

Człowiek w krajobrazie, krajobraz w człowieku – filmowe przedstawienia krajobrazów i ich funkcje

Zarówno krajobraz jak i film są konstruowane przez ludzi — jako pojęcia i zjawiska bazujące na odbiorze wizualnym. Film charakteryzuje określona przestrzeń i czas akcji: krajobraz występuje więc w filmie jako rodzaj symbolicznego tła, narzędzia pozwalającego kontekstualizować przedstawiane historie. Zauważając, jak ważnym elementem wielu dzieł filmowych jest krajobraz i otoczenie, chcę nakreślić, jak twórcy się nimi posługują, jak prezentują je widzom i jakie efekty dzięki nim osiągają.

Krajobraz jako narzędzie do umiejscowienia akcji

Podstawową funkcją każdego krajobrazu w filmie jest określenie lokalizacji zdarzeń, umiejscowienie akcji w konkretnej przestrzeni. Pierwszym kadrem, jakim często widzimy w filmach jest właśnie krajobraz (fot. 1. „Piknik pod wiszącą skałą”, reż. Peter Weir, 1975, fot. 2. „Manchester by the Sea”, reż. Kenneth Lonergan, 2016, fot. 3. „Trainspotting”, reż. Danny Boyle, 1996), wprowadzający konkretną scenerię, kluczową dla rozwoju wydarzeń. Wymienić tu również można filmy silnie osadzające swoją historię w konkretnym miejscu, np. „Moulin Rouge” (reż. Baz Luhrmann, 2001) w Paryżu (fot. 4, fot. 5) czy „Manhattan” (reż. Woody Allen, 1979) w Nowym Jorku (fot. 6). Zlokalizowanie bohaterów w kontekście krajobrazowym nasuwa pytania: dlaczego ta postać się tam znalazła, czy i jak adaptuje się do otoczenia?

W przypadku pierwszego fotosa, widz mierzy się z bujnym krajobrazem górskim, spokojnym, aczkolwiek niepokojącym, po czym akcja przenosi się do pokoi nastoletnich dziewczynek, czytających sobie nawzajem adresowane do nich listy walentynkowe. Dlaczego reżyser pokazał góry? Jaki związek będą one miały z dziewczęcą szkółką? Czy ich interakcja jest naturalna? Te pytania pojawiają się już w pierwszych minutach filmu, za sprawą przedstawionego wcześniej krajobrazu budującego wrażenie zagadkowości.

Nawet jeśli film kompletnie nie skupia się na krajobrazie (a ten nie ma wpływu na zachowanie bohaterów), jak np. w „Grand Budapest Hotel” (reż. Wes Anderson, 2014, fot. 7), gdzie jest estetycznie przyjemnym tłem, mającym współgrać kompozycyjnie z pozostałymi elementami wizualnymi, krajobraz współuczestniczy w budowaniu arcyzmu dzieła. Piękno widoku jest ważnym elementem szczególnie dla reżyserów dbających o estetyczne operowanie każdym z aspektów filmu.

Krajobraz jako przestrzeń psychologiczna

Krajobraz bywa też wykorzystywany przez twórców filmów do stworzenia konkretnej przestrzeni psychologicznej, która z jednej strony wydaje się stanowić jedynie tło akcji, w rzeczywistości jednak okazuje się być kluczowym wymiarem dzieła, bez którego konkretne

wydarzenia nie mogłyby mieć miejsca – relacja między człowiekiem a jego otoczeniem zintensyfikowana. Przykładem może być „Nóż w wodzie” (reż. Roman Polański, 1962). Najważniejsze, najbardziej intensywne sceny mają miejsce na jachcie. Pomiędzy głównymi bohaterami od początku wyczuwalna jest rywalizacja. Przestrzeń, w której się znajdują, nie pozwala uciec od konfliktu, przeciwnie – prowadzi raczej do ciągłej konfrontacji. Napięcie kumuluje się, a spokojny, harmonijny krajobraz jezior (fot. 8) przeradza się w pole bitwy; gładka, niezmacona tafla wody (w klasycznych interpretacjach otwarta, „wolna” przestrzeń) jeszcze intensywniej kontrastuje z buzującymi na statku emocjami.

Ten sam typ napięcia budowany w ograniczonej przestrzeni uchwytany jest w filmie „Życie Pi” (reż. Ang Lee, 2012). Toczący się konflikt pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem nie może zostać zwerbalizowany, ale emocje i idące za nimi odruchy wystarczają, by pokazać panującą między postaciami elektryzującą atmosferę (fot. 9). Czy porównanie to jednak nie pokazuje, że w niełatwych warunkach tak bardzo się od siebie nie różnimy?

Podobny zabieg (ograniczona przestrzeń akcji) zastosował twórca filmu „Kobieta z wydm” (reż. Hiroshi Teshigahara, 1964). Nauczyciel z Tokio, przybyły w odległy zakątek Japonii w poszukiwaniu rzadkich gatunków owadów (fot. 10) zostaje uwięziony wraz z lokalną kobietą w dole wykopanym na wydmach i zaprzęgnięty do pracy polegającej na wydobywaniu piasku. Wszystkie uczucia, jakie szybko zaczynają się w nim buzować, muszą znaleźć swój upust na niezwykle małym skrawku ziemi. Dodatkowym czynnikiem jest osaczenie progresywne – wydmy nanoszą coraz to więcej piasku do domu kobiety, wiatr sprawia, iż ten dostaje się wszędzie (reżyser pokazuje to tak umiejętnie, iż nawet widz czuje drobinki na ciele, we włosach, w ustach). Ta część krajobrazu znajduje się w każdej rozmowie i w każdej akcji. Uwięzienie podróżnika prowadzi wręcz do utraty zmysłów i późniejszych nieudolnych prób ucieczki (fot. 11), których niepowodzenie uwarunkowane było właśnie tym, iż przestrzenią, w której się porusza jest nieprzystępna pustynia – labirynt pozbawiony ścian. W końcu, w odruchu rozpaczony mężczyzna prosi lokalnych mieszkańców, aby chociaż przez chwilę dali mu spojrzeć na morze (fot. 12) – to krajobraz, który mógłby pozwolić mu się uleczyć – i za tę szansę jest nawet w stanie skrzywdzić swoją towarzyszkę. Jak dla bohatera „Życia Pi” wybawieniem, symbolem ratunku i życia, było zobaczenie lądu, tak dla postaci z „Kobiety z wydm” zobaczenie wody miało stać się aktem potwierdzenia jego wolności. Niczym nieskrępowane morze wskazuje na to, że istnieje jeszcze niezależność, pozostałość po świecie znanym mu sprzed uwięzienia – to ten widok daje bohaterowi nadzieję na wydobycie się z pułapki: cel, do którego dąży i dla którego wciąż walczy.

Krajobraz jako element budujący atmosferę

Z wspomnianymi aspektami krajobrazów w filmie łączy się ich oddziaływanie na emocje, zarówno bohaterów, jak i widza. Umiejętne posłużenie się otoczeniem nadaje obrazom unikalną atmosferę, która albo jest treścią samą w sobie, albo pogłębia znaczenie wydarzeń, umożliwiając trafniejszą interpretację. Przykładem mogą być klimaty grozy, tworzone na potrzeby horrorów czy dreszczowców. Niezwykłym w tym kontekście jest

krajobraz w filmie „Onibaba” (reż. Kaneto Shindo, 1964), którego akcja toczy się w średniowiecznej Japonii. Dwie kobiety, czekając na powrót męża i syna z wojny, kryją się w wysokich trawach. By przeżyć, z ukrycia atakują powracających z bitew żołnierzy, zabijają ich i sprzedają ich uzbrojenie w zamian za żywność. Suspens powodowany ograniczonym widokiem (fot. 13) sprawia, że elementy zaskoczenia uderzają oglądającego ze zwielokrotnioną siłą. Krajobraz tajemniczy i niebezpieczny nawet za dnia, w nocy staje się kolejną przerażającą niewiadomą, opromienioną łuną księżycy (fot. 14). Widz pozostawiony jest z pytaniem — co może kryć się za ścianą trawy (fot. 15)?

W inny sposób budowana jest groza w filmie „Zwierzęta nocy” (reż. Tom Ford, 2016). Tam przerażający jest brak, pustkowienie, nienaturalna cisza suchych, amerykańskich terenów pustynnych (fot. 16, fot. 17), które kumulują w człowieku pierwotny niepokój; niecodziennosc scenerii budzi uczucie wynaturzenia. Pozbawione życia połacie ziemi, wyschnięta roślinność, zagadkowo porzucone domy doprowadzone do ruiny są zaprzeczeniem wszystkiego, co można uznać za gościnne, ciepłe czy chociażby przyjazne. Najbardziej przerażające na tym bezludziu staje się pojawienie człowieka (fot. 18), które paradoksalnie pogłębia poczucie strachu i wyobcowania (dokładnie ta sama sytuacja pojawia się w finałowej scenie filmu „Seven” - reż. David Fincher, 1996 – fot. 19 – napięcie kumuluje się za sprawą wielkiej przestrzeni i związanym z nią kontrastowym skupieniu akcji na niewielu postaciach).

Krajobraz jako lustro

Już twórcy wcześniejszych form sztuki takich jak obrazy czy fotografie zauważali, jak niezwyklej potencjał alegoryczny posiada przedstawianie krajobrazów. W wyżej omawianych przypadkach to otoczenie wpływa na człowieka – jest to więc relacja świata zewnętrznego zmieniającego jednostkę. Reżyserzy niekiedy decydują się jednak na zabieg dokładnie odwrotny – kiedy to stan wewnętrzny bohatera sprawia, że otoczenie przejmuje jego emocje. Szczególnie często w ten sposób ukazywana jest samotność, przygnębienie, melancholia, najczęściej odzwierciedlane przy pomocy panoram miejskich. Przykładem jest film „Między słowami” (reż. Sofia Coppola, 2003). Oświetlone krzykliwymi neonami i uderzającymi z każdej strony bezosobowymi reklamami (fot. 20) Tokio stwarza atmosferę niezwyklej odosobnienia mimo wypełniających je tłumów. Anonimowość jest oczywistym aspektem przebywania w metropolii (fot. 21), szczególnie w luksusowym hotelu, w którym spotykają się główni bohaterowie.

Krajobraz miasta i wynikająca z niego masowość i bezimiennosc wykorzystane są również w produkcji „Ostatnia rodzina” (reż. Jan P. Matuszyński, 2016). Blokowiska stają się symbolem nadchodzącej nowej rzeczywistości, świata konsumpcyjnego, przychodzącego pod pozorem modernizacji i ułatwienia życia (fot. 22, fot. 23). Setki ludzi mieszkających w jednym bloku żyje w większym osamotnieniu i anonimowości niż kiedykolwiek.

Wreszcie, samotność w wielkim mieście pokazuje film „Ona” (reż. Spike Jonze, 2013). Twórca uzależnia ukazanie krajobrazu od nastroju bohatera – gdy ten czuje się samotny i

odrzucony, miasto alienuje go jeszcze bardziej, staje się chłodne i niedostępne (fot. 24), gdy natomiast rozpira go energia i radość, ukazane jest jako słoneczne i tętniące życiem (fot. 25), by w finałowej scenie, po bolesnych doświadczeniach głównego bohatera stać się melancholijnym pejzażem przypominającym o tym, co prawdziwe, warte zapamiętania i zachowania w sercu (fot. 26).

Melancholijne, urbanistyczne przestrzenie nie są jednak jedynymi, które decydują się wykorzystać twórcy. Wybrany przez siebie miejscem osadzenia akcji reżyser może również wprawiać widza w nastrój romantyczny, marzycielski, sielankowy. Tak pokazany jest krajobraz w produkcji „Tamte dni, tamte noce” (reż. Luca Guadagnino, 2017). Malownicza sceneria północnych Włoch — duch otwartości, wolności, jaki wyczuwalny jest w atmosferze ciepłego, słonecznego lata, sprzyja bohaterom, dynamizując akcję (fot. 27). Trzeba również zauważyć, iż romans bohaterów kończy się wraz z wakacjami i wspaniałą letnią pogodą. Co więcej, ich następny kontakt to rozmowa telefoniczna, w której jeden z nich dowiaduje się o nowym związku drugiego – za oknem szaleje śnieżna wichura. Jest to kolejny przykład tego, jak reżyser stosuje porównanie emocji postaci do pogody – gdy uczucie kwitło, towarzyszył mu radosny, wibrujący energią krajobraz, kiedy umarło, zaczął panować chłód.

Z kolei krajobraz Paryża jest kluczowy dla odbioru filmu „Amelie” (reż. Jean-Pierre Jeunet, 2001). Romantyczna, marzycielska strona miasta wytwarza klimat idealny do przedstawienia historii nieco oderwanej od rzeczywistości dziewczyny z głową w chmurach (fot. 28). Możliwe nawet, że miasto, które widzimy, przefiltrowane jest przez niezwykle spojrzenie, a przedstawione krajobrazy mają osobisty charakter. Fantastyczne wydarzenia filmu nie mogłyby mieć miejsca w żadnym innym miejscu – jedynie stolica Francji jest w stanie utrzymać tempo wydarzeń, jakie narzucają niestworzone pomysły bohaterki, tylko tam jej przedsięwzięcia mają szansę na pomyślne zakończenie.

Podsumowanie

Krajobraz może być w filmie jednym z głównych bohaterów. Umiejętne wykorzystanie otoczenia daje możliwość pogłębienia historii i pokazania tego, czego nie dałoby się wyrazić słowami bohaterów czy narratora, czy nawet tego, co nie powinno zostać zwerbalizowane. Umiejętnie poprowadzona narracja potrafi wydobyć z otoczenia jego esencję, kluczową dla spójnej interpretacji dzieła – sam wybór miejsca zdarzeń zwykle nie jest przecież przypadkowy. Magia i klimat filmów często wynikają z doboru właściwego miejsca, posiadającego konkretną aurę odpowiadającą reżyserskiej wizji. Oczywiście można stworzyć film, nie myśląc o umieszczeniu akcji w konkretnym krajobrazie. Czy jednak wybranie drogi uwzględniania krajobrazu nie osadza filmu w głębszym kontekście kulturowym, nadając dziełu więcej znaczeń, a zatem czyniąc je wyjątkowym?

Paulina Durakiewicz