

Varia

„Kwartalnik Filmowy” nr 123 (2023)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1748>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Barbara Kita

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0003-3616-9863>

Twarze i pejzaże. Rekonesans

Słowa kluczowe:

francuskie
filmoznawstwo;
teoria;
twarz;
pejzaż

Abstrakt

Artykuł stanowi próbę rekonstrukcji wybranych refleksji na temat relacji twarzy i pejzażu w klasycznych tekstach francuskiej teorii filmu. Autorka proponuje prześledzenie tych miejsc w dorobku Jeana Epsteina, Béli Balázsa, Edgara Morina czy Gilles'a Deleuze'a, w których wzajemne powiązanie między ludzkim obliczem i krajobrazem jest omawiane (choć w niewielkim zakresie) w odniesieniu do kina. Zauważa, że pierwsi badacze kina sytuowali opisywaną zależność w perspektywie specyfiki medium filmu. Ich propozycje zostają następnie umieszczone w kontekście rozważań współczesnych teoretyków, przede wszystkim Pascala Bonitzera, Jacques'a Aumonta i Jeana Motteta, którzy dostrzegają stopniowe przewartościowanie oraz transformację wzajemnych relacji twarzy i pejzażu, a wreszcie ich zanik czy wręcz destrukcję.

Wstęp: inspiracje

Kamera posłużyła do badania ludzkiej sylwetki i koncentrowania się na twarzy, która jest najcenniejszą jej esencją. Monstrualnie powiększona na ekranie twarz musi być traktowana jak pejzaż. Trzeba to widzieć tak, jakby oczy były jeziorami, nos wzgórzem, usta kwiecistą ścieżką, czoło fragmentem nieba, a włosy chmurami. Podobnie jak w pejzażu, twarz powinna się zmieniać zależnie od cienia i światła¹. W ten sposób więź łącząca twarz i krajobraz w kinie opisuje Joseph von Sternberg, wskazując na potrzebę wspólnego myślenia o stosowaniu tych dwóch środków wyrazu w praktyce reżyserskiej i operatorskiej oraz na konieczność dostrzeżenia w ogóle szczególnej ich „zażyłości”.

W refleksji na temat sztuki twarz i pejzaż są powiązane na różne sposoby, przepracowane w rozmaitych ujęciach. Częstym punktem odniesienia dla tej problematyki są studia o malarstwie, które wyraźnie ukształtowały wyobraźnię twórców i odbiorców w zakresie tego, jak można pokazać czyjeś oblicze, a jednocześnie uczynić znaczącym krajobraz. Nie inaczej jest w kinie, w którym niemal od zawsze dominowały dwa sposoby przedstawiania, charakterystyczne dla wynalazku kinematografu. Jeden eksplorował przestrzeń za pomocą panoramy i planu pełnego, drugi za sprawą wielkiego planu skupiał uwagę widza na (początkowo milczących) twarzach bohaterów, ukazując odbiorcy paletę rysujących się na nich emocji. W odniesieniu do wykorzystania zbliżeń oraz planów ogólnych czy panoram od początków kina niewiele uległo zmianie – w dalszym ciągu praktycznie te same środki filmowe służą eksponowaniu doznań bohaterów, często zanurzonych w znaczących obrazach pejzażu. W refleksji na temat pejzażu filmowego rzadko akcentuje się jego charakter medialny – a przecież, jak podkreśla André Gardies, *pejzaż jest zawsze drugiego stopnia: filmowy, a to, co widzi odbiorca, stanowi jedynie obraz rzeczywistości profilmowej. Krajobraz nie istnieje (nawet we mgle); istnieje jedynie obraz pejzażu²*. Ten istotny wniosek pozwala skupić się na estetycznym wymiarze krajobrazu filmowego i w tym właśnie kontekście połączyć go z fenomenem twarzy w kinie, która od początku ma filmowy, a zatem sztuczny charakter – jej obraz powstaje bowiem wskutek przeniesienia na taśmę filmową emocji reprezentowanych na obliczu aktora.

Chcąc poszukać rodzaju korelacji, punktów styecznych – jeśli można to tak określić – pejzażu i twarzy, warto odnieść się do perspektywy fenomenologicznej, której rozpoznania w istotnym stopniu kształtują postrzeganie relacji przestrzennych między tymi kategoriami. Maurice Merleau-Ponty wskazuje na zasadność zestawienia ze sobą obiektu (twarzy), przestrzeni (krajobrazu) i miejsca, z którego spoglądamy. Jak zauważa: *Kiedy go [przedmiot – dop. B. K.] tak oglądam, zakotwiczam się w nim, ale to „zatrzymanie” spojrzenia jest tylko modalnością jego ruchu: wewnątrz przedmiotu kontynuuję eksplorację, która przed chwilą pozwalała mi ogarniać wszystkie przedmioty, tym samym ruchem zamykam ogólny krajobraz i otwieram przedmiot³*. Ta konstatacja w bezpośredni sposób łączy ze sobą dwa opisywane tu fenomeny, które czasem (często?) wiążemy dość intuicyjnie, odnajdując między nimi pewien typ odpowiedniości, naocznej (sic!) przechodniości od jednego do drugiego, czemu szczególnie sprzyjają efekty filmowe⁴.

W *Twarzach, plażach (Visages, villages, 2017)*, przedostatnim filmie zrealizowanym wspólnie z artystą ulicznym i fotografikiem JR, Agnès Varda już w sta-

nowiącym grę słów francuskim tytule wskazała na istotność relacji ludzkiej twarzy oraz zanurzenia człowieka w przestrzeni – w tym przypadku: rzeczywistego świata małych francuskich miasteczek. Choć tytuł polski nieco odbiega od kluczowego aspektu zależności ujętej we francuskim oryginale (nie chodzi bowiem o plażę, lecz o miejscowości), dobrze oddaje sens oraz charakterystyczny rytm oryginału. Film stanowi rejestrację podróży pary twórców po miasteczkach Francji, w których możliwe jest inne (bliższe) niż w metropoliach spotkanie z drugim człowiekiem. Istotą wspólnej drogi jest zapis relacji, komunikacji z napotkanymi na trasie ludźmi. Niespełna 90-latką i 30-latek wspólnie dążą do pokazania mocy obrazów, ich wartości jako nośnika pamięci. Nie chcą dokonywać w tym miejscu rozbudowanej interpretacji dokumentu, dość powiedzieć, że wpisuje się on w kwestie podejmowane przez Varde od lat: pozycji kobiety, starzenia/starości, widzialności innych i uważności na obrazy. Co istotne, zapytana w filmie, czy jest gotowa do drogi, reżyserka deklaruje: *Zawsze jestem gotowa, jeśli tylko zmierzymy w stronę prostych krajobrazów, w stronę wiosek, w stronę twarzy*. To stwierdzenie buduje zamysł filmu prostego, a przy tym mądrego, opartego na cieszeniu oka zwykłym pejzażem, „niewyrachowanym” widokiem, w którym twórcy pragną spotykać ludzi, rozmawiać z nimi i choć trochę ich poznawać. Jednocześnie autorka we właściwy sobie, naturalny sposób łączy dwa – jak się okazuje – ważne dla niej komponenty: oblicze człowieka i pejzaż, widziany zza okien zabawnego wehikułu przypominającego aparat fotograficzny.

Zainspirowany refleksją Emmanuela Levinasa filozof i medioznawca Daniel Bougnoux, pisząc o komunikacji zdefiniowanej przez techniczne interfejsy, upatruje znaczenia twarzy w relacyjności. *Uderzające jest, że każda twarz na początku wyraża wrodzoną i pierwotną niekompletność. Nieustannie ożywiana przez kino znaków, (...) twarz istnieje tylko w formie projekcji na zewnątrz jako sankcja lub potwierdzenie innych twarzy. (...) Przedmiot i podmiot spojrzenia, twarz, splata relacyjną intrygę. Do tego stopnia, że pojęcie twarzy można przenosić i łatwo ześlizguje się z podmiotu ludzkiego na niektóre pejzaże, albo na oblicza zwierząt*⁵. W tych krótko zarysowanych przykładach, będących dla mnie rodzajem inspiracji do podjęcia rozważań o związkach twarzy i krajobrazu, w refleksji zarówno Vardy, jak i Bougnoux można dostrzec charakterystyczne (a także analogiczne) rozumienie roli czy też znaczenia twarzy i pejzażu w budowaniu relacji oraz komunikacji; ich wzajemną niemal niezbędność.

W niniejszym tekście podejmuję próbę rekonstrukcji wybranych koncepcji dotyczących związków twarzy i pejzażu, wychodząc od dość klasycznych już analiz, które stanowią podstawę podejmowanej obecnie refleksji wiążącej te dwa fenomeny. Twarze i pejzaże są obecne w kinie od początku i zawsze znajdują w nim swe miejsce, choć mogą funkcjonować na różnych zasadach i generować odmienne treści i znaczenia. Same w sobie, każde z osobna, stanowią obszar namysłu nad wielorakimi kwestiami: gatunkowości, autorskości, aktorstwa czy *mise-en-scène*. Razem tworzą atrakcyjny kompleks pojęć, dający możliwość ukazania ich współzależności, ale przede wszystkim wnoszący do refleksji nowe wartości wynikające z różnorodności relacji twarzy i pejzaży w kinie. Zależy mi zatem na wypreparowaniu z tradycji myśli filmoznawczej znaczących rozważań, których autorzy podejmują kwestie twarzy i pejzażu działających niejako wobec siebie.



Téarze, plaže, reż. Agnès Varda, JR (2017)



Upadek domu Usherów, reż. Jean Epstein (1928)

Dokonują przy tym (re)definicji tych fenomenów, co w rezultacie nie tylko ujawnia ich współzależność, lecz również wskazuje kierunek ich transformacji. Moja uwaga koncentruje się na teorii filmu pierwszej połowy XX w., ze szczególnym uwzględnieniem myśli francuskiej (trudno jednak pominąć wkład Béli Balázsa w rozwój refleksji o związku twarzy i pejzażu). Proponowany wywód stanowi więc rodzaj podsumowania znanych propozycji, z podkreśleniem w nich wątków podejmujących (niejednokrotnie w sposób zmetaforyzowany) temat zbliżenia (twarzy) oraz krajobrazu. Interesują mnie zatem rozważania podkreślające kwestię (ko)relacji twarzy i pejzażu, która bywała wówczas przedmiotem zainteresowania teorii filmu – a można odnieść wrażenie, że obecnie została zagubiona albo przytłoczona nowymi propozycjami. W tym kontekście warto przywołać także komentarze współczesnych autorów, którzy podejmując namysł nad pejzażem bądź zbliżeniem (twarzą), siłą rzeczy odwołują się do swych poprzedników.

Dusze kina

Twarz w zbliżeniu wypełnia ekran, staje się nim, grając jednocześnie rolę (wewnętrzny) pejzażu, ale funkcjonuje także jak gdyby zamiast krajobrazu, który mógłby w ten sam sposób zająć kadr. Relacje twarzy i pejzażu w filmie są złożone, wynikają bowiem z odmienności tego medium od malarstwa czy fotografii, w których obraz ma charakter statyczny i ukazuje niezmienny związek pomiędzy dwoma planami w danym momencie. W kinie jest inaczej, ponieważ ma ono potencjał zmienności, obraz jest mobilny, dlatego relacje krajobraz – twarz mają bardziej zróżnicowany i dynamiczny charakter. Co znaczące, związek twarzy i pejzażu nie stoi właściwie w centrum rozważań autorów piszących o kinie, pojawia się niejako przy okazji podejmowania tematu krajobrazu lub zbliżenia bądź podczas analizowania ich funkcji w konkretnych przykładach filmowych⁶. Czasem pejzaż i twarz są rozpatrywane również w kontekście jednostkowości kina – z jego wyjątkowym potencjałem obrazowania zjawisk i rzeczy – czy wówczas, kiedy wywołuje ono niemożliwe do osiągnięcia w innych sztukach efekty wizualne. *Kwestia („la question”) twarzy nie jest bynajmniej pytaniem („une question”), ponieważ twarz nie jest bynajmniej przedmiotem kwestionowania („objet de question”). Jakkolwiek byśmy jej nie definiowali, zawsze znajdziemy cechy: twarz jest ludzka, tylko w odniesieniu do głębokiego poczucia człowieczeństwa zwierzęcia, rzeczy, krajobrazu, będziemy mówić o twarzy. Twarz znajduje się na szczycie ciała, z przodu, jest szlachetną częścią jednostki, przede wszystkim jest to miejsce spojrzenia⁷* – pisze Jacques Aumont na pierwszych stronach książki *Du visage au cinéma*. Konstatacja ta ma konsekwencje dla jego rozpoznania skoncentrowanych na przemianach twarzy w kinie, a jednocześnie podkreśla zarazem żywotność i kruchość twarzy. Wraz z rozwojem kinematografii podejście twórców do funkcji zbliżenia w filmie ulega bowiem zmianie. Być może dlatego często – wbrew przewidywaniom – tego typu rozważania są podejmowane właśnie w tak zwanej wczesnej refleksji na temat kina, w której opisywane przeze mnie zależności były klarowniejsze. Najwyraźniej to właśnie wtedy teoretycy oraz twórcy dostrzegali wyjątkowość tej relacji, która teraz nieco spowszedniała, a jej znaczenie jako istotnego elementu dyskursów filmowych zatarło się, zapewne także ze względu na stopniowe osłabienie początkowej czytelności związku twarzy i krajobrazu.

Twarz Lillian Gish utrwalona przez Davida W. Griffitha, ujęcia Liv Ullmann i Bibi Andersson zapisane na taśmie filmowej przez Ingmara Bergmana, twarz Anny Kariny – muzy Jean-Luca Godarda, Giulietta Masina w czułym obiektywie Federica Felliniego, oblicze Moniki Vitti u Michelangela Antonioniego, zbliżenie twarzy dziecka w filmach Vittoria de Siki czy François Truffauta, twarze przerażonych kobiet u Alfreda Hitchcocka czy fizjonomia Iwana Mozzuchina w eksperymentalnych ujęciach Lwa Kuleszowa to chyba najbardziej znane, choć zaledwie nieliczne przykłady wdrukowanych w pamięć widza twarzy (z) kina. Podobnie jest z krajobrazami filmowymi, bez których *de facto* nie ma opowieści: widok, przestrzeń, inscenizacja czy scenografia zawsze stanowią punkt wyjścia do budowy pewnej rzeczywistości, która potencjalnie może nabrać znaczenia jako pejzaż filmowy. Béla Balázs, Jean Epstein, Edgar Morin, a później Gilles Deleuze poświęcili w swych teoriach kina nieco uwagi relacji krajobrazu i twarzy; autorzy ci nie tylko wspominają o ich wzajemnych powiązaniach, ale oferują choćby krótką refleksję nad specyfiką tychże związków. To właśnie ich teksty składają się zresztą na perspektywę historyczną, punkt odniesienia dla kształtującej się później refleksji, która nie jest jednak rozwijana ani urzeczywistniana w szerokim zakresie. Interesujące jest natomiast występowanie w ich myśli elementów wspólnych, wynikających zapewne między innymi z podejmowania rozważań raczej na temat twarzy i zbliżenia – jako środka wyrazu właściwego dla filmu – niż namysłu nad kwestiami krajobrazowymi. Te drugie nie stanowiły bowiem sedna refleksji filmoznawczej, ale wywodziły się głównie z badań nad malarstwem – na grunt kina zaadaptowano je zdecydowanie później. I tak na przykład Balázs, wspominając o walorze dramatycznym panoramy, nie tylko odnotowuje znaczenie widoku i otoczenia bohatera, ale nawet tytułuje jeden z krótkich ustępów w książce: *Pejzaż (plener)*. Swoiste zrównanie tych terminów wskazuje jednak na niewielkie zróżnicowanie określeń o walorze estetycznym (krajobraz) i użytkowym (plener), zarówno ujawniając subtelną różnicę pomiędzy dwoma pojęciami, jak i podkreślając ich współzależność. Balázs zauważa, że *plener jest w specyficzny sposób uchwyconą fizjonomią krajobrazu, którą może utrwalić nie tylko malarz, lecz również i operator poprzez odpowiednie ustawienie kamery. Krajobraz wtedy jakby zrzuca z siebie woal i pokazuje swe oblicze pełne emocjonalnego wyrazu – który poznajemy od razu, chociaż nie potrafimy go nazwać (...). „Dusza krajobrazu” jest odbiciem naszej duszy, którą operator podobnie jak malarz przekazuje w postaci obiektywnych ukształtowań danego krajobrazu*⁸. Oto mamy swego rodzaju próbkę i zarazem esencję myślenia o pejzażu filmowym w pierwszym okresie kina. Autor z właściwą sobie intuicją dostrzega coś w rodzaju więzi łączącej krajobraz – rozumiany jako naturalne otoczenie, a nawet widok – z plenerem przetworzonym przez kamerę filmową i wrażliwość twórcy. Podchodzi przy tym do kina dość instrumentalnie, próbując opisać typowe dla jego początków sposoby tworzenia rzeczywistości wizualnej i przedstawiając przykłady filmów. Istotne jest jednak to, że w jego propozycji można dostrzec – charakterystyczne dla podejmowanej wówczas refleksji – podejście do kina jako pewnego rodzaju magii, czegoś do końca niewyjaśnionego; stąd na przykład powtarzający się także w koncepcjach innych autorów gest swoistej antropomorfizacji pejzażu.

Pojęcie duszy krajobrazu, uduchowienie, a nawet uczłowiczenie natury czy przyrody, rozumiane jako wyjątkowa zasada działania kina, bę-

dzie towarzyszyło też innym myślicielom. Balázs dostrzega również związek między środkami typowymi dla przedstawiania krajobrazu i bliskimi ujeciami charakterystycznymi dla prezentacji ludzkiego oblicza. Uważa, że *film odkrył nie tylko poezję pejzażu, miniaturowych krajobrazów, lecz także nową tematykę, a za pomocą zbliżeń pokazał ukryte sprężyny życia, które – jak nam się zdawało – tak dobrze znaliśmy*⁹. W rozdziale *O twarzy człowieka* dochodzi ponadto do wniosku, że dla kina jeszcze większe znaczenie niż antropomorfizacja rzeczy przez zbliżenie ma wielkie ujęcie ludzkiej twarzy, które staje się najbardziej subiektywnym środkiem filmowym. Jedyny ślad wyraźnej łączności człowieka i krajobrazu w jego pismach można odnaleźć we fragmencie sugerującym niezwykle cechy, czy wręcz właściwości liryczne panoramy. *Nowoczesny film stosuje także dlatego panoramę, ponieważ ma wtedy możliwość na jednym obrazie pokazać poruszającego się w danej przestrzeni człowieka i tę samą przestrzeń – oczyma tego człowieka*¹⁰. Można sobie jedynie wyobrazić, że – jak to zwykle bywało – opisując tę sytuację, Balázs miał w pamięci konkretny obraz filmowy, i że skoro podkreśla oczy, którymi bohater ogląda świat, to prawdopodobnie chodzi o krajobraz (plener) filmowy i zbliżenie na twarz postaci. Jego „człowiek widzialny” to zarazem człowiek widzący i postrzegający, widz – zarówno widzialny i widzący, podmiot kina i fenomenologii¹¹.

W refleksji podejmującej zagadnienie związku twarzy i pejzażu nie może zabraknąć przedstawiciela filozoficznego podejścia we wczesnej myśli filmoznawczej oraz (współ)twórcy teorii fotogenii, Jeana Epsteina. Autor ten, podobnie do Balázsa (swe poglądy, na przykład na rolę wielkiego planu, czasem formułował nawet wcześniej niż on), wypowiada się o krajobrazie jako „stanie duszy”, co jak już wspomniałam, jest charakterystyczne dla wczesnych dyskusji o kinie, określanych przez Zbigniewa Czeczota-Gawraka jako teorie pierwszego 50-lecia. Na ten historyczny związek zwraca uwagę Aumont, podkreślając jednocześnie nieodzowność wpisanej weń ruchu, pisze bowiem: *Oprócz tej mobilności bezpośrednio wpisanej w ekran (tak zwanego „ruchu kamery”) jest jeszcze ta, która pojawia się w rozszerzeniu paradygmatu wielkości ujęć. Wśród typów ujęć, z którymi eksperymentowano w kinie niemy, dwa rzucają się w oczy: zbliżenie lub detal, używane do filmowania wszystkiego po trochu, ale najczęściej do filmowania twarzy, oraz plan pełny do pokazywania krajobrazów. Co to jest pejzaż? Oczywiście dla filmowców kina niemego to przede wszystkim „stan duszy”*¹². Choć cytat ten częściowo powtarza prezentowane tu już spostrzeżenia, zarazem wprowadza nowy element, a mianowicie ruch, płynność w przechodzeniu od planu wielkiego do planu ogólnego – tak bardzo charakterystyczne dla rozwiązań zastosowanych w filmach Epsteina, który w ruchu upatrywał zasady kina i fotogenii zarazem.

Koncepcje Epsteina są fascynujące dlatego, że w przesunięciu od ukazania w zbliżeniu emocji postaci do ruchu wibrującego pejzażu nadmorskiego – ruchu, o którym reżyser *Upadku domu Usherów* (*La Chute de la maison Usher*, 1928) rozprawił niemal z uwielbieniem: wywołanego samą naturą przyrody, nie zaś techniką kinematografu – po raz pierwszy z taką wyrazistością zderzono ze sobą twarz i krajobraz. Pisząc w *Bonjour le Cinéma* o powiększeniu, francuski teoretyk-filmowiec nie ukrywał swej fascynacji hipnotyzującym planem wielkim, dyskretnym poruszeniem warg, kącików oczu: *Cienie poruszają się, drżą, wahają. Coś jest postanowione. Wiatr emocji podkreśla usta chmur. Orografia twarzy faluje. Trzęsienie ziemi.*



Wierne serce, reż. Jean Epstein (1923)



Męczennica miłości, reż. David W. Griffith (1920)



Śmierć w Wenecji, reż. Luchino Visconti (1971)



Persona, reż. Ingmar Bergman (1966)

Zmarszczki włosów szukają miejsca, w którym można rozszczepić skazę. Unosi ich fala. Crescendo (...), wszystko jest ruchem, brakiem równowagi, kryzysem¹³. Nietrudno dostrzec, że mówiąc o twarzy, Epstein posługuje się słownictwem charakterystycznym dla opisu – terenu, widoku? – krajobrazu właśnie, podkreśla bowiem swoistą analogię ukształtowania powierzchni ziemi i rzeźby twarzy. *Zbliżenie jest duszą kina*¹⁴ – pisze, a dalej dodaje: *Pejzaż może być stanem duszy*¹⁵. Łączy w ten sposób, jak nikt wcześniej, dwa wyjątkowe zjawiska: oblicze i krajobraz, zawsze w ruchu. Nie bierze pod uwagę, że w kinie – ze swej natury ruchomym – mogłyby być zupełnie nieruchome; jego zdaniem scala je ruch, a wyzwala fotogenia. Zbliżenie staje się zasadą, pejzaż zaś konstruuje dlań zasadniczy kontekst – taki, który jest konieczny, by można było mówić o filmie. Czysta fotogenia kryje się według niego w *rytmicznej mobilności*¹⁶, nie zależy mu ostatecznie na wyeksponowanym ruchu czy ostentacyjnym szaleństwie prędkości. W jego „wolnych” filmach bretońskich można za to odnaleźć ujęcia fotogeniczne, zrealizowane zgodnie z propagowaną przez niego teorią. Łączą się w nich kadry niemal zatrzymane w pozornym bezruchu, w których twarze bohaterów, wypatrujących na morzu swych bliskich, idealnie odpowiadają przedstawieniom rozszalałego żywiołu wody, pochwyconego przez kamerę, której ruch jest nieznaczny (lub wcale go nie ma). Ten manifest poetycki, jak określił *Bonjour le Cinéma* Cieczot-Gawrak, *zelektryzował Francję i Europę*¹⁷. Epstein, osiągając szczyt ekscentryczności, jednocześnie dość trafnie (choć nieco intuicyjnie) ocenił w nim możliwości kina, a jego uwagi zapoczątkowały syntetyczne studia nad estetyką filmu.

W omawianej refleksji przewijają się kwestie zbliżenia jako zwornika kina, wyrażającego fotogeniczny ruch¹⁸, lecz – co istotne – to właśnie krajobraz wtóruje fotogenii twarzy. Należy go również – twierdzi twórca *Wiernego serca* (*Coeur fidèle*, 1923) – odróżnić od malowniczości, od ładnych obrazków z podróży, które nie mają w sobie za grosz fotogeniczności. *Nie trzeba wyrzekać się pejzażu, lecz go adaptować* (...). *Wszędzie ludzie, życie, roje, prawda* (...). *Należy jednak i tam [w krajobrazie – dop. B. K.] wprowadzić plan wielki, inaczej gatunek będzie celowo upośledzony*¹⁹ – postuluje Epstein. W tym przypadku jego uwagi dotyczyły filmów dokumentalnych, w których tym bardziej należy zadbać o niezanikanie szczegółów, zbliżeń, o naturalny detal, który nie powinien zatracić się w planach ogólnych, charakterystycznych dla filmowych reprezentacji krajobrazu. Żeby film pejzażowy nie stał się *mnożeniem przez zero*²⁰, bo to jedynie mdła i zbędna malowniczość, „nicość”, musi być fotogeniczny podobnie jak zbliżenie.

W 1947 r. powstał film *Le Tempestaire* (*Zaklinacz burzy*), utwór o charakterze eseistycznym, wyrażający w praktyce filmowej Epsteinowskie teorie, a właściwie zawierający zestaw motywów oraz środków filmowych postulowanych przez twórcę jako kinematograficzne, fotogeniczne i antropologiczne. Idealnie splatają się w nim plany ogólne przedstawiające wybrzeże Bretanii, zbliżenia twarzy młodej kobiety i nieruchome ujęcia (na przykład szklanej kuli); za ich pomocą autor daje wyraz fotogeniczności jako takiej oraz temu, co określa mianem „inteligencji kina”, potencjałowi kina jako „maszyny myślącej”. Jak zauważają Chiara Tognolotti i Laura Vichi, autorki analizy części dorobku Epsteina ukierunkowanej na wydobycie realności przez fotogenię: *Film jest dla reżysera mechanizmem odkrywającym tajemny kod każdej istoty, „dziełem magika”, który przenikliwym spojrzeniem*

*kamery odkrywa ukryte linie życia (...). Fotogeniczność jawi się zatem jako katalizator zdolny do wydobywania na powierzchnię, dzięki odkrywczym właściwościom aparatu, ostatecznej natury obrazów, a tym samym istoty rzeczywistości*²¹. Natomiast James Dudley Andrew rozprawił się z teoriami francuskich fotogenistów zdecydowanie ostrzej niż inni późniejsi komentatorzy, określając je jako *liryczne deklaracje na temat swoistości kina* i oceniając, że *ich propozycje estetyczne sięgają daleko, ale rzadko wspiera je ścisłość ujęcia*²². Niemniej trudno odmówić im pewnego potencjału teoriiotwórczego, ich „odkrycia” są bowiem nadal komentowane i przywoływane, czego najlepszy dowód stanowią kolejne publikacje, które reinterpretują nawet nieco zbyt poetyckie frazy. Interesujące, że – po latach pozostawania na marginesie refleksji filmoznawczej – idee Balázsa i Epsteina zdają się coraz bardziej aktualne i coraz częściej znajdują odzwierciedlenie w tropach podejmowanych współcześnie przez teoretyków kina: fotogenii, relacji filmu i fotografii, ruchu/rytmu filmowego, antropologii kina i inteligencji kina.

Ciekawych spostrzeżeń dostarcza lektura książki Aumonta *L'Oeil interminable*, w której znajdujemy następujące konstatacje: *Uderzające w tych koncepcjach krajobrazu filmowego – także u Epsteina – jest to, że maksymalnej odległości, oddaleniu kamery do punktu, z którego nie będzie można dostrzec żadnej obecności człowieka, towarzyszy zbliżenie mentalne. Kinematograficzne oko oddala się, żeby lepiej filmować to, co blisko (...). Nawet jeśli pejzaż, po dziesięcioleciach westernów, zagubił gdzieś swą złowrogą harmonię, jeśli nie całe oddziaływanie emocjonalne, to zbliżenie nadal pozostaje wybitnie niepokojące (...). Plan ogólny i zbliżenie, w ich przesadnym wymiarze, implikowały oko ogólne, abstrakcyjne, niemal nieludzkie. Więc nawet w tych samych epokach, jeśli nie w tych samych miejscach, [równolegle – dop. red.] z tym systemem „nieludzkim” istnieje system ufundowany na potwierdzeniu źródła spojrzenia, przynajmniej potencjalnie, ludzkiego*²³. Ten nieco długi i złożony z fragmentów cytatach dobrze podsumowuje istniejące w kinie tendencje dotyczące użycia i znaczenia planów dalekich i bliskich, które jednocześnie sankcjonują obecność twarzy i krajobrazu w filmach, począwszy od narodzin kina i zarodków refleksji już w latach 20. ubiegłego wieku. Aumont, dość mocno uogólniając własne obserwacje, ryzykuje tezę, że w odniesieniu do mobilizacji ludzkiego spojrzenia kino dążyło w dwóch przeciwnych kierunkach: przedmiotu (plany ogólne, panoramy) i podmiotu (zbliżenia, twarze, detale).

Podobny typ myślenia na temat opisywanej relacji prezentuje Edgar Morin, zaznaczający wprost – idąc przede wszystkim tropem Balázsa i Epsteina – szczególnie związek łączący twarz i pejzaż. W podrozdziale zatytułowanym *Krajobraz twarzy* sugeruje, że zbliżenie filmowe ma charakter kosmomorficzny, a zatem, że reprezentowanie świata jest możliwe właśnie dzięki zbliżeniu na twarz, która ma być zwierciadłem otaczającej rzeczywistości. *Twarz zaczęła pełnić funkcję medium: wyraża morskie burze, ziemię, fabrykę, rewolucję, wojnę. Twarz jest krajobrazem*²⁴ – stwierdza Morin w *Kinie i wyobraźni*. Podaża śladem starszych kolegów po fachu, a przywołując ich refleksje podkreśla zarazem moc przedstawienia filmowego, które odbiega od znanych reprezentacji rzeczywistości w sztuce. Na jego myślenie o kinie wpływa bliska mu perspektywa antropologii kulturowej, co znajduje przełożenie na powiązanie ze sobą obecności i znaczenia człowieka w filmie z ukazaniem zarówno jego pełnej wyrazu twarzy, jak i pejzażu, który determinu-

je jego istnienie. W tym wypadku można mówić o *pejzażu katalitycznym*²⁵, który w sprzyjających warunkach uczestniczy w przemianie bohatera. Albo jeszcze celniej, o *pejzażu ekspresyjnym*, takim, który tka między pejzażem (często zresztą zasymilowanym z naturą) a bohaterem jakąś tajemną wymianę dusz²⁶, w czym współczesny krytyk Gardies rozpoznaje stary topos romantyczny. Morin znajduje zatem szczególną odpowiedniość między krajobrazem a człowiekiem, co zdaje się uzasadniać „magia”, rozumiana przez niego jako „sugestywna władza”. W ten sposób określa to komentator pism Morina, Marcin Czerwiński, który uważa, że magię należy rozumieć w tym przypadku jako *termin techniczny obejmujący zarazem i to, na co wskazuje „literackie” zastosowanie słowa, i taką magiczną relację między człowiekiem, symbolem i przedmiotem otoczenia, jaka występowała w kulturach pierwotnych*²⁷.

Francuski antropolog wyjaśnia ścisły związek twarzy i pejzażu następująco: *W podobny sposób ocean wyraża się poprzez twarz marynarza, a twarz marynarza znajduje swe odbicie w obliczu oceanu. Gdyż na ekranie twarz staje się krajobrazem, a krajobraz staje się twarzą – to znaczy duszą. Krajobrazy są stanami duszy, a stany duszy krajobrazami. (...) [W]idzimy wtedy na ekranie pojawiające się na przemian ujęcie natury i ludzi, tak jakby „antropos” i kosmos zdążyły do nieuchronnej duchowej symbiozy*²⁸. W tej wypowiedzi można odnaleźć także atrybuty płynności i przemiany – charakterystyczne dla sposobu myślenia Morina i cechujące jego dyskurs na temat filmu. Ponownie pojawiają się spostrzeżenia znane z jego rozważań z lat 20. i 30., lecz wzbogacone perspektywą relacji magicznych i transformacji człowieka, przedmiotów i natury. Jeśli *kino jest duszą*²⁹, jak deklaruje francuski teoretyk, to nie dziwi, że krajobrazy filmowe są postrzegane jako stany duszy, ponieważ ożywa tu zależność, którą autor dostrzegł, interpretując scenę z *Męczennicy miłości* (*Way Down East*, 1920) Griffitha, w której porwana przez rzekę protagonistka walczy o życie na krze lodu. Naprzemienne przedstawianie żywiołu wody i twarzy Lillian Gish sprawia wrażenie wymiany ról i pozycji: aktorka/bohaterka staje się przedmiotem, aktorem zaś *obraz pejzażu*³⁰ otaczającej ją natury. Podsumowując zależność krajobrazu i zbliżenia, Morin konsekwentnie umieszcza je w perspektywie refleksji nad naturą kina oraz zagadnień interesujących go w jej kontekście – magii, wyobraźni, snu, świadomości, recepcji – sądząc, podobnie jak Epstein, że kino operuje językiem uniwersalnym.

Transformacje

A może *pejzaż kina wprowadza redefinicje znanych nam reprezentacji pejzażu*?³¹ – pyta znawca zagadnień krajobrazu filmowego Jean Mottet. Należy zatem na nowo przyrzeć się tej kwestii – zwłaszcza w dobie reprodukcji obrazów medialnych, stanowiących *miejsca znikania sensu*³², w znacznej mierze przyczyniających się do kryzysu krajobrazowego w kinie. To medium jednak nie znosi przestrzennej pustki (nie mam tu na myśli pustkowiecia bądź pustyni), konstruując wciąż na nowo relację między człowiekiem a naturą, jej widokiem, obrazem. Co istotne, ze względu na specyfikę medium i wypracowane przez lata praktyki obrazowania przestrzeni, sposób reprezentowania krajobrazu w filmie różni się znacząco od konwencji wypracowanych w innych sztukach. Mottet zauważa, że w ponowoczesności pozbawionej miejsc i krajobrazów to właśnie kino, dość paradoksalnie,



Przygoda, reż. Michelangelo Antonioni (1960)

dąży do namnażania przestrzeni³³, które są często fragmentaryczne, stworzone ze strzępów: części realnie istniejących scenerii i – na przykład – tych generowanych cyfrowo. Tak więc *w ruchu, który jest i równoczesny, i przeciwny rozproszeniu, dyslokacji i de-pejzażyzacji, silnie manifestują się uwaga i zamięłowanie, często dość prymitywne, do tego, co zewnętrzne (...). Jak wytłumaczyć bowiem powrót do miejsca (Klapisch, Guédiguian, Rohmer), albo tę dziwną sympatię do tego, co zwyczajne, banalne, a nawet do nie-miejsc, rozumianych jako przestrzenie, których zwyczajność i zamieszkiwalność (l'habitabilité) ma zostać odbudowana (Kiarostami, Jarmusch). Czy chodzi o (nostalgiczne) pragnienie zamieszkania w pejzażu?*³⁴. Problematyce kryzysu krajobrazowego wtóruje Régis Debray, który wspomina nawet o filmowym *après-paysage*, swego rodzaju stanie „po pejzażu”³⁵, odnajdując jednak istotne wyjątki w twórczości Wima Wendersa i Godarda, którzy nadal hołdują krajobrazom jako znaczącym aktorom kina.

Twarzowość i ukrajobrazowanie to pojęcia dookreślające zadania maszyny i zasady deterytorializacji w myśli Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego, którzy próbują odpowiedzieć na pytanie: *co uruchamia abstrakcyjną maszynę twarzowości*³⁶ w dobie rozpadu znanych struktur i semiotyk? Podkreślając społeczne przywiązanie do twarzy i do pejzażu, zwracają uwagę na szczególną zależność tego drugiego od aparatów władzy (kreowanie oblicza ojczyzny bądź narodu). Ich uwaga koncentruje się na twarzowości, czyli społecznym wytwarzaniu twarzy, ale nie tracą z pola widzenia zasadniczej dla ich rozważań kwestii deterytorializacji. *Deterytorializacja ciała zakłada reterytorializację w twarzy, zdekodowanie ciała – nadkodowanie przez twarz, rozpad współrzędnych cielesnych i okolic – skonstruowanie pewnego krajobrazu*³⁷. Wynika z tego konieczność zachowania równowagi między obszarami dotkniętymi przemianami, którą autorzy postulują w odniesieniu do wszystkich pól swych zainteresowań. Próbuje przybliżyć własne rozumienie dość skomplikowanego procesu utwarzowania, powołują się – choć ich rozważania nie mają *stricte* filmoznawczego charakteru – na znane i często przytaczane, także przez Balázsa, Epsteina czy Morina, przykłady filmowe, ułatwiające zrozumienie opisywanych procesów. Zauważają bowiem, że malarstwo stawia krajobraz i twarz na równi, natomiast zbliżenie w filmie *traktuje twarz przede wszystkim jako pewien krajobraz, w ten sposób wręcz się określa: czarna dziura i biała ściana, ekran i kamery (...). Jaka twarz nie przywołuje zlepionych przez siebie krajobrazów, morza i gór, jaki pejzaż nie przywołuje dopełniającej go twarzy?*³⁸. Korelację twarzy z krajobrazem motywują, między innymi przywołując filmy Godarda, żądającego od bohatera dokonania wyboru: czy jest raczej twarzą, czy pejzażem³⁹? Do przytaczanych przez nich przykładów należą również stosowane przez Griffitha zbliżenia na twarz lub jej elementy, co zawsze stanowi antycypację losu bohaterki, zapowiadając wydarzenia – albo też potęguje uczucia, jak w przypadku ujęć planu wielkiego w filmach Sergieja Eisensteina. Ponadto autorzy wprost podkreślają wzajemny rezonans twarzy i krajobrazu – ale także malarstwa czy muzyki – który potrafił wprawić w ruch Marcel Proust we *W poszukiwaniu straconego czasu*⁴⁰.

W innej pracy, tym razem wyłącznie o kinie, Deleuze ponownie powołuje się na klasyków kina, pisząc: *Co prawda różne twarze u Griffitha nie pojawiają się jedna po drugiej, lecz ich zbliżenia przeplatają się z planami ogólnymi, zgodnie z drogą mu*

strukturą binarną (publiczne – prywatne, zbiorowe – indywidualne)⁴¹. Dlaczego kino klasyczne nadal pozostaje źródłem istotnych przykładów dla omawianej zależności? Być może dlatego, że pewne mechanizmy działania wzajemnej relacji twarzy i krajobrazu – także w obszarze rozwiązań formalnych – pozostają w nim jeszcze stosunkowo łatwe do wyodrębnienia i dość oczywiste w interpretacji. Natomiast kiedy dochodzi do akcentowania jednego kosztem drugiego, do ich niszczenia albo transformacji – na przykład ze względu na stosowanie nowych technik (trików czy efektów cyfrowych) – proste wyjaśnienia zawodzą. *Nie istnieje zbliżenie twarzy. Zbliżenie jest twarzą*⁴² – czytamy w *Kinie*, kiedy Deleuze podejmuje się analizy twórczości Bergmana, dochodząc do wniosku o nihilizmie twarzy, która nie wyraża niczego poza pustką.

*Korelatem twarzy mającym ogromne znaczenie jest krajobraz, będący nie tylko środowiskiem, lecz również zdeterytorializowanym światem*⁴³. Jak wskazują autorzy, deterytorializacja twarzy jest deterytorializacją *absolutną* – i na tym „wyższym” poziomie można odnaleźć sporo współzależności pomiędzy opisywanymi fenomenami, wzmocnionych mechanizmami utwarzowania i krajobrazowości, w których następuje wzajemne ich przenikanie, uzupełnianie, sprzęgnięcie⁴⁴. Propozycja Deleuze’a i Guattariego z jednej strony stanowi – odległą – kontynuację wczesnej refleksji na temat twarzy/pejzażu (autorzy sięgają nawet po te same przykłady filmowe), z drugiej jednak ich rozważania zmierzają już ku diagnozie przemian twarzy i krajobrazu w kinie. Thomas Elsaesser i Malte Hagener, podejmując – w perspektywie reinterpretacji teorii filmu – namysł nad kinem jako lustrem-twarzą, proponują rodzaj podsumowania znaczących refleksji o twarzy: *Twarz staje się zatem niestabilnym przedmiotem, sygnalizując nawet rozpad perspektywicznego systemu przedstawiania, jeżeli ujmniemy to w kategoriach historii sztuki. Zbliżenie zdawałoby się jednocześnie potwierdzać i rzucać wyzwanie fundamentom kina klasycznego, opartym na ludzkim ciele i „kamerze na poziomie ludzkich oczu”*⁴⁵.

Aumont uważa natomiast, że refleksja podjęta przez Deleuze’a i Guattariego podkreśla depersonalizację i zdaje się kontestować znaczenie twarzy jako uniwersalnej wartości. Ich rozdział o twarzowości nazywa *morderczym*, podkreślając, że autorzy postrzegają twarz jako polityczną i widzą przeznaczenie człowieka w ucieczce przed nią – przed abstrakcyjną maszyną twarzowości, która potrafi upodmiotowić, ale może też służyć sortowaniu twarzy w duchu etnocentryzmu⁴⁶. Ta surowa interpretacja wskazuje na pewną istotną praktykę, coraz wyraźniejszą w kinie, a mianowicie na rodzaj odwrotu od twarzy (zbliżenia ludzkiego oblicza) i jej znaczącej pozycji, która decyduje o tożsamości i podmiotowości. Wyrazem tej tendencji jest twarz na wielu poziomach nieludzka: posthumanistyczna czy transhumanistyczna, wielowarstwowa, hybrydowa, stworzona z mnogości materii i obrazów. Efekt ten bywa określany mianem „czaru boskości”, na co za Dennisem Murenem wskazuje Jan Stasienko, dokonując pewnej rekonstrukcji wehikułów posthumanizmu⁴⁷. W przypadku takiego sztucznie skonstruowanego oblicza trudno jednak mówić, jak wcześniej, o twarzy jako duszy kina, która jednocześnie, oparta na rodzaju korelacji zbliżenia i dali, wzbudza skojarzenia z pejzażem.



Czerwona pustynia, reż. Michelangelo Antonioni (1964)



Σαῶδ: reporter, rež. Michelangelo Antonioni (1974)

Z perspektywy współczesnej. Komentarze

W książce poświęconej historii twarzy w kinie Aumont przygląda się dość istotnym zmianom, jakim przedmiot jego refleksji podlegał na przestrzeni lat; jego rozpoznania można rozpatrywać łącznie z obserwacjami Motteta na temat zaniku, destrukcji, czy wreszcie od-pejzażowania krajobrazu filmowego. Porównawszy od kina niemego, w którym ekspresyjna funkcja planu wielkiego (termin ten jest przez niego często używany zamiennie z twarzą, którą prezentowano właśnie w tym znaczącym ujęciu) była nie do przecenienia, poprzez początki kina dźwiękowego, okres awangard lat 20. i 30. XX w., aż po kino powojenne i wreszcie „uszkodzoną” twarz w kinie współczesnym, autor wskazuje na charakterystyczne reprezentacje ludzkiego oblicza. Zauważa na przykład, że twarz w filmie gra podwójną rolę i niesie podwójne znaczenia: będąc wizerunkiem postaci, należy równocześnie do aktora. *Podwojenie twarzy ma przede wszystkim aspekt pragmatyczny, odpowiadając potrzebom twórcy, jego zamiarom. Aby reprezentować i aktora, i postać, twarz ma tylko jeden wygląd*⁴⁸. Tym rozważaniom towarzyszą przykłady filmowe, wskazywanie twórców wyjątkowo skłonnych do korzystania ze zbliżenia, przypisujących twarzy szczególne znaczenie. W wywodzie Aumonta można znaleźć także odniesienia do sztuki, zwłaszcza malarstwa (które stanowi istotny obszar jego zainteresowań), oraz wskazanie tych teorii kina, które wydają się najważniejsze dla namysłu nad twarzą. Co ciekawe, nie udało mi się znaleźć w jego propozycji choćby wspomnienia o interesującej mnie kwestii, a mianowicie o związku twarzy i pejzażu. Jest to o tyle zastanawiające, że teoretyk ten sięga do naprawdę zróżnicowanych przykładów – bez trudu dałoby się odnaleźć twórcę, który dostrzeże istotną zależność tych dwóch elementów i potrafi ją należycie wyeksponować (jak na przykład Godard, o którym Aumont sporo pisze). Także nawiązując do refleksji *stricte* teoretycznych, autor nie podkreśla relacji twarzy i krajobrazu – nawet w rozważaniach Epsteina czy Balázsa, bezpośrednio podnoszących obie interesujące mnie kwestie.

Aumont wiąże plan wielki przede wszystkim z czasem (stanowi to efekt przeprowadzonego przez niego badania ewolucji kina i niszczącego wpływu czasu na twarz), co stanowi nieuchronną konkluzję przyjętej przez niego perspektywy. Na każdym z historycznych etapów rozwoju kinematografii dostrzega okoliczności, które zmieniają podejście twórców do funkcjonowania twarzy w ich filmach: od zwyczajnej twarzy kina (niemal prymitywnej, albo przeciwnie: oblicza *glamour*), poprzez twarz zarówno czytelną, jak i widzialną (tu wskazuje na znaczenie czasu, który determinuje funkcje zbliżenia), po twarze niszczone i utracone, znane z kina powojennego. Autor skupia uwagę na wybitnych twórcach i znanych filmach, podkreślając w nich wykorzystanie środków filmowych w celu uzyskania efektu „niszczenia”, uszkodzenia czy nawet – jak to określa – kresu twarzy. Praktyki te, a właściwie ich skutki, określa mianem reifikacji, od-twarzowania (*dé-visage*) rozumianego jako brak podobieństwa lub pojmowanego inaczej: jako całkowity koniec twarzy. Zabiegi estetycznego uszkodzania ludzkiego oblicza dostrzega w dziełach autorów kina europejskiego od lat 60. ubiegłego wieku. Analizuje w tej perspektywie twórczość Luchina Viscontiego, Federica

Felliniego czy Ingmara Bergmana – na przykład *Śmierć w Wenecji* (*Morte a Venezia*, reż. Luchino Visconti, 1971), gdzie kamera skupia się na karykaturalnie zmienionej przez przesadny makijaż twarzy Aschenbacha, podkreślając niezdrowy wygląd bohatera, jego śmiertelność, upływ czasu.

Zdaniem teoretyka w niszczeniu twarzy od środka celuje Bergman, u którego wyróżnia on cztery figury: twarz zmiażdżona (to jest sprasowana przez wąski kadr, nadmiernie nią wypełniony); połączenie w kadrze twarzy z profilu i *en face* (jedna jest ostra, druga rozmyta), duże zbliżenie twarzy (uniemożliwiające jej identyfikację) i wreszcie twarz uchwycona w światłocieniu, z przewagą cienia⁴⁹ (co sprawia, że właściwie jej nie widać). W każdym z tych przykładów twarz nie jest wyraźnie widoczna, choć obecna i różnymi środkami (na swój sposób) ekspozowana. Wynika z tego, że pewnego rodzaju demontaż ludzkiego oblicza nie polega jedynie na fizycznym zniszczeniu taśmy filmowej, nie wymaga wyrafinowanych efektów destrukcji twarzy, jej okaleczenia czy nawet nieobecności. Wystarczy subtelniejsze ślady działania środków filmowych (światła, cienia, makijażu; inne sposoby ukazania aktora nie wprost i w sposób niedoskonały), by można mówić o od-twarzowaniu w kinie. Nie stanowi ono jeszcze kresu zbliżenia jako środka filmowego wyrazu, a raczej polega na ukazywaniu twarzy zniekształconej, niepodobnej do siebie, nadal interesującej, lecz przez wydobycie z niej nieoczywistych efektów – jakby następowała zmiana w postrzeganiu jej przez twórców, podobnie jak ma to miejsce w przypadku od-pejzażowania, związanego z istotną przemianą w działaniu krajobrazu filmowego. O ile teoretycy kina pierwszego 50-lecia opisywali znane sobie filmy i z nich wysnuwali wnioski na temat wyjątkowości związku twarzy i krajobrazu, starając się odkryć istotę kina jako nowej sztuki, wyjątkowej formy wyrazu, o tyle współcześni autorzy skupiają się przede wszystkim na przemianach relacji zbliżenia i pejzażu w filmie, obowiązkowo odwołując się do swych znamienitych poprzedników, i niemal zawsze przypominając „stare kino”.

Warto zauważyć, że we współczesnej refleksji można odnaleźć mniej spostrzeżeń łączących tematykę pejzażu i twarzy, jakby uwagę teoretyków zajmował przede wszystkim sam fakt istotnej zmiany w formie i częstotliwości ich reprezentacji. Wyjątek może stanowić Pascal Bonitzer, który zwraca uwagę na ścisły związek twarzy i krajobrazu. W „*Personie*” [reż. Ingmar Bergman, 1966] *twarz-twarz i twarz-film nachodzą na siebie, zderzają się ze sobą i ostatecznie niszczą nawzajem (taśma filmowa widoczna na ekranie poprzez obraz perforacji kończy „spłonięciem”, jednocześnie niszcząc twarz). Bergman zapoczątkował ciąg nieskończenie małych odległości, wykorzystujący zbliżenie (twarz) jako plan ogólny, terytorium-twarz jako mapę, poprzez zniszczenie głębi ostrości*⁵⁰. Opisując zbliżenie w kategoriach bliskich pejzażowi, Bonitzer uzupełnia analizę Bergmanowskiego efektu twarzy w zbliżeniu⁵¹, podkreślając rodzaj powinowactwa krajobrazu/mapy i ludzkiego oblicza. Intrygujący namysł na temat związku krajobrazu i twarzy proponuje również w odniesieniu do twórczości Antonioniego, dowodząc, że jest on mistrzem tego, co dzieje się poza kadrem. Począwszy od *Przygody* (*L'avventura*, 1960) twarz, mimo znaczenia dla fabuły, jest spychana poza to, co widoczne. Bonitzer twierdzi wręcz, że włoski twórca poszukuje pustki, niezamieszkanego planu, niemal obsesyjnie zmierzając do pustyni (jego filmy *Czerwona pustynia / Il deserto rosso*, 1964/, *Zabriskie Point / 1970/ czy Zawód: reporter / Professione: Reporter*, 1974/ stanowią wręcz matrycę

reprezentacji pustyni w kinie). Jego zdaniem *tematem kina Antonioniego jest dotarcie do tego, co niefiguratywne, przez przygodę, której kresem jest zaćmienie twarzy, a nawet wymazanie postaci*⁵². Sam Bonitzer w rozważaniach łączących problematykę reprezentacji twarzy i pejzażu nie tylko dostrzega tendencję do wymazywania, czy raczej okaleczania ludzkiego oblicza (na przykład w *Ptakach / Birds*, reż. Alfred Hitchcock, 1963/), ale idzie o krok dalej, uważa bowiem, że twarz zastępują aspekty przestrzenne (o charakterze krajobrazowym) – jak w przypadku coraz częściej występującej w kinie figury labiryntu (od Antonioniego i Hitchcocka aż po współczesne produkcje) oraz pustyni, która w filmach Antonioniego wręcz stopniowo wypiera twarz wraz z rozwojem akcji.

W opisanych powyżej przykładach można dostrzec przewartościowanie sposobów przedstawiania twarzy i krajobrazu w filmach, jak również przesunięcia w samych rozważaniach na ten temat. Naturalnie zestawienie to nie wyczerpuje możliwości pokazania twarzy w stanie entropii, ruiny, w rezultacie doprowadzonej do skrajności, czyli swego rodzaju „śmierci”, kresu jej reprezentacji w kinie⁵³. Tego typu działania artystyczne (nie tylko w filmie) mają jednak wyraźnie wyznaczone granice czasowe – przemyślenia Aumonta i Bonitzera dają natomiast doskonały przykład współczesnej refleksji zestawiającej ujęcia o charakterze ogólnym (charakterystyczne dla prezentacji pejzażu) z akcentowaniem zbliżenia na twarz postaci. Od początku nasuwa się przecież analogia od-twarzowienia jako niszczenia ze wspomnianym już od-pejzażowaniem, czyli pewnym kresem (bądź przewartościowaniem) znanych z historii kina sposobów reprezentacji krajobrazu.

Czy w świetle tych przemian nadal można mówić o „duszy kina”, rozumianej jako magiczny związek pomiędzy twarzą i pejzażem? Twarze generowane komputerowo, posthumanistyczny porządek multiplikowanych wizerunków, zmodyfikowane krajobrazy, uzupełniane cyfrowo fragmenty widoków – podpowiadają, że usilne poszukiwanie ich wzajemnej korespondencji może być obecnie problematyczne lub nawet niemożliwe. A może wręcz przeciwnie? Zmieniające się korelaty powodują powstanie nowych relacji: może przetworzona cyfrowo twarz⁵⁴ odpowiada pejzażowi cyfrowemu, w którym czasem trudno jest dostrzec fragmenty realnej, profilmowej przestrzeni w przekształcającym widok, generowanym komputerowo obrazie⁵⁵.

W swej próbie zaprezentowania wzajemnych powiązań twarzy i krajobrazu skupiłam się po pierwsze na refleksji filmoznawczej bądź takiej, w której film występuje jako kluczowy element, tym samym pozostawiając na boku rozważania czysto filozoficzne⁵⁶. Po drugie, odniosłam się do tych propozycji, które stanowiły inspirację dla kolejnych pokoleń badaczy podejmujących interesujące mnie kwestie. Z pewnością jest to wybór w dużej mierze subiektywny i można było dokonać innego, lecz przekonała mnie do niego właśnie obecność ciekawych mnie wątków we współczesnej myśli filmoznawczej (często zakotwiczonej w klasycznych tekstach), świadcząca o „żywołności” rozwijanej przez kilka dziesięcioleci, a obecnie już historycznej refleksji na temat relacji pomiędzy pejzażem i twarzą.

- ¹ J. von Sternberg, *Souvenirs, 1963-1964*, cyt. za: L. Merzeau, *De la photogénie, „Cahiers de médiologie”* 2003, t. 1, nr 15, s. 203.
- ² A. Gardies, *Le Paysage comme moment narratif*, w: *Les Paysages du cinéma*, red. J. Mottet, Champ Vallon, Seyssel 1999, s. 141.
- ³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 85.
- ⁴ Jean-François Lyotard jest bliski myśli Merleau-Ponty'ego i, jak podkreśla to François-David Sebbah, *myśli o twarzy jako krajobrazie, a o krajobrazie jako o twarzy (...); twarz to samo widzenie podniesione do stanu widzialności. Również góra [Cézanne'a – dop. B. K.] jest twarzą, a każda twarz ludzka jest już pejzażem. (...)* [U Lyotarda – dop. B. K.] *świat jest twarzą*, jest otwarciem się na innych. F. D. Sebbah, *Lyotard et le visage sans Levinas*, „Revue de métaphysique et de morale” 2015, nr 3 (87), s. 389.
- ⁵ D. Bougnoux, *Faire visage, comme on dit faire surface*, „Les Cahiers de médiologie” 2003, t. 1, nr 15, s. 10.
- ⁶ Warto wspomnieć o publikacjach w języku polskim, które opisują kwestie krajobrazów filmowych (niekiedy wzmiankując o zbliżeniach), czego przykładami są książka Ilony Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017) oraz prace zbiorowe *Filmowe pejzaże Europy* (red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017) i *Filmowe pejzaże Ameryk* (red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017).
- ⁷ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 1992, s. 14.
- ⁸ B. Balázs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porębski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 93-94.
- ⁹ Tamże, s. 67.
- ¹⁰ Tamże, s. 135.
- ¹¹ J. Aumont, *L'Oeil interminable*, Editions de la Différence, Paris 2007, s. 57.
- ¹² Tamże, s. 79.
- ¹³ J. Epstein, *Bonjour cinéma: Le Cinématographe vu de l'Etna et autres écrits (Écrits complets. Volume II. 1920-1928)*, Les Éditions de L'Oeil, Paris 2019, s. 131.
- ¹⁴ Tamże, s. 132 (faksymile 94).
- ¹⁵ Tamże, s. 135 (faksymile 97).
- ¹⁶ Tamże, s. 71 (faksymile 33).
- ¹⁷ Z. Czeczot-Gawrak, *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 83.
- ¹⁸ J. Epstein, dz. cyt., s. 134 (faksymile 96).
- ¹⁹ Tamże, s. 136-137.
- ²⁰ Tamże, s. 138.
- ²¹ C. Tognolotti, L. Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel: l'archipel Jean Epstein*, Kaplan, Torino 2020, s. 217.
- ²² J. D. Andrew, *Główne teorie filmu*, tłum. A. Kołodyński, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 1995, s. 25.
- ²³ J. Aumont, *L'Oeil... dz. cyt.*, s. 80-83.
- ²⁴ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, przedm. M. Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 98.
- ²⁵ A. Gardies, dz. cyt., s. 149.
- ²⁶ Tamże, s. 148.
- ²⁷ M. Czerwiński, *Przedmowa*, w: E. Morin, dz. cyt., s. 12.
- ²⁸ E. Morin, dz. cyt., s. 99.
- ²⁹ Tamże, s. 149.
- ³⁰ Por. A. Gardies, dz. cyt., s. 141.
- ³¹ J. Mottet, *Avant-propos*, w: *Les Paysages du cinéma*, red. J. Mottet, Champ Vallon, Seyssel 1999, s. 5.
- ³² J. Baudrillard, *Au-delà du vrai et du faux, ou le malin génie de l'image*, „Cahiers internationaux de sociologie” 1987, t. 82, s. 142.
- ³³ J. Mottet, dz. cyt., s. 7.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Por. R. Debray, *La Géographie de l'art, w: tegoż, Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1992.
- ³⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 217.
- ³⁷ Tamże, s. 218.
- ³⁸ Tamże, s. 208.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Zob. tamże, s. 220-223.
- ⁴¹ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 111.
- ⁴² Tamże, s. 112.
- ⁴³ G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 207.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 112.
- ⁴⁶ J. Aumont, *Du visage... dz. cyt.*, s. 189.
- ⁴⁷ Nie chcąc rozwodzić się dłużej nad kwestią transformacji twarzy w kinie cyfrowym, proponuję skierować uwagę na rozważania zawarte w książce Jana Stasięńki, szczególnie w rozdziale *Kino-cyborg i człowiek-warstwa – technologie filmowe jako wehikuly posthumanizmu*. Zob. J. Stasięńko, *Niematerialne Galatee w wehikulach rozkoszy i bólu. Technologie mediów jako aparaty kreowania posthumanistycznej intymności*, Katedra, Gdańsk 2015.

- ⁴⁸ J. Aumont, *Du visage...* dz. cyt., s. 80.
- ⁴⁹ Tamże, s. 160.
- ⁵⁰ P. Bonitzer, *Le Champ aveugle: essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris 1982, s. 88.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ Jeszcze inaczej gra z krajobrazem/twarzą Łarisa Szepitko, dowodząc w swych filmach niezwyklej umiejętności eksponowania twarzy w planie ogólnym (nie wypełniając nimi całego ekranu na wzór wielkiego planu). Ukazywane na pierwszym planie twarze pozostają mocno zarysowane, widoczne, a jednocześnie reżyserka nie traci z pola widzenia tego, co znajduje się za nimi: innych twarzy, postaci czy istotnego dla budowania sceny lub ujęcia krajobrazu, podkreślonego równie mocno, co twarze na pierwszym planie.
- ⁵⁴ Zob. L. Merzeau, dz. cyt. W artykule pada pytanie o fotogenię twarzy cyfrowej. Autorka stoi jednak na stanowisku, że cyfrowa fotogenia to wciąż fikcja.
- ⁵⁵ Zob. M. Barker, E. Mathijs, *Śródziemnie widziane z oddali. O postrzeganiu Nowej Zelandii przez zagranicznych widzów „Władcy Pierścieni”*, tłum. K. Jajko, w: *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014. Choć tytuł tekstu nie zapowiada poruszanej przede mną problematyki, autorzy podejmują temat geografii filmowej, a co za tym idzie, kwestie krajobrazu filmowego, w tym przypadku szczególnego, ponieważ konfrontują się w nim „żywe” pejzaże oraz cyfrowe efekty.
- ⁵⁶ W tym względzie poza wspomnianym jedynie Merlau-Pontym warto odnotować klasyczną już propozycję Emmanuela Levinasa zawartą w zbiorze *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, szczególnie w rozdziale *Twarz i zewnętrznosc*. Wywód ten jest interesujący, jednak nie odnosi się do zagadnień kina ani nie łączy kwestii pejzażu i twarzy. E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, PWN, Warszawa 1998. Ciekawą propozycję podejmującą problematykę transformacji twarzy oferuje Anna Szyjkowska-Piotrowska, autorka *Po-twarzy*, która powołując się na różne koncepcje (także Levinasa i Deleuze'a), rozwija namysł nad kondycją twarzy w sztuce, ani nie łącząc jej z krajobrazowością, ani też nie eksplorując kina (poza nielicznymi, najbardziej znaczącymi przykładami – tu ponownie pojawia się *Persona* Bergmana). A. Szyjkowska-Piotrowska, *Po-twarz, słowo/obraz terytorii*, Gdańsk – Warszawa 2015.

Barbara Kita

Kulturoznawczyni, filmoznawczyni; dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego (pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze). Zajmuje się teorią filmu i nowych mediów (zwłaszcza francuską), interesuje ją problematyka obrazu, przestrzeni oraz miasta. Autorka książki *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów* (2003) oraz *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* (2013). Redaktorka tomu *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (2006) i współredaktorka (z Andrzejem Gwoździem) książki *Pamięć kina* (2013). Współredaktorka (z Magdaleną Kempną-Pieniążek) książek *Filmowe pejzaże Europy* (2017) i *Filmowe pejzaże Ameryki* (2020) oraz (z Iloną Copik) *Kultury obrazu – tabu – edukacja* (2018). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

Bibliografia

- Andrew, J. D.** (1995). *Glówne teorie filmu* (tłum. A. Kolodyński). Łódź: PWSFTviT.
- Aumont, J.** (1992). *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Aumont, J.** (2007). *L'Oeil interminable*. Paris: Editions de la Différence.
- Balázs, B.** (1987). *Wybór pism* (tłum. K. Jung, R. Porges). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Baudrillard, J.** (1987). Au-dela du vrai et du faux, ou le malin génie de l'image. *Cahiers internationaux de sociologie*, 82, ss. 139-145.
- Bonitzer, P.** (1982). *Le Champ aveugle: essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard.
- Bougnoux, D.** (2003). Faire visage, comme on dit faire surface. *Les Cahiers de médiologie*, 1 (15), ss. 9-15.
- Czczot-Gawrak, Z.** (1962). *Jean Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Czerwiński, M.** (1975). Przedmowa. W: E. Morin, *Kino i wyobrażenia* (tłum. K. Eberhardt, przedm. M. Czerwiński). Warszawa: PIW.
- Deleuze, G.** (2009). *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2015). *Tysiąc plateau* (red. J. Bednarek). Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Elsaesser, T., Hagener, M.** (2015). *Téoria filmu: wprowadzenie przez zmysły* (tłum. K. Wojnowski). Kraków: Universitas.
- Epstein, J.** (2019). *Bonjour cinéma: Le Cinématographe vu de l'Etna et autres écrits (Écrits complets. Volume II. 1920-1928)*. Paris: Les Éditions de L'Oeil.
- Gardies, A.** (1999). Le Paysage comme moment narratif. W: J. Mottet (red.), *Les Paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon.
- Merleau-Ponty, M.** (2001). *Fenomenologia percepcji* (tłum. M. Kowalska, J. Migasiński). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Merzeau, L.** (2003). De la photogénie. *Les Cahiers de médiologie*, 1 (15), ss. 199-206.
- Morin, E.** (1975). *Kino i wyobrażenia* (tłum. K. Eberhardt, przedm. M. Czerwiński). Warszawa: PIW.
- Mottet, J.** (1999). Avant-propos. W: J. Mottet (red.), *Les Paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon.
- Sebbah, F. D.** (2015). Lyotard et le visage sans Levinas. *Revue de métaphysique et de morale*, 87 (3), ss. 389-400.
- Tognolotti, C., Vichi, L.** (2020). *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel: l'archipel Jean Epstein*. Torino: Kaplan.

Keywords:
French film studies;
theory;
face;
landscape

Abstract

Barbara Kita

Faces and Landscapes: A Reconnaissance

The article attempts to reconstruct selected observations on the relationship between face and landscape in classic texts of French film theory. The author proposes to trace those places in the works of Jean Epstein, Béla Balázs, Edgar Morin, or Gilles Deleuze in which the interrelation between the human face and the landscape is discussed (even if only to a small extent) in relation to cinema. She notes that the early film scholars viewed the relationship in question from the perspective of the specificity of the film medium. Their proposals are then placed in the context of considerations by contemporary theorists – Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, and Jean Mottet, among others – who recognize the gradual re-evaluation and transformation of the interrelationship between face and landscape, and finally, their disappearance or even destruction.



Ptaki, reż. Alfred Hitchcock (1963)