

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Ilona Copik

Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: ilona.copik@us.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9794-9965

W perspektywie transformacji kulturowej. Ekonomie lokalnych krajobrazów w obiektywie reżyserów filmowych w Polsce i Kanadzie

Doświadczenie krajobrazu to spotkanie ludzi i miejsca.

Kenneth Helphand

Historycznie rzecz ujmując, teorię filmu zdominowała problematyka montażu, narracji, dźwięku, filmowego realizmu i fikcji, sam krajobraz natomiast rzadziej był przedmiotem badawczych refleksji. Kwestia ta może dziwić już choćby ze względu na fakt, iż od samego początku filmy kręcono przecież „gdzieś”, a wykorzystywaną przez reżyserów scenerią bardzo często był naturalny plener. Krajobraz filmowy, jak współcześnie przekonuje kanadyjski filmoznawca Martin Lefebvre, to nie tylko miejsce akcji (*setting*), konieczne tło dla rozgrywających się na ekranie zdarzeń, ale równoprawny element dzieła, który obejmuje wyobrażenia i estetyki, suplementujące świat diegetyczny filmu, przenoszące punkt ciężkości na samą przestrzeń jako taką. „Krajobraz to wieloaspektowy i wielowymiarowy obiekt przestrzenny o różnych znaczeniach. Ma sens artystyczny, ale też jest istotny w debatach ekonomicznych i politycznych dotyczących zagospodarowania i eksploatacji gruntów, tożsamości, ekologii”¹. Lefebvre podobnie jak inni badacze z kręgu nauk humanistycznych w swoich badaniach nad pejzażami filmowymi łączy

¹ M. Lefebvre, *Introduction*, w: *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, Routledge, New York 2006, s. XV.

znaczenie krajobrazu z człowiekiem i czynnością postrzegania. Za zasadnicze przyjmuje on spostrzeżenie, że krajobrazy powstają jako efekt kadrowania, które jest niczym innym, jak nadawaniem formy światu, wyodrębnianiem jego fragmentów w przestrzeni. Podobnie jak inny badacz krajobrazów Kenneth Helphand wyróżnia on „filmy krajobrazowe” (*Landscape Films*) jako szczególny rodzaj dzieł filmowych, w których scenerię ukazującą się na ekranie można traktować jako autonomicznie rozumiany pejzaż. Według Helphanda w filmach określanych jako „krajobrazowe” w sposób szczególny ujawnia się sposobność zapośredniczania doświadczenia krajobrazu, poprzez techniki takie jak: ruchomy obraz, zbliżenia i oddalenia kamery, montaż. Zaproponowana przez badacza typologia krajobrazów filmowych, w której wyróżnił on: krajobraz jako temat (tradycja dokumentalna), krajobraz jako scenerię (tło zdarzeń), krajobraz jako podmiot oraz krajobraz jako symbol² mimo iż nawiązywała do tradycji sztuk przedstawieniowych, jednocześnie wyraźnie wskazywała na przekroczenie przez medium filmu ponadpięsetletniej tradycji europejskiego malarstwa pejzażowego i oferowanie widzom kinowym czegoś więcej aniżeli tylko zdystansowaną kontemplację właściwą dziełom sztuki.

Helphand już w połowie lat 80. dwudziestego wieku przyjął jako oczywistość symbiotyczny związek pomiędzy środowiskiem fizycznym a jego obrazem. Pisząc, że film ma moc ujawniania i wprowadzania publiczności w to, co się określa jako „powiększona rzeczywistość”³, miał na myśli różne rodzaje interakcji z krajobrazami widzianymi na ekranie, nie tylko te związane z możliwością immersyjnego zanurzenia się widzów w świecie filmu, rozumianego jako „spektakl atrakcji” według terminologii Toma Gunninga, ale także te wynikające z potencjału komunikacyjnego dzieła, które za pomocą środków wizualnych i narracyjnych przekazuje wiedzę o miejscu i daje wgląd w jego sens. Ten ostatni aspekt jednak moim zdaniem daje o sobie znać jedynie w filmach, które można określić jako „topograficzne”, to znaczy w takich, dla których wymowy istotna jest geografia konkretnych lokacji. W tych dziełach relacja: ziemia – widok okazuje się kluczowa, podobnie jak to, że widokowy aspekt krajobrazu łączy się z aspektami empirycznymi. Krajobraz filmowy, który określam jako topograficzny, jest to zatem krajobraz pozostający w bezpośredniej relacji z realnym miejscem, ujawniający jednocześnie naturę rzeczywistych relacji przestrzennych. Jako produkt praktyk i wyobrażeń przestrzennych, które odwzorowuje i kształtuje zarazem, kumuluje on

² K. Helphand, *Landscape Films*, „Landscape Journal” 1986, nr 1, t. 5, s. 1.

³ Tamże.

w sobie wzory kulturowe, rytmy życia, podziały społeczne, a także funkcje polityczne i ekonomiczne⁴.

Szczególną egzemplifikacją filmowych topografii są dzieła zrealizowane w naturalnych plenerach, których twórcy łączą niesione przez film przesłanie z opowieścią o danym miejscu, jak jest w przypadku omawianych w niniejszym szkicu dwóch filmów dokumentalnych. Choć powstały one w odległych sobie szerokościach geograficznych (Polska, Kanada) i na pozór podejmują zupełnie różną problematykę (z jednej strony górnictwo i kopalnia węgla kamiennego, z drugiej arktyczne środowisko i polowania na foki), tym co je łączy i co zarazem jest podstawą zastosowanej przeze mnie komparatystyki kulturowej, jest zastosowana w nich perspektywa: kobieca i mniejszościowa oraz temat – tradycyjne sposoby gospodarowania, które nie zgadzają się z regułami globalnej ekonomii i głównym nurtem myślenia o przemianach współczesnego świata. Niejako wbrew centralistycznej, globalnej czy narodowej narracji, w filmach tych ujawnia się perspektywa peryferii i głos z marginesu. Tym, co szczególnie mnie interesuje, jest nie tylko to, jak krajobrazy funkcjonują na ekranie i w jaki sposób za ich pośrednictwem ewokowane są miejsca, ale też czym one są jako formy działania, manifestacja indywidualnych i zbiorowych praktyk zaangażowania i aktywizmu w przestrzeni społecznej. Reżyserki podejmują bowiem problemy globalne, ale jednocześnie je komplikują, pokazując perspektywę od środka zasadniczo różną od tej obowiązującej w publicznym, globalnym dyskursie. Lokalność jako wartość kulturowa, tak jak zostaje to pokazane na ekranie, nie jest częścią etnograficznego skansenu nawiązującego do przeszłości, a raczej żywą tkanką, aktualną tu i teraz, która staje się podstawą tworzenia krytycznego dyskursu na temat globalnej ekonomii, ekologii, tożsamości. Ogółem moje rozważania zmierzają do poszukiwania odpowiedzi na pytania: Jak krajobraz filmowy wyraża kulturową pozycję mniejszościową? Jak funkcjonują w nim tradycyjne ekonomie uwikłane w procesy modernizacji i napięcia globalne/lokalne? W jakim sensie w krajobrazie ujawnia się transformację lokalnej kultury? A wreszcie na czym polega specyfika kobiecego doświadczenia i zaangażowania w ochronę tożsamości?

⁴ Zob. szerzej: I. Copik, *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2023, nr 49, t. 1, s. 95.

Gruba (2017). W przestrzeni śląskiej kopalni

Oryginalnie zatytułowany film *Gruba* (2017) znanej i cenionej polskiej dokumentalistki i wykładowczyni na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi Marii Zmarz-Koczanowicz, wyprodukowany przez niezależną agencję filmową ATM Grupa SA jest jednym z kilkudziesięciu znakomitych dzieł niezwykle płodnej, realizującej film za filmem autorki⁵. Zyskał on pozytywne recenzje oraz zdobył nagrody na festiwalach filmowych (został między innymi zwycięzcą Lubuskiego Lata Filmowego 2017). Jak mówi sama reżyserka, pomysł nakręcenia filmu w przestrzeniach kopalni chodził za nią od dawna, jeszcze od czasów studenckich spędzonych w Katowicach. W czasie studiów na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, w latach 80. ubiegłego wieku, autorka miała okazję odwiedzić jedną z zabrzańskich kopalń. Zafascynowała ją wówczas w szczególnie sposób tak zwana przeróbka, dział w którym zatrudnione były kobiety, miejsce ciężkiej, koszmarnej wyczerpującej pracy i zmagania z tonami przewalającego się węgla⁶. Po latach wróciła do pomysłu, by zrealizować film o kobietach-górniczkach pracujących w kopalni, tym razem poszukując swoich bohaterek w świecie postindustrialnej transformacji, w warunkach, kiedy przemysł wydobywczy się kończy, a kolejne kopalnie są zamykane.

Uchwyconą w filmie *Gruba* czasoprzestrzeń charakteryzuje wyraźna specyfika, jego bohaterki, pracownice KWK Rydułtowy-Anna w Pszowie na Górnym Śląsku, jak zauważył Marcin Sauter, tworzą zamknięty i do pewnego stopnia egzotyczny świat, niczym mieszkanki Tybetu. W recenzjach często podkreśla się, że Maria Zmarz-Koczanowicz jest „w polskim dokumencie najbardziej wnikliwą portrecistką współczesności”⁷. Wyróżnikiem jej filmów jest „socjologizujący sposób patrzenia na rzeczywistość”⁸, a także indywidualne podejście, w którym dominuje „zabawa, ironia, groteska, absurd, wyłamanie się «z martyrologicznego kiczu»”⁹. Na pytanie: „Co jest dla ciebie w dokumencie najważniejsze?” Odpowiada: „Podoba mi się to, że się wchodzi w jakiś świat, odkrywa się go, co więcej – odkrywa

⁵ M. Sauter, M. Cuske, *BKF Masterclass. Spotkanie z Marią Zmarz-Koczanowicz*. Bydgoska Kronika Filmowa i Kino Orzeł, <https://www.youtube.com/watch?v=2mw1MNUdIGI> [dostęp 27.08.2024].

⁶ M. Wroński, O „grubie”, o Śląsku i o górniczym życiu. Powstanie film o kobietach pracujących na kopalniach, „Dziennik Zachodni”, 03.04.2015.

⁷ Ł. Maciejewski, *Maria Zmarz-Koczanowicz*, „Machina” 2009, nr 4.

⁸ Twórcy: Maria Zmarz-Koczanowicz, „Culture.pl” 05.08.2020, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-zmarz-koczanowicz> [dostęp 27.08.2024].

⁹ Tamże.

się wielokrotnie: w trakcie zbierania informacji, podczas zdjęć i w czasie montażu. Nieraz wychodzą zdumiewające rzeczy. Dokument ma dla mnie przede wszystkim znaczenie poznawcze”¹⁰. Podobnie było w przypadku realizacji *Gruby*, której zamysł opierał się nie tylko na uchwyceniu rzeczywistości, ale także na przeprowadzeniu próby topoanalizy, szukaniu prawdy o ludziach i miejscach. Sprzyjała temu atmosfera na planie, której podstawą było wzajemne zaufanie i chęć nawiązania głębszej więzi z bohaterkami, po to, by, jak to określiła reżyserka: „uczciwie wejść w ich świat”¹¹. W tym przypadku duże znaczenie miało wycucie specyfiki etnicznej przez ekipę filmową, docenienie szczerości Ślązaków, znanej z opowieści Kazimierza Kutza o pracy na planie jego śląskich filmów, specyficznego poczucia humoru i dystansu do siebie i świata, który też sprawił, że bohaterki i bohaterowie *Gruby* nie obawiali się ukazanej na ekranie perspektywy krytycznej wobec problematyki kopalni i struktury polskiego przemysłu wydobywczego.

Zastosowane przez reżyserkę podejście można nazwać typowo antropologicznym. Jego celem jest znalezienie kompletnego krajobrazu, w który się wchodzi, i w którym przeprowadza się obserwację uczestniczącą danego środowiska społeczno-kulturowego i danej zbiorowości, przyglądając się jej od wewnątrz jako jeden z jej członków, partycypujący w codziennym życiu i przyjmujący jej punkt widzenia. Inspiracją była dla reżyserki metoda podpatrzona w latach 90. w trakcie stypendium w USA, u twórców amerykańskich.

W Ameryce zobaczyłam, że niemal wszyscy z filmowego *offu* tworzyli kino bardzo osobiste, studenci kręcili filmy o swoich matkach, ojcach, zwierali się z intymnych problemów – mówi reżyserka. – U nas tego nie było, bo właśnie komuna uniemożliwiała uprawianie tego typu kina. Zdałam sobie sprawę, jak wielką wartością dokumentu może być tego rodzaju otwartość, bezpośredniość. Równolegle w Ameryce obejrzałam klasykę kina bezpośredniego¹².

Po powrocie do Polski Koczanowicz zaczęła realizować filmy, naśladowując tę właśnie poetykę, starając się podążać z kamerą za tym, co się aktualnie dzieje, nie stroniąc od polityki i śmiało wchodząc w różne środowiska i zbiorowości ludzkie.

¹⁰ J. Armata, Często myślę kadrem. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz, „Magazyn Filmowy” 2015, nr 1, t. 41, s. 11.

¹¹ M. Sauter, M. Cuske, BKF Masterclass. Spotkanie z Marią Zmarz-Koczanowicz.

¹² J. Armata, Często myślę kadrem. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz, s. 8.

Jednym z takich miejsc jest ukazana w filmie *Gruba śląska* kopalnia znajdująca się w fazie ekonomiczno-kulturowych przemian, widziana oczami pracujących w niej kobiet. Horyzont ukazanych w filmie zdarzeń stanowi zakończenie eksploatacji i szerzej koniec epoki węgla kamiennego, co na Górnym Śląsku oznacza zarazem schyłek wielowiekowej tradycji i kultury, albowiem kopalnia i górnictwo to istotna część lokalnego dziedzictwa. KWK Rydułtowy-Anna, jak to zostaje wyjaśnione w filmie, generuje straty, w ciągu kilku lat kopalnia ma zakończyć działalność. Zbudowany na węglu krajobraz ukazuje swą najbardziej destrukcyjną, diaboliczną wręcz formę. Zakład przeróbki mechanicznej, a ściślej mówiąc tak zwana płuczka, w której pracują trzy robotnice, ukazana jest jako miejsce przypominające piekielne czarne czeluście. Obraz przenikają ciemność przecinana iskrami płomieni ognia i wilgoć, kojarzące się z wnętrzem ziemi, słysząc ciężki i miarowy stukot maszyn. W powietrzu unoszą się żrące opary, w nozdrza wdzierają się pył i brud. Ubrane w drelichowe ubrania kobiety, których postaci niewiele różnią się od mężczyzn, pracują w warunkach tylko trochę lepszych aniżeli ich poprzedniczki sprzed pół wieku, na tle niemodernizowanych budynków industrialnych, należących do minionej epoki. Gołym okiem widać tu ślady nieumiarowanej eksploatacji, a urządzenia pamiętają czasy, kiedy kierowani tu byli do przymusowej pracy więźniowie Auschwitz. Mimo że w czasach koniunktury inne było myślenie o kopalni i górnictwie, do dziś dają o sobie znać rudymenty socjalistycznego gospodarowania: roztrwianie materiału, nadmiar kadry nadzorującej, niedobory w zakresie realnego zapewnienia bezpieczeństwa i ochrony pracy. Hierarchiczna struktura zarządzania sprzyja patologicznym zjawiskom takim jak nadużycia w zakresie kontroli, wykorzystywanie pracy robotników przez system, słabsze uposażenie finansowe kobiet. Wszystko to razem przypomina, jak nieopłacalne jest polskie górnictwo i jak nakłady pracy są marnotrawione¹³.

Ukazany w filmie krajobraz, choć ewidentnie skazany na zagładę, waloryzowany jest niejednoznacznie. Z jednej strony może on stanowić przykład nowej ikonografii Śląska – przestrzeni ogarniętej zapaścią i dekoniunkturą, pogłębiającymi się trudnościami ekonomicznymi wynikającymi z redukcji zatrudnień i likwidacji kopalń oraz ich skutkiem – degradacją dawnego etosu. Z drugiej strony odtwarza on specyficzną atmosferę Śląska, w którym odchodzenie tradycyjnej ekonomii wywołuje nieodwracalne procesy zmiany kulturowej i prowadzi do transformacji tradycyjnych ról społecznych. Symbolami przemian kobiecej tożsamości są postacie trzech charyzmatycznych

¹³ *Lubuskie Lato Filmowe 2017 – Spotkanie z Marią Zmarz-Koczanowicz po projekcji filmu Gruba*, https://www.youtube.com/watch?v=wQPTBJ_GmrY [dostęp 27.08.2024].

bohaterek. Ich codzienność to praca na płucze, trudna i wyczerpująca, odbywana w systemie zmianowym, jednak niedoceniana. Jak mówi o tym reżyserka: „O ile o górnikach z dołu już nakręcono niejeden film, to kobiet z przeróbki tak jakby się nie zauważało. Tymczasem one pracują często nie mniej ciężko od dołowców, ale zarabiają już znacznie mniej”¹⁴. Ukazany na ekranie heroizm kobiet-górniczek to ciche bohaterstwo dokonujące się każdego dnia, cierpliwe pokonywanie wyzwań, jakie niesie ze sobą praca ponad siły, usterki przestarzałych maszyn (które niejednokrotnie kobiety same zmuszone są usuwać) i pryncypialność urzędników górniczych, do czego dochodzi strach o utratę pracy i odliczanie dni do emerytury. Perspektywa kobiet widzianych oczyma kobiety przełamuje głęboko zakorzeniony w społeczności Ślązaków wzorzec proksemiczny, zgodnie z którym kopalnia to strefa kategorycznie męska, ukazując jednocześnie zmianę tradycyjnych wzorów genderowych. Postawy uległości i nieodporności psychicznej mężczyzn oraz paternalistyczna energia kobiet, które przejmują odpowiedzialność za sprawy egzystencji, świadczą o głębokich przemianach patriarchalnych stosunków rodzinnych i społecznych na Śląsku, na którym dochodzi do dezaktualizacji wzoru kulturowego mężczyzny zarabiającego na utrzymanie i kobiety-gospodyni opiekującej się domem¹⁵.

Na trop drużyny kobiecej w Rydułtowach reżyserka wpadła wraz ze swoim producentem Adamem Montrezorem za pośrednictwem związku zawodowego „Solidarność”. Już po pierwszej rozmowie z Krystyną Tworzewską, Urszulą Bombik i Aleksandrą Czugałą dostrzegła w kobietach olbrzymi potencjał przypominający ten ze znanego dokumentu Ireny Kamińskiej z 1980 roku. O ile jednak postaci ukazane w *Robotnicach* były to kobiety zgaszone, załamane, bez chęci walki, jej bohaterki potrafiły przeciwstawić się brutalnemu życiu i trudnym warunkom pracy, zachować siłę i pewność siebie, nie oczekując współczucia, a raczej przeciwnie, wykazując zaangażowanie. Własną pracę i wynikającą z niej zmianę ról i modeli życia rozumieją one nie jako przejaw degeneracji, ale próbę racjonalnego zestrojenia obowiązującej w kulturze aksjologii z uwarunkowaniami ekonomicznymi i zmianami cywilizacyjnymi współczesnego świata. Tym, co w szczególny sposób wynika z filmu, jest dojście do głosu perspektywy mniejszościowej. Jak zauważył Michał Piepiórka:

¹⁴ Twórcy: Maria Zmarz-Koczanowicz, „Culture.pl”, 05.08.2020, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-zmarz-koczanowicz> [dostęp 27.08.2024].

¹⁵ Zob. I. Copik, *Śląsk i kobieta. Filmowe przestrzenie kobiecej tożsamości*, w: *Filmowe przestrzenie Górnego Śląska*, red. A. Gwóźdź, Regionalny Instytut Kultury, Katowice 2018, s. 91–119.

twórcy jak Maria Zmarz-Koczanowicz, którzy są wyczuleni na kwestie społeczne i oddają głos tym, którzy sami nie posiadają odpowiedniej siły przebiccia, by stać się widzialnymi w sferze publicznej. [...] *Gruba* jest przykładem dokumentu współodczuwającego, gdzie kamera jest wyjątkowo blisko bohaterek – stara się oddać ich stosunek do otaczającej rzeczywistości i wspierać w działaniu. Nie ma w tym jednak niczego z cierpiętnictwa i użalania się nad ciężkim losem portretowanych kobiet. Jest za to sprawiedliwy obraz tego, jak wygląda ich codzienność, naznaczona nieustanną walką o własne prawa i godność. To przykład dokumentu zarazem społecznie zaangażowanego, jak i zwyczajnie po ludzku ciepłego¹⁶.

Angry Inuk (2016). Krajobraz kanadyjskiej północy

O ile film polskiej reżyserki będący reprezentacją kina społecznego poświęcony jest analizie rzeczywistości, w której funkcja obserwacyjna dominuje nad partycypacyjną, o tyle drugie z analizowanych dzieł jest przykładem wypowiedzi bezpośredniej, osobistej z przewagą funkcji uczestniczącej¹⁷. Pochodząca z Kanady rdzenna reżyserka, producentka i aktywistka Alethea Arnaquq-Baril w pełnometrażowym dokumencie *Angry Inuk* (2016) zabiera widzów do swojej rodzinnej wioski Kimmirut po to, by przedstawić argumentację potwierdzającą prawo do polowań na foki przez Inuitów, dla których są one niezbędnym środkiem utrzymania. Film zrealizowany w wytwórni filmów dokumentalnych i mediów interaktywnych *Eye Steel Film* w Montrealu zajmującej się kinem zaangażowanym społecznie, będącym katalizatorem zmian społecznych i politycznych, przy udziale środków z agencji filmowej *National Film Board of Canada* spotkał się z zainteresowaniem na całym świecie, zebrał wiele pozytywnych recenzji, otrzymał też między innymi nagrodę dla najlepszego filmu dokumentalnego na *ImagineNATIVE Film + Media Arts Festival* w Toronto. W obsadzie filmu znaleźli się naturszczycy, wystąpiła w nim sama reżyserka Arnaquq-Baril, a także Aaju Peter, orędowniczka lokalnej tradycji, prawniczka i projektantka odzieży z foczych futer oraz przedstawiciele społeczności Inuitów zamieszkujących okolice Baffin Island (Ziemi Bafina), największej wyspy Archipelagu Arktycznego i obszaru Nunavut, stolicę Iqaluit oraz miejscowości Kimmirut i Pangnirtung, dla których polowania na foki są niezbędne do przetrwania. Kamera śledzi ich codzienność w surowych warunkach arktycznej kanadyjskiej północy, w któ-

¹⁶ M. Piepiórka, *Krakowski Festiwal Filmowy #2 – z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości*, „Blżej ekranu”, 29.05.2017 [dostęp 27.08.2024].

¹⁷ Zob. I. Copik, *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, s. 98.

rej panuje wieczna zima, a temperatura spada nawet do -50 stopni Celsjusza, a następnie podąża za nimi do Europy, gdzie starają się doprowadzić do uchynienia unijnego zakazu dotyczącego dystrybucji produktów z fok.

Cel, jaki stawia sobie Arnaquq-Baril w filmie, niewątpliwie stanowi trudne wyzwanie: przekonać widzów, że polowania na foki rzeczywiście są uzasadnione. Reżyserka reprezentuje tym samym zupełnie inne podejście do kwestii zwierząt niż to, które zdominowało główny nurt publicznej dyskusji w ciągu ostatnich lat. Organizacje takie jak Greenpeace, International Fund for Animal Welfare (IFAW), CEO of Humane Canada, zajmujące się ochroną praw zwierząt, atakują środowiska Inuitów i oceniają ich działalność jako niemoralną i haniebną¹⁸. Wysuwane przez aktywistów argumenty opierają się na stwierdzeniach o niewinności fok, które są zabijane na skalę przemysłową w brutalny sposób oraz na tym, że wskutek polowań tracą życie głównie osobniki młode, a większość myśliwych przed odarciem ze skóry nie sprawdza, czy na pewno foka jest martwa. Z kolei liderzy Inuitów przypominają, że tradycyjne polowania są humanitarne, a środowisko naturalne i jego ochrona są dla lokalnej społeczności bardzo ważne. Focze mięso w lodowatym arktycznym krajobrazie jest jedynym niemal źródłem pożywienia, natomiast pozyskiwane futra chronią ludzi przed żywiołami i są warunkiem lokalnej ekonomii opartej na komercyjnym rynku foczych skór. Film na różne sposoby ilustruje, w jaki sposób polowania na foki są integralną częścią życia rdzennych mieszkańców wschodniego wybrzeża Kanady. Dowiadujemy się, że kiedyś był to dobrze prosperujący motor gospodarki Inuitów. Całkowicie zmieniły tę sytuację kampanie przeciwko polowaniom na foki, które spowodowały wprowadzenie przez rządy – szczególnie w Unii Europejskiej – licznych zakazów. W rezultacie od początku lat 80. Inuici odcięci od globalnego rynku zaczęli doświadczać poważnych problemów ekonomicznych.

Dziś konflikt pomiędzy grupami obrońców środowiska a mieszkańcami Arktyki ma charakter polityczny. Jak czytamy w recenzji filmu: „Przeciwnicy polowań na foki, z których prawie żaden nigdy nie odwiedził rdzennej społeczności, nadal utrwalają fikcję, że foki są gatunkiem zagrożonym i liczą, że urocze białe maskotki wzbudzą współczucie dla zwierząt, mimo że polowanie na białe foki jest zakazane od dziesięcioleci”¹⁹. W rzeczywisto-

¹⁸ Q&A with Alethea Arnaquq-Baril – *Angry Inuk*, Concordia University, Montreal 12.12.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=nPVxtVZGkss> [dostęp 27.08.2024].

¹⁹ S. G. Cole, *Angry Inuk: Powerful doc slams seal hunt protesters*, „New Toronto”, 28.10.2016, <https://nowtoronto.com/movies/angry-inuk-powerful-doc-slams-seal-hunt-protesters/> [dostęp 27.08.2024].

ści siła globalnego oddziaływania zorganizowanych obrońców praw zwierząt wykracza poza realizację celu ochrony środowiska naturalnego i bezinteresownego działania na rzecz dobra publicznego. „To ogromne organizacje – mówi reżyserka. – Ludzie myślą o nich jako o małych fundacjach, które starają się ratować świat, tymczasem są to potężne instytucje, które prowadzą własną politykę”²⁰, na ekranie odsłania fakt, że masowe kampanie przeciwko polowaniom na foki przynoszą olbrzymie dochody, co nie zgadza się ze statutową podstawą działania organizacji pozarządowych, jaką jest formuła *non profit*.

Film staje się naprawdę interesujący, gdy Arnaquq-Baril próbuje porozumieć się z organizacjami broniącymi praw zwierząt, które naciskają na dalsze uszczelnianie przepisów. E-maile pozostają bez odpowiedzi, spotkania są odwoływane w ostatniej chwili; nawet akcje protestacyjne są wstrzymywane, gdy okazuje się, że będą na nich obecni przedstawiciele Inuitów. Reżyserka wysuwa kilka mocnych twierdzeń na temat motywów, jakimi kierują się stowarzyszenia, mówiąc między innymi, że doskonale zdają sobie sprawę ze szkód, jakie wyrządzają Inuitom, ale utrzymują swoją strategię, ponieważ zagrożone foki przynoszą konkretne zyski²¹.

Zarówno w filmie, jak i w wywiadach Arnaquq-Baril powołuje się na inne ekologiczne grzechy Kanady. Kopalnie uranu, odwierty ropy na morzu, testy sejsmiczne, zatrucie flory i fauny rżącą to tylko niektóre z przykładów podważających budowany od lat wizerunek „zielonego kraju”. Argumentuje, iż biorąc pod uwagę, że fermy przemysłowe w Ameryce Północnej i Europie prowadzą masową hodowlę klatkową w godnych pożałowania warunkach, wydaje się, że skupianie publicznej uwagi na tradycyjnych polowaniach na foki jest całkowicie nieuzasadnione.

Zastosowane w filmie podejście to kameralna, intymna wręcz wypowiedź, w której wyraźnie daje o sobie znać topofilia – przywiązanie do „swojego” miejsca. Jest to widoczne już od pierwszych scen. Arnaquq-Baril rozpoczyna swój dokument nie od bezpośredniego odpierania argumentów grup prozwierzęcych, ale od wyznania: „Kocham wiosnę”, po którym na ekranie ukazuje się szeroka panorama arktycznej północy i krajobraz widziany oczyma rdzennej kobiety, dla której jednym z najwcześniejszych wspomnień jest obraz wyprawy na polowanie wraz z całą rodziną, godziny spędzone na czujnym spoglądaniu na morze w nadziei, że foka wypłynie na powierzchnię wody. W innym miejscu widzimy bohaterkę wraz z przyjaciółką

²⁰ Q&A with Alethea Arnaquq-Baril.

²¹ J. Kermode, *Angry Inuk*, „Eye for Film”, Jan 27, 2017, <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/angry-inuk-2016-film-review-by-jennie-kermode> [dostęp 27.08.2024].

jak z rozrzewnieniem oglądają zdjęcie przedstawiające roześmiane twarze dzieci ubrudzone konsumowanym na surowo mięsem foczym. Komentarz, jaki się pojawia w tej scenie, jest jednoznaczny: pojęcia tego, co miłe, dobre, czułe są relatywne i zależą od danej kultury. To, co w jednej szerokości geograficznej może się wydawać szokujące, w innej jest po prostu naturalne. Wspomniane sekwencje potwierdzają przy tym, jak ważne dla reżyserki, będącej zarazem współproducentką filmu, było to, by jej dzieło stanowiło wypowiedź osobistą i niezależną artystycznie, z ekspresyjnie zaznaczoną perspektywą lokalną. Dlatego też zresztą starannie dobierała sponsorów swojej produkcji (rezygnując na przykład z funduszy rządowych z Nunavut).

W sumie powstał film, który jest nie tyle dokumentem promującym praktyki myśliwskie w obszarze Arktyki, co niezwykle żarliwym apelem o zrozumienie różnicy kulturowej oraz przyznanie prawa do samostanowienia, którego wciąż często się odmawia rdzennym społecznościom. Zamierzoną strategią komunikacyjną wokół działań dystrybucyjnych było otwarcie się na dialog, który mógłby pomóc małej i peryferyjnej grupie przełamać dominujący publiczny dyskurs. W tym celu wykorzystano siłę mediów społecznościowych, umożliwiającą dotarcie do tysięcy użytkowników Facebooka i Instagrama za pomocą hashtagów #angryinuk czy #sealfie. Wszystko po to, aby spopularyzować temat, a także zmobilizować jak najliczniejsze grupy lokalnych aktywistów i za ich pośrednictwem włączać się w międzynarodową debatę, obnażając przy tym powielane w mediach kłamstwa na temat Inuitów oraz dementując pogłoski o ich rzekomym negatywnym wpływie na środowisko naturalne i stan populacji fok²². W tym działaniu ważne były emocje i zaangażowanie, które daje o sobie znać już w samym tytule filmu *Angry Inuk*. Jak jednak tłumaczy reżyserka, tytuł jest nieco przewrotny, gdyż w gruncie rzeczy film ma być katalizatorem gniewu, który będzie skłaniał do podjęcia działań w obronie własnej tradycji, jednak w spokojny i rozsądny sposób, bez ryzyka utraty panowania nad sobą²³.

To właśnie ów potencjał aktywizmu i zaangażowania w ważne społeczno-polityczne problemy dostrzegalny w dziele Arnaquq-Baril najbardziej docenili recenzenci w Kanadzie. Po premierze filmu pisano: „Podczas gdy kamera rejestruje wspaniałe arktyczne krajobrazy, narracja śledzi wieloletnią walkę z międzynarodowym ustawodawstwem [...] *Angry Inuk* daje wiele

²² Zob. B. Gibson, *Angry Inuk*, „Vue Weekly”, Oct 28, 2016, <http://www.vueweekly.com/film/angry-inuk/> [dostęp 27.08.2024].

²³ *Q&A with Alethea Arnaquq-Baril*.

do myślenia”²⁴, a także: „*Angry Inuk* jest jednym z najbardziej osobistych filmów politycznych i zachęca do przyłączenia się do walki”²⁵. W innych omówieniach pojawiały się spostrzeżenia, że „wielkim osiągnięciem tego poruszającego małego filmu jest to, jak przekonująco ukazuje drugą stronę sytuacji”²⁶, a także że z imponującą energią „podejmuje się w nim walkę z kruczatą przeciwko polowaniom na foki, której chwytające za serce przesłanie zakorzeniło się w świadomości społecznej”²⁷. Uznano, że film stanowi

godną odpowiedź dla tych, którzy sprzeciwiają się polowaniom na foki, ale świadomie ignorują fakt, że międzynarodowe zakazy poważnie ograniczają aktywność myśliwską podejmowaną w celu zaspokojenia własnych potrzeb, niezbędną dla przeżycia członków społeczności arktycznych²⁸.

Tym, co może być interesujące dla międzynarodowej publiczności jest natomiast fakt, że film rdzennej reżyserki przełamuje stereotyp „Eskimosów” – małej, zacofanej społeczności żyjącej na obrzeżach cywilizacji, a także uświadamia, że praktyki kolonialne to nie tylko przeszłość, że nadal istnieją struktury i sposoby myślenia, które dyskryminują ludność pierwszych narodów. Ogółem fascynujący dokument Arnaquq-Baril to przykład kina zaangażowanego. Jego przesłaniem jest pogląd, że tradycyjna kultura nie ulega erozji, a jedynie transformuje się w inne formy. Idąc za przykładem lokalnych aktywistów, reżyserka wierzy zatem w to, że rynek foczych skór można odnowić poprzez wprowadzenie nowoczesnego designu i urozmaicenie rękodzieła, a Inuici jak przed laty mogą być samowystarczalni i w zrównoważony sposób uczestniczyć w globalnej gospodarce. Z kolei wzorem indygennej feministki autorka filmu *Angry Inuk* wyraża podejście krytyczne wobec publicznych dyskursów, będąc wyczuloną na wszelkie jawne i ukryte formy dominacji i wyrażając sprzeciw wobec narzuconych przez państwo osadnicze założeń normatywnych i strukturalnych. Motywem przewodnim wyrażnie

²⁴ B. McKnight, *Angry Inuk offers much to chew on*, „Seattle Times”, 20.06.2017, <https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/siff-2017-highlights-of-the-film-festivals-second-week/> [dostęp 27.08.2024].

²⁵ P. Mullen, *Angry Inuk*, „Point of View Magazine”, 11.05.2016, <https://povmagazine.com/review-angry-inuk/> [dostęp 27.08.2024].

²⁶ T. Dunlevy, *Angry Inuk takes on anti-sealing crusaders*, „Montreal Gazette”, 09.02.2017, <https://montrealgazette.com/entertainment/movies/movie-review-angry-inuk-takes-on-anti-sealing-crusaders> [dostęp 27.08.2024].

²⁷ Tamże.

²⁸ B. Wheeler, *Doc challenges well-funded anti-sealing campaigners*, „Globe and Mail”, 28.10.2016, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/angry-inuk-doc-challenges-well-funded-anti-sealing-campaigners/article32547238/> [dostęp 27.08.2024].

dostrzegalnym w jej dziele jest zorientowanie na działania oparte na analizie politycznej i doświadczeniu mniejszości, których celem jest radykalna transformacja, zmiana świata.

Konkluzje

Krajobrazy ukazane w omówionych przez mnie filmach dokumentalnych pod względem artystycznym są wobec siebie kontrastowe. Jeden czarny, industrialny, podziemny i gorący przypomina piekielne czeluście, drugi czysty, biały, zaśniewony i mroźny, pozornie wydaje się nietknięty ludzką ręką i niebiańsko dziewiczy. Faktycznie obydwie podejmują problem dyskusyjnych, z punktu widzenia współczesnych globalnych dyskursów, tradycyjnych sposobów gospodarowania, które są fundamentem lokalnych kultur, obydwie też skłaniają do refleksji nad kondycją współczesnych małych i peryferyjnie zlokalizowanych wspólnot. Można powiedzieć, że w terminologii współczesnych badaczy filmu obydwie omówione tytuły to „filmy krajobrazowe”, będące opowieściami o miejscach. Jak krajobraz filmowy w analizowanych dziełach wyraża kulturową pozycję mniejszościową? Zarówno w przypadku śląskiej kopalni, jak i arktycznych przestrzeni kanadyjskiej północy krajobraz sugeruje „przesunięcia” znaczeniowe w stosunku do utrwalonych w globalnej kulturze wizji, pokazuje strefy alternatywnych punktów widzenia, przede wszystkim punkt widzenia „innego” (autochtona, kobiety), których perspektywa różni się od mainstreamowej. Co istotne, reżyserki nie kwestionują obecnych w publicznym dyskursie imperatywów takich jak konieczność ochrony praw zwierząt, działań proekologicznych i prośrodowiskowych. Ich przesłaniem jest raczej podejście krytyczne w stosunku do polityki tożsamości, ekonomii i kultury postulujące konieczność uwzględnienia w debacie na temat problemów współczesnego świata większego skomplikowania procesów modernizacji i napięć globalne/lokalne oraz wzięcia pod uwagę różnych punktów widzenia. Obydwie dzieła wyrażają perspektywę kobiecą i zaangażowaną, ułożoną na przecięciu dyskursów lokalnego, postkolonialnego i feministycznego²⁹. Jest to pozycja, która wyjątkowo uwrażliwia widza na problematykę zmiany świata, transformacji, emancypacji i zrównoważonego rozwoju. Pozwala demaskować mity i stereotypy kulturowe, tropić praktyki neokolonialne i przemocowe, wносить własne propozycje rozwiązań problemów społeczno-kulturowych.

²⁹ Zob. J. Green, *Taking More Account of Indigenous Feminism*, w: *Making Space for Indigenous Feminism*, Fernwood Publishing, Halifax-Winnipeg 2017, s. 1–17.

Bibliografia

- Armata Jerzy (2015), *Często myślę kadrem. Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz*, „Magazyn Filmowy”, nr 1 (41), s. 4–11.
- Cole Susan G. (2016), *Angry Inuk: Powerful doc slams seal hunt protesters*, „New Toronto” <https://nowtoronto.com/movies/angry-inuk-powerful-doc-slams-seal-hunt-protesters/> [dostęp 27.08.2024].
- Copik Ilona (2018), *Śląsk i kobieta. Filmowe przestrzenie kobiecej tożsamości*, w: *Filmowe przestrzenie Górnego Śląska*, red. A. Gwóźdź, Katowice: Regionalny Instytut Kultury, s. 91–119.
- Copik Ilona (2023), *Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, nr 49, t. 1, s. 89–110.
- Dunlevy T’Cha (2017), *Angry Inuk takes on anti-sealing crusaders*, „Montreal Gazette”, <https://montrealgazette.com/entertainment/movies/movie-review-angry-inuk-takes-on-anti-sealing-crusaders> [dostęp 27.08.2024].
- Gibson Brian (2016), *Angry Inuk*, „Vue Weekly”, <http://www.vueweekly.com/film/angry-inuk/> [dostęp 27.08.2024].
- Green Joyce (2017), *Taking More Account of Indigenous Feminism. An Introduction*, w: *Making Space for Indigenous Feminism*, red. J. Green, Halifax-Winnipeg: Fernwood Publishing, s. 1–20.
- Helphand Kenneth I. (1986), *Landscape Films*, „Landscape Journal”, nr 1, t. 5, s. 1–8.
- Kermode Jennie (2017), *Angry Inuk*, „Eye for Film”, <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/angry-inuk-2016-film-review-by-jennie-kermode> [dostęp 27.08.2024].
- Maciejewski Łukasz (2009), *Polska szkoła dokumentu. Maria Zmarz-Koczanowicz*, „Machina”, nr 4, s. 111.
- McKnight Brent (2017), *Angry Inuk Offers Much to Chew on*, „Seattle Times”, <https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/siff-2017-highlights-of-the-film-festivals-second-week/> [dostęp 27.08.2024].
- Mullen Pat (2016), *Angry Inuk*, „Point of View Magazine”, <https://povmagazine.com/review-angry-inuk/> [dostęp 27.08.2024].
- Lefebvre Martin (2006), *Introduction*, w: *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, New York: Routledge, s. xi–xxxi.
- Lubuskie Lato Filmowe 2017 – Spotkanie z Marią Zmarz-Koczanowicz po projekcji filmu *Gruba*, <https://www.youtube.com/watch?v=wQPTBJ-GmrY> [dostęp 27.08.2024].
- Piepiórka Michał (2017), *Krakowski Festiwal Filmowy #2 – z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości*, „Blżej ekranu”, <http://blzejekranu.pl/krakowski-festiwal-filmowy-2-z-przeszlosci-terazniejszosci-i-przyszlosci/> [dostęp 27.08.2024].
- Q&A with Alethea Arnaquq-Baril – *Angry Inuk*, Concordia University, Montreal, 12.12.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=nPVxtVZGkss> [dostęp 27.08.2024].
- Sauter Marcin, Cuske Maciej, *BKF Masterclass, Spotkanie z Marią Zmarz-Koczanowicz*, Bydgoska Kronika Filmowa i Kino Orzeł, <https://www.youtube.com/watch?v=2mw1MNUdIGI> [dostęp 27.08.2024].
- Twórcy: *Maria Zmarz-Koczanowicz*, „Culture.pl”, 05.08.2020, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-zmarz-koczanowicz> [dostęp 27.08.2024].

- Wheeler Brad (2016), *Doc Challenges Well-funded Anti-sealing Campaigners*, „Globe and Mail”, <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/film-reviews/angry-inuk-doc-challenges-well-funded-anti-sealing-campaigners/article32547238/> [dostęp 27.08.2024].
- Wroński Michał (2015), *O „grubie”, o Śląsku i o górniczym życiu. Powstanie film o kobietach pracujących na kopalniach*, „Dziennik Zachodni”, 03.04.2015.

The Perspective of Cultural Transformation: Economies of Local Landscapes Through the Lens of Female Film Directors in Poland and Canada

Abstract

This article analyses two documentary films: *Angry Inuk* (2016, directed by A. Arnaquq-Baril) and *Gruba* (2017, directed M. Zmarz-Koczanowicz). The author points out that local landscapes nowadays often become the focus of researchers' attention not only because they create a specific image of culture, but because they accumulate tensions related to the negative impact of traditional industrial structures on ecosystems. Traditional ways of sustenance, which for years have been the basis for the economic livelihood of local communities, are today fraught with irreconcilable contradictions and, as such, are highly controversial. While supporting small indigenous communities, the traditional lifestyles and social practices are at the same time entangled with ecological issues, animal rights and the concept of sustainable development. In the context of artistic expression, these issues are usually accompanied by ideas of social engagement and activism, which constitutes an essential point of reference for the author of this article. In film studies, the corresponding category is that of “participatory landscape”. The diverse cinematic geographies (Poland, Canada), whose background is on the one hand mining (Silesia), and on the other, the seal hunting industry (Nanavut), provide the basis for a comparative approach. This demonstrates how contemporary women from different latitudes create cinematic representations of local cultures, taking into account the tensions between the global and the local, the traditional and the modern, while proposing alternative images to those typical of mainstream global culture.

Keywords: cinematic landscape, film anthropology, documentary cinema, locality, women's cinema