
Krajobraz po transformacji

Elżbieta Rybicka

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 203–227

DOI: 10.18318/td.2023.2.12 | ORCID: 0000-0002-7643-5647

Trzeci krajobraz¹, „krajobraz nieintencjonalny”², „krajobraz zaburzony”³, „krajobraz postindustrialny”⁴ – to zapewne tylko niektóre z pojęć mierzących się z osobliwą specyfiką oraz zróżnicowanymi aspektami krajobrazu intensywnie przekształconego przez ludzką działalność, zwłaszcza przemysłową. Ich wielość mówi o konfuzji, jaką wywołują próby uchwycenia krajobrazu „po człowieku” – czy to krajobrazy postnaturalne?

-
- 1 G. Clément, *Manifest trzeciego krajobrazu*, przeł. M. Turnau, „Autoportret” 2019, nr 3. <https://autoportret.pl/artykuly/manifest-trzeciego-krajobrazu/> (3.12.2020).
 - 2 M. Gandy, *Unintentional Landscapes*, „Landscape Research” 2016, vol. 41, no. 4, s. 433-440.
 - 3 A. Brylska, *Radioaktywne kwiaty wiśni. Relacje Japończyków ze skażonymi obszarami wokół elektrowni Fukushima Daiichi*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 147.
 - 4 W. Höfer, V. Vicenzotti, *Post-industrial Landscapes: Evolving Concepts*, w: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. by P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, Routledge, London–New York 2013.

Elżbieta Rybicka

– dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych (Wydział Polonistyki UJ). Zainteresowania badawcze: zwrot przestrzenny, geopoetyka, kultura miasta, krajobraz w perspektywie kulturowej. Autorka m.in. książek: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* (2003), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (2014, Nagroda PAN im. A. Brücknera). Kontakt: elzbieta.rybicka@uj.edu.pl.

Postludzkie? Sztuczne? Przestrzenie „nowej dzikości”⁵? Analogiczne pytania pojawiają się nie tylko w dyskursie naukowym, ale również w kulturze, najczęściej wizualnej (przede wszystkim w fotografii), choć także w projektach artystycznych i gatunkach narracyjnych, szczególnie w ostatnich latach, gdy impulsem wywoławczym stał się kryzys środowiskowy. Chciałabym potraktować to rosnące zainteresowanie postindustrialnym krajobrazem jako punkt wyjścia do sformułowania kilku problemów, a przede wszystkim kwestii, co w nim dostrzegają (i z jakich powodów) współcześni twórcy oraz w jaki sposób poprzez praktyki kulturowe rekonceptualizują doświadczenie i rozumienie krajobrazu.

Ramą koncepcyjną dla analizy narracji oraz fotografii krajobrazowej będzie transformacja. Wyznacza ona horyzont czasowy – dotyczy procesów przekształcania krajobrazu w Polsce po 1989 roku i pytania o rolę zmian politycznych i ekonomicznych, zwłaszcza kryzysu i częściowego upadku przemysłu wydobywczego, w tych przeobrażeniach. O ile w latach dziewięćdziesiątych nie były one jeszcze wyraźnie dostrzegane i artykułowane, o tyle ostatnia dekada, ze względu na ich narastanie oraz mocniejsze wprowadzenie kontekstu globalnego, przyniosła rosnącą falę wielokierunkowych diagnoz, ostrzeżeń czy interwencji. Nie ma bowiem jednego dyskursu krajobrazowego – biorąc pod uwagę najnowsze praktyki (tekstowe, wizualne, dźwiękowe), można dostrzec, że zderzają się ze sobą różne perspektywy: kulturocentryczne i biocentryczne, apokaliptyczne i konsolacyjne, wywołane kryzysem klimatycznym czy inspirowane teoriami antropocenu lub kapitałocenu. I to one ustanawiają drugą, zdecydowanie szerszą optykę widzenia krajobrazu po transformacji, a zatem, by krótko doprecyzować, krajobrazu antropogenicznego, przekształconego przez działania ludzkie również na poziomie geologicznym i morfologicznym. Transformację będą zatem odnosić do dwóch skali: lokalnej, związanej z kontekstem polskim, oraz światowej, związanej z antropocenem oraz jego błyskawicznie namnażającymi się pochodnymi. Dzięki takiemu (nieco karkołomnemu) ujęciu można dostrzec przecinanie się dwu perspektyw: społeczno-ekonomicznej oraz środowiskowej.

Do analizy wybrałam głównie fotografię oraz literaturę niefikcyjną, ponieważ pozwalają one uchwycić krajobrazy antropocenu jako fenomen nie tyle bezpiecznie oddalony w czasie i przestrzeni, gdzieś daleko

5 I. Kowarik, *Cities and Wilderness: A New Perspective*, „International Journal of Wilderness” 2013, vol. 19, no. 3, s. 33.

i później, ile obecny tu i teraz, w bliskiej skali, w doświadczeniu niemal codziennym. Sposób rozumienia krajobrazu wynika natomiast ze specyfiki analizowanych zjawisk, która najlepiej współbrzmi z inspiracjami pochodzącymi z dwu źródeł. Pierwszym z nich jest mało znane, lecz warte przypomnienia ujęcie Stanisława Vincenza, który w szkicu z 1943 roku podkreślał materialność, relacyjność, haptyczność oraz sprawcze oddziaływanie krajobrazu:

„Krajobraz” to oczywiście nie tylko malarskie lub wzrokowe efekty, lecz także gleba, po której stąpamy, na której pracujemy, jej falistość lub równinność, jej wody – morza, rzeki lub moczary – jej powietrze, którym oddychamy: to, co nadaje postać ruchom człowieka, co formuje jego kroki, jego prace, jego ręce i nogi, jego postawę, zapewne jego oddech nawet⁶.

Drugim źródłem są teorie niereprezentacjonistyczne, koncepcje, które w geografii kulturowej pojawiły się w reakcji na dominujące ujęcia konstruktywistyczne, na nadmierną koncentrację na tekstach i obrazach⁷. Zwracają one uwagę na przeoczone wcześniej czynniki – doświadczenie ucieleśnione, zmysły, afekty, praktyki i działania, potencjał performatywny – akcentując taki sposób ujmowania krajobrazu, który dostrzega w nim, podobnie jak Vincenz, coś „więcej-niż-reprezentację”⁸.

Znikanie, drżenie, wydobywanie

Krajobraz po transformacji to przede wszystkim konsekwencja przynajmniej częściowego wycofania i ograniczenia rozwoju opartego na

-
- 6 S. Vincenz, *Krajobraz jako tło dziejów*, w: *Z perspektywy podróży*, Znak, Kraków 1980, s. 362-363.
 - 7 O rozwoju badań nad krajobrazem pisałam szerzej w artykule: *Krajobraz kulturowy. Między ideologiami a działaniami*, w: *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrowska, E. Twardoch, M. Gulik, Wydawnictwo Naukowe KATEDRA, Gdańsk 2015.
 - 8 Zob. E. Waterton, *Landscape and Non-Representational Theories*, w: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. by P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, Routledge, London–New York 2013; J. Wylie, *Landscape*, Routledge, London 2007, s. 162-169. Rekonceptualizacja krajobrazu pojawia się też w polskich badaniach – w estetyce (B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013) i antropologii (D. Angutek, *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji krajobrazu na prowincji. Od teorii do empirii*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013).

przemysle ciężkim i wydobywczym. By bardziej precyzyjnie rozpoznać jego złożoność i wielowymiarowość, warto usytuować go w dłuższej czasowo skali i rozpatrzyć na przykładzie szczególnego typu krajobrazu – śląskiego. Po transformacji politycznej to on najszybciej został poddany przekształceniom, on też, jako „krajobraz zbudowany na węglu”⁹, budzi najwięcej zbiorowych emocji w wymiarze zarówno lokalnym, jak i ogólnopolskim. Z kolei pojawienie się antropocenu jako kategorii opisowej dla współczesnych przekształceń uruchomiło poszukiwanie nowych rozwiązań, szczególnie w przypadku fotografii, uważanej zresztą za podstawowe narzędzie dokumentacji antropogenicznych zmian w krajobrazie¹⁰. W konsekwencji poharatany i „rozszarpany”¹¹ krajobraz Śląska, regionu, który jako pierwszy zmierzył się z industrializacją i jako pierwszy wszedł, przynajmniej po części, w etap postindustrialny, stał się najbardziej aktywnym obszarem dokumentowania transformacji.

Ruiny, także te postindustrialne, bywają jednak uwodzicielsko malownicze, z czego wynika współczesna popularność nurtu *ruin porn*¹². Fotografia śląskiego krajobrazu po transformacji musiała radzić sobie z tym wyzwaniem. Jedno z rozwiązań zaproponował Wojciech Wilczyk w długofalowym projekcie fotograficznym realizowanym od 1992 roku i prezentowanym etapami między innymi w wydanej wspólnie z Krzysztofem Jaworskim książce *Kapitał w słowach i obrazach*¹³ (2002), w albumie *Czarno-biały Śląsk* (2004) oraz na wystawie „Postindustrial” (2004). Adam Mazur nazywa fotografa „pejzażystą-rewizjonistą”¹⁴, gest krytyczny odnosi się w tym przypadku do

9 Odwołuję się do książki *Krajobraz zbudowany na węglu. Intelktualna i artystyczna perspektywa różnorodności krajobrazów w regionach poprzemysłowych*, red. J. Gorgoń, Instytut Ekologii Terenów Uprzemysłowionych, Katowice 2008. O kulturowych reprezentacjach krajobrazu śląskiego zob. także: E. Dutka, *Literackie krajobrazy Górnego Śląska*, w: *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014; I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2017; I. Kaczmarzyk, *Krajobraz, portret, maska. Studia o górnośląskim imaginariu przemysłowym*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2019.

10 CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22.

11 H. Waniek, *Rozszarpany krajobraz*, „Fabryka Silesia” 2013, nr 3, s. 13.

12 Zob. J. Żylińska, *Fotografia po człowieku*, przeł. P. Poniatońska, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 353-355.

13 K. Jaworski, W. Wilczyk, *Kapitał w słowach i obrazach*, Zakład Wydawniczy SFS, Kielce 2002.

14 A. Mazur, *Święta wojna*, w: W. Wilczyk, *Święta wojna*, Karakter, Kraków 2014, s. 8.

nurtu fotografii pejzażowej, który został zainicjowany koncepcją „fotografii ojczystej” Jana Bułhaka i jej późniejszymi kontynuacjami, zorientowanymi na estetyzację krajobrazu¹⁵. Dla samego Wilczyka punktem odniesienia są natomiast krzyżujące się obszary zainteresowań: śląską fotografią Michała Cały oraz różnymi nurtami dwudziestowiecznej fotografii dokumentalnej, zwłaszcza w jej odmianie topograficznej¹⁶.

Współczesna fotografia topograficzna często ogniskuje się na peryferiach i resztkach modernizacji. Taki był też krajobraz śląski na fotografiach Wilczyka – upadający, agonalny, porzucony na peryferiach w wyniku nowych procesów ekonomicznych i dezindustrializacji. Przemawiał znikaniem i pustką – nieobecnością ludzi, ruchu, działania, aktywności, pracy – w opustoszałych przestrzeniach po kopalniach, hutach, koksowniach, cynkowniach. A w zasadzie prawie pustką, to bowiem, czego Wilczyk nie mógł oficjalnie i w pełni udokumentować fotograficznie, zrelacjonował narracyjnie¹⁷. W tekście *Czarno-biały Śląsk*, zapisie topograficznym towarzyszącym albumowi, przedstawił swoje pierwsze wyprawy do koksowni „Walenty” w Rudzie Śląskiej w 1992 roku i to, co znalazło się poza później prezentowanymi kadrami:

Panowało tutaj jakieś dziwne ożywienie. Mimo że niemal zaraz wyciągnąłem z torby aparat fotograficzny i zacząłem robić zdjęcia, nikt właściwie nie zwracał na mnie uwagi. Spora grupa umorusanych mężczyzn zajęta była demontażem wszystkiego... co dało się w prosty sposób zdemontować. Wyglądało to trochę jak działania społeczności mrówek w kontakcie z jakimś martwym przedstawicielem fauny, co tak chętnie pokazują ostatnio w filmach przyrodniczych. Mrówki przy pomocy kluczy francuskich odkręcały wszystko, co dało się odkręcić, przy pomocy łomów wyrwały to, co dało się wyrwać lub oderwać. Inne mrówki zajmowały się transportem. Wynosiły na plecach albo wywoziły w dziecięcych

15 O tradycji polskiej fotografii pejzażowej zob. M. Szymanowicz, *O kontekstach utrwalania polskich terytoriów*, w: *Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, red. M. Michałowska, M. Szymanowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

16 O polskiej fotografii topograficznej zob. M. Michałowska *Czy istnieje „nowa topografia” w polskiej fotografii?*, w: *Procesy, sedymentacje, topografie*, s. 25-56. O „nowym dokumentalizmie”: A. Mazur, *Nowi dokumentaliści*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54/55, s. 299-311.

17 Wojciech Wilczyk jest nie tylko jednym z najbardziej cenionych fotografów, ale też poetą, autorem tomów: *Eternit* (Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002), *Realizm* (Wydawnictwo a5, Kraków 2017), *Minimalizm* (Convivo, Warszawa 2020).

wózeczka rury, rurki, śruby, zawory, kątowniki w rozmaitych rozmiarach, futryny okienne, w ogóle wszelkie żelastwo¹⁸.

Rejestrując tę scenę, Wilczyk podpowiada kontrapunktowy suplement do narracji fotograficznej – biologiczny, animalizujący język podkreśla ścisły związek pomiędzy rozkładem obiektów przemysłowych a witalnością rozbiórki, wtórnie naturalizując i obiekt przemysłowy, i proces destrukcji¹⁹. Postindustrialne życie po życiu, praca po pracy pokazuje też jednak alternatywny obieg materii i alternatywną ekonomię bezrobotnych, często byłych pracowników upadłych zakładów. Dawna produktywność przemysłowa przekształca się w praktykę nowego typu – w produktywność poprzemysłową, która równie intensywnie przeobraża krajobraz. Toczy się w nim zatem dalej aktywne życie, choć, ze względu na jego nielegalność, rzadko dokumentowane (ważnym wyjątkiem jest cykl fotograficzny *Biedaszyby* Arkadiusza Goli).

Jeśli fotografia uczy widzenia, to Wojciech Wilczyk w swym zapisie topograficznym oduczał „ładności” widoku, estetyzacji krajobrazu ruin przemysłowych²⁰. Ogniskował się na rozkładzie i rozpadzie, nie po to jednak, by wydobyć ich malowniczość lub pogrążyć nas w melancholii przemijania i katastrofy, lecz po to, by sprowokować pytania o wyparte konsekwencje transformacji politycznej i gospodarczej, o wstyd wywołany nieestetyczną industrializacją, choć ciągle jesteśmy jej, jak powiada, beneficjentami²¹. Wprowadzał zarazem w pole najeżone pułapkami – zarówno industrializacja, jak i jej koniec stawały się ambiwalentnymi procesami. Spektakularny upadek socjalistycznego (i nowoczesnego) mitu uprzemysłowienia zdradzał przecież bezwzględność nowego mitu jako ekonomicznej konieczności – dezindustrializacji. I równie bezwzględne uwikłanie w nierozwiązywalny konflikt pomiędzy kosztami społecznymi a kosztami ekologicznymi.

18 W. Wilczyk, *Czarno-biały Śląsk*, w: tenże, *Czarno-biały Śląsk*, Galeria Zderzak, Górnośląskie Centrum Kultury, Kraków–Katowice 2004, s. 7.

19 Co znaczące, Henryk Waniek w swym szkicu o przeobrażeniach krajobrazu śląskiego zauważa podobną analogię: „Władzę nad krajobrazem przejęli wiatr i złomiarze”; H. Waniek, *Rozszarpany krajobraz*, s. 13.

20 O estetyzacji fotografii ruin zob. M. Nieszczerzewska, *Ruinologie. Kontekstualizacje pozostałości architektury*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2018, s. 240-254.

21 W. Wilczyk, *Czarno-biały Śląsk*, s. 12.

Krajobraz w *Kapitale... i Czarno-białym Śląsku* w swojej rozpadającej się materialnej tkance i alternatywnym obiegu materii ujawniał więc, z dzisiejszego punktu widzenia, kontradykcje, w które wnikłyśmy się, stając przed skutkami pierwszego etapu dekarbonizacji.

W ostatniej dekadzie nastąpiło jednak wyczerpanie formuły widzenia krajobrazu postindustrialnego, dostrzegane również przez samych fotografów. Ruina postindustrialna powielana w tysiącach amatorskich zdjęć okazała się mimo wszystko nazbyt fotogeniczna i doprowadziła do stanu estetycznej petryfikacji (co oczywiście nie pomniejsza jej roli i wartości dokumentacyjnej). Landszaftyzacja widoku bywa jednak zazwyczaj impulsem do poszukiwania odmiennych kodów wizualnych. Tak stało się również w przypadku Śląska – nowa generacja fotografów zaproponowała mniej oczywiste sposoby widzenia. Postindustrialne krajobrazy ujmowane bywają przez samych artystów coraz częściej w perspektywie kryzysu klimatycznego i środowiskowego. Zapewne ważnym katalizatorem tej zmiany stał się zorganizowany w Katowicach w 2018 roku szczyt, czyli Konferencja Narodów Zjednoczonych w sprawie Klimatu, któremu towarzyszyły niezwykle intensywne, ogólnopolskie debaty wokół dekarbonizacji oraz wiele działań artystycznych i kulturowych.

Dla Krzysztofa Szewczyka, autora projektu fotograficznego *Drżenie* (2017), krajobraz „zbudowany na węglu” to nie tylko widok czy obraz. Ma on także wymiar haptyczny, wynikający z drżenia ziemi po eksploatacjach górniczych, mikrowstrząsów, tąpnięć i osuwisk wywoływanych niestabilnością wydrążonego gruntu. Wstrząsy górnicze pojawiają się w Polsce w trzech obszarach: na Śląsku, w okolicach kopalni w Bełchatowie oraz w zagłębiu miedziowym. Ich skala zaskakuje: stacje sejsmiczne odnotowują około 1500 mikrowstrząsów w ciągu roku (w 2019 roku było ich ok. 1800), choć tych silniejszych, odczuwalnych na powierzchni jest rocznie około trzystu. Dominują wśród nich wstrząsy indukowane, powstające wskutek zaburzenia naturalnego stanu równowagi geologicznej wydobywaniem węgla, a sejsmiczność antropogeniczna jest „przejawem dynamicznego deformowania się górotworu pod wpływem prowadzonej eksploatacji złoża”²².

Niestabilność, jako jedna fundamentalnych właściwości krajobrazu śląskiego, jego materialnych, geologicznych podstaw, wywołuje zarazem silny oddźwięk w sferze emocjonalnej, jak komentuje fotograf:

22 A.F. Idziak, L. Teper, W.M. Zuberek, *Sejsmiczność a tektonika Górnośląskiego Zagłębia Węglowego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1999, s. 15.

„Drzenie” można więc traktować dosłownie – jako drżenie ziemi, wstrząsy, które są powodowane wydobywczą działalnością człowieka. W metaforycznym znaczeniu „drżenie” mówi o bardzo gwałtownej relacji ludzi i krajobrazu. Odnosi do „drżenia” rozumianego jako lęk o życie. Wydawałoby się, że niepokój związany z pracą pod ziemią odczuwają głównie górnicy oraz ich rodziny. Jest jednak inaczej, boją się także mieszkańcy miast górniczych. Jeszcze nie tak dawno temu ludzie dosłownie siedzieli na walizkach, obawiając się, że w każdej chwili ich dom może się zapaść pod ziemię. W Bytomiu mówiono, że wystarczy przyłożyć ucho do ziemi, żeby usłyszeć prace w kopalni. Ale lęk, o którym pośrednio są moje zdjęcia, może też trwać zaledwie ułamek sekundy, tyle co tąpnięcie²³.

Drżenie jest wyjątkowo sugestywną i celną metaforą relacji pomiędzy człowiekiem a krajobrazem potransformacyjnym, symptomem sprzężenia zwrotnego i obustronnej destabilizacji. Niemal dotykalnie uzmysławia rezonans, fale vibracji przepływające pomiędzy tektonicznymi wstrząsami ziemi, przeoranej i wydrążonej tunelami, drganiami budynków, przedmiotów i ludzkich emocji. Stan drżenia zestrza we wspólną całość geologię, materię, działanie przemysłu wydobywczego oraz ludzkie reakcje, wskazuje tym samym na współzależności, które mogą umykać postrzeganiu wizualnemu. Ten aspekt jest ważny, ponieważ przeniesienie uwagi na niewidoczne lub mniej widoczne wymiary krajobrazu oznaczało w przypadku fotografa zogniskowanie na tym, co dzieje się pod ziemią, pracę badawczą nad „ukrytą topografią terenu”²⁴. Narzędziem badań były mapy sejsmologiczne zaznaczające epicentra podziemnych drgań, a metodą pracy – wędrówka śladami kolejnych wstrząsów. Tych jednak na powierzchni często nie można dostrzec, nawet mapy sejsmologiczne pulsują ciągłymi zmianami. Drżenie jest więc stanem, który z trudem poddaje się regułom tradycyjnej fotograficznej reprezentacji. Projekt Szewczyka musiał zatem ograniczyć się do wizualizacji powierzchni, sygnalizując zarazem pęknięcie, rozstrojenie i desynchronizację pomiędzy stabilnością kadru fotograficznego, narzędzi do pomiaru drgań sejsmicznych (jako metonimii porządku epistemologicznego, wiedzy i badań) a niewidzialnymi geologicznymi wstrząsami. Podziemne ruchy, choć mierzalne, są wszakże niekontrolowalne, dlatego drżenie uwyrażnia również uwikłanie

23 Rozmowa z Krzysztofem Szewczykiem, <http://kulturaobrazu.org/rozmowa-z-krzysztofem-szewczykiem/> (18.01.2020).

24 Tamże.

sprawczości – to aktywność człowieka, wydobywanie kopalin, wytrąciło z równowagi geologicznej ziemię, inicjując proces destabilizacji, same wstrząsy sejsmiczne są jednak dynamiczną odpowiedzią na te działania.

Wybierając drżenie jako kluczową metaforę i zarazem fizyczny stan, Szewczyk reorientuje postrzeganie krajobrazu, uzmysławia jego haptyczny wymiar, a właściwie polisensoryczny splot relacji, który można łączyć z proponowaną przez Martę Smolińską haptycznością poszerzoną, zintegrowaną i współpracującą z innymi modalnościami, zwłaszcza audialną i wizualną, ale też ze zmysłem równowagi²⁵. Drżenie aktywizuje za sprawą przepływu wibracji haptyczny rezonans, który wraz z rozchodzącymi się falami obejmuje pełne somatyczne odczucie i tworzy rodzaj synergicznego zespolenia pomiędzy dotykiem, równowagą ciała i świadomością przestrzeni²⁶. Na marginesie tylko zauważę, że wyjątkowo sugestywnie ten haptyczny rezonans, synergiczne zespolenie drżącej, śląskiej ziemi z ludzkimi i pozaludzkimi reakcjami opisał Feliks Netz w powieści *Dysharmonia caelestis*:

Tapnięcie – to było jeszcze jedno słowo, jakie przyswoiłem sobie, mieszkając w familoku. Najpierw było tylko słowem, lecz pewnego dnia stało się ciałem: coś w głębi ziemi zadrżało, coś przewalało się leniwie z boku na bok, szukając więcej przestrzeni dla własnego ruchu; na suficie rozkołysał się cień abażuru, na ścianie odchylił się od pionu obraz z Jezusem z odsłoniętym, gorejącym sercem. Zachrobotwały, jak myszy pod podłogą, kawałki węgla w skrzynce, która z niemiecka nazywała się kolkista. W takiej chwili ludzie z napiętą uwagą patrzą sobie w oczy, czujnie wsłuchani w drżenie o zmiennym natężeniu, gdy podziemne skały, rycząc z bólu, pękają z hukiem, wstydząc się owego ryku, a jeszcze bardziej z westchnieniem ulgi²⁷.

Haptyczny rezonans uruchamia z kolei afektywne poruszenie. Na tę korelację zwrócił uwagę Mark Paterson: „Orientacja haptyczna zmniejsza abstrakcyjny dystans generowany przez spojrzenie i uwzględnia reakcję

25 Zob. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.

26 Tamże, s. 320. Zob. też P. Rodaway, *Haptyczne geografie*, przeł. D. Angutek, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.

27 F. Netz, *Dysharmonia caelestis*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice–Warszawa 2004, s. 30.

afektywną”²⁸. I w tym przypadku afekt – jako nagłe, gwałtowne pobudzenie – krąży w zapętłonej relacji między wyładowaniami energii ziemi a ludzkimi reakcjami. Do tego zapętlenia można dorzucić jeszcze jeden element: w dawnej seismologii do pomiaru wstrząsów używano papieru światłoczułego. Fotograficzny projekt Szewczyka można – analogicznie – rozumieć jako próbę rejestracji afektywnego drżenia, a zarazem trudności z jego fotograficznym udokumentowaniem, które zawsze pojawia się asynchronicznie, z opóźnieniem.

Drżenie jako splot materialnego efektu i afektu prowadzi zatem w stronę takiego ujęcia krajobrazu, które bliskie jest teoriom niereprezentacjonistycznym. Najcelniej precyzuje przy tym zróżnicowane przejawy krajobrazu antropocenu i jego stanu wytrącenia z równowagi²⁹, gdy to, co podziemne, geologiczne (w jakimś stopniu ukryte, niejawne, choć spowodowane ludzką ingerencją i eksploatacją), wprawia w ruch, drgania to, co na powierzchni, i obejmuje w haptycznym rezonansie materialność wydrążonej ziemi, ludzkie afekty, somatyczne reakcje, a wreszcie kruche i naruszone podstawy życia. W takiej bowiem perspektywie mikrowstrząsy wywołują zrównanie – ziemia, ciała, obiekty stają się taką samą drżącą materią.

Kwestią destabilizacji krajobrazu śląskiego i jego antropocenicznego charakteru zajmuje się również Michał Łuczak w wieloetapowym projekcie prezentowanym częściowo na wystawach: „Wydobycie” (2018), „Doświadczenie punktów. Nowy krajobraz śląski” (2018), „Mgła”, oraz w ramach interwencji „Stopnie nachylenia” (2019) prezentowanej w Muzeum Śląskim (realizowanej wspólnie z Szymonem Szewczykiem). Poszczególne odsłony koncentrują się wokół wspólnego problemu – „krajobrazu zbudowanego na węglu” i na konsekwencjach jego wydobycia, które pulsuje znaczeniami równie mocno jak drżenie³⁰. Na plakacie zapowiadającym wystawę „Wydobycie” krajobraz pojawia się jednak jako kadr nie przestrzenny, ale zarysowany na ludzkim ciele. Widoczne od tyłu głowa, szyja i fragment nóg pleców

28 M. Paterson, „W jaki sposób dotyka nas świat”. *Estetyka haptyczna*, przeł. M. Kmiecik, „Ruch Literacki” 2020, nr 2, s. 183. Zob. też M. Paterson, *Haptic Geographies: Ethnography, Haptic Knowledge and Sensuous Dispositions*, „Progress in Human Geography” 2009, vol. 33, no. 6, s. 766-788.

29 O krajobrazie poeksploatacyjnym jako wskaźniku antropocenu zob. J. Zalasiewicz, C.N. Waters, M. Williams, *Human Bioturbation, and the Subterranean Landscape of the Anthropocene*, „Anthropocene” 2014, vol. 6, s. 3-9.

30 Zob. U. Bardi, *Wydobycie. Jak poszukiwanie bogactw mineralnych pustoszy naszą planetę*, przeł. J. Bednarek, Książka i Prasa, Warszawa 2018.

mężczyzny pokryte są węglowym pyłem układającym się w czarne punkty, smugi i plamy na jego skórze. Na innych fotografiach górników pył tworzy na ich ciałach ciemne pręgi, strefy i zatoki. Można doszukiwać się motywacji antropologiczno-kulturowej dla tej analogii pomiędzy krajobrazem cielesnym a ziemskim, tak jak postrzega ją David Howes w swym ujęciu *skinscape*³¹. W tym przypadku ważniejsze wydaje się jednak wskazanie relacji cielesnej przyległości pomiędzy człowiekiem, jego fizyczną pracą w kopalni i węglem. I przewrotne nawiązanie do jednej z najstarszych technik artystycznych – szkiców węglem, tradycyjnym materiałem rysunku pejzażowego. Przewrotne, ponieważ te pejzaże na ludzkiej skórze są w istocie dziełem przyrody, nieintencjonalną, spontaniczną sztuką ziemi, w której to ona sama tworzy swój materialny obraz, choć są one też zarazem udosłownionym węglowym śladem. W tej zwielokrotnionej postaci (brudu-sztuki) również odsłania się haptyczny wymiar doświadczenia krajobrazu. Węglowy pył nie jest czymś odległym, staje się materialnym odciskiem, zabrudzeniem, a nawet więcej: jego rozpylone cząsteczki (jako pył respirabilny) przenikają bariery skórne, dostają się do układu oddechowego i prowadzą niekiedy do pylicy, zawodowej choroby górników.

Fotografie z wystawy „Mgła” kierowały z kolei uwagę na jedną z najbardziej oczywistych kwestii, jaką jest zanieczyszczenie powietrza pyłami pochodzącymi ze spalania węgla. Co może najważniejsze, mgła, podobnie jak drżenie wywołane podziemnymi wstrząsami, nie zna granic, osiada na ciałach, wraz z oddechem przenika do wewnątrz organizmów. I w tym przypadku aktywizuje się zatem doświadczenie ucieleśnione. Fotograf problematyzował jednak samo zjawisko, wskazując nie tylko na „zamglenie” powietrza, równie „zamglone” bowiem bywają dyskurs i debata wokół kryzysu smogowego, uniemożliwiając uzyskanie pewnej i przejrzystej wiedzy³².

We wszystkich odsłonach projektu interesowały Łuczaka zmienność kształtności węgla i jego cyrkulacja w obiegu pozaludzkiem i ludzkim, a także cykl geologiczny i czas głęboki, dlatego ma on na fotografiach tak metamorficzną postać. Jest skałą osadową pochodzenia roślinnego, efektem procesów rozkładu lasów karbońskich, gigantycznych skrzypów, widłaków i paproci, których odciski lub skamieniałości znajduje się na

31 D. Howes, *Skinscapes. Embodiment, Culture and Environment*, w: *The Book of Touch*, ed. by C. Classen, Berg, Oxford–New York 2005, s. 27–39.

32 Zob. M. Chaberski, *Asamblaże, asamblaże. Doświadczenie w zamglonym antropocenie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 54–55.

blokach wydobywanych z kopalni. Jest twardą bryłą kruszcu o połyskliwej teksturze. Rozproszoną materią, pyłem, nalotem, brudem pochodzącym z wnętrzości ziemi, który osadza się na powierzchni ciała. Jest mgłą, toksycznymi cząsteczkami pyłu w powietrzu, którym oddychamy. Śladem węglowym. Hałdami powęglowych odpadów, które kształtują antropogeniczny krajobraz śląski, czasem ziemię jałową, a czasem podłoże nowych, żywych ekosystemów. Jego wydobywanie jest przyczyną osobliwości architektonicznych i krajobrazowych na Śląsku – przeorana tunelami ziemia o naruszonej równowadze geologicznej reaguje nieprzewidywalnymi i nagłymi zapadliskami, powoduje nachylenia, zapadanie się lub pęknięcie budynków, jak w prawie stuletnim domu rodzinnym Łuczaka na Giszowcu. We wszystkich swych zmiennokształtnych postaciach stanowi materialny składnik krajobrazu i we wszystkich wchodzi w relację – czasem haptyczną, respiracyjną, metaboliczną – z człowiekiem.

Chciałam mocno podkreślić tę odmienność perspektywy Łuczaka, bo węgiel w optyce centralnego dyskursu krytycznego postrzega się zazwyczaj jednowymiarowo – jest on obecnie, jak zaznacza Edwin Bendyk, „wrogiem publicznym numer 1”³³. Z kolei na Śląsku w ostatniej dekadzie, od czasu wystawy „WĘGIEL BOOM!” w 2013 roku, stał się swego rodzaju gadżetem, wykorzystanym do postindustrialnego i designerskiego rebrandingu regionu, surowcem uszlachetnionym w obróbce jako biżuteria lub produkty kosmetyczne. W tej wyrafinowanej postaci, mydła czy biżuterii, zatracą swój brud, powiązanie z ziemią, historią naturalną, pracą fizyczną i jej konsekwencjami, Łuczak natomiast przywraca to prymarne zabrudzenie związane z dotknięciem węgla³⁴. I, podobnie jak Szewczyk, wydobywa z poziomu ukrytego, z warstw podziemnych, pokazuje jego cyrkulację na powierzchni czy w powietrzu jako materii rozproszonej, rozpylonej i krążącej między organizmami, kierując zarazem uwagę na sieć współzależności między geologicznym a atmosferycznym wymiarem krajobrazu.

Taki sposób postrzegania krajobrazu „zbudowanego na węglu” – jako mineralnego obiegu – prowadzi do poszerzenia perspektywy o wymarłe gatunki (jak na fotografii skamieniałej karbońskiej rośliny – lepidodendronu?

33 E. Bendyk, *Świat bez węgla*, w: E. Bendyk, U. Papajak, M. Popkiewicz, M. Sutowski, *Polski węgiel*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 7.

34 Świetnie o tym brudzie i namacalności węgla pisze Aleksandra Kunce w szkicu *Dotknięcie węgla*, w: A. Kunce, Z. Kadłubek, *Mysleć Śląsk. Wybór esejów*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2007, s. 259-269.

sygilarii?) i o to, co nieożywione. Uruchamia zatem inne, metaboliczne ujęcie, o którym, w ramach humanistyki środowiskowej, pisała Monika Bakke:

Stawanie się w ekologicznych ruinach antropocenu obejmuje bowiem coś więcej niż życie, gdyż metaboliczne sieci przepływu materii i energii łączą żywe organizmy z nieożywionymi – mineralnymi formami organizacji materii. [...] W ten sposób historia społeczna łączy się z historią naturalną, co obejmuje wymiar zarówno biologiczny – traktowany w kategoriach życia (*bios, zoe*) i śmierci (*thanatos*) – jak i szeroko rozumiany wymiar geologiczny (*geos*)³⁵.

Koncentracja na splotach i metabolicznym krążeniu materii ożywionej i nieożywionej, organicznej i mineralnej, wydaje się szczególnie zasadna dla doświadczania i rozumienia krajobrazu śląskiego i mocno ugruntowana w chtoniczno-geologicznej wyobraźni regionu³⁶. Takie mineralno-geologiczno-metamorficzne przepływy *bios, zoe, thanatos* i *geos* są na przykład energią napędową narracji w *Drachu* Szczepana Twardocha³⁷.

W praktykach fotograficznych i sposobach widzenia nowego pokolenia śląskich fotografów ujawnia się więc nie tyle zaangażowana retoryka interwencji, wyrywania z marazmu antropocenu³⁸, czy oskarżycielska krytyka, ile

35 M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 167.

36 Na materialność jako cechę specyficzną krajobrazu śląskiego wskazuje Elżbieta Dutka w: E. Dutka, *Literackie krajobrazy Górnego Śląska*, s. 244-254. Warto jeszcze dodać, że założycielski tekst dla geologicznej wyobraźni regionu, czyli *Officina ferraria* Walentego Roździeńskiego, został wydany już w 1612 r.

37 Zob.: „Górny Śląsk jest Drachem. Smokiem. To coś więcej niż metafora. [...] Ciało Dracha czasem drży, czasem gazy wzdymają smocze jelita, jak w Halembie w 2006 roku, albo jak w Makoszowach w roku 1958, biada wtedy tym, którzy smocze jelita czyszczą z węgla, czyli smoczego gówna, w którym odcisnięte są organiczne resztki światów, których już nie ma i w których my również się kiedyś odcisniemy, kolejny pokład wysoko nad widłakami i skrzypami, amonitami i rekinami karbonu. [...] Dla Dracha jesteśmy jego ciałem, jak wszystko inne, Drach wie, że w końcu, jak wszystko inne, zamienimy się w czarny kamień”; S. Twardoch, *Drach, czyli Śląsk*, „Fabryka Silesia” 2013, nr 1, s. 94-95. Por. też A. Barcz, *Pod ziemią. Antropogeniczne narracje na przykładzie „Dracha” Szczepana Twardocha i „Miedzianki” Filipa Springera*, w: *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, red. A. Ubertowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 164-170.

38 E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

próba uchwycenia złożoności procesów transformacyjnych, mniej jednoznaczna, a bardziej nastawiona na poszukiwanie współzależności. W odróżnieniu od najbardziej znanych fotografii pejzażu antropocenicznego Edwarda Burtynsky'ego, który operuje monumentalizmem, ciężącym w stronę estetyki wzniosłości i piękna katastrofy, Szewczyk i Łuczak proponują bardziej kameralne, a jednocześnie wielowymiarowe postrzeganie – poszerzają wizualność krajobrazu o haptyczność i cielesną relację z człowiekiem bliską ekohaptycznej fotografii³⁹. W efekcie redukują dystans – krajobraz antropocenu nie jest obrazem czy widokiem widzianym z oddali, odsuniętym na bezpieczną odległość, ale czymś, co wnika, przenika, osadza się na skórze i płucach, jest drżącą ziemią pod stopami, przechylnym domem, w którym się mieszka, materią, która wibruje i krąży. Urealniają tym samym zagrożenie, otwierając percepcję na afektywne reakcje.

W przypadku projektów Szewczyka i Łuczaka można zatem mówić o wydobywaniu na powierzchnię emocji towarzyszących transformacji krajobrazu, w tym zwłaszcza solastalii. To termin zaproponowany przez australijskiego filozofa Glenna Albrechta, odnoszący się do reakcji emocjonalnych osób zamieszkałych na terenach poddanych silnemu przekształceniu, gdy ich najbliższe otoczenie przestaje spełniać kryteria miejsca bezpiecznego⁴⁰. Psychoterratyczne i somatoterratyczne zaburzenia indukowane są przez czynniki związane z głębokimi zmianami środowiskowymi, zanieczyszczeniami, degradacją krajobrazu zamieszkania. Projekty obu fotografów, związanych biograficznie ze Śląskiem, rozpoznają to relacyjne sprzężenie, w którym erozja i destabilizacja ziemi wywołują nie tylko konsekwencje materialne, ale też efekt erozji stabilności emocjonalnej i psychofizycznej⁴¹. Solastalgia w tym przypadku przybiera postać wytrącenia z równowagi i poczucia bezpieczeństwa, niepokoju, lęku, drżenia, również polaryzacji pomiędzy silną identyfikacją z krajobrazem śląskim i miejscem zamieszkania a świadomością

39 Zob. D. Galdwin, *Eco-haptic Photography: Visualizing Irish Bogland in Rachel Giese's „The Donegal Pictures”*, „Photography and Culture” 2013, vol. 6, no. 2, s. 157-174.

40 G. Albrecht, „Solastalgia”: *A New Concept in Health and Identity*, „Philosophy, Activism, Nature” 2005, no. 3, s. 41-55.

41 Pomijam kwestię chorób generowanych przez rozwój przemysłu na Śląsku, ponieważ fotografie nie odnoszą się do nich bezpośrednio, ale nie można zapominać o pylicy czy epidemii ołowicy w latach siedemdziesiątych wśród dzieci z Szopienic. Pisali o nich Marta Mazuś w raporcie *Życie na bezhuciu* („Polityka” 2014, nr 17) oraz Michał Jędryka w książce *Ołowiane dzieci. Zapomniana epidemia* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020).

życia w środowisku jednocześnie zagrożonym i zagrażającym. Podkreślone przez obu autobiograficzne doświadczenie mocniej uwyrażnia także wewnętrzny punkt widzenia, sprawiając, że fotografie nie tyle mówią o antropocenie, ile są w nim głęboko osadzone⁴², dlatego kruchość krajobrazu, materii, życia jest w nich tak silnie zinterioryzowana.

Jeszcze jeden aspekt śląskich fotografii krajobrazu po transformacji jest istotny, mianowicie ich peryferyjność. Marianna Michałowska zwróciła uwagę na rolę fotografii miejsc peryferyjnych w kontekście antropocenu i kapitałocenu, nazywając je „krajobrazami krytycznymi”, gdyż nie chodzi w nich „wyłącznie o widzenie pejzażu, lecz o powiązanie myślenia przyrodniczego z uświadomieniem sobie konsekwencji ludzkiego działania”⁴³. Ich krytyczny wymiar wynika z ulokowania na marginesie, a „spojrzenie peryferyjne”⁴⁴ wyostrza ogłód: jak u Wilczyka, pokazującego wyparte, zawstydzające (w centralnej i dominującej perspektywie wolnego rynku oczywiście) skutki dezindustrializacji, czy jak u Łuczaka, prezentującego wystawę „Mgła” w trakcie katowickiego szczytu klimatycznego, podczas którego rodzima, centralna narracja ignorowała środowiskowe i zdrowotne skutki energetyki węglowej.

Oczyszczanie, fabrykowanie

Czarno-biały Śląsk Wojciecha Wilczyka rozpoczyna się krótką prozą Andrzeja Stasiuka – *I tak to się wszystko kiedyś skończy*. W narracji pisarza pojawia się, podobnie jak na fotografiach, postindustrialny krajobraz zanikania i rozkładu ujęty w mortualno-materialnej metaforze⁴⁵:

To są huty, kopalnie, koksownie, elektrownie. Zgasły, wyczerpały się, wypaliły, zniszczały, wygasły. [...] To wszystko wygląda jak szkielet, od którego odpada mięso, i dopiero teraz widać, jak było zrobione. Można tu przychodzić jak na cmentarz, żeby się pogodzić i przygotować. Dopiero

42 Zob. CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, s. 38.

43 M. Michałowska, *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii – geografie peryferii*, „Zeszyty Artystyczne” 2020, nr 37, s. 31.

44 P. Starzec, *Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na „nową topografię”*, w: *Procesy, sedimentacje, topografie*, s. 169.

45 Zob. E. Dutka, *Literackie krajobrazy Górnego Śląska*, s. 262-263.

teraz, gdy się rozlatuje, widać, że było tego za dużo, że było niepotrzebne i nic się właściwie nie stało, gdy już tego nie ma⁴⁶.

Stasiuk dostrzega jednak jeszcze współzależności o głębszym charakterze – powiązanie przemysłowej infrastruktury z eksploatacją zasobów ziemi i cyrkularnym obiegiem materii:

Żeby zbudować miasto albo fabrykę, trzeba było wydobyć z ziemi dużo rzeczy. Nie dało się budować z powietrza ani z wody. Teraz trzeba to z powrotem gdzieś zagrzebać, a wcześniej gdzieś wywieźć, te wszystkie kamienie, żelastwo, te minerały, cegły, beton i resztki⁴⁷.

Po tym krótkim komentarzu do ruinizacji krajobrazu śląskiego następuje jednak fragment, który radykalnie zmienia optykę. Tym razem głównym aktorem obiegu materii nie jest człowiek, ale przyroda i to ona zarasta i zasklepia pęknięcia „rozszarpanego” krajobrazu:

Nie do wiary, ale widać jak w szczeliny wpełza trawa, a z zatrutych miejsc wyrastają drzewa. Pojawia się woda w kałużach, w wodzie odbijają się obłoki. Wszystko wskazuje na to, że na końcu będzie jednak tak samo, jak było na początku. Pejzaż po prostu zasklepi się za pomocą nieba, wody i roślin, zrosnie się, i cały ten industrialny epizod pójdzie w zapomnienie. Drzewa będą się karmić niejadalnymi resztkami⁴⁸.

Podobne ujęcie odnaleźć można w książce Adama Robińskiego *Hajstry. Krajobraz bocznych dróg*, w całości poświęconej krajobrazom po transformacji. Celem jednej z wypraw jest pojezierze antropogeniczne Łuku Mużakowa:

Lepiej tego nazwać nie można: krajobraz księżycowy. Oto, co wydobyć płytkich złóż robi z przestrzenią. Najpierw kopano w głąb ziemi, pod skosem, a porzucone szyby upadowe zapadały się. Potem, gdy technologie górnicze poszły naprzód, stosowano odkrywkę. Z czasem kopalnie

46 A. Stasiuk, *I tak to się wszystko kiedyś skończy*, w: W. Wilczyk, *Czarno-biały Śląsk*, s. 5, 6.

47 Tamże, s. 5.

48 Tamże, s. 6.

zamykano, bo eksploatacja przestawała się opłacać. Jedne i drugie dziury w ziemi wypełniały się deszczówką. Gdy do głosu dochodziły również wody podziemne, powstawało jezioro. Kwaśne, bo w glebie zalegały towarzyszący kopalinom piryty i mnóstwo innych chemikaliów. Takich jezior jest na Łuku Mużakowa kilkaset [...]. Każde jest inne, bo przesiąknięte inną chemią⁴⁹.

Pojezierze antropogeniczne Łuku Mużakowa to teren na pograniczu polsko-niemieckim, na którym od 1834 roku prowadzono intensywne eksploatacje górnicze węgla brunatnego (najpierw metodą podziemną, potem odkrywkową), ilów ceramicznych, piasków kwarcowych⁵⁰. Po zamknięciu ostatniej kopalni w roku 1973 część zdegradowanych obszarów pogórnich została poddana rekultywacji, natomiast na pozostałych zachodzą samorzutne procesy renaturyzacji. Są one już na tyle zaawansowane, że w 2009 roku stworzono w tym miejscu geopark, który w 2015 roku został wpisany na listę UNESCO.

Robiński nie rusza jednak na pojezierze, by oddać się fetyszyzacji katastrofy, i nie poprzestaje na opisowej konstatacji skażenia krajobrazu. Tym, co intryguje go najbardziej, jest fenomen wyjątkowo wysokiej populacji ważek w tym rejonie oraz procesualność ewolucji krajobrazu po zaprzestaniu eksploatacji. Krajobraz Łuku jest bowiem tylko pozornie synchroniczny, wyprawy w poszczególne miejsca pojezierza ujawniają różne etapy naturalnej historii miejsca – od przeobrażania do przeobrażenia⁵¹. O ile młodsze zbiorniki są rzeczywiście skażone i ponadnormatywnie kwaśne, o tyle starsze, stuletnie, uległy już zubożeniu i eutrofizacji. Niemniej nawet te zakwaszone okazały się atrakcyjnym biotopem dla rzadko spotykanych gatunków ważek. Narracja została zatem tak poprowadzona, by zrównoważyć efekt toksyczności krajobrazu jego rewersem – ewolucją opuszczonego terenu w przyrodniczy azyl, „trzeci krajobraz”⁵². A może nawet więcej – Robiński buduje opowieść w taki sposób, by zniwelować odruch grozy czy lęku (pojawiający się zazwyczaj w przypadku doświadczenia toksyczności) i pokazać procesualność

49 A. Robiński, *Hajstry. Krajobraz bocznych dróg*, Czarne, Wołowiec 2017, s. 187-188.

50 J. Koźma, *Antropogeniczne zmiany krajobrazu związane z dawnym górnictwem węgla brunatnego na przykładzie polskiej części obszaru Łuku Mużakowa*, „Górnictwo Odkrywkowe” 2016, nr 3.

51 A. Robiński, *Hajstry*, s. 203.

52 G. Clément, *Manifest trzeciego krajobrazu*.

stanu po katastrofie – jego szczególną temporalność rozciągniętą w długim czasie przyrodniczym, ponieważ krajobraz po transformacji jest zawsze jeszcze w trakcie transformacji. Aktualna (poeksploatacyjna) nie jest zresztą jedyną, reporter pogłębia bowiem czasowość o wymiar geologiczny, krajobraz przeorany odkrywkami odsłania starsze warstwy: „Sięgałem palcami w ścianę hałdy i wyciągałem z niej pamiątki z miocenu. [...] W miocenijskim lesie, z którego powstał tutejszy węgiel brunatny, rosły magnolie, miłorzęby, sekwoje, cedry i cyprysy. Po kilkunastu milionach lat byle dotyk zamieniał je w pył”⁵³. Co znaczące, po raz kolejny sposób percepcji krajobrazu przesuwają się w stronę haptyczności.

Ani Stasiuk, ani Robiński nie wznoszą zatem lamentu nad katastrofą ekologiczną – widziany przez nich krajobraz „po człowieku”, po destrukcyjnej eksploatacji surowców, choć zanieczyszczony, chemiczny, skażony, nader żywotnie, a często samoistnie, odzyskuje siły. Pojezierze Łuku Mużakowa stało się ostoją rzadkich gatunków ważek, na Pustyni Błędownskiej toczy się nieustanna walka pomiędzy człowiekiem a przyrodą, próbującą odzyskać po katastrofie ekologicznej swój niegdysiejszy teren, hałdy Śląska porastają na nowo roślinnością. To jedna z częstych – w jakimś stopniu konsolacyjnych – ścieżek we współczesnym postrzeganiu krajobrazu postindustrialnego, mocniej akcentująca procesy renaturyzacji i rewitalizacji niż dewastacji i zagłady. Pisarze wychodzą poza fantazmat pastoralny, dlatego relacji przyroda – industrializacja nie postrzegają w trybie apokaliptycznym. Ciekawi ich sam proces przeistaczania, obiegu materii, tego, co dzieje się, gdy z krajobrazu industrialnego wycofuje się człowiek, a wkracza roślinność. Nie wpadają więc w ograniczenia dyskursu katastrofy czy apokalipsy, którym zagraża w jakimś stopniu jednowymiarowość, a niejednokrotnie uprzedmiotowienie przyrody jako biernej, pasywnej ofiary. To krajobrazy dziwnego niekiedy metabolizmu, ale to właśnie wówczas przyroda przestaje być zasobem eksploatowanym przez człowieka, a staje się ponownie *zoe*, siłą sprawczą, która w wytrwałym procesie dokonuje kolejnego aktu transformacji. Ponadto tak wyraźne zaakcentowanie procesualności i aktywności sił przyrody – jej potencjału samooczyszczania – radykalnie odmiennie profiluje widzenie krajobrazu, uwydatniając jego witalność, a tym samym ostrożnie zarysowując możliwe trajektorie przyszłości.

Jednoznacznie apokaliptyczną ramę interpretacyjną proponuje natomiast Filip Springer w cyklu reportaży *Zmiana klimatu już tu jest. Podróż do przyszłości*

53 A. Robiński, *Hajstry*, s. 207.

publikowanym w 2019 roku na łamach „Pisma”. Każdy z nich koncentruje się na innym aspekcie zmian klimatycznych, takim jednak, który wyraźnie odciska się na krajobrazie lub go nawet pustoszy; tytuły: *Noteć wysycha na naszych oczach, Śląsk – kraina katastrof, Czy zatrują nas wysychające torfowiska?*, bezpośrednio przywołują kolejne zagrożenia. Wszystkie te zjawiska są w jego ujęciu pochodną hipersprawczości człowieka, dlatego (zgodnie z optyką antropocenu) można odwrócić perspektywę i zobaczyć w nich nie tyle katastrofy „naturalne”, ile postnaturalne⁵⁴.

Jeszcze mocniej ta perspektywa ujawnia się w reportażu *Uberlandschaft* z kopalni odkrywkowej w Bełchatowie. Springer zderza w nim naturalne procesy geologicznego formowania krajobrazu w głębokim czasie z ludzkimi krótkofalowymi działaniami. Operuje wielką skalą, by w pustynnym pejzażu odkrywki zobaczyć efekt niewspółmierności. Przede wszystkim jednak postrzega krajobraz jako zapowiedź apokalipsy:

Przyjechałem na skraj odkrywki, by dowiedzieć się czegoś o przyszłości. Chciałem przytłoczyć się skalą, w której nie tylko jednostka, ale także gigantyczna maszyna nic nie znaczą. Obie są tu równe sobie – giną w bezmiarze. A bezmiar kładzie się na czasie. Nagle trwanie w nim cywilizacji wydaje się mgnieniem. Geologiczna perspektywa nawarstwień, długie, sięgające milionów lat trwanie i my z naszą trwogą o jutro. Otóż nie będzie jutra i myśl ta jest jedynie pyłem na powierzchni dziejów. Tak, gdzieś tutaj zaczyna się apokalipsa, której najprawdopodobniej będziemy uczestnikami. My, nasze dzieci, wnuki. Można ją wyczytać z pejzażu, wystarczy uważnie patrzeć⁵⁵.

W krajobrazie okolic Bełchatowa Springer dostrzega przede wszystkim te cechy, które wskazują na ludzką ingerencję, przekształcenia naturalnej morfologii i geologii terenu: przesuwanie koryta rzeki, stworzenie na dawnym zwałowisku kopalnianym góry Kamieńsk z wyciągiem narciarskim. Wszystkie te sztuczne elementy tworzą w gruncie rzeczy artefakt, pejzaż skonstruowany, erzac natury. A nawet mocniej – krajobraz po rekultywacji jest dla niego „próbą wyparcia zbrodni”:

54 E. Bińczyk, *Epoka człowieka*, s. 118.

55 F. Springer, *Uberlandschaft (albo epilog)*, w: *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Karakter, Kraków 2020, s. 306.

Cała ta okolica pełna jest pejzażowych erzaców. Człowiek zastąpił tu naturę, przesunął rzekę, usypał sobie górę, zasadził las. Wszystko to trwało cztery dekady. Jak traktować pejzaż, który powstał w tak krótkim czasie? Gdy odkrywki zostaną zalane, pojawi się tu jedno z największych jezior w tej części Polski. Odprysk naszej chciwości, krajobrazowa próba wyparcia zbrodni. Jak to nazwać? Superkrajobraz? Krajsuperobraz? Hiperpejzaż? Uberlandschaft?⁵⁶

Krajobraz antropogeniczny po eksploatacjach górniczych jest więc dla Springera całkowicie nienaturalny, postnaturalny, „sfabrykowany”. Problem nie ma charakteru estetycznego, choć o estetyce krajobrazowej reporter opowiada. Sztuczny krajobraz węglowej „odkrywki” jest dla niego tylko „przykrywką”, maskowaniem nadchodzącej apokalipsy. Cel takiego poprowadzenia narracji wydaje się oczywisty: sprowokować reakcję, wywołać refleksyjną interwencję, wyrwać z marazmu, dlatego reporter operuje strategią hiperbolizacji, retoryką szoku i groźbą katastrofy. Przede wszystkim jednak aktywizuje emocje – te, które są najbardziej znamienne dla psychologii kryzysu klimatycznego, grozę czy panikę, ale też poczucie stresu pretraumatycznego⁵⁷. Krótki reportaż Springera wprowadza zatem w samo centrum debat antropocenu – z jednej strony zwielokrotnionej utraty natury, przyszłości i krajobrazu, a z drugiej – nadprodukcji emocji związanych z zagrożeniem.

To dwie radykalnie odmienne narracje krajobrazowe i dwie retoryki. Pierwszą można nazwać witalistyczną (lub neowitalistyczną⁵⁸), wynikającą z przekonania, że spontaniczna sukcesja przyrody, jej samoistny potencjał rekultywacyjny oraz żywiołowa dynamika odradzania doprowadzą do renowacji krajobrazu postindustrialnego. Koncentruje się zatem na sprawczości ekosystemu, możliwościach przystosowawczych – to krajobraz podwójnej transformacji, najpierw antropogenicznej, potem przyrodniczej, nazywany obecnie najczęściej „trzecim krajobrazem” (Clément) czy „czwartą przyrodą”

⁵⁶ Tamże, s. 309.

⁵⁷ Zob. B. Gulla, K. Tucholska, A. Ziernicka-Wojtaszek, *Psychologia kryzysu klimatycznego*, UJ, Kraków 2020.

⁵⁸ O znaczeniu nowego witalizmu dla geografii kulturowej i perspektywy niereprezentacyjnej zob. B. Greenhough, *Vitalist Geographies: Life and More-Than-Human*, w: *Taking-Place: Non-Representational Theories and Geography*, ed. by B. Anderson, P. Harrison, Routledge, London–New York 2016.

(Kowarik). Druga retoryka, apokaliptyczna, ogniskuje się na destrukcyjnej hipersprawczości człowieka, w krajobrazie po transformacji dostrzega tylko sztuczność i silniej oddziałuje na sferę afektywną. Obie jednak pozwalają zobaczyć nie tyle abstrakcyjną ideę lub dane statystyczne, ile materialne konsekwencje antropocenu czy kapitałocenu dostrzegalne w geomorfologii krajobrazu. Innymi słowy, obie narracje transferują pojęcie obciążone ryzykiem spekulatywności na geologiczny konkret dostępnym w doświadczeniu.

Hałda i utopia

Hałdy to dosłownie resztki, odrzuty, odpady wydobywcze i poprodukcyjne, popioły, żużle i pyły. Obecnie stały się fenomenem o wyjątkowym wręcz skomplikowaniu: stanowią zagrożenie dla środowiska ze względu na możliwość samozapłonu, z perspektywy biologicznej są swoistym laboratorium naukowym, pojawiają się na nich nowe gatunki, jak grzyb arbuskularny *Rhizoglosum silesianum* odkryty na częściowo niezrekultywowanej hałdzie Makoszowy, z czasem stają się ostojami lokalnej bioróżnorodności⁵⁹. Hałdy zatem zarastają roślinami i obrastają znaczeniami. Jedne z ważniejszych zaproponowała Diana Lelonek w projekcie „Hałda rokitnikowa” przygotowanym w reakcji na katowicki szczyt klimatyczny. Nie dotyczy on wprawdzie hałd śląskich, niemniej pozostaje w optyce transformacyjnej, ponieważ artystka, stawiając pytanie o to, co po węglu, zajęła się degradacją krajobrazu po kopalniach odkrywkowych zagłębia konińskiego. Efektem eksploatacji jest pustynnienie tych terenów, zanika między innymi Pojezierze Gnieźnieńskie, wysychają lasy łęgowe i rzeki. Lelonek skoncentrowała się jednak nie tylko na apokaliptycznym wymiarze krajobrazu „wyzysku ekosystemu”⁶⁰, ale też na jednym z głównych aktorów rekultywacji tych obszarów – rokitniku, który, jako roślina wyjątkowo wytrzymała, jest nasadzany na hałdach pogórnich. Choć Lelonek nazywa go gatunkiem postapokaliptycznym⁶¹, jest on w gruncie

59 A. Rostański, *Wartość przyrodnicza zwałowisk odpadów przemysłowych*, w: *Krajobraz zbudowany na węglu*, s. 141-148.

60 J. Bednarek, *Pełzająca katastrofa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/pelezajaca-katastrofa> (20.04.2020).

61 *Katastrofa klimatyczna to nie sezonowa moda. Rozmowa z Dianą Lelonek*, *Magazyn „Szum”* 18.01.2019, <https://magazynszum.pl/katastrofa-klimatyczna-to-nie-sezonowa-moda-rozmowa-z-diana-lelonek/> (20.04.2020).

rzeczy gatunkiem pionierskim, który walczy na pierwszym froncie, stabilizuje podłoże, przygotowuje glebę dla następnych, bardziej wymagających roślin.

Artystce posłużył do swoistej wyobraźniowej i pojęciowej wolty – tytuł projektu „Hałda rokitnikowa” transferuje i przemieszcza uwagę z przemysłu górniczego na przyrodniczo-środowiskowy aspekt rekultywacji. Ten symboliczny rebranding z węgla na rokitnik powoduje, że roślina staje się punktem wyjścia do przemyślenia transformacji. Nie tej, która już zaszła (przemysłowej), i nie tej, która zachodzi (przyrodnicza), ale kolejnej, społecznej, ponieważ, jak podkreśla Lelonek, zależało jej na wprowadzeniu do obiegu kwestii „sprawiedliwej transformacji regionu węglowego”⁶². Odpowiedzią na pytanie, co po węglu, jest zatem nie tylko życiodajna roślina, ale również inne wyobrażenie modelu ekonomiczno-gospodarczego. Słoiczki z przetworami z rokitnika, najpierw przygotowane wspólnie z wolontariuszami, a następnie przemyczone na kongres klimatyczny w Katowicach, są zatem kontrabandą z innego systemu. Jak sama komentuje, rokitnik:

może być początkiem ekonomii społecznej będącej alternatywą dla hegemonii konińskiej kopalni. [...] Żeby transformacja regionu była udana – tj. sprawiedliwa i zapewnijająca mieszkańcom alternatywy na przeżycie – nie może być tak, że jedno wielkie korpo zastępujemy innym wielkim korpo. Trzeba wypracować miks – mniejsze inicjatywy, firmy, kooperatywy, spółdzielnie zamiast jednego olbrzymia – bo jeśli tego zabraknie, wszystko się wali. *Rokitnikowa Hałda* to utopijna idea – zagłębia rokitnikowego zamiast węglowego, ale też inicjatywa przywracająca te postapokaliptyczne tereny z powrotem mieszkańcom⁶³.

W efekcie Lelonek nie ogranicza się do perspektywy krytycznej, lecz tworzy alternatywny scenariusz przyszłości nie tylko w wymiarze przyrodniczym, ale też społecznym, politycznym czy ekonomicznym. Proponuje utopijne rozwiązanie ze świadomością, że pole sztuki jest tym obszarem, gdzie takie „realne, lokalne mikroutopie”⁶⁴ jeszcze innej, sprawiedliwszej transformacji mogą być wyobrażane i testowane.

62 Postsztuka w czasach postnatury. Z Dianą Lelonek rozmawia Natałka Dovha, „Fragile” 2020, nr 1-2, s. 50.

63 *Rośliny robią swoje. Rozmowa Anny Cieplak z Dianą Lelonek*, „Krytyka Polityczna” 9.01.2019, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/diana-lelonek-rosliny/> (20.04.2020).

64 E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 53.

Dyskurs antropocenu odbiera przyszłość, projekt Lelonek tę przyszłość pozwala zobaczyć, równoważą bowiem perspektywę ekocydalną mniej katastroficznym punktem widzenia, takim jednak, który nie prowadzi do nostalgicznego lub eskapistycznego pastoralizmu. Nie wynika to z mechanizmów wyparcia, adaptacji do katastrofy czy innych wskazywanych przez badaczy strategii negacji, ale z przekonania, że apokaliptyczna retoryka obarczona jest ryzykiem kontraproduktywności, chociażby za sprawą habituacji. Lokalne mikroutopie to inny rodzaj mobilizacji do działania, ponieważ „ani opowieści o postępie, ani opowieści o dewastacji nie mówią nam, jak myśleć o wspólnym przetrwaniu”⁶⁵.

W stronę geontologii krajobrazu

Antropocen wywołał niebywale silny ferment w niemal wszystkich dyscyplinach. Zawrotna nadprodukcja teorii, koncepcji, pojęć powoduje jednak, że krążą one często (mimo najlepszych intencji autorów) we własnym zamkniętym obiegu. Jeżeli uznać, że rolą kultury jest nie tylko diagnozowanie, ale też translacja abstrakcyjnych idei na idiom konkretyzacji obserwowalnych w trybie doświadczeniowym, to przywołane fotografie i narracje krajobrazu po transformacji pozwalają tyleż „zobaczyć” antropocen, jak postulował Nicholas Mirzoeff⁶⁶, ile uzmysłwić sobie jego haptyczną bliskość, realne, somaterracyjne i psychoterracyjne konsekwencje oraz sprzężenie i przepływy pomiędzy geologicznym a atmosferycznym, eksploatacją a jej materialnymi efektami i afektami.

Co więcej, nie tylko uzmysłwić haptyczny rezonans, ale też dostrzec złożoność procesów transformacyjnych. Wielokierunkowość obserwacji nie pozwala się bowiem uspołnić w koherentną, jednoliniową czy ilustracyjną narrację. Równoległe przebiegają zarówno procesy, jak i dyskursy. Z jednej strony obrazy ekocydu z uznaniem hipersprawczości człowieka, których celem jest mobilizacja, wyrwanie z marazmu, a narzędziem – alarmistyczna retoryka operująca mocnym rejestrem emocjonalnym, wywołującym odruch przerażenia nadchodzącą katastrofą. Z drugiej strony równie silna wydaje się narracja witalistyczna, akcentująca energię *zoe*, sprawczość środowiska przyrodniczego, potencjał odradzania i renaturalizacji. Ta również uruchamia

65 A. Lowenhaupt Tsing, *Sztuki uważności*, przeł. P. Czaplński, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 206.

66 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, *Karakter*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016, s. 220–261.

rejstry emocjonalne, bliższe jednak powściągliwej i umiarkowanej nadziei jako alternatywy. Dostrzeżenia wymaga jednak równie mocno kwestia wywołana cyklem fotograficznym Wilczyka i projektem Lelonek – często pomijany problem kolizji pomiędzy kosztami ekologicznymi a kosztami społecznymi.

We wszystkich jednak rozpoznaniach krajobraz po transformacji nie jest tylko pasywnym ekranem, na który rzutuje się diagnozy i lęki antropocenu, ale też aktywnym polem sił poza ludzką rozporządzalnością. To krajobraz geologiczny i metaboliczny, wytracony z równowagi, a jednocześnie niekontrolowalny, zagrożony i zagrażający, materialny i afektywny, kruchy i witalny, odsłaniający niejednorodną temporalność, w której przeplata się głęboki czas historii naturalnej i gwałtowny, destrukcyjny czas ludzkiej eksploatacji. W tej nieoczywistej, zmaconej (postnaturalnej i postludzkiej zarazem) ontologii odzyskuje on głębię wymiarów (geologicznych, temporalnych) oraz materialną substancjalność nie tylko organiczną (humusu, gleby), ale i mineralną, nieożywioną. Za sprawą tego geontologicznego⁶⁷ rozszerzenia stajemy się częścią krajobrazu po transformacji – jego drżącą materią.

67 Zob. E.A. Povinelli, *Geontologies: The Concept and Its Territories*, „E-flux Journal” April 2017, <https://www.e-flux.com/journal/81/123372/geontologies-the-concept-and-its-territories/> (15.05.2021); M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie*, s. 168-169.

Abstract

Elżbieta Rybicka

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Landscape after a Transformation

The article reconstructs the modern understanding of a landscape intensely transformed by the mining industry. Its methodological inspiration comes from non-representational theories, which emphasize such factors as embodied experience, senses, and affects, treating landscape as something more than a visual representation. The author analyzes documentaries, photographs, and reportages. They allow her to highlight the complexity and multidirectionality of landscape transformation processes in the Anthropocene, especially the interdependencies between geology and atmosphere, exploitation and its material effects and affects. They indicate the non-obvious ontology of the landscape after transformation, which is simultaneously post-natural and post-human.

Keywords

landscape, transformation, Anthropocene, photography, reportage