

Pamięć miasta. Filmowy palimpsest Patricka Keillera

ABSTRACT. Artur Piskorz, *Pamięć miasta. Filmowy palimpsest Patricka Keillera* [Memory of the City. Patrick Keiller's Film Palimpsest]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 31–56. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.2>.

Patrick Keiller, in his essay entitled *The Poetic Experience of Townscape and Landscape*, notes that the “desire to transform the world is not uncommon, and there are a number of ways of fulfilling it. One of these is by adopting a certain subjectivity, aggressive or passive, deliberately sought or simply the result of a mood, which alters experience of the world, and so transforms it”. For the British director, the way to transform the world is filmmaking. The English landscapes shown in his films, and especially urban areas, are dazzling with the almost complete absence of human figures. The (a)synchrony of image and sound shapes a kind of “third dimension” in the viewer’s mind, a kind of “space in between”. This, in turn, becomes a mental landscape structured by the logic of associations and understatements that can be read like a palimpsest. The article focuses on this way of reading urban space, using the example of the film *London*.

KEYWORDS: Patrick Keiller, landscape, palimpsest, London, wandering

Patrick Keiller, z wykształcenia architekt, jest nie tylko twórcą filmowym, lecz także eseistą, wykładowcą akademickim oraz autorem artystycznych instalacji¹. Jego dorobek obejmuje dziewięć filmów, przyciągających uwagę zwłaszcza oryginalnym sposobem łączenia obrazu i dźwięku oraz rygorystycznym przestrzeganiem zaledwie kilku formalnych zasad. W swoich najbardziej znanych obrazach: *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) oraz *Robinson in Ruins* (2010) Keiller, wykorzystując statyczne ujęcia, niespieszny montaż oraz spowolniony ruch wewnątrzkadrowy, podejmuje tematykę związaną z krajobrazem, architekturą oraz ich oddziaływaniem na człowieka. Obiektyw kamery skupia się na przestrzeni, a ścieżkę dźwiękową wypełniają naturalne odgłosy tła bądź muzyka klasyczna. Całość spaja zaś płynący zza kadru monolog narratora zdającego relację z serii pieszych

¹ W marcu 2012 roku w Tate Modern w Londynie otwarto wystawę The Robinson Institute. W opisie można przeczytać m.in., że „Robinson Institute to wystawa szukająca przyczyn obecnego kryzysu gospodarczego. W ramach Robinson Institute obrazy pomników oraz charakterystycznych miejsc angielskiego krajobrazu wykorzystywane są do zilustrowania rozwoju kapitalizmu”. *Vide* <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/patrick-keiller-robinson-institute> (dostęp: 10.02.2025).

wycieczek po Anglii, odbywanych wraz z przyjacielem Robinsonem. W ten sposób Brytyczyk buduje efekt wizualnego ambientu.

Żadna z postaci nie pojawia się na ekranie. Ich peregrynacjom w fizycznej przestrzeni towarzyszy komentarz przypominający intelektualną wycieczkę po obszarach ornamentowanych cytatami i sentencjami, odautorskimi komentarzami, zaskakującymi odwołaniami i (auto)refleksjami. Bohaterowie rozpoczynają swą wędrówkę w stolicy Zjednoczonego Królestwa, stopniowo kierują się ku jej przedmieściom i dalej – ku angielskiej prowincji. W *London* narrator kreśli wielowątkowy kontekst historyczno-społeczno-polityczny, z którego wyłania się kalejdoskopowy wizerunek metropolii przytłoczonej ciężarem wielowiekowej historii i tradycji. Zrealizowany trzy lata później sequel *Robinson in Space* relacjonuje wyprawę dwójki przyjaciół poza obszar Londynu. Mistrzowska, a chwilami wręcz hipnotyzująca interpretacja monologu narratora w wykonaniu Paula Scofielda dodaje obu filmom szczególnej wyjątkowości. W trzecim filmie z serii, *Robinson in Ruins*, obszary zurbanizowane zostają zastąpione przez wiejskie drogi i bezdroża. Szerokoekranowy format obrazu uzupełnia ścieżka dźwiękowa eksponująca naturalne odgłosy przyrody, zaś Scofielda w roli narratora zastępuje Vanessa Redgrave.

W swoich filmach Keiller uzyskuje efekt wyobcowania dzięki specyficznemu sposobowi ustawienia kamery oraz nieoczywistemu wyborowi lokacji. Reżyser stroni od stereotypu, co widać zwłaszcza w przypadku pierwszego z przywołanych filmów. W *London* oko kamery zdaje się beznamiętnie spoglądać na brytyjską stolicę, kadry unikają wystylizowanej symetrii, pocztówkowej malowniczości czy wystudiowanego artyzmu. Poczucie izolacji intensyfikuje niemal całkowity brak ludzkich postaci, których funkcja została sprowadzona do roli ornamentu. Sprawia to, że uwaga odbiorcy koncentruje się przede wszystkim na krajobrazie i jego detalach (il. 1).

Jeff Malpas i Keith Jacobs trafnie dodają, że w „tych trzech filmach nie ma aktorów, scenografii ani dialogów; żadnych typowych filmowych chwytów. Keiller unika ruchu kamery: żadnych ujęć z wózka, panoram czy najazdów; żadnych zbliżeń. Montaż przypomina filmy dokumentalne [...]”². Opis ten koresponduje z uwagami reżysera, który w eseju *The Poetic Experience of Townscape and Landscape* pisze:

pragnienie przekształcenia świata nie jest czymś niezwykłym, a jego spełnienie jest możliwe na wiele sposobów. Jednym z nich jest przyjęcie subiektywnego spojrzenia, agresywnego lub pasywnego, wypracowanego bądź wynikającego z nastroju chwili, który zmieniając doświadczenie świata, tym samym go przekształca³.

² J. Malpas, K. Jacobs, *Place, space, and capital: The landscapes of Patrick Keiller*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2016, t. 34, nr 6, s. 3.

³ P. Keiller, *The View from the Train*, London 2014, s. 9.

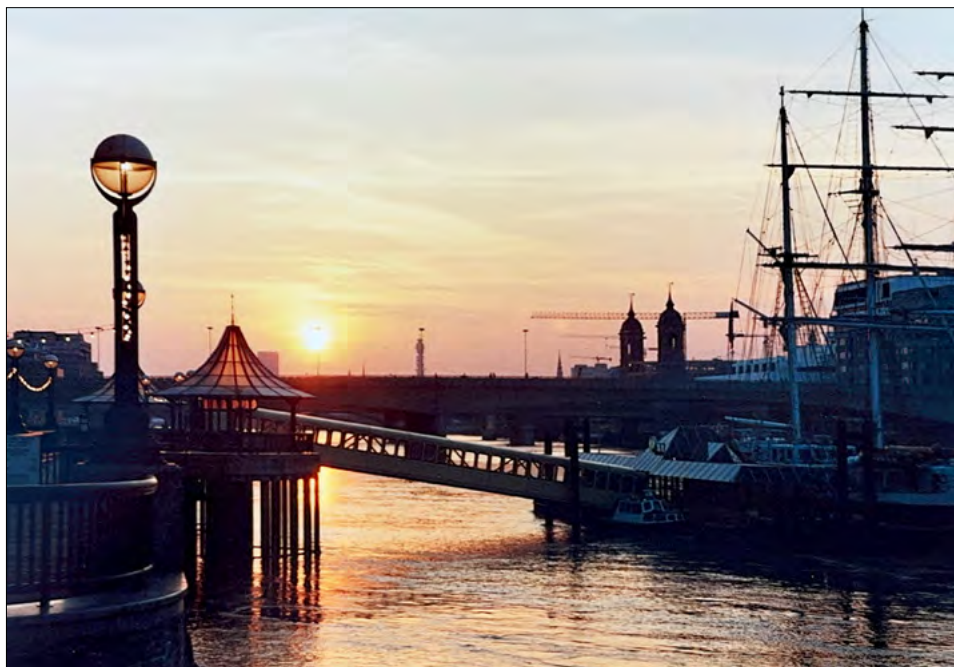


Il. 1

Przyjęcie wspomnianego spojrzenia staje się możliwe dzięki spoglądaniu przez obiektyw kamery. Przy czym zjawisko „przekształcania świata” zachodzi nie tylko na ekranie; dzięki filmowemu doświadczeniu może ono dokonać się również w umyśle odbiorcy.

Według Keillera efekt obcości przestrzeni związany jest z tym, iż pewne miejsca charakteryzuje swoista potencjalność zdarzeń – zarówno tych, które wydarzyły się w przeszłości, jak i przyszłych. Te zaś mogą być postrzegane jako konstytuujące współczesne mity posiadające własną historię, którą można przekształcić w narrację „łączącą nieruchome obrazy bądź stanowiącą

scenerię dla filmu w taki sam sposób, w jaki lokacje stanowią tło akcji w innych filmach. Celem staje się przedstawienie miejsca jako pewnego rodzaju historycznego palimpsestu i/lub jego odpowiednika, jako ekspozycji stanu umysłu”⁴, co z kolei subiektywizuje perspektywę spojrzenia, intensyfikując „niczym *Stimmung* odczuwanie miejsca”⁵ (il. 2).



Il. 2

Zarysowana w ten sposób perspektywa zakreśla horyzont poniższych uwag. Koncentrują się one na pierwszej części filmowej trylogii (*London*), tematycznie i formalnie wpisującej się w paradygmat miasta-jako-palimpsestu. *Robinson in Space* oraz *Robinson in Ruins* nie tyle wymykają się tej perspektywie, co raczej ją modyfikują, wykraczając poza przyjęte ramy niniejszego wywodu. Punktem wyjścia jest opis sposobu kreowania przez Keillera przestrzeni jako palimpsestu, a następnie rekonstrukcja (potencjalnego) efektu, jaki wywiera on na odbiorcy, intensyfikując jego „odczuwanie miejsca”. Ostatnia część artykułu stanowi zapis procesu tworzenia przez odbiorcę paralelnego palimpsestu w reakcji na doświadczenie filmowej lektury. Kolejno następujące po sobie ujęcia mają bowiem potencjał

⁴ *Ibidem*, s. 11.

⁵ *Ibidem*, s. 10.

uruchamiania ciągu skojarzeń umożliwiających rekonstrukcję „pamięci miejsca”⁶ będącego pożywką dla „swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wypartych znaczeń”⁷.

Palimpsest

Palimpsest, jako materiał piśmienny (zazwyczaj pergamin) poddany swoistemu recyklingowi, jest efektem wielowiekowej tradycji, która polegała na usunięciu z niego tekstu pierwotnego, co dawało możliwość jego ponownego wykorzystania. Palimpsest może być także rozumiany jako nośny trop interpretacyjny. W tym przypadku można mówić o procesie tworzenia nowych tekstów na kanwie tych już istniejących, o nakładaniu kolejnych warstw znaczeń i odniesień. Andreas Huyssen przypomina, że literacki rodowód palimpsestu oraz jego związek z piśmiennictwem nie stoją na przeszkodzie, aby wykorzystywać go do „omawiania konfiguracji przestrzeni miejskich i ich rozwoju w czasie, bez prostego przekształcania architektury i miasta w tekst. Czytanie miasta Berlina lub nowojorskiego Times Square jako palimpsestu nie oznacza zanegowania materialności istniejących budynków”⁸ (il. 3).

Zatem miasta i wypełniające je budynki mogą być postrzegane i czytane niczym palimpsesty przestrzeni. Miejska wyobraźnia lokuje w jednym miejscu wspomnienie o tym, co było tam wcześniej, bądź domaga się jakiejś alternatywy dla tego, co jest, gdyż „silne znaki obecnej przestrzeni łączą się w wyobraźni ze śladami przeszłości, wymazaniami, stratami i heterotopiami”⁹. Czytanie przestrzeni miasta staje się czytaniem palimpsestu, w efekcie czego, jak ujmie to Gérard Genetté, rodzi się sztuka „tworzenia czegoś nowego z czegoś starego”, mająca tę zaletę, iż „wytwarza przedmioty bardziej złożone i bardziej wyrafinowane od przedmiotów «zrobionych umyślnie»: na dawną strukturę nakłada się i splata z nią nowa funkcja, a dysonans powstający z tego zetknięcia dwóch współobecnych elementów nadaje szczególny smak całości”¹⁰.

⁶ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 30.

⁷ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 114.

⁸ A. Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003, s. 7.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. Dutka, „Za, a nawet przeciw” czyli parę uwag i pytań o palimpsestowość miejsc i przestrzeni, [w:] *Palimpsest. Miejsca i przestrzenie*, red. A. Gomółka, A. Szawerna-Dyrzka, Katowice 2018, s. 18.



Il. 3

Powstałe w taki sposób „coś nowego” poszerza konteksty dyskursu, stając się swego rodzaju „interpretacyjnym wytrychem” otwierającym kolejne obszary refleksji nad pejzażem. Dlatego czasami „łatwiej byłoby powiedzieć, czym palimpsest nie jest, niż czym jest”¹¹. Za jego pomocą „określane są artefakty, ale i charakteryzowana bywa przestrzeń fizykalna, odnosi się on zarówno do terminu literackiego, jak i do dyskursu, jest przedmiotem badań lub narzędziem metodologicznym”¹². Z upływem czasu we „współczesnych naukach społecznych i humanistycznych stał się palimpsest często eksplloatowaną metaforą, pozwalającą zobrazować wielowarstwowość i wieloznaczność języka, sztuki, kultury, historii czy pamięci”¹³. Stąd też, jak zauważa Rafał Koschany, palimpsest właśnie jako metafora na stałe zagościł w refleksji nad miastem i – szerzej – pejzażem, stając się poręcznym narzędziem (zwłaszcza w ujęciu strukturalno-semiotycznym) wykorzystywanym do badania i rozumienia miasta¹⁴. W efekcie każdy „czyta” miasto i przestrzeń w zindywidualizowany sposób, multiplikując interpretacje.

Subiektywne (od)czytanie przestrzeni nie zmienia faktu, że pozostaje w nią wpisana pewna

logika (i polityka) usytuowania pamięci kulturowej i zbiorowej. Obejmuje ona zarówno materialne artefakty (tablice i pomniki upamiętniające wydarzenia, ludzi i coraz częściej zwierzęta, muzea, architekturę, nekropolie, murale), jak i to, co nie istnieje już w wymiarze materialnym – pustki, wyrwy, luki, ruiny, pozostawiające niekiedy ślady nieobecnej przeszłości, a wreszcie także to, co mieści się w sferze performatyki, a więc działań – inscenizacje historyczne, rytuały pamięci, indywidualne akcje i zbiorowe ceremonie¹⁵.

Zatem palimpsest jako idea i narzędzie opisu mieni się wielością odcieni, które można w tym miejscu jedynie zasygnalizować, nie podejmując próby choćby pobieżnego przeglądu literatury przedmiotu odwołującej się do wykorzystania tego pojęcia w dyskursie krytycznym. Definitywna nieostrość pojęcia poszerza obszar możliwości interpretacyjnych. Intencjonalności, będącej immanentną cechą twórczości Patricka Keillera, przyświeca także idea:

zrozumienie miast i architektury – oraz komunikowanie tego zrozumienia – oznacza opowiadanie prawdziwych historii o prawdziwych miejscach. Przez wykorzystanie

¹¹ *Ibidem*, s. 17.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. Koschany, *Miasto-palimpsest. Semiotyczna interpretacja Czerniowiec*, „Polonistyka. Innowacje” 2019, nr 9, s. 66.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 202.

narracyjnego formatu wytyczona zostaje trasa, którą można wprowadzić to, co nieoczekiwane i nieznanne. Sięgając pod powierzchnię, można odkryć coś zaskakującego. Ten proces może ponownie przybliżyć miasto jego mieszkańcom, stwarzając okazję do odkrycia czegoś nowego [...]. To, co dziwne, okazuje się znajome, a to, co znajome, staje się dziwne¹⁶.

Pojęcie „powierzchni” ma tutaj istotne znaczenie, jeśli wziąć pod uwagę charakter kompozycji filmowych ujęć. Ich statyczność, połączona ze szczerbowym ruchem wewnątrz kadrowym, może kojarzyć się z oglądaniem serii fotografii. Widz może odnieść wrażenie, że spogląda na nieruchomą powierzchnię obrazu, pod którym może skrywać się coś innego i nieznanego.

Rzeczywistość rejestrowana na taśmie filmowej za pomocą obiektywu kamery stanowi tekst pierwotny palimpsestu, a nadpisywanie go przez reżysera przebiega wieloetapowo. Pierwszym krokiem jest wyodrębnienie jakiegoś fragmentu przestrzeni poprzez subiektywizację jej percepcji i zarejestrowanie jej na taśmie filmowej. Keiller stwierdza:

to, co zaczęło się od poszukiwania pojedynczych budynków, stopniowo ulegało poszerzeniu, obejmując wszelkiego rodzaju szczegóły codziennego otoczenia: dziwne zapuszczone witryny sklepowe, dachy, rusztowania, wnętrza londyńskiego metra itd. Subiektywność była bardzo podobna do tej relacjonowanej przez Aragona lub stanu umysłu, który Walter Benjamin opisuje w swoich esejach o Marsylii¹⁷.



Il. 4

¹⁶ I. Borden, J. Kerr, A. Pivaro, J. Rendell, *Introduction*, [w:] *Strangely Familiar: Narratives of Architecture in the City*, red. I. Borden, J. Kerr, A. Pivaro, J. Rendell, London 1996, s. 9.

¹⁷ P. Keiller, *op. cit.*, s. 11.

Sposób ukazywania miejskiego pejzażu w utworach brytyjskiego twórcy może wywołać u odbiorcy odczucie szczególnego rodzaju zdystansowania, będącego efektem połączenia swoistej beznamietności spojrzenia z wystudowaniem kompozycji. Jay Goldsmith uważa, że w filmach Keillera podstawą jest ujęcie ustanawiające.

Takie ujęcia mogą identyfikować konkretne miejsca z ich własnymi archetypowymi czy historycznymi odniesieniami. Londyn, angielska wieś, różne wojskowe i przemysłowe obiekty na terenie Wielkiej Brytanii – wszystko to jest przedstawione w taki sposób. Każda ulica w mieście, przypadkowe ruiny znajdujące się w polu czy parking supermarketu uchwycone przez Keillera w nieruchomym, szerokim ujęciu kreują określony kontekst, w którym przemieszczają się bohaterowie, dokonując odkryć i komentując przedmioty o lokalnym i historycznym znaczeniu¹⁸.

W ten sposób powstaje ciąg skojarzeń motywowany kolejnością następujących po sobie ujęć. Przy czym, jak zaznacza reżyser, „gdyby ktoś zmontował ujęcia w innej kolejności lub nakręcił inne, w rezultacie powstałaby inna, równie prawdopodobna historia”¹⁹.

Michel Montaigne, James Bond i królowa Elżbieta

Keiller nie tylko rejestruje miejski pejzaż, który staje się tekstem pierwotnym, lecz także uzupełnia go o warstwę słownego komentarza. Całość wpisuje w mentalny pejzaż odbiorcy, zapraszając go do współuczestnictwa w intelektualnej przygodzie odkrywania kolejnych warstw palimpsestu. Twórca podkreśla przy tym różnicę między sposobem jego rejestracji i odbioru, jako że:

właśnie to rozróżnienie między sposobami oglądania dzieli równoległe analogie między obiektem a ideą oraz między otoczeniem a nastrojem, atmosferą lub stanem umysłu. Krajobraz funkcjonuje na wszystkie te sposoby w kinie, być może bardziej niż gdziekolwiek indziej. Tragiczny-euforyczny palimpsest; wzajemność wyobraźni i rzeczywistości; miejsce widziane w kategoriach innego miejsca; otoczenie jako stan umysłu – wszystkie te zjawiska pokrywają się w filmach²⁰.

Patrick Keiller konstruuje filmowy palimpsest poprzez uruchomienie ciągu skojarzeń, naprzemiennie eksponując obrazy lub dźwięki. Punktami

¹⁸ L. Goldsmith, *Space Exploration. Patrick Keiller on landscape cinema and the problem of dwelling*, „Museum of the Moving Image” 18 January 2012, <https://movingimagesource.us/articles/space-exploration-20120118> (dostęp: 10.02.2025).

¹⁹ P. Keiller, *op. cit.*, s. 79.

²⁰ *Ibidem*, s. 30.

wyjścia mogą być konkretne ujęcie, wybrany detal bądź pojedyncze zdanie z komentarza narratora. I tak na fasadzie budynku osłoniętego płytą pilśniową widnieje plakat reklamujący szkołę języka angielskiego „Montaigne”. Równocześnie głos narratora przytacza zdanie zaczerpnięte z dzieł francuskiego pisarza: „Dobrze jest urodzić się w podłych czasach, gdyż w porównaniu z innymi już za niewielką cenę można uchodzić za cnotliwego”²¹. W cytowaniu Montaigne’a kryje się pewna logika. Chociaż dźwięk rymuje się z obrazem, w tle pobrzmiwa nuta ironii. Szkoła języka angielskiego nie tylko nosi imię francuskiego pisarza, lecz także reklamuje się w sposób będący dosłownie obrazowym zaprzeczeniem intelektualnego i literackiego wyrafinowania kojarzącego się z Montaigne’em. Słowa narratora zdają się zawierać sugestię: jakże niewiele dzisiaj trzeba, aby się wyróżnić.

Nazwisko klasyka odsyła przy tym do innych francuskich pisarzy, byłych mieszkańców Londynu: Mallarmégo, Rimbauda, Verlaine’a. Obok nich w narracji pojawiają się również odniesienia do Anglików: De Quinceya, Stevensona czy Defoe. Ich życie i twórczość także były powiązane z brytyjską stolicą. Stevenson kojarzyć się może z *Dr. Jekylllem i panem Hydem*, De Quincey – z *Wyznaniami angielskiego opiumisty*, a Defoe – z *Dziennikiem roku zarazy*. Bohaterowie utworów literackich przemierzali ulice i zakamarki Londynu. Ten zaś, przywołując tytuł eseju Iaina Sinclaira poświęcony filmowi, zmienia się w „nekropolię niespokojnych duchów” nie tylko obecnych na kartach powieści, lecz także wkradających się do umysłu widza. Bowiem *London* jest według Sinclaira wywołującą zadumę prowokacją, kolekcją znajomych do bólu pocztówek, których pochodzenie daje się ignorować. To rodzaj dziennika, który „jest tak szczery w swej fikcyjności jak dziennik Defoe, wyczarowujący głos z ciszy, będący wewnętrznym monologiem, ironicznie, choć natarczywie wgryzającym się w mózg”²².

Z kolei dotarłszy w okolice Vauxhall Bridge, narrator podkreśla wszechobecną w stolicy atmosferę konspiracji i intrygi²³. Słowem tym towarzyszy widok żurawi górujących nad placem budowy, gdzie wznoszona jest siedziba wywiadu wojskowego:

W Vauxhall Cross znajduje się spektakularny budynek zaprojektowany przez architekta Terry’ego Farrell’a. W budynku tym mieści się rządowy departament tajnych służb – MI6. Podczas gdy brytyjski rząd publicznie potwierdził istnienie MI6, oficjalnie MI6 nie istnieje. Po części prawdopodobnie dlatego, że MI6 odpowiada za ochronę bezpieczeństwa narodowego przed zagrożeniami zewnętrznymi ze strony krajów i organizacji zagranicznych, co w praktyce oznacza, że musi potajemnie

²¹ *Idem*, *London*, London 2020, s. 12.

²² I. Sinclair, *London. Necropolis of fretful ghosts*, „Sight & Sound” 1994, nr 6, s. 12.

²³ P. Keiller, *London*, ed. cit., s. 23.

gromadzić informacje o ludziach i krajach, z których pochodzą. Nic zatem dziwnego, że brytyjski rząd nie chce przyznać się do szpiegowania innych osób²⁴.



Il. 5

W chwili powstawania filmu siedziba brytyjskiego wywiadu była jeszcze niegotowa. Tymczasem dla współczesnego widza ta sama sekwencja *London* oglądana po upływie dwóch kolejnych dekad może się kojarzyć z filmami powstałymi już po ukończeniu budowy, a zwłaszcza ze spektakularną sceną eksplozji, do jakiej doszło w tym budynku w filmie *Skyfall* Sama Mendesa z 2012 roku²⁵. Ostatecznie, jak konkluduje narrator:

w połowie maja oficjalnie uznano istnienie tajnych służb, a odpowiedzialność za operacje antyterrorystyczne przeniesiono ze Special Branch do MI5. Z jej nowej siedziby na Millbank drążono tunel pod rzeką do MI6 w Vauxhall, którego koszt wzrósł wówczas do 240 milionów funtów, co odpowiadało budowie ośmiu nowych szpitali²⁶.

²⁴ S. Pile, *The Un(known) City... or, an Urban Geography of What Lies Buried below the Surface*, [w:] *The Unknown City. Contesting Architecture and Social Space*, red. I. Borden, J. Kerr, J. Rendell, A. Pivaro, London 2000, s. 270.

²⁵ Motyw konspiracji czy intrygi pojawia się również w dwóch kolejnych filmach serii. W *Robinson in Space* okazuje się bowiem, że Robinson pragnął kiedyś zostać szpiegiem. Proponuje także narratorowi kolejną wyprawę, której inspiracją była „lektura *A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain* Daniela Defoe, oparta na podróżach Defoe jako szpiega Roberta Harleya, ministra rządu za panowania królowej Anny”. Literackie tropy przenikają się, przeszłość rozbrzmiewa echem w teraźniejszości, a konstrukcyjna matryca dzieła Defoe dostarcza budulca dla struktury filmowej narracji. Vide P. Keiller, *Robinson in Space*, London 1999, s. 20.

²⁶ P. Keiller, *London*, ed. cit., s. 98–99.

Niekiedy tekst pierwotny wchodzi w niespodziewaną interakcję z nadpisanym. Doświadczyła tego widownia opuszczająca kino po premierze filmu, która odbyła się w londyńskim Institute of Contemporary Arts przy the Mall. Skręcając po wyjściu z budynku w lewo, można dojść do Placu Trafalgarskiego, zaś udając się w przeciwną stronę, wychodzi się w kierunku Pałacu Buckingham. To właśnie tam odbywają się państwowe uroczystości z okazji urodzin monarchy, znane jako Trooping the Colour. Parada składa się z ponad tysiąca żołnierzy, kilkuset koni i muzyków. Za nimi podążają członkowie rodziny królewskiej z monarchą zamykającym pochód. Jak pisze Keiller, po zakończeniu seansu „wychodząca z kina publiczność wkraczała w przestrzeń jednej z sekwencji, którą nakręciłem z balkonu ICA”²⁷.

Sekwencja opatrzona jest szczegółowym komentarzem narratora przywołującego historyczne tło jej powstania, opisującego szczegóły związane z umundurowaniem, techniką jego wykonania i kolorystyką. W wypowiedzi można wyczuć fascynację splendorem rytuału wraz z nutą krytyki pod adresem instytucji monarchii:

Byłem zdumiony kontrastem pomiędzy precyzją i splendorem widowiska a nędzą otaczającego miasta [...]”²⁸.

Jednak wybiegając spojrzeniem poza obszar otoczony barierkami odgradzającymi publiczność od paradujących żołnierzy, odbiorca mógłby się natknąć na znacznie mniej spektakularne realia teraźniejszości. Doświadczenie takie mogło być udziałem tych, którzy mieli okazję obejrzeć film w ICA. Dla pozostałych widzów odniesieniem do bliższej im rzeczywistości mogła być z kolei wzmianka narratora o sensacji wywołanej upublicznieniem rewelacji na temat życia osobistego księżnej Diany.

Memoryscape

Keiller uważa, że sposób filmowania konsekwentnie narzucający odbiorcy dystans spojrzenia w połączeniu z wewnętrznym monologiem stanowi próbę odwzorowania sposobu funkcjonowania świadomości. Ponadto oddaje on wewnętrzne doświadczenie wyalienowanego *flâneura*, stając się „odpowiednio nowoczesnym, a nawet postmodernistycznym sposobem podejścia do fikcji”²⁹. Umożliwia to odbiorcy zindywidualizowany sposób odczytania czy lepiej: doświadczenia jego filmowych palimpsestów. Nieznaczną, niejednoznaczną,

²⁷ *Idem, The View..., ed. cit.*, s. 85.

²⁸ *Idem, London, ed. cit.*, s. 123.

²⁹ *Idem, The View..., ed. cit.*, s. 79.

a chwilami nawet nieistniejąca korelacja między obrazem a treścią narracji wymaga od widza permanentnej mediacji pomiędzy tym, co ten widzi i słyszy. To z kolei skutkuje konstruowaniem mentalnej przestrzeni wypełnionej skojarzeniami, odniesieniami, analogiami czy aluzjami zawartymi w monologu narratora wspomagającymi nadpisywanie tekstu pierwotnego.

Niebagatelną rolę odgrywa w tym procesie stosowany przez Keillera rytm montażowy, budowany w oparciu o serię ujęć, których długość zdaje się przekraczać ilość czasu konieczną do przyswojenia ich zawartości. Długość ujęcia pozostaje w niejednoznacznej korelacji z długością wypowiedzi narratora i podobnie jak konsekwentne operowanie ciszą kieruje uwagę odbiorcy na zawartość kolejnych ujęć. Stąd też, jak piszą Malpas i Jacobs, widz „zmuszony jest do zwrócenia uwagi na dane ujęcie i zawarte w nim szczegóły, a także do szukania odpowiedzi na pytanie o to, na jakich elementach tego ujęcia ma skupiać się jego uwaga bądź też czy takie skupienie jest w ogóle konieczne”³⁰. W ten sposób kształtuje się przestrzeń będąca obszarem złożonej gry wyobraźni odbiorcy, z jednej strony kontemplującego serię statycznych obrazów, a z drugiej wystawionego na ciąg informacji przekazywanych przez narratora (il. 6).



Il. 6

³⁰ J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

W efekcie uwagę widza przykuwają poszczególne detale: liście drzew delikatnie poruszające się na wietrze, leniwie płynący strumień, powietrze drgające w słonecznym żarze, bezszelestnie sunący ulicą autobus... Ścieżkę dźwiękową wypełniają subtelne dźwięki tła, okazjonalnie przerywane fragmentami utworów muzyki klasycznej. Monolog narratora, przypominający strumień świadomości, spaja poszczególne elementy w nierozdzielalną całość. Nina Power także zwraca uwagę na to, że „długie ujęcia, niejednokrotnie pozbawione ludzkich postaci, pozwalają zobaczyć najmniejszy ruch: kołysanie się upraw, zabłąkanego owada, przejeżdżający samochód”. Autorka stwierdza, że „technika filmowa Keillera powoduje, iż czas zdaje się spowalniać”³¹.

Zwolnienie tempa pozwala wyeksponować szczegóły, które w innym wypadku zapewne umknęłyby uwadze odbiorcy. Ale oznacza ono także możliwość pojawienia się nudy, „będącej formą spowolnienia lub rozciągnięcia czasu. Stąd nuda sama w sobie wpływa na zmianę sposobu, w jaki jawi się świat”³². Sprawia to, że wraz z upływem czasu odbiorca wchodzi w rodzaj transu, emocjonalnego i mentalnego zawieszenia rozpiętego między graniczącą z nudą kontemplacją serii obrazów a ciągiem opisów, skojarzeń i cytatów wypełniających monolog narratora. Powstały w ten sposób efekt zdystansowania sprawia, że nie możemy nawet powiedzieć, iż jesteśmy widzami, „a już z pewnością nie możemy powiedzieć, że jesteśmy świadkami tego, o czym jest mowa. Wszystko zdaje się być jakby «z drugiej ręki» [...], a przez to zawsze wątpliwe, zawsze niepewne”³³.

Odbiór filmów Keillera to doświadczanie światów równoległych: tego ekranowego i tego, który powstaje w wyobraźni odbiorcy. Ten pierwszy jest strukturyzowany ciągiem filmowych ujęć oraz rytmem narracji, a drugi porządkują wspomnienia i przeżycia widza aktywowane filmową opowieścią. Obie płaszczyzny, przenikając się, każdorazowo rekonstruują kruchą strukturę mentalnego palimpsestu powstającą w wyobraźni odbiorcy, który wędruje przez miasto śladami narratora i Robinsona. O ile filmowi bohaterowie pokonują fizyczny dystans, o tyle widz pozostaje unieruchomiony przed ekranem, skazany na grę wyobraźni. A stąd już blisko do Xaviera de Maistre’a i jego wymaganych wędrówek po pokoju, którego nie mógł opuszczać, przebywając w areszcie domowym. Jak pisał: „Według mnie nie ma nic bardziej atrakcyjnego od podążania tropem idei; tak jak myśliwy

³¹ N. Power, *Ghost of the Fields: An Interview with Patrick Keiller*, „Film Quarterly” 2010, t. 64, nr 2, s. 44.

³² J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

³³ *Ibidem*, s. 4.

idzie za zwierzyną i nie dba o trzymanie się utartego szlaku”³⁴. Mentalne przechadzki filmowego widza można poniekąd porównać do wyobrażonych podróży opisanych przez de Maistre’a.

Malpas i Jacobs stwierdzają, że „filmy Keillera są dociekaniem sposobu, w jaki miejsca ulegają przekształceniu pod wpływem spojrzenia, jak i badaniem aktu spojrzenia, jaki ma miejsce w filmie”³⁵. Akt spojrzenia nie tylko pozwala odbiorcy podążać za ciągiem kolejnych ujęć, lecz także pobudza do własnych skojarzeń z nimi związanych. Finałowa część niniejszych rozważań rekonstruuje subiektywny wariant konfrontacji widza z filmowym tekstem. Stanowi próbę odtworzenia „stanu umysłu” odbiorcy, który czytając filmowy palimpsest Keillera, jednocześnie tworzy jego alternatywne wersje będące rezultatem osobistego doświadczenia.

Pocztówki z pamięci

Poruszając problem „społecznego i politycznego «ramowania» pamięci miast”, Elżbieta Rybicka sugeruje zbieżność tego procesu z narracjami literackimi:

widoczne jest bowiem w literaturze sprzężenie pomiędzy miastem a pamięcią rozumianą jako przeciw-historia [...] oraz miastem jako materialnym nośnikiem pamięci kulturowej [...]³⁶.

Można by dodać: oraz materialnym nośnikiem pamięci osobistej, do czego inspirują wędrówki narratora i Robinsona po ulicach brytyjskiej stolicy. Język, dzięki któremu można uchwycić tego rodzaju relacje, odwołuje się do trzech metafor: palimpsestu, śladu oraz pola walki³⁷.

Poniższe uwagi odwołują się przede wszystkim do dwóch pierwszych: palimpsestu i śladu, rekonstruuja „stan umysłu” będący alternatywą wobec wizji narratora. Inspirację stanowi kilka wybranych ujęć, które niczym pocztówki z pamięci mogą uruchomić osobisty ciąg skojarzeń odbiorcy.

³⁴ X. de Maistre, *Podróż dookoła mojego pokoju*, Kraków 2014, s. 29.

³⁵ J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

³⁶ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 202.

³⁷ *Ibidem*, s. 202. Ewa Rewers przypomina, że „w przestrzeni miejskiej rozgrywa się szczególnego rodzaju wymiana między znakami i śladami. Ślad bowiem nie jest znakiem. Nie jest nim zarówno w sensie semiotycznym, jak hermeneutycznym. Jego status ontologiczny i funkcja w miejskiej *epistémé* są także odmienne”. I dodaje, że palimpsest „jest konfiguracją śladów oraz, co równie ważne – konfiguracją miasta”. *Vide* E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 21–22.



Il. 7. Battersea Power Station

Punktem wyjścia w procesie rekonstrukcji palimpsestu pamięci miasta jest ujęcie pojawiające się w połowie 18. minuty filmu. Widoczna na nim Battersea Power Station to ikona Londynu, ulokowana na południowym brzegu Tamizy. Ogromna, zbudowana z cegły konstrukcja przez wiele lat funkcjonowała jako opalana węglem elektrownia. Powstawała etapami od 1929 roku. Została oddana do użytku w 1955 roku i zamknięta niespełna trzy dekady później, w 1983 roku. Modernistyczny budynek zaprojektował Giles Gilbert Scott. Architekt ma w swoim dorobku także inną, utrzymaną w podobnym stylu londyńską elektrownię, Bankside Power Station, która została przekształcona w galerię sztuki współczesnej (Tate Modern) i otwarta dla publiczności w 2000 roku. Nazwisko Scotta przywodzi na myśl ikoniczne czerwone budki telefoniczne, których również był on projektantem. Potężny budynek Battersea skłania do rozważań na temat gospodarczych przemian Wielkiej Brytanii w minionym stuleciu; Londyńczyk z dzielnicy Pimlico wspomni natomiast, jak przez kilkadziesiąt lat elektrownia zaopatrywała jego mieszkanie w ciepłą wodę i elektryczność (il. 8).



Il. 8

Kontekst kulturowy nadpisuje kolejną warstwę palimpsestu, bowiem Battersea Power Station została wcześniej wyniesiona z poziomu lokalnej ikony do elementu krajobrazu nieodmiennie kojarzącego się z Londynem. Ten potencjał budowli dostrzegł już Alfred Hitchcock w 1936 roku. W krótkiej sekwencji filmu *Sabotaż* (*The Sabotage*) reżyser wykorzystał co prawda jedynie model elektrowni, ale bez wątpienia już wtedy jej bryła wyróżniała się na tle panoramy Londynu. Przez krótką chwilę „zagrała” w tle w jednej ze scen filmu *Na pomoc!* (*Help!*, 1965, reż. Richard Lester) z udziałem The Beatles, pojawiła się w *Sensie życia według Monty Pythona* (*Monty Python’s The Meaning of Life*, 1983, reż. Terry Gilliam, Terry Jones) oraz adaptacji powieści Orwella *1984* (1984, reż. Michael Radford) (il. 9).

Tymczasem w filmowym Robinsonie widok ten budzi raczej ponure skojarzenia:

Większość jednostek poruszających się teraz po rzece przewozi śmieci na wysypisko w Essex: pół miliona ton rocznie ze składów w Battersea i okolic mostu Wandsworth. [...] Niekiedy postrzegam całe miasto jako pomnik ku czci Rimbaud³⁸.

³⁸ P. Keiller, *London*, ed. cit., s. 57–58.



Il. 9

Ta wizja w pewnym stopniu rymuje się z obrazem Battersea, który – uwieczniony na okładce albumu *Animals* zespołu Pink Floyd z 1977 roku – na trwale zapisał się w zbiorowej świadomości. W tamtym czasie grupa cieszyła się ogromną popularnością, a sama płyta, której oficjalna premiera odbyła się na terenie elektrowni, osiągnęła wielomilionowy nakład. Szarobura okładka przedstawiająca ten niezwykle budynek wyglądała nierealnie, chociaż płyty zespołu od zawsze wyróżniały się oryginalną mieszanką minimalizmu i abstrakcji doprawionej angielskim poczuciem humoru. Tym razem ponure zdjęcie z okładki ukazywało pejzaż zupełnie niepasujący do blichtru stolicy byłego imperium. Dla osoby niemieszkającej w Londynie wniosek był zapewne oczywisty: albo to artystyczna wizja niemająca fizycznego odpowiednika w rzeczywistości, albo wizualna metafora nawiązująca do muzycznego przekazu zespołu.

Jednak wspólna wędrówka ulicami Londynu z filmowymi bohaterami udowadnia, że budynek nie tylko istnieje naprawdę, lecz także prezentuje się niemal dokładnie tak jak na zdjęciu, zaś z upływem czasu jego wygląd budzi sentyment. Fotografovany z różnych perspektyw ceglany kolos z czterema charakterystycznymi kominami zdradza widoczne ślady zaniedbania kontrastującego z modernizującą się przez lata okolicą. Około 2012 roku teren wokół elektrowni ogrodzono, a w trakcie kolejnej dekady zarówno ona, jak i jej okolice podlegały transformacji. Z biegiem czasu Battersea Power Station przysłoniły nowo powstałe wieżowce, odsyłające do przeszłości panoramę miasta oglądaną z Mostu Chelsea. Jesienią 2022 roku kompleks oddano do użytku. Spoglądając na elektrownię z tego mostu, Robinson widział

kryształowo-szare niebo. Dziwny układ mostów, jedne proste, inne łukowate, jeszcze inne opadające lub pochylone pod kątem do pierwszego [...]. Kilka z tych mostów jest nadal obciążonych budami, inne podtrzymują słupy, sygnały, kruche balustrady. Cieńsze liny krzyżują się i osuwają się w dal; liny wspierają nadbrzeża³⁹.

Pierwsza filmowa wyprawa bohaterów, a wraz z nimi także widza, dobiegła końca (il. 10).



Il. 10

³⁹ *Ibidem*, s. 60.

Jesienią tego samego roku w sklepach muzycznych pojawił się remaster płyty *Animals*. Jej okładkę zdobiło aktualne zdjęcie elektrowni otoczonej dźwigami. Szaroburą tonację oryginału zastąpił wyblakły siny błękit. Wtedy także po zmroku fasadę budynku rozświetliły ogromne napisy reklamujące premierę odświeżonej wersji nagrania. Czym była okładka wyświetlana na fasadzie Battersea Power Station? Nadpisanym tekstem pierwotnym? Tak jak wersja z 2022 roku stanowiła palimpsest tej z 1977 roku, tak samo budynek elektrowni w 2022 roku można było czytać niczym palimpsest tego z okładki sprzed kilku dekad. To, co działo się pomiędzy tymi wydarzeniami, wchłonęła pamięć miasta (il. 11).



Il. 11. Trafalgar Square i Whitehall

Plac Trafalgarski przyniósł wędrowcom z filmu Brytyjczyka wspomnienia sprzed kilku stuleci:

Właśnie mija trzysta czterdziesta trzecia rocznica egzekucji króla Karola I przez rewolucyjny rząd z 1649 roku. Co roku grupy anglikanów i innych ultra-monarchistów składają wieńce przy jego pomniku, zanim odbędą ceremonię w Banqueting House, gdzie król został ścięty na szafocie ustawionym za jednym z okien⁴⁰.

Jednakże to miejsce łączy się również z innymi wydarzeniami o rewolucyjnym charakterze – gwałtownymi zamieszkami, które wybuchły tam 31 marca 1990 roku. Demonstrowano wówczas przeciwko wprowadzeniu

⁴⁰ *Ibidem*, s. 20.

przez rząd Margaret Thatcher podatku pogłownego. Kolejnego dnia centrum miasta przypominało pobojowisko – na chodnikach leżało szkło z rozbitych witryn sklepowych, które zabezpieczono płytami pilśniowymi, na ulicach pojawiły się góry śmieci, dookoła pełno było zdemolowanych ławek (il. 12).



Il. 12

Osmolona fasada znajdującego się przy placu budynku South Africa House nosiła ślady ugaszonego pożaru. Robinson wspomniał, że kiedyś w tym miejscu znajdował się Morley Hotel, w którym w sierpniu 1852 roku tuż po przybyciu z Rosji mieszkał Aleksander Hercen⁴¹. W latach 80. ubiegłego stulecia miejsce to kojarzyło się raczej z odbywającymi się tam regularnie demonstracjami na rzecz uwolnienia Nelsona Mandeli. Sam Hercen przeniósł się potem w okolice Paddington, co upamiętnia niebieska tablica umieszczona na fasadzie budynku przy Orsett Terrace, w którym mieszkał w latach 1860–1863. W swoich wspomnieniach Hercen pisze, że nie ma na świecie

miasta innego niż Londyn, które lepiej przysposabiałoby do przebywania z dala od ludzi i do ćwiczenia samotności. Sposób życia, odległości, klimat, gęstość po-

⁴¹ *Ibidem*, s. 169.

pulacji, w której zanika osobowość, wszystko to razem w połączeniu z brakiem kontynentalnych rozrywek sprzyja temu samemu efektowi. Ten, kto wie, jak żyć samotnie, nie ma się co obawiać nudy Londynu. Życie tutaj, podobnie jak tutejsze powietrze, jest złe dla słabych, dla tych, którzy szukają wsparcia poza sobą, dla tych, którzy szukają gościnności, współczucia, uwagi; płuca moralne muszą być tak silne jak płuca fizyczne, których zadaniem jest oddzielenie tlenu od zmieszanej z dymem mgły⁴².



II. 13

Z Placu Trafalgarskiego już niedaleko do Whitehall – centrum administracji rządowej. „Robinson jest zwolennikiem reformy konstytucyjnej. Trzydziestego stycznia pojechaliśmy autobusem do Whitehall...”⁴³.

Ono również jest miejscem licznych demonstracji. Jeszcze niedawno regularnie odbywały się tam protesty przeciwko brexitowi. W 2022 roku tłumy wypełniły okolicę z zupełnie innego powodu. Miasto pogrążone było w żałobie po śmierci królowej Elżbiety. O monarchini przypominały sklepowe witryny eksponujące jej portrety. Pamięć podsunęła kolejne skojarzenia. Kiedy w 1977 roku zespół Pink Floyd wydawał *Animals*, Elżbieta II obchodziła srebrny jubileusz zasiadania na tronie, a wydarzenie to upamiętnił w filmie *Jubileusz* Derek Jarman.

⁴² A. Herzen, *My Past and Thoughts*, Berkeley 1973, s. 447.

⁴³ P. Keiller, *London*, ed. cit., s. 20.



Il. 14

Wędrówki z narratorem i jego towarzyszem zachęcają do tego rodzaju gry skojarzeń, która nie musi być niczym więcej niż właśnie tylko grą skojarzeń. Ostatecznie po

zaniku modernistycznych fantazji o *creatio ex nihilo* i pragnieniu czystości nowych początków zaczęliśmy czytać miasta i budynki jako palimpsesty przestrzeni, pomniki jako transformowalne i przejściowe, a rzeźbę jako podlegającą zmienności czasu. Oczywiście większość budynków wcale nie jest palimpsestami. Jak zauważył kiedyś Freud, ta sama przestrzeń nie może mieć dwóch różnych treści. Ale miejska wyobraźnia w swoim zasięgu czasowym może umieszczać różne rzeczy w jednym miejscu: wspomnienia tego, co było wcześniej, wyobrażone alternatywy dla tego, co jest⁴⁴.

Nawet jeśli Freud miał rację, to w mieście takim jak Londyn ta zasada nie działa, a w każdym razie nie powinna działać, gdyż odzierałaby miejski pejzaż z jego wieloznacznego i tak pociągającego uroku (re)interpretacji.

Jako zapis wypraw narratora i Robinsona eksplorujących miejski pejzaż *London* zachęca do intelektualnych, historiozoficznych i politycznych dywagacji. Filmowy ekran, na którym niespiesznie przesuwają się kolejne

⁴⁴ A. Huyssen, *op. cit.*, s. 7.

ujęcia, zmienia się w taflę lustra odbijającą myśli odbiorcy. Statyczność tych ujęć sprawia, że

w zasięgu wzroku nie ma ruchu ani w pionie, ani w poziomie, ani w przód, ani w tył [...], zmuszając do zwrócenia uwagi na obraz jako *powierzchnię* i wzajemne powiązania elementów ją tworzących⁴⁵.



Il. 15

Robinson uważał, że jeśli wystarczająco uważnie przyjrzeć się powierzchni miasta, „ukaze [...] się molekularna podstawa wydarzeń historycznych”⁴⁶. To miało dawać mu nadzieję wejrzenia w przyszłość i być może dostrzeżenia kolejnej warstwy palimpsestu nadpisującego pierwotny tekst miasta.

⁴⁵ J. Malpas, K. Jacobs, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁶ P. Keiller, *London, ed. cit.*, s. 64.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Borden I., Kerr J., Pivaro A., Rendell J., *Introduction*, [w:] *Strangely Familiar: Narratives of Architecture in the City*, red. I. Borden, J. Kerr, A. Pivaro, J. Rendell, London 1996.
- Dutka E., „Za, a nawet przeciw” czyli parę uwag i pytań o palimpsestowość miejsc i przestrzeni, [w:] *Palimpsest. Miejsca i przestrzenie*, red. A. Gomółka, A. Szawerna-Dyrzka, Katowice 2018.
- Goldsmith L., *Space Exploration. Patrick Keiller on landscape cinema and the problem of dwelling*, „Museum of the Moving Image” 18 January 2012, <https://movingimage.source.us/articles/space-exploration-20120118> (dostęp: 10.02.2025).
- Herzen A., *My Past and Thoughts*, Berkeley 1973.
- Huyssen A., *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.
- Keiller P., *London*, London 2020.
- Keiller P., *Robinson in Space*, London 1999.
- Keiller P., *The View from the Train*, London 2014.
- Koschany R., *Miasto-palimpsest. Semiotyczna interpretacja Czerniowiec*, „Polonistyka. Innowacje” 2019, nr 9.
- Kowalczyk I., *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.
- Maistre X. de, *Podróż dookoła mojego pokoju*, Kraków 2014.
- Malpas J., Jacobs K., *Place, space, and capital: The landscapes of Patrick Keiller*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2016, t. 34, nr 6.
- Pile S., *The Un(known) City... or, an Urban Geography of What Lies Buried below the Surface*, [w:] *The Unknown City. Contesting Architecture and Social Space*, red. I. Borden, J. Kerr, J. Rendell, A. Pivaro, London 2000.
- Power N., *Ghost of the Fields: An Interview with Patrick Keiller*, „Film Quarterly” 2010, t. 64, nr 2.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rybicka E., *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Sinclair I., *London. Necropolis of fretful ghosts*, „Sight & Sound” 1994, nr 6.

Artur Piskorz – dr hab., prof. UKEN w Krakowie. Filmoznawca, anglista, tłumacz. Jego zainteresowania badawcze obejmują tematykę związaną z kulturą i kinematografią anglosaską. Miłośnik kina Stanleya Kubricka, którego filmom poświęcił wiele artykułów (a także prace magisterską i doktorską). Autor monografii poświęconej filmowemu dorobkowi Mike’a Leigh. Obecnie zajmuje się twórczością Patricka Keillera. ORCID: 0000-0003-2714-1260. Adres e-mail: <artur.piskorz@uken.krakow.pl>.

Artur Piskorz – Professor in the English Department at the University of the National Education Commission, Kraków. His research focuses on British and American

cinema in social and political contexts. The cinema of Stanley Kubrick has been his lifelong passion and interest resulting in the doctoral dissertation. He also published a critical monograph of Mike Leigh's cinema. His current interest and publications focus on the cinema of Patrick Keiller. ORCID: 0000-0003-2714-1260. E-mail address: <artur.piskorz@uken.krakow.pl>.