

# **Czarny scenariusz. Strategie obrazowania potransformacyjnego Górnego Śląska w „Sercu z węgla” i „Benku”**

Alicja Koterska

---

## Czarny scenariusz. Strategie obrazowania potransformacyjnego Górnego Śląska w *Sercu z węgla* i *Benku*

---

Alicja Kosterska

---

**P**przedmiotem mojego zainteresowania są dwie pop-kulturowe reprezentacje potransformacyjnego Górnego Śląska – telenowela dokumentalna *Serce z węgla* (2001) oraz film fabularny *Benek* (2007). Oba obrazy stanowią próbę sportretowania wykluczenia będącego efektem zmian społecznych i gospodarczych, towarzyszących budowie młodego polskiego kapitalizmu. Jest to główny, choć niejedyny i na pewno niewystarczający powód takiego zestawienia. Z początkiem pierwszej dekady XXI wieku Górny Śląsk stał się tematem szczególnie atrakcyjnym i chętnie podejmowanym przez filmowców<sup>1</sup> – nie

---

**Alicja Kosterska** – mgr, doktorantka w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej IKP UW, interesuje się politycznością sztuk wizualnych i studiami nad pamięcią, pracuje nad doktoratem na temat widzialności Górnego Śląska w kulturze polskiej po 1989 roku, kontakt: a.kosterska@gmail.com

---

1 Do tej pory nie została opublikowana praca, która stanowiłaby opracowanie kina górnośląskiego po transformacji. Taką próbę podjęła Joanna Malicka, autorka artykułu zamieszczonego w serii redakcyjnej przez Andrzeja Gwoźdźcia, jej tekst ukazał się jednak w roku 2004, przed premierą szeregu filmów istotnych z perspektywy całościowego ujęcia tematu, zob. J. Malicka *Zawróceni. Śląsk w polskim kinie współczesnym*, w: *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. A. Gwoźdź, Rabid, Kraków 2004. Kilka filmów powstałych po 1989 roku uwzględnił w swojej książce *Kino śląskie* Jan F. Lewandowski. Jego publikacja miała charakter popularyzatorski, a celem autora nie było uchwycenie specyfiki kina potransformacyjnego. Filmy, o których mowa, Lewandowski traktował jako jeden z etapów prawie stuletniej historii twórczości filmowej w regionie. Zob. J.F.

tylko debiutantów związanych z regionem (czy to ze względu na pochodzenie, czy miejsce studiów), jak choćby Magdalena Piekorz, Maciej Pieprzyca albo Robert Krzempek, ale również twórców bardziej doświadczonych, wywodzących się z innych zakątków Polski, jak Sławomir Fabicki lub Leszek Dawid. By uniknąć formułowania zbyt pochopnych wniosków, wystarczy stwierdzić, że zmiany, jakie zaszły w regionie po 1989 roku – upadek przemysłu ciężkiego, restrukturyzacja kopalń i hut, skutkująca masowymi zwolnieniami – z jakichś powodów uczyniły z niego dobre tło dla opowieści odwołujących się do trudnych doświadczeń dotyczących również mieszkańców innych części kraju. Kto chciał dobitnie przedstawić negatywne skutki transformacji, brak perspektyw, biedę, frustrację, ten kierował swoją kamerę na Górny Śląsk.

Mimo że *Serce z węgla* oraz *Benek* nie wyróżniają się poziomem artystycznym na tle szeregu filmów poruszających zarysowaną powyżej problematykę, nie stanowią też pozytywnej próby wyjścia poza ugruntowane sposoby obrazowania potransformacyjnego Górnego Śląska, a wręcz przeciwnie – utrwalają stereotypowe wyobrażenia, to moim zdaniem zasługują na szczególną uwagę. Jest tak dlatego, że obrazy te wchodzą ze sobą w dynamiczną relację, którą da się interpretować w kategoriach powtórzenia albo kontynuacji – nie tylko ze względu na wspólnotę podejmowanego tematu, ale również, a może przede wszystkim, na osoby twórców, postać głównego bohatera i strategię obrazowania. Próba bliższego przyjrzenia się repertuariowi fabularnych, narracyjnych i wizualnych gestów i rozwiązań, stosowanych w obu dziełach będących przedmiotem zestawienia, może dostarczyć interesujących obserwacji, ważnych w kontekście sposobów reprezentacji Górnego Śląska w polskim kinie pierwszej dekady XXI wieku w ogóle. Choć reżyserem *Benka* jest Robert Gliński, kojarzony głównie z głośnym, nagrodzonym Złotymi Lwami dziełem *Cześć, Tereska*, to z perspektywy moich rozważań bardziej znaczący wydaje się trop prowadzący do scenarzystów filmu – Ireny i Jerzego Morawskich, odpowiedzialnych również za realizację *Serca z węgla* – i to właśnie nim chciałabym poążyć.

---

Lewandowski *Kino śląskie*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2012. Niezwykle ciekawą i inspirującą próbę stworzenia spójnej opowieści o filmach podejmujących problematykę związaną z regionem i powstałych po 1989 roku stanowi natomiast niepublikowana praca magisterska Piotra Klonowskiego, przechowywana w archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zob. P. Klonowski *Między „czarną serią” a zwrotem tożsamościowym. Obraz Górnego Śląska w polskim kinie po transformacji ustrojowej w 1989 roku*, praca magisterska, kps., Instytut Sztuk Audiovizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

### **Serce z węgla – zawinione ofiary transformacji**

Telenowela dokumentalna Morawskich cieszyła się sporą popularnością wśród widzów, została też wyróżniona prestiżową nagrodą dziennikarską im. Dariusza Fikusa<sup>2</sup>, ale największy rozgłos przyniosły twórcom ich późniejsze inicjatywy – seriale takie jak *Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym* (2003) i *Chłopaki do wzięcia* (2012) czy film *Czekając na sobotę* (2010). Bohaterki i bohaterowie produkcji Morawskich zwykle zmagają się z problemami wynikającymi z jakiegoś rodzaju strukturalnego wykluczenia – ze względu na prowincjonalne pochodzenie czy biedę albo niedostatek kapitału kulturowego. Najczęściej też te rodzaje marginalizacji nakładają się na siebie i zązębiają. Losy postaci są przedstawiane w oparciu o specyficzny gest, stwarzający wrażenie, że przed oczami widzów odkrywana jest jakaś niewygodna, wstydliva prawda: w *Balladzie o lekkim zabarwieniu erotycznym* dotyczyłaby ona upokorzeń, na jakie narażone są dziewczęta marzące o karierze modelki, w *Chłopakach do wzięcia* obyczajów matrymonialnych mężczyzn z małych polskich miasteczek i wsi<sup>3</sup>, a w *Czekając na sobotę* wypełnionego nudą i beczynnością życia mieszkańców prowincji, któremu koloru nadają jedynie sobotnie dyskoteki. Przez takie zabiegi jak montaż czy niepozbowiony ironicznego dystansu komentarz usytuowanego poza diegezą filmu narratora, Morawscy projektują modelowego widza swoich dokumentów – ciekawskiego podglądacza spoza portretowanego środowiska, zdolnego do krytycznej oceny poczynań bohaterów i sytuacji, w jakich się znajdują, a przy tym zafascynowanego ich „innością”.

Powyższe rozróżnienia dotyczące najbardziej rozpoznawalnych, hitowych produkcji Morawskich utrzymują swoją aktualność również w odniesieniu do wcześniejszego wobec nich *Serca z węgla*. Serial opowiada o losach obecnych oraz byłych górników i ich rodzin w trudnym momencie restrukturyzacji

- 2 Nagroda ustanowiona przez „Rzeczpospolitą” w rocznicę śmierci dziennikarza, redaktora i wydawcy dziennika, Dariusza Fikusa. W 2009 roku zawieszona, a w roku 2011 wznowiona przez Press Club Polska w nowej formule. W 2002 roku nagrodę przyznawano w dwóch kategoriach: twórca w mediach i twórca mediów. Morawscy zostali uhonorowani w pierwszej kategorii „za cykl reportaży” (ta etykieta gatunkowa wydaje się istotna, ponieważ odsyła do tworu mającego na celu relacjonowanie rzeczywistości, wytwarzanie wiedzy na jej temat, w przeciwieństwie do sformułowania „telenowela dokumentalna”, którym dzieło Morawskich również bywa opatrywane – w tym drugim przypadku wątek kreacyjny jest mocniej zaznaczony), które wpisywały się w ideę przewodnią przyznawania nagrody, czyli dążenie do umacniania wolnych i niezależnych mediów.
- 3 Szerzej na temat *Chłopaków do wzięcia* w kontekście interseksjonalności i sposobów reprezentacji polskiej wsi zob. M. Borys *Rasa, klasa, płeć i wieś. Feministyczne epistemologie marginesu*, „Praktyka Teoretyczna” 2013 nr 4 (10).

przemysłu ciężkiego. Twórcy z największą uwagą śledzą losy tych bohaterów, którzy zdecydowali się wziąć odprawę i odejść z kopalni, zobowiązując się jednocześnie, że już nigdy nie podejmą pracy w zakładzie górniczym na terenie Polski. Ujawniana przez Morawskich „wstydliva prawda” dotyczy właśnie ich codziennych zmagania, które układają się według podobnego scenariusza: pieniędzy z odprawy bardzo szybko ubywa, wskutek czego bohaterowie są zmuszeni do poszukiwania nowych możliwości zatrudnienia, napotykać liczne trudności, a ich determinacja jest wystawiana na kolejne próby. Niewielu byłych górników potrafi odnaleźć się w nowej rzeczywistości – jedyną receptą na wyjście z impasu wydaje się założenie własnego przedsiębiorstwa, jak dzieje się w przypadku małżeństwa Borowców, albo przeprowadzka ze Śląska w inne rejony Polski, na co decyduje się Bogdan Smuda z rodziną. Pozostali bohaterowie *Serca z węgla* są w swoich poszukiwaniach stałego zatrudnienia narażeni na przymus ciągłego wykonywania tych samych czynności, z góry skazanych na porażkę. To wrażenie potęguje zwłaszcza sposób przedstawiania perypetii Andrzeja Biesa – były górnik stara się znaleźć pracę, dzwoniąc pod numery podane w ogłoszeniach w lokalnej gazecie, a jego próby za każdym razem obrazowane są tak samo: kadrowanie jest identyczne, powtarzają się przeciwujęcia na wspierającego go w poszukiwaniach przyjaciela, powracają gesty obu mężczyzn i maniera, z jaką Andrzej prowadzi poszczególne rozmowy. Bies szybko przekonuje się, że na osoby w jego sytuacji czyhają liczne niebezpieczeństwa związane z nieuczciwymi pośrednikami i pracodawcami. Ofiarą tych ostatnich staje się Ola Kocima (10 lat na stanowisku elektromontera w Kopalni Murcki). Kobieta dodatkowo cierpi z powodu rosnącej frustracji wywołanej niepowodzeniami, odbijającej się negatywnie na jej życiu rodzinnym. Z trudnościami w relacjach z żoną i córką zmagają się również Janusz Pochopień (12 lat pod ziemią w Kopalni Piast). Ich głównym katalizatorem jest uzależnienie Janusza od alkoholu, pogłębiające się z powodu braku pracy. Inni bohaterowie, rodzina Łoskotów (Adam Łoskot, 5 lat pod ziemią w Kopalni Wujek), w obliczu bezrobocia i wyczerpujących się oszczędności wikłają się w coraz to bardziej rozpaczliwe i absurdalne przedsięwzięcia, rzekomo mające kosztem niewielkiego wysiłku i przy odrobinie szczęścia przyczynić się do natychmiastowej poprawy ich trudnej sytuacji – startują w popularnym wówczas teleturnieju *Milionerzy* albo zakładają telefon zaufania. Po serii klęsk i upokorzeń większość osób sportretowanych w telenoweli dokumentalnej Morawskich znajduje w końcu zatrudnienie. Rozpoczynają pracę w zakładach przetwórstwa mięsnego, na budowie albo w charakterze operatora wózka

widłowego w hipermarkecie, zasilając tym samym szeregi najstabiliej opłacanej siły roboczej.

Przytłaczająca większość bohaterów *Serca z węgla* zostaje przypisana do grupy przegranych polskiej transformacji. Ze względu na swoje pochodzenie i przynależność do klasy robotniczej nie potrafią odnaleźć się w neoliberalnej rzeczywistości konkurencyjnego rynku pracy. Ola Kocima, Andrzej Bies, rodzina Łoskotów, Janusz Pochopień – wszyscy przedstawiani są w roli ofiar zmian zaistniałych w efekcie restrukturyzacji sektora przemysłu ciężkiego, nie jest to jednak ofiara zupełnie niezawiniona. Sposób, w jaki Morawscy portretują byłych górników, naturalizuje marginalizację wynikającą z ich ekonomicznych i kulturowych uwarunkowań. Bohaterowie *Serca z węgla* jawią się jako osoby niezaradne, naiwne, podatne na manipulację i łatwo ulegające złudzeniom. Konstruowaniu takiego wrażenia sprzyja wykorzystanie elementów konwencji komediowej w ujmowaniu postaci, co najłatwiej zaobserwować w przypadku Andrzeja Biesa i Jolanty Łoskot. Próba wystawienia ukochanego kundelka na wystawie psów rasowych w katowickim Spodku, spotkanie z atrakcyjną dziewczyną z agencji towarzyskiej, podczas którego mężczyźni żali się na problemy ze znalezieniem pracy – sytuacje, w jakich przedstawiany jest Andrzej Bies, czynią z niego pociesznego nieudacznika żywcem wyjętego z komedii pomyłek. Z kolei Jolanta Łoskot, skora do emocjonalnych uniesień, raz po raz wpadająca na coraz to bardziej ekscentryczne pomysły (udział w *Milionerach*, telefon zaufania, ucieczka sprzed ołtarza, testament i ostatnia wola – rozsypanie prochów na łonie natury), budzi skojarzenia z Panią Bovary – kobieta jest współczesnym wydaniem Flaubertowskiej postaci, z tym że wyobrażenia modelujące rzeczywistość czerpie nie z powieści sentymentalnych, ale z popkultury. Jej egzaltacja kontrastuje z szarą i brzydką górnośląską codziennością, wywołując groteskowy efekt. Oprócz narażania na śmieszność, skutkującego infantyлизacją, do repertuaru środków wykorzystywanych przez Morawskich w ujmowaniu postaci należy zaliczyć skłonność do przedstawiania ich w kontekście alkoholu. Dobitym przykładem jest sekwencja otwierająca pierwszy odcinek telenoweli: wyraźnie pijany Adam Łoskot opowiada o przebiegu swojego ostatniego dnia w pracy, a pozostali członkowie rodziny – brat, żona, matka i jej nowy narzeczony – słuchają w skupieniu, popijając piwo i paląc papierosy, pod ich nogami zaś walają się opróżnione butelki. Warto w tym kontekście przywołać także postać Janusza Pochopienia – alkoholika, którego problemy rozpoczęły się podczas rekonwalescencji po wypadku w kopalni. Żeby znaleźć nowe zatrudnienie, Pochopień musi uporać się z uzależnieniem, zanim jednak to zrobi, kamera

towarzyszy mu w kilku kompromitujących sytuacjach – podczas pijaństwa w domu, odbywającego się na oczach kilkuletniej córki, a także w trakcie wizyty w barze, gdzie takich jak on, byłych górników, biernych, wiecznie pograżonych w oparach alkoholu jest zdecydowanie więcej.

Próba bliższego przyjrzenia się sposobom portretowania bohaterów *Serce z węgla* nie służy rozstrzygnięciu, w jakim stopniu te reprezentacje fałszują obraz rzeczywistości. Moim celem jest raczej wskazanie na ich polityczną sprawczość i udział w konstruowaniu różnic społecznych. Kontekst, w jakim Morawscy przedstawiają bohaterów swojej telenoweli dokumentalnej, nie tylko utrwała ich marginalizację, ale również ją legitymizuje. Jak starałam się udowodnić, byli górnicy zostają spetryfikowani w roli ofiar polskiej transformacji. Co więcej, *Serce z węgla* pośrednio dostarcza wytłumaczenia takiego stanu rzeczy – zgodnie z logiką serialu bohaterowie sami są sobie winni ze względu na swoją bierność i zacołanie. Morawskim udaje się również uprawomocnić miejsce, jakie sportretowane przez nich postaci obecnie zajmują w nowym porządku społecznym i gospodarczym. Odbywa się to zgodnie z opisanym przez Wallersteina paradoksem kapitalizmu: marginalizowane grupy osób nie zostają wykluczone z porządku funkcjonowania wolnego rynku, ale są w niego systematycznie włączane przy maksymalnej redukcji kosztów ich zatrudnienia<sup>4</sup>.

### **Serce z węgla a Benek – ćwiczenia z obrazowania górnośląskiej biedy**

Jedną z najbardziej wyrazistych postaci występujących w *Sercu z węgla* jest Andrzej Bies, 28-latek, który prawie całe swoje dotychczasowe dorosłe życie spędził pod ziemią (w Kopalni Julian pracował prawie 7 lat). Widzowie poznają go, gdy pieniądze z odprawy, w większości wydane na samodzielne mieszkanie, powoli się kończą, bohater od półtora roku bezskutecznie szuka nowego zatrudnienia, a przy tym, jak sam przyznaje, marzy o poznaniu dziewczyny. Właśnie postać Andrzeja Biesa stała się dla Morawskich inspiracją do napisania scenariusza filmu fabularnego *Benek*:

*Benek* to historia inspirowana życiem. Podczas kręcenia serialu telewizyjnego *Serce z węgla*, pracownica jednej z agencji znajdujących prace

4 Zob. I. Wallerstein *The Ideological Tension of Capitalism: Universalism versus Racism and Sexism*, w: E. Balibar, I. Wallerstein *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Verso, London–New York 1995.

byłym górnikom, dając nam listę nazwisk naszych potencjalnych rozmówców, rzuciła okiem na górę listy i kategorycznie zapowiedziała: ten to słowa nawet nie powie! Oczywiście zaciekawiła nas i w taki oto sposób poznaliśmy pierwowzór *Benka*. Nasz rozmówca [...] nie znał w ogóle świata, tego co dzieje się „na górze”. Paradoksalnie, dopiero utrata pracy i kupno mieszkania otworzyły mu oczy na życie poza kopalnią, na ludzi dookoła i na uczucia. Najbardziej poruszające w *Andrzeju* było to, że pomimo swojego wewnętrznego „wycofania” był niesamowicie „prawdziwym człowiekiem”. I tę właśnie prawdziwość staraliśmy się uchwycić w scenariuszu.<sup>5</sup>

Filmowy *Benek* jest górnikiem przed trzydziestką, który ma dość swego dotychczasowego życia: mieszkania z matką, bratem i jego rodziną, ciężkiej pracy w kopalni, w której wciąż jest poniewierany przez brygadzystę, braku perspektyw na poznanie kandydatki na przyszłą żonę. Postanawia coś zmienić: składa wypowiedzenie, za pieniądze z odprawy kupuje kawalerkę w bloku i zaczyna szukać nowego zatrudnienia. Szybko przekonuje się jednak, że ze swoim wykształceniem i doświadczeniem zawodowym będzie miał z tym duży problem. Trafia na nieuczciwego biznesmena, który proponuje mu stworzenie stanowiska pracy w zamian za zaliczkę, oraz na właściciela masarni, który odprawia go z kwitkiem, bowiem zamiast byłych górników woli na czarno zatrudniać obcokrajowców. Sytuacja robi się beznadziejna – *Benek* zaczyna zastawiać w lombardzie kolejne nabyte za pieniądze z odprawy sprzęty, dołącza do byłych górników nielegalnie zbierających resztki węgla z nasypu kolejowego, a nawet rozważa możliwość prostytuowania się. Jego zmagania dobrze podsumowuje rozmowa z pracownicą agencji pośrednictwa pracy: kobieta dziwi się, że bohater jeszcze nie znalazł „roboty”, a jego komentarz o ciężkich warunkach na rynku kwituje stwierdzeniem „z pracą jest jak z babą, trzeba ją umieć zdobyć”, stawiając przy okazji znak równości między matrymonialnymi niepowodzeniami, świadczącymi o braku męskiej siły, a trudnościami na gruncie zawodowym. Podobieństwa między filmowym *Benkiem* i sportretowanym w *Sercu z węgla* *Andrzejem Biesem* da się wyróżnić nie tylko na poziomie charakterystyki tych dwóch postaci i wydarzeń, jakie stają się ich udziałem, ale również w sposobach obrazowania bohaterów. Jak postaram się pokazać, *Benek* powtarza szereg wizualnych i narracyjnych

5 J. Morawski *Mówią o filmie...*, materiały prasowe dystrybutora, [http://ftp.syrenafilms.com/images/movies/Benek/presskit/benek\\_press%20kit.pdf](http://ftp.syrenafilms.com/images/movies/Benek/presskit/benek_press%20kit.pdf) (22.06.2015).



rozwiązań „przećwiczonych” wcześniej przez Morawskich przy okazji kręcenia *Serca z węgla*, co skutkuje nie tylko utrwaleniem stereotypowego wyobrażenia na temat Górnego Śląska i jego mieszkańców, przedstawionego w telenoweli z 2001 roku, ale również ustanawia między obrazami pewną dynamiczną relację.

Jedno z bardziej rozpoznawalnych ujęć, za pomocą których jest przedstawiany Andrzej Bies, zostało utrwalone w czołówce kilku odcinków, w scenie modlitwy do figurki św. Barbary. Obraz jest rejestrowany naprzemiennie: raz z perspektywy wysokiej – wtedy oko kamery zostaje sprzęgnięte z wymagowanym punktem widzenia patronki górników – raz z niskiej – stapiając się ze wzrokiem bohatera, który w tym układzie stanowi osobę słabszą, uległą. Identycznie są filmowane „rozmowy” Benka z figurą św. Barbary, umieszczoną w centralnym miejscu osiedla familoków, z którego ten się wywodzi. Formuła, jaką przybiera modlitwa, jest w obu przypadkach podobna: daleko jej do podniosłości, bohaterowie niejako licytują się z patronką, co obliczone jest na wywołanie familiarnego, nieco komicznego efektu. Paralelnych, jednakowo ujmowanych scen i sytuacji jest w obu obrazach znacznie więcej. Warto, być może, w tym miejscu wymienić jeszcze dwie z nich, szczególnie istotne w kontekście budowania wizerunku postaci Andrzeja/Benka, zarówno w serialu, jak i w filmie.

Andrzeja Biesa widzowie poznają już w pierwszym odcinku *Serca z węgla*, gdy jedzie na rozmowę kwalifikacyjną do agencji zajmującej się wysyłaniem polskich górników do kopalni w Czechach. Narrator informuje zza kadru, że bohater „jest zdenerwowany, bo nie lubi rozmów z urzędnikami”, co zresztą można wyczytać również z gestów Andrzeja i tonu jego głosu. Podobnie spięty Benek jest podczas spotkania z biznesmenem deklarującym chęć zatrudnienia mężczyzny na bliżej nieokreślonym stanowisku. Rozmowa kwalifikacyjna z filmu oczywiście okazuje się próbą oszukania bohatera, w serialu mamy z kolei do czynienia z działalnością legalną, jednak tym, co istotne i analogiczne w przypadku tych sytuacji, jest sposób portretowania Andrzeja/Benka jako jednostki podporządkowanej i zdominowanej przez jakąś potężniejszą instancję, rozciągającą nad nim rodzaj władzy (w tym przypadku jest to władza ekonomiczna, urzędnik/biznesmen decyduje, czy mężczyzna dostanie pracę, na której mu tak zależy). Istotną rolę odgrywa język, jakim posługują się strony zarysowanej opozycji. Jak można się spodziewać, potencjalni pracodawcy władają poprawną polszczyzną, natomiast w wypowiedziach interesantów – Andrzeja i Benka – łatwo wyodrębnić śląskie naleciałości. „Godka” staje się tutaj znakiem ich niskiego, podległego statusu. Na tle polszczyzny

kojarzonej z obszarem władzy jawi się jako plebejska<sup>6</sup>. W obu przypadkach rozmowa kwalifikacyjna kończy się niepowodzeniem – pracodawcy udowadniają interesantom niewiedzę czy wręcz głupotę („nie myśl, to nie jest twoja najmocniejsza strona” – mówi biznesmen do Benka) albo brak kwalifikacji, ich podporządkowanie i wizerunek nieudacznika zostają utrwalone.

Ważną cechą charakteryzującą obu byłych górników jest nieśmiałość w kontaktach z kobietami połączona z silną potrzebą znalezienia stałej partnerki. Właściwie cała fabuła *Benka* jest osnuta wokół historii miłosnej, która w filmie znajduje swój szczęśliwy finał, nie stanowiąc przy tym wiernego odzwierciedlenia losów serialowego pierwowzoru głównego bohatera. Mimo to obrazy mają punkty wspólne, które określają stosunek Andrzeja Biesa i Benka do przedstawicielek płci przeciwnej. W *Sercu z węgla* znamieną jest pod tym względem scena z kursu rzeźniczego, organizowanego przez Górnictwą Agencję Pracy. W poszczególnych kadrach widzimy uśmiechniętą, rozmazaną twarz Andrzeja, która, jak się wkrótce okazuje, promieniuje na widok młodej kobiety prowadzącej zajęcia. Obiektyw ukazuje postać powoli, od stóp do głów, z niskiej perspektywy – w tym momencie spojrzenia kamery oraz głównego bohatera krzyżują się i zlewają w jedno. Podobnie obrazowana jest kobieta prowadząca kurs rzeźniczy w analogicznej scenie z filmu fabularnego, jedyna różnica polega, być może, na tym, że fetyszyzowane (przez zbliżenie i zatrzymanie ruchu kamery) są nie tylko jej nogi w krótkiej spódniczce, ale również wyeksponowane głębokim dekoltem piersi. Jednakowo przedstawiane – przez stylizację i fragmentaryzację – jest ciało wybranki Benka, Danki, pracującej w podupadającym lombardzie. Taki sposób obrazowania stanowi rodzaj uprzedmiotowienia, skutkującego unieszkodliwieniem kobiety na ekranie – zredukowanie jej do roli obiektu erotycznego zmienia ją w coś tak przyjemnego dla oka, że niemożliwego dłużej stanowić realnego zagrożenia<sup>7</sup>.

6 Celowo unikam w tym miejscu jasnego określenia, czy śląska „godka” jest językiem, gwarą czy dialektem języka polskiego – nazewnictwo odsyła do bardziej skomplikowanego problemu, a opowiedzenie się za jedną z opcji skutkuje wyborem jednego z modeli myślenia o śląskości w ogóle.

7 Zob. L. Mulvey *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne*: „Kobieta kojarzy się również z czymś, wokół czego spojrzenie krąży nieustannie, ale czego unika: z brakiem penisa unaoczniającym groźbę kastracji, a zatem – z przykrością [...]. Kobieta zatem jako ikona, pokazywana po to, aby podziwiali ją i cieszyli się nią mężczyźni, aktywni władcy spojrzenia, zawsze niesie ze sobą groźbę, że wywoła strach, jaki pierwotnie oznaczała. Nieświadomość męska ma dwie drogi ucieczki od strachu przed kastracją: [...] znaleźć kompensatę w dewaluacji, ukaraniu lub, przeciwnie, uratowaniu przedmiotu winnego [...]; **albo, po drugie, zupełnie zapomnieć o kastracji przez substytucję przedmiotu-fetysza bądź przemianę samej przedstawionej postaci w fetysz,**

Spojrzenie kamery, które w momentach obrazowania interakcji Benka/Andrzeja z kobietami zlewa się ze spojrzeniem bohatera, zdaje się sugerować jego bezradność, wycofanie i bierność oraz sygnalizować przyjęcie rodzaju strategii obronnej właśnie w postaci redukcji „przeciwnika” do pozbawionego podmiotowości seksualnego fetysza<sup>8</sup>.

Tytułowy Benek z filmu fabularnego ma podobne cechy charakteru jak jego pierwowzór z telenoweli dokumentalnej, uczestniczy w takich samych sytuacjach, a także jest ujmowany za pomocą identycznych strategii obrazowania, zatrzymujących go w roli nieudacznika i ofiary. Pozostałe postaci i zdarzenia również przypominają te znane już z rzeczywistości przedstawionej w *Sercu z węgla*, tym razem inspiracja nie jest jednak aż tak bezpośrednia. Mam na myśli chociażby scenę, w której brat głównego bohatera, Eryk, publicznie robi swojej partnerce awanturę, że jako żona górnika (nawet byłego) nie powinna pracować. Sytuacja odsyła do tradycyjnego systemu wartości, reprezentowanego przez szereg postaci sportretowanych w telenoweli dokumentalnej, zgodnie z którym „żona zawsze szła za mężem” (Bogdan Smuda), kobieta powinna kochać swojego mężczyznę i słuchać go – „tak musi być, bo tak było zawsze. Za ojca, za dziadka, za mnie i dalej tak będzie, dopóki będzie istniał Śląsk” (ojciec Adama Łoskota). Warto w tym kontekście wspomnieć również postać uwikłanego w ciemne interesy biznesmena z *Benka*, przypominającą nieco Janusza Niziołka, prezesa Górnośląskiego Konsorcjum Węglowego, który w *Sercu z węgla* zostaje przedstawiony jako „łącznik między górnictwem a światem dyplomacji, żyjący z likwidowanych kopalń”, a następnie oskarżony o defraudację znacznej sumy pieniędzy.

Te i inne punkty wspólne między obrazami pozwalają potraktować *Serce z węgla* jako rodzaj warsztatowej wprawki przed nakręceniem filmu

---

**dzięki czemu postać ta raczej napawa otuchą niż grozi [...]”, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 102. Mulvey w największym stopniu interesują mechanizmy, w wyniku których Nieświadome społeczeństwa patriarchalnego kształtuje struktury filmowej reprezentacji i narracji. Ja w swoich rozróżnieniach zatrzymuję się wcześniej, opisując relacje zachodzące wewnątrz filmowego świata przedstawionego. Należałoby się, być może, zastanowić, czy ukazywanie męskiego bohatera jako słabego, zmuszonego do uruchomienia wobec kobiecego obiektu rodzaju strategii obronnej, wyklucza utożsamienie jego spojrzenia ze spojrzeniem męskiego widza i zakłóca czerpanie przyjemności.**

8 Osobną kwestią wartą opracowania wydaje się sposób portretowania postaci kobiecych w filmie górnośląskim i próba odpowiedzi na pytanie, na ile patriarchalna perspektywa kojarzona z kulturą regionu pozwala na ujęcie podmiotowe.

fabularnego na temat regionu i jego mieszkańców. Albo inaczej: etnograficzne ćwiczenie polegające na próbie wypracowania narzędzi opowiadania o górnośląskim Innym. W tym sensie relacja między *Benkiem* i *Sercem z węgla* mogłaby być rozpatrywana w kategoriach powtórzenia – repetycji ulega bowiem szereg rozwiązań, istotnych z perspektywy ukazywania Górnego Śląska i zaludniających go postaci.

*Serce z węgla* i *Benek* mogą być rozpatrywane w kategoriach powtórzenia tylko pod warunkiem, że będziemy brali pod uwagę pierwszą część filmu fabularnego, utrzymaną w konwencji realistycznej. W pewnym momencie historia przypominająca tę znaną już z serialu dokumentalnego zaczyna jednak nabierać innego niż dotychczas charakteru, co na pierwszy rzut oka może zostać rozpoznane jako pozytywna odmiana wobec utrwalonego sposobu przedstawiania Górnego Śląska. Wystarczy jednak przyrzeć się bardziej uważnie, by dostrzec, że mimo wszystko scenariusz został rozpisany zgodnie z podobnymi zasadami. Z tej perspektywy relację między serialem dokumentalnym Morawskich i *Benkiem* można opisać jako specyficzną kontynuację.

### **Benek – neoliberalny fantazmat**

Po premierze *Benka* wśród krytyków pojawiły się głosy, że film jest ciekawą alternatywą dla narracji o Górnym Śląsku jako przestrzeni degradacji, że „w ponury krajobraz wpisuje fabułę, która gorzką kronikę biedy i upadku [...] zmienia w optymistyczną opowieść o tym, że nigdy nie można tracić nadziei”<sup>9</sup>. Sytuacja wyjściowa i początkowy przebieg fabuły filmu *Benek* powielają obraz regionu, jaki widzowie mogą znać m.in. z *Serca z węgla*: jako miejsca bez perspektyw, w którym działania mieszkańców–byłych górników, słabo wykwalifikowanych, niezdarnych i naiwnych, z góry skazane są na porażkę. Tym, co w założeniu krytyków ma wyróżniać *Benka* na tle innych reprezentacji Górnego Śląska, jest zasadniczy zwrot akcji, polegający na odnalezieniu przez tytułowego bohatera oraz jego kolegę niesamowicie bogatego złoża węgla, które na własną rękę zaczynają wspólnie eksploatować. Moim zdaniem to zaskakujące zdarzenie nie stanowi optymistycznej odmiany w sposobie patrzenia na region, ale jest sygnałem, że film, utrzymany dotychczas w realistycznej konwencji, zmienia swój charakter i przybiera kształt, dający się określić za pomocą formuły fantazmatu.

9 M. Maniewski *Benek*, „Kino” 2010 nr 6, s. 63.

Przez fantazmat będę rozumieć realizację pewnego wyobrazonego scenariusza, w którym snujący go podmiot jest obecny, a który przedstawia, w sposób mniej lub bardziej zniekształcony, realizację pragnienia tego podmiotu<sup>10</sup>.

Benek wraz z kolegą, włóczęgą Chrystusikiem, kopia biedaszyb, a następnie rozpoczynają regularne wydobywanie węgla przy współpracy innych, podobnych do nich byłych górników niepotrafiących znaleźć zatrudnienia. Zakładają własną kopalnię, którą nazywają nawet „Węglową Doliną”. Uzyskiwany surowiec cieszy się wielkim popytem, co przyciąga uwagę miejscowej grupy gangsterów. Benek i jego koledzy są szantażowani przez przestępców, mających powiązania ze światem polityki i biznesu, nie pozwalają im jednak przejąć przedsiębiorstwa. Górnicy występują jako zgodna grupa i przepędzają gangsterów. Rozwój fabuły, streszczony powyżej w kilku zdaniach, zdradza liczne nieprawidłowości i kuriozalne nadużycia. Bardziej interesująca niż wskazywanie konkretnych uchybień wydaje się jednak próba namysłu nad funkcją budowanej w *Benku* wizji.

Zasady, jakie rządzą światem wyłaniającym się z fantazmatycznego scenariusza filmu, stanowią nieco zniekształconą realizację założeń neoliberalnej wizji gospodarczej, z jej postulatami zwiększenia swobody działania prywatnych przedsiębiorców, krytyką ingerencji państwa w życie społeczne i postępowanie obywateli oraz niechęcią wobec działań związków zawodowych (nieprzypadkowo jedną z najbardziej antypatycznych postaci w filmie jest brygadzysta-związkowiec, współpracujący ze światem przestępczym). Wspaniale prosperujący – w przeciwieństwie do kopalni państwowej, z której masowo zwalniani są pracownicy – zakład założony przez Benka funkcjonuje na zasadzie prywatnej struktury własności. W świecie przedstawionym w filmie niejako zawieszono wydaje się działanie organów władzy – dzieci filmowych górników nie chodzą do szkoły, Benek nie musi rejestrować swojej działalności w żadnym urzędzie. Pracowników „Węglowej Doliny” nie chronią żadne przywileje socjalne ani prawo pracy, a mimo to (a może dzięki temu?) odnoszą spektakularny sukces. Kluczem do poprawy ciężkiej sytuacji tytułowego bohatera i jego kolegów nie jest radykalna zmiana porządku społeczno-ekonomicznego, w jakim przyszło im funkcjonować, ale

<sup>10</sup> Zob. *Fantazja*, w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996. Pojęciem fantazmatu posługuje się również Piotr Klonowski w przywoływanej już pracy magisterskiej. Fantazmat rozumie jednak nieco inaczej, co doprowadza jego interpretację do odmiennych rezultatów.

szczęśliwy zbieg okoliczności (odkrycie złoża węgla), który wyzwala w nich energię do pracy i przedsiębiorczość. Bierni, niezdarni, leniwi i roszczeniowi górnicy z pierwszej części filmu – sobowtóry postaci zaludniających Górny Śląsk znany z *Serca z węgla* – jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zmieniają się w aktywnych, pełnych uporu ludzi interesu. Ich zapał trafia na podatny grunt, wytworzony dzięki mechanizmom gospodarki wolnorynkowej, które raz uruchomione, finałowo neutralizują wcześniejsze problemy społeczne, wynikające z biedy i wykluczenia, oraz unieważniają różnicę klasową.

Skoro w realizacji wyobrażonego scenariusza, będącego treścią fantazmatu, snujący go podmiot musi być zawsze obecny, warto zastanowić się nad odpowiedzią na pytanie, czyje pragnienie zostaje urzeczywistnione w *Benku* i w jaki sposób ta instancja przejawia się na ekranie. Na najbardziej podstawowym poziomie fabuła przedstawiona w filmie może być rozpatrywana jako historia miłosna. Obiektem pragnienia byłaby wówczas wspomniana już Danka, a jego podmiotem – główny bohater, który zdobywa swoją wybrankę uprzednio osiągnąwszy odpowiedni status społeczny i zaplecze materialne. Wydaje się jednak, że punkt ciężkości w *Benku* znajduje się zupełnie gdzie indziej – film jest nie tylko opowieścią o miłości, ale przede wszystkim o wyjściu z zakłętego kręgu biedy i bezrobocia. Z tej perspektywy fabuła stanowiłaby realizację pragnienia dotyczącego możliwości emancypacji górnośląskiego Innego, reprezentowanego przez figurę głównego bohatera – byłego górnika, w ramach neoliberalnego porządku społeczno-gospodarczego i dzięki jego regułom. Podmiot, który snuje ten wyobrażeniowy scenariusz, najbardziej ogólnikowo należałoby określić mianem zwolennika neoliberalizmu. Biorąc po uwagę, że podobne przekonania na temat gospodarki podzielają osoby, którym po 1989 roku udało się więcej zyskać, niż stracić na budowie polskiego kapitalizmu, kolejną kwalifikacją, jaką należałoby przyznać podmiotowi pragnienia, byłaby przynależność do klasy średniej. Ponieważ to pojęcie nie jest dobrze zdefiniowane ani ostre, chciałabym je uściślić, wskazując na instancję, która w innym miejscu tej analizy została określona jako modelowy widz, wpisany w strukturę dokumentów Morawskich – ciekawski podglądacz spoza portretowanego środowiska, zafascynowany „innością” przedstawionych na ekranie wykluczonych. Jednoznaczne wskazanie podmiotu pragnienia wydaje się jednak ostatecznie o tyle niemożliwe, o ile istnieje ewentualność wystąpienia procesu mimikry, czyli sytuacji, w której podporządkowani (w tym przypadku grupa, która na transformacji straciła) upodabniają się do swoich opresorów (grupy, znajdującej się wyżej w potransformacyjnej

hierarchii)<sup>11</sup>. W takim przypadku podmiot fantazmatu może być w nim obecny nie tylko jako wpisany w strukturę filmu widz, ale również pojawić się na ekranie w formie swojej bezpośredniej reprezentacji – marzącego o awansie społecznym górnika.

Twórcy *Benka* rezygnują w pewnym momencie z konwencji realistycznej w ujmowaniu zdarzeń na rzecz budowania wizji lekko przemieszczonej w stosunku do warunków panujących w potransformacyjnej Polsce – wizji, w której gospodarka działa efektywnie, bo zgodnie z założeniami neoliberałizmu. Skoro świat wykreowany w filmie rządzi się innymi regułami niż rzeczywistość z pierwszej dekady XXI wieku, krytykowanie go z pozycji zdroworozsądkowych mogłoby wydawać się nieuprawnione. Jednak ze względu na to, że Morawscy i Gliński uparcie starają się podtrzymać prawdopodobieństwo zdarzeń przedstawionych, ich wysiłek może być interpretowany jako dążenie do zamaskowania fantazmatycznego charakteru opowieści. Ich próby są dosyć nieudolne, w związku z czym osiągają skutek odwrotny do zamierzonego. Film zdradza liczne wewnętrzne sprzeczności, spośród których najbardziej kuriozalna wiąże się z niesamowitym popytem, jakim cieszy się towar sprzedawany przez głównego bohatera i jego towarzyszy. Mieszkańcy górniczego osiedla – pracownicy kopalni, w normalnych warunkach otrzymujący deputaty, czyli darmowe przydziały węgla – chętnie kupują towar, mimo że akcja *Benka* toczy się wiosną albo latem, na co wskazuje przyroda w rozkwicie. Twórcy próbują uwiarygodnić powódzenie, jakim cieszy się interes prowadzony przez bohatera, wprowadzając rodzaj inscenizacyjnego nieładu – postacie od czasu do czasu pojawiają się na ekranie ubrane w zimowe kurtki i szaliki. Niekonsekwencji i absurdałnych założeń, na których opiera się scenariusz *Benka*, jest zdecydowanie więcej. Ich nagromadzenie sprawia, że mechanizm, zgodnie z którym rozwija się opowieść, sam się kompromituje i odkrywa swój fantazmatyczny charakter.

Scenariusz, według którego rozwija się fabuła *Benka*, na pierwszy rzut oka stwarza złudzenie pozytywnego rozwiązania problemów mieszkańców Górnego Śląska, ale nie stanowi realnej alternatywy dla sposobu ujmowania rzeczywistości charakterystycznego dla *Serca z węgla*. Emancypacja filmowych górników dokonuje się w ramach porządku gospodarczego, będącego

11 Zob. H. Bhabha *Mimikra i ludzie: O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008 nr 1/2. Nie twierdzę, że sytuacja kolonialnej dominacji znajduje swoje odzwierciedlenie w polskiej rzeczywistości i w podziale społeczeństwa na różniące się statusem materialnym grupy po 1989 roku, ale użycie kategorii mimikry w tym kontekście wydaje mi się uzasadnione.

zniszczeniem marzenia o kształcie, jaki według zwolenników neoliberalizmu powinien przybrać młody polski kapitalizm. Benkowi i jego kolegom udaje się poprawić swoją sytuację materialną i wyjść z bezrobocia tylko dzięki temu, że zmieniają swoją dotychczasową postawę, dostosowując się do obowiązujących reguł. Ich historia jest uprawomocnieniem przekonania, że odpowiedzialność za wykluczenie w postaci ubóstwa, bezrobocia czy braku perspektyw leży wyłącznie po stronie jednostek, zbyt słabych, by odpowiednio poradzić sobie w potransformacyjnej rzeczywistości, i tym samym stanowi pod tym względem kontynuację ujmowania rzeczywistości Górnego Śląska, ustanowioną w telenoweli dokumentalnej Morawskich.

### **Czarny scenariusz dla Górnego Śląska**

Bez względu na to, w jaki sposób ostatecznie będziemy skłonni traktować *Benka*: jako powtórzenie czy jako kontynuację sposobów obrazowania regionu wypracowanych wcześniej w *Sercu z węgla*, trzeba przyznać, że oba dzieła mówią o potransformacyjnym wykluczeniu na Górnym Śląsku tym samym językiem – takim, który winą za marginalizację obarcza ofiary przemian społeczno-gospodarczych, a jednocześnie dostarcza uprawomocnienia dla istniejącego porządku, przy okazji go cementując.

Choć bezrobocie i frustracja są trudnościami, z którymi po 1989 roku zmagali się nie tylko mieszkańcy Górnego Śląska, to Morawscy, Gliński i wielu innych twórców związanych z przemysłem filmowym zdecydowali się sportretować je właśnie na przykładzie odchodzącego z kopalni górnik. Podobnie jak w analizowanych przedstawieniach losy górnictwa stają się synekdochą losów całego regionu<sup>12</sup>, tak problemy regionu – synekdochą problemów całego kraju, przy czym drugi człon tej analogii nie jest do końca uświadomiony. W *Sercu z węgla* i *Benku*, podobnie jak w wielu innych obrazach, o których tylko tutaj wspomniałam, Górny Śląsk funkcjonuje jako rodzaj soczewki skupiającej wszystkie negatywne skutki transformacji. Skutki, z którymi reszta obywateli Polski wolałaby się raczej nie utożsamiać, bo wstyd się przyznać, że ich dotyczą – mam tu na myśli choćby biedę, za którą zgodnie z obowiązującym

<sup>12</sup> Znamienna wydaje się pod tym względem powracająca kilkakrotnie w *Sercu z węgla* scena rozbiórki pozostałości po budynkach KWK Katowice na tle jednego z najbardziej rozpoznawalnych obiektów w panoramie miasta – hali widowiskowo-sportowej Spodek. Obrazu dopełnia motyw muzyczny w postaci piosenki *O mój Śląsku* w wykonaniu Jana „Kyksa” Skrzeka: „Był ładny słoneczny dzień / [...] A oni przyszli / z piłami / Poobcinali im / ręce, głowy, nogi / [...] **O mój Śląsku / umierasz mi w biały dzień**”.



dyskursem należałoby winić wyłącznie jednostkę, jej błędne wybory i ułomność charakteru.

Znane z analizowanych przedstawień wizerunki: Górnego Śląska jako regionu pozbawionego perspektyw oraz Górnoszlązaka- (byłego)górnika, mało przedsiębiorczego, nieporadnego i z tego względu odpowiedzialnego za swoją trudną sytuację materialną, nie są zupełnie niewinne. Nie należy ich bagatelizować, ponieważ ustalają granice poznania i rozumienia mieszkańców regionu oraz występujących w nim zjawisk i procesów, albo innymi słowy – wyznaczają warunki możliwości myślenia o Górnym Śląsku, a nawet snucia wyobrażeń na jego temat. Jeśli zbyttno się do nich przywiążemy, może okazać się, że o Górnym Śląsku jesteśmy w stanie dyskutować wyłącznie w kategoriach czarnego scenariusza, a to może mieć zgubne konsekwencje nie tylko na poziomie tworzonych przez nas obrazów.

## Abstract

---

**Alicja Koterska**

UNIVERSITY OF WARSAW

*A Black Scenario: Strategies of Visualizing Post-Transformation Upper Silesia in Serce z węgla [Heart of Coal] and Benek [Benek]*

Based on an analysis of pop cultural representations – the reality television show *Serce z węgla* [Heart of Coal, 2001] and the feature film *Benek* [Benek, 2007] – Kosterka examines the visualization of post-transformation Upper Silesia in 21st-century Polish film. She draws on psychoanalysis to explore why Upper Silesia has become attractive especially to those directors who aim to highlight the negative consequences of the socio-economic transformations after 1989: poverty, unemployment, frustration and a lack of perspective. The aim of this article is to draw readers' attention to the fact that in 21st-century representations, Upper Silesia is mostly understood, visualized and spoken about as a space of 'wilful exclusion,' which has helped solidify the post-transformation status quo.

## Keywords

---

Upper Silesia, transformation, exclusion, neo-liberalism, phantasma