

PEJZAŻ KOMPONOWANY. KILKA UWAG O *BARRYM LYNDONIE* (1975) STANLEYA KUBRICKA

KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University, Poznań
krzysztof.kozlowski@amu.edu.pl
ORCID 0000-0002-2736-044X

Nie jest pewne, czy Kubrick, filmując posiadłość Lyndonów, Castle Hackton (za realny obiekt posłużył mu Castle Howard), miał w pamięci słynny obraz *Wivenhoe Park* Johna Constable'a z 1816 roku. Wiele na to wskazuje, ale podobieństwa między obiema sytuacjami percepcyjnymi, które dają się zaobserwować, mogą też wynikać z szeroko rozumianych zasad psychologii percepcji¹. Ostatnie wytłumaczenie nie wychodzi jednak poza ogólniki i gubi to, co w tym wypadku najważniejsze. Otóż – jak przyznawał Ernst H. Gombrich – „malarstwo Constable'a ma z pewnością więcej wspólnego z fotografią niż prace kubisty czy średniowiecznego mistrza”². Z niezwykłą precyzją, chciałoby się dodać, ujmuje i odzwierciedla proporcje istniejące w realnym świecie. Nie jest wszakże iluzją tegoż świata. Co najwyżej go przypomina, w czym Constable, jak wiadomo, upatrywał celu malarstwa. Asumpt do sformułowania tego poglądu dało mu obejrzenie londyńskiej dioramy³, która zrobiła na nim duże

¹ Zob. Ch. Mikunda, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien 2002, s. 25 i nast.; J.J. Gibson, *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, aus dem Amerikanischen übertragen von V. Schumann, Weinheim–Basel 1973, s. 276 i nast.; E.B. Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs*, aus dem Amerikanischen übersetzt von G. Plata, deutsche Ausgabe hrsg. von H. Irtel, Würzburg 2008, s. 185–213.

² E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 41.

³ Zob. ibidem, s. 43; D. Hockney, M. Gayford, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2017, s. 311–313.

wrażenie, jakkolwiek ze względu na konstytutywny dla niej element „łudzenia” odmówił jej miana sztuki⁴.

Niewykluczone, że dziś angielski malarz użyłby innego słowa. Tak przypuszczał Gombrich i jego zdaniem brzmiałoby ono „sugerować”, jako że bardziej niż do pamięci odwołuje się do percepcji. „Malarz – pisał austriacki historyk sztuki – nie może skopiować natury zalanej słońcem murawy, ale może ją zasugerować. Sposób, w jaki to robi, w każdym konkretnym przypadku pozostaje wyłącznie jego tajemnicą [...]”⁵. I odcyfrowanie tej tajemnicy wymaga nie lada wysiłku analitycznego. Wyrobinowy odbiorca musi przeprowadzić cały szereg eksperymentów wizualnych, by dostrzec niejedną nieoczywistość w tym, co na pozór wydaje się proste.

Fotograf nie transkrybuje przecież natury – zdjęcie nie jest samą naturą, a bez mozolnego wysiłku nie można oddać nawet najmniejszego jej fragmentu, by natychmiast nie zgubić najbardziej podstawowych niuansów wyglądnów rzeczy i trójwymiarowej głębi. Podobnie jak malarz, musi on eksperymentować i szukać właściwych schematów obrazowania, wybierać najlepsze sytuacje percepcyjne, które oddadzą jego zamysły twórcze. Można by zatem powiedzieć, że miejsce, do którego Constable doprowadził swe poszukiwania, stanowiło punkt wyjścia dla pracy podjętej przez Kubricka. Nie jest to równoznaczne ze stwierdzeniem, że fotografia filmowa zastąpiła malarstwo lub że wchłonęła w siebie wszystkie jego zalety i osiągnięcia. Byłoby to niczym nieuzasadnioną

⁴ Zob. D. Hockney, M. Gayford, op. cit., s. 311. W tym kontekście łatwiej zrozumieć, dlaczego po latach Gombrich żałował, że w tytule angielskiego wydania swojej książki *Art and Illusion* wybrał słowo „złudzenie”. W rozmowie z Didierem Eribonem tak wspominał genezę tegoż wyboru: „Cykl wykładów [który stanowił podstawę dla książki – K.K.] nazwałem *Świat widzialny a język sztuki*. To był rodzaj lingwistyki obrazu. Ów pierwotny tytuł powinien pozostać także tytułem tej książki. Uważałem go za dobry, ale wydawca się uparł, bo zdawał mu się zbyt długi. Chciał mieć krótszy, w którym powinno występować słowo »sztuka«. Tak więc wypisałem sobie na kartce papieru długą listę kombinacji słownych – [m.in. – K.K.] *Sztuka i natura, Sztuka i widzenie* – i poprosiłem mego przyjaciela [Karla R. – K.K.] Poppera o radę; zaproponował mi tytuł *Sztuka i złudzenie*. I to jest ten tytuł, którym w konsekwencji opatrzyliśmy tekst. Później często tego żałowałem. Gdyż ludzie wychodzili z założenia, że chodzi mi tylko o to, iż sztuka wytwarza iluzję. Takie jest życie – nikt nie czyta podtytułu książki: *O psychologii przedstawienia obrazowego*”. E.H. Gombrich, *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*, aus dem Französischen übersetzt von J. Kalka, vom Autor durchgesehen und erweiterte Ausgabe, Stuttgart 1993, s. 83-84.

⁵ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie...*, op. cit., s. 43.

przesadą. Prawda jest prostsza: zmieniły się technika wizualizacji i sposoby „sugerowania”. Zmiana ta nie polegała jednak na pójęściu w stronę „języka pikturalnych symboli”⁶, co stanowiłoby dla medium filmu, opartego na zasadzie „ostrości – nieostrości”, artystyczny i techniczny regres, lecz starała się zachować wszystkie aspekty konkretnych wyglądów rzeczy, tak troskliwie wypracowywanych w historii europejskiego malarstwa, poczynając od form i modelunku kolorystycznego tych rzeczy, ich najszteltniejszych odcieni, a kończąc na trudnym do uchwycenia wrażeniu całości.

Stąd też widoki Castle Hackton w *Barrym Lyndonie* są starannie zakomponowane, za każdym razem odmiennie zwaloryzowane, utrzymane w innych proporcjach i tonacjach barwnych, ściśle zależnych od rozwoju akcji. Te ostatnie dobrze wpisują się w zaproponowane przez Jana Białostockiego pojęcie *modusu*, które odróżniał on od pojęcia stylu charakterystycznego dla danego artysty:

O ile jeden artysta nie może, chyba że stara się oszukać krytykę, tworzyć w obcym sobie osobiście lub swej epoce stylu, dlatego że cechy stylowe, które dla nas mogą być wyraźnie widoczne z dużej perspektywy historycznej, przez niego samego mogą być wręcz nieuświadamiane (i na ogół tak bywa), o tyle ten sam artysta może pracować w różnych *modi*. W jednej pracowni i w wyobraźni jednego twórcy powstawać mogą dzieła noszące wprawdzie znamiona jednego stylu, lecz utrzymane w różnych tonacjach⁷.

⁶ Ibidem, s. 287. Gombrich, chcąc się przekonać, jak daleko sięgały eksperymenty samego Constable’a, poprosił „[...] jedenastoletnią dziewczynkę o skopiowanie akwarelami reprodukcji *Wivenhoe Park* [...]”. Jej kopia – kontynuował – okazała się skrupulatnym wyciezeniem najważniejszych wątków obrazowych, tych zwłaszcza, które interesują dzieci – narysowała więc krowy, drzewa, łabędzie na stawie, płot oraz dom za stawem. Nie uwzględniła lub zlekceważyła przekształcenia, jakim te rodzaje przedmiotów ulegają przy zmianie kąta patrzenia, oświetlenia lub oddalenia. Stąd dom jest znacznie większy niż na obrazie Constable’a, łabędzie zaś – wręcz olbrzymie. Łódź i most, w kartograficznym ujęciu z góry, zostały pozbawione cech charakterystycznych. Widoczne są pnie wszystkich drzew, płot zaś biegnie równolegle z dolną krawędzią rysunku, po czym zakręca w niezwyklej wypadkowej wyskalowanego modelu i widoku perspektywicznego. Każdy przedmiot ma własny kolor lokalny, staw jest niebieski, łąka – zielona, a ich odcienie wynikają raczej z niecierpliwości i nieuwagi niż intencji małej malarki”. Ibidem.

⁷ J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 81. W dalszym toku wywodu autor wyjaśnia, że „francuska teoria sztuki XVII i XVIII w. szła za muzyczną teorią tonacji” i że koncepcję starożytnych tonacji muzycznych „[...] wprowadził w swym słynnym

W pojedynczym filmie fabularnym możliwość zmiany tonacji barwnej jest oczywiście dużo większa niż w malarstwie, ponieważ ta nie jest ograniczona do jednego kadru ani nie musi pozostawać w jednej i tej samej stylistyce. Wielość kadrów nie pociąga tu za sobą zmiany stylu, swoistego charakteru pisma filmowego. Charakter ten pozostaje rozpoznawalny ze sceny na scenę, a także w innych dziełach tego samego twórcy. Innowację stanowić może co najwyżej wykorzystanie muzyki w funkcji uzupełniającej bądź też kontrpunktującej obraz. Wyjaśnia ona wówczas intencję wykorzystywanego pejzażu i wskazuje na jego ukryte znaczenie, jak to się dzieje na przykład w scenie, w której hrabina Lyndon (Marisa Berenson), udawszy się na spacer ze swym synem wicehrabią Bullingdonem (Leon Vitali) i wielbny Samuelem Runtem (Murray Melvin), odkrywa potajemną schadzkę męża.

Scena zaczyna się widokiem Castle Hackton (u. 512)⁸. Jest pogodny słoneczny dzień. Kłębiaste białe chmury wiszą nisko nad rezydencją Lyndonów. Świergot ptaków i odgłosy natury zdają się zaprzeczać wcześniejszej scenie, zakończonej zbliżeniem smutnej twarzy głównej bohaterki (u. 511). Następne ujęcie po widoku Castle Hackton zostają wzbogacone przyjemnym powiewem wiatru, który porusza gałęzie drzew i pokłada na wodzie przybrzeżne trzciny (u. 513). Widoczne w kadrze postaci delektują się ciszą i trwają w milczeniu. Przyjazną przechadzkę przerywa niemal od razu zoom kamery na Barry'ego (Ryan O'Neal), który po drugiej stronie rzeki tkwi zatracony w pocałunku ze służącą (u. 514). Ten sam szum wiatru, ten sam świergot ptaków, to samo (nie)przyjemne popołudnie. Inna okazuje się już atmosfera zdarzeń, co niezawodnie podkreśla wejście muzyki w ujęciu 515. Jest to ten sam utwór muzyczny, który można było usłyszeć zaraz po zawarciu małżeństwa przez Barry'ego z lady Lyndon, a mianowicie fragment III części *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Antonia Vivaldiego⁹. Nim także zostanie umuzyczniona scena pojednania się małżonków, w której to Barry zwyczajowym słowem „przepraszam”

liście Nicolas Poussin, pisząc do swego paryskiego przyjaciela i mecenasa Paul[a] Fréart de Chantelou” (ibidem, s. 86). Notabene nie był to jego oryginalny pomysł, jako że inspirację zaczerpnął „z traktatu *Istituzioni harmoniche* Giuseppe Zarlin[a]” (ibidem).

⁸ Numerację ujęć podaję za protokołem filmu. Zob. K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2018, s. 441-451 (446).

⁹ Dla ścisłości należy dodać, że „w rzeczywistości nie jest to utwór słynnego włoskiego kompozytora, lecz aranżacja Vincenta d'Indy i Paula Bazalaire'a. Prawdziwe jest tylko to, iż u podstawy tejże aranżacji legła *Sonata nr 5 e-moll* (RV 40) Antonia Vivaldiego”. Ibidem, s. 264.

spróbuje zadośćuczynić swej żonie za liczne zdrady. Ostatnie ujęcie tej sceny wypełni jeszcze muzyka Vivaldiego (u. 527)¹⁰. Nie występuje ona tu w funkcji kontrapunktującej, lecz wzmacnia pozorny blask melancholijnie prezentującego się Castle Hackton. Złote, zmatowione światło popołudnia nie zapowiada nowego początku, jest raczej wyrazem chwilowego bezruchu, zamrożenia tego, co nieodwracalne.

Wykorzystywany przez Kubricka i Johna Alcott'a tak różnorodnie widok Castle Hackton – i to wciąż w tej samej sytuacji percepcyjnej znanej z obrazu Constable'a – sprawia, że kadr ten przekształca się w całym *Barrym Lyndonie* w niezwykle ważny lejtmotyw wizualny i funkcjonuje jak muzyczna wariacja na jeden temat. Nie trzeba specjalistycznego wykształcenia, by zrozumieć, że przepływ obrazów filmowych zagęszcza się teraz w sposób szczególnie i pozwala uchwycić bądź to pointę sceny lub sekwencji, bądź to wizualną kadencję określonego biegu zdarzeń.

Trafność tego przypuszczenia potwierdzają następne przywołania Castle Hackton. Oto bowiem ósme urodziny Bryana (David Morley) pointuje obraz rezydencji Lyndonów nocą, któremu po raz pierwszy w całym filmie towarzyszą radosne kompozycje w dur, tj. fragmenty *Fünf Deutsche mit Coda und sieben Trios* (D 90) Franza Schuberta¹¹. Wypełnia ona już początek sekwencji (u. 547 i nast.); wchodzi wraz z nową scenerią, ale dynamiki nabiera ponownie w chwili, gdy małżonkowie prowadzą ciągniony przez baranki powozik z synem (u. 553). Ten sam pojazd i ten sam zaprzęg, który później stanie się jego karawanem (u. 687). Wcześniej jednak, nim odbędzie się pogrzeb jedynego syna Barry'ego, pojawi się widok Castle Hackton skąpany w świetle wieczoru, z mgłą unoszącą się nad wodą i posępnym nawoływaniem ptaka (u. 668). Narrator powie wówczas: „Wezwano lekarzy, lecz byli bezsilni z podstępny i niepokonanym wrogiem”. Wieczór, gdy tylko lekarze orzekli, że „stan chłopca jest tragiczny”, nie przyniósł już nadziei; był niczym dzwon wybijający godzinę rozstania. Rozpacz po stracie syna wtrąciła lady Lyndon w dewocję, a Barry'ego w pijaństwo. Jedno i drugie było jak spełnienie czarnego snu. Nie tak bardzo niespodziewanego jednak, skoro zapowiadał go

¹⁰ Zob. ibidem, s. 446.

¹¹ Zob. ibidem, s. 262. Po raz drugi kompozycje te „[...] towarzyszą awansowi społecznemu głównego bohatera, który podejmując starania o tytuł, staje się gospodarzem uczt dla arystokratów [...]”. Ibidem, s. 263.

widok Castle Hackton okrytego mgłą, choć pojawił się on jeszcze przed wypadkiem Bryana, zaraz po bójce z Bullingdonem i opuszczeniu małżonków przez „przyjaciół” (u. 636).

To nieustanne oscylowanie między skondensowanym obrazem filmowym (tj. lejtmotywicznie potraktowanym widokiem Castle Hackton) a dalszym biegiem akcji było jej świadomym intensyfikowaniem i metaforyzowaniem. Doniosłość tego zabiegu widać najlepiej w drugim epilogu filmu (u. 777-786). Ponieważ Barry został zmuszony przez Bullingdona do opuszczenia Anglii na stałe, lady Lyndon żyje ze swoim synem w rodowej rezydencji Castle Hackton. Podpisuje weksle, które podsuwa jej zapobiegliwa rodzina. Za chwilę zatwierdzi polecenie wypłaty renty dla swego męża, Redmonda Barry’ego. Scena rozgrywa się w milczeniu, towarzyszy jej tylko *Trio fortepianowe Es-dur* op. 100 Franza Schuberta – utwór, który podmalowywał ich pierwsze spotkanie w belgijskim Spa. Wówczas były to dwukrotnie powtarzane takty początkowe (t. 1-66, 1-20, 1-57, 84-97), teraz taktów tych jest już zaledwie 41, resztę zaś stanowi ponura koda (t. 187-212). Brzmi ona jak zamknięcie wieka trumny. Nie ma już ani miłości, ani rodziny. Przy czym koniec historii Lyndonów równy jest końcowi epoki. Inaczej niż w zakończeniu powieści Williama Makepeace’a Thackeraya, który kazał głównemu bohaterowi doprowadzić swe wspomnienia aż do roku 1811¹² – tutaj jest rok 1789.

Film Kubricka nie był satyrą na powieść łotrzykowską. Intencja angielskiego pisarza została zatem skorygowana. Zmienił się nadto *modus* wypowiedzi artystycznej. Kubrick świadomie wybrał elegię. I tym razem na początku sceny pojawił się ważny lejtmotyw: widok Castle Hackton (u. 777) pod ciężkimi deszczowymi chmurami i przy nastrajającej powagą kolorystyce, z akcentem wysokich zwieńczonych fioletem trzcin. To czas pokuty i oczekiwania, a przede wszystkim – smutku. Tonacja obrazu waloryzuje początkowy sens muzyki, która w Spa zdawała się zapowiadać uroki wspólnego życia. O tym, że były to tylko złudzenia, lady Lyndon wie z całą pewnością dopiero

¹² Swoje pamiętniki Barry Lyndon spisywał w londyńskim więzieniu Fleet Prison (Więzienie Floty), w którym zakończył życie z powodu *delirium tremens* i które oficjalnie zburzono w 1846 roku (nb. wydana w 1844 roku powieść już informuje o tym fakcie). Zob. W.M. Thackeray, *Barry Lyndon*, tłum. P. Kuś, Zakrzewo 2017, s. 429. Akcja powieści rozciąga się na lata ok. 1760-1811, czyli trwa dłużej niż półwiecze. Zob. Th.A. Nelson, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Bloomington 2002, s. 167.

dzisiaj. Nie daje jej to jednak pocieszenia, nadal jest zrozpaczona. Cierpi tak, jak cierpiała dotąd¹³.

Wizualnym leitmotywem Castle Hackton Kubrick spiął – jak klamrą – ważne odcinki akcji. To, że wykorzystał w tej funkcji widok natury ze starannie wkomponowaną w nią budowlą, było z pewnością rezultatem sięgnięcia w filmie po materię historyczną, ale wynikało też ze zrozumienia zmian, jakim podlegał w XVIII wieku krajobraz, a w szczególności angielska sztuka ogrodowa. Wszak od czasów Williama Kenta – którego Horace Walpole wychwalał w swym *Essay on Modern Gardens*, pisząc, że „Mahomet wyobraził sobie jedno Elizjum, Kent stworzył ich wiele”¹⁴ – Anglia i na tym polu była niekwestionowaną potęgą. Gombrich zobaczył w Kencie twórcę „parku krajobrazowego” jako idealnego tła „dla swych palladiańskich willi”¹⁵. Przede wszystkim jednak kogoś, kto – jak wielu innych angielskich architektów – inspirował się malarstwem pejzażowym Claude’a Lorraina¹⁶.

Z kolei Valentin Hammerschmidt i Joachim Wilke, omawiając historię angielskich ogrodów, byli zdania, że jest ona

[...] historią nieustannie zmieniającego się stosunku człowieka do przyrody. W ogrodzie odradza się ludzka tęsknota za rajem, ale daje też znać bojaźń człowieka przed naturą i jego życzenie, by nad nią zapanować. Ogród jest więc nie tyle światem w pomniejszeniu, ile wyrazem ludzkiego obrazu natury, obrazu, w którym każdorazowo odsłania się samoświadomość człowieka. Innymi słowy, to, co on sam rozumie przez pojęcie natury.

¹³ Thackeray dał temu wyraz w swej powieści: „Nie zgodziła się na spotkanie z synem [tj. wicehrabią Bullingdonem – K.K.] i gotowa była paść w ramiona Barry’ego, którego wciąż uwielbiała. Nie dała jednak rady, bo jej męża zaczęto po incydencie [awantura w pijalni wód – K.K.] wozić od więzienia do więzienia [...]”. W.M. Thackeray, op. cit., s. 429.

¹⁴ Cyt. za: E. Panofsky, *Ideowe poprzedniczki chłodnicy Rolls-Royce’a*, tłum. M. Murdzeńska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 344.

¹⁵ E.H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska et al., Warszawa 1997, s. 461.

¹⁶ Ibidem. „[...] Lorrain – pisał Gombrich – jako pierwszy otworzył ludziom oczy na wysublimowane piękno przyrody i przez blisko wiek po jego śmierci podróżnicy zwykli oceniać rzeczywisty krajobraz według standardów malarza. Jeżeli pejzaż przypominał wizje artysty, uważali, że jest piękny i urządzali tam piknik. Zamożni Anglicy posunęli się jeszcze dalej, wzorując ogrody w swych posiadłościach na obrazach Lorraina. W ten sposób duża część przepięknego angielskiego krajobrazu powinna nosić podpis francuskiego malarza, który osiadł we Włoszech i realizował program Carraccich”. Ibidem, s. 397.

Choć dla dzisiejszych ludzi jest to rzecz oczywista, postrzeganie krajobrazu w kategoriach estetycznych i delektowanie się nim to względnie nowy fenomen. Natura rozważana jako coś wolnego od myślenia pragmatycznego musiała zostać dopiero odkryta¹⁷.

Nic dziwnego zatem, że w filmie *Barry Lyndon* Kubrick postanowił pójść tą samą drogą. Wykorzystał w nim zaprojektowane w I połowie XVIII wieku tereny „posiadłości Stourhead w hrabstwie Wiltshire”¹⁸; z mostem, panteonem, świątynią Flory i znajdującą się powyżej na wzgórzu świątynią Apollina. Ograniczył się do trzech obiektów. W scenie rozmowy Barry’ego z matką (Marie Kean), odbywającej się na kamiennym moście (u. 560-565), dwa razy pojawia się w tle wzorowany na Villi Rotonda panteon i mniej efektowna świątynia Flory. Kompozycja kadrów Kubricka jest nastawiona na wyeksponowanie urody krajobrazu¹⁹, w sposobie filmowania wyraża się statyczność, która dyskretnie przypomina historyczny szkic *A View of Stour Head in the Country of Wiltshire the Seat of Henry Hoare Esq. [The Lake and Pantheon]* François Vivares’a (1709-1780) z 1777 roku oraz wcześniejszą o rok od tegoż szkicu akwarelę *View of the Pantheon from across the Lake in Stourhead* Coplestone’a Warre’a Bampfylde’a (1720-1791). Szczególnie to pierwsze przedstawienie pozostaje w oczywistej relacji do wizualnego rozwiązania Kubricka. I tu, i tam na pierwszym planie znajduje się palladiański most.

Ten sposób fotografowania będzie charakterystyczny dla całego filmu. Kubrick pokaże obiekty architektoniczne od ich najbardziej reprezentacyjnej strony. Nie będzie szukał nietypowych kątów widzenia kamery, lecz wykorzysta symetrię i zasady proporcji, by z rozmysłem umieścić na obrazie rzeczy i ludzi. Nie ulega wątpliwości, że wzorcowa pozostawała dlań sytuacja percepcyjna, którą z całą wyrazistością ukazuje *Wivenhoe Park*, i że rzemiosło oraz twórczy duch Constable’a patronowały Kubrickowi w każdym ujęciu. Podobnie jak angielski malarz, Kubrick mógłby powiedzieć, że „wielką wadą dzisiejszych czasów jest brawura, zrobienie czegoś przekraczającego granice

¹⁷ V. Hammerschmidt, J. Wilke, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990, s. 9. Tłumaczenie własne.

¹⁸ E.H. Gombrich, *O sztuce*, op. cit., s. 461.

¹⁹ „Malowidła” wprojektowane przez architektów w ogrody i parki były częścią strategii twórczych. Zadanie obserwatora stanowiło odnalezienie właściwego punktu widzenia, z którego mógł ocenić perfekcję kompozycji. Zob. Ch. Mikunda, op. cit., s. 94-95.

prawdy”²⁰. Interesowały go rzeczy, które mógł zobaczyć naocznie i których waloryzacja gwarantowała trwałe rozwiązania formalne. Sztuka filmowa, lubił mawiać, powinna stać potęgą obrazu: „[...] odczuwam pewien rodzaj głębokiego rozczarowania za każdym razem, gdy film nie przedstawia na ekranie niczego pięknego ani interesującego wizualnie”²¹.

Całe jego *œuvre* było realizacją tej zasady, co w żadnym razie nie prowadziło do wniosku, że unikał on rozwiązań nowatorskich. Szukanie „formy bardziej pojemnej”, i to w ujęciu *stricte* awangardowym, nie było mu całkiem obce. Widać to zwłaszcza w odniesieniu do sposobu, w jaki potraktował zagadnienie pejzażu komponowanego. Genezę tegoż pejzażu wyjaśnił tyleż zwięźle, co trafnie Jerzy Stempowski. W napisanej po francusku *Ziemi berneńskiej* wywodził:

Pierwsze włoskie parki, dzieło inżynierów i architektów, podsunęły im myśl o plastyczności natury, jej uległości wobec ręki artysty. Wreszcie to właśnie w tej epoce rozpowszechniła się znajomość starożytnych poetów bukolicznych, zwłaszcza Wergiliusza i Owidiusza, którzy opiewali naturę łagodną i uczłowieczoną. Owidiusz ukazał drzewa, które płaczą i niosą pociechę, wygłaszają przepowiednie lub ukrywają pod korą żywe istoty skazane na pokutę za grzechy miłości. [...]

[...] w trakcie tych przemian narodziła się jedna z wielkich idei baroku – koncepcja ukształtowania naturalnego pejzażu na nowo. W przeobrażonym krajobrazie natura miała być posłuszna wyobraźni artysty, naśladować sztukę, przemawiać do ludzi umownym językiem symboli i alegorii²².

I nieco dalej:

Malarstwo pejzażowe XVI i XVII wieku pozostawiło nam przeważnie krajobrazy urojone. Artyści pilnie studiowali naturalne elementy krajobrazu: budowle, wody, drzewa, rośliny itp., następnie łączyli je tak, aby stworzyć całość nasuwającą wyobrażenie pogody, wspaniałości lub też samotności, lub smutku. Zasadę, jaką ogrodnicy stąd wysnuli, można by tak streścić: posługiwać się

²⁰ E.H. Gombrich, *O sztuce*, op. cit., s. 495.

²¹ S. Kubrick, *Rozmowy*, red. G.D. Phillips, tłum. M. Berowski, Warszawa 2014, s. 120.

²² J. Stempowski, *Ziemia berneńska*, tłum. i oprac. A.S. Kowalczyk, Warszawa 1990, s. 40.

malowniczymi elementami istniejącymi w naturze dla stworzenia całości nowych i sugestywnych²³.

Niezależnie od całego bogactwa skojarzeń i jawnie przywołanych tropów w komentarzu Stempowskiego ważne dla dalszych rozważań są trzy rzeczy: 1. „koncepcja ukształtowania naturalnego pejzażu na nowo”, 2. „krajobrazy urojone” i 3. idea, by „posługiwać się malowniczymi elementami istniejącymi w naturze dla stworzenia całości nowych i sugestywnych”. Pierwszy i trzeci postulat wydają się prawie tożsame. Odróżnia je aspekt sugestywności. W wypadku Kubricka miał on znaczenie decydujące, gdyż właśnie sugestywność była tym, co stało w tle wypróbowywanych przezeń zabiegów twórczych. Dla ich zilustrowania wystarczy się odwołać do trzech reprezentatywnych przykładów.

Pierwszy z nich dotyczy przekomponowywania krajobrazu, który wiąże się z podróżą. Scena rozgrywa się zaraz po ślubie Redmonda z lady Lyndon. Składa się z pięciu ujęć. Pierwsze z nich (u. 501) ukazuje dwa powozy w planie totalnym. Wyjaśnienie, kto się w nich znajduje, przynoszą ujęcia trzecie i piąte. Czwarte koresponduje z drugim i pozwala zajrzeć do wnętrza powozów. Z przodu podróżuje Barry Lyndon ze swą nowo poślubioną żoną, z tyłu Runt i syn hrabiny z pierwszego małżeństwa, wicehrabia Bullingdon. W tej chwili nie ma znaczenia, o czym się tutaj rozmawia, ani to, kto – jak powie pasierb – jest „oportunistą”, a kto cierpi, „patrzac, jak rodzicielka się ośmiesza”... Z punktu widzenia pejzażu liczy się tylko jedno: przekomponowanie krajobrazu. I tak w ujęciach drugim i czwartym pojawia się ten sam odcinek drogi, sfilmowany został jedynie na innej wysokości, ale w trzecim i piątym zmienia się całkowicie widok za oknem obu powozów. Małżeństwu Lyndonów towarzyszy szarość pól i krople deszczu na szybach, wicehrabiemu i duchownemu zaś zieloność pól i soczysta bujność traw. Fakt, że na zewnątrz są to dwa zupełnie odrębne, przeciwstawne miejsca, nie budzi najmniejszych wątpliwości i wywołuje mocny kontrast. Ale nikomu to nie przeszkadza, zwłaszcza widzowi, bo nie tym zaprzątnięta jest jego uwaga. Można by nawet dodać: tak samo jest mu to obojętne, jak woźnicom i podróżnym obojętne są owce, które w ujęciu czwartym wyraźnie blokują przejazd. W każdym innym filmie kostiumowym konieczne byłoby zatrzymanie się. Tutaj jest inaczej. Powozy jadą dalej. Owce były fantomem, dodatkiem, ozdobą krajobrazu; realnie ani

²³ Ibidem, s. 41.

fikcyjnie nie istnieją, nie mogą na nic wpłynąć. Odrealniają całą scenę, tak jak odrealniło ją arbitralne przeniesienie czerwonej draperii z pierwszego powozu do drugiego. To chyba coś rzeczywistego, ale któż by się o to kłopotał. Znow da się to potraktować jako wyposażenie sceny, bez jakiegokolwiek funkcji semantycznej i referencji.

Drugi przykład jest nie mniej spektakularny, choć wymaga od widza nieco więcej czujności, bo akcja toczy się nader wolno. Uatrakcylnia ją odjazd powozu w takt instrumentalnego fragmentu marsza nr 14 (*Odo da lunge armonioso suono*) z II aktu opery *Idomeneo* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Mowa o scenie, w której Redmond Barry, nim zacznie występować w roli zawodowego hazardzisty, w przebraniu kawalera Balibariego (Patrick Magee) opuszcza Prusy. Jest ona dłuższa o jedno ujęcie od omówionej powyżej. Przekomponowanie pejzażu dotyczy tu głównie waloryzacji światła oświetlającego park otaczający rezydencję zajmowaną przez protektora i opiekuna młodego szpiega, który prowadził dotąd podwójną grę. Przebieg akcji prostszy już być nie może. Powóz czeka przed portykiem rezydencji kawalera, gotów do odjazdu. Brakuje tylko „intruza”, który ogrzał w karty księcia Tybingi i którego zamierzają się pozbyć kapitan Potzdorf (Hardy Krüger) i jego wuj, naczelnik tajnej policji. Balibari, *resp.* Barry, wychodzi na zewnątrz. W pełnym słońcu, którego chwilę wcześniej nie było, acz – gwoili ścisłości – należałoby powiedzieć: „było”, tyle że za domem i świeciło w innym kierunku. Teraz oświetla ono portyk i wpada do holu; jest jaskrawe, jak bywa latem. Powóz jeszcze nie odjechał – stoi tam, gdzie stał. Ujęcia trzecie, czwarte i piąte rozgrywają się bez słońca. To pojawia się na koniec sceny, w ujęciu szóstym, by jako składnik ramy domknąć zdarzenie. Znow jednak inaczej oświetla plan. Widoczne jest bardziej z przodu, na portyku, i przyozdabia park. Przekomponowanie światła było więc celowe. Miało działać sugestywniej, z większą intensywnością²⁴.

Trzecie przekomponowanie naturalnego krajobrazu, jeśli trzymać się porządku niechronologicznego w rozwoju akcji filmowej, odnosi się do scen, w których Redmond uwodzi lady Lyndon. Nie są to sceny, w których występują opisane wyżej „niezgodności”; ich specyfika wyraża się w łączeniu pejzażu z postaciami ludzkimi. Kubrick tak inscenizuje poszczególne kadry, by stało się jasne, że chodzi tu właśnie o wpisanie postaci ludzkich w znaczący,

²⁴ Nawiasem mówiąc, Kubrick bardzo chętnie korzysta z tego rodzaju przekomponowania w całym filmie. Zob. K. Kozłowski, op. cit., s. 139 i nast.

zgodny tonacyjnie i nastrojowo krajobraz. Nic dziwnego, że jest on tożsamy z ogrodami i parkami albo też z wyróżniającymi się i pasującymi obiektami architektonicznymi. Kubricka zainspirowały zapewne obrazy Thomasa Gainsborough. Rozpoznawalne są dwa malowidła tego malarza: *The Hon. Mrs. Thomas Graham* (ok. 1775/1777) i *Portrait of Mrs Mary Graham* (lub *The Honourable Mrs Graham* (1777)). Przeważa w nich doskonałe zrównoważenie portretu i przypisanego doń naturalnego tła. Żaden z tych elementów nie funkcjonuje osobno. W *Barrym Lyndonie* już od pierwszego ujęcia prezentowana jest w ten sposób lady Lyndon. Zjawia się ona w ogrodzie wraz z całym „orszakiem”, tj. towarzyszącą jej rodziną i domownikami²⁵. Potem, kiedy odchodzi od karcianego stolika, by zaczerpnąć powietrza, kryje się w podcieniu. Jest głęboka noc, kolor jej sukni i kapelusza z piórami doskonale koresponduje ze światłem księżyca, które oświetla kolumny i kamienne płyty tarasu. Lady Lyndon wygląda, jak gdyby występowała na scenie operowej. Domysł ten potwierdza się w następnych dwóch ujęciach, kiedy przybliży się do niej Redmond, a scena kończy się ich pocałunkiem. Aranżacja i wymowa całości są wizualnie w pełni zrozumiałe: krajobraz to aktywny uczestnik zdarzenia.

Widać to jeszcze bardziej w kolejnych ujęciach. Jezioro, po którym pływają łodziami lady Lyndon i Redmond Barry, otoczone jest zmyślnie drzewami i architekturą ogrodową. Kompozycje kadrów wyróżniają się starannością dopracowania szczegółów. Podziały poziome i pionowe, linie, małe i duże formy architektoniczne oraz kolorystyka znów przywodzą na pamięć najprawdziwszą scenę, bez mała Händlowski teatr na wodzie z *Music for the Royal Fireworks* (HWV 351). Scena zarysowuje się też w następnym ujęciu, na spacerze zakochanych po tarasowych ogrodach, które opadają ku wodzie i rzece (?). Kubrick tak zestraja ze sobą wszystkie elementy ujarzmionej ręką człowieka natury, żeby nic nie wypadło nazbyt dziko, romantycznie. Lady Lyndon i klasycyzujący pejzaż widziany na ekranie to jedno i to samo. Jako

²⁵ Jak pisała Alina Kowalczykowa, „pejzaż uważano za swoisty rodzaj malarstwa opisowego [...]. Toteż pejzaż wtedy tylko zyskiwał uznanie klasyków, gdy niejako zaprzeczał swojej naturze, schodząc do roli tła dla rozgrywającej się akcji. [...] Słynny malarz A.D. Ingres twierdził, iż »tylko malarze historii są w stanie stworzyć piękny pejzaż«”. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 11.

kobieta jest jego częścią, a on współgra z rytmem jej afektów, zarazem powściąganym i przeżywanych.

Każdy z przywołanych przykładów ujawnia ten sam zamysł twórczy, ale w szczególności trzeci z nich oparty jest na żelaznych regułach XVIII-wiecznego klasycyzmu, które ostatecznie dadzą się wywieść z poprzednich stuleci. Dwie z tych reguł, liczba i waga, były w XVII wieku „[...] zasadą muzyki jako obrazu porządku uczynionego ręką Boga, Boga, który – jak pisał Hans Heinrich Eggebrecht w monografii o Heinrichu Schützu – pozostawał celem wszystkich nauk i sztuk”²⁶. W XVIII wieku ich funkcjonowanie sprzęgnięto z mechaniką nieba wyłożoną przez Isaaca Newtona w *Matematycznych zasadach filozofii naturalnej* (1687)²⁷. Geometria uległa tu „uczasowieniu”, a kategorie czasu i przestrzeni, jako absoluty realnego świata, przekształciły się w „geometryczną scenę”²⁸, na której rozstrzygają się ludzkie losy. Jak wyjaśnia Michał Heller, „zasadniczy zrząd *Principiów* sprowadza się do tego, by tę scenę wypełnić procesami fizycznymi i ich dynamiką. W dynamice Newton poszukuje argumentów, które by uzasadniły trafność odczytywania struktury sceny”²⁹. Miał więc rację Edmund T. Whittaker, uwypuklając znaczenie tego nowego obrazu świata i sugerując generowane przezeń implikacje dla ówczesnej sztuki:

Ziemia i ciała niebieskie są [...] (zdaniem Newtona) umieszczone w nieruchomym pojemniku o nieograniczonej rozciągłości, pojemniku, który istnieje i zawsze istniał niezależnie od tego, czy był obserwowany przez postrzegające umysły, czy też nie, i niezależnie od tego, czy cokolwiek i gdziekolwiek w nim się znajduje. Jest on jak gdyby sceną wszystkiego, co się wydarza w świecie fizycznym. W każdej chwili, każde ciało materialne jest gdzieś w nim umieszczone i ma możliwość przenoszenia się z jednego miejsca do drugiego. Rozmiary tego pojemnika są nieskończone, jego charakter jednorodny, jego budowa ciągła, a geometria euklidesowa³⁰.

²⁶ H.H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Wilhelmshaven 1984, s. 39.

²⁷ I. Newton, *Matematyczne zasady filozofii naturalnej*, tłum. S. Brzezowski, Kraków 2018.

²⁸ M. Heller, *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Kraków 2015, s. 275.

²⁹ Ibidem, s. 277.

³⁰ E.T. Whittaker, *Od Euklidesa do Einsteina*, tłum. J. Mączyński, Warszawa 1965, s. 19.

Kubrick, trudząc się nad adaptacją powieści Thackeraya, której akcja rozgrywała się już w czasach wojny siedmioletniej (1756-1763), nieomylnie rozpoznał te zależności. Z całą pewnością odpowiadał mu ówczesny, sceniczny charakter przestrzeni i czasu, tym bardziej że zamiłowanie do reguł klasycystycznej estetyki ujawniało się w całej jego twórczości. *Barry Lyndon* nie był przecież wyjątkiem...

Bibliografia

- Białostocki Jan, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, PIW, Warszawa 1966.
- Eggebrecht Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Noetzel Florian, Wilhelmshaven 1984.
- Gibson James J., *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, aus dem Amerikanischen übertragen von V. Schumann, Beltz Verlag, Weinheim-Basel 1973.
- Gombrich Ernst Hans, *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*, aus dem Französischen übersetzt von J. Kalka, vom Autor durchgesehene und erweiterte Ausgabe, Klett-Cotta, Stuttgart 1993.
- Gombrich Ernst Hans, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska et al., Arkady, Warszawa 1997.
- Gombrich Ernst Hans, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, PIW, Warszawa 1981.
- Goldstein E. Bruce, *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs*, aus dem Amerikanischen übersetzt von G. Plata, deutsche Ausgabe hrsg. von H. Irtel, Spektrum Akademischer Verlag, Würzburg 2008.
- Hammerschmidt Valentin, Wilke Joachim, *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*, Deutsche Verlags-Anstalt DVA, Stuttgart 1990.
- Heller Michał, *Bóg i geometria. Gdy przestrzeń była Bogiem*, Copernicus Center Press, Kraków 2015.
- Hockney David, Gayford Martin, *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, tłum. E. Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2017.
- Kowalczykowa Alina, *Pejzaż romantyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Kozłowski Krzysztof, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Kubrick Stanley, *Rozmowy*, red. G.D. Phillips, tłum. M. Berowski, Axis Mundi, Warszawa 2014.
- Mikunda Christian, *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, facultas, Wien 2002.
- Nelson Thomas Allen, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington 2002.
- Newton Isaac, *Matematyczne zasady filozofii naturalnej*, tłum. S. Brzezowski, Copernicus Center Press, Kraków 2018.

- Panofsky Erwin, *Ideowe poprzedniczek chłodnicy Rolls-Royce'a*, tłum. M. Murdzeńska, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.
- Stempowski Jerzy, *Ziemia berneńska*, tłum. i oprac. A.S. Kowalczyk, Czytelnik, Warszawa 1990.
- Thackeray William Makepeace, *Barry Lyndon*, tłum. P. Kuś, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2017.
- Whittaker Edmund T., *Od Euklidesa do Einsteina*, tłum. J. Mączyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.

Pejzaż komponowany. Kilka uwag o *Barrym Lyndonie* (1975) Stanleya Kubricka

W XVII i XVIII wieku Europę ogarnęła pasja ogrodów i parków. Malarze wypełniali nimi własne płótna. *Wivenhoe Park* (1816) Johna Constable'a jest jednym z najdoskonalszych przykładów tej praktyki artystycznej. W artykule wskazuje się na to, że Kubrick, filmując posiadłość Lyndonów, Castle Hackton (Castle Howard), świadomie odtwarzał podobną sytuację percepcyjną. W sensie fotograficznym zaczynał swą pracę tam, gdzie Constable ją zakończył. Ale malarski schemat obrazowania *Wivenhoe Park* stał się dlań zarazem zachętą do dalszych eksperymentów wizualnych, które doprowadziły go do koncepcji filmowego pejzażu komponowanego. Artykuł przynosi omówienie trzech reprezentatywnych przykładów takiego pejzażu. Każdy z nich odnosi się do innego aspektu fabuły i oparty jest na regułach XVIII-wiecznego klasycyzmu. Stosowanie tych reguł nie było jednak zastrzeżone dla *Barry'ego Lyndona*, widoczne jest też w innych filmach Kubricka.

Słowa kluczowe: ogrody i parki, odkrycie krajobrazu, sytuacja percepcyjna, *Wivenhoe Park*, Castle Hackton (Castle Howard), schemat obrazowania, idea komponowania pejzażu, klasycyzm, W.M. Thackeray

The Orchestrated Landscape. Some Notes on Stanley Kubrick's *Barry Lyndon* (1975)

Europe in the 17th and 18th centuries was beset by a passion for gardens and parks, which painters reproduced to fill their canvases with abandon. John Constable's *Wivenhoe Park* (1816) is one of the finest examples of this artistic practice. This article argues that Kubrick was consciously recreating a similar perceptual context when filming the Lyndon estate, Castle Hackton (Castle Howard). In photographic terms, Kubrick began his work where Constable left off. Moreover, the painterly scheme of images relating to *Wivenhoe Park* became for him at the same time an incentive for further visual experimentation, which led him to the concept of an orchestrated cinematic landscape. Further, a discussion of three representative examples of such a landscape is introduced – each relating to a different aspect of the plot and based on the rules of 18th century classicism. The application of these rules, however, was by no means exclusive to *Barry Lyndon*, but also manifest in Kubrick's other films.

Keywords: gardens and parks, landscape discovery, perceptual context, *Wivenhoe Park*, Castle Hackton (Castle Howard), imagery scheme, notion of landscape orchestration, classicism, W.M. Thackeray

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 14.01.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 19.02.2025