiery, oba tytuły krystalizowały w sobie tendencje gatunku i pozytywnie wyróżniały się na tle innych produkcji, wręcz zapowiadając dalszy rozwój twórczości w tym zakresie.

Postacie i fabuła

Jak pisał Tadeusz Lubelski, jednym z najważniejszych elementów fabuły komedii w dwudziestoleciu międzywojennym był romans pierwszoplanowej pary amantów[26]. Jest to też cechą charakterystyczną musicalu. Nic więc dziwnego, że oba wcześniej analizowane przeze mnie filmy były swego rodzaju komediami romantycznymi. Perypetie kochanków stanowią w nich sedno scenariusza, uzależniając od siebie rozwój fabuły.

Powtarzalność fabuł i brak ryzyka podejmowanego przy tworzeniu scenariuszy wynikały ze złej sytuacji finansowej polskiej kinematografii. W przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych nie mieliśmy wielkich wytwórni filmowych[27]. Produkcja polegała zatem jedynie na prywat-

nych przedsiębiorcach, członkach branży. Wytwórnie powstawały, by ogłosić bankructwo po premierze, w najbardziej optymistycznej wersji wydarzeń, najwyżej kilku tytułów. Nikt zatem nie chciał ryzykować, szukając nowych tematów lub niekonwencjonalnych rozwiązań realizacyjnych. Priorytetem twórców był zysk. Stawiano więc na bezpieczną tematykę, sprawdzone wzory, mało skomplikowane i jasne fabuły, a nie indywidualizm lub wartość artystyczną. Tytuły filmów miały zachęcać widzów, obiecując pogodny nastrój i tanią rozrywkę[28].

Również postacie w filmach zostały podporządkowane już wcześniej istniejącym wzorom, które sprawdziły się na deskach teatrów kabaretowych[29]. Podczas gdy w melodramatach dominował model młodej, dziewiętnastowiecznej dziewczyny z dworku, czyli ideał kobiety w polskiej kulturze[30], w komediach główną postacią kobietą była młoda, delikatna amantka[31]. Nie odbiegała ona jednak szczególnie od melodramatycznego wzorca – na ogół mieszkała właśnie z bogatym ojcem (nierazko w dworku), przywołując na myśl dawne polskie rodziny szlacheckie. Zarówno Henryk i Stefan, jak i większość komediowych amantów, reprezentowali typ mężczyzny romantycznego, o wysokiej pozycji społecznej, jednak odmawiającego ustatkowania się i wiodącego życie pełne rozrywek (w obu analizowanych wcześniej filmach bohaterowie albo bezpośrednio pojawiają się na ekranie w stanie upojenia alkoholowego, albo rozmach ich „nocnego życia” zostaje silnie zasugerowany). Sprzeciwiali się małżeństwu lub jego idei, dopóki nie spotkali głównej bohaterki. Uczucie łączące parę było najczęściej miłością od pierwszego wejrzenia. Dotyczący ich komizm wynikał na ogół z nieporozumień

[25] T. Lubelski, op.cit., s. 107.

[26] Ibidem, s. 88.

[27] A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 20–23.

[28] T. Lubelski, op.cit., s. 105.

[29] A. Madej, op.cit., s. 56.

[30] T. Lubelski, op.cit., s. 107.

[31] A. Madej, op.cit., s. 84.

lub okoliczności, a rzadko z nich samych. Zdecydowana większość komedii muzycznych dwudziestolecia międzywojennego była więc komediami omyłek. Nieporozumienia, niedopowiedzenia i błędne tożsamości napędzały fabułę, by rozwiązać się ostatecznie dopiero w finałowej scenie filmu. To otoczenie pary składało się z postaci komicznych. Wspomniani ojcowie, służący, ekscentryczni krewni, nauczyciele, adoratorzy głównych bohaterek wydają się być wyjęci z farsy. Często mieli specyficzny styl mówienia, spotykały ich ciągle niepowodzenia lub jedna z cech ich charakteru zostawała wyolbrzymiona.

Wszystkie filmy, również amerykańskie, w dwudziestolecu międzywojennym poddawano cenzurze[32]. Skutkowało to tym, że polscy filmowcy zachowywali ostrożność na każdym etapie produkcji, ponieważ cenzor zapoznawał się z dziełem dopiero po jego ukończeniu. W wyniku tych zabiegów ówczesne produkcje nieraz popadały w banał, unikając eksperymentów formalnych[33]. Celem tej cenzury było zapobiegnięcie m.in. propagowaniu komunizmu, ukazywaniu sytuacji niezgodnych z ówczesną obyczajowością, atakom na państwo i władzę, ale też ukazywaniu problemów społecznych, za które odpowiedzialność ponosił rząd. W 1938 roku w „Sygnałach” tak skomentowano tę sytuację: „Jeśli film polski zawieszony jest w próżni, jeśli znalazł się na marginesie aktualnej rzeczywistości, z dala od wszelkiej problematyki, jeśli z taką zastraszają

jącą bezmyślnością traktuje wszystkie sprawy ciekawe i ważne, to cenzura ponosi za ten stan poważną część winy”[34]. Alina Madej ponadto wskazuje na trzy typy cenzury kinematografii w II Rzeczypospolitej: właściwą, która dotyczyła kwestii politycznych i „nieprzyzwoitości”, ingerując w rozpowszechnianie filmów; ekonomiczną, sprawującą kontrolę nad produkcją, czyli w zasadzie autocenzurę przemysłu skupionego na rentowności filmu; ideologiczną, dotyczącą inwencji artystycznej, nie pochodzącą z zewnątrz, a którą twórcy filmowi uwewnętrznili, nie próbując wzbogacać i rozszerzać tradycyjnych filmowych tematów[35]. Nic więc dziwnego, że jedną z podstawowych zasad produkcji filmowej w latach 30. XX wieku był zakaz niepokojenia widza, który miał zapewnić dziełu sukces[36]. Eskapizm, sprawdzony w kabaretach komizm i utarte, nieodwołujące się do rzeczywistości tematy były zatem bezpiecznym wyjściem dla twórców.

Muzyka

Muzyka w musicalu, jak sama nazwa wskazuje, pełni ważną, jeżeli nie najważniejszą, funkcję. Dlatego podczas analizy dwóch wybranych filmów muzycznych z dwudziestolecia międzywojennego, zwróciłam na nią szczególną uwagę. Z powyższych obserwacji oraz ówczesnych recenzji można wyciągnąć wnioski na temat jej przemian w komediach muzycznych tamtego okresu. W 1935 roku *Manewry miłosne* (J. Nowina-Przybylski, K. Tom) chwalono za „dawną, «pocziwą» muzykę liryczną i romantyczną”, która pozwala widzowi „odpocząć po muzyce jazzowej”[37], co oddaje podejście ówczesnych krytyków i publiczności do zyskującej popularność rozrywkowej muzyki. Pomimo użycia w recenzji słowa „jazz” należy zauważyć, że gatunek ten zyskał popularność w Polsce dopiero po II wojnie światowej. W dwudziestolecu międzywojennym „prawdziwego” jazzu w filmach praktycznie nie było, a określenia tego używano w odniesieniu do synkopowanej muzyki tanecznej (głównie foxów i slow-foxów) o amerykańskich korzeniach[38]. W 1936 roku popularność tych nowych form w polskim fil-

[32] Ibidem, s. 86.

[33] J. Bossak, *O cenzurze filmowej*, „Sygnały” 1938, nr 43; cyt. za: A. Madej, op.cit., s. 86.

[34] A. Madej, op.cit., s. 87–88.

[35] Ibidem, s. 87.

[36] M.S., *Manewry miłosne szturmem zdobywają całą Polskę*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 1; cyt. za: *Manewry miłosne*, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/78/manewry-mi-osne.html>, dostęp: 31.03.2020.

[37] I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006, s. 160.

[38] B. Wiszniewski, *Znaczenie i rola muzyki w kinematografii*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 1, s. 4.

mie zauważył na łamach „Kuriera Filmowego” Bronisław Wiszniewski: „Oto w filmach tych [produkcji polskiej] panuje niemal całkowicie hegemonia muzyki lekkiej, tanecznej, w dodatku pochodzenia bynajmniej nierodzimego”. Dziennikarz przewidywał jednak, że taki stan rzeczy nie utrzyma się długo: „Transplantacja amerykańskich foxów i slowfoxów na grunt europejski jest wprawdzie od kilkunastu lat w modzie, niemniej jest to zjawisko niewątpliwie przejściowe”[39]. Mylił się. Rok później w *Piętrze wyżej* „muzyka jazzowa” odgrywała już jedną z głównych ról, momentami jedynie ustępując poważnej. Film ten w warstwie muzycznej stanowił pewien rodzaj hybrydy, moment przejściowy między klasyką i tradycją a muzyką rozrywkową i „amerykańskością”. Tych drugich z kolei pełno w *Zapomnianej melodii* z 1938 roku, której piosenki i taniec bezpośrednio czerpią z jazzu i amerykańskiego musicalu, co zauważyli też recenzenci. Już dwa lata wcześniej zwrócono uwagę, że coraz więcej polskich filmów muzycznych odnosi się do amerykańskich form, m.in. tanecznych. Wina Chędyńska pisała o rozpowszechnieniu się „tapu” przejętego od Afroamerykanów, jednocześnie pytając, czy „taniec sam przez się nie jest dostatecznie atrakcyjny i czy należy w celu zwiększenia «efektu» kazać nieraz dobrej taneczce popisać się marnym głosem”[40]. Wyobrażam sobie, że zadowoliliby ją scena stepu na ławkach z *Zapomnianej melodii*, w której taniec i wokal odgrywają równie ważną rolę i żaden z nich nie jest „marnie” wykonany. I chociaż określenie „muzyka jazzowa” trzy lata wcześniej było użyte w kontekście zmęczenia widzów, wskazując na jego negatywny charakter, w recenzjach tego filmu ta nowoczesność zostaje pochwalona i uznana za jeden z głównych jego atutów. Pokazuje to, jak bardzo zmieniło się podejście polskiej krytyki, ale też publiczności, do rodzaju muzyki użytej w komediach muzycznych. W końcu piosenki z obu omawianych filmów stały się szlagierami, nuty z ich zapisem sprzedawały się bardzo dobrze, a ponadto były nagrywane na płyty przez wielu artystów, nie tylko tych filmowych. Niektóre, jeżeli nie

zdecydowana większość, cieszą się dużą popularnością aż do dziś. Świadczy to o słuszności stwierdzenia dziennikarza „X Muzy”, który zauważa, że „Polacy – wbrew ogólnemu mniemaniu – posiadają wybitne zdolności do muzyki jazzowej”, a na przeszkodzie do osiągnięcia jej pełnego potencjału w kraju stoi jej skomercjalizowanie i naginanie się artystów do woli przełożonych[41].

Muzykę do wszystkich trzech analizowanych filmów napisał Henryk Wars, który komponował utwory do trzeciej części polskiej kinematografii w okresie dwudziestolecia międzywojennego[42]. Był jednym z pionierów jazzu w Polsce. Inspiracji amerykańską muzyką nie wypierał się, a w jednej wypowiedzi zaznaczył nawet, że już podczas nauki w Warszawskim Konserwatorium miała ona na niego duży wpływ:

Będąc w sklepie [muzycznym – przyp. aut.] mimo woli zacząłem słuchać, co tam się gra. A to były amerykańskie płyty. Wykonawcami byli kierownicy orkiestr Fletcher Henderson, Louis Armstrong, mistrzowie czegoś, czego ja nigdy przedtem nie słyszałem. To się nazywało jazz. Właściciel sklepu, zobaczywszy jak ja reaguję na tą muzykę, po prostu nie wiem dlaczego, ale ofiarował mi dziesięć płyt[43].

Pisał piosenki dla Qui Pro Quo, a od 1927 roku dla Morskiego Oka. Debiutował foxtrotem *New York Times*, który – chociaż uwielbiany przez gwiazdy tamtejszych scen – nie przyjął się wśród publiczności. Pomimo to Henryk Wars był, jak sam siebie określił, „twórcą pierwszego jazzowego utworu w Polsce”[44]. W 1930 roku zadebiutował jako kompozytor muzyki filmowej do *Na Sybir* (H. Szaro). Kiedy tworzył muzykę do tej produkcji, od razu zrozumiał, że „każda wybitniejsza rola posiada

[39] W. Chędyńska, *Taniec w filmie*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 4, s. 2.

[40] *Muzyka*, „X Muza” 1937, nr 5, s. 4.

[41] R. Wolański, „Już nie zapomnisz mnie”. *Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010, s. 13.

[42] Ibidem, s. 23.

[43] Ibidem, s. 28.

[44] Ibidem, s. 46.

swój charakterystyczny rys. Należy jemu dać odpowiednik w muzyce”, a „główny leitmotyw jest analogiczny do myśli przewodniej filmu. Motyw ten musi być elastyczny i stosować się winien do poszczególnych nastrojów i odpowiednio je uwypuklać” [45]. Do *Na Sybir* napisał również piosenkę. Ryszard Wolański uważa, że Wars jako pierwszy w Polsce, już w 1930 roku, wpadł na pomysł stosowany w przemyśle filmowym aż do dziś: „Piosenka to kwintesencja filmu robiona, że się tak wyrażę, «na eksport» poza ekran, w odróżnieniu od pozostałości, która jest jakby zamknięta i nie przedostaje się na ulicę” [46]. Ciągłe śledził nowości w świecie muzycznym i wykorzystywał je na swój sposób we własnej twórczości. Jego piosenki cieszyły się wielką popularnością – jak pisze Wolański: „Nie było kawiarni czy ulicznej orkiestry, która nie śpiewałaby jego piosenek” [47]. Nie są to bezpodstawne założenia. Potwierdzają je recenzje filmów z muzyką Warsa z tamtego okresu, jak choćby *Zapomnianej melodii* z „5-tej Rano”: „Ta melodia [*Ach, jak przyjemnie!* – przyp. aut.] stała się już szlagierem w Warszawie, a młodociani gońcy i pomocnicy handlowi, idąc ulicami gwizdzą i wygrywają tę piosenkę w takt” [48]. Jego twórczość nie ograniczała się jednak do jednego gatunku. Chociaż miał upodobanie do komedii, komponował też do filmów historyczno-patriotycznych, sensacyjnych, szpiegowskich, społecznych i melodramatów. Do wybuchu II wojny światowej napisał setki szlagierów i cieszył się wielką popularnością. Po jej zakończeniu wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie powrócił do zawodu. Komponował też klasycznie, nie tylko do filmów.

Rozwój twórczości Henryka Warsa odzwierciedla rozwój muzyki w międzywojennym kinie polskim. Początkowe odrzucenie jazzu i umiłowanie tradycyjnych melodii z czasem ustąpiło nowemu gatunkowi. I tak jak kompozytor nie wypierał się wpływu amerykańskich artystów na swoją twórczość, tak krytyka filmowa za-

częła dostrzegać inspiracje amerykańskimi musicalami w polskich komediach muzycznych. Chociaż nasz wariant tego gatunku zdecydowanie różnił się od pierwowzoru, można dostrzec między nimi wiele podobieństw i zależności. Dlatego ciężko zaprzeczyć, że polska kinematografia, pomimo gorszych warunków technicznych i finansowych oraz z kilkuletnim opóźnieniem, wykształciła jednak swój rodzaj musicalu filmowego istniejącego w niej pod nazwą komedii muzycznej.

Pomimo wielu podobieństw do amerykańskiej formy musicalu polski wariant tego gatunku posiadał wiele specyficznych cech. Różnice te były spowodowane odmienną sytuacją ekonomiczną, społeczną i kulturową w obu krajach. Podczas gdy w Stanach Zjednoczonych funkcjonowały wielkie wytwórnie filmowe, *star system*, panowała moda na jazz, w II Rzeczypospolitej zjawiska te były albo zupełnie nieobecne, albo dopiero powoli się tworzyły. Niepewna sytuacja finansowa polskiej produkcji filmowej zmuszała tutejszych twórców do konsekwentnego trzymania się sprawdzonych schematów fabularnych. Brak wielkich wytwórni nie pozwalał na stworzenie „pełnoprawnego” *star systemu*, chociaż wśród aktorów i reżyserów dwudziestolecia międzywojennego można wyodrębnić stałą grupę „artystów musicalowych”. Muzyka rozrywkowa, by zdobyć serca polskiej publiczności, potrzebowała Henryka Warsa, który powoli, lecz konsekwentnie wprowadzał ją na ekrany. Jednak pomimo tych i wielu innych przeszkód, które pozornie nie pozwalały na przyjęcie się musicalu w tutejszej kinematografii, filmy, które – jak zostało udowodnione – zaliczają się do tego gatunku, wciąż powstawały, a nawet przez kilka lat stanowiły większość produkcji.

Z recenzji w ówczesnej prasie jasno wynika, że komedie muzyczne cieszyły się wielką popularnością, chociaż dostrzegano ich wady. Wraz z upływem lat w tych opiniach pojawia się coraz więcej pochwał i coraz mniej krytyki. Twórcy, co wynika również z przeprowadzonych analiz *Piętra wyżej* i *Zapomnianej melodii*, coraz lepiej odnajdywali się w zasadach rządzących tym

[45] Ibidem, s. 48.

[46] Ibidem, s. 84.

[47] Kl., op.cit., s. 6.

gatunkiem. Nic więc dziwnego, że publiczność chętnie oglądała te filmy. Dla ówczesnego widza, obok produkcji amerykańskich stanowiących większość wyświetlanych w kinach filmów, polskie komedie muzyczne były źródłem rozrywki, sposobem ucieczki od rzeczywistości, ale też dostarczały szlagierów.

Powtarzane często i w przeróżnych miejscach piosenki zachowały się w pamięci ówczesnych Polaków, przetrwały wojnę i są obecne w tutejszej kulturze aż do dziś. Chociaż wiele filmów z dwudziestolecia międzywojennego, w tym właśnie wiele komedii muzycznych, nie zachowało się, muzyka żyje dalej. Z tego względu można wręcz stwierdzić, że polskie musicale z lat 30. XX wieku stanowią bardzo ważny element historii kraju i jego kultury. Produkcje, które w całości lub w części zachowały się do obecnych czasów, dostarczają współczesnemu widzowi wielu informacji na temat przeszłości, która niemal zupełnie zniknęła już z pamięci żyjących. Mówią, między innymi, o społeczeństwie i jego zasadach, relacjach międzyludzkich, obrazie idealnej kobiety i idealnego mężczyzny według im współczesnych, o panującej modzie. Są pomnikami minionych czasów i dziedzictwem kulturowym Polski. Chociaż technicznie nie zawsze były idealne, komedie muzyczne dwudziestolecia międzywojennego przetrwały w świadomości narodowej, co świadczy o wpływie, jaki miały na swoich odbiorców. Ich twórcy, tacy jak Eugeniusz Bodo, Henryk Wars, Aleksander Żabczyński czy Loda Halama, stali się symbolami epoki. Niezależnie, czy pod względem przynależności do gatunku musicalu, czy przez swój wpływ na kulturę, filmy te zasługują na uwagę współczesnych twórców polskiej kinematografii. Polacy posiadają więc silny fundament do tworzenia filmów musicalowych, a obecność tego gatunku w późniejszych latach jej istnienia zasługuje na dokładniejsze zbadanie.

BIBLIOGRAFIA

Adamczak M., *Wyprawa na Atlantyde. Powroty do kina międzywojennego*, [w:] *Szkice o kulturze produkcji*

filmowej w Polsce, red. K. Szuchiewicz, K. Kornacki, Gdańsk 2016, s. 7–19

Armatys B., Armatys L., *Film fabularny w latach 1930–1934*, [w:] *Historia filmu polskiego. Tom II. 1930–1939*, red. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, Warszawa 1988, s. 207–262

Chędyńska W., *Taniec w filmie*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 4.

Kl., *Zapomniana melodia*, „5-ta Rano” 1938, nr 353 (19 grudnia 1938)

Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015

Madaj A., *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.

Manewry miłosne, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/78/manewry-mi-osne.html>, dostęp: 31.03.2020

Muzyka, „X Muza” 1937, nr 5.

Piętro wyżej, <http://www.nitrofilm.pl/strona/lang:pl/filmy/film_info/79/pi-tro-wy-ey.html>, dostęp: 2.04.2020

Rawska M., „Popeye” Roberta Altmana jako antymusical, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi. Musical*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, K. Żakieta, M. Żebrowski, Łódź 2016, s. 57–68

Sitkiewicz P., *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019

Sitkiewicz P., *Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 4, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/dzwiek-i-muzyka/19/przedwojenna-polska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699>>, dostęp: 15.07.2021

Skotarczak D., *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002

Sowińska I., *Polska muzyka filmowa 1945–1968*, Katowice 2006

Wiszniewski B., *Znaczenie i rola muzyki w kinematografii*, „Kurier Filmowy” 1936, nr 1

Wolański R., „Już nie zapomnisz mnie”. *Opowieść o Henryku Warsie*, Warszawa 2010

Wolański R., *Eugeniusz Bodo: „Już taki jestem zimny drań”*, Poznań 2016

Zapomniana melodia, „Kino” 1938, nr 50

FILMOGRAFIA

Zapomniana melodia (1938), reż. Konrad Tom, Jan Fethke

Piętro wyżej (1937), reż. Leon Trystan

Archiwum TVP a programy publicystyczno-kulturalne o tematyce filmowej. Lata 1989–2020^[1]

MATEUSZ DREWNIAK

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Drewniak Mateusz, *Archiwum TVP a programy publicystyczno-kulturalne o tematyce filmowej. Lata 1989–2020* [Audio-visual archives of Polish Public Television and TV shows devoted to film and cinema production (1989–2020)]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 212–224. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.14.

The article analyses the content and availability of audio-visual archives of Polish Public Television regarding TV shows devoted to film and cinema productions broadcast between 1989 and 2020. This study allows general conclusions to be formulated that concern the research opportunities that this particular archive generates mostly for film and media scholars. Apart from presenting the results of in-depth analysis of archives, the text inscribes these reflections into the latest studies on archives, as well as into discussions on contemporary TV film criticism.

KEYWORDS: Polish Television, archives, cultural journalism, film criticism

Archiwa Telewizji Polskiej S.A., ze względu na swój rozmach i zakres tematyczny, stanowią dla badaczy z różnorodnych dziedzin nauki (filmoznawców, medioznawców, historyków telewizji czy teoretyków przestrzeni archiwalnych) wyzwanie. Do chwili obecnej ciągle brakuje bardziej pogłębionych studiów nad historią TVP. Z kolei warszawskie archiwum znajdujące się w siedzibie Telewizji Polskiej nadal nie dysponuje stosownym stanowiskiem dla gości, chcących badać jego zasoby, ani też nie udostępnia ich w żaden inny sposób (np. zdalnie). Trudno powiedzieć, jak dużo należy poświęcić czasu, pracy i nakładów finansowych, aby w sposób chociaż

zbliżony do satysfakcjonującego skatalogować zgromadzone tam audycje, nie mówiąc o odpowiednim ich opracowaniu na potrzeby nauki.

Z pewnością archiwa te skrywają materiały szczególnie wartościowe dla filmoznawców, których perspektywa zdominuje niniejszy tekst. Wystarczy wspomnieć choćby o bogatych materiałach związanych z kilkudziesięcioletnim dorobkiem produkcyjnym instytucji dotyczącym filmowej fabuły i dokumentu.

Zwrot archiwalny

Jak twierdzą Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski i Katarzyna Mąka-Malatyńska w publikacji zatytułowanej *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*:

W ostatnich latach w polskich badaniach filmoznawczych nastąpił zwrot ku archiwom. Zainteresowaniem badaczy, artystów i miłośników kina cieszą się obecnie nie tylko zbiory, lecz także zmiany w funkcjonowaniu tradycyjnych, zinstytucjonalizowanych archiwów, które szerzej otwały swoje podwoje, umożliwiając dostęp do dokumentów pisanych – świadectw kultury filmowej i filmów. Część z nich dokonuje stopniowej cyfryzacji zasobów archiwalnych i ich udostępniania drogą internetową^[2].

[1] Badania archiwum TVP zostały przeprowadzone dzięki funduszom uzyskanym w konkursie grantowym BESTStudentGRANT, organizowanym przez UAM w Poznaniu w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (ID-UB) – 19. Konkurs na realizację zadania 39: Wyszukiwanie studentów wybitnie uzdolnionych oraz wsparcie talentów poprzez włączenie ich do badań naukowych od pierwszego roku studiów.

[2] B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, *Od redaktorów*, [w:] *Archiwa we*

Tego typu obserwacje są nie tylko trafne, lecz również i decydujące w kontekście dzisiejszego sposobu patrzenia w przeszłość kinematografii. Co warte jednak podkreślenia, rodzimi naukowcy przeszukujący archiwa zazwyczaj interesują się kwestiami dawniejszymi, na ogół dotyczącymi okresu PRL lub II RP. W dyskursie naukowym dominują teksty poświęcone badaniom nad kinem sprzed politycznej transformacji[3], archiwum rozumianemu jako przestrzeń kinofilską[4], regionalnymi zasobami państwowymi, pojmowanymi jako źródło historii filmu[5] czy różnorodnymi dokumentami pisanymi[6]. Wyraźnie brakuje w tym zestawieniu tekstów niepisanych, audio-wizualnej lub audialnej (też radiowej) publicystyki kulturalnej i krytyki filmowej, która stanowiła przecież (i stanowi) niezwykle wartościową gałąź telewizyjnej produkcji, oraz nieustannie – choć w coraz mniejszym stopniu – oddziałuje na rzesze Polaków. Szczególną uwagę na ten aspekt zwracał Andrzej Kozieł, który tak mówił o telewizji czasów PRL:

Pozostawała zawsze największą galerią, salą koncertową, teatrem, kinem, co umożliwiało lub ułatwiało milionom widzów codzienny kontakt z kulturą. Pamiętając o rygorach ideologicznych, cenzurowaniu obrazu i słowa, politycznej cenzurze i różnych sposobach manipulacji, trzeba widzieć peerelowską telewizję jako największą instytucję kulturalną, której misja wywarła tak duży wpływ na tak wielu odbiorców[7].

Biorąc pod uwagę te słowa, dziwić może brak publikacji ściśle związanych ze wspomnianą tematyką, co intryguje jeszcze bardziej w konfrontacji z mnogością programów publicystycznych nadawanych przez dekady istnienia TVP i zgromadzonych w jej pokaźnych archiwach. Szukanie jakiegoś punktu zaczepienia umożliwiającego dotarcie do programów publicystycznych o filmie w różnorodnych publikacjach naukowych należałoby jednoznacznie określić jako bezowocne. Badania związane z tym zagadnieniem są bowiem rozproszone i fragmentaryczne. W polskich studiach nad kinem brakuje bardziej ogólnych opracowań, z których wyłaniałaby się jakakolwiek mapa

owych programów. Badacze koncentrują się z reguły albo na wybranych przez siebie audycjach, albo takich, które można określić mianem „uniwersalnie kulturalnych”. W tej grupie największą uwagę przyciąga „Pegaz” – pisali o nim chociażby Andrzej Kozieł[8] czy Mariusz Czubaj[9], lecz nie jest to przecież program skoncentrowany wyłącznie ani przede wszystkim na kinie i filmie. Natomiast subiektywny wybór programów pociąga za sobą problemy innego typu – mimo że naukowcy widzą w nich

współczesnych badaniach filmoznawczych, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 7.

[3] P. Zwierzchowski, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych...*, s. 11–50.

[4] P. Kwiatkowska, *Archiwum filmowe jako przestrzeń kinofilską*, [w:] *Archiwa we współczesnych...*, s. 302–320.

[5] M. Guzek, *Regionalne archiwa państwowe jako źródła (nie tylko regionalnej) historii filmu*, [w:] *Archiwa we współczesnych...*, s. 80–95.

[6] B. Giza, A. Wyżyński, *Niezrealizowane scenariusze w zbiorach FINA jako nowe źródło wiedzy o kulturze PRL-u*, [w:] *Archiwa we współczesnych...*, s. 110–128.

[7] A. Kozieł, *Za chwilę dalszy ciąg programu...* *Telewizja Polska czterech dekad 1952–1989*, Warszawa 2003, s. 272.

[8] Ibidem. Poza „Pegazem” autor wspomina takie audycje z czasów PRL jak: „Kronika kulturalna”, „W starym kinie”, „Sylwetki X Muzy”, „Filmy z myszką”, „Czworobok”, „Iluzjon Babuni” czy „Blżej świata”. Choć kilka z nich dotyczy bezpośrednio filmu, to Kozieł nie poddaje ich głębszej analizie, a jedynie wspomina jako przykład. Co ciekawe, pomimo że „W starym kinie” ukazywało się aż do 1999 roku, to przeprowadzona przeze mnie kwerenda dotycząca lat 1989–2020 nie wykazała istnienia tego programu.

[9] M. Czubaj, *Pegaz, czyli kultura*, [w:] *30 najważniejszych programów TV w Polsce*, red. W. Godzic, Warszawa 2005. W książce o takiej tematyce z audycji okołofilmowych odrębny rozdział poświęcono tylko „Pegazowi”. Co więcej, główna refleksja w tym tekście dotyczy przede wszystkim historii emisji oraz kwestii pozamerytorycznych.

wartość, zarówno jako przedmiotu badań, jak i pełnoprawnego źródła refleksji o kinie, to kiedy odwołują się do omawianego materiału, muszą opierać się na osobistych zbiorach, często przypadkowych i niewystarczających do pełnoprawnej analizy ze względu na utrudniony dostęp do archiwum[10]. Tendencja do zdawkowego wspomnienia o krytycznych audycjach *stricte* filmowych jest dosyć powszechna, gdyż polskie badania zostały zdominowane przez

[10] Z taką sytuacją zmagał się Mikołaj Jazdon, kiedy pisał artykuł o „Akademii Polskiego Filmu” Andrzeja Wernera; wróć do niej w dalszej części artykułu.

[11] A. Kozieł, *Za chwilę...* Autor w kontekście publicystyki w czasach PRL wymienia szereg programów popularyzujących zagadnienia z takich gałęzi kultury jak plastyka i sztuka nowoczesna („Galeria 33 milionów”) czy literatura („Klub dobrej książki”), poddając je nadzwyczaj szczegółowej analizie.

[12] T. Mielczarek, *Telewizja w Polsce. Bilans lat dziewięćdziesiątych*, „Studia Medioznawcze” 2002, nr 1 (nr 6), s. 52–74. Choć autor omawia działania nie tylko TVP, lecz także nowych stacji powstałych w tamtym czasie, o kulturze wspomina przede wszystkim w kontekście emisji filmów i seriali, które nierzadko były najczęściej oglądanymi propozycjami z całej oferty. Mielczarek skupia się na transformacji ówczesnego rynku, przez co odwołuje się głównie do kwestii społeczno-politycznych, pomijając w mojej opinii niezwykle intrygujące w tamtym czasie kulturowe uwarunkowania wielkich historycznych przemian.

[13] A. Kozieł, *Publicystyka w Telewizji Polskiej do 1989 r. Przegląd informacyjny*, „Studia Medioznawcze” 2002, nr 1 (nr 6), s. 90–110. Mimo że artykuł ten poświęcony jest tylko publicystyce, a więc teoretycznie można spodziewać się tutaj szerszego omówienia tematyki kulturalnej (lub dokładniejszej analizy programów publicystycznych o filmie), to tekst zawiera podobne fakty, dane i wnioski, jak wydana rok później książka pt. *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska czterech dekad 1952–1989*.

[14] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, *W stronę nowej telewizji (kontekst polski)*, [w:] *Zmierzch Telewizji. Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 12.

dyskusje o szeroko pojętej sztuce[11], natomiast publikacje analizujące historię TVP koncentrują się wokół programów politycznych i społecznych[12]. Nawet w tekstach poświęconych głównie publicystyce[13] film pojawia się stosunkowo rzadko, a owe pojedyncze wzmianki są jedynie doniesieniami przyczynkarskimi.

Brak odpowiednich opracowań naukowych idzie bowiem w parze z postępującą obecnie marginalizacją publicystyki kulturalnej w sferze masowego komunikowania treści. Tendencja ta powoduje, że zainteresowanie tym tematem może być lekceważone ze względu na niebezpieczeństwo marnowania czasu i zasobów na niedające gwarancji sukcesu badania. Natomiast samym stacjom telewizyjnym nastawionym przede wszystkim na zysk nie opłaca się inwestować w fachową opiekę nad będącymi w ich posiadaniu materiałami o kulturalnym czy publicystycznym zacięciu.

W dobie internetu

Ta konstatacja wynika z obserwacji obecnej sytuacji na rynku medialnym, w której jesteśmy świadkami schyłku ery dominacji tradycyjnych sposobów nadawania. Miejsce telewizji zajmuje upowszechniony na początku XXI wieku internet, który w ekspresowym tempie zmienia nie tylko biznesowy krajobraz branży, ale również ludzką mentalność. O tym zjawisku pisali chociażby Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak i Grzegorz Ptaszek:

Za sprawą nieformalnego udostępniania i wymiany materiałów telewizyjnych w amatorskich serwisach internetowych czy sieciach wymiany plików [...] jesteśmy świadkami zmiernych telewizji, „jaką znałiśmy”, ale równocześnie obserwujemy rozkwit nowych modeli funkcjonowania treści niegdyś nierozdzielnie związanych z telewizyjnym medium[14].

Spostrzeżenia badaczy znajdują swoje rozwinięcie w pracach José van Dijck, która dostrzegając wzrost zainteresowania tworzeniem amatorskich treści w świecie wirtualnym, zauważa, że:

Nadawanie domowe nigdy [...] nie miało na celu unicestwienia przemysłu tradycyjnego nadawania;

nie zastąpi ono również nigdy samej telewizji, wręcz przeciwnie – ostateczna konwergencja komputera domowego z telewizorem jest nakierowana na technologiczną płynność systemów, która pozwala treści audiowizualnej przepływać swobodnie przez różnorodne kanały [...]. Działające od dawna organizacje tradycyjnego nadawania korygują obecnie swoje stosunki z najnowszymi firmami na rynku, takimi jak rozrastający się gwałtownie potentat medialny Google, nie dlatego, że podoba im się sam kierunek rozwoju, lecz dlatego, że jest oczywiste, iż tworzona przez użytkowników treść stanowi wysoką wartość dodaną produktów, która będzie przyciągać zainteresowanie reklamodawców[15].

Choć rozpoznania van Dijck pochodzą z początku obecnego milenium, to po tych kilkunastu latach można określić wizję zaprezentowaną przez holenderską badaczkę mianem proroczej. Ma ona wyjątkowo pesymistyczny wydźwięk w kontekście publicystyki kulturalnej (a szczególnie tej dotyczącej szeroko pojętego kina). Stanowi ona w obecnej rzeczywistości sferę absolutnie niszową i nieatrakcyjną dla potencjalnych reklamodawców. W Polsce pojedyncze internetowe programy skupiające się na tej tematyce nie mają imponujących zasięgów, a komercyjne stacje telewizyjne nie mają prawie żadnej oferty audycji publicystyczno-kulturalnej. Nawet nadawcy skoncentrowani wyłącznie na tematyce filmowej nie mają obecnie w swojej ofercie wielu takich programów, gdyż ich pasma nastawione są przede wszystkim na transmisje samych dzieł audiowizualnych. Wspomnieć należy o kilku audycjach spełniających kryteria publicystyczne i ciągle emitowanych na różnych antenach. Wśród nich warto wymienić „Jedną scenę” (Kino Polska, a później TVP Kultura), w której prowadzący Michał Chaciński analizuje wraz z reżyserami kluczowy fragment z ich obrazów, „Hollywood Buzz” czy „Aktualności filmowe+” (CANAL+FILM). Ich twórcy skupiają się na omawianiu premier, przeprowadzaniu wywiadów, pokazywaniu kulis produkcyjnych, referowaniu felietonów i relacjonowaniu imprez filmowych. Natomiast w telewizji publicznej, jak podaje za badaniami OBOP Tomasz Mielczarek, na początku lat 90. XX wieku odbiorcy „najchętniej oglądali [...] filmy fabularne

(88% wskazań), programy informacyjne (87%) oraz rozrywkowe (83%) i teleturnieje (81%). Ofertę programową zdominowały filmy i seriale amerykańskie”[16]. Obserwacja obecnych trendów pozwala stwierdzić, że perspektywa ta nie uległa przeterminowaniu, a otrzymane przez kulturę na początku naszego milenium osobne pasmo, mające udostępnić dla niej bardziej stosowną przestrzeń, zepchnęło ją na boczny tor.

W obliczu coraz trudniejszej sytuacji programów kulturalnych o filmie (i nie tylko) wydaje się niezwykle ważne, aby sięgając do zasobów TVP, skupić się przede wszystkim na ostatnich trzydziestu latach. Kiedy większość naukowców spogląda w nieraz zamierzchłą przeszłość sprzed ustrojowej transformacji, kultura bliższa współczesności potrzebuje nowej recepcji oraz zainteresowania badaczy. Byłoby wielką stratą, gdyby ogrom wartościowych treści pozostawał wciąż ukryty w niedostępnych zakamarkach centralnych lub regionalnych archiwów publicznej telewizji.

Wyzwania i przeszkody

Celem podjętego przeze mnie przedsięwzięcia był przegląd zawartości archiwum TVP w Warszawie, w kontekście audycji krytyczno-analityczno-interpretacyjnych o filmie we wspomnianym przedziale czasowym i w związku z tym uzyskanie przynajmniej częściowej odpowiedzi na bardziej ogólne pytanie o możliwości i perspektywy wykorzystywania tego zasobu przez filmoznawców. Dzięki dwóm przeprowadzonym kwerendum (jak się okazało potrzebne były dwie – podstawowa i uzupełniająca) chciałem stworzyć listę programów krytycznofilmowych w znakomitej większości nieopracowanych w dotychczasowych badaniach, dowiedzieć się, jaki i na jakich warunkach możliwy jest dostęp do takowych materiałów, syntetycznie przeanalizować uzyskane

[15] J. van Dijck, *Telewizja 2.0: YouTube i rodziny nadawania domowego [homecasting]*, [w:] *Zmierzch Telewizji...*, przeł. D. Kuźma, s. 318.

[16] T. Mielczarek, *op.cit.*, s. 67.

dane oraz wpisać je w szerszy kontekst studiów nad archiwami.

Obecna specyfika magazynowania przeróżnych treści audiowizualnych wymaga w tym miejscu stosownego opisu. Wraz z rozwojem technologii zasoby fizyczne większości instytucji przenoszone są do przestrzeni wirtualnej, co ma ułatwić do nich dostęp, a także pozwolić na ich bardziej racjonalne i funkcjonalne skatalogowanie. Małgorzata Bogunia-Borowska świetnie wyraża powszechne nadzieje pokładane w digitalizacji i cyfryzacji, pisząc, że: „telewizja cyfrowa zapewnia odbiorcom lepszy odbiór, większą ofertę programową, możliwości korzystania z nowych usług. Zmiana w zakresie sposobu przesyłania treści jest kamieniem milowym nadchodzących zmian” [17].

Warto zaznaczyć, że przesuwanie granic naszych możliwości odbywa się dzięki ogromnemu nakładowi czasu i ludzkich sił. W Polsce jesteśmy w trakcie tego transferu, co skutkuje brakiem wyraźnych map wirtualnych zasobów oraz chaosem informacyjnym. TVP jest jedną z instytucji, która aktualnie boryka się z wieloma problemami należącymi do tej sfery. Po wielu próbach systematycznych przeszukiwań (na platformach takich jak TVP VOD, FINA, Ninateka czy YouTube) trzeba stwierdzić, że baza programów publicystycznych o filmie poddanych cyfryzacji i udostępnionych jest niepełna i przypadkowa. Większość z nich to losowo wybrane odcinki audycji z różnych roczników [18]. Zgodnie z przeprowadzonym przeze mnie wcześniejszym rozeznaniem pomimo postępującej digitalizacji (polegającej

na przegraniu materiału z taśmy filmowej na magnetyczną), nie wszystkie programy są później poddawane cyfryzacji, która umożliwia udostępnianie wybranych audycji w serwisach internetowych. Abstrahując nawet od wadliwości systemu, sami archiwiści pracujący w głównym archiwum TVP w Warszawie zdają się nie mieć żadnych informacji, które choć trochę pomogłyby badaczom w zrozumieniu klucza, zgodnie z którym telewizja poddaje swoje zasoby tym zabiegom. W oczy rzuca się także zamknięta struktura samego archiwum – system funkcjonujący w TVP nastawiony jest przede wszystkim na wewnętrzny użytkownika. Brak dostępnego w jakiejkolwiek formie katalogu programów, z którym badacz mógłby zapoznać się samodzielnie i przeszukać według własnych kryteriów, stanowi poważny problem logistyczny.

Jeśli natomiast badacze skupią się na eksplorowaniu fizycznego archiwum TVP, to natrafiają na kolejne przeszkody, uniemożliwiające choćby przybliżone oszacowanie zgromadzonego tam materiału, nie mówiąc nawet o odkryciu jego pełnej zawartości. Jak już wspomniałem na wstępie, warszawskie archiwum nie dysponuje żadnym stanowiskiem dla gości, dzięki któremu mogliby oni swobodnie obcować z materiałami zgromadzonymi w magazynach, niezależnie od tego, jak kształtowałaby się odpłatność za taką usługę. Nie jest to bynajmniej sytuacja podyktowana pandemicznymi obostrzeniami. Pracownicy tej placówki nie udzielają informacji, dlaczego takich stanowisk nie stworzono do tej pory i nie planuje się ich stworzyć w najbliższej przyszłości. Możliwe do przeprowadzenia płatne kwerendy odbywają się za pośrednictwem osób trzecich, czyli pracowników archiwum, niemających osobistego dostępu do samych plików, a operujących wyłącznie danymi wprowadzonymi do wewnętrznego systemu TVP. Pozwala on jedynie na generowanie list pojedynczych odcinków programów wraz z ich opisami, które pełne są drugorzędnych dla badaczy danych (tj. technikaliów telewizyjnych, bardzo dokładnych dat emisji, nazwisk lub kodów osób wprowadzających zmiany w ba-

[17] M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012, s. 40.

[18] Jeśli nawet istnieje jakiś klucz, według którego dane odcinki są wybierane, to jest on całkowicie niejasny. Większość programów dostępnych w internecie jest niekompletna. Nawet tak znana audycja jak „Kocham kino”, której wiele odcinków z lat 2008–2016 udostępnionych zostało w serwisie TVP VOD, jest potraktowana wybiórczo, przez co dostęp do całości kolekcji jest w obecnej chwili niemożliwy.

zie danych, sygnatur czy ciągów cyfr, którymi dana kopia jest opisana). Odcinki nie mają precyzyjnych streszczeń (czasem w ogóle). Kwerenda odbywa się przez niejasne słowa klucze, np. „magazyn + kultura + film”, podczas gdy moja prośba dotyczyła szukania według fraz „program publicystyczno-kulturalny + film”. Pracownicy TVP nie są w stanie ustalić ogólnej liczby wszystkich odcinków danej audycji, co uniemożliwia rozpoczęcie jakichkolwiek prac nad utworzeniem wspomnianego już katalogu. Oczywiście mam świadomość istnienia alternatywnej drogi zdobywania wiedzy o konkretnych audycjach. Jest nią analiza repertuarowa, polegająca na przeglądzie prasowych i cyfrowych programów telewizyjnych z okresu 1989–2020. Celem mojego badania jest jednak ustalenie, do jakich informacji o interesujących mnie materiałach można dotrzeć, wykorzystując zasoby i narzędzia archiwum TVP, a nie, czego można się dowiedzieć w ogóle, sięgając do innych źródeł. Dlatego ta droga nie zostanie podjęta.

Wszystkie te komplikacje stają na przeszkodzie naukowcom chcącym w sposób kompleksowy podejść do przedmiotu swoich badań. Z takimi przeciwnościami musiał mierzyć się Mikołaj Jazdon podczas tworzenia obszernego artykułu o „Akademii Polskiego Filmu” Andrzeja Wernera, z którym to programem spotkał się u progu swojej kariery filmoznawczej, gdy po raz pierwszy zainteresował się kinem. O swoim doświadczeniu z tym związanym pisał tak:

W czasie kiedy telewizja rozpoczynała emisję Akademii Polskiego Filmu, miałem dwadzieścia lat. Myślę, że moje doświadczenie odbiorcze jako widza polskich filmów nie różniło się od tego, jakie było udziałem moich rówieśników, osób o kilka lat starszych i o tyle młodszych. Kluczową rolę odegrała tu właśnie telewizja. Większość z klasycznych filmów rodzimego kina (i światowego), jakie obejrzałem w latach 80., była mi znana z ekranu telewizora. Odbiór taki, jak wiadomo, ma swą specyfikę. Nie chodzi tylko o rozmiary ekranu, ale przede wszystkim raczej o samotny czy indywidualny odbiór filmu, tak różny od wspólnego doświadczenia oglądania w sali kinowej. Zatem seanse telewizyjnej Akademii Polskiego Filmu stanowiły dla mnie tylko w pew-

nym wymiarze rodzaj nowego, bo usystematyzowanego i opatrzonego krytycznym komentarzem, kontaktu ze sztuką filmową^[19].

Artykuł Jazdona bardzo wyraźnie pokazuje potencjał, jaki drzemie w programach publicystycznych o filmie ukrytych w archiwum TVP, lecz autor tekstu od razu zauważa możliwe przeszkody, jakie czekają na badaczy chcących dotrzeć do jak największej puli materiałów źródłowych:

Dla pełnego oglądu dorobku Akademii Polskiego Filmu byłoby niezbędne zapoznanie się nie tylko z pełną listą zaprezentowanych w jej ramach filmów (to okazało się możliwe dzięki lekturze drukowanych w prasie programów telewizyjnych), ale także, a może przede wszystkim, z przedmowami Andrzeja Wernera. Do tych, niestety, nie mam dostępu z wyjątkiem tylko kilku zarejestrowanych na domowym magnetowidzie ponad ćwierć wieku temu. Z tej racji zamieszczone tutaj uwagi na temat APF mają raczej wymiar rekonesansu czynionego z nadzieją, że pełen zapis wystąpień twórcy telewizyjnej akademii znajduje się w archiwach TVP i będzie kiedyś dostępny dla badacza dziejów polskiej telewizji (i krytyki filmowej), który zechce ten fascynujący temat zgłębić, opierając się na tak pełnym materiale źródłowym, jak to tylko możliwe^[20].

Spostrzeżenia Jazdona precyzyjnie nakreślają wyzwania, z jakimi przyszli badacze tego konkretnego (lub jakiegokolwiek innego) programu będą musieli się zmierzyć. Dodatkowo przewidywania badacza zgodne są z tym, co udało mi się ustalić podczas kwerend i rozpoznania. Na ten moment trudno będzie w pełni zrealizować marzenie (bo do sfery marzeń na razie musimy się odnosić) poznańskiego filmoznawcy o odpowiednim dostępie do bazy materiałów źródłowych. System uzyskiwania opisów pojedynczych odcinków audycji teoretycznie pozwalałby zgromadzić pełną listę filmów ujętych w całej serii na wzór drukowanych w prasie programów telewizyjnych, lecz obejrzenie przedmów Wernera wydaje się

[19] M. Jazdon, *Andrzeja Wernera Akademia Polskiego Filmu*, [w:] *Kino to nie wszystko*, red. A. Szpulak, M. Werner, Poznań 2020, s. 144.

[20] Ibidem, s. 143.

w obecnej sytuacji niemożliwe. Skoro pracownicy archiwum nie mają możliwości uzyskania informacji o liczbie odcinków danej audycji, to takie przeszukiwanie jest z góry skazane na niepowodzenie.

Kwerendy i ich następstwa

Pierwsze ze zleconych przeze mnie przeszukiwań zasobów TVP według wspomnianego już klucza („program publicystyczno-kulturalny + film” zmienione na „magazyn + kultura + film”) nie wykazało zresztą w ogóle istnienia „Akademii Polskiego Filmu”, co pokazuje archiwum jako przestrzeń nieuporządkowaną i niezbadaną do tego stopnia, że nawet jego pracownicy nie mogą dokładnie ustalić jego zawartości. Okazuje się jednak, że kwestia znikającego programu Wernera to dopiero wierzchołek góry lodowej.

Po wykonaniu podstawowej kwerendy otrzymałem wielostronicowy plik, w którym ważne dla mnie programy stanowiły zaledwie nikły procent całej zawartości. Lwią jego część wypełniały audycje dotyczące szeroko pojętej kultury (tj. opery, muzyki klasycznej i popu-

larnej, teatru, muzeów czy sztuki). W zestawieniu znalazło się także miejsce dla programów młodzieżowych czy takich, które choć związane z kinem, przedstawiały raczej zagadnienia produkcyjne (np. ukazywały kulisy planów filmowych). Zazwyczaj były to programy reportażowe i informacyjne, a nie krytyczno-dyskusyjne. Co ciekawe, po dokładnym przeanalizowaniu tych wyników okazało się, że kwerenda nie zawiera kilku interesujących programów emitowanych we wskazanym przeze mnie przedziale czasowym oraz bez wątpienia należących do działu „publicystyka filmowa”. Chodzi tutaj o takie tytuły jak „Wieczór kinomana” (film poprzedzony prelekcją lub rozmową) czy wymieniona już wcześniej „Jedna scena” Michała Chacińskiego. Z uwagi na to, że ta ostatnia produkcja jest dostępna na TVP VOD, dziwić może jej absencja w podstawowej kwerendzie, pełnej programów bardziej odległych tematyką od wskazanych wyżej. Z kolei „Wieczór kinomana”, w którym część krytyczna stanowi dodatek do dzieła filmowego, może nie być przez system postrzegana jako osobny program, co skutkowało pominięciem tej audycji w spisie. Bez względu na faktyczne powody tego uchybienia nie da się ukryć, że stanowią one następny dowód na chaotyczność działania archiwum oraz niefunkcjonalne mechanizmy wyszukiwania materiałów.

Nauczony tą niedokładnością czy wręcz niepowodzeniem, starałem się, aby następna kwerenda była precyzyjniejsza i oparta na liście konkretnych programów^[21], o których wiedziałem, że istniały, czytałem o nich, lub które pojawiły się w materiałach uzyskanych podczas pierwszego przeszukania, albo które odnalazłem we wspomnianych już zasobach ogólnodostępnych serwisów internetowych (TVP VOD, FINA, Ninateka). Zgodnie z obowiązującym systemem otrzymałem opisy pojedynczych odcinków, których liczba (podobnie jak sama lista) była tym razem już ograniczona funduszami otrzymanymi w ramach grantu^[22]. Nie obyło się jednak bez zaskakujących odkryć – wspomniana już „Akademia Polskiego Filmu” (o którą zabiegałem) została tym razem ujęta

[21] Lista zawierała następujące tytuły: „Akademia Polskiego Filmu” (program Andrzeja Wernera nadawany od 19.02.1991 r. do 3.06.1997 r.), „Dranie w kinie” (pierwsza emisja: 2.09.2017 r.), „Weekendowy magazyn filmowy” (nadawany od września 2008 r. do 19.12.2015 r.), „Kinomania” (brak danych o datach emisji), „W kinie i na kasie” (brak danych o datach emisji), „Inne kino” (brak danych o datach emisji), „Bez przebaczenia” (brak danych o datach emisji), „W polskim kinie” (brak danych o datach emisji), „Filmidło” (brak danych o datach emisji), „Seans filmowy” (brak danych o datach emisji), „Kult kina” (brak danych o datach emisji), „Kronika filmowa” (brak danych o datach emisji), „Magazyn aktualności filmowych” (brak danych o datach emisji), „Kocham kino” (nadawany w latach 1994–2016).

[22] W czasie trwania moich kwerend w archiwum TVP obowiązywał następujący cennik: jedna godzina przeszukiwania archiwum kosztowała 49,20 zł, a otrzymanie drogą mailową jednego opisu programu kulturalnego o tematyce filmowej – 3,69 zł (brutto wraz z 23-proc. podatkiem VAT).

w spisie. Uzyskane opisy kilku przykładowych odcinków zawierają streszczenie wspomnianych przez Mikołaja Jazdona przedmów prowadzącego. Nie są one natomiast zbyt szczegółowe (ograniczają się do zaledwie kilku zdań), co uniemożliwia wysnucie z nich jakichkolwiek głębszych refleksji krytycznofilmowych. Natomiast w odpowiedzi na prośbę przesłania opisów innego wskazanego przeze mnie programu zatytułowanego „Magazyn aktualności filmowych” (odszykanego w internecie w serwisach TVP) zostałem poinformowany, że takiej audycji nie ma w archiwum. Trudno powiedzieć, czy to jakiś błąd systemu komputerowego, czy kolejny argument za tym, że zasoby Telewizji Polskiej nie są odpowiednio monitorowane.

Kuriozalne przeoczenia i błędy w powyższych sytuacjach oraz wyraźne problemy archiwum TVP nie powinny jednak przesłonić korzyści z przeprowadzonych kwerend. Nie da się ukryć, że poczynione wstępne rozpoznanie pozwoliło wyłonić kilkanaście tytułów godnych uwagi badaczy, a także wskazać te niemieszczące się w grupie programów publicystyczno-kulturalnych o tematyce filmowej z lat 1989–2020. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że przeszukiwanie archiwum TVP za pomocą słów kluczowych nie daje zadowalających rezultatów. Poza uzyskaniem wiedzy o kilku interesujących magazynach, o których będzie mowa w dalszej części artykułu, oraz potwierdzeniem przechowywania w archiwum „Pegaza” czy „Tygodnika Kulturalnego” pierwsza kwerenda składała się głównie z programów o nikłym znaczeniu dla filmoznawstwa. Chodzi tutaj o takie audycje jak „ZAP – szybki magazyn kulturalny”, „Informacje kulturalne”, „Telemuzak”, „Ulice Kultury”, „Magazyn 102”, „Redakcja kultury”, „WOK – Wszystko o Kulturze”, „Łossskot”, „Magazyn Sztuk Pięknych”, „Na weekend”, „Kulturalni”, „Bazar – Magazyn Konsumentów Kultury”, „Weekend Kulturalny – Dwójka poleca”, „Gust narodowy”, „Kup pan cegłę”, „Weekendowa Jazda Kulturalna”, „Trochę kultury”, „Tele – Audio – Video”, „Schody, pióra, brylanty”, „Jazda kulturalna” czy „Zobacz to...”. Wymienione pozycje w niewielkim stopniu (je-

śli w ogóle) dotyczą filmu. Często prowadzący wplatają kino i jego aspekty (tj. muzykę filmową, rewie filmowe, pojedyncze wzmianki o premierach) jako dodatek do zupełnie innej tematyki odcinka, co nie pozwala na odpowiednie zagłębienie się w interesujące filmoznawców zagadnienia. Audycje te mogą być oczywiście wartościowe dla innych naukowców, zajmujących się szeroko pojętą kulturą – z dużym prawdopodobieństwem mogłyby zainteresować literaturoznawców, historyków teatru, przyszłych producentów filmowych czy studentów kierunków muzycznych. Wymienione programy nie mają jednak krytyczno-analityczno-interpretacyjnego zacięcia, tak cennego dla badaczy filmu i zdecydowanie bardziej wartościowego niż zwykle wymienianie tytułów czy reżyserów lub anonsowanie aktualnych premier kinowych. Pojawienie się takich audycji na liście bardzo wyraźnie ukazuje problem z losowym wybieraniem odcinków w TVP – jeśli w danym programie choć raz pojawiła się fraza „film”, to system automatycznie dodaje go do końcowych wyników kwerendy, co tworzy trudny do spenetrowania gąszcz audycji mogących potencjalnie zainteresować badacza.

Trudno dostrzec także realną wartość dla filmoznawców w magazynach podejmujących tematykę filmową z powodów czysto przyczynkarskich lub okolicznościowych. Taką sytuację możemy zaobserwować chociażby w „Dzień dobry na dzień dobry”, dla którego jednorazowo przygotowano reportaż z festiwalu w Cannes albo losowym odcinku „Kultury, Głupcze”, gdzie pojawiły się elementy interpretacji filmu. Często w wynikach kwerendy można było odnaleźć programy relacjonujące gościnne występy ludzi kina – na liście znalazły się rozmowy z Janem Holoubkiem w programie „Śniadanie na podwieczorek” z okazji rocznicy śmierci jego ojca i Robertem Glińskim w „Studiu Kultura Rozmowy”, a także udział krytyka filmowego Tadeusza Sobolewskiego w roli eksperta w programie „Chimera”. Wspomnieć warto też o audycjach zatytułowanych „Zawód amator” oraz „Szkoła mistrzów” – ta pierwsza podejmowała temat polskiej amatorskiej twórczości filmowej,

z kolei druga skupiała się na przedstawianiu sylwetek absolwentów Wydziału Reżyserii PWSFTviT w Łodzi. Co ciekawe, opisy wszystkich wskazanych wyżej programów były niekiedy znacznie bardziej szczegółowe i precyzyjne niż te, które przypisane były do magazynów o tematyce wyłącznie filmowej.

Jak już wspominałem, wyniki przeszukiwań archiwum pełne są, zrozumiałych tylko dla pracowników samego archiwum, ciągów liczbowych i statystycznych oraz wartości technicznych określających jakościowy stan danej kopii. Jednakże najdziwniejszy wydaje się brak pewnych oczywistych danych umożliwiających zlokalizowanie programu w internetowych serwisach – kwerenda nie mówi nam nic o dostępności wyszukiwanych materiałów ani nie pomaga utworzyć jasnej i klarownej bazy w obrębie poszczególnych audycji. Podobnie rzecz ma się z próbami ustalenia chociaż przybliżonego rysu historycznego interesujących nas programów – tak oczywiste informacje nie wchodzą w skład wyników zdalnego przeszukiwania, przez co badacz musi zdać się na znajdujące się w internecie, często niepewne i wątpliwe, dane.

Przeszukiwanie portali streamingowych TVP na własną rękę pod kątem informacji o dostępności magazynów, które wydają się być szczególnie interesujące z perspektywy filmoznawców, nie daje zadowalających efektów. Szybko zdajemy sobie bowiem sprawę, że większość z nich nie została jeszcze poddana cyfryzacji. Z kolei te już umieszczone w wirtualnej przestrzeni pochodzą zazwyczaj z kilku wybranych lat emisji danego programu i jeszcze długa droga zanim trafią w całości na internetowe serwery.

Tematyka pozostałych audycji, które znalazły się w kwerendzie uzupełniającej, jest różnorodna i barwna, lecz to, co decyduje o ich wyróżnieniu, to postawienie w centrum kwestii kina i rozmowy o nim za pomocą wszelakich dziennikarskich formuł, tj. reportaży z planu,

felietonów wideo, wywiadów, dyskusji czy recenzji. Tego typu materiały nie tylko uatrakcyjniają sposób przekazywania widzom treści merytorycznych, lecz również umożliwiają twórcom spojrzenie na wybrane zagadnienia z wielorakich perspektyw. Dla filmoznawców mnogość form wyrazu może okazać się nawet bardziej przydatna niż sam przedmiot refleksji. Hipoteza ta wynika z przedziału czasowego, w którym wybrane programy były (lub nadal są) nadawane. Potencjalnie stanowią one bowiem świetny przykład tego, jak profesjonalna^[23] refleksja o filmie oraz sposoby rozmawiania o nim ewoluowały na przełomie wieków. Jest to przestrzeń dotychczas zupełnie nieeksplorowana, a dzięki dobrej znajomości realiów sprzed 1989 roku, studia porównawcze mogłyby przynieść wiele intrygujących wniosków. Zestawienie zdobytej wiedzy ze stanem badań o audycjach funkcjonujących jeszcze po transformacji (np. kultowym już „Pegazie”) pozwoliłoby bardzo dokładnie prześledzić dokonujące się zmiany, zarówno na poziomie *stricte* analityczno-interpretacyjnym, jak i tym mentalnym, odnoszącym się do naszego oglądu kinematografii czy kultury w ogóle.

„Weekendowy magazyn filmowy”, z którym związani byli Tomasz Raczek, Kaja Klimek czy Piotr Czerkawski, koncentrował się przede wszystkim na zakulisowych aspektach polskiej kinematografii, prezentował sylwetki ludzi kina i ukazywał w szerszym kontekście cały proces twórczy. Z kolei „Seans filmowy” to magazyn aktualności filmowych, posługujący się poetyką felietonu i wywiadu; na jego łamach omawiano zwiastuny najnowszych produkcji, a także dla uatrakcyjnienia przekazu korzystano z materiałów z planu zdjęciowego. „W polskim kinie” Michała Chacińskiego skupia się na doniesieniach ze świata rodzimej kinematografii, często zapraszając do programu reżyserów oraz krytyków. „W kinie i na kasce” powieliła formy wyżej wymienionych audycji, lecz wzbogaca filmoznawczą refleksję o powroty do produkcji już klasycznych. Podczas projekcji „Kultu kina” widzowie są świadkami teoretycznych dyskusji o stanie polskiego i światowego kina oraz mogą

[23] Widz telewizyjny, w przeciwieństwie do tego internetowego, chce mieć pewność, że programy prowadzone są przez profesjonalistów.

zapoznać się z przeglądem festiwalowych ofert. „Kronika filmowa” również zalicza się do grupy audycji dotyczących aktualności w świecie kina. Znany i ceniony program „Kocham kino” to cotygodniowy cykl Grażyny Torbickiej, którego każdy odcinek poświęcony jest innemu bohaterowi (np. aktorowi czy reżyserowi), wydarzeniu lub tematowi, wokół których toczą się rozmowy pogłębione i poszerzone o odpowiednią warstwę felietonową. „Kinomania” to program zazwyczaj przedstawiający sylwetki ważnych postaci filmu lub opisujący pewne przełomowe wydarzenia dla tego przemysłu. „Bez przebaczenia”, którego nazwa wzięła się najprawdopodobniej od tytułu filmu Clinta Eastwooda, podejmuje najróżniejsze tematy od kina niezależnego, przez przekroje całych lat w kinematografii po refleksje z pogranicza psychologii społecznej (np. na ile przemoc i okrucieństwo na ekranie wpływają na ludzkie zachowania). „Inne kino” bierze na warsztat gatunki i formy mniej znane, próbując przedstawić widzom fenomen kina eksperymentalnego czy animacji, a także snując rozważania o powiązaniach filmu z innymi dziedzinami sztuki (np. awangardą teatralną lat 70.). „Świat filmu animowanego” cenionego reżysera tego typu produkcji Piotra Dumały to w dużej mierze analizy i interpretacje wybranych dzieł z tej gałęzi kinematografii – w jego ramach omawiane są filmy zarówno niszowe, jak i znane (m.in. animowane obrazy Jacka Kasprzyckiego, Mirosława Kijowicza i Ryszarda Czekają), a także poruszane są kwestie związane z historią oraz technikami animacji. Udział samego Dumały nie tylko dodaje prestiżu programowi, lecz również pozwala spojrzeć na omawiane filmy z perspektywy nagradzanego twórcy^[24]. „Filmidło” Andrzeja Kałużki jest audycją bardziej informacyjną niż krytyczno-analityczną, ale warto o niej wspomnieć ze względu na bogaty repertuar odcinków oraz jej niezaprzeczalny wpływ na kreowanie popularnego spojrzenia na kulturę filmową. Ostatnim z wartych zapamiętania programów wymienionych w drugiej kwerendzie są „Dranie w kinie”, czyli magazyn Krzysztofa Kłopotowskiego i Jakuba Moroza,

w którym prowadzący omawiają kilka wybranych przez siebie filmów, często zapraszając do studia krytyków oraz wykładowców akademickich. W swoich recenzjach skupiają się m.in. na społecznej roli danego dzieła. Poza intrygującą konwencją „Dranie w kinie” na podkreślenie zasługuje także fakt, że podczas zlecenia kwerendy otrzymałem informację, że opisy tego programu będą zawierały wyłącznie streszczenia danych odcinków. Nawet jeśli sklasyfikowałem już wspomniane ciągi liczbowe jako nieprzydatne, to nie wiadomo, dlaczego w tym przypadku były one dla mnie niedostępne.

Zaprezentowane wyżej wyniki kwerend oraz przesłedzenie drogi uzyskiwania informacji o zasobach magazynów TVP noszą na sobie przede wszystkim znamiona pracy w ramach konkretnej i fizycznie istniejącej placówki. Tymczasem wnioski płynące z kwerend oraz opisu obecnego systemu współpracy z archiwum prowadzą do licznych refleksji związanych z dzisiejszą świadomością społeczną dotyczącą pamięci kulturowej.

O pamięci w kontekście archiwalnym

Zaproponowane przez Jana i Aleidę Assmannów rozumienie „pamięci kulturowej”^[25] skłania do gorzkiej refleksji, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę chociażby dzisiejsze, niezwykle frustrujące dla badaczy, zasady korzystania z zasobów archiwum TVP – publicznej instytucji, której rola w polskiej przestrzeni społeczno-kulturowej słusznie kojarzy się z misyjnością. Jednym z najważniejszych jej obowiązków jest przecież dbanie o kulturę, sprawowanie pieczy nad jej rozwojem oraz pełnienie funkcji

[24] Warto jednak podkreślić, że w opisie przykładowego odcinka programu Dumały, wystąpienia prowadzącego zajmują niecałe trzy minuty na trzydzieści minut czasu trwania całej audycji. Reszta poświęcona jest na projekcję wybranych filmów animowanych.

[25] Poręczną i syntetyczną definicję można znaleźć np. w: A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, przeł. A. Konarzewska, Warszawa 2013, s. 55–56.

magazynu artefaktów pamięci kulturowej. Za-tem utrudnianie dostępu do programów czy nawet informacji o nich przeczy nie tylko tym za-łożeniom, ale również godzi w dobro rodzimej kultury i zamyka nas na perspektywę rozwoju.

Assmann, powołując się na Harolda Blooma i Stephena Greenblatta, dzieli pamięć kulturową na aktywną i bierną, z których obie znajdują w rzeczywistości swój zinstytucjonalizowany wyraz:

Bloom pisze w duchu kanonu, rozwijając pochwalny styl i oddając niemal religijny hołd tekstom i autorowi. Tymczasem Greenblatt ustanawia relację dystansu i chłodu wobec obiektu swych badań. Podczas gdy Bloom dekontekstualizuje tekst, by uczynić go przedmiotem adoracji, Greenblatt umieszcza go z powrotem w kontekście historycznym, zestawiając go z innymi tekstami z epoki. Pierwszy przyjmuje strategię kanonu, obdarzając tekst znaczeniem egzystencjalnym i nadając mu aurę, drugi zaś – strategię archiwum, dążąc do zniszczenia aury. Napięcie, jakie rozgrywa się pomiędzy Bloomem a Greenblattem, jest napięciem między kanonem a archiwum, lub – mówiąc inaczej – między wycofywaniem a ekspansją pamięci kulturowej[26].

Dalej Assmann pisze, że archiwum jest przestrzenią zupełnie inną od tej kościelnej, sakralnej – posiada świeckie konotacje, jest uporządkowana, przejrzysta i (co najważniejsze) pełna biurokratycznego ładu[27]. Określenie to sprawia, że teoretyczne i praktyczne ujęcie przestrzeni archiwum zaciera się, a jego zinstytucjonalizowana forma staje się niejako wyrazem wcześniejszych założeń Assmann. Działania takie jak przeszukiwanie archiwów, korzystanie z nich lub analizowanie zgroma-

dzonych tam treści wpisują się w tendencję określaną przez Assmann mianem „ekspansji pamięci kulturowej”[28], która dąży do nieustannego aktualizowania nabytych wcześniej doświadczeń i uzyskanej wiedzy.

Z kolei Karol Jachymek jednoznacznie dowodzi, że nie jesteśmy w stanie w pełni opisać archiwum ani go zbadać – leży to bowiem w jego naturze. Wszystko z powodu dzielącego nas od każdego archiwalnego zasobu dystansu czasowego, który komplikuje takie działania. Jachymek przekonuje, że ten z pozoru niepokojący fakt stanowi jednak o pewnej wartości – wymykające się ludzkiemu umysłowi archiwum pozwala na snucie nieskończonej ilości interpretacji i domysłów[29].

Są to spostrzeżenia słuszne i niezmiernie fascynujące, lecz podobnie jak przy okazji myśli Assmann o „przejrzystości zorganizowanym repozytorium”[30], na drodze polskich filmoznawców stają skomplikowane procedury przeprowadzania kwerend, brak fizycznej przestrzeni pozwalającej na osobiste korzystanie z archiwum TVP oraz mozolnie postępujący proces cyfryzacji magazynowanych materiałów. Praktycznie niemożliwe jest, włączenie się do wielokrotnie wspomnianego przez Jachymka dyskursu, który wyłania się z przestrzeni archiwum dającej się różnorodnie czytać i posiadającej liczne punkty widzenia[31].

Badacze podążający za Assmannowskimi inspiracjami kładą nacisk na subiektywny charakter archiwów oraz jedynie zasygnalizowaną wcześniej kwestię napięcia pomiędzy pamiętaniem a zapominaniem. Są to zagadnienia dlatego warte doprecyzowania, ponieważ stają się kluczowe w kontekście zrozumienia, dlaczego zaniebdywanie przez TVP swojego archiwum może prowadzić do zupełnego zaniku pamięci o programach, ich twórcach oraz prezentowanych tam poglądach. Waldemar Chorążyczewski wychodząc od studiów Stanisława Roszaka i nawiązując do postmodernistycznych koncepcji historii, wyraźnie stwierdza, że w nowoczesnym podejściu do archiwum nie ma miejsca na obiektywny wybór zgromadzonych tam materiałów[32]. Co więcej, decydowanie

[26] A. Assmann, *Kanon i archiwum*, [w:] *Między historią a pamięcią...*, s. 80–81.

[27] Ibidem, s. 81.

[28] Ibidem.

[29] K. Jachymek, *Po co nam archiwa?*, [w:] *Archiwa we współczesnych...*, s. 99–100.

[30] A. Assmann, *Kanon i...*, s. 81.

[31] K. Jachymek, op.cit., s. 106.

[32] W. Chorążyczewski, *Archiwa i pamięć*.

Z dziejów polskich archiwów, [w:] *Archiwum. Archiwistyka. Kultura. Antologia*, red. W. Chorążyczewski, W. Piasek, A. Rosa, Toruń 2020, s. 247.

o tym, co społeczeństwo zapamięta i zapomni, czyni z organizatorów archiwów (zgodnie ze spostrzeżeniami Assmann) ludźmi odpowiedzialnymi za tworzenie najnowszych narracji o przeszłości[33]. W związku z problemami z dostępnością materiałów archiwalnych w TVP łatwo zauważyć, że może czekać je trudny czas zapomnienia (szczególnie tych ciągle pozostających poza cyfrowym obiegiem), co niepokoi tym bardziej, gdy taką perspektywę zestawia się z już wcześniej wykazaną marginalizacją audiowizualnej publicystyki krytycznofilmowej. Chorążyczewskiemu w jego refleksjach wtóruje Magdalena Wiśniewska-Drewniak, wskazując, że: „Zasadniczo każde archiwum jest [...] miejscem pamięci, jako bowiem instytucja przechowująca materiały archiwalne pozwala w te materiały wejrzeć, a tym samym poznać zapisaną w nich przeszłość”[34]. System obowiązujący w TVP nie spełnia wymienionej przez uczoną cechy – nie jesteśmy bowiem na ten moment w stanie skutecznie „wejrzeć” w zgromadzone tam zasoby. Stwarza to także niebezpieczeństwo manipulacji pamięcią, o czym pisał Hadrian Ciecchanowski. Według badacza „kolejnym pokoleniom przekazuje się tylko to, co z historycznego punktu widzenia uważa się za istotne, co sprawia, że na fundamentach tej tradycji zaczyna budować się własną tożsamość”[35]. Wniosek ten nabiera szerszego znaczenia, gdy zdamy sobie sprawę, ile wartościowych treści zostało już dawno zapomnianych lub zaginęło w mrokach archiwów tylko z tego powodu, że ktoś uznał je (po bardzo pobieżnej analizie i posługując się niedoskonałymi narzędziami używanymi do poruszania się po archiwum) za niewarte większej uwagi. Taki los, przy braku interwencji, może spotkać nie tylko programy o tematyce krytycznofilmowej, ale również całą publicystykę kulturalną, tym bardziej, że mówimy tutaj nie o źródłach drukowanych, lecz o dziełach audiowizualnych, które w cyfrowej formie mogłyby być łatwo udostępniane szerokiej publiczności oraz różnorodnemu gronu badaczy specjalizujących się w ich analizie.

Badania przeprowadzone w centralnym archiwum TVP w Warszawie od samego począt-

ku miały stanowić jedynie rekonesans przed o wiele dokładniejszymi działaniami na tym terenie, niezwykle intrygującym i wcześniej nieeksplorowanym przez filmoznawców oraz medioznawców. Programy publicystyczno-kulturalne o charakterze krytycznym, jak wykazują wstępne rozpoznania, mogą zawierać wiele istotnych informacji i opinii, prezentować różne postawy intelektualne, które w dalszej perspektywie są w stanie wzbogacić naukowy dyskurs dotyczący kina oraz jemu pokrewnych mediów. Nie da się jednak ukryć, że obecna struktura zasobów TVP skutecznie utrudnia dotarcie do samych materiałów, a tym samym przekreśla właściwe i kompleksowe opracowanie tej tematyki. W żadnym stopniu nie można uznać tych badań za zakończone, a wyników za kompletne. Przed badaczami jeszcze wiele lat pracy dotyczącej zawartości archiwów Telewizji Polskiej, aby nie tylko uzyskać dostęp do interesujących ich treści, lecz również spełnić marzenie Assmann o archiwum, które określane jest jako „referencyjna pamięć społeczna, zapewnia coś w rodzaju przeciwwagi dla (z konieczności) redukcyjnej i restrykcyjnej pamięci aktywnej: tworzy metapamięć, pamięć drugiego rzędu, która przechowuje to, o czym się zapomina”[36]. Biorąc pod rozwagę te słowa, można by rzec, że rzeczywistość w przypadku archiwum TVP znacznie odbiega od wizji zaproponowanej przez niemiecką kulturoznawczynię.

Trzeba mieć jednak nadzieję, że wraz z kolejnymi poszukiwaniami, podobnymi do wyżej opisanych, będziemy wiedzieć jeszcze więcej o tym, co kryją archiwa Telewizji Polskiej. Trudno ocenić, na ile wyniki zleconych kwerend

[33] Ibidem, s. 256.

[34] M. Wiśniewska-Drewniak, *Archiwum jako miejsce pamięci*, [w:] *Archiwum. Archiwistyka. Kultura...*, s. 264.

[35] H. Ciecchanowski, *Archiwum jako miejsce zapomnienia*, [w:] *Archiwum. Archiwistyka. Kultura...*, s. 278.

[36] A. Assmann, *Kanon i...*, s. 86.

odpowiadają rzeczywistym zawartościom archiwum lub na ile mogą być jedynie wycinkami całości. Podobnie sytuacja ma się z dostępnością wspomnianych audycji – kwestia ta nadal pozostaje tajemnicą, gdyż przy każdym moim pytaniu o nie byłem odsyłany do przestrzeni wirtualnej, dalece przecież niekompletnej i naszpikowanej błędami.

Przeprowadzone przeze mnie rozpoznanie jest cenną lekcją, dzięki której dotarłem do wielu kluczowych dla dalszych badań informacji związanych z samym funkcjonowaniem archiwum, jak i we wstępnym zakresie naszkicowałem mapę programów publicystyczno-kulturalnych o filmie z lat 1989–2020 zgromadzonych w zasobach TVP. Teraz pozostaje mieć nadzieję, że największe odkrycia dopiero przed nami, oraz nie ustępować w ciągłym przypominaniu o zaniedbaniach związanych z funkcjonowaniem archiwum Telewizji Polskiej S.A. Do rozwiązania większości wymienionych problemów potrzebna jest odpowiednia presja formalna i nieformalna, szczególnie że powody wspomnianych zaniedbań do dzisiaj pozostają nie do końca jasne.

BIBLIOGRAFIA

Assmann A., *Cztery formy pamięci*, [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, przeł. A. Konarzewska, Warszawa 2013, s. 39–57

Assmann A., *Kanon i archiwum*, [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, przeł. A. Konarzewska, Warszawa 2013, s. 74–88

Bielak T., Filiciak M., Ptaszek G., *W stronę nowej telewizji (kontekst polski)*, [w:] *Zmierzch Telewizji. Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 7–15

Bogunia-Borowska M., *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Kraków 2012

Chorażyczewski W., *Archiwa i pamięć. Z dziejów polskich archiwów*, [w:] *Archiwum. Archiwistyka. Kultura. Antologia*, red. W. Chorażyczewski, W. Piasek, A. Rosa, Toruń 2020, s. 245–261

Ciechanowski H., *Archiwum jako miejsce zapomnienia*, [w:] *Archiwum. Archiwistyka. Kultura. Antologia*, red. W. Chorażyczewski, W. Piasek, A. Rosa, Toruń 2020, s. 275–283

Czubaj M., *Pegaz, czyli kultura*, [w:] *30 najważniejszych programów TV w Polsce*, red. W. Godzic, Warszawa 2005, s. 129–137

Dijk van J., *Telewizja 2.0: YouTube i narodziny nadawania domowego [homecasting]*, [w:] *Zmierzch Telewizji. Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, przeł. D. Kuźma, Warszawa 2011, s. 313–340

Giza B., Wyżyński A., *Niezrealizowane scenariusze w zbiorach FINA jako nowe źródło wiedzy o kulturze PRL-u*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 110–128

Giza B., Zwierzchowski P., Mąka-Malatyńska K., *Od redaktorów*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 7–9

Guzek M., *Regionalne archiwa państwowe jako źródła (nie tylko regionalnej) historii filmu*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 80–95

Jachymek K., *Po co nam archiwa?*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 96–109

Jazdon M., *Andrzeja Wernera Akademia Polskiego Filmu*, [w:] *Kino to nie wszystko*, red. A. Szpulak, M. Werner, Poznań 2020, s. 141–165

Kozieł A., *Publicystyka w Telewizji Polskiej do 1989 r. Przegląd informacyjny*, „Studia Medioznawcze” 2002, nr 1 (nr 6), s. 90–110

Kozieł A., *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska czterech dekad 1952–1989*, Warszawa 2003

Kwiatkowska P., *Archiwum filmowe jako przestrzeń kinofilska*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 302–320

Mielczarek T., *Telewizja w Polsce. Bilans lat dziewięćdziesiątych*, „Studia Medioznawcze” 2002, nr 1 (nr 6), s. 52–74

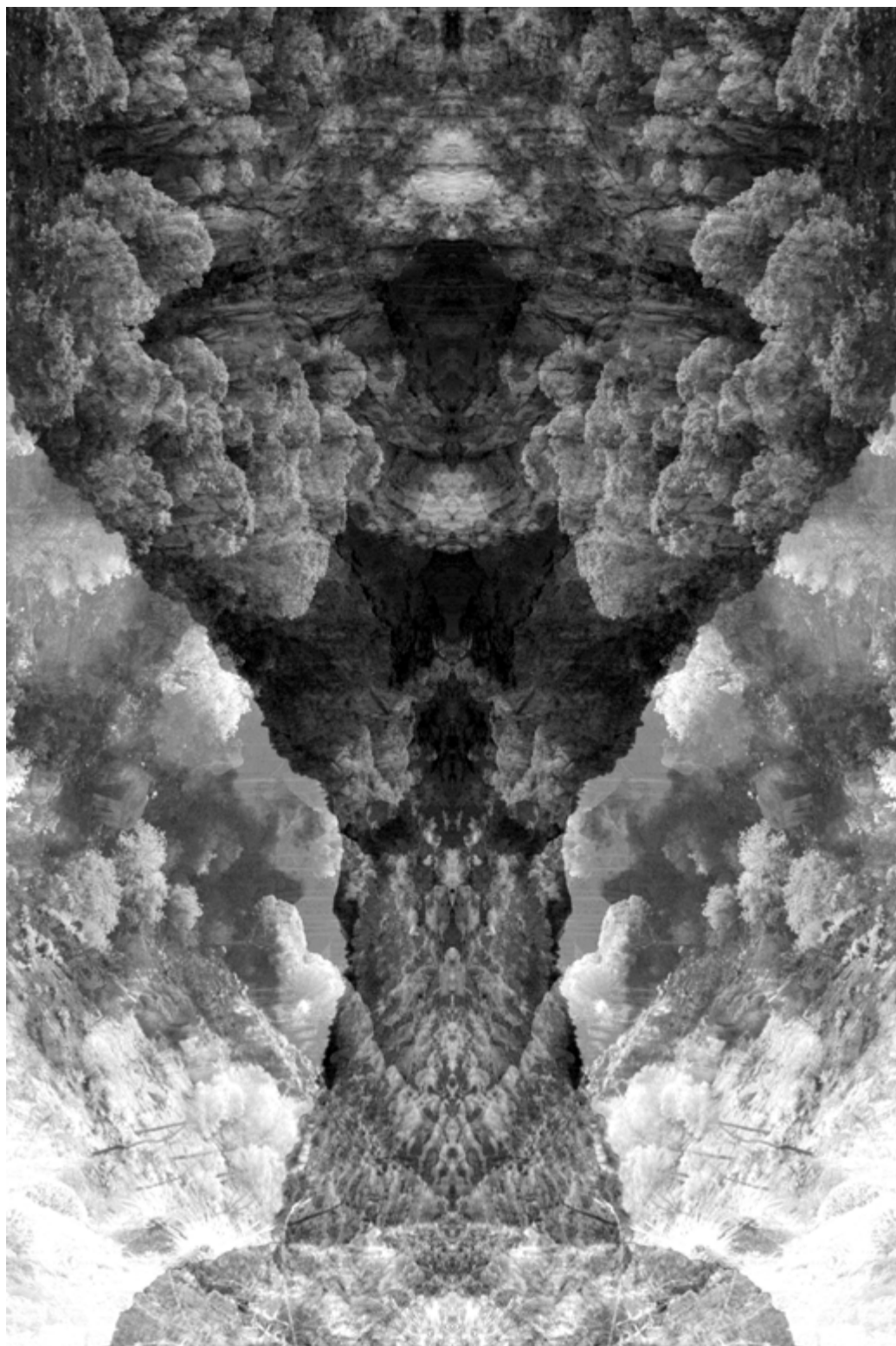
Wiśniewska-Drewniak M., *Archiwum jako miejsce pamięci*, [w:] *Archiwum. Archiwistyka. Kultura. Antologia*, red. W. Chorażyczewski, W. Piasek, A. Rosa, Toruń 2020, s. 263–273

Zwierzchowski P., *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, [w:] *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska, Warszawa 2020, s. 11–50

Weronika Andrzejewska

Część prezentowanych prac ma związek z sytuacją na wschodzie kraju oraz poza nim – jest to próba znalezienia ujścia emocjom nagromadzonym od dłuższego już czasu. Druga część jest zbiorem prac odwołujących się do natury, labiryntów miast oraz ostatecznego triumfu przyrody nad ludzkimi „betonowymi” konstrukcjami.

Part of the works presented here are related to the situation in the east of the country and beyond: it is an attempt to find an outlet for emotions accumulated for a long time. The second part is a collection of works referring to city labyrinths and the final triumph of nature over human “concrete” structures.



Transcendencja [Transcendence]



Untitled



Untitled



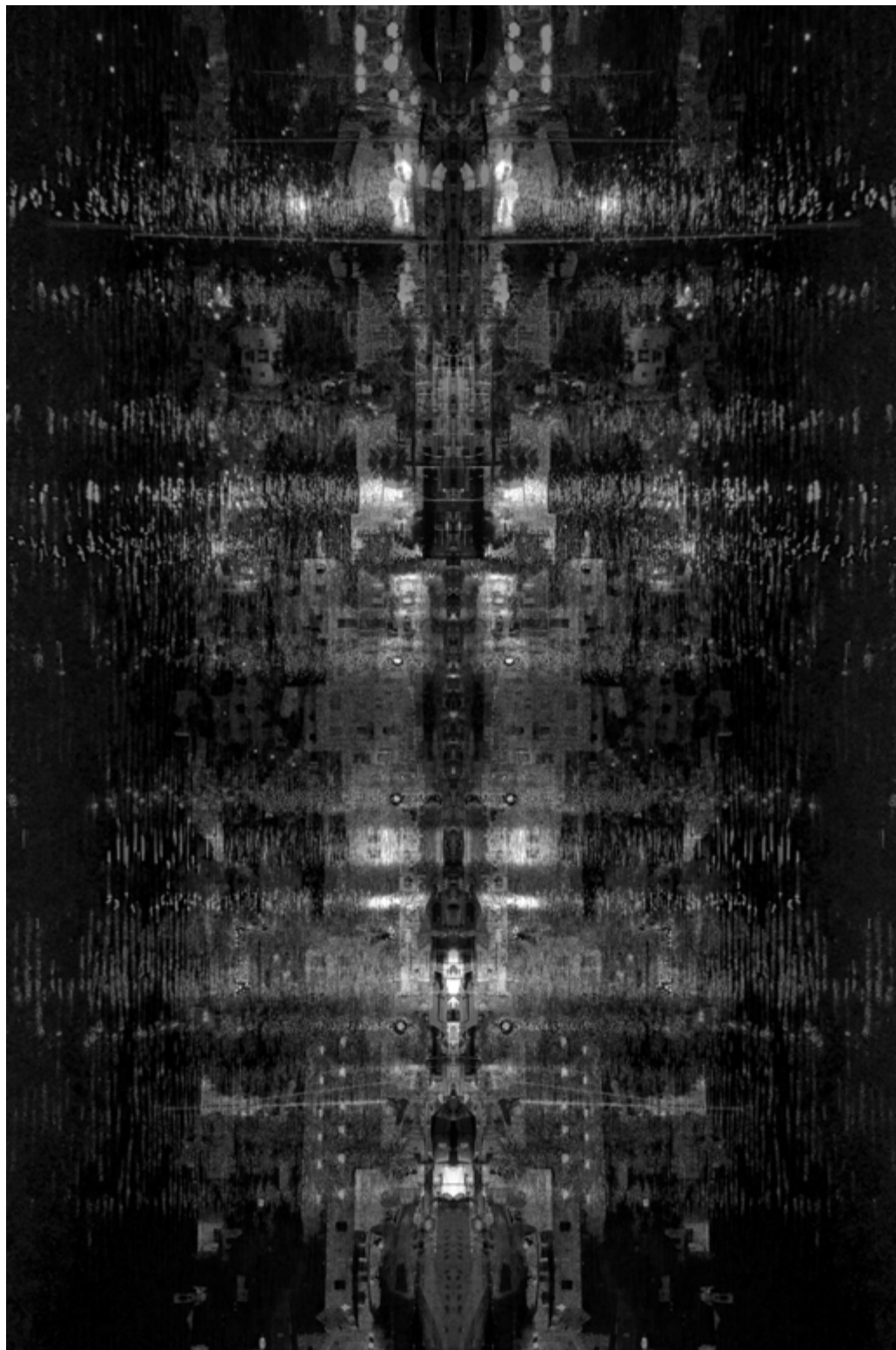
Path



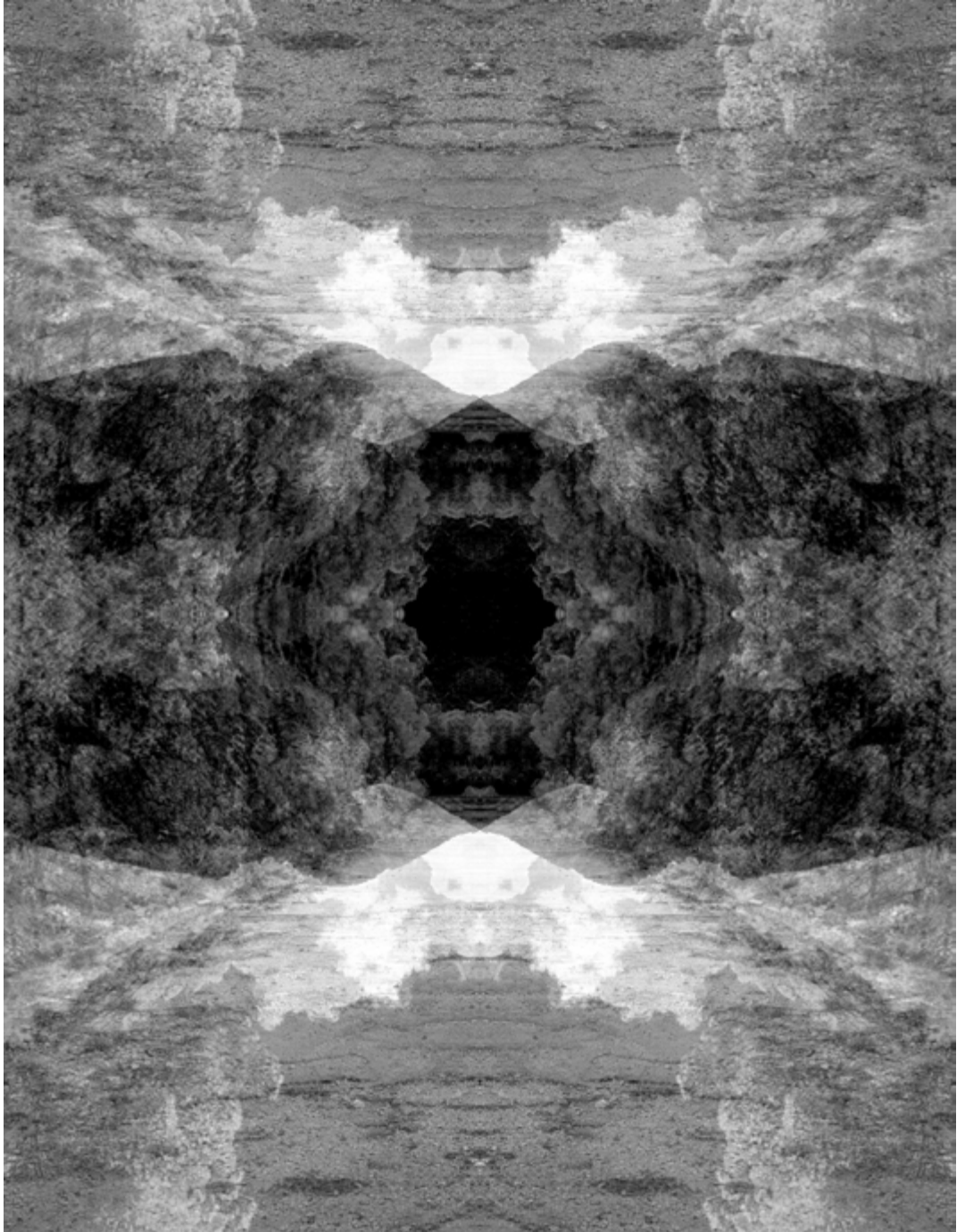
Time



Miasto świateł / 1 [City of lights / 1]



Miasto światel / 2 [City of lights / 2]



Road



Odbicie [Reflection]



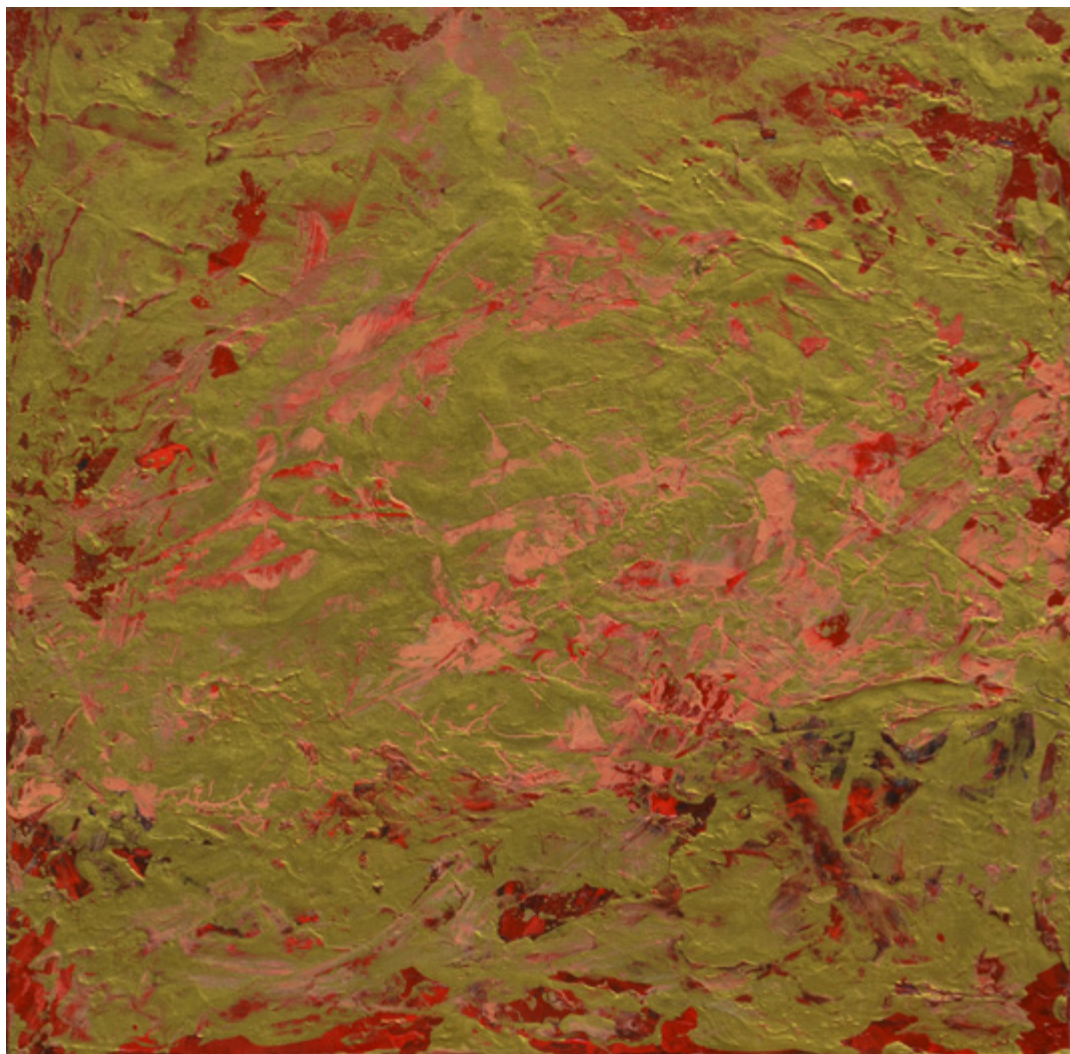
Ruiny [Ruins]



2021_2022



Nieustające myśli / 1 [Endless thoughts / 1]



Nieustające myśli / 2 [Endless thoughts / 2]



Nieustające myśli / 3 [Endless thoughts / 3]



Barwy wojny [Colors of war]

Noty o autorach

Weronika Andrzejewska – absolwentka Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Sytuuje sztukę ponad mediami, z których korzysta: krótkie metraże (jest współautorką m.in. filmu krótkometrażowego *The Limit* powstałego na festiwal filmowy w Castellammare del Golfo na Sycylii w 2017 roku – CICI Film Festival), video (m.in. video promocyjne dla Festiwalu Flow, 2017), plakaty, fotografie, płótno, grafika komputerowa, mikroskop („naturalNIE”, 2016) czy ściany skłotu (tworzyła na ścianach nieistniejącego już Od:zysku – „Street Art-Remanent”, 2015). Eksperymenty artystyczne służą jej w poszukiwaniu azylu, w którym można się schronić. W jej pracach obrazowane są różne „deklinacje” zagubienia jednostki w świecie. Marzenia senne odgrywają ważną rolę w jej życiu – z takich inspiracji zrodził się dyplomowy film eksperymentalny pt. 1/3 (2018). Zaprojektowała książkę, której była współredaktorką, *Rzeczywistość zanimowana. Kreskówki w kulturze, nauce i społeczeństwie* (wyróżnienie na Targach Książki w Poznaniu w 2022 r.). ORCID 0000-0002-0484-4046.

Patrycja Chuszcz – magister, doktorantka w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Zoophilologic”, „Kalejdoskopie”, „Vege” i „Ekranach”. W kręgu jej zainteresowań znajdują się: *animal studies* w kulturze, alternatywne formy produkcji filmowej, kultura krajów hiszpańskojęzycznych. Zawodowo zajmuje się dziennikarstwem radiowym. ORCID 0000-0002-4520-6497.

Adam Domalewski – filmoznawca i teatrolog, doktor nauk o sztuce, adiunkt w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na obrazach migracji i religii w filmie. Publikował artykuły

w czasopismach: „Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media”, „Kwartalnik Filmowy”, „Images”, „Ekran”. ORCID 0000-0002-4313-5146.

Mateusz Drewniak – student III roku studiów licencjackich na kierunku filmoznawstwo i kultura mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest laureatem konkursu grantowego BESTStudentGRANT organizowanego w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (ID-UB). Interesuje się krytyką filmową, literaturą historyczną oraz kinem europejskim i kinem amerykańskim. Regularnie publikuje swoje teksty krytyczne w gazecie studenckiej „Fenestra”. Jego debiutancki artykuł naukowy, poświęcony krytycznofilmowej recepcji *Trzech kolorów* Krzysztofa Kieślowskiego, został opublikowany na łamach czasopisma „Pleograf” (nr 3/2021). W przygotowaniu do publikacji we wrocławskich „Studiach Filmoznawczych” jest zaś tekst dotyczący motywu apokalipsy w *Czasie Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli oraz *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. ORCID 0000-0001-6437-3293.

Grażyna Gajewska – profesorka literaturoznawstwa pracująca w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej) UAM. Autorka monografii: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości* (2002), *Arcy-nieludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (2010), *Erotyka sztucznych ciał* (2016), *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). ORCID 0000-0001-5293-6757.

Małgorzata Hendrykowska – ekspertka w zakresie początków kina polskiego, profesor zwyczajny, wykłada w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM. Jest współodkrywcą jednego z najstarszych polskich filmów fabularnych *Pruska kultura* (1908). Autorka licznych artykułów oraz książek w zakresie historii polskiego filmu, wśród nich należy wymienić: *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914* (1993),

Smosarska (2007), *La seconda guerra mondiale nel cinema polacco* (2009), *Kronika kinematografii polskiej 1895–2011* (2011), *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania* (2011), *Historia polskiego filmu dokumentalnego, 1896–1944* (2015), *Szpital Przemienienia* (2017), *Stefania Zahorska: Pisma filmowe* (2021). ORCID 0000-0001-8009-8447.

Marek Hendrykowski – profesor nauk humanistycznych, afiliacja: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Ośrodek Badań na Komunikowaniu im. McLuhana, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Słownik terminów filmowych* (1994), *Sztuka krótkiego metrażu/The Art of the Short Film* (1996), *Film jako źródło historyczne* (2000), *Andrzej Munk* (2011), *Eroica* (2012), *Semiotyka ruchomych obrazów* (2014), *Współczesna adaptacja filmowa* (2015), *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury* (2016), *News. Antropologia – (po)etyka – kultura* (2016), *Scenariusz filmowy – teoria i praktyka* (2017), *Semiotyka twarzy* (2017), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Członek Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Koła Scenarzystów SFP, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. Założyciel, obecnie redaktor senior czasopisma naukowego „Images”. ORCID 0000-0002-7180-9902.

Kamil Kalbarczyk – absolwent historii sztuki oraz filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w tamtejszym Instytucie Sztuk Audiowizualnych. Redaktor w czasopiśmie „Ekran” i stały współpracownik portalu Filmweb.pl. Publikował między innymi na łamach „Kwartalnika Filmowego”. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na zagadnieniach związanych z rewolucją cyfrową i tzw. nową ontologią obrazu filmowego, a także na tematyce starości oraz aktorstwa i gwiazdorstwa w kinie. ORCID 0000-0002-4541-6275.

Pietari Kääpä – profesor w dziedzinie mediów i komunikacji na Uniwersytecie Warwick. Spe-

cializuje się w studiach nad ekologią mediów, ze szczególnym uwzględnieniem zarządzania mediami oraz kulturami produkcyjnymi. Jego publikacje dotyczące studiów nad mediami i środowiskiem obejmują m.in. *Transnational Ecocinemas* (2013), *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas* (2014), *Environmental Management of the Media: Industry, Policy, Practice* (2018) oraz *Film and Television Production in the Age of Climate Change* (2022, współautor z Hunterem Vaughanem). Jest także PI (wraz z Hunterem Vaughanem, University of Cambridge) w projekcie AHRC Global Green Media Network (<www.globalgreenmedianetwork.com>). ORCID 0000-0003-1616-2058.

Georgios Karakasis – doktor filozofii zatrudniony na Uniwersytecie Kraju Basków (UPV/EHU). Doktorat w zakresie nauk politycznych i administracji obronił na Uniwersytecie Narodowym im. Kapodistriasa w Atenach. Ma podwójne magisterium w zakresie nauk humanistycznych, jedno obronione na Uniwersytecie Kraju Basków, a drugie – traktujące o fenomenologii terroryzmu – na Uniwersytecie w Granadzie. Uczy w zakresie prawa konstytucyjnego oraz równości płci. Prowadzi badania dotyczące recepcji filozofii tzw. „późnego” Martina Heideggera, filozofii i ideologii faszyzmu oraz myśli Juliusa Ewoli. ORCID 0000-0002-4878-6650.

Marek Kaźmierczak – profesor w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Bada zależności między kulturą popularną, myśleniem potocznym a filmem. Zajmuje się „archeologią” przemocy w różnych porządkach dyskursywnych. Rozwija badania ekokrytyczne w kontekście filmu polskiego. ORCID 0000-0002-4913-2149.

Jonathan Lavilla de Lera – wykładowca w Zakładzie Filozofii Wartości i Społecznej Antropologii na Uniwersytecie Kraju Basków (UPV/EHU), gdzie uczy etyki i filozofii polityki. Jest członkiem AKTIBA-IT: Grupy Badawczej w Zakresie Działania, Kształcenia i Wartości. Ma dyplom z filozofii i filologii klasycznej ob-

roniony na Uniwersytecie w Barcelonie. Doktorat traktujący o recepcji Platońskiego *Fajdrosa* obronił w Szkole Współczesnej i Klasycznej Filozofii. ORCID 0000-0002-0558-8806.

Kamil Lipiński – doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii. Jego Alma Mater to Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracownik naukowo-dydaktyczny na Uniwersytecie w Białymstoku. Autor monografii pt. *Mapowanie obrazu. Między estetyczną teorią a praktyką*. Publikował m.in. w „SubStance. A review of theory and literary criticism”, „Journal of Aesthetics & Culture”, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, „French Cultural Studies”, „Cinéma et Cie. Film and Media Studies Journal”, „Illuminace”, „Alphaville. Journal of Film and Screen Media”. Stypendysta programu Unikatowy Absolwent na Freie Universität Berlin pod kierunkiem prof. Gertrud Koch. Co-Chair NECS Film-Philosophy Workgroup. ORCID 0000-0001-5109-3698.

Anna Miller-Klejsa – doktor nauk humanistycznych, absolwentka filmoznawstwa i italianistyki. Adiunkt w Zakładzie Italianistyki Uniwersytetu Łódzkiego. Jej rozprawa doktorska dotyczyła reprezentacji włoskiej historii XX wieku w filmie fabularnym. Zainteresowania badawcze autorki koncentrują się na powojennej historii kina włoskiego i polsko-włoskiej współpracy filmowej. Ostatnio współredagowała tom poświęcony kinu włoskiemu po 1980 roku, a obecnie pracuje nad projektem dotyczącym polsko-włoskich relacji filmowych. Kierowała projektem badawczym „*Anni di piombo* we włoskim filmie fabularnym” (2013–2016) finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki. ORCID 0000-0003-4120-7035.

Anna Estera Mrozewicz – skandynawistka i filmoznawczyni, wykładowczyni filmoznawstwa i docentka na Uniwersytecie w Lund, prof. UAM dr hab. związana z Instytutem Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych. Stypendystka programu Fulbrighta (2021–2022, University of Washington, Seattle). Autorka monografii

Beyond Eastern Noir. Reimagining Russia and Eastern Europe in Nordic Cinemas (Edinburgh University Press, 2018). ORCID 0000-0001-7390-448X.

Małgorzata Nowińska – studentka wiedzy o filmie i kulturze audiowizualnej na Uniwersytecie Gdańskim. W 2020 roku obroniła pracę licencjacką z zakresu polskich komedii muzycznych z dwudziestolecia międzywojennego. Jej obecne zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniach związanych z musicalem filmowym i jego obecnością w polskim kinie. ORCID 0000-0002-5732-6779.

Karol Zaborowski – magister literatury powszechnej, doktorant Szkoły Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, związany z Instytutem Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej. Jego zainteresowania naukowe obejmują ekokrytykę gier wideo, relacje między komiksem a gramami wideo, studia nad narracjami postapokaliptycznymi. Przygotowuje rozprawę doktorską, w której analizuje z ekokrytycznej perspektywy polskie gry wideo. ORCID 0000-0001-5853-8776.

Piotr Zawojski – prof. dr hab., pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, wykłada na Wydziale Intermediów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się problematyką fotografii, filmu i kina, sztuki nowych mediów, cyberkultury i technokultury. Autor książek: *Elektroniczne obrazy* (2000), *Między sztuką a technologią* (2000), *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik* (2007), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, II wydanie 2018), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012), *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016) i *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* (2017). Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN, <www.zawojski.com>, <https://silesian.academia.edu/piotrzwawojski>. ORCID 0000-0003-2291-0446.

Notes about authors

Weronika Andrzejewska – graduate of the Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań and Adam Mickiewicz University in Poznań. She situates her art beyond the media she uses: short films (she is the co-author of works such as the short *The Limit*, created for the film festival in Castellammare del Golfo, Sicily in 2017 – CICI Film Festival), video (including a promotional video for the Flow Festival – 2017), posters, photographs, works on canvas, computer graphics, microscopes (“naturalNIE”, 2016), or the walls of a squat (she created “Street Art-Remanent”, 2015 on the walls of the now defunct Od:Zysk). Her artistic experiments serve the purpose of a search for refuge. Her works depict various “declinations” of the individual astray in the world. Dreams play an important role in her life: such inspirations led to her diploma project, an experimental film titled *1/3* (2018). She has designed a book, of which she was co-editor: “Reality animated. Cartoons in culture, science and society” (award of distinction at the Poznan Book Fair in 2022). ORCID 0000-0002-0484-4046.

Patrycja Chuszcz – MA, PhD student in the Institute of Contemporary Culture at the University of Lodz. She has published in journals such as “Kwartalnik Filmowy”, “Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, “Kalejdoskop”, “Vege” and “Ekran”. Her interests include animal studies in culture, alternative forms of film production, and the culture of Spanish-speaking countries. Professionally, she is a radio journalist. ORCID 0000-0002-4520-6497.

Adam Domalewski – graduate of film and theatre studies, Doctor of Arts, and assistant professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University. His research interests focus on images of migration and religion in film. He has published papers in a number of journals, including

“Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media”, “Kwartalnik Filmowy”, “Images”, and “Ekran”. ORCID 0000-0002-4313-5146.

Mateusz Drewniak – third-year undergraduate student of film studies and media culture at Adam Mickiewicz University in Poznań and the recipient of the BESTStudentGRANT competition, organized under ‘Excellence Initiative – Research University’ program (ID-UB). He is interested in film criticism and history literature, as well as European and American cinema. He regularly publishes in the student newspaper “Fenestra”. He debuted in “Pleograf” (no. 3/2021) with an article devoted to the critical reception of Krzysztof Kieślowski’s *Three Colours*. Another text on Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now* and Zygmunt Krasiński’s *The Undivine Comedy* is being prepared for publication in “Studia Filmoznawcze”. ORCID 0000-0001-6437-3293.

Grażyna Gajewska – professor of literary studies at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts (Faculty of Polish and Classical Philology), AMU. Author of the monographs: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości* (2002), *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (2010), *Erotyka sztucznych ciał* (2016), *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). ORCID 0000-0001-5293-6757.

Małgorzata Hendrykowska – expert in early Polish film history, lecturer, film culture scholar, titular professor in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University in Poznań. One of the discoverers of one of the oldest Polish feature film *Pruska kultura* (1908). Author of articles and books on the history of Polish film, i.e. *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914* [Tracing down those shadows: film in Polish culture at the turn of the century 1895–1914] (1993), *Smosarska* (2007), *La seconda guerra mondiale nel cinema polacco* (2009), *Kronika kinematografii polskiej 1895–2011* [A Chronicle of Polish cinema 895–2011] (2011), *Film polski*

wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania [Polish film in the face of war and occupation: themes, motifs, questions] (2011), *Historia polskiego filmu dokumentalnego, 1896–1944* [History of the Polish documentary 1896–1944] (2015), *Szpital Przemienienia* [Hospital of the Transfiguration] (2017), *Stefania Zahorska: Pisma filmowe* [Stefania Zahorska: Film writings] (2021). ORCID 0000-0001-8009-8447.

Marek Hendrykowski – professor of the humanities, affiliated to the Faculty of Polish and Classical Philology, McLuhan Centre for Research on Communication, Adam Mickiewicz University in Poznań. Author of the following books: *Słownik terminów filmowych* [A dictionary of film terms] (1994), *Sztuka krótkiego metrażu / The Art of the Short Film* (1996), *Film jako źródło historyczne* [Film as a historical source] (2000), *Andrzej Munk* (2011), *Eroica* (2012), *Semiotyka ruchomych obrazów* [Semiotics of moving images] (2014), *Współczesna adaptacja filmowa* [Contemporary film adaptations] (2015), *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury* [Proxemics. Studies in semiotics and cultural anthropology] (2016), *News. Antropologia – (po)etyka – kultura* [News. Anthropology – poetics/ethics – culture] (2016), *Scenariusz filmowy – teoria i praktyka* [The screenplay – theory and practice] (2017), *Semiotyka twarzy* [Semiotics of the face] (2017), *Polska szkoła filmowa* [The Polish film school] (2018), *Short. Małe formy filmowe* [Short. Small film forms] (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* [Narrative in film and moving images] (2019). Expert at the Polish Institute of Film Art. Member of the ZAiKS Association of Authors, Screenwriters Circle at the Polish Association of Filmmakers, Polish Film Academy and the European Film Academy. Founder and currently senior editor of the scientific journal “Images”. ORCID 0000-0002-7180-9902.

Kamil Kalbarczyk – is a graduate of art history as well as film and new media studies at the Jagiellonian University. He is a doctoral student at the Institute of Audiovisual Arts there. He is the

editor of “Ekrany” magazine and a permanent collaborator of Filmweb.pl. He has published in journals such as “Kwartalnik Filmowy”. His main area of interest is issues related to the digital revolution and the so-called new ontology of film, as well as ageing studies, and the subject of screen acting and stardom. ORCID 0000-0002-4541-6275.

Pietari Kääpä – associate professor in Media and Communications at the University of Warwick. He works in the field of environmental media studies with a focus on media management and production cultures studies. He has published widely in the field of environmental media studies, including *Transnational Ecocinemas* (2013), *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas* (2014), *Environmental Management of the Media: Industry, Policy, Practice* (2018) and *Film and Television Production in the Age of Climate Change* (2022) (with Hunter Vaughan). He is PI (with Hunter Vaughan, University of Cambridge) of the AHRC Global Green Media Network (<www.globalgreenmedianetwork.com>). ORCID 0000-0003-1616-2058.

Georgios Karakasis – Doctor of Philosophy employed at the University of the Basque Country (the UPV/EHU). He received his PhD in political science and administration from the National and Kapodistrian University of Athens. He holds a double Master’s degree in humanities, one defended at the University of the Basque Country, while the other, dealing with the phenomenology of terrorism, was defended at the University of Granada. He teaches in the areas of constitutional law and gender equality. He conducts research on the reception of the philosophy of ‘late’ Martin Heidegger, the philosophy and ideology of fascism and the thought of Julius Evola. ORCID 0000-0002-4878-6650.

Marek Kaźmierczak – associate professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts in the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań.

He researches the relationship between popular culture, popular thinking and film. He works on the 'archaeology' of violence in different discursive orders, and also ecocritical research in the context of Polish film. ORCID 0000-0002-4913-2149.

Jonathan Lavilla de Lera – lecturer in the Department of Philosophy of Values and Social Anthropology at the University of the Basque Country (UPV/EHU), where he teaches ethics and philosophy of politics. He is a member of AKTIBA-IT: Research Group on Action, Education and Values. He holds a degree in philosophy and classical philology from the University of Barcelona. He defended his PhD on the reception of Plato's *Phaedrus* at the School of Modern and Classical Philosophy. ORCID 0000-0002-0558-8806.

Kamil Lipiński – an assistant professor in the Chair of Cultural and Media Studies at the University of Białystok. He holds a PhD. in philosophy (Adam Mickiewicz University, Poznań) with a double degree in cultural studies (MA) and philosophy-social communication (BA). He published a monograph entitled *Mapowanie obrazu. Między estetyczną teorią a praktyką* and numerous articles in journals such as „SubStance. A review of theory and literary criticism”, “Journal of Aesthetics & Culture”, “Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, “French Cultural Studies”, “Cinéma et Cie. Film and Media Studies Journal”, “Iluminace”, “Alphaville. Journal of Film and Screen Media”. Lipiński edited the thematic issue *French Cultural Theory: Contexts and Applications* in the journal “Sensus Historiae”. Co-Chair of NECS Film-Philosophy workgroup. Unique Graduate Grant holder at the Freie Universität Berlin (by Gertrud Koch). ORCID 0000-0001-5109-3698.

Anna Miller-Klejsa – graduate in Film Studies and Italian Studies; PhD, assistant professor in the Department of Italian Studies at the University of Łódź. Her PhD dissertation focused on

representations of 20th-century Italian history in feature films. Her research interests focus on the post-war history of Italian cinema and Polish-Italian film cooperation. Recently, she has co-edited a volume on post-1980 Italian cinema and is currently working on a project on Polish-Italian film relations. She has headed the research project “*Anni di piombo* in Italian Feature Film” (2013–2016) funded by the Polish National Science Centre. ORCID 0000-0003-4120-7035.

Anna Estera Mrozewicz – dr. habil., Scandinavianist and associate professor of film studies at Lund University and at Adam Mickiewicz University, Poznań (Department of Film, Media and Audiovisual Arts). In the academic year of 2021–2022, Visiting Fulbright Scholar and associate professor in the Department of Scandinavian Studies, University of Washington, Seattle. Author of the monograph *Beyond Eastern Noir. Reimagining Russia and Eastern Europe in Nordic Cinemas* (Edinburgh University Press, 2018). ORCID 0000-0001-7390-448X.

Małgorzata Nowińska – student of film studies and audiovisual culture at the University of Gdańsk. In 2020, she defended her BA thesis in the field of Polish musical comedies from the interwar period. Current research interests focus on issues related to the musical and its presence in Polish cinema. ORCID 0000-0002-5732-6779.

Karol Zaborowski – M.A. in world literature, PhD student at the School of Languages and Literature at Adam Mickiewicz University, associated with the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts in the Faculty of Polish and Classical Philology. His research interests include an ecocritical perspective in video games, relations between comics and video games, and post-apocalyptic narrative studies. He is currently writing a PhD thesis on the ecocritical perspective in Polish video games. ORCID 0000-0001-5853-8776.

Piotr Zawojski – professor, Institute of Culture Studies, University of Silesia in Katowice. He also works at the Faculty of Intermedia, at the Academy of Fine Arts in Krakow. His research interest focus on the theory of photography, film and cinema, new media and new media arts, cyberculture and technoculture. His publications include *Elektroniczne obrazy*. *Między sztuką a technologią* (2000), *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik* (2007), *Cyberkultura. Syntopia sztuki*,

nauki i technologii (2010, II edition 2018), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012), *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016) and *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* (2017). Member of The Committee on Cultural Studies of the Polish Academy of Sciences, <www.zawojski.com>, <<https://silesian.academia.edu/piotrzawojski>>. ORCID 0000-0003-2291-0446.



Rozgrywka [Game]