

SARDYNIA – WYSPA KONTRASTÓW. ROLA PEJZAŻU W WYBRANYCH FILMACH KINEMATOGRAFII WŁOSKIEJ

EWA BASZAK-GLEBOW

Uniwersytet Wrocławski
University of Wrocław
e-mail: ewa.baszak@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0003-3812-1281

Sardynia, druga co do wielkości włoska wyspa, chociażby ze względu na swój bogaty krajobraz, stanowi idealne miejsce do kręcenia filmów. W tym południowym regionie Włoch odnajdziemy szereg wspaniałych pejzaży nadmorskich: krystalicznie czyste morze w Cala Goloritzè, urwiste skały, kurorty Costa Smeralda, dziewicze plaże Zatoki Orosei oraz pejzaże górskie: mroczny masyw gór Gennargentu, tereny pastersko-rolnicze czy pustkowia centralnej części wyspy – Barbagii – na tle surowych nuragów, czyli wież ciszy. Nieważne, czy reżyserzy decydują się na pejzaż górski, czy nadmorski, stanowi on formę ekspresji, którą kino sardyńskie reprodukuje i wciela w swój system sensotwórczy.

Pejzaż filmowy pełni tu funkcję zasadniczą, bez niego opowiadane historie nie byłyby tak wiarygodne. Mimo że mowa o malowniczej wyspie, trudno mówić w kinie sardyńskim o pejzażu śródziemnomorskim pełniącym rolę dekoracji, jak w wielu filmach Europy Południowej, które zazwyczaj bardziej są, niż znaczą¹. Jest wręcz przeciwnie: krajobraz filmowy w analizowanych dziełach odgrywa istotną rolę, stając się nierozdzielalnym tłem działań bohaterów. I choć w wielu filmach jest to pejzaż wyobrażony², stereotypowy, to z pewnością

¹ Zob. B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 12.

² Pejzaż wyobrażony rozumiem za Joanną Aleksandrowicz, która analizując kraj Basków i Andaluzję w kinie hiszpańskim, twierdzi, że stanowi on „kulturowy konstrukt związany z uwarunkowaniami społeczno-politycznymi oraz stereotypami”. Zob. J. Aleksandrowicz, *Pejzaże wyobrażone. Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, op. cit., s. 153.

krajobraz wyspy wytwarza specyficzny nastrój dla opowiadanych historii. Natomiast reżyserzy sardyńscy, począwszy od lat 90., starają się dekonstruować stereotypowe wyobrażenia o wyspie, wprowadzając chociażby różne typy pejzaży filmowych (górski, nadmorski, rolniczo-pasterski lub mieszany), stanowiące współczesne znaki ich tożsamości regionalnej. W niniejszym artykule zostaną przedstawione filmy, które na stałe zapisały się w historii kina sardyńskiego, począwszy od końca lat 50. do czasów obecnych³. Wspólnym mianownikiem tych filmów jest miejsce akcji, czyli Sardynia. Sardyńskie krajobrazy dobrze nadawały się do przekształcenia w Dzikie Zachód (*Far West Sardo*) zamieszkały przez pasterzy, bandytów, rybaków i kobiety w czerni. Dlatego przy omawianiu funkcji pejzażu filmowego należy wspomnieć też o funkcjonującym od lat 90. ruchu kinematograficznym na Sardynii, kiedy to wraz z pojawieniem się nowej grupy reżyserów, urodzonych i wychowanych na wyspie, kino starało się obalać te uproszczone obrazy myślowe i rozpoczął się zupełnie nowy rozdział w historii filmu tego małego regionu włoskiego. „W ten sposób narodziło się kino sardyńskie (*cinema sardo*), w odróżnieniu od ogólnego kina o Sardynii (*cinema sulla Sardegna*)”⁴ – twierdzi sardyński filmoznawca Antioco Floris. Tym samym zmienił się sposób reprezentacji pejzażu filmowego, a lokalny krajobraz zaczął stanowić stały element kina sardyńskiego, będąc częścią tożsamości rodzimej twórczości. Widać jednak znaczące różnice w sposobach jego przedstawienia przez reżyserów Włochów, reżyserów Sardyńczyków oraz twórców europejskich⁵.

³ Chciałabym podziękować dr Myriam Mereu z Uniwersytetu w Cagliari za wszelkie wskazówki pomocne przy pisaniu niniejszego artykułu oraz udostępnione opracowania naukowe, które stały się w nim podstawą metodologiczną. Desidero ringraziare la dott.ssa Myriam Mereu dell'Università di Cagliari per avermi guidato nella stesura dell'articolo e per gli studi scientifici messi a disposizione, che hanno fornito la base metodologica di questo testo.

⁴ A. Floris, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, „Bianco e nero” 2014, nr 75, s. 50. Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z języka włoskiego w tłumaczeniu autorki artykułu.

⁵ W niniejszym artykule skupię się na filmach reżyserów włoskich oraz sardyńskich. Pomijam reżyserów z innych krajów, choć warto wspomnieć chociażby o produkcjach europejskich (nie włoskich), które wykorzystują sardyński krajobraz nadmorski do opowiedzenia historii o kryzysie zamożnych par, szukających ukojenia na Sardynii, wynajmujących wille na peryferiach malowniczych miast, z dala od ludzi, z morzem w tle, gdzie przeżywają swoje

Barbara Kita we wstępie do monografii wieloautorskiej *Filmowe pejzaże Europy* definiuje pejzaż jako sferę widzenia, relację między konkretną częścią przestrzeni a osobą, która w jakiś sposób postrzega tę przestrzeń, kreując tym samym przestrzeń kulturową. To właśnie człowiek za kamerą nadaje znaczenie pejzażowi, który widzi odbiorca⁶. Kita nawiązuje do definicji krajobrazu z 1755 roku autorstwa Samuela Johnsona: krajobraz to jednocześnie obiekt i jego reprezentacja. Nie ma bowiem nieuprzedzonego oka, a jak dodaje autorka: „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”⁷.

Tym samym ważne jest zróżnicowanie samego kina sardyńskiego, istotne w kontekście omawianego problemu badawczego. Antioco Floris dokonuje podziału kina sardyńskiego na *vecchio* (stare) i *nuovo* (nowe). Autor wyjaśnia, że to pierwsze jest związane z heterostereotypami, czyli z wyobrażeniami reżyserów włoskich na temat Sardynii. Natomiast reżyserzy sardyńscy używają w filmach autostereotypów, czyli wyobrażeń o własnej grupie społecznej⁸. Oko reżysera włoskiego (lecz nie sardyńskiego) decydowało się głównie na ukazywanie w filmach górskich pejzaży, na których tle przedstawiane były osobiste i dramatyczne historie pasterzy, elementy folklorystyczne (sagry, święta patronów), ale również dominowały obrazy wyspy jako miejsca magicznego, dzikiego, zatrzymanego w czasie. Filmy te często opowiadały o zjawisku bandytyzmu. Jeśli natomiast reżyserzy w ogóle decydowali się na wybranie jako miejsca akcji wybrzeża, to głównie widzimy Sardinie jako bezludną i bezimienną wyspę, stanowiącą tło dla lekkich komedii (*Travolti da un insolito destino*, reż. Lina Wertmüller, 1974)⁹. Gdybyśmy wiedzę o Sardynii czerpali tylko z filmów powstałych do lat 90., myślelibyśmy, że wszystkie mieszkanki są

wewnętrzne dramaty (*Czego naprawdę chcemy*, reż. Ulrike Kofler, 2020; *Cicha ziemia*, reż. Aga Woszczańska, 2020).

⁶ Zob. B. Kita, *Pejzaż za oknem*, op. cit., s. 7-9.

⁷ Ibidem, s. 10.

⁸ A. Floris, op. cit., s. 50.

⁹ Wyjątek stanowi włosko-francuski dramat *Czerwona pustynia (Il deserto rosso)*, reż. Michelangelo Antonioni, 1964), w którym pejzaż sardyński „znaczy” i odzwierciedla stan emocjonalny bohaterki.

kobietami w czerni¹⁰, spacerującymi tylko po polnych drogach, mieszkającymi tylko w górach, bez dostępu do morza, a Sardyńczycy to głównie pasterze i bandyci żyjący wśród stada owiec¹¹ (*We władzy ojca* [*Padre, padrone*], reż. Vittorio i Paolo Taviani, 1977).

Surowe pustkowia, górskie kaniony i Dzikie Zachód

Jednym z ulubionych wątków poruszanych przez reżyserów w filmach sardyńskich jest zjawisko bandytyzmu i związane z nim wydarzenia kryminalne, które miały miejsce na wyspie w latach 50. Bandytyzm sięga końca XIX wieku, kiedy to po zjednoczeniu Włoch na kontynencie zmiany wzbogacały kraj, a na Sardynii wciąż panowała bieda. Pasterze stali się wyrobnikami lub po prostu tracili swoją dotychczasową pracę. W momencie ustanowienia dekretów o ziemi pojawił się bandytyzm, skierowany przeciwko narzuconym wyspie nowym niesprawiedliwym prawom. Był on odpowiedzią na zmiany, które dotknęły Sardynię i na które jej mieszkańcy nie byli przygotowani. W mediach narodowych pojawiły się informacje o wyspie jako terenie niebezpiecznym, dostępnym tylko dla bandytów¹². W latach 60. Vittorio de Seta wyreżyserował *Bandytów z Orgosolo* (*Banditi a Orgosolo*, 1961) na tle dzikiego terenu Barbagii, by opowiedzieć o okrutnym kodeksie *barbaricino*, opartym głównie na bezwzględnej zemście¹³. Świat w *Bandytach z Orgosolo* przedstawiony jest przede wszystkim za pomocą długich ujęć kręconych wśród natury. Bohaterem filmu

¹⁰ Na temat kobiet sardyńskich w kinie zob. więcej: E. Baszak, *The traditional figures of women in Sardinian cinema*, „Dziennikarstwo i Media” 2019, nr 11, s. 7-17.

¹¹ Więcej o historii kina sardyńskiego zob. G. Olla, *Dai Lumière a Sonetaula. 109 anni di film documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari 2008 oraz E. Baszak, *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu*, Wrocław 2022.

¹² Zob. S. Cattogno, *La Sardegna nel cinema italiano 1970-2000*, Milano 2017, s. 26.

¹³ Antonio Pigliaru stworzył spis zasad postępowania obowiązujących przez tysiąclecia i będących imperatywem, któremu podlegali wszyscy, co regulowało porządek i tworzyło normy społecznego współistnienia na Sardynii. Zwyczaje związane z mechanizmem zemsty, przekazywane na Sardynii ustnie, spisane zaś w publikacji Pigliaru, zostają przekształcone w kodeks składający się z 23 artykułów, napisanych w rygorystycznym języku prawnym. Przykładowo art. 1 mówi: „Przestępstwo musi zostać pomszczone, nie jest człowiekiem honoru ten, który unika zemsty”. Zgodnie z nim, dla społeczności sardyńskiej zemsta stanowiła podstawę „systemu prawnego”, który choć nie został zapisany w żadnym kodeksie, był obecny w tradycyjnych zwyczajach. Zob. więcej w: A. Pigliaru, *Il banditismo in Sardegna. Il codice della vendetta barbaricina*, Milano 1975.

jest Michele Cossu. Jest on świadkiem kradzieży świń przez trzech bandytów, którzy za kryjówkę wybrali sobie szałas mężczyzny. W międzyczasie na terenie pastwiska pojawiają się karabinierzy, rabusie uciekają, a jeden z policjantów zostaje zabity. Prerażony Michele ucieka wraz z owcami i młodszym bratem z miejsca zbrodni na śródgórskie połoniny, ale to on zostaje oskarżony o kradzież świń i współudział w śmierci policjanta. W czasie ucieczki po pozbawionych wody pustkowiach jego owce osiagają skraj wyczerpania i umierają z głodu. Ucieczka odbywa się na tle surowego krajobrazu, co potęguje przerażenie bohatera. Michele, utraciwszy dorobek swojego życia, postanawia ukraść stado innemu pasterzowi, zachowując się w taki sam sposób jak bandyci¹⁴. Paradoksalnie, pomimo ucieczki bohaterów, rytm filmu jest wolny. Na myśl przychodzą słowa P. Adamsa Sitneya: „powolny rytm filmu wpływa na to, że krajobraz wydaje się nam jeszcze bardziej obecny, istotny, eksponowany”¹⁵. Poczucie rozciągłości pejzażu wzmacniają techniki filmowe. Długie ujęcia i szerokie plany nie tyle służą do tego, żeby pokazać krajobraz Barbagii, ile ukazują z góry perspektywę spojrzenia Michele, który wybrał Barbagię na kryjówkę i teren ucieczki przed policją. Powód pozornego zbliżenia kamery służy oddaniu rosnącego niepokoju bohatera: wydawało się, że bandyci najpierw przechodzili przez pole, ale potem weszli do szałasu. W kolejnym długim ujęciu bandyci przyglądają się z góry rozmowie bohatera z karabinierami. Okradziony pasterz wykrzykuje w jego stronę: „Gdziekolwiek się ukryjesz, znajdę cię, nędzniku, złodzieju, bandyto!”. Te słowa pokazują niefortunną sytuację Sardyńczyków, których droga do stania się bandytami zaczyna się od biedy, niesprawiedliwości, kradzieży i morderstw¹⁶. Tadeusz Miczka pisze, że de Seta: „kręcił zdjęcia w naturalnych, autentycznych warunkach [...]. Kadry komponował z natury, nie pozbawiał ich surowości. Wolno filmował spalony słońcem pejzaż. Nie ubarwiał świata przedstawionego sztucznymi efektami plastycznymi ani muzycznymi”¹⁷.

¹⁴ Zob. E. Baszak, *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna*, op. cit., s. 147.

¹⁵ Cyt. za: B. Kita, *Z dala od innych... Pejzaż w drodze*, [w:] *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2020, s. 260.

¹⁶ Szczegółową analizę filmu *Bandyci z Orgosolo*, historię jego powstania oraz zbiór notatek Vittoria de Sety przedstawia Antiocho Floris w książce: *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio de Seta*, Soveria Mannelli 2019.

¹⁷ T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2010, s. 298.

Ta wędrówka od nędzy do morderstwa jest mozolną podróżą bohatera przez góry: w ciszy, bez dialogów, gdzie słychać jedynie dźwięki natury, zwierząt i wiatru. Bohater i jego brat wędrują przy silnym wietrze, w deszczu lub w uporczywym upale. Głucha pustka czy wewnętrzna cisza sprzyjały wejrzeniu w głąb siebie, ale również zdefiniowaniu tożsamości jednostki.

Jednym z najbardziej popularnych filmów o sardyńskich bandytach jest *Pelle di bandito* (reż. Piero Livi, 1969). Jest to historia inspirowana życiem groźnego sardyńskiego przestępcy Graziana Mesiny¹⁸. Bohater ucieka z więzienia, by ukryć się przed organami ścigania w Supramonte – górskim paśmie położonym w środkowo-wschodniej Sardynii, wypełnionym głębokimi kanionami. Jest poszukiwany przez policję, lecz po pewnym czasie zaczyna wykazywać niechęć do bandyckiego stylu życia, skądinąd zmuszającego go do samotności, więc oddaje się w ręce policji. Supramonte symbolizuje niedostępne miejsce, gdzie ukrywają się bandyci, a państwo, choć w ogromnej przewadze liczebnej i dysponujące lepszymi środkami, nie może tam dotrzeć. „Oni boją się przyjąć” – mówi Graziano o policji. Bandyta ma świadomość, że w Supramonte jest panem: „Nie zabiorą mnie z tej ziemi, tu się urodziłem i zostanę tu tak długo, jak zechcę... Szukajcie, szukajcie, nigdy mnie nie znajdziecie! Graziano zna każdy zakątek tych wapiennych gór”. Co ważne, w strzelaninie w końcowej części filmu ginie Hiszpan, jedyny z bandyckiego gangu, który nie pochodzi z Barbagii. Jak twierdzi Salvatore Cattogno, jest to celowy zabieg reżysera, ukazujący niemożność wejścia w pełną symbiozę z sardyńskim terytorium przez Innego¹⁹. Widoki obszarów śródlądowych są nieliczne, ale efektowne. Czuć, że kraina jest równie piękna, co opuszczona. Znaczącą rolę w filmie odgrywa wiatr, tak ważny dla sardyńskiej ziemi, oddający jej naturę oraz stan ducha bohatera.

¹⁸ Graziano Mesina (ur. 1942 w Orgosolo) ukrywał się w szałasie w Barbagii przez półtora roku, po czym oddał się w ręce policji. Do dziś pozostaje najbardziej niebezpiecznym bandytą w historii Sardynii. Innym popularnym filmem inspirowanym życiem Mesiny jest *Barbagia (la società del malessere)* (*The Tough and the Mighty*, reż. Carlo Lizzani, 1969). Główną rolę w filmie zagrał Terrence Hill. O sardyńskich bandytach opowiada publikacja autorstwa Giovanniego Ricci *La Sardegna dei sequestri. Dalle gesta di Graziano Mesina al rapimento del piccolo Farouk Kassam, dal sequestro di Fabrizio di Andre e Dori Ghezzi al caso Soffiantini*, Roma 2016.

¹⁹ Zob. więcej: S. Cattogno, *La Sardegna nel cinema italiano: 1970-2000*, Milano 2017, rozdz. II.

Filmowcy często wybierali dzikie scenerie i w stylu westernowym kręcili obrazy opowiadające historie o złych bandytach. Większość z tych filmów powstała na podstawie powieści sardyńskiej noblistki Grazii Deledy. Do najbardziej znanych powojennych filmów opartych na jej twórczości należą: *Le vie del peccato* (reż. Giorgio Pastina, 1946), *L'edera* (reż. Augusto Genina, 1950), *Amore rosso* (reż. Aldo Vergano, 1952) i *Zakazane* (*Proibito*, reż. Mario Monicelli, 1954)²⁰. Ich akcja rozgrywa się na początku XX wieku, na dzikich górskich obszarach sardyńskich wsi czy na półpustynnych terenach, gdzie roślinność jest sporadyczna i są to głównie opuncje figowe (rodzaj kaktusa). Oczywiście nie ma tu dużych ośrodków miejskich, tylko małe wioski z gospodami, tawernami i małymi sklepami, z których jedynie część ma telefony. Mieszkańcy to często ubodzy ludzie, m.in. pasterze, chłopci lub myśliwi, żyjący w skromnych domach. Na tle tego krajobrazu można dostrzec typowe zwierzęta spacerujące po sardyńskiej ziemi: konie, osły, kozy i owce. W tle rozgrywają się konflikty między prawem państwowym a prawem zwyczajowym, niepisanym, ale często przeważającym nad tym pierwszym; mowa o wspomnianym już kodeksie *barbaricino*. Nie ulega wątpliwości, że w swoich dziełach włoscy filmowcy interesowali się przede wszystkim mitycznymi i egzotycznymi elementami sardyńskiego świata, zwyczajami i tradycjami mieszkańców, ukazaniem prostej, ale głębokiej religijności tych ludzi i ich życia w harmonii z otaczającą przyrodą, ich południowym temperamentem i surowymi wyspiarsko-górskimi warunkami życia, które doskonale nadały się na krajobraz dla włoskich westernów. Mario Monicelli, reżyser filmu *Zakazane*, stwierdził, że zarówno krajobraz sardyński, jak i historie obecne w powieściach Grazii Deledy idealnie nadają się do filmów o bandytach²¹.

Mimo że w drugiej połowie lat 60. sytuacja społeczna na wyspie uległa poprawie, narodowe media publiczne wciąż podkreślały wątek bandycki. Dla włoskich reżyserów gorzysty obszar zwany Barbagią wydawał się dość

²⁰ D. Manca, *Introduzione*, [w:] idem, *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, t. I, Nuoro–Cagliari 2022, s. 18.

²¹ Dobrym przykładem powiązania pejzażu ze stereotypową wizją Sardynii jest film *Giarrettiera Colt* (reż. Gian Rocco, 1968), gdzie miejscowość San Salvatore di Sinis na Sardynii pełniła rolę Dzikiego Zachodu. Podobną funkcję odgrywał pejzaż w filmie *Sierra Maestra* Ansana Giannarelliego z 1969 roku. Dzika sceneria Sardynii „odegrała” rolę Ameryki Łacińskiej. Zob. G. Olla, *Dai Lumièra a Sonetaula. 109 anni di film documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, Cagliari 2010, s. 62.

odległy od współczesnego świata. Barbagia to bowiem najwyżej położony region wyspy, z pasmem gór Gennargentu i szczytem Supramonte. Wyspa kojarzona była z przemocą i problemami społecznymi, był to region, w którym można było skryć się przed wymierzeniem kary i do którego zsyłano za karę (np. funkcjonariuszy administracyjnych). Wątek zesłania policjanta z Mediolanu do Barbagii podkreślono m.in. w komedii *Viuuulentemente mia* Carla Vanziny (1982). Jeden z funkcjonariuszy musi „za karę” odbyć służbę na Sardynii, właśnie w Barbagii. Gdy przełożony mu to oznajmia, bohater krzyczy: „Proszę, nie! Tylko nie wysyłajcie mnie do Barbagii. Przynajmniej do Porto Cervo lub Porto Rotondo!”. Tym samym pojawia się inna wizja wyspy – wymarzonych wakacji, elitarnej turystyki Costa Smeralda z bogatymi ośrodkami nadmorskimi wspomnianymi przez bohatera.

Bezludna wyspa, wybrzeże Costa Smeralda i wakacje dla wybranych

Costa Smeralda to 50-kilometrowy pas wybrzeża wzdłuż północno-wschodniej części wyspy. Swoją dzwięczną nazwę, oznaczającą Szmaragdowe Wybrzeże, zawdzięcza kolorowi morza. Stworzenie tej luksusowej części wyspy do celów turystycznych Sardyńczycy zawdzięczają księciu Karimowi Aga Khanowi IV (lub obwiniają go o to). Ksiązę poznał ten zakątek łądu na początku lat 60. Zafascynowało go, ale jednocześnie uderzyło głębokie opustoszenie terenów, na których znaleźć można było tylko rdzenną ludność. Postanowił zatem zainwestować w ten obszar i stworzyć swego rodzaju raj dla elitarnej turystyki. Do lat 60. był to zupełnie niezagospodarowany pod kątem turystycznym zakątek Sardynii²². Od tego czasu Costa Smeralda uznawana jest za symbol luksusu, ale i przemyślanej, gustownej architektury. Głównymi turystycznymi ośrodkami na wybrzeżu są Porto Cervo i Porto Rotondo – miejscowości, które wymienił bohater filmu *Viuuulentemente mia* jako przeciwwagę dla surowej i niebezpiecznej Barbagii. Po „otwarcu” Costa Smeralda reżyserów zaczyna interesować krajobraz nadmorski, jednak wciąż nie cieszy się on taką popularnością jak Barbagia. Salvatore Cattogno zauważa, że „filmy te wykorzystują pejzaż wybrzeża Sardynii wyłącznie jako rodzaj pustego naczynia, które ma być wypełnione mniej lub bardziej zabawnymi historiami”²³. Dobrym przykładem jest film o znaczącym tytule *Porwani zrzędzeniem losu przez wody*

²² Więcej o powstaniu Costa Smeralda zob. C. Cunaccia, *Costa Smeralda*, New York 2022.

²³ S. Cattogno, op. cit., rozdz. III: *La costa sarda come paesaggio simbolico*, s. 78.

lazurowego sierpniowego morza (*Travolti da un insolito destino in un azzurro mare d'agosto*) Liny Wertmüller (1974) oraz jego remake *Rejs w nieznane* (*Swept Away*, reż. Guy Ritchie, 2002), z Madonną w roli głównej. Widz w tym filmie nie jest informowany, że raj przed nim to Sardinia; jest za to konfrontowany z pięknym krajobrazem, który nie zostaje dokładnie zlokalizowany w basenie Morza Śródziemnego. Sardyńskie wybrzeże (kręcone w Cala Lunie w Zatoce Orosei) reprezentuje bezludną wyspę. Krajobraz służy bohaterom do odkrycia pierwotnych instynktów. Pragnienia dwójki bohaterów z dwóch różnych klas społecznych, którzy rozbijają się u brzegu nieznanej wyspy, zostają odkryte na nowo, a wszystkie tabu współczesnego społeczeństwa – tymczasowo obalone. Cattogno dodaje, że ten dziewiczy pejzaż nadmorski w filmie ma nawet moc obalania relacji między klasami społecznymi²⁴.

Pejzaże sardyńskie stanowią również tło dla lekkich komedii, takich jak *Una piccola impresa meridionale* (*A Small Southern Enterprise*, reż. Rocco Papaleo, 2013). Film został nakręcony w Tharros na Sardinii, natomiast jest w nim mowa o Puglii, innym południowym regionie Włoch. W tego typu komediach pejzaże śródziemnomorskie odgrywają rolę dekoracyjną i nie ma w nich wzmianki o Sardinii. Popularnym filmem ukazującym turystyczny boom na Costa Smeralda jest *Le coppie* (reż. Mario Monicelli, Alberto Sordi, Vittorio de Sica, 1970). Jest to film nowelowy, opowiadający trzy historie. Na potrzeby niniejszego artykułu warto zwrócić uwagę na część wyreżyserowaną przez Alberta Sordiego, zatytułowaną „La camera”. Elitarni goście, panoramiczne widoki na zatokę z okien luksusowych hoteli, krystalicznie czyste morze, wspaniałe widoki, wyspiarska roślinność: mirt, dąb korkowy, dzikie oliwki, oleandry. Pomysł Sordiego, aby umieścić małżeństwo z niższych sfer społecznych w miejscu, które umacniało się jako dom elitarniej turystyki, jest bardzo trafnym wyborem. Od samego początku bohaterowie są obserwowani od stóp do głów, a kiedy decydują się założyć swoje najmodniejsze ubrania, aby wtopić się w społeczność bogatych, osiągają jedynie odwrotny efekt. Para nie zdaje sobie sprawy z tego, że elitarna turystyka tworzy kryteria „włączenia – wykluczenia”, które obejmują nie tylko różnice w statusie ekonomicznym, ale także określone kategorie gustu, według których księżniczka spacerująca boso po hotelu w prostym jedwabnym szlafroku idealnie pasuje do Szmaragdowego Wybrzeża. Costa Smeralda jest zatem domem elitarniej

²⁴ Zob. ibidem, s. 78–81.

turystyki, w którym znajdziemy arystokratyczną socjetę, stojącą się, podobnie jak krajobraz, prawdziwą atrakcją²⁵.

Próby zerwania z pejzażem wyobrażonym

Pejzaże sardyńskie w historii kina sardyńskiego, jak już zaznaczałam, to przede wszystkim górskie tereny Barbagii i w mniejszym stopniu nadmorskie kurorty Costa Smeralda. Natomiast reżyserzy sardyńscy, urodzeni na wyspie i wychowani w duchu jej kultury, którzy pojawili się na scenie filmowej dopiero w latach 90., zabierają widzów do miejskiej rzeczywistości. Antonello Grimaldi kręci w Sassari oraz w malowniczej Bosie film *Un delitto impossibile* (*An Impossible Crime*, 2001), żeby rozwikłać zagadkę śmierci sędziego z Sassari. Enrico Pau opowie historię bokserów w stolicy regionu, Cagliari, w *Pesi leggeri* (2002). Przeniesienie spojrzenia na miejskie realia wyspy oznacza otwarcie na nowoczesność lub przynajmniej na połączenie tradycji z nowoczesnością. Miejskie pejzaże nie pasowały do wcześniejszej, ustalonej przez włoskich reżyserów stereotypowej wizji Sardynii, czyli Barbagii i Costa Smeralda. Wspólnym wątkiem łączącym filmy z ostatnich dwóch dekad jest właśnie chęć opisanie „nowej” Sardynii, a przynajmniej takiej, która różni się od tego, jak zawsze ją sobie wyobrażano. W końcu pojawiają się takie tematy jak: obecność morza i jego znaczenie dla Sardyńczyków, powrót z emigracji, relacja z wymiarem sprawiedliwości, dokładniejsze wydobycie pojęć tożsamościowych ważnych dla kultury sardyńskiej. Jak już wspomniano, filmowo zostają odkryte największe miasta na Sardynii: Sassari i Cagliari, ale oczywiście reżyserzy nie zapominają o Barbagii we współczesnej odsłonie (*Assandira*, reż. Salvatore Mereu, 2020). Film opowiada historię syna i ojca, którzy wspólnymi siłami próbują stworzyć gospodarstwo agroturystyczne na tle rolniczo-pasterskiego pejzażu. W filmie gospodarstwo agroturystyczne nie jest wizualną atrakcją, a ustalonym elementem narracji. Barbagia jest najprawdopodobniej uważana za strażnika tradycji, nawet w oczach rodzimych filmowców. Nowa Fala Sardyńska proponuje ukazanie wszystkich pejzaży Sardynii, nie tylko jako letniego kurortu czy ziemi pasterzy, ale też jako krainy kontrastów, z wieloma historiami do opowiedzenia, nawet jeśli te historie są często smutne²⁶.

²⁵ Zob. ibidem, s. 88-91.

²⁶ Zob. ibidem, s. 45-47.

Dla reżyserów Nowej Fali Sardynskiej²⁷ morze nie stanowi jedynie tła filmu, a ma wymiar symboliczny i dotyczy przede wszystkim zerwania z heterostereotypami na temat Sardynii, której obraz przez lata był pielęgnowany jako przykład wyspy niedostępnej, dzięki i naznaczonej piętnem bandytyzmu oraz vendetty. Sandro Bernardi pisze, że krajobraz jest nie tylko samodzielnym bytem, który należy poddać analizie, ale również przedmiotem doświadczania w geografii, a żeby go zrozumieć, należy przeanalizować kulturę danego regionu oraz sposób zagospodarowania krajobrazu w ciągu lat²⁸. Natomiast Myriam Mereu twierdzi, że reżyserzy do lat 90. sugerowali niemal całkowite usunięcie krajobrazu nadmorskiego z pamięci zbiorowej²⁹. Być może dlatego w nowym kinie sardyńskim twórcy decydują się na jego obecność. Morze jest elementem krajobrazu, który ma silną więź z postaciami kobiecymi: w filmach rozgrywających się na Sardynii to głównie młode kobiety i dziewczęta patrzą na morze, tak jak osiemnastoletnia bohaterka filmu *...con amore, Fabia* (reż. Maria Teresa Camoglio, 1993) oraz mała Alicja z krótkometrażowego filmu Petera Marciasa (*Sono Alice*, 2005)³⁰. Marzeniem Fabii, bohaterki pierwszego filmu, jest wyprowadzka z Sardynii, aby zrealizować rzeźbiarskie pasje. Kilka scen w filmie zostało zrealizowanych nad morzem. Fabia samotnie jedzie na wybrzeże na motorowerze. Kadr ukazuje ją przy brzegu, gdy bohaterka obserwuje ogrom morskiej przestrzeni. Morze nie reprezentuje miejsca wypoczynku, ale rozmówcę, z którym dziewczyna po cichu dialoguje i marzy o wolności. Stanowi ono bardziej przestrzeń poetycką niż narracyjną³¹. Natomiast w krótkometrażowym filmie Petera Marciasa jest synonimem straty dla młodej bohaterki, Alice. Siedzi ona na skałach i na próżno czeka na powrót ojca, prawdopodobnie zaginionego podczas wyprawy na ryby. Szum

²⁷ Zob. M. Mereu, *La rappresentazione del mare*, [w:] *Know the sea to live the sea. Conoscere il mare per vivere il mare*, Atti del Convegno, Cagliari–Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019, s. 436.

²⁸ Zob. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia 2010, s. 16.

²⁹ Myriam Mereu analizuje kilka filmów Sardynskiej Nowej Fali, w których krajobraz nadmorski jest obecny i nie stanowi jedynie dekoracyjnego tła, lecz pełny jest symbolicznych znaczeń. Zob. M. Mereu, op. cit., s. 435-456.

³⁰ Zob. ibidem, s. 439.

³¹ Zob. S. Bernardi, op. cit., s. 62.

fal pozostaje w tle nawet wtedy, gdy morza nie widać, świadcząc o bliskiej więzi morskiego żywiołu i tęsknego spojrzenia Alice³².

W niektórych filmach sardyńskich reżyserów morze jest nie tylko przestrzenią fizyczną, lecz także przyjmuje rolę bohatera. Spotkanie z nim wywołuje bardzo silne emocje u postaci, zarówno dorosłych, jak i dzieci. Tak dzieje się w filmach Salvatore Mereu. W 2003 roku reżyser nakręcił krótkometrażówkę *Mare (Morze)*, która następnie stała się częścią jego pełnometrażowego debiutu *Ballo a tre passi (Three-Step Dance, 2003)*. Morze pełni wiele funkcji na poziomie dramaturgicznym oraz stanowi element fabuły wypełniony symbolami³³. Zobaczyć morze – oto marzenie młodych bohaterów filmu. Kilkuletni i kilkunastoletni chłopcy nigdy nie opuścili swojej wioski w centrum Sardynii. Podczas podróży na wybrzeże pytają: „jak wygląda morze”? Uważają je za coś zagadkowego, zakładając, że morze to wielki staw wypełniony białym piaskiem. W końcu docierają do morza i przyglądają się mu niepewnie, zachowując dystans. Jedyńy z nich, który posiada strój kąpielowy (wciąż z metką), w nadmiarze emocji zaczyna płakać i wskakuje do wody. Na koniec tej części czterech chłopców bawi się na brzegu, a ich krzyki zlewają się z szumem fal i wiatru. Piąty chłopiec przygląda się całej scenie z nostalgicznym błyskiem w oku, tak jakby całe życie tęsknił za czymś, czego nigdy nie widział. Po krótkiej przygodzie nad morzem bohaterowie wracają do swojego pasterskiego środowiska.

Drugim momentem, kiedy widzowi ukazane zostanie morze, jest ten, gdy na ekranie pojawia się plaża pełna turystów w epizodzie „L'estate (Lato)”. Mereu decyduje się na płynne przejście ujęć z centralnej pasterskiej części wyspy na morze. W jednej chwili mamy do czynienia z górskim krajobrazem Barbagii, gdy Michele wypasa owce, a po chwili przenosimy się do scenerii plażowej, gdzie bohater dostarcza towary spożywcze do jednego z barów, podczas gdy na plaży odpoczywają turyści. W filmach Salvatore Mereu morze nie tylko jest nowo odkrytym miejscem, lecz także wyraża silne emocje postaci oraz jest świadkiem ich dojrzewania. Dzieci w różnym wieku, które dopiero co zobaczyły wielką wodę, czują, że zaszła w ich życiu ogromna zmiana, poruszająca ich wyobraźnię emocjonalną. Kontrast krajobrazów jest celowy i wynika z dążenia do ukazania różnych twarzy Sardynii.

³² Zob. M. Mereu, op. cit., s. 439.

³³ Zob. ibidem, s. 437.

Po latach konstruowania stereotypowego krajobrazu, głównie centralnej Barbagii, kojarzonej z przemocą i bandytyzmem, oraz tworzenia wizerunku bezludnego łądu przez spojrzenie reżyserów „spoza wyspy”, rodowici Sardyńczycy próbują zerwać z pejzażem wyobrażonym. W swoich filmach pokazują pejzaże miejskie i nadmorskie, choć występują tam również krajobrazy górskie i środowisko rolniczo-pasterskie. Niewątpliwie pejzaże filmowe są znakami czy symbolami kultury sardyńskiej. Nowa Fala Sardyńska w kinie przejawia silne cechy tożsamości regionalnej, a co za tym idzie, podkreśla miejsce akcji filmów i stara się walczyć z pejzażami stereotypowymi, utrwalonymi w kinie do lat 90. Filmy reżyserów sardyńskich świadczą o ich umiejętności patrzenia i opowiadania o krajobrazie, który wykracza poza identyfikację z regionalnymi cechami przypisywanymi wyspie.

Bibliografia

- Aleksandrowicz Joanna, *Pejzaże wyobrażone. Kraj Basków i Andaluzja w kinie hiszpańskim*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Baszak Ewa, *The traditional figures of women in Sardinian cinema*, „Dziennikarstwo i Media” 2019, nr 11, s. 17-27.
- Baszak Ewa, *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022.
- Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2010.
- Cattogno Salvatore, *La Sardegna nel cinema italiano 1970-2000*, Il Mio Libro, Milano 2017.
- Cunaccia Cesare, *Costa Smeralda*, Assouline, New York 2022.
- Floris Antioco, *Banditi a Orgosolo. Il film di Vittorio de Seta*, Rubettino, Soveria Mannelli 2019.
- Floris Antioco, *L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità*, „Bianco e nero” 2014, nr 75, s. 47-64.
- Kita Barbara, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Kita Barbara, *Z dala od innych... Pejzaż w drodze*, [w:] *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020.
- Manca Dino, *Introduzione*, [w:] idem, *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, t. I, ISRE – AIPSA, Nuoro–Cagliari 2020.
- Mereu Myriam, *La rappresentazione del mare*, [w:] *Know the sea to live the sea. Conoscere il mare per vivere il mare, Atti del Convegno*, ed. R. Martorelli, Cagliari–Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019, Editore U.P. Morlacchi.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

Olla Gianni, *Dai Lumière a Sonetaula. 109 anni di film documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, CUEC, Cagliari 2008.

Pigliaru Antonio, *Il banditismo in Sardegna. Il codice della vendetta barbaricina*, Il Maestrale, Milano 1975.

Ricci Giovanni, *La Sardegna dei sequestri. Dalle gesta di Graziano Mesina al rapimento del piccolo Farouk Kassam, dal sequestro di Fabrizio di Andre e Dori Ghezzi al caso Soffiantini*, Newton Compton Editori, Roma 2016.

Sardynia – wyspa kontrastów. Rola pejzażu w wybranych filmach kinematografii włoskiej

Lokalny krajobraz stanowi ważny element kina sardyńskiego. Bez względu na to, czy reżyserzy decydują się na pejzaż górski czy nadmorski, stanowi on rodzaj ekspresji, którą kino sardyńskie reprodukuje i wciela w swój system wypowiedzenia. Pejzaż filmowy pełni tu funkcję zasadniczą, bez niego opowiadane historie nie byłyby tak wiarygodne. Mimo że mowa o pejzażu wyspiarskim, trudno mówić w kinie sardyńskim o pejzażu śródziemnomorskim pełniącym rolę dekoracji. Wręcz przeciwnie, krajobraz filmowy w analizowanych filmach odgrywa istotną rolę, stając się nierozdzielalnym tłem działań bohaterów. I choć w wielu filmach reżyserów włoskich (lecz nie sardyńskich) jest to pejzaż wyobrażony, to z pewnością pejzaż sardyński wytwarza odpowiedni nastrój dla opowiadanych historii. Reżyserzy sardyńscy starają się dekonstruować stereotypowe wyobrażenia o wyspie, wprowadzając chociażby różne typy pejzaży filmowych (górski, nadmorski, rolniczo-pasterski lub mieszany), stanowiące współczesne znaki ich tożsamości regionalnej. W filmach kręconych na Sardynii do lat 80., wyspa była zwykle przedstawiana przez utarte stereotypowe klisze, z nuragami i wielowiekową roślinnością – była krainą, w której czas zdawał się stać w miejscu. Dzika natura dobrze nadawała się do przekształcenia w *Dziki Zachód (Far West Sardo)* zamieszkany przez pasterzy, bandytów, rybaków i kobiety w czerni. Dopiero w latach 90., wraz z pojawieniem się nowej grupy reżyserów urodzonych i wychowanych na Sardynii, kino starało się obalać te uproszczone obrazy myślowe i rozpoczął się zupełnie nowy rozdział w historii kina tego małego włoskiego regionu.

Słowa kluczowe: pejzaż filmowy, Sardynia, kino sardyńskie, Barbagia, Costa Smeralda

Sardinia – an Island of Contrasts. The Role of Landscape in Selected Italian Films

The local landscape is an important element of Sardinian cinema. It does not matter whether the directors opt for a mountainous or coastal landscape, it represents a type of expression that Sardinian cinema reproduces and incorporates into its system of denunciation. The cinematic landscape has an essential function here; without it, the stories told would not be as credible. Despite the fact that we are talking about an insular landscape, in Sardinian cinema, it is difficult to speak of the Mediterranean landscape acting as a mere decoration. On the contrary, the cinematic landscape in the analyzed films plays an important role, becoming an inseparable background for the actions of the characters. And although

in many films by Italian (but not Sardinian) directors it is an imaginary landscape, the Sardinian landscape certainly creates the right ambience for the stories being told. Sardinian directors, on the other hand, try to deconstruct the stereotypical images of the island by introducing, for example, different types of cinematic landscapes (mountainous, coastal, agricultural-pastoral or mixed), which are contemporary signs of their regional identity. In films shot in Sardinia up until the 1980s, the island was usually depicted through the usual stereotypical clichés, with nuraghes and centuries-old vegetation, a land where time seemed to stand still. The wilderness was well suited to being transformed into a Wild West (Far West Sardo) inhabited by shepherds, outlaws, fishermen and women in black. It was not until the 1990s, with the emergence of a new group of directors born and raised in Sardinia, that cinema sought to overturn these simplistic mental images and a whole new chapter in the cinema history of this small Italian region began.

Keywords: landscape, Sardinia, Sardinian cinema, Barbagia, Costa Smeralda

Data przesłania tekstu: 1.11.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 16.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 12.03.2025

