
Słowo od Redakcji

Tegoroczny, dwunasty już, numer „Załącznika Kulturoznawczego” w znacznej części powstał we współpracy z naukowcami spoza UKSW. Badaczkini z Uniwersytetu Śląskiego podjęły się przygotowania na jego użytek obszernego działu poświęconego tematyce filmoznawczej. Jak pokazują teksty zamieszczone w tej części numeru, przestrzeń filmowa analizowana przez pryzmat pejzażu/krajobrazu może stać się doskonałym punktem wyjścia do rozważań filozoficznych, semantycznych czy estetycznych. Jesteśmy niezmiernie zadowoleni z tej współpracy, stanowiącej kolejny dowód, że wysiłek Redakcji naszego rocznika, jego Współpracowników, Autorów i Recenzentów otworzył przestrzeń do ważnych debat humanistów z całej Polski. Drugi z głównych tematów numeru także dotyczy filmu. Współautorzy działu *Audiowizualne refleksy Zagłady* z dociekliwością i naukową rozważą przyglądają się poszukiwaniom języka artystycznego, który mógłby unieść ciężar opowieści o totalitarnym piekle.

Filmowe krajobrazy/pejzaże – teorie, estetyki, praktyki

Redakcja naukowa działu: Ilona Copik, Magdalena Kempna-Pieniążek, Barbara Kita

Pojęcie pejzażu jest wieloznaczne oraz multiplikowane w licznych odmianach i dyskursach: pejzaż jako zwierciadło duszy, pejzaż jako morfologia otoczenia, pejzaż jako spojrzenie, pejzaż subiektywny/obiektywny... Podobnie rzecz się ma z pokrewnym, lecz nietożsamym z nim terminem „krajobraz”, rozpatrywanym w najróżniejszych kontekstach: geograficznym, topograficznym, antropologicznym, pamięciologicznym, archeologicznym, historyczno-kulturowym itd. Obie te kategorie stanowią obecnie przedmiot (często interdyscyplinarnych) badań na gruncie estetyki, nauk o kulturze czy nauk społecznych, niejednokrotnie stając się także przyczynkiem do refleksji filozoficznej.

Dział *Filmowe krajobrazy/pejzaże – teorie, estetyki, praktyki* prezentuje szereg autorskich perspektyw badawczych, których wspólnym punktem wyjścia jest refleksja nad filmową przestrzenią. W anglojęzycznym artykule

otwierającym tę część numeru Barbara Kita pokazuje, że refleksje nad pejzażem jako autonomicznym elementem estetycznym i znaczeniowtórczym stanowią istotny temat zarówno pism, jak i filmów Jeana Epsteina i Jeana-Luca Godarda. Analiza ich podejścia prowadzi autorkę do wniosku, że reżyser *Pasji* (1982) reprezentuje myślenie obrazem-pejzażem, podczas gdy twórca *Upadku domu Usherów* (1928) bada rzeczywistość poprzez filmowy pejzaż. Kinu autor-skiemu swoją uwagę poświęca również Mikołaj Jazdon, który omawia filmy dokumentalne Andrzeja Brzozowskiego jako „krajobrazy po bitwie”, ukazujące palimpsestowy charakter miejsca zdradzającego ślady przeszłości. Dzieła koncentrujące się na tematyce wojny w Wietnamie odznaczają się redukcją narracji słownej na rzecz przekazu wizualnego, co przywodzi na myśl pracę archeologa odsłaniającego warstwy historii. Inną perspektywę badawczą proponuje Kamila Żyto, analizująca przemiany pejzażu będącego kluczowym elementem ikonografii filmu *noir*. Autorka dowodzi, że współczesne seriale, takie jak *W pułapce* (2015-2021), *Dochodzenie* (2011-2014) i *Odwilż* (2022), z akcją osadzoną w prowincjonalnych sceneriach, wykorzystują pejzaż nie tylko jako metaforę, lecz także jako autonomiczny element narracji.

Kolejne dwa artykuły zostały poświęcone kinu polskiemu. Daria Mazur analizuje sposób, w jaki w wybranych dziełach Małgorzaty Szumowskiej przestrzeń staje się nośnikiem tematów związanych z tzw. nową duchowością; Piotr Zwierzchowski z kolei omawia film *Szczęściarz Antoni* (1960), gdzie obecność czołgu w krajobrazie podnoszącej się z wojennych zniszczeń Polski funkcjonuje jako metafora nieoswojonej pamięci, która – mimo prób wyparcia – powraca, by zostać przekształcona w element codzienności. Ostatnia ze wspomnianych kategorii jest także istotna w artykule Joanny Aleksandrowicz, która analizując wybrane fabularne i dokumentalne filmy hiszpańskie z lat 2012-2023, stawia w centrum uwagi intymne pejzaże, silnie związane z regionalną tożsamością bohaterów, bynajmniej nie idealizowane, a jednocześnie pełne tęsknoty za zanikającym światem prowincji.

Zainicjowany w artykule otwierającym dział wątek relacji między teorią pejzażu a praktykami filmowców w perspektywie kina Dalekiego Wschodu podejmuje Krzysztof Loska. Wychodząc od koncepcji Masao Matsudy i analizując artystyczne oraz filozoficzne koncepcje z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, autor omawia japońską teorię krajobrazu (*fūkeiron*) jako narzędzie krytyki politycznej. O krytycznym potencjale filmowego krajobrazu przekonuje również Ilona Copik. Poddając refleksji twórczość kanadyjskiej reżyserki Darlene

Naponse, autorka odnajduje w kinie rdzennych Amerykanek perspektywę, w której pejzaż filmowy prezentuje się jako przestrzeń tożsamości, oporu i aktywizmu, skupiając w sobie zarazem tematy kolonializmu, rasy, patriarchatu oraz ekologii. Z kolei w ujęciu Ewy Baszak-Glebow lokalny pejzaż zostaje zaprezentowany jako kluczowy element narracji i wyrażania tożsamości regionalnej w kinie sardyńskim. Od lat 90. XX wieku nowa generacja reżyserów konsekwentnie dekonstruuje stereotypowe wyobrażenia o wyspie, wprowadzając zróżnicowane typy krajobrazu, stając się nośnikami współczesnych znaczeń i formą sprzeciwu wobec strategii jej egzotyzacji.

Krzysztof Kozłowski koncentruje swoją uwagę na pojęciu pejzażu kompozowanego. Autor pokazuje, w jaki sposób, realizując *Barry'ego Lyndona* (1975), Stanley Kubrick świadomie nawiązywał do malarskich przedstawień ogrodów i parków z XVII i XVIII wieku, czyniąc je punktem wyjścia do eksperymentów wizualnych, obecnych również w innych jego filmach. W podjętej przez Martę Stańczyk analizie strategii konstruowania pejzażu w przyrodniczych filmach z okresu kina niemego istotną rolę pełni z kolei koncepcja naturokultury. Autorka skupia się na obecnych w omawianych produkcjach sposobach budowania iluzji autentyczności i wspierania kolonialnych oraz antropocentrycznych narracji. Wreszcie w artykule zamykającym dział Magdalena Kempna-Pieniążek podejmuje temat roli ziemskich i pozaziemskich krajobrazów w filmach i serialach dokumentalnych o eksploracji kosmosu (*space documentary*), odnosząc się do koncepcji filmu pejzażowego oraz kategorii kosmicznej wzniosłości. W zakończeniu autorka wskazuje potencjalne pola badawcze na styku refleksji nad astrokulturą i pejzażem filmowym.

Audiowizualne refleksy Zagłady

Redakcja naukowa działu: Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Drugi, mniej obszerny dział tematyczny tego numeru dotyczy różnorodnych sposobów ujmowania w sztuce filmowej problematyki związanej z Zagładą. Pragniemy w nim między innymi poddać namysłowi związek pomiędzy bolesną problematyką etyczną a poetyką i estetyką analizowanych obrazów. Są wśród nich dzieła zajmujące już istotne miejsce w historii kina – jak *Zmierzch bogów* (1969) Luchina Viscontiego, *Nocny portier* (1974) Liliany Cavani, *Mefisto* (1981) Istvána Szabó – oraz produkcje mniej znane i bliższe

współczesności: *Ziemia jest wspaniała* (1991) Roya Anderssona i *Wilkołak* (2018) Adriana Panka.

Pomysł na ten dział zrodził się z inspiracji książką Saula Friedländera *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci* (1984). Jej autor uznaje, że analizy nazizmu oparte na interpretacjach politycznych, ekonomicznych czy społecznych są niewystarczające, i akcentuje potrzebę ujawnienia pewnych struktur wyobraźni (w tym charakterystycznych cech obrazowania), leżących, według niego, u podłoża dawniejszej (a w pewnym sensie i współczesnej) fascynacji zbrodniczą ideologią. Zdaniem Friedländera o atrakcyjności nazizmu przesądza(ła) nie tyle wyrazistość idei, ile potęga powiązanych z nimi emocji, obrazów i fantazmatów, które łączą ze sobą skrajności: śmierć oraz kicz (rozumiany tu jako zdegradowana, sentymentalna forma mitu). Żydowski historyk dopatruje się podobnych tendencji nie tylko w latach 30. XX wieku, ale i w dyskursie współczesnym, w dziełach powstających na Zachodzie mniej więcej od lat 60., które zdają się – często niejako wbrew swym twórcom – ewokować nie do końca uświadomione fascynacje (jak np. *Zmierzch bogów* Viscontiego). Autor *Refleksów nazizmu* dowodzi, że forma dzieła ma udział w estetycznym oddziaływaniu na wyobraźnię, powodując, że uwaga odbiorcy przenosi się z cierpienia na „upojną udrękę”, tj. na obrazy mające zwodniczy urok, prowadzące do „oswojenia zbrodni”. Friedländer dostrzega poważne zagrożenie w powiązaniu totalitarnego piekła z kiczem (por. rozpoznania innych, wcześniejszych i późniejszych, myślicieli, takich jak: Walter Benjamin, Hermann Broch, Milan Kundera czy Dubravka Ugrešić). Nie jest to jednak, jak wiadomo, jedyny sposób mówienia o Zagładzie, by przypomnieć tylko, że na antypodach sztuki dokonującej estetyzacji polityki, śmierci i zniszczenia zdają się plasować dzieła pozostające w związku z proklamowanym po kataklizmach XX wieku „kryzysem reprezentacji”, poszukujące antidotum na niewyraźność krwawych doświadczeń w poetyce stylistycznej ascezy, wyciszenia czy wręcz w „manifestacjach zamilknięcia”...

* * *

„Filmowość” działów tematycznych poniekąd równoważą teksty zamieszczone w stałych rubrykach „Załącznika Kulturoznawczego”. Prowadzą one Czytelnika do rozważań nad przemianami społeczno-kulturowymi, literaturą, fotografią, teatrem i niebywale ciekawymi pograniczami humanistyki. Gorąco zachęcamy Państwa do zapoznania się z artykułami

zamieszczonymi w tegorocznym numerze. Naszym Autorom, Recenzentom i innym Współpracownikom ogromnie dziękujemy za trud włożony w to, by artykuły ukazujące się na łamach „Załącznika Kulturoznawczego” reprezentowały wysoki poziom naukowy, językowy, redakcyjny i były jak najciekawsze.

Redakcja

