

Japońska teoria krajobrazu (*fūkeiron*) jako źródło inspiracji

ABSTRACT. Krzysztof Loska, *Japońska teoria krajobrazu (fūkeiron) jako źródło inspiracji* [Japanese landscape theory (fūkeiron) as a source of inspiration]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 17–30. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.1>.

Starting from the theoretical concept of Masao Matsuda, who wrote about the landscape in the context of political power to draw attention to the homogenization of space and the violence of state apparatuses, I intend to consider the influence that the Japanese theory (fūkeiron) had on contemporary visual art. The point of reference is the work of Éric Baudelaire, French American director and multimedia artist who developed the approach proposed by Masao Matsuda and Masao Adachi. In his films and installations, he showed how the transformation of space relates to the oppressive system of power. The subject of the analysis are two documentaries: *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu*, Masao Adachi & 27 Years without Images (2011) and *Also Known as Jihadi* (2017).

KEYWORDS: landscape, documentary film, Matsuda Matsuda, Masao Adachi, Éric Baudelaire

„Wszystkie krajobrazy, nawet te najbardziej malownicze,
umieszczane na widokówkach, związane są z władzą”.

Masao Adachi

Początek nowego tysiąclecia przyniósł odrodzenie zainteresowania japońską teorią krajobrazu (*fūkeiron*), która z powodzeniem rozwijała się na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku w obszarze sztuk wizualnych – przede wszystkim filmu (Nagisa Ōshima, Kōji Wakamatsu, Masao Adachi) i fotografii (Takuma Nakahira, Tatsuo Kurihara). Za głównego teoretyka nowego nurtu artystycznego uznawano wówczas Masao Matsudę (1933–2020), który w krótkim czasie opublikował serię artykułów poświęconych problematyce krajobrazowej, zebranych następnie i wydanych w książce *Śmierć krajobrazu (Fūkei no shimetsu)*². Tytułowe pojęcie rozważane jest przez niego w odnie-

¹ M. Adachi, J. Sharp, *Midnight Eye Interview* 2007, <http://www.midnighteye.com/interviews/masao-adachi> (dostęp: 15.01.2025).

² M. Matsuda, *Fūkei no shimetsu*, Tōkyō 2013 (wersja rozszerzona w stosunku do pierwotnego wydania z 1971 roku). W przekładzie angielskim ukazały się teksty: *City as Landscape*, przeł. Y. Sakuramoto, https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf (dostęp: 15.01.2025) oraz *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp: 15.01.2025).

sieniu do władzy politycznej i ekonomicznej, co sprawia, że głównymi tematami są postępująca homogenizacja przestrzeni oraz wszechobecna przemoc instytucji państwowych, które przyczyniają się do alienacji człowieka.

Masao Matsuda rozumie krajobraz nie tylko jako sposób organizacji przestrzeni, lecz także – przede wszystkim – jako układ zależności obejmujących całość życia codziennego³. Wszechobecne instytucje państwa, wyznaczając linie na mapie i budując drogi, kształtują scenerię oraz ingerują w środowisko, a tym samym podporządkowują sobie człowieka. Punktem wyjścia jest analiza praktyk kartograficznych i technik dyscyplinujących, która pozwala uchwycić związek między rosnącą kontrolą przestrzeni a ustrojem politycznym i gospodarczym ukształtowanym w powojennej Japonii. Do pewnego stopnia w dalekowschodniej refleksji można znaleźć zapowiedź zachodnich teorii, zarówno socjologicznych, jak i filozoficznych, które wskazują na powiązanie krajobrazu z systemami nadzoru. Nawet w obszarze historii sztuki wybrzmiewa opinia, że należy zmienić myślenie o krajobrazie i uświadomić sobie, iż jako proces wytwarzania tożsamości jest on narzędziem władzy, co przekonująco uzasadniał W.J.T. Mitchell⁴.

Przyjęta przez Masao Matsudę perspektywa badawcza opiera się na założeniu, że ekonomiczny, polityczny i kulturowy wymiar krajobrazu – jako zbioru materialnych praktyk wymuszających określone sposoby zachowania w przestrzeni (np. ciągi komunikacyjne w mieście, zasady ruchu drogowego itp.) – należy rozważać w kontekście przemian zachodzących w społeczeństwie postindustrialnym. Zwrócenie uwagi na pogłębiający się proces wymazywania różnic między centrum i peryferiami oraz terenami przemysłowymi i rolniczymi pozwoliło na wysunięcie tezy o stopniowym zaniku lokalności. Przyczyn takiego stanu rzeczy japoński krytyk poszukiwał w przyspieszonym rozwoju ekonomicznym kraju oraz migracji ludności wiejskiej w okresie powojennym. Spostrzeżenia te potwierdziły wcześniejszą diagnozę, że ujednolicenie dokonało się pod wpływem działania wielkiego kapitału, który doprowadził do przeobrażenia środowiska naturalnego. Postępująca homogenizacja sprawiła, że krajobraz stał się niezauważalny, dlatego spacerując po chodnikach, czekając na przystankach autobusowych, przechodząc przez ulicę w wyznaczonych miejscach i zatrzymując się na czerwonym świetle, podporządkowujemy się regułom narzuconym przez aparaty państwa⁵.

³ Omówienie poglądów teoretycznych Masao Matsudy oraz charakterystykę części twórczości artystycznej Nagisy Ōshimy, Masao Adachiego i Takumy Nakahiry związanej z filmem krajobrazowym zamieszczam w artykule *Japońska teoria krajobrazu (fūkeiron) jako narzędzie krytyki politycznej*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 141–156.

⁴ W.J.T. Mitchell, *Introduction*, [w:] *Landscape and Power*, red. *idem*, Chicago 2002, s. 1–2.

⁵ Zarys tej koncepcji pojawił się w jednym z wczesnych esejów Matsudy – *W sprawie zwyczajnego krajobrazu (Doko ni demo aru fūkei o megutte)*, który ukazał się w książce *Fūkei*

Echa przeszłości

Jeśli można dziś mówić o powrocie do japońskiej teorii krajobrazu (*fūkeiron*), to należy zauważyć, że dokonuje się on nie tyle w sferze dyskursu naukowego, ile przede wszystkim w obszarze praktyki artystycznej, o czym przekonują wernisaże w japońskich galeriach, w których prezentuje się zarówno klasyczne prace z końca lat 60., jak też inspirowane nimi dokonania młodszego pokolenia artystów wideo i fotografików⁶. W sierpniu 2023 roku turyści zwiedzający stolicę Japonii mieli okazję zobaczyć dwie wystawy zainspirowane tym dyskursem. W Totem Pole Photo Gallery zaprezentowano instalację Haruto Sakaty, złożoną z fotografii i filmów wideo pod wspólnym tytułem *Krajobrazy śmierci* (*Eshi suru fūkei*). Autor pokazał w nich znikające tereny wiejskie przeznaczone pod budowę autostrad wokół lotniska Narita, a przy okazji podkreślał nieobecność ludzi i zachęcał odbiorców do porzucenia perspektywy antropocentrycznej. W znacznie bardziej prestiżowym Tokijskim Muzeum Fotografii (Tōkyō-to Shashin Bijutsukan) zorganizowano wystawę *Po teorii krajobrazu* (*Fūkeiron igo*). Kuratorka Hiroko Tasaka pisała w katalogu, że istotą zgromadzonych prac jest analiza struktur władzy politycznej i ekonomicznej oraz sposobów jej manifestowania się w codziennym krajobrazie⁷. Wystawa stanowiła próbę odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenie dla współczesnego odbiorcy ma dyskurs krajobrazowy i czy zawiera on w sobie potencjał pozwalający przemyśleć na nowo zależności między krajobrazem a władzą. Pomimo że część zaprezentowanych materiałów nie miała wiele wspólnego ze splotem sztuki i polityki, a ich twórcy posługiwali się różnymi metodami i technikami, to jednak wszystkich łączyło przekonanie, że można odsłonić to, co ukryte za zwyczajnymi pejzażami⁸.

Ekspozycja przygotowana przez Hiroko Tasakę została ułożona w odwrotnym porządku chronologicznym, dlatego zwiedzający zaczynają od obejrzenia najnowszych dokonań artystycznych, nawiązujących do teoretycznych propozycji Masao Matsudy, a dopiero na końcu docierają do źródeł, czyli oryginalnych publikacji z końca lat 60. ubiegłego wieku, filmów Nagisy Ōshimy (1932–2013), Kōjiego Wakamatsu (1936–2012), Masao Adachiego

no shimetsu pod zmienionym tytułem *Antyutopia* (*Yūtopia no hango*). W tekście tym autor po raz pierwszy posłużył się określeniem „film krajobrazowy” (*fūkei eiga*) w odniesieniu do filmu Nagisy Ōshimy *Po wojnie tokijskiej* (*Tōkyō sensō sengo hiwa*, 1970).

⁶ W 2000 roku zorganizowano w Japonii pierwszą retrospektywę filmów Masao Adachiego oraz przygotowano specjalny numer czasopisma „Eiga geijutsu” poświęcony teorii krajobrazu. Zredagował go Haruhiko Arai – reżyser i scenarzysta filmowy.

⁷ Cf. H. Tasaka, *After the Landscape Theory*, przeł. J. Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, red. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo 2023, s. 12. Wystawa *Fūkeiron igo* trwała od 11 sierpnia do 5 listopada 2023 roku.

⁸ *Ibidem*, s. 14.

(ur. 1939) oraz fotografii Takumy Nakahiry (1938–2015). Wystawa przypomina, że koncepcja Matsudy i jego współpracowników służyła pokazaniu tego, co pozornie niewidoczne, ale wszechobecne, czyli ingerencji władzy politycznej w tkankę życia codziennego, która przejawia się chociażby w pozornie niewinnych sposobach kontroli i dyscyplinowania ludzi w przestrzeni miejskiej (np. zasady ruchu ulicznego, wyznaczanie przejść dla pieszych i ścieżek rowerowych, stosowanie sygnalizacji świetlnej itd.).

Tytuł *Po teorii krajobrazu* wskazuje zarówno na następstwo czasowe, bezpośredni wpływ lub polemikę, jak i hołd złożony prekursorom. Keiko Sasaoka (ur. 1978) zaprezentowała 19 fotografii wykonanych w Parku Pokoju w Hirosimie. Jej zdjęcia są nieostre i niedoświetlone – na wzór prac Takumy Nakahiry – jak gdyby artystka chciała uchwycić to, co nieuchwytnie, utrwalić ślady po tym, co nieprzedstawialne. W tym celu stosowała kolaż, nakładała na siebie obrazy teraźniejszości i przeszłości. Z kolei w projektach wideo Maiko Endo (ur. 1981) i Toshiko Takashi (ur. 1940) przeważa perspektywa osobista – co wydaje się sprzeczne z pierwotnymi założeniami teorii Matsudy – ale dzięki temu dzieła obu autorek uświadamiają widzowi przesunięcie, jakie dokonało się w myśleniu o krajobrazie.

Spojrzenie z Zachodu

Wpływ teorii krajobrazu dostrzec można również poza Japonią. W amerykańskich ośrodkach akademickich organizowano panele dyskusyjne poświęcone filmom krajobrazowym (*fūkei eiga*), w paryskim oddziale Cinémathèque Française odbył się przegląd wszystkich filmów Masao Adachiego, a jedno z francuskich wydawnictw opublikowało wybór pism reżysera⁹. Zastanawiając się nad obecnością teorii krajobrazu (*fūkeiron*) we współczesnej praktyce artystycznej, zamierzam pokazać jej wpływ na przykładzie twórczości Érica Baudelaire’a – amerykańsko-francuskiego reżysera i artysty multimedialnego. Przedmiotem refleksji pragnę uczynić dwa filmy dokumentalne: *Anabaza. 27 lat bez obrazów* (*L’anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images*, 2011) oraz *Znany jako dżihadysta* (*Also Known as Jihadi*, 2017). Pierwszy z nich, na-

⁹ M. Adachi, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Écrits sur le cinéma, la guérilla et l’avant-garde (1963–2010)*, Paris 2012. W 2011 roku Philippe Grandrieux nakręcił dokument *Być może piękno umocniło naszą determinację: Masao Adachi* (*Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution – Masao Adachi*, 2011). W 2016 roku w wiedeńskiej Albertinie otwarto wystawę *Provoke: Photography in Japan between Protest and Performance, 1960–1975*, na której zgromadzono zdjęcia Takumy Nakahiry i innych artystów związanych z magazynem „Provoke”.

kręcony w Bejrucie i Tokio, jest hołdem złożonym Masao Adachiemu, drugi – będący zapisem podróży z Europy na Bliski Wschód i z powrotem – to wizualna medytacja na temat źródeł przemocy i skutków terroryzmu jako narzędzi w walce z uciskiem.

W obu filmach Baudelaire’a pojawiają się nawiązania do *Seryjnego mordercy* (*Ryakushō: renzoku shasatsuma*, 1969) – dzieła będącego punktem wyjścia do teoretycznych rozważań o politycznej funkcji krajobrazu. Masao Adachi opowiedział w nim historię dziewiętnastoletniego zabójcy, który jesienią 1968 roku zastrzelił czterech mężczyzn. Japoński reżyser zrezygnował jednak z pokusy zrekonstruowania przebiegu tragicznych wydarzeń na rzecz pokazania pozornie przypadkowych krajobrazów – w istocie ujęć przedstawiających miejsca odwiedzane przez Norio Nagayamę podczas wędrówki z północnych krańców Japonii w stronę miast położonych w środkowej części kraju. Innym źródłem inspiracji był ostatni przed emigracją film Adachiego *Japońska Armia Czerwona – Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny: Deklaracja wojny* (*Sekigun – PFLP: Sekai sensō sengen*, 1971), nakręcony we współpracy z Kōjim Wakamatsu w obozach dla uchodźców i bazach szkoleniowych bojowników palestyńskich. Obaj reżyserzy filmowali przedmieścia Bejrutu, zestawiali obrazy miejskie z fragmentami archiwalnych kronik filmowych, urywkami programów telewizyjnych oraz materiałów propagandowych. Ich celem było urzeczywistnienie idei kina jako narzędzia w walce rewolucyjnej, o którym to pomyśle postanowił opowiedzieć Baudelaire. Skupił się na życiu Adachiego na obczyźnie, jego politycznym zaangażowaniu, związkach ze skrajnie lewicowymi ugrupowaniami oraz powrocie do ojczyzny.

Anabaza, czyli droga tam i z powrotem

Posługując się w tytule swojego filmu greckim słowem *ανάβασις*, zaczerpniętym z *Wyprawy Cyrusa* Ksenofonta (ok. 430–355 p.n.e.), Baudelaire pragnął pokazać, że droga nigdy nie jest prosta, a wyruszając w podróż, nie wiemy, czy uda nam się dotrzeć do miejsca przeznaczenia ani czy możliwy będzie powrót do domu¹⁰. W takiej sytuacji pozostaje jedynie zaakceptować nierozstrzygalność, czyli pogodzić się z przygodnością życia, poczuciem zagubienia i niepewności. W tym sensie słowo *ανάβασις*, tłumaczone przez Zbigniewa Kubiaka jako ‘droga w górę’ lub ‘w głąb ładu’¹¹, opisuje kondycję

¹⁰ W katalogu do wystawy *L’Anabase* Éric Baudelaire odniósł się nie tylko do Ksenofonta, lecz również do interpretacji jego dzieła dokonanej przez Alaina Badiou w ósmym rozdziale książki *Le Siècle* (Paris 2005).

¹¹ Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Kraków 2013, s. 134.

współczesnego człowieka, narażonego na groźbę utraty poczucia bezpieczeństwa, konfrontację z przemocą oraz niekończącą się włóczęgę.

Ksenofont opisał wyprawę greckich najemników pod wodzą perskiego satrapy Cyrusa i ich powrót z Mezopotamii przez góryste tereny Azji Mniejszej ku brzegom Morza Czarnego. Po niespodziewanej śmierci wodza wyprawy jego podkomendni, pozbawieni celu i powodu do kontynuowania marszu w głąb obcego kraju, postanowili wrócić do ojczyzny. Wojownicy przeszli tam i z powrotem ponad sześć i pół tysiąca kilometrów (według obliczeń samego Ksenofonta). Po drodze grabili, mordowali i walczyli z napotkanymi plemionami. Po kilkunastu miesiącach wędrówki dotarli do brzegów Morza Czarnego¹². Z jednej strony anabazę można rozumieć jako „rozpad istniejącego porządku po tym, jak zmianie uległa sytuacja uczestników wyprawy, którzy z wojowników stali się pozbawionymi przywództwa ludźmi blakającymi się po wrogim terytorium”¹³, z drugiej – jako proces radykalnej transformacji.

Przykładem ilustrującym pozytywną przemianę może być sytuacja ludzi uwięzionych w jaskini i przykutych do skały, o których pisał Platon w siódmej księdze *Państwa*. W ich przypadku anabaza – bo takiego słowa użył grecki filozof – okazała się drogą prowadzącą do wolności. Wyjście na światło dzienne pozwoliło im zobaczyć rzeczy takimi, jakimi są w swej istocie. Ujmując to jeszcze inaczej: nawet jeśli anabaza jest „podróżą, po której wraca się do punktu wyjścia” – jak mówił Éric Baudelaire – to „ludzie biorący w niej udział ulegli przemianie pod wpływem tego doświadczenia” i zrozumieli, że miejsce pochodzenia nie będzie już takie samo¹⁴.

Krajobraz i władza – przestrzeń ujednoliconą

Pomysł na realizację filmu zrodził się z rozmów prowadzonych przez Baudelaire’a z Masao Adachim oraz Mei Shigenobu, która mówiła o swojej matce Fusako – współzałożycielce Japońskiej Armii Czerwonej, poszukiwanej za działalność terrorystyczną¹⁵. Reżyser nie proponuje obiektywne-

¹² Cf. H. King, *Anabasis*, „October” 2012, t. 142, s. 121.

¹³ N. Mohaiemen, *All That is Certain Vanishes into Air: Tracing the Anabasis of the Japanese Red Army*, [w:] *Terrorism and the Arts*, red. J. Harris, New York 2021, s. 191.

¹⁴ Éric Baudelaire by Benoît Rossel, <http://bombmagazine.org/article/6242627/eric-baudelaire> (dostęp: 15.01.2025).

¹⁵ Fusako Shigenobu (ur. 1945) należała do skrajnie lewicowej Frakcji Czerwonej Armii (*Sekigun-ha*) i współtworzyła Japońską Czerwoną Armię (*Nihon Sekigun*). Po rozbiciu organizacji przez oddziały policji w 1971 roku wyjechała do Libanu, gdzie nawiązała współpracę z Frontem Wyzwolenia Palestyny. W 2000 roku została aresztowana po przylocie do ojczyzny, a następnie skazana na więzienie, z którego wyszła dopiero w 2022 roku. Jej córka Mei (imie

go spojrzenia w przeszłość; chodzi mu raczej o połączenie historii osobistej z polityczną, sportretowanie losów dwóch osób żyjących przez ćwierć wieku w ukryciu, uchwycenie związku między działalnością rewolucyjną a artystyczną. Baudelaire nie pokazuje zbyt często swoich rozmówców – słyszymy ich głosy, lecz nie widzimy twarzy. Zamiast nich na ekranie pojawia się sceneria, w której rozgrywała się historia ich życia. Nie chodzi o ilustracyjny charakter obrazów, lecz o ich rolę kontrapunktyczną, podkreślenie niezależności obrazu i ścieżki dźwiękowej. Zgodnie z przyjętymi założeniami podczas oglądania dokumentalnych zdjęć z „arabskiej wiosny”, czyli zapisu demonstracji zorganizowanych w Bejrucie w 2011 roku, słyszymy głos Adachiego, który opowiada o sytuacji politycznej w Japonii lat 60. W ten sposób Baudelaire wskazuje na połączenie dwóch płaszczyzn czasowych: splót przeszłości i teraźniejszości, dzięki któremu może zaakcentować, że przeszłość jest niedokończonym projektem.

Jeden z podstawowych tematów *Anabazy* to homogenizacja przestrzeni, czyli zamazanie różnicy między poszczególnymi miejscami. Widzowie nie mają pewności, czy nakręcone kamerą Super 8 ujęcia przedstawiają sceny rozgrywające się w Bejrucie, czy w Tokio. W obu miastach wiszą bowiem takie same reklamy, a płynne przejścia montażowe łączą boczne uliczki handlowe w Libanie i Japonii, dzięki czemu podobieństwa stają się jeszcze bardziej uderzające. Niedookreślony jest również czas powstania zdjęć, ponieważ ziarnisty obraz zaciera granicę między przeszłością a teraźniejszością. W efekcie współczesne ujęcia wyglądają jak materiały archiwalne (reżyser podkreśla podobieństwo poprzez paralelizmy w sposobach kadrowania lub sugestie ciągłości przestrzennej między kolejnymi ujęciami). W końcowych fragmentach filmu Masao Adachi mówi: „Kwestia bycia «tu» lub «gdzieś indziej» – w Japonii czy na Bliskim Wschodzie – wskazuje na różnicę jedynie w sensie geograficznym, lecz uważam, że istnieje tylko jedno «tutaj». Dokądkolwiek pójdziesz, zawsze jesteś «tutaj»”¹⁶. Autorowi chodzi o poszukiwanie tego „tutaj”, ale „gdzieś indziej”. W ten sposób połączenie różnych miejsc i porządków czasowych podważa chronologię oraz logikę przyczynowo-skutkową i uświadamia nam nierozstrzygalność prawdy.

Ujawnienie struktur władzy tworzących homogeniczne krajobrazy jest kluczowym efektem zastosowania tej teorii, przeniesionej później na obszar współczesnej sztuki filmowej. Jeśli krajobraz zostaje ujednolicony – między

zapisywane w wariantcie angielskim jako May) urodziła się 1 marca 1973 roku i wychowywała w obozie dla uchodźców (jej ojciec był Palestyńczykiem).

¹⁶ Problem homogenizacji krajobrazu pojawił się już w zrealizowanej wcześniej instalacji *Site Displacement / Déplacement de site* (2007), w której Baudelaire zaprezentował serię 22 zdjęć wykonanych we francuskim mieście Clermont-Ferrand, zestawionych z podobnymi obrazami sfotografowanymi przez Anay Mann w Indiach.

innymi za sprawą przepływu ludzi, towarów i obrazów – to jednocześnie wytwarza nową podmiotowość, zdolną do urzeczywistnienia ukrytego potencjału radykalnej transformacji. Na podobne aspekty zwrócił uwagę Éric Baudelaire w rozmowie z Benoît Rosselem: „zastanawiam się, w jaki sposób fotografować krajobraz, żeby odsłonić ukryte w nim struktury polityczne. [...] Czy z historii Japońskiej Armii Czerwonej możemy wyciągnąć wnioski, które pomogą nam przemyśleć konflikt izraelsko-palestyński, zastanowić się nad strategiami oporu, walką zbrojną oraz rewolucyjną ideologią zmierzającą do obalenia istniejącego systemu?”¹⁷. Masao Adachi i Éric Baudelaire stawiają hipotezę, że przemoc na Bliskim Wschodzie jest pochodną krajobrazu, który otacza mieszkańców tego regionu.

Oddramatyzowanie wydarzeń poprzez skupienie się na scenach przedstawiających rozpadającą się miejską infrastrukturę, budynki przemysłowe i place budowy zestawione z opuszczonymi wiejskimi terenami pozwala wyeksponować rolę krajobrazów. Kadry są często rozmyte lub niestabilne – przypominają fotografie Takumy Nakahiry. Obrazy znikają niespodziewanie jak przebliski wspomnień, których nie potrafimy umiejscowić. Mei Shigenobu mówi o systemie władzy oraz strategii oporu, która przebija się zza tych obrazów. Od czasu do czasu pojawiają się fragmenty filmów nakręconych przez Adachiego w latach 60. lub materiały telewizyjne, które przypominają o realności wydarzeń historycznych. Zapożyczone obrazy łączą się z ujęciami przedstawiającymi masywy górskie lub ruiny zbombardowanych budynków. Za ich pomocą Baudelaire ilustruje wypowiedzi Adachiego, który mówi, że „stwarza nas to, co widzimy wokół siebie” – dlatego kamera nie jest skierowana na niego, lecz na krajobrazy.

Widzowie słuchają opowieści o początkach ruchu studenckiego, protestach przeciwko traktatowi ANPO, który gwarantował obecność wojsk amerykańskich i utrzymanie baz wojskowych na Okinawie, stopniowej radykalizacji różnych grup politycznych, związku sztuki z walką zbrojną, stosowaniu przemocy przez państwo, a wreszcie ucieczce z kraju i życiu na obczyźnie. Monolog Adachiego stanowi próbę namysłu nad niedokończonym projektem rewolucyjnym lat 60., w którym artysta dostrzegł pęknięcia i niespójności, a przede wszystkim wątpliwości etyczne dotyczące strategii polegającej na sianiu terroru, co ilustruje opowieść o zamachu na lotnisku w Tel Awiwie dokonanym przez członków Japońskiej Armii Czerwonej¹⁸.

¹⁷ *Éric Baudelaire by Benoît Rossel..., ed. cit.*

¹⁸ 30 maja 1972 roku trzech członków Japońskiej Armii Czerwonej wysiadło na lotnisku w Tel Awiwie z samolotu Air France i rozpoczęło ostrzał z broni przemysłowej w futerałach instrumentów muzycznych. W strzelaninie zginęło 26 osób, głównie pasażerów samolotu lecącego z Portoryko (kilkadziesiąt innych osób odniosło rany). Jeden ze sprawców przeżył zamach i został skazany na wieloletnie więzienie.

Opowieściom o tymczasowości życia na uchodźstwie, braku poczucia przynależności i deterytorializacji towarzyszą obrazy anonimowych miejsc, które – mimo iż leżą na kilku kontynentach – w niepokojący sposób są do siebie podobne, przypominają nie-miejsca, czyli przestrzenie przejściowe. Baudelaire pokazuje, że ruch uliczny w wielkich miastach wygląda zawsze tak samo, podobnie jak place budowy, wieżowce stojące przy głównych ulicach handlowych Tokio i Bejrutu czy neony reklamowe wielkich koncernów spożywczych i samochodowych, zmieniające charakter miejskiego krajobrazu, poddanego procesowi homogenizacji. Baudelaire nie proponuje narracji mającej scalić rozproszone fragmenty, wypełnić luki i powiązać różne płaszczyzny czasowe; wręcz przeciwnie – pokazuje proces wymazywania przeszłości i usuwania śladów osobistej historii po to, by ukryć prawdziwe pochodzenie obrazów¹⁹.

Krajobrazy przemocy

Znany jako dżihadysta (Also Known as Jihadi, 2017) – drugi film krajobrazowy Érica Baudelaire’a – powstał jako część projektu *Après (Po)*, w którym artysta skupił się na skutkach tragicznych wydarzeń, do jakich doszło dwa lata wcześniej w stolicy Francji²⁰. Całość projektu wraz z towarzyszącymi pokazami filmu *Znany jako zabójca* Adachiego można było zobaczyć najpierw w Centre Pompidou we wrześniu 2017 roku – jako prolegomenę do dyskusji nad irracjonalnością przemocy – a następnie podczas wernisażu *Powidoki* w Galerie Barbara Wien w Berlinie w 2019 roku.

„*Après* dotyczy czasu teraźniejszego – pisał Baudelaire w katalogu wystawy – który jest doświadczany jako splot tego wszystkiego, co następuje «po»: po wydarzeniu, po katastrofie, po utracie pewności”²¹. Po zamachach terrorystycznych z 13 listopada 2015 roku w Paryżu i Saint-Denis reżyser czuł potrzebę znalezienia formy pozwalającej wyrazić to, co niepojęte, zmierzyć się z problemem, dla którego nie znalazł wytłumaczenia, zastanowić się nad przyczynami narastającej przemocy przy założeniu, że namysł nad

¹⁹ Życie bez obrazów, o czym mówi podtytuł filmu, to odniesienie do utraconych obrazów: prywatnego archiwum Adachiego, które uległo zniszczeniu w czasie bombardowania Bejrutu w 1982 roku, jak i rodzinnych zdjęć Fusako i Mei Shigenobu, które spłonęły w pożarze ich domu.

²⁰ Wyraz *après* w tytule instalacji Baudelaire’a wskazuje nie tyle na następstwo czasowe, co raczej na bezpośredni związek, czyli konieczność przemyślenia na nowo kwestii zasygnalizowanych przez Masao Matsudę i Masao Adachiego.

²¹ Wypowiedź Baudelaire’a pochodzi ze wstępu do katalogu *Après* (Éditions du Centre Pompidou, Paris 2017).

nią nie prowadzi do usprawiedliwienia terroru²². Baudelaire zadaje sobie (i odbiorcom) pytanie, jak pokazać to, co nieprzedstawialne, czyli opowiedzieć o zbrodni bez pokazywania jej sprawcy, jedynie za pomocą obrazów miejsc oraz obszernych cytatów z protokołów sądowych, zderzonych z dźwiękowymi pejzażami. Sięgając do zapisów z przesłuchań, raportów z inwigilacji i zeznań świadków, Baudelaire nakręcił film na temat funkcjonowania wymiaru sprawiedliwości – instytucja prawa stała się krajobrazem. „Celem nie jest jednak dotarcie do prawdy, ponieważ nie ma jej w tej opowieści – chodzi jedynie o ustanowienie ramy poznawczej, pozwalającej na zrozumienie tego, co niezrozumiałe i czego, być może, zrozumieć wcale nie chcemy” – tłumaczy Baudelaire w katalogu do wystawy²³.

Znany jako dżihadysta to historia młodego Francuza arabskiego pochodzenia, Abdela Aziza Mekki, który rezygnuje z nisko płatnej pracy dostawcy i wyjeżdża na Bliski Wschód, by w szeregach Państwa Islamskiego walczyć z reżimem Baszszara Al-Asada. Kamera powtarza jego drogę z Francji do Syrii, przez Turcję, Hiszpanię i Algierię. Podobnie jak Masao Adachi w *Seryjnym mordercy*, Baudelaire oparł się pokusie stworzenia biograficznej opowieści o życiu terrorysty; zamiast tego sporządził mapę jego wędrówek i podążał śladem swojego bohatera, dzięki czemu zrekonstruował historię za pomocą serii obrazów. Stworzył opowieść o człowieku, który wyruszył w podróż z nadzieją na bohaterską i męczeńską śmierć, lecz wrócił pozbawiony złudzeń i rozgoryczony.

Patrząc na niewyróżniające się niczym szczególnym miejsca, reżyser nie szukał w nich ukrytego znaczenia ani nie wierzył w dotarcie do prawdy o człowieku, ponieważ uważał, że twórczość artystyczna przypomina pracę geodety z powieści Franza Kafki, który pragnie dokonać pomiarów niematerialnego zamku, czyli opisać niewidzialne struktury władzy i nadać życiu pewien porządek²⁴. Wychodząc z takiego założenia, artysta nie manipuluje zarejestrowanymi obrazami, nie posługuje się komentarzem spoza kadru ani nie korzysta ze strategii performatywnego odtworzenia, po którą

²² Éric Baudelaire w eseju *Cinema of the Invisible*, zamieszczonym w tomie *Politics of Memory: Documentary and Archive* (red. M. Scottini, E. Galasso, Berlin 2015, s. 143), podkreśla, że jednym z głównych tematów jego twórczości jest kwestia terroryzmu, co widać zarówno w omawianych przeze mnie filmach, jak i w innych projektach artystycznych, chociażby w pokazywanej w Kassel (2015) i Berlinie (2016) instalacji *Fraemwrok, Famrewrok, Frmwraoek*, złożonej z wykresów i tabel pochodzących z ponad stu artykułów naukowych na temat terroryzmu, które artysta zeskanował i wydrukował na tapecie o łącznej długości 144 m, by pokazać, w jaki sposób nauki społeczne tłumaczą zjawisko terroryzmu.

²³ Wypowiedź Baudelaire'a pochodzi ze wstępu do katalogu wystawy *Après*.

²⁴ A. Gritz, *Empathy and Contradictions, Eric Baudelaire in conversation with Anna Gritz*, „Mousse” 2017, nr 57, <https://www.moussemagazine.it/magazine/eric-baudelaire-anna-gritz-2017/> (dostęp: 15.01.2025).

sięgali Joshua Oppenheimer czy Rithy Panh, opowiadający o zbrodniach ludobójstwa. Pragnie jedynie zadać pytanie: „w jaki sposób prawo lub film dokumentalny mogą wytwarzać wiedzę i dlaczego zawodzą?”²⁵.

Baudelaire, podobnie jak Adachi, filmuje kamerą z ręki miejsca pozornie nieistotne, które związane są z życiem bohatera: boczne uliczki, boisko do piłki nożnej, tanie hotele, plaże oraz infrastrukturę miejską (przewody telefoniczne, linie wysokiego napięcia, flagi będące symbolami państw, po których podróżuje). Krajobrazy nie są tu wyłącznie scenerią dla działań podejmowanych przez ludzi, lecz mają sprawczość niezależną od człowieka, wydają się ważniejsze od niego samego. Film nie jest opowieścią o tym, jak młody człowiek został dżihadystą, lecz o śladach pozostawionych przez niego podczas wędrówki na Bliski Wschód, o miejscach związanych z jego życiem: szpitalu w Vitry, w którym przyszedł na świat, osiedlu, na którym się wychowywał, oraz szkole podstawowej, w której uczył się i zawarł pierwsze przyjaźnie.

Film rozpoczyna się od panoramy Doliny Marny – departamentu w południowo-wschodniej części aglomeracji paryskiej. Kamera, pokazująca tereny przemysłowe i blokowisko, sugeruje, że miejski krajobraz jest źródłem alienacji. Dzielnice robotnicze w miastach francuskich są „krajobrazami bez właściwości, dziedzictwem nie do rozszyfrowania” – stwierdza reżyser²⁶. Można powiedzieć, że modernistyczne utopie pierwszej połowy XX wieku przekształciły się w swoje przeciwieństwo – miejskie getta. W założeniu Le Corbusiera chodziło o stworzenie przestrzeni do życia w harmonijnej wspólnocie, lecz zamiast tego powstały olbrzymie budynki mieszkalne, które stały się symbolem degradacji przestrzeni i rozkwitu przestępczości. Tak rozumiana architektura służy władzy politycznej, gdyż narzuca określony porządek i organizuje życie całego społeczeństwa, kontroluje wszystkie jego aspekty²⁷.

Baudelaire konsekwentnie przekonuje, że teoria krajobrazu jest skuteczniejsza jako narzędzie zadawania pytań aniżeli udzielania odpowiedzi – jej cel stanowi wydobycie politycznego i społecznego znaczenia obrazów. Reżyser mówi o dwóch rodzajach krajobrazów: geograficznym, czyli zarejestrowanym przez kamerę, oraz sądowym, który wyłania się z dokumentów procesowych i akt policyjnych, dostarczających częściowej wiedzy na temat

²⁵ E. Balsom, *The Reality-Based Community*, „E-flux Journal” 2017, nr 83, <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community> (dostęp: 15.01.2025).

²⁶ X. Wrona, É. Baudelaire, M. Lista, *A pour Architecture / A for Architecture*, [w:] *Après..., ed. cit.*

²⁷ *Ibidem*. Autorzy odwołują się do eseju Georges’a Bataille’a *Architecture* („Documents” 1929, t. 1, nr 2, s. 117), w którym francuski filozof pisał, że architektura jest odzwierciedleniem władzy politycznej.

źródeł przemocy²⁸. Pierwszy z nich doprowadził do politycznej radykalizacji młodego człowieka – stał się źródłem ucisku, drugi opowiada historię wytworzoną przez narzędzia służące inwigilacji²⁹.

O filmie *Znany jako dżihadysta* Baudelaire mówi jako o remake'u *Seryjnego mordercy*, ponieważ powtarza on strategię polegającą na filmowaniu nie tyle dramatycznych wydarzeń, ile krajobrazów, które bohater widział w czasie podróży tam i z powrotem. Oba omawiane przeze mnie dzieła Baudelaire'a opowiadają o wędrówce po obcej ziemi, utracie punktów odniesienia oraz pragnieniu powrotu do domu; zadają pytania o to, co niepojęte, a co dotyczy zbrodni i działalności terrorystycznej – i żaden nie udziela prostych odpowiedzi. Reżyser przypomina, że anabaza nie jest wyprawą w sensie geograficznym, lecz podróżą ideologiczną, opisem zmiany, która zachodzi wewnątrz człowieka, poszukiwaniem odpowiedzi na pytania egzystencjalne w obliczu rozpadu dotychczasowych porządków społecznego i politycznego. Baudelaire mówi: „Uważam, że naszym moralnym obowiązkiem jest zastanowienie się, dlaczego człowiek zabija drugiego człowieka, co się stało ze społeczeństwem, w którym rośnie liczba aktów przemocy?”³⁰.

Podsumowanie

O ile Masao Matsuda podkreślał, że namysł nad krajobrazem jest równoznaczny z dyskursem na temat władzy (*kenryokuron*), o tyle Éric Baudelaire z japońskiej teorii na plan pierwszy wysuwa „jej zdolność do formułowania pytań na temat społecznych i politycznych kontekstów miejsca, a zarazem badania związków zachodzących między tymi kontekstami a procesem alienacji, który prowadzi jednostki do przemocy”³¹. W opinii reżysera *Anabazy* filmy krajobrazowe uczą nas, jak patrzeć na otaczający świat, aby zobaczyć jego ideologiczny wymiar, uchwycić zależność między zarządzaniem przestrzenią a kapitalistycznymi stosunkami władzy oraz zrozumieć, że transformacja przestrzeni łączy się z opresyjnym systemem politycznym i porządkiem narzuconym przez instytucje państwowe.

We współczesnej refleksji teoretycznej badacze coraz częściej patrzą na krajobraz jako narzędzie ucisku, służące dyscyplinowaniu, segregacji, kon-

²⁸ A. Gritz, *op. cit.*

²⁹ Polityczny kontekst krajobrazu odgrywał ważną rolę już we wczesnych projektach Baudelaire'a, o czym świadczy instalacja *Państwa wyobrażone* (*États imaginés*, 2004–2005), złożona z fotografii wykonanych przez reżysera w Abchazji – na spornym terytorium utworzonym na terenach dawnego ZSRR, które wcześniej należało do Gruzji.

³⁰ A. Gritz, *op. cit.*

³¹ *Ibidem*.

troli oraz kształtowaniu hierarchii społecznych. Z drugiej strony zwracają uwagę na fakt, że w krajobrazie zawarty jest wyrotowy potencjał, wskazujący na linie ujścia, czyli możliwość podważenia hegemonii oraz wypracowania strategii oporu (demonstracje, marsze)³². Filmy krajobrazowe nie opowiadają wszak o rewolucji jako dramatycznym zerwaniu z istniejącym porządkiem; dotyczą jedynie radykalnych koncepcji intelektualnych, które poprzedzają czyny tego rodzaju. Japońska teoria krajobrazu nie zajmuje się spektaklami przemocy, lecz analizą czynników warunkujących jej występowanie oraz refleksją nad represyjnymi działaniami podejmowanymi przez instytucje państwowe³³.

BIBLIOGRAFIA

- Adachi M., *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010)*, Paris 2012.
- Adachi M., Sharp J., *Midnight Eye Interview*, 2007, <http://www.midnighteye.com/interviews/masao-adachi> (dostęp: 15.01.2025).
- Après* [katalog], Éditions du Centre Pompidou, Paris 2017.
- Badiou A., *Le Siècle*, Paris 2005.
- Balsom E., *The Reality-Based Community*, „E-flux Journal” 2017, nr 83, <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community> (dostęp: 15.01.2025).
- Bataille G., *Architecture*, „Documents” 1929, t. 1, nr 2.
- Baudelaire É., *Cinema of the Invisible*, [w:] *Politics of Memory: Documentary and Archive*, red. M. Scottini, E. Galasso, Berlin 2015.
- Éric Baudelaire by Benoît Rossel*, <http://bombmagazine.org/article/6242627/eric-baudelaire> (dostęp: 15.01.2025).
- Furuhata Y., *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham 2013.
- Gritz A., *Empathy and Contradictions, Eric Baudelaire in conversation with Anna Gritz*, „Mousse” 2017, nr 57, <https://www.mousse-magazine.it/magazine/eric-baudelaire-anna-gritz-2017/> (dostęp: 15.01.2025).
- King H., *Anabasis*, „October” 2012, t. 142.
- Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*, Kraków 2013.
- Loska K., *Japońska teoria krajobrazu (fūkeiron) jako narzędzie krytyki politycznej*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2025, nr 12, s. 141–156.
- Matsuda M., *City as Landscape*, przeł. Y. Sakuramoto, https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf (dostęp: 15.01.2025).
- Matsuda M., *Fūkei no shimetsu*, Tokio 2013.

³² Cf. H.P.M. Winchester, L. Kong, K. Dunn, *Landscapes. Ways of Imagining the World*, London 2013.

³³ Cf. Y. Furuhata, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham 2013, s. 139.

- Matsuda M., *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp: 15.01.2025).
- Mitchell W.J.T., *Introduction*, [w:] *Landscape and Power*, red. *idem*, Chicago 2002.
- Mohaiemen N., *All That is Certain Vanishes into Air: Tracing the Anabasis of the Japanese Red Army*, [w:] *Terrorism and the Arts*, red. J. Harris, New York 2021.
- Tasaka H., *After the Landscape Theory*, przeł. J. Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, red. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo 2023.
- Winchester H.P.M., Kong L., Dunn K., *Landscapes. Ways of Imagining the World*, London 2013.
- Wrona X., Baudelaire É., Lista M., *A pour Architecture / A for Architecture*, [w:] *Après* [katalog], Éditions du Centre Pompidou, Paris 2017.

Krzysztof Loska – profesor zwyczajny w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, prodziekan Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce PAN, członek Rady Doskonałości Naukowej, prezes krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, redaktor naczelny serii „Horyzonty Kina” wydawanej przez Universitas. Prowadzi badania z zakresu historii kina ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii azjatyckich, postkolonializmu i kulturowych uwarunkowań tekstów filmowych. Kierownik czterech projektów badawczych finansowanych ze środków KBN, MNiSW i NCN. Autor 170 artykułów naukowych oraz 13 monografii, m.in. pozycji: *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z Andrzejem Pitruszem), *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchiego i wyobrażenia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca* (2022). ORCID: 0000-0003-4078-798X. Adres e-mail: <krzysztof.loska@uj.edu.pl>.

Krzysztof Loska – Professor of Human Sciences, Vice-Dean of the Faculty of Management and Social Communication at the Jagiellonian University in Kraków. He is co-founder of the Polish Society for Film and Media Studies. He is President of The Study of Art Committee at the Polish Academy of Sciences. He has written 170 papers and dissertations on media, popular culture, postcolonialism, and Asian cinema published in many journals and collective works. He has supervised several research projects funded by the Ministry of Science and Higher Education, and National Science Centre. He has published 13 books (in Polish), including: *McLuhan's Legacy. Between Modern and Postmodern* (2001), *Poetics of Japanese Cinema* (2009), *Kenji Mizoguchi and the Melodramatic Imagination* (2011), *New Japanese Cinema* (2013), *Masters of Japanese Film* (2015) and *Postcolonial Europe: Ethnoscapes of Contemporary Cinema* (2016) and *In the Shadow of the Empire of the Rising Sun* (2022). ORCID: 0000-0003-4078-798X. E-mail address: <krzysztof.loska@uj.edu.pl>.