



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Pejzaż za oknem : europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie

Author: Barbara Kita

Citation style: Kita Barbara. (2017). Pejzaż za oknem : europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 7-26). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Barbara Kita

Pejzaż za oknem Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie

Pejzaż, krajobraz, *paysage* (fr.), *landscape* (ang.), *Landschaft* (niem.), *landschap* (hol.) – we wszystkich językach i odmianach słowo to ma podobne, a często nawet takie same konotacje. Odnosi się ono do pewnego sposobu zagarnięcia przestrzeni, obeznania lokacji, kraju, który powinno się poznać, lub tego, który jest moim miejscem. Pejzaż to początek, miejsce odnalezione, zawsze jednak powiązane z ingerencją człowieka. Nie idzie tu jedynie o ingerencję „twardą”, która niszczy lub buduje, fizycznie zmieniając przestrzeń. Wystarczy fakt obecności człowieka – to, że widzi on, zapośrednicza wzrokiem przestrzeń; już taka sytuacja powoduje wpływ na otoczenie. Pejzaż nie byłby pejzażem, gdyby nie człowiek, który go ogarnia wzrokiem, ustanawiając typ relacji przestrzennej, bez której krajobraz pozostałby bytem natury. Aby był on miejscem myślanym, miejscem w ogóle, musi zostać spełniony warunek ludzkiego spojrzenia. Pejzaż za oknem, pejzaż jako obraz, panorama, kadr, punkt widzenia to w istocie miejsce w ruchu, w przejściu, w drodze, w jeździe. To – zgodnie z określeniem Michela Maffesolego – „ponowne zaczarowanie”, synonim waloryzacji terytorium.

Pejzaż towarzyszy nam na co dzień, nie tylko jako słowo klucz waka-cji. Zawsze poruszamy się w jakimś pejzażu, nawet w warunkach najbardziej banalnych i niewymagających refleksji. Kiedy jednak zastanowimy się nad krajobrazem, okaże się, że przede wszystkim kojarzony jest on z przestrzennymi wartościami oraz określeniami. Dopiero w następnej kolejności wiążemy go z dynamiką czasu, z transformacjami, ze zmianą. Choć jednak terytorium konstituuje jedną z materii pejzażu, to nie może zostać on do niego zredukowany. Pejzaż nie jest również włączany do pola

wizualnego, w które terytorium jest wprawdzie schwywane. Z tego „punktu widzenia” spojrzenie bardziej kreuje pejzaż, niż go pokazuje¹.

Słowo „pejzaż” ma swój początek w łacińskim *pagus* oznaczającym terytorium, region, ojczyznę. Widać tu wyraźny związek ze słowem *pays*, kraj. Nieodmiennie jednak pojęcie pejzażu kojarzy się oraz jest wywodzone z malarstwa pejzażowego, z już renesansowej artystycznej konwencji „wychodzenia” ze spojrzeniem w naturę. Podobne odniesienia można odnaleźć w słowie *landscape*, *land* bowiem jest tym samym, co *pays*, kraj; oznacza ziemię, kraj rodzimy, rodzinny, ograniczoną przestrzeń. *Scape* to z kolei oś, gałąź, filar kolumny; później słowo to oznaczało także sposobność, możliwość, zdolność, nadanie kształtu. W malarstwie pejzażowym rozwiniętym w XV i XVI wieku pejzaż oznacza przedstawienie, którego tematem jest uchwycone wzrokiem otoczenie, gdzie osoby są tylko akcesorium, stają się wyłącznie drugoplanowym rekwizytem. Fakt ten warto podkreślić w odniesieniu do filmu, ponieważ zwykło się uważać, że pejzaż przed kamerą jest tłem, spełnia swą funkcję jako konwencja ikonograficzna, pozwalając na rozpoznania różnego typu: gatunkowe, rodzajowe, autorskie, informacyjne itp. W ten sposób pejzaż staje się standardowym tłem, *mise-en-scène*, *decorum*, bez którego w kinie nie można się obejść. Mimo to zazwyczaj traktuje się jego rolę jako drugoplanową, przyznając prym bohaterom budującym narracyjność i dramaturgię filmu. W efekcie w kinie nie określa się przestrzeni jako pejzażu (w którym – zgodnie z intencją malarstwa pejzażowego – główną rolę grają otoczenie i natura, a postaci ludzkie lub zwierzęce są im podporządkowane); mówi się raczej o dekoracji, bardzo ogólnie – o przestrzeni filmowej, inscenizacji, organizacji przestrzeni wokół postaci ludzkich, które ogniskują uwagę.

Wprowadzenie kategorii pejzażu lub krajobrazu zawsze jest świadomym ustanowieniem nowych dystynkcji, podkreśleniem zmiany postrzegania tego, co usytuowane na drugim planie: zaznaczeniem istotności chmur, drzew, gór, ruchu fal, morza, pustyni, wsi, miast charakterystycznych dla określonego typu fabuły, przykuwających wzrok niejednokrotnie bardziej niż protagoniści. W ten sposób ujawnia się pejzaż jako bohater główny, znaczący, mówiący, choć milczący, oderwany od stereotypowości krajobrazu pocztówki, widoczny i widzialny, myślący, refleksyjny². Istot-

¹ Zob. G. BEAUDET, G. DOMON: *Les territoires de l'émergence paysagère*. In: *Les temps du paysage: acte du colloque tenu à Montréal*. Ed. Ph. POUILLAUUEC-GONIDEC, S. PAQUETTE et autres. Montreal 1999, s. 66–67.

² Zob. B. KITA: *Pejzaż refleksyjny*. W: *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura. Teatr. Film*. T. 1. Red. D. MAZUR, B. MORZYŃSKA-WRZOSEK. Bydgoszcz 2016.

ną rolę w konceptualizowaniu przestrzeni jako pejzażu odgrywa ustanowienie perspektywy centralnej, skupionej na spojrzeniu, widzeniu, które w zachodniej tradycji oznacza manipulowanie miejscem, zawłaszczenie go wzrokiem, co wiąże się z określonym paradygmatem poznawczym. Od XV wieku pejzaż coraz wyraźniej stawał się sprawą widzenia przestrzeni, ludzkiego spojrzenia na naturę. Pejzaż jest zatem sferą widzenia, czymś pomyślanym, manifestacją siebie. To relacja między fragmentem przestrzeni (ogrodem, ulicą, parkiem, jeziorem z okolicznymi roślinami) a kimś, kto go postrzega, kreując w ten sposób nową jakość: przestrzeń kulturową.

Filmowy pejzaż coraz częściej zbliża się do pejzażu malarskiego – przynajmniej w tym sensie, że prawie obywają się bez postaci. Czasem są one ledwo markowane, celowo niemal niewidoczne; czasem zaś w ogóle ich nie ma, a wcześniej mogą jedynie dać znać o sobie, swej obecności w jakiejś przestrzeni. Jednakże to, że w scenie czy ujęciu filmowym nie został pokazany bohater, nie oznacza jeszcze, że przestrzeń jest naturalna/neutralna. Zawsze bowiem istnieje ktoś, kto ją widzi i pokazuje. Człowiek za kamerą sprawia, że to, co oglądamy, nabiera charakteru pejzażu i cielesności widzenia. Niczym malarz, który – jak powiedział Paul Valéry – dzięki swemu ciału przemienia świat w malarstwo, filmowiec przemienia otoczenie w film. Dzieje się to dzięki ciału będącemu „plotem widzenia i ruchu”³. Ciało aktora, reżysera, operatora odgrywa kluczową rolę w nadawaniu przestrzeni funkcji pejzażu. Splot widzenia, przestrzeni i ruchu w przypadku filmu zdaje się uzasadnionym fenomenologią percepcji wyborem postrzegania świata, ponieważ „wszystkie moje przemieszczenia z zasady figurują w jakimś zakątku mojego pejzażu, są nanoszone na mapę widzialnego”⁴.

Warto w tym kontekście pamiętać o rozróżnieniu między krajobrazem estetycznym i antropologicznym, widok jako tło ludzkich działań i okolicę jako przestrzeń działań o charakterze symbolicznym i kulturowym. Takie podejście, jak dowodzi Beata Frydryczak, wyraźnie podkreśla procesualną naturę krajobrazu⁵, a zarazem doskonale wpisuje się w refleksję o pejzażu filmowym. Krajobraz, na co wskazuje Henri Lefebvre, od-

³ M. MERLEAU-PONTY: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Przeł. S. CICHOWICZ. Gdańsk 1996, s. 20.

⁴ Tamże, s. 21.

⁵ Zob. B. FRYDRYCHAK: *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*. W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK, A. NACHER, M. ZDRODOWSKA, E. TWARDUCH, M. GULIK. Gdańsk 2015, s. 177–190.

zwierciadła sposób „zamieszkiwania” danego miejsca przez ludzi i wraz z pamięcią, aktywnością tworzy rodzaj „palimpsestu z wielością warstw do odczytania”⁶.

W rozmaitych modelach współczesnej, często dopiero postulowanej, refleksji o pejzażu najistotniejsza jest świadomość transformacji, jakie zachodzą w nim pod wpływem rozmaitych czynników, dynamiki tych zmian, ścierania się historii miejsc, przestrzeni, okolicy, zamieszkiwania oraz pamięci działań ludzi z samymi miejscami. Krajobraz „jako miejsce styku przeszłości, terażniejszości i przyszłości [...] nie jest całością, na którą można spojrzeć, lecz raczej światem, w którym jesteśmy, uzyskując widok na nasze otoczenie”⁷. W definicji Tima Ingolda dostrzec można to, co przejawia się także w wielu innych podejściach, a mianowicie podwójny status ontologiczny krajobrazu. Zwraca nań uwagę Roma Sendyka⁸, sięgając do niemal źródłowej definicji krajobrazu, autorstwa doktora Johnsona z 1755 roku, w której podkreślany jest fakt, że krajobraz to jednocześnie obiekt i jego reprezentacja. Nie ma bowiem nieuprzedzonego oka – stwierdzenie to dotyczy zwłaszcza oka filmowca, artysty przystępującego do kamery, tworu kultury, sztucznie wyposażonego w konstrukcję optyczną, której należy się nauczyć. Taki widok – widok filmowy – zawsze jest już pejzażem w konsekwencji ingerencji ludzkiej optyki wzmocnionej przez obiektyw.

W przypadku filmowych pejzaży teoretyczne komplikacje ulegają zwielokrotnieniu, ponieważ we współczesnych badaniach należy wziąć pod uwagę tak zwany zwrot w myśleniu o krajobrazie. Człowiek nie jest już postrzegany jako wyłączny twórca pejzażu, lecz staje się jego współtwórcą, a zarazem jednym z bytów przyrody. W takim ujęciu zmienia się status pejzażu, który nie potrzebuje ludzkiego odniesienia, by zaistnieć, kazać się widzieć, być znaczącym nośnikiem sensów. Paradoksalnie, dzieje się tak również w kinie. Paradoksalnie, bo kino jest sztuką – sztucznym zapośredniczeniem tego, co poza kamerą, przed nią i poza kadrem, w domyśle – i jako takie, wymaga obecności, a nawet ingerencji człowieka już na poziomie aparatu: w tym przypadku aparatu ideologicznego, jakim jest kamera, a właściwie cały dyspozytyw służący uobecnianiu aktu odbioru. Co więcej, coraz częściej i wyraźniej także w kinie dostrzec można ten-

⁶ Tamże, s. 186.

⁷ T. INGOLD: *The Temporality of the Landscape*. Cyt. za: B. FRYDRYK: *Więcej niż obraz. Procesualna natura...*, s. 186, 187.

⁸ Zob. R. SENDYKA: *Krajobrazy (nie)pamięci: dekonstrukcja krajobrazu kulturowego*. W: *Więcej niż obraz...*, s. 85.

dencję do emancypacji pejzażu z narracji filmowej, wydobycia go jako bohatera postawionego na równi z bohaterem ludzkim, do grania krajobrazem, konieczności dostrzeżenia go nie w charakterze tła, lecz zasady, która organizuje dramaturgię. Przykłady takich strategii są liczne: już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Danièle Huillet i Jean-Marie Straub uczynili dominantą swych filmów sam pejzaż, który „grał” główną rolę, „dostosowując się” do prowadzonej z offu narracji, komentarza. W spektakularny sposób krajobraz zawładnął wyobraźnią twórców oraz widzów w filmach Jeana-Luca Godarda, Erica Rohmera, Gusa Van Santa, Abbasa Kiarostamiego i innych.

Jacques Aumont w książce o inscenizacji w kinie podkreśla konieczność wzięcia pod uwagę dwóch aspektów. Z jednej strony *mise-en-scène* odnosi się do tradycji teatralnej, sceny i ustawienia na niej aktorów, rekwizytów, stworzenia topografii świata fikcji, całej serii gestów narracyjnych i przedstawieniowych. Z drugiej jednak – kino to nauka, sztuka, pewna wrażliwość, wyjątkowa jakość, która nie wypływa jedynie z uwarunkowań technicznych. Rohmer pisał o „pięknie”, a nawet „pięknych” kina w kontekście filmowego *mise-en-scène*: „[...] to sprawa techniki, ale w ostatecznym rozrachunku zawsze w finale zmierza ona do estetycznego efektu”⁹. Godard z kolei mówił już w latach sześćdziesiątych: „Pejzaż to stan duszy”, coraz intensywniej włączając do swych filmów krajobrazy wodne, górskie oraz widoki nieba, które – stając się rodzajem interwału czasoprzestrzennego – jednocześnie każą zarówno postaci, jak i widzowi pomyśleć, widzieć, przystanąć, zwolnić tempo.

Pejzaż w naturalny sposób łączy się z obrazem. Więż ta jest bardziej widoczna w języku polskim (kraj-obraz) niż we francuskim czy w angielskim. W rozwoju pojęcia i refleksji nad nim elementy percepcji i obrazu obecne były zawsze. Wydaje się, iż film jest medium predestynowanym do reprezentacji pejzażu z uwagi na swój wizualny charakter, konieczność inscenizacji przestrzeni filmowej, która przybiera różne formy, zależnie od czasu powstania dzieła, gatunku, koncepcji autorskiej itp. Szczególnie przydatne w mówieniu o pejzażu filmowym jest rozróżnienie, którego dokonuje Frydryczak, pisząc o okolicy i widoku w kontekście krajobrazu estetycznego oraz topograficznego. Autorka proponuje, by rozumieć okolicę jako przestrzeń życia i działania człowieka, jego kulturą i aktywnością, podczas gdy w widoku człowiek pojawia się jako figura – widok staje się tłem jego działań; wytwarzając odpowiednią atmosferę i takież nastroj,

⁹ Cyt. za: J. AUMONT: *Le cinéma et la mise-en-scène*. Paris 2010, s. 7.

aktywizuje nasze zmysły. Drugi sposób rozumienia pejzażu jest mi zdecydowanie bliższy, zwłaszcza jeśli chodzi o reprezentacje filmowe, w których krajobraz pełni funkcję zasadniczą, gra, dominuje, znaczy, rodzi sensy. Nieoczekiwanie jest to także sposób funkcjonowania pejzażu jako widok-ówki w filmach, w których traktuje się go jako atrakcyjne *decorum*, już przez sam fakt bycia na ekranie wyzwalające odpowiednie konotacje, choćby stereotypowe lub pobieżne. Często dzieje się tak w filmach realizowanych przez twórców spoza Starego Kontynentu, którzy w swych opowieściach używają (nie sposób znaleźć innego sformułowania) przede wszystkim obrazów południowej części śródziemnomorskiej Europy lub fotogenicznego Paryża, każąc im bardziej być niż znaczyć. Gdyby nie malownicze i pociągające okolice stolicy Francji (*O północy w Paryżu / Midnight in Paris*, 2011), Rzymu (*Zakochani w Rzymie / To Rome with Love*, 2012) czy słoneczne widoki Hiszpanii (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008), Woody Allen być może nie zdobyłby się na opuszczenie ukochanego Manhattanu, któremu zadeklarował absolutną wierność w kwestii miejsca akcji swoich filmów. Okazało się, że za sprawą zmiany otoczenia ani reżyser, ani (tym bardziej) jego dzieła nie straciły nic ze swej tożsamości; przeciwnie: opowiadane przez twórcę historie zostały odświeżone, opromienione neonami paryskich ulic, rzymskim klimatem Felliniego lub ciepłym, łagodnym słońcem Barcelony. Spojrzenie turysty reżysera na krajobraz może nie jest wyzwalające i prezentuje dość stereotypowe podejście do widoków, jednak w niewielu filmach pejzaże są tak mocno wyeksponowane, jak w realizacjach pokroju *Pod słońcem Toskanii (Under the Tuscan Sun*, reż. Audrey Wells, 2003), *Jedz, módl się, kochaj (Eat Pray Love*, reż. Ryan Murphy, 2010) czy *Podróż na sto stóp (The Hundred-Foot Journey*, reż. Lasse Hallström, 2014). Widoki okolic rozpościerających się na południe od Wiecznego Miasta w podobny sposób zawłaszczone zostają we *Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu (All Roads Lead to Rome*, 2015), amerykańsko-włoskim filmie Elli Lemhagen, szwedzkiej reżyserki, w którym Sarah Jessica Parker jako matka zbuntowanej nastolatki partneruje Claudii Cardinale, gwiazdździe włoskiego kina, ścigając z jej filmowym synem parę uciekinierek zmierzających do stolicy. Sytuacja staje się okazją do zaprezentowania widoków wiejskich terenów, jakie przemierzają bohaterowie filmu. Styl wypowiedzi – co nie dziwi – determinuje konwencje, w jakie ujęta jest historia: wszystkie wymienione tu realizacje to ciepłe opowieści o rodzinie, poszukiwaniu własnego ja, potrzebie odcięcia od dotychczasowego życia czy klasyczne w gruncie rzeczy narracje o metamorfozie dokonującej się za sprawą doświadczenia podróży, któ-

rej nieusuwalnym elementem jest pejzaż oglądany zza okna samochodu, autobusu, samolotu. Żadnego z tych tytułów nie można jednoznacznie przyporządkować do komedii, choć *happy end* zwykle wieńczy problemy, z którymi borykają się bohaterowie, zanim staną na nogi, akceptując zmiany we własnym życiu, a czasem także w życiu innych.

Odmiennym przypadkiem, wartym przytoczenia w tym kontekście (choć artystycznie nieudanym i pozbawionym potencjału narracyjnego), jest film Angeliny Jolie *Nad morzem* (*By the Sea*, 2015), opowiadający o małżeństwie, które trafia na południe Francji. Widoki z położonego nad samym morzem hotelu, w którym zatrzymują się bohaterowie, zapierają dech w piersi. Klamrowa budowa filmu, rozpoczynającego i kończącego się jazdą pary kabrioletem po nabrzeżu oraz krętych uliczkach okolicznego miasteczka, stwarza okazję do zanurzenia się w kliszowe obrazy południa Francji (paradoksalnie, „gra” je ulubiona przez filmowców Malta), rozgrzanego powietrza, lekko zamglonego, przepalonego słońcem pejzażu morza, okalanego jasnymi murami, usytuowanymi wzdłuż drogi. Historia kryzysu małżeńskiego jest jednocześnie opowieścią o poszukiwaniu weny przez małżonka (Brad Pitt), który (jak sam mówi) „bywa” pisarzem. On spędza czas głównie w barze na obserwacji ludzi i sytuacji, które mają go zainspirować do stworzenia powieści, ona zaś (Angelina Jolie) niczym się nie zajmuje, zazwyczaj czekając na męża i wylegując się nago na tarasie swego pokoju. Taki charakter fabuły pozwala wpleść do filmu rozległe pejzaże morskie, ukazać wkomponowany w nie hotel w stylu retro czy kręte przybrzeżne drogi. Widać, że reżyserka sili się na film *à la française*, dobierając muzykę autorstwa naczelnego obrazoburcy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (akcja jest zresztą osadzona w tym czasie) Serge’a Gainsbourga i niekiedy stosując zabiegi przypominające nowofalowe eksperymenty, czego najlepszym przykładem jest zamrożenie w stop-klatce ostatniego kadru, podobnie jak uczynił to François Truffaut w *400 batach* (*Les quatre cents coups*, 1959). Piękne widok-ówki, znane klisze, nawet trafnie wplecione w film, nie podnoszą wartości dzieła, które dzięki nim może być jedynie ładniejsze, miłsze dla oka, mieć europejski szyk. Wszystko to nie zmienia faktu, że śródziemnomorskie pejzaże odgrywają w licznych realizacjach rolę dekoracyjną, estetyzującą (zwłaszcza) nieeuropejskie filmy, w których stają się rodzajem makiety, obrazu-substytutu rzeczywiście do Europy, wyprawy mającej na celu zachłyśnięcie się krajobrazem. Pejzaż śródziemnomorski, popularyzowany przez włoskie malarstwo, już na początku XX wieku był równie mocno eksploatowany przez operatorów braci Lumière, co teraz, kiedy cyrkulacja związanych

z nim obrazów prowadzi wręcz do wulgaryzowania, uproszczenia, stereotypizacji, produkcji „kartek pocztowych”, w których krajobraz jest obecny w sposób nic nieznaczący lub mało znaczący.



Fot. 1. Krajobraz południa Francji w filmie *Nad morzem*

Spostrzeżenie Maurizii Natali dotyczące kina amerykańskiego i jego ikonologii można, jak sądzę, przenieść na grunt amerykańskiego sposobu zawłaszczania i zamieniania w klisze krajobrazów europejskich: „Každy plan w kinie amerykańskim prezentuje się zatem »jak« pejzaż ukrytych *clichés*, jak tkanina interkulturowych przeszczepów, które odkrywają heterogeniczność pism i śladów, ich charakter nie-racjonalny, a-chronologiczny ponownego splotu pamięci kinematograficznej”¹⁰. Wydaje się, że zonglowanie ikonami amerykańskiego krajobrazu przekłada się na każdą inną przestrzeń. Wszystkie pejzaże stają się zatem przestrzennymi kliszami wywołującymi jak papieriek lakmusowy następstwo różnych planów: tych, które są w akcji, oraz tych, które tkwią w pamięci widza i twórcy. W takim ujęciu filmowy pejzaż nie odwołuje się do rzeczywistości, nie reprezentuje świata wcześniej istniejącego przed kamerą (nie jest pamiętką przestrzeni), wytwarzając zarazem nowy typ realności. W tym sensie podobieństwa ikonologiczne przywodzą na myśl „pejzażowe praktyki nomadów”, przemieszczanie się razem z własnym bagażem krajobrazów. Autorka posługuje się zresztą raczej określeniem „obraz pejzażu” niż samym pejzażem, co wiąże się z faktem, że „plan pejzażowy nie jest nigdy estetycznie czysty ani semiotycznie homogeniczny, jest raczej konfiguracją

¹⁰ S. CARDINAL: *Comptes rendus de Maurizia Natali, L'Image-paysage. Iconologie et cinema*: sergecardinal.ca/pdf/compte-rendu-m.natali.pdf, s. 251. Dostęp: 20.11.2016.

mobilną, nieczystą, przemierzaną przez fantomatyczne podobieństwa¹¹. Pejzaż w tym ujęciu stanowi nie tyle figurę ikonologiczną czy rodzaj u-pamiętniania, co szczególnie zbieg okoliczności, w którym obraz oscyluje między dwoma polami (biegunami): re-memoracji i mobilizacji. Oznacza to, że żaden filmowy pejzaż nie jest taki sam, nawet jeśli jest ten sam. Nakładają się na niego ikonologia kina, pamięć kinematograficzna oraz pamięć wszystkich planów. Nigdy nie jest on pierwszy, dziewiczy, a nawet wielokrotnie powtarzany, zawsze jest inny. Niejednokrotnie przetwarzany, staje się odmienny, bo występuje w innych okolicznościach, w innym kontekście i czasie.

Inaczej niż w miłym kinie „rodzinnym” pejzaż śródziemnomorski gra w realizacjach o charakterze sensacyjnym, choć i tu dominuje spojrzenie reżysera turysty. Przykłady są różnorodne, zwykle jednak krajobraz staje się w nich rodzajem zadziwiającego kontr punktu dla opowieści, jak w *Utalentowanym panu Ripleyu* (*The Talented Mr. Ripley*, reż. Anthony Minghella, 1999) czy *Rozgrywce* (*The Two Faces of January*, reż. Hossein Amini, 2014) – co ciekawe, obu będących adaptacjami powieści Patricii Highsmith. Pejzaż śródziemnomorski zwykle ma pozytywną kliszową konotację: słoneczną, relaksową, wakacyjną, inicjującą nowy etap egzystencji dzięki nowym doświadczeniom, smacznym potrawom i dobremu towarzystwu osób, które wiedzą, jak korzystać z życia. W pierwszej z wymienionych historii (która została już zresztą zekranizowana w dziele René Clémenta o znaczącym tytule *W pełnym słońcu* / *Plein soleil*, 1960) zbrodnicza natura bohatera ujawnia się właśnie u wybrzeży Morza Śródziemnego, w pełnym słońcu, które obnaża ohydę jego postaci, charakteru, knoń i planów przejęcia tożsamości przyjaciela. W miarę rozwoju akcji pejzaż z wakacyjnego, sprzyjającego romansom i miłym spotkaniom amerykańsko-europejskiej śmietanki towarzyskiej, przekształca się w obcy, niepokojąco nieodpowiedni dla wydarzeń, by wreszcie przeistoczyć się w miejsce zbrodni: błękitne morze staje się grobem dwóch niewinnych osób. Zrazu beztroskie, pocztówkowe krajobrazy w kontekście zdarzeń i wiedzy widza zaczynają być inaczej odbierane, grają w odmiennej tonacji, pozornie są te same, lecz już nie takie same, by wreszcie całkowicie zaniknąć, kiedy akcja filmu przenosi się do miasta.

W *Rozgrywce* funkcjonowanie i rola pejzażu są bardziej interesujące. Również tutaj głównymi postaciami są Amerykanie zmuszeni uciekać przed wymiarem sprawiedliwości. Zmieniając tożsamość, udają się na

¹¹ Tamże, s. 251.

greckie wyspy (zdjęcia były kręcone w Atenach, na Krecie oraz w Stambule). Spalone słońcem, beztroskie, kojarzące się z wakacjami widoki oraz historyczne lokacje kontrastują z coraz mroczniejszą i gęstniejącą atmosferą, stanowiąc niemal ironiczny komentarz do poczynąń trojga bohaterów, którzy zaczynają prowadzić między sobą niepokojące gry. Chłopak, zauroczony młodą amerykańską żoną starszego towarzysza, zabiega o jej względy; ona nie pozostaje obojętna, co w efekcie nieszczęśliwego zbiegu okoliczności skutkuje jej śmiercią w urokliwych greckich ruinach. Najsilniejsze emocje wyzwała relacja mężczyzn, przyjmująca postać czy to rywalizacji o kobietę, czy to szantażu, czy wreszcie niemal ojcowsko-synowskiego układu. Wydarzenia toczą się w upalnej, tonącej w słońcu i bezkresnym morzu atmosferze południa kontynentu, który odsłania się jako sceneria krwawej historii antycznego kraju leżącego u podstaw europejskiej cywilizacji. Wydaje się, że tragedie starożytności znajdują swe przedłużenie w XX wieku, który okazał się okrutny w ten sam lub nawet bardziej wyrafinowany sposób. Troje bohaterów wikła się we wzajemne zależności, przy czym ich układ oparty jest zarówno na wzajemnej fascynacji, jak i niechęci. Początkowe sceny rozegrano na Partenonie: rozświetlone i rozbielone atrakcyjne obrazy greckiego pejzażu, tyleż wakacyjnego, co stereotypowego, wprowadzają idylliczny nastrój, który jednak dość szybko ulega zmianie po przypadkowym zabójstwie mężczyzny nasłanego przez wierzycieli głównego bohatera. Potem dominują ujęcia wąskich, nocnych uliczek miast, budujące wrażenie zagęszczenia akcji i zacieśniania pętli wokół trojga postaci. Wyjazd bohaterów autobusem krążącym po malowniczych, ale niepokojących swym urokiem, skalistych, odludnych bocznych drogach dawać może iluzoryczną nadzieję na satysfakcjonujący finał. Ucieczka ta jednak tylko akcentuje siłę wzajemnego uzależnienia od siebie protagonistów, którzy jeszcze dwa dni wcześniej się nie znali. Kluczą oni, jadąc, potem znów wędrując, w gęstej atmosferze upału, potu, palącego słońca lub w deszczu, bez wyjścia z pułapki, w jakiej się znaleźli. Beznadziejność ich sytuacji podkreśla krajobraz – wcześniej raczej im sprzyjający, dający szansę ucieczki, potem jednak wręcz ją uniemożliwiający. Pejzaż zdaje się im nie pomagać. Przestaje być atrakcyjny, wakacyjny, egzotyczny, staje się za to trudny, nieprzyjazny, obcy, potęgując wzajemną niechęć (zwłaszcza małżonków wobec siebie) i napięcie. W finale podróży protagoniści chronią się w starożytnych ruinach, gdzie już na zawsze pozostanie młoda Amerykanka. Po jej śmierci mężczyźni są zdani tylko na siebie, pozbawieni buforu, jaki przez całą podróż stanowiła jej osoba.



Fot. 2. Śródziemnomorski pejzaż w filmie *Rozgrywka*

Podobną funkcję dramaturgiczną pełnią pejzaże w australijskim debiucie aktora Russella Crowe'a *Źródło nadziei* (*The Water Diviner*, 2015). Film ten stanowi kolejną próbę pokazania hekatombi walk o Gallipoli podczas I wojny światowej. Twórca obiera perspektywę skoncentrowaną na skutkach bitwy, ocalonych i oczekujących na powrót tych, którzy nigdy nie powrócą. Opowiedziana tu historia ma strukturę nawiązującą do prostoty greckiej tragedii, przy czym spektrum tużpowojennych konfliktów ukazane jest na tle odpowiednio dawkowanych, charakterystycznych pejzaży. Crowe miesza ujęcia pola bitwy, na którym ojciec szuka trzech synów, z istic westernowymi krajobrazami z pociągu, którym wcześniejsi wrogowie wyruszają w drogę, łącząc sprzeczne dotąd interesy. Pojawiają się tu także oniryczne pejzaże odosobnionych górskich wiosek, gdzie ojciec, wiedziony przeczuciami oraz rodzicielską intuicją, odnajduje jedynego syna, który przeżył piekło.

Podobnie jak wcześniej omówione realizacje, film obfituje w piękne, turystyczne krajobrazy, lokujące akcję, ale też wyraźnie funkcjonujące jako obrazowe kontrapunkty postępowania bohaterów. Wbrew własnej atrakcyjnej malowniczości, znanej z widokówek Riwiery Tureckiej, przestrzenie te stają się źródłem nietypowych, dramatycznych okoliczności. Różne plany pejzażowe nakładają się na siebie: realne, wyimaginowane przez ojca, wspomnieniowe, tureckie i australijskie, oniryczne i faktycznie filmowe, współtworząc pejzaż nomadyczny, niesiony obrazami walki, pamięcią i mobilnością protagonisty w dążeniu do odnalezienia ciał synów i sprowadzenia ich do domu umiejscowionego na ziemi Aborygenów. W gruncie rzeczy jest to pejzaż *stricte* filmowy, w którym próżno szukać

odniesienia do realnych miejsc – nie dlatego, że one nie istnieją, lecz dlatego, że nie jest ważna ich wartość dokumentacyjna. Istotniejsze od niej wydaje się budowanie nastroju, stwarzanie pejzażu z fragmentów miejsc i ich interpretacji, nakładanie na nie obrazów kinematograficznych oraz ikonologii kina sensacji czy wojennego, z transpozycją na doświadczenia obrazów pejzaży u odbiorcy. W tym melodramacie szerokie ujęcia morza i plaży łączą się z reminiscencjami walki synów głównego bohatera, uruchamiając mechanizm re-memoracji i mobilizacji. To właśnie znalezienie się w określonej przestrzeni spowodowało, że poszukujący ciała synów Australijczyk, wbrew zdrowemu rozsądkowi, wskazał miejsce ich śmierci i pochówku na polu bitwy. Pejzaż zdaje się wyzwalać w nim moc widzenia inaczej i więcej, wprowadzając jedynie irracjonalnie dające się wyjaśnić poczucie wiedzy i związku bohatera z miejscem spoczynku dzieci. W odniesieniu do takich przypadków Dominique Chateau proponuje mówić o komunii z pejzażem, w której mamy do czynienia z krajobrazem subiektywnym, widzianym przez kogoś w planie symbolicznym¹². Pejzaż filmowy jest przy tym jak *parergon* w tym sensie, że musi być obecny, stanowić integralną część przedstawienia i jednocześnie powinno się o nim zapomnieć¹³.

Wspomniane tu filmy dramaturgicznie oparte są na motywie podróży rozgrywającym się według schematu, zgodnie z którym obcy przyjeżdżają na południe Europy niby po to, by zabawić się w niebywałych, wymarzonych, beztrudnych pejzażach francuskich, włoskich lub greckich i tureckich miast, dróg oraz wybrzeży. W miarę rozwoju akcji okazuje się jednak, że ich wyjazd to dezercja – ucieczka przed zobowiązaniami, dotychczasowym życiem, przeszłością i teraźniejszością. Mieści się w niej również chęć zmiany, na stałe wpisana w podróż, która powinna rozwinąć doświadczenia bohaterów i doprowadzić do transformacji ich zachowania. Jednak w omówionych tu realizacjach nadzieja jest dana tylko ojcu z filmu Crowe'a, podczas gdy pozostałe dzieła (jako że stanowią adaptacje psychologicznych kryminałów Highsmith) nie pozostawiają złudzeń co do losów bohaterów, którzy właściwie z góry skazani są na przegraną. Uwikłani w trudne relacje, rozgrywki w trójkątach, przypadkowe i planowane akty przemocy, dokonujące się w morskich, gorących, słonecznych pejzażach południowej Europy, nie są w stanie wybrnąć z czasem narzuconej, a częstokroć sprowokowanej sytuacji.

¹² Zob. D. CHATEAU: *Les paysages du cinéma*. In: *Les paysages du cinéma*. Ed. J. MOTTET. Seyssel 1999, s. 97.

¹³ Zob. tamże, s. 96.

Roland Barthes ukuł kiedyś termin *méditerranéité* na określenie zespołu cech specyficznych dla pejzażu śródziemnomorskiego. W tym ujęciu termin ten odpowiadałby diegezie filmu z takimi jej komponentami, jak odpowiednia gestykulacja, swada czy akcent bohaterów. Oprócz tego oczekiwane i rozpoznawalne dla „śródziemnomorskości” są: odpowiednie światło, upał, suchość, charakterystyczna roślinność, kamienne zabudowania itp.¹⁴. W przypadku aktów przemocy, związanych z ciemną stroną człowieka, należy raczej mówić o „słodkiej złośliwości ciszy», właściwej pejzażowi śródziemnomorskiemu, który się kontempluje”¹⁵. Alain Mons uważa, że zanurzeniu w krajobraz towarzyszy hałaśliwa cisza pejzażu, uwarunkowana techniczną naturą kina, ale przede wszystkim fenomenologiczną immersją ciała (widza i aktora) fizycznego i wyobrażonego w filmowy krajobraz. Autor postrzega zatem filmowy pejzaż jako konieczny warunek pożądanego procesu odbioru dzieła. Co więcej, uważa on, iż krajobraz jest czymś zdecydowanie przeciwnym terytorium, nie zamyka się nawet w „kadrze”, przerasta wszystko, pozwalając wszelkim funkcjom rozszerzyć się w nieskończoność, autoryzując „linie zbiegu” (perspektywę). Łącząc w ruchu (percepcji) to, co bliskie, i to, co dalekie, pejzaż jest więc zawsze obrazem (tak jak „świat zaczyna stawać się obrazem”¹⁶); ma status estetyczny, ale jednocześnie kształtuje go fenomenologiczny wymiar¹⁷ obecności człowieka i jego postrzegania. Kadrowanie obrazu filmowego i ograniczenie pejzażu przyczyniają się do nieskończonej wirtualności, potencjalności obrazu pejzażu, rozsadzenia, eksplozji kadru, ukonstytuowania jego nieograniczoności.

Sytuacja ta stwarza oczywiście możliwości, by ten sam pejzaż przetwarzać wielokrotnie, za każdym razem konotując inne treści. Z jednej strony krajobraz ma bowiem, poza wirtualnością, potencjał, który w połączeniu z medium kinematograficznym o znaczącym wskaźniku archiwizacji obrazów daje narzędzie o wysokim poziomie pamięci. Z drugiej strony to kino (jak i fotografia) przyczynia się do wyzwiania i utrwalania naszej pamięci pejzażu. Zachodzi tu więc interesująca koincydencja między działaniem obrazu pejzażu i funkcjonowaniem kina jako mechani-

¹⁴ Za: A. GARDIES: *Le paysages comme moment narrative*. In: *Les paysages du cinéma...*, s. 145.

¹⁵ A. MONS: *Paysage d'images. Essai sur les formes diffuses du contemporain*. Paris 2002, s. 109.

¹⁶ A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HEDEMANN. Kraków 2005, s. 112.

¹⁷ Zob. A. MONS: *Paysage...*, s. 110.

zmu archiwum pamięci obrazowej. Kino pozwala poznać pejzaże, które oglądamy tylko dzięki filmom; rozpoznajemy je przez pamięć wcześniej widzianych krajobrazów, zarówno tkwiących w archiwum samej kinematografii, jak i zdeponowanych w naszym prywatnym archiwum pamięci obrazów pejzaży. Bez konieczności wyjazdu na Lazurowe Wybrzeże jesteśmy w stanie rozpoznać krajobraz, który z nim kojarzymy, tylko dzięki wcześniej obejrzanym obrazom pejzażom filmowym. Czy tak postrzegane i odczuwane pejzaże śródziemnomorskie nie stanowią już rodzaju niemiejsc w antropologicznym rozumieniu Marca Augé? Przestrzenie przechodnie między miejscem naszym i innym, w tym przypadku filmowym pejzażem, który jest zawsze ten sam, ale nie taki sam, stwarzają kalki rozpoznawalne i pożądate w kinie.

Eric Rohmer mawiał, że kino to sztuka przestrzeni, co brzmiało dość niefortunnie, ponieważ przyzwyczailiśmy się do myśli, że istotą filmu jest jego mobilność, to, że akcja rozwija się w czasie. Kino to wszak sztuka ruchomych, następujących po sobie obrazów. Na tym spostrzeżeniu opiera się zasada archeologii sztuki filmowej. Lecz narracja rozwija się w przestrzeniach, które w odbiorcy uruchamiają rodzaj pamięci miejsc widzianych. Refleksja dotycząca pejzażu filmowego, jeżeli w ogóle jest uprawiana, zwykle wydaje się nakierowana na kategorię widzialności, sprawienia, by pejzaż (a w konsekwencji coś więcej niż on) został dostrzeżony, przytrzymany. W filmach, w których krajobrazy niosą ciężar pamięci, przypomnienia, refleksji, widzialności, zapomnienia, często dostrzec można podobne mechanizmy: drogę, podróż, spowolnienie akcji, rodzaj melancholii.

Pejzaż miał szansę zaistnieć w momencie wynalezienia planu ogólnego, panoramy, eksploatacji ruchu kamery, która wyzwoliła się ze statyczności, podążając za mobilnym obiektem. Paul Adams Sitney¹⁸ dostrzega w historii kina okresy eksploatacji pejzażu. Jeden z nich przypada na lata sześćdziesiąte, czas działania Huilett oraz Strauba, Andrieja Tarkowskiego, Michelangela Antonioniego czy Wernera Herzoga. Badacz proponuje także określenie film pejzaż zarówno w odniesieniu do dzieł wspomnianych twórców, jak i do dokumentów Roberta Flaherty'ego czy też do awangardy lat dwudziestych, ze szczególnym podkreśleniem znaczenia pejzażu w *Zaklinaczu burzy* (*La Tempestaire*, 1947) Jeana Epsteina. Zdaniem autora, najpiękniejsze krajobrazy w kinie wczesnych lat były zarezerwowane dla fenomenów meteorologicznych, które sfilmowane przynosiły niezwykle

¹⁸ Zob. P.A. SITNEY: *Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra*. Trad. A. CHAREILLE. In: *Les paysages du cinéma...*, s. 97.

spektakularne efekty: osuwania się połaci śniegu, intensywności opadów deszczu, burzy, gwałtownych zmian światła. Innymi z lubością filmowanymi pejzażowymi fenomenami są skały, morza, góry, rozległe przestrzenie, choć należy podkreślić, iż mogą być one przedmiotem zainteresowania zarówno geografów, jak i filmowców, którzy eksplorują je inaczej i w różnych celach.

W studium poświęconym kinu jako sztuce przestrzeni i pamięci miejsc Jacques Aumont zadaje pytanie: w jaki sposób widzieć miejsca, których się nie zna, na jakiej przestrzeni przeżytej i wyobrażonej są one ufundowane?. Na przykładzie dokonań Carlosa Reygadasa (*Japón*, 2002), Lisandra Alonsa (*Liverpool*, 2008) oraz Jeona Soo-ila (*Gae oi neckdae sa yiyi chigan*, 2006¹⁹) autor wskazuje, że w finałach filmów, w których topos drogi jest aktywny, a pejzaże stają się wyzwaniem pamięci bohaterów, powtarza się motyw wyczerpania, przejawiającego się zresztą w narracji od początku, lecz w samym obrazie pejzażu wybrzmiewającego w zakończeniu, w postaci pustki, suspensu, zatrzymania, nierozwierających początkowych wątpliwości, zadawanych przez postaci pytań, na które odpowiedź jest odroczone²⁰. Podobnie rzecz może wyglądać z pejzażem śródziemnomorskim w filmach, gdzie bycie w drodze staje się figurą nadrzędną, organizującą dramaturgię oraz narrację. Obecność tego krajobrazu zdaje się narzucać albo nawet zakładać pewną marszrutę, konieczność zaprezentowania jego rozległości, atrakcyjności, istoty, wraz z cechami jemu właściwymi.

André Gardies proponuje systematykę pejzażu filmowego, wychodząc z założenia o jego narracyjnym charakterze. Krajobraz powinien być rodzajem spektaklu w spektaklu filmu i kina ze względu na dominację, rozległość oraz różnorodność charakterystyczne dla „ładnego” (w domyśle: dobrego) pejzażu. „W tym sensie pejzaż powinien być pomyślany jako obiekt skonstruowany, przyciągający spojrzenie widza i uczestniczący w strategii dyskursywnej, w którą się włącza”²¹ – twierdzi autor, proponując wyodrębnienie kilku funkcji dyskursywnych pejzażu filmowego. Jedną z nich jest pejzaż tło, rozumiany jako potwierdzenie (atestacja), uczestniczy on bowiem w referencyjnym zakotwiczeniu świata diegetycznego, ma być rozpoznawalny, powinien być autentyczny, sprawiać wrażenie czystej prawdziwości, potwierdzając fabułę, w której uczestniczy. Charaktery-

¹⁹ We Francji film był dystrybuowany pod tytułem *Entre chien et loup*.

²⁰ Zob. J. AUMONT: *L'origine du crime*. „Théorème” 2014, nr 19: *Paysages et Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, s. 142.

²¹ A. GARDIES: *Le paysage comme...*, s. 143.

styczny dla wielkich hollywoodzkich produkcji (często historycznych) jest z kolei pejzaż ekspozycja – olbrzymi, spektakularny, bogaty, uczestniczy on w epickiej ekspresji, często będąc wytworem *mise-en-scène* w studiach filmowych lub efektem pracy komputera. Opozycyjny do niego jest pejzaż kontrpunkt (często obecny w filmach komicznych, na przykład z udziałem Jacques’a Tatiego czy Charliego Chaplina). Bohater napotyka w nim opór ze strony otoczenia, rzadko działając z nim w zgodzie. Nieco podobny do pejzażu tła jest pejzaż ekspresja, tyle że w znaczącym stopniu wnosi on do filmu swą funkcjonalność narracyjną, wychodzi poza zdolność konotacyjną, „nie redukuje się więc do obiektów spisanego świata jak »pejzaż«, lecz otwiera się na najbardziej różnorodne konfiguracje filmowe, aż do zgody, by mówić o »pejzażu wewnętrznym«. To dyskursywna aktywność filmu stwarza go²². Typem pejzażu, w sprzyjających warunkach odpowiedzialnym za przemianę przebywającego w nim bohatera, jest pejzaż katalizator, którego spośród pozostałych typów wyróżnia jego aktywny charakter, wpływ na inne elementy diegezy, zwłaszcza na postać. Tym samym bardzo czynnie uczestniczy on w procesie narracyjnym filmu. Gardies proponuje również program badań nad pejzażem filmowym, który – dopóki był postrzegany nie jako obraz, lecz jedynie byt naturalny w filmie – albo wcale nie podlegał refleksji, albo jego kwestie rozpatrywano w niewłaściwy sposób, niejako w oderwaniu od samego pejzażu.

Można byłoby mnożyć klasyfikacje filmowych krajobrazów, które w ostatnich latach, naznaczonych zwrotem pejzażowym (także w filmie), zaczęły być szerzej dyskutowane. Dałoby się zatem wyróżnić obszary badań aspektów ikonograficznych pejzażu, o których pisał Antonio Costa, trafnie podkreślając, że pejzaż wymaga studiów interdyscyplinarnych. Jest to bowiem byt zarówno natury, jak i kultury, geografii i historii, wnętrza i zewnątrz, indywidualności i zbiorowości, łączący poziom rzeczywistości i porządku symbolicznego. Refleksja nad krajobrazem w kinie zakłada ponadto z jednej strony namysł nad naturą filmu, z drugiej natomiast – nad naturą pejzażu. Jako atrakcja, związana z przekształcaniem przestrzeni przez kinematografię, kodyfikowaniem wykorzystywania krajobrazu, pejzaż programuje oraz warunkuje spojrzenie widza. Z kolei krajobraz jako efekt filmowy najczęściej dotyczy form reprodukcji przestrzeni w studiach filmowych lub w warunkach technologicznych, przy czym istotne jest postrzeganie „kina jako miejsca produkcji »sceny«, »dyskur-

²² Tamże, s. 148.

su«, w który wpisuje się reprodukowany pejzaż”²³ (podobny w znacznym stopniu do pejzażu ekspozycji). Ciekawa wydaje się propozycja potraktowania pejzażu filmowego jako wyznacznika kinematografii narodowych, gdzie „pejzaż narodowy” jest rodzajem ekspresji, którą kino reprodukuje i wciela mniej lub bardziej intencjonalnie w swój system wypowiedzenia²⁴. Oczywiście, można tu operować stereotypami formowanymi w miarę rozwoju kinematografii narodowych, reprodukującymi i potwierdzającymi pewne wartości przez wykorzystywanie krajobrazów „typowych” dla określonego kina (na przykład pejzaży śródziemnomorskich, wiązanych z krajami Południowej Europy). Innym ujęciem charakteru pejzaży jest ich odniesienie do autorskiego wymiaru, pewnego szczególnego sentymentu, który wiąże się z konkretnymi reżyserami (Ingmarem Bergmanem, Akirą Kurosawą, Wernerem Herzogiem czy Jeanem-Lukiem Godardem, z jego słynnym powiedzeniem o pejzażu jako stanie duszy autora). Można wziąć pod uwagę dzieła jednego twórcy, uchwycić je w pewnym *continuum*, wyznaczając rodzaj mapy, geografii idealnej, łączącej oraz w pewnym sensie ujednoliciącej rozmaite miejsca i przestrzenie, sprowadzającej je do tego samego stylu i tej samej interpretacji²⁵.

Teksty zgromadzone w książce stanowią autorskie propozycje badania pejzażu filmowego. Każdy z nich poddaje pod refleksję zestaw filmów, w których krajobraz odgrywa istotną rolę, z jednej strony dając wgląd w samo rozumienie pejzażu filmowego, z drugiej zaś – przybliżając współczesne kino europejskie. Czasem krajobraz rozumiany jest tu w sposób metaforyczny, jako element autorskiej narracji, jak ma to miejsce w propozycjach Ilony Copik (postindustrialny pejzaż w naturalny sposób generujący kwestie społeczne) czy Wojciecha Sitka (filmy „złamanej Brytanii”), które odnoszą się do kina brytyjskiego ostatnich dekad. Innym razem przedmiotem namysłu jest krajobraz miejski, stanowiący osnowę artykułów Andrzeja Gwoźdźcia i Przemysława Pieniżka. Obaj autorzy traktują pejzaż w wymiarze symbolicznym. Pierwszy z nich skupia się na pokazaniu, w jaki sposób mur berliński (nie) istniał w kinie, a jedynie w wyobrażony sposób stawał się pewnego rodzaju reprezentacją

²³ A. COSTA: *Présentation. Invention et réinvention du paysage*. „CiNéMAS: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies” 2001, vol. 12, nr 1, s. 9.

²⁴ Zob. tamże.

²⁵ Zob. tamże, s. 11.

strategii designu Berlina. Przemysław Pieniążek natomiast interpretacji poddał infernalny pejzaż filmów Daria Argenta, w których domy, szkoły, teatry, opery – pozornie pozbawione metafizycznych odniesień – odzwierciedlają rysy na ludzkiej psychice. Kompleksowe ujęcie krajobrazu filmowego można odnaleźć w interpretacji kina hiszpańskiego, w którym Joanna Aleksandrowicz zestawia pejzaże baskijskie z andaluzyjskimi jako najbardziej reprezentatywnymi oraz najmocniej kontrastującymi z sobą, choć niejednokrotnie uplasowanymi w jednej narracji filmowej. Ikograficznie bardzo charakterystyczne pejzaże, w tym przypadku stanowiące odzwierciedlenie małej ojczyzny, są jednocześnie elementem gry o tożsamość narodową. Propozycja Karoliny Kostyry wpisuje się w peregrynację pejzaży natury, będących nieodłącznym elementem filmów *coming of age* w kinie światowym. Prowincja wraz z idyllicznymi przestrzeniami pozwala młodemu bohaterowi (i widzowi) odciąć się od miejskiej dżungli i wejść w dorosłość. Zupełnie inaczej funkcjonują wiejskie romantyczne pejzaże w twórczości Jana Jakuba Kolskiego. Popielawskie krajobrazy stanowią przedmiot zainteresowania Jakuba Zajdla, który filmowe przywiązanie do nich odnajduje w życiorysie reżysera, wychowanego na wsi, chętnie sięgającego do klimatu specyficznych przestrzeni, gdzie za linią horyzontu znajduje się świat, którego można się jedynie domyślać. Bliskie temu podejściu jest myślenie Magdaleny Kempnej-Pieniążek oraz Natalii Gruenpeter, które zajęły się autorskim kinem Brunona Dumonta oraz Lucile Hadžihalilović. Interpretacja autorskich postaw pozwala na zwerbalizowanie pejzażu jako nie tylko i nie tyle motywu lub wyrazistego tła, lecz także struktury sytuującej się w obrębie narracji, wyrażającej przez bujność przyrody duchową pustkę bohaterów (Dumont), oraz źródło niewyczerpanych filmowych metafor (Hadžihalilović).

Propozycje te wyraźnie wskazują całe spektrum możliwych interpretacji pejzażu w kinie europejskim. Odczytania te mogą być zarówno podporządkowane strategiom autorskim, jak i stanowić klucz do refleksji na temat transformacji obyczajowych, społecznych, psychologicznych. W żadnym z artykułów pejzaż nie pełni jedynie funkcji tła lub ekspozycji dla wydarzeń czy bohaterów, będąc integralną częścią narracji filmowej oraz budowania dramaturgii filmu. Bez względu na to, czy przedmiotem badań są pejzaże miejskie czy krajobrazy natury, autorzy zawsze odnajdują strategie analityczne oraz metodologie odpowiadające wypowiedzeniu tego, czym obraz pejzażu jest lub może być w kinie.

Bibliografia

- AUMONT J.: *Le cinéma et la mise-en-scène*. Paris 2010.
- AUMONT J.: *L'origine du crime*. „Théorème” 2014, nr 19: *Paysages et Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*.
- BEAUDET G., DOMON G.: *Les territoires de l'émergence paysagère*. In: *Les temps du paysage: acte du colloque tenu à Montréal*. Ed. Ph. POUILLAUUEC-GONIDEC, S. PAQUETTE et autres. Montreal 1999.
- CARDINAL S.: *Comptes rendus de Maurizia Natali. L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, sergcardinal.ca/pdf/compte-rendu-m.natali.pdf. Dostęp: 20.11.2016.
- CHATEAU D.: *Les paysages du cinéma*. In: *Les paysages du cinéma*. Ed. J. MOTTET. Seyssel 1999.
- COSTA A.: *Présentation. Invention et réinvention du paysage*. „CiNéMAS: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies” 2001, vol. 12, nr 1.
- FRYDRYCZAK B.: *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*. W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK, A. NACHER, M. ZDRODOWSKA, E. TWARDOCH, M. GULIK. Gdańsk 2015.
- GARDIES A.: *Le paysages comme moment narrative*. In: *Les paysages du cinéma*. Ed. J. MOTTET. Seyssel 1999.
- KITA B.: *Pejzaż refleksyjny*. W: *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura. Teatr. Film*. T. 1. Red. D. MAZUR, B. MORZYŃSKA-WRZOSEK. Bydgoszcz 2016.
- MERLEAU-PONTY M.: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Przeł. S. CICHOWICZ. Gdańsk 1996.
- MONS A.: *Paysage d'images. Essai sur les formes diffuses du contemporain*. Paris 2002.
- ROUILLE A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HEDEMANN. Kraków 2005.
- SENDYKA R.: *Krajobrazy (nie)pamięci: dekonstrukcja krajobrazu kulturowego*. W: *Więcej niż obraz*. Red. E. WILK, A. NACHER, M. ZDRODOWSKA, E. TWARDOCH, M. GULIK. Gdańsk 2015.
- SITNEY P.A.: *Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra*. Trad. A. CHAREILLE. In: *Les paysages du cinéma*. Ed. J. MOTTET. Seyssel 1999.

Barbara Kita

**Landscape through a window
European film postcards – an introduction**

S u m m a r y

The text is an introduction to issues related to landscape in film; it proposes both methodology and interpretation. Searching for research inspirations regarding the specificity of film landscape, the author refers to painting and philosophical tradition, first of all, emphasizing the increasing significance of landscape in film studies.

Based on the example of the mediterraneity (*mediterraneité*), she shows how landscape „acts” in film, filling various roles: that of an attractive film postcard, a sort of decorative background for the protagonists’ actions, or of the breaking of a stereotypical valorization as, for instance, in thrillers. The author also proposes a classification of film landscape, summarizing a codification of film views. She acknowledges the necessity to undertake an interdisciplinary approach in studies of film landscapes in the cinema.

Barbara Kita

**Un paysage derrière la fenêtre
Cartes postales cinématographiques européennes introduction**

R é s u m é

Le texte est l’introduction à la thématique concernant le paysage cinématographique. Il constitue la proposition à caractère aussi bien méthodologique qu’interprétatif. En cherchant des inspirations de recherche dans le domaine de la spécificité du paysage cinématographique, l’auteure se réfère à la tradition picturale et philosophique, tout en soulignant principalement une importance croissante du paysage dans la réflexion filmologique. À l’exemple de la *méditerranéité*, elle montre comme le paysage « joue » dans le film en accomplissant de rôles différents: ceux d’une carte postale cinématographique très attrayante, d’un fond décoratif particulier pour les actions des héros ou bien d’une rupture de la valorisation stéréotypique dans les films, par exemple dans ceux d’action. L’auteure propose aussi une systématique du paysage cinématographique en décrivant les codifications des vues cinématographiques. Elle trouve nécessaire d’engager une réflexion à caractère des études interdisciplinaires sur le paysage dans le cinéma.