

Pejzaże kontemplacji: na pograniczu kina i fotografii. Przypadek Raymonda Depardona

ABSTRACT. Barbara Kita, *Pejzaże kontemplacji: na pograniczu kina i fotografii. Przypadek Raymonda Depardona* [Landscapes of contemplation: at the intersection of cinema and photography. The case of Raymond Depardon]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 319–334. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.17>.

The purpose of the article is to present the concept of the landscape of contemplation in relation to the reflections undertaken from Walter Benjamin and his concept of contemplative reception to the considerations by Thomas Elsaesser, who writes about the momentary suspension of attention in a state of distraction. The text is intended to point out the features and conditions that should be met in order to speak of a landscape of contemplation. Both technical issues (such as the use of appropriate cinematic means) and thematic representation are important. The author sees the potential in composing landscapes of contemplation arising from balancing on the border between film and photography, which, as it were, forces the viewer's attention and stops the film shots for a longer period of time. Raymond Depardon's film *La vie moderne* (2008) was used as an example of this, in which the director very aptly constructs (country)images of the province, using practices familiar to him from his work as a photojournalist. This results in the realization of a unique documentary film, expressing the ephemeral landscape of characters whose lives have been shaped by the surrounding nature.

KEYWORDS: landscape, contemplation, documentary, Raymond Depardon, aesthetics

„Obraz nie przestanie być tak szybko zamyślony”¹.

Jacques Rancière

Kontemplacyjny charakter, który charakteryzuje niektóre pejzaże filmowe, w naturalny sposób łączy się w świadomości widza z kinem kontemplacji. Tymczasem często okazuje się, że to właśnie obecność określonych krajobrazów w dużej mierze decyduje o tym, iż w istocie można mówić o kontemplacyjnej naturze filmów. Aby film spełniał warunki klasyfikacji CCC (*Contemporary Contemplative Cinema*) lub *slow cinema*, zwykle jest wyposażany w zestaw charakterystycznych (kraj)obrazów. Pejzaże kontemplacji są – rzecz jasna – immamentnie wpisane w kino „zawieszenia uwagi”, interesujące wydaje się jednak także wskazanie przykładów, które

¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, s. 140.

nie stanowią standardowych CCC, ale zawierają charakterystyczne pejzaże, będące remedium na kino w stanie rozproszenia uwagi.

O naturze pejzaży kontemplacji w kinie

W konsekwencji tych wstępnych spostrzeżeń warto sformułować następujące pytania: co decyduje o kontemplacyjnej naturze krajobrazu filmowego? Czy jest to specyficzna postawa widza, który koncentruje uwagę podczas odbioru filmu na określonym fragmencie rzeczywistości? Czy też o pejzażu kontemplacji decydują środki filmowe kształtujące walory estetyczne obrazu, wynikające bezpośrednio z jego konstrukcji? W gruncie rzeczy są to pytania o dwa różne obszary kinowej praktyki, które – choć nawzajem się warunkujące – można rozpatrywać oddzielnie: z perspektywy kształtowania estetyki obrazu oraz niezależnych od niej zewnętrznych warunków odbioru.

W refleksji na temat kina i w samych filmach można wskazać momenty, które nawiązują do pejzaży kontemplacji na przynajmniej dwa zasadnicze sposoby: 1) przez odbiór kontemplujący / widza myślącego (wskazują na to np. propozycje Waltera Benjamina², André Bazina³, Edgara Morina⁴, Jacques'a Rancière'a i Thomasa Elsaessera), czyli zagwarantowanie odpowiednich warunków odbiorczych; 2) poprzez określony typ obrazu zrealizowanego następującymi środkami filmowymi: fotograficzne obrazy, długie filmowe ujęcia, przedłużony czas trwania sekwencji. Jako przykłady wskazać można m.in. pierwsze filmy jednoulotowe, oglądane przez widzów jak obrazy malarskie w muzeum⁵, a współcześnie – praktyki sytuujące się na styku kina i fotografii stosowane w filmach Abbasa Kiarostamiego⁶, Pawła Pawlikowskiego, Romana Polańskiego, Chrisa Markera⁷ i innych. Trafnych przykładów dostarcza także klasyczne kino autorskie, sygnowane przez Michelangela Antonioniego, Andrieja Tarkowskiego, Jeana-Marie Strau-

² W. Benjamin, *Anioł historii*, szczególnie rozdział: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201–239.

³ Vide A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, wyb., posł. i przekład B. Michalek, Warszawa 1963.

⁴ Vide E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

⁵ Vide Th. Elsaesser, *Attention, Distraction and the Distribution of the Senses: «Slow», «Reflexive» and «Contemplative» between Cinema and the Museum*, „Panoptikum” 2021, nr 26 (33), s. 219–245.

⁶ Cf. P. Zawojski, *Twórca wyzwalający rzeczywistość przeciwko dyktatowi mise-en-scene? Five Abbasa Kiarostamiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122, s. 156–178.

⁷ Na wątek kształtowania krajobrazów filmowych przy udziale fotografii wskazuje B. Kita w: *Przestrzeń kadru / poza kadrem. O fotograficznych ujęciach w „Idzie” i „Zimnej wojnie” Pawła Pawlikowskiego*, „Białostockie Studia Literackie” 2022, nr 21, s. 95–116; vide eadem, *Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1, s. 15–29.

ba i Danièle Huillet, którzy z pejzażowej panoramy uczynili znak firmowy swoich filmów.

W tym miejscu chciałabym skupić się na trylogii znanego dokumentalisty Raymonda Depardona, w skład której wchodzi: *Profils paysans: l'ap-proche* (Profile rolników – wstęp, 2001), *Le quotidien* (Codziennność, 2005) i *La vie moderne* (Życie współczesne, 2008). Szczególnie interesować mnie będzie ostatni z wymienionych filmów – ze względu na obecność w nim interesujących tropów pejzażowych. Opisując odchodzące w przeszłość tradycyjne wiejskie życie, autor buduje filmy w oparciu o techniki fotograficzne i nieśpiesznie akcentuje zmieniające się oraz znikające krajobrazy rolnicze. Jak zauważył Tadeusz Lubelski⁸, Depardona uważa się za współczesnego kontynuatora tradycji *cinéma-verité*. Jego dokonania charakteryzują bowiem specyficzne walory łączenia własnych doświadczeń w zakresie materii obrazowej oraz wykorzystywania potencjału wynikającego z konfrontacji praktyk filmowych i fotograficznych. Twórczość Depardona świadczy o tym, że pejzaże kontemplacji są każdorazowo konstruowane inaczej, za pomocą nieco innych środków, a eksploracje krajobrazów w jego filmach wskazują na złożoność mechanizmu kontemplacji w kinie.

Fotograficzne ujęcia wskazują na odmienny potencjał tejże kontemplacji, zogniskowany na takim używaniu poetyki i ontologii medium fotograficznego, aby wprowadzić do filmu elementy refleksji. Jest to praktyka charakterystyczna dla kina awangardy filmowej spod znaku Agnès Vardy, Jeana-Luca Godarda czy wspomnianego już Markera (pozostając w kręgu twórców francuskich, co wydaje się zasadne, jeśli weźmie się pod uwagę ich wspólne korzenie nowofalowe), nieobca (jak pokazują przykłady Pawlikowskiego i innych) także kinu tzw. głównego nurtu. Warto również zauważyć, iż często to właśnie artyści wywodzący się z kina dokumentalnego bądź mający doświadczenia fotograficzne wykorzystują w filmach potencjał drzemający w naturze medium fotografii.

W omawianym kontekście istotne staje się pytanie: w jakim momencie (i czy w ogóle można dokonać takiego uogólnienia) w kinie poauratycznym dokonuje się przejście od benjaminowskiego modelu kontemplacji nie tyle nawet do kina w stanie rozproszenia uwagi, co do stanu immersji wyzwolonej przez specyficznie kształtowany krajobraz (jednakże inaczej niż dzięki środowisku, np. 3D, ukształtowanemu przez cyfrowe efekty w salach kinowych)? Pamiętać należy, że u Benjamina odbiór kontemplacyjny odnosił się do znanych wszystkim zasad, przede wszystkim zaś dotyczył warunków, odsyłając do każdego rodzaju i gatunku filmowego – bez względu na to, jakie byłyby to obrazy. Jak zatem wygląda ta praktyka w kontekście warunków

⁸ Vide T. Lubelski, *Nowa fala 60 lat później*, Kraków 2017, s. 191.

narzucanych lub wyzwalanych przez pejzaż kontemplacyjny? Zdaje się, że to dość złożone mechanizmy. Kontemplacja nieodmiennie kojarzy się z odbiorem, bowiem po stronie widza leży wykonanie pewnej pracy. Jednak pejzaże kontemplacyjne w dużym stopniu ułatwiają ten typ odbioru, niejako prowokując czy wymuszając na widzu zamyślenie, niezależnie nawet od warunków odbiorczych.

Pragnę zwrócić uwagę na spostrzeżenia sformułowane przez Jacques'a Rancièrę'a i (w podobnym tonie) Raymonda Belloura oraz Serge'a Daneya, a także na powracające do benjaminowskiej tradycji rozważania Thomasa Elsaessera. W trzech przypadkach pojawia się koncepcja widza myślącego i obrazu myślącego, co jest według mnie bliskie refleksji o pejzażu kontemplacyjnym. Warto także przypomnieć rodzimą propozycję autorstwa Andrzeja Zalewskiego, który w określonych rodzajach pejzaży, często niezależnych od filmowej narracji, wyglądających jak wtrącenie „spoza” diegezy, dopatruje się „suity pejzażowej”, a w rezultacie syndromu „autyzmu pejzażowego”, polegającego na nadawaniu przedstawieniom krajobrazowym autonomicznego charakteru. Dzieła tego typu stanowią alternatywę dla filmów z szybką akcją, a przeznaczone są dla widza, który pragnie się zatrzymać, zdystansować i kontemplować⁹. Jest to koncept, który szczególnie do mnie przemawia, m.in. ze względu na obecność praktycznych narzędzi służących do analizy krajobrazu. Łatwo bowiem na jego podstawie wyodrębnić z filmu pejzaże, które *de facto* nie wchodzą do niego w funkcji narracyjnej, ale jak najbardziej odgrywają rolę dramaturgiczną, stanowiąc również o określonym odbiorze dzieła przez widza.

Pejzaż określony przeze mnie jako refleksyjny ma wiele wspólnego z kontemplacyjnym krajobrazem. Wydaje się zarazem, iż to dookreślenie (refleksyjność) pozwala na odcięcie się od automatycznie łączonych z ideą kontemplacji różnych mutacji *slow cinema*, od którego chciałabym się w podejmowanej tu refleksji nieco odsunąć. Rancièrę sugeruje określenie „obraz zamyślony”, wychodząc od tradycji Benjamina i Rolanda Barthes'a. Proponując przegląd przykładów literackich i fotograficznych, autor zauważa, że jest to własność obrazu „w zawieszeniu” pomiędzy sztuką i nie-sztuką oraz różnymi formami reprezentacji rzeczywistości¹⁰. Mieszanie różnych reżimów oraz ich fuzje „obalają opozycję pomiędzy *studium* a *punctum*, pomiędzy operatywnością sztuki a bezpośredniością obrazu [filmowego – przyp. B.K.]”¹¹. O ile kino miało jeszcze moc „zawieszenia uwagi” i „kinowego zamyślenia”, o tyle wideo ze względu na charakter medium niszczy ten stan na skutek swej nieustannej metamorfozy, jak twierdzi Rancièrę.

⁹ A. Zalewski, *Dalekie głosy, utajone życie*, [w:] *Pamięć kina*, red. A. Gwóźdź, B. Kita, Katowice 2013, zwłaszcza s. 166–167.

¹⁰ *Vide* J. Rancièrę, *op. cit.*, s. 115.

¹¹ *Ibidem*, s. 133.

Ujmując rzecz skrótowo, można zauważyć, że filozof przyznaje, iż starał się zdefiniować zamyślenie obrazu, które oznacza w nim coś, co opiera się na myśli tego, kto to stworzył, i tego, kto stara się to zidentyfikować¹², czyli widza. Spostrzeżenie to wprost określa rodzaj obrazu refleksyjnego w swej wymowie, nie definiuje jednak dokładnie, rzecz jasna, środków, dzięki którym ten typ (kraj)obrazu można wydzielić.

W podobnym tonie formułuje swe rozważania Raymond Bellour, który wydobywa napięcia pomiędzy formami obrazu, wizualności i widzialności. W jednej ze swych książek ów autor w bardziej kompleksowy sposób powraca do idei widza myślącego, określanego jako postać spieszącego się widza kinowego, który w zetknięciu z fotografią musi zachować dystans oparty na efekcie fascynacji. Oto bowiem film zdaje się nagle zastęgać. Bardziej szczegółowe opracowanie refleksji na ten temat wykracza poza ramy niniejszego artykułu, zwłaszcza że autor rozwija ją w wielu tomach. Warto jednak podkreślić, iż w tym przypadku zawieszenie uwagi jest wywołane określonymi środkami, a mianowicie użyciem efektu fotografii w kinie, który przekłada się na pożądaný efekt kontemplacji. Znamy wiele filmów, w których dochodzi do takiego właśnie wykorzystania fotograficznego ujęcia rzeczywistości, szczególnie w stosunku do pejzaży. Bellour przypomina, że w kinie istnieje wiele środków wywołujących efekt zawieszenia, zatrzymania, dzięki którym widz nabywa zdolność myślenia o tym, co widzi. Fotografia nie jest najczęstszym, ale najbardziej widocznym z nich¹³; staje się przystankiem, który skłania do myślenia. Ostatnia książka autora, zatytułowana *Myśli z kina*¹⁴ (2016), została zresztą w całości poświęcona filmom, które na różne sposoby (w tym poprzez strategie pejzażowe) angażują uwagę widza i w konsekwencji wzmagają proces myślenia.

Serge Daney z kolei dostrzega w obecności fotografii w filmie inne skutki, także dla widzenia i widza. Autor twierdzi, że wobec coraz większej ruchliwości rzeczywistości (mobilności, przyspieszenia i rozproszenia) kino zaczyna oferować obrazy coraz bardziej nieruchome, co pozwala zachować równowagę zapoczątkowaną w okresie kina klasycznego poprzez uwięzienie widza w jego miejscu w sali kinowej w obliczu szybko zmieniających się na ekranie obrazów. W toku dość zawilej argumentacji krytyk ostatecznie dochodzi do wniosku, że liczy się nie gest zatrzymania (sama fotografia), lecz obraz, który porusza się coraz bardziej niechętnie i ponownie skłania widza do zatrzymania uwagi oraz kontemplacji¹⁵.

¹² *Vide ibidem*, s. 139.

¹³ R. Bellour, *L'entre-image. Photo, cinéma, vidéo*, Paris 2020, s. 79–80.

¹⁴ *Vide idem*, *Pensée du cinéma. Les films qu'on accompagne. Le cinéma qu'on cherche a ressaisir*, Paris 2016.

¹⁵ *Vide S. Daney, From Movies to Moving*, „La Recheres photographiques” 1989, nr 7.

W skrótoowo przytoczonych tu koncepcjach nietrudno zauważyć podobieństwa w rozumieniu kontemplacji kinowej oraz osiąganiu jej przede wszystkim dzięki formie zatrzymania, przedłużenia ujęć, sekwencji, obrazów, co ma na celu skłonienie widza do myślenia. Pejzaż kontemplacyjny zdaje się odgrywać kluczową rolę w procesie wywoływania refleksji u widza. Dzieje się to za sprawą wyboru właściwych pejzaży oraz ich kinowej reprezentacji, która osiąga pożądany efekt znanymi środkami filmowymi, nierzadko z dodatkiem komponentu fotograficznego.

Raymond Depardon – filmowe i fotograficzne praktyki (w) pejzażu kontemplacji

Francuski reżyser jest znany z umiejętności płynnego łączenia technik wywodzących się z fotografii oraz filmu. Przede wszystkim jest fotografikiem i dokumentalistą, lecz ma na koncie także realizację filmów fabularnych (*Une femme en Afrique*, 1985; *La Captive du desert*, 1990) oraz na poły dokumentalnych (*Un homme sans l'Occident*, 2003), w których umiejętnie łączy bliskie mu techniki fotograficzne i dokumentalne w tworzeniu opowieści o ludziach w trudnych sytuacjach życiowych. Jego obszerny dorobek obejmuje zwłaszcza fotografie wykonane w stylu reportażowym, dyskretne obrazy dokumentujące ulice Libanu czy Paryża, krajobrazy amerykańskich pustyń bądź proste życie ludzi w różnych miejscach i okolicznościach. W kontekście pejzażu kontemplacji warto zwrócić się do wspomnianej już trylogii wiejskiej, w której dokumentuje on upływ czasu mieszkańców wsi z różnych regionów Francji: Ardèche, Haut-Loire, Lozère.

La vie moderne – ostatnia część tryptyku – została uhonorowana nagrodą na Festiwalu Filmowym w Cannes w 2008 roku (*Prix Louis Delluc*). Wzbudziła zainteresowanie ze względu na autorską formę oraz styl kontemplujący rzeczywistość wiejskich krajobrazów, które niejako podpowiadają odpowiedni rodzaj ich rejestracji – niespieszny, w tempie właściwym dla dokumentowania życia mieszkańców regionu. Reżyser przyznał, że okoliczności ukazane na ekranie są mu bliskie i że pragnął nakręcić film o przemijającym już, w pewnych miejscach jeszcze uznanym za tradycyjne życiu rolników, wykorzystując do tego własne doświadczenia życiowe (sam wychował się na prowincji) oraz filmowe (wynikające z bycia dokumentalistą o fotograficznej proweniencji). Styl ten zaowocował szczerym obrazem różnych pokoleń rolników, egzystujących w tempie podporządkowanym wiejskiemu życiu, które jest określane przez pory roku, wegetację roślin, uprawy oraz opiekę nad zwierzętami gospodarskimi.

Jean-Michel Frondon zauważa:

W wieloletniej twórczości Raymonda Depardona kino od dawna zajmuje autonomiczne miejsce, pozostając w dialogu i kontrapunkcie z jego pracą jako fotografa, pisarza, a obecnie artysty wideo. *Profile rolników* odgrywają rolę szczególną, kryształując stosunek autora do własnej biografii – do jego książek i fotografii, a także historii Francji XX wieku oraz długiej historii twórczego stosunku do terytorium, geografii fizycznej i geografii człowieka¹⁶.

Fronon dostrzega autentyczność dokumentu, która jest wynikiem różnych okoliczności z życia Depardona – przede wszystkim wnikliwości, z jaką artysta obserwuje swych bohaterów przy pracy, niemal delektując się każdym ich gestem podczas jedzenia, wykonywania codziennych czynności domowych i gospodarskich. Taki typ wrażliwości jest efektem pracy dokumentalisty/fotoreportera, a także umiejętności cyzelowania ujęć jak kadrów fotografii, z których każdy znaczy i powinien być doskonały w zakresie trafnego ukazywania scen życia. Zauważenie twórczej, wypracowanej przez Depardona więzi z terytorium, widokami, szczególną geografą, do której człowiek jest przypisany, skutkuje w tym filmie efektem kontemplacji. Dzięki zdobywanemu latami zmysłowi obserwacji niezbędnemu w pracy fotoreportera autor, skupiając uwagę na każdej osobowości swego filmu, niejako wymusza niespieszność i uważność widza. Pozwala odbiorcy wejść w bliski kontakt z bohaterami z zachowaniem specyficznej relacji opartej na nienachalnej obecności. Taka strategia pobudza do refleksji nad sygnalizowanymi przez bohaterów filmu zmianami, które są nieuniknione i którym rolnicy podlegają tak samo, jak poddają się wymogom wiejskiego życia.

Film rozpoczyna długa jazda kamery wzdłuż drogi, która prowadzi do zabudowań rolniczych. W tym miejscu następuje prezentacja (głos narratora/autora z offu) rodziny, której członkowie są jednymi z bohaterów filmu. Sekwencja jazdy w ciszy (środek charakterystyczny dla filmów Depardona) z jednej strony wywoływać może u widzów świadomość oddalania się od miejskości, od innych, od własnego życia, z drugiej natomiast sprawia, że wraz z kamerą zagłębiamy się w zupełnie inne otoczenie, odległy, nieco zapomniany świat. Niektórzy spośród żyjących i pracujących tu ludzi stopniowo odchodzą, a inni planują swoją przyszłość, zakładają rodziny, chcą pozostać w rodzinnych domach, w oswojonych latach krajobrazach, które wpływają na ich sposób postrzegania rzeczywistości. Sekwencja otwierająca została zrealizowana za pomocą bardzo oszczędnych środków. Kamera umieszczona w aucie, którym porusza się ekipa filmowa, sprawia, że obcujemy z otoczeniem, potrafimy je opisać, a samo przemieszczanie się reżysera

¹⁶ J.-M. Frondon, *La ferme. Depardon Nougaret*, „Cahiers du cinéma” 2008, nr 638, s. 9.

koresponduje ze sposobem filmowania i z kompozycją kadrów, układających się w album fotografii wsi. Podobną strategię Depardon zastosował w albumie fotograficznym będącym wynikiem jego podróży po Ameryce Północnej w latach 80. XX wieku. Powstała wówczas seria zdjęć zrobionych w trakcie jazdy autem, które dokumentowały pejzaże i ludzi. Charakterystyczny dla obu projektów artystycznych (*Le Desert Americain*, 1982; *La vie modern*, 2008) jest niespieszny sposób rejestracji ulotnej rzeczywistości – powolny, skłaniający do przemyśleń, a nawet nostalgii. Autor określa ten sposób filmowania bliski wrażliwości fotoreporterskiej jako odrębny od manieri telewizyjnej, w której kamera natrętnie wchodzi do domów bohaterów i stara się z nimi na siłę „zaprzyjaźnić”. Tutaj reżyser nie jest bohaterem, a kamera nie zawłaszcza przestrzeni. Są obecni, lecz usuwają się w cień, ponieważ na pierwszy plan wysuwają się ludzie, ich oblicza, praca i związek z ziemią, naturą i otoczeniem, nierozzerwalna relacja, która określa ich tożsamość. Depardon nie eksploruje nadmiernie krajobrazu, ale go dokumentuje, bez zbytniej dramatyzacji, tworząc raczej kronikę wiejskich pejzaży niż gotowy konstrukt przestrzeni z tezą dla odbiorcy.

Doświadczenia Depardona jako reżysera, dokumentalisty oraz fotografa skutkują interesującymi i istotnymi dla filmu zagadnieniami. Są wśród nich kwestie takie jak techniczne aspekty produkcji, umiejętność wykorzystania wieloletniego doświadczenia fotoreportera w celu wydobycia efektu kontemplacyjnego oraz formuła swoistego autoportretu, uchwyconego w pewnym oddaleniu. Wyodrębnienie z trylogii ostatniej jej części wydaje się zasadne m.in. ze względu na zastosowanie kamery filmowej – inne niż we wcześniejszych częściach, zrealizowanych w sposób audiowizualny, tzn. telewizyjny, który wprowadzał pewien rodzaj niezamierzonej sztuczności i właściwej temu medium natychmiastowości. *Życie współczesne* jest zwieńczeniem piętnastoletniej pracy, która miała na celu przedstawienie francuskiej prowincji w sposób rzetelny. Jednocześnie w tej ostatniej części na tyle zmieniają się realia, sam twórca i bohaterowie, że Depardon postanawia zwrócić się do produkcji i publiczności kinowej. Pierwsze części trylogii stały się więc rodzajem próby, przymiarki do zrealizowania właściwego filmu kinowego, dokumentującego życie na wsi, co przyznaje sam twórca¹⁷:

Początkowo to był projekt związany z moim dzieciństwem, ale cóż, po pewnym czasie należy zmienić skalę [...], przejście od przekazu audiowizualnego do kina oferuje nową swobodę produkcji¹⁸.

¹⁷ *Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638, s. 10.

¹⁸ *Ibidem*.

Kluczowe dla realizacji filmu okazały się wykorzystanie specjalnie zbudowanej przez Jeana-Pierre'a Beauviala kamery (Penelope), dającej swobodę w zakresie operowania nią, oraz rejestrowanie dźwięku o pożądanej jakości (Cantara), nad czym pracuje Claudine Nougaret – wieloletnia partnerka życiowa i współpracowniczka Depardona. Reżyserowi zależało na tym, by nie tworzyć kolejnej wizji malowniczej wsi francuskiej (z kurczakami, pianiem koguta i ze szczekaniem psów), w której portrety postaci staną się pocztówkami (czego obawiał się jeden z rolników, kiedy Depardon ze swoją Leicą zbyt często „pstrykał” mu zdjęcia; „Oni się bali, że zdjęcia będą do sprzedaży w wiosce poniżej. Mieli rację” – skomentował Depardon¹⁹). Dzięki specjalnej kamerze Depardon i Nougaret mogli osiągnąć zaplanowany efekt kinowej filmowości. Pozwolił on zachować wysoką rozdzielczość i ostrość nawet po przeniesieniu obrazów na cyfrowy nośnik na etapie postprodukcji „bez utraty śladu przypadkowej struktury ziaren srebra, które nadają filmowi niepowtarzalne bogactwo odcieni i emocjonalną obecność”²⁰ – jak zauważa reżyser. Ponadto dzięki lekkości istniała możliwość wykonania „zdjęć mobilnych”. Wreszcie, co zdaje się najważniejszą zaletą, pozwoliło to „komponować obrazy, w których stosunek intymności pierwszego planu do rozciągłości tła jest bardziej zgodny z dynamicznym widzeniem ludzkiego oka”²¹. Ta cecha zdaje się dla twórcy najistotniejsza ze względu na możliwość zachowania przez niego zamierzonej odpowiedniej relacji z każdym z bohaterów z osobna oraz wszystkich postaci z krajobrazami, w które niepostrzeżenie wrosli przez lata życia w nich. Ta integracja przyjmuje formę monolitu, który w filmie daje się zauważyć od pierwszych chwil jazdy kamerą – uchwycony w niej pejzaż przyjmuje nas, a mieszkańcy są zżyci z naturą; topografia stanowi wyraz relacji społecznych (farmy są oddalone od siebie), rodzinnych (przywiązanie do najbliższych) i toczącej się powoli historii, która zmienia wieś.

Omówione tu techniczne komponenty wskazują nie tylko na staranność, z jaką twórcy przygotowali ostatni z filmów trylogii, lecz także na niezwykle przemyślaną koncepcję umożliwiającą im uzyskanie pożądanego efektu – zrealizowanie filmu, w którym nie zagubił się elementarny dla przedstawienia składnik, a mianowicie relacja człowieka z jego otoczeniem, podkreślona powolną jazdą z kamerą zamontowaną na ciężarówce. Podobnie jak para twórców wjeżdżamy z nią do świata, który istnieje obok nas, ale jest odległy. Filmowe zdjęcia dały szansę wykreowania „impresjonistycznego portretu” tej rzeczywistości, złożonego z jazdy na kolejne farmy, do innych rolników. Kiedy oglądamy te podróże autem, zwłaszcza tę w sekwencji

¹⁹ *Ibidem*, s. 12.

²⁰ *Ibidem*, s. 11.

²¹ *Ibidem*.

otwierającej, może się zrodzić niezwykle poczucie, że mamy do czynienia z fikcyjnym filmem drogi z całą jego kinowością, na którą oprócz wysokiej jakości obrazu składa się stabilny ruch – niezwykle wyważony, doskonały w swej ciągłości i pewnej stałości, bez niepotrzebnych wstrząsów czy chybotliwości. Depardon przyznał, że na jego decyzję rozpoczęcia dzieła od wielkiego, utrzymanego w kinowym stylu wjazdu na farmę wpłynęły wcześniejsza projekcja *Gerry'ego* Gusa van Santa (2002) oraz własne poruszające doświadczenia z drogi przez amerykańskie pustynie. Przy zastosowaniu tego sprzętu dało się osiągnąć podobny efekt. „Wszystko jest ostre, zarówno postaci, jak i krajobrazy, nie ma potrzeby filmowania ich w dwóch osobnych ujęciach [...], relacja z krajobrazem staje się tu Sztuką Ziemi (Land Art)”²² – stwierdza autor. Spostrzeżenie twórcy prowokuje do zbadania, w jakim stopniu krajobraz rzeczywiście wyznacza w filmie istotny obszar i wchodzi w relacje zarówno z bohaterami, jak i widzami. Wszystkie elementy współgrają tutaj ze sobą. Wybrany przez Depardona sposób filmowania sprawia, że kamera nie jest obserwująca, lecz raczej uczestnicząca, tak jak wtedy, gdy reżyser filmuje przy stole parę starszych ludzi podczas jedzenia śniadania i kiedy przyjmuje zaproszenie na filiżankę kawy oraz kawałek ciasta, nie ujawniając swej postaci w planie, ale sygnalizując swoją obecność.

Upływ czasu wyznaczają kolejne jazdy do innych farm i ludzi oraz powroty w te same okolice. Widzimy krajobrazy zmieniające się wraz z porami roku. Bohaterami filmu są małżonkowie u schyłku swych dni pracy, młode małżeństwa z dziećmi, samotny mężczyzna, który zimą spędza czas na dialogu z telewizją, czy starsi bracia sami zajmujący się całym gospodarstwem. Kadry pokazujące postaci są komponowane niczym fotograficzne portrety. Łączą się w nich porządki filmowe i fotograficzne, podobnie zresztą jak w obrazowaniu pejzaży wsi, gdzie rzeczywistość nie podlega dynamicznym zmianom, co reżyser podkreśla niespiesznymi ruchami, jazdami, momentami zatrzymania wzroku na jakimś obrazie, szczególnie w krajobrazie, który nie musi być spektakularny ani wyjątkowo atrakcyjny. Filmowanie wsi przez Depardona ma charakter dostojnego i majestatycznego chwytania tego, co nadal trwa, choć już znika. Twórca pokazuje, jak istotne są zespolenie człowieka z jego otoczeniem, podporządkowanie mu się przez gospodarzy, którzy przejawiają świadomość swojej zależności wobec natury i ziemi. W finale jeden z bohaterów, Marcel Privat, mówi jednak, że to koniec: koniec życia, jakie zna, koniec życia w ogóle, wsi w starym stylu, może także koniec filmu... Świadomość końca od początku zresztą towarzyszyła filmowcom, którzy pragnęli zachować proste chwile, pejzaże i związanych z nimi ludzi,

²² *Ibidem*, s. 12.

wrośniętych w kamieniste zbocza pagórków, wąskie drogi, przez które pędzą stada owiec, nie zważając ani na pogodę, ani na to, że tarasują przejazd ciężarówky z kamerą. Przypadkowość relacji i niearanżowanie spotkań przy jednoczesnym zapowiadaniu wizyt, aby nie wprowadzać zamętu w życie rolników i nie zaskakiwać ich swą obecnością, dają efekt autentyczności i poczucie komfortu po obu stronach kamery. Pokazuje ona to, co jest, bez zbędnych upiększeń, inscenizacji, gry światła czy wyszukanego dźwięku (ujęciom często towarzyszy cisza), sztucznego organizowania przestrzeni w gospodarstwach bądź na zewnątrz. Depardon stara się unikać reżyserowania bohaterów oraz krajobrazów; nie ingeruje, lecz toczy opowieść o świecie, który jest autonomiczny – istniał przed jego przyjazdem i pozostanie po wyjeździe, choć będzie się zmieniał.

Twórca przyznał, że *La vie moderne* to swego rodzaju rozliczenie się z dzieciństwem spędzonym na farmie. Nigdy, nawet będąc już uznanym twórcą, artysta nie sfotografował ani w inny sposób nie udokumentował życia swego ojca. Sam niemal uciekł ze wsi po to, aby zostać fotografem. Tak mówił o tym przy okazji przystąpienia do realizacji filmu:

Po co robić trzy identyczne formy, ten sam aparat, tego samego autora, w tych samych miejscach? Przeciwnie, chciałem zaznaczyć różnicę, bo nie jestem już tą samą osobą co w 1998 roku. Ten sam temat, chłopi, ale ja jestem inny, uwolniłem się od tego ciężaru, który był trochę zemstą, trochę żalem, że nie sfilmowałem ojca²³.

Czy to rodzaj spóźnionego dokumentu o wsi ojca, pozbawiony jego obecności? Na pewno w swych wyborach formalnych Depardon zmierzał do tego, aby obraz wsi i ludzi był piękny, dobry technicznie, przemyślany narracyjnie oraz – mimo prostoty – złożony w wymowie i formie. Twórca wybrał kamerę dającą poczucie kinowości, a jego bohaterowie nie pozostali anonimowi. Przeciwnie, zaprezentowano ich w czołówce niczym gwiazdy kina amerykańskiego. Równocześnie jednak spotkania z nimi miały charakter intymny, mimo obecności kamery i dialogu prowadzonego przez reżysera. Budowanie tych relacji odbywa się naturalnie, bez sentymentalizmu czy idealizowania miejsc i ludzi, za to z sympatią, a nawet empatią (co wynika być może ze związku reżysera z podobnymi miejscami i ludźmi).

Thierry Meranger uważa, że:

oryginalność ostatniej części tryptyku polega na ujawnieniu jej autofikcyjnego charakteru: Depardon, prawdziwie nowoczesny człowiek, najpierw opowiada o własnych poszukiwaniach. Nie ukrywając niczego, w wywiadzie powiedział o wzrusza-

²³ *Ibidem*, s. 11.

jącym pragnieniu: o uleczeniu rany spowodowanej tym, że nie mógł, nie wiedział i nie chciał filmować swojego ojca na rodzinnej farmie w Garet²⁴.

Na ten aspekt twórczości Depardona zwraca także uwagę Raymond Bellour, który podkreśla jej autobiograficzny wymiar, kształtowany m.in. poprzez fotograficzność ujęć filmowych. W przypadku *La vie moderne* autor otwarcie mówił o swojej potrzebie powrotu do wiejskiej przeszłości i uważał samego siebie za jeden z podmiotów / jednego z bohaterów tego filmu. Do refleksji skłania również jego dążenie do zastosowania stylu kinowego wraz z fotograficznym efektem osiąganym dzięki zatrzymaniom, naturalnemu oświetleniu czy wreszcie ciszy, która towarzyszy przedstawieniom. Codziennność staje się tu sferą najważniejszą, wyjętą z niebytu, z marginesu zwyczajności, która nie jest dziś atrakcyjna. W ten sposób twórca przywraca ją pamięci, wpisuje w ciąg czasu. Autor podkreśla rolę czasu, wydobytego dzięki zastosowaniu medium kinowego z jego czasowością, sygnaturą upływu, z której skwapliwie korzysta. W powolności ujęć, przywiązaniu do portretowania postaci i starannym kadrowaniu odnajdujemy ślad fotografii, która ma w sobie pamięć, a nawet jest pamięcią (zgodnie z refleksją barthes'owską). Jak stwierdza jeden z krytyków:

Po klasycznym obejrzeniu filmu Depardona my, widzowie, zostaliśmy jak zwykle jedynie ze wspomnieniem obrazów, ze wszystkimi niespójnościami, jakie to ze sobą niesie, ale ze wspomnieniem obrazów, które same w sobie były jedynie obrazami pamięci, fotograficzną autobiografią ukazaną na taśmie filmowej. Podwójna niespójność. Dwa obrazy mentalne. To właśnie ta „słabość”, którą jedynie kino może nam ukazać, stanowi o sile fotografii²⁵.

Połączenie wrażliwości fotografa i filmowca przynosi w tym przypadku bardzo pożądany efekt. Działanie twórcy nie jest skalkulowane na spektakl; raczej idealnie wiąże się z tematem *La vie moderne*, którym jest zanikająca forma życia francuskiej prowincji, ukazywana w sposób zarówno niecukrowany, jak i niesiermiężny. Długi czas trwania ujęć i wjazd kamery na farmę długą, krętą drogą (która czasem wiję się jak labirynt) natychmiast eksponują znaczenie natury, a forma przedstawienia jej nie pozostawia wątpliwości, że Depardon doskonale wie, jak istotną rolę pejzaż odgrywa w jego projekcie, przede wszystkim zaś w życiu mieszkańców. Towarzysząc bohaterom filmu, kamera nie izoluje ich z otoczenia – byłby to bowiem nienaturalny gest w sytuacji, kiedy ich tożsamość jest niemal zrośnięta z krajobrazem wsi. Posługując się prostymi środkami, np. ukażując szerokie plany, reżyser podkreśla, że jego „aktorzy” są elementami

²⁴ Th. Méraner, *Paysans et modes*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638, s. 19.

²⁵ Ph. Dubois, *Photographie et Cinema. De la difference a l'indistinction*, Paris 2021, s. 46.

większej całości; są zgrani z pejzażem, który ich „wychował”. On wpływa na nich, a oni kształtują go zgodnie z potrzebami i ze zdrowym rozsądkiem.

Pejzaże kontemplacji w tym filmie nie odgrywają roli *stricte* estetycznej. Za pomocą opisanych tu środków fotograficznych i filmowych twórca pragnie zapewnić w świadomości widzów miejsce zapomnianym, niechcianym (może wstydliwym) lokalnym przestrzeniom. Krajobrazy stają się ekranami refleksji o przemijaniu, życiu, upływie czasu, codzienności, która – jak każda zwyczajność – jest niedostrzegalna i pozornie pozbawiona znaczenia, a którą Depardon chce przywrócić spojrzeniu. Na przekór prędkości i chaosowi współczesnego świata jego spojrzenie skierowane na wieś wydobywa to, co zwykle, pomijane, często zapomniane. Twórca działa tak, jak chciałby tego Michel de Certeau, który stwierdza, że „historyka codzienności interesuje to, co niewidoczne”²⁶. To właśnie niewidoczne decyduje o tożsamości, nie tylko zresztą lokalnej, bowiem „codziennosc jest tym, co tkwi w nas głęboko, wewnątrz”²⁷. W *La vie moderne* kontemplacja obrazów życia ludzi splecionych z pejzażem pozwala na „podążanie śladem konkretnej codzienności, ujawnienie jej splotów w przestrzeni pamięci”²⁸, jak deklarował autor *Wynaleźć codzienność* (2011).

Film Depardona i Nougaret każe nam zatrzymać się, podporządkować niespieszności rytmu wiejskiego życia rolników w krajobrazie, który ich definiuje i bez którego ich tożsamość nie jest możliwa. W pośpiechu naszego świata i życia reżyser pokazuje, że można zwolnić. Odosobnione nieco krajobrazy łąk, zarośniętych pastwisk, zwirowych dróg ogrodzonych prowizorycznym metalowym płotkiem, ukazane w spokojnych, przydługich travellingach i niemal nieruchomych ujęciach, oferują czas na refleksję.

Tytułem podsumowania: pejzaży kontemplacji ciąg dalszy

Powrót do klasycznego rozpoznania autorstwa Benjamina skutkuje u Thomasa Elsaessera odnowieniem czy też raczej reinterpretacją nie samej idei odbioru kontemplacyjnego, lecz podejścia do CCC. Filmy z określoną strukturą wypowiedzi i wzmocnioną estetyką autor proponuje określać jako „kino po muzeum”. „Kino kontemplacji” staje się miejscem ekspozycji analogicznie do przestrzeni muzeum. Propozycja ta jest bliska podejmowanym przez Daneyę refleksjom na temat odpowiedniości pomiędzy ruchem w filmie a nieruchomym osadzeniem widza. Atrakcyjność kina kontemplacji, często osiągnięta dzięki zastosowaniu pejzaży skłaniających do zatrzymania uwagi

²⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011, s. XXIII.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

i zadumy w stosunku do całości reprezentowanego, niewątpliwie polega na samym akcie kontemplacji, w którym uczestniczy widz.

Elsaesser dostrzega analogię pomiędzy kryzysem kina i kryzysem muzeum jako instytucji. W ich współpracy widzi szansę na kompromis podupadających przestrzeni – w muzeum wystawia się filmy, które niejednokrotnie stają się rodzajem wizualnych „holdów” dla artysty, lub tworzy się z nich instalacje i organizuje filmowe festiwale. „Dwa przykłady – pisze – mogą mi posłużyć jako punkt wyjścia, a mianowicie w jaki sposób «powolne» lub «kontemplacyjne» kino można postrzegać jako kino «po muzeum» lub «kino uwagi pośród rozproszenia», w tym sensie, że same różnice pomiędzy dyspozycjami kina i muzeum stają się produktywne”²⁹. Autor podkreśla wzajemność relacji kina i muzeum oraz związek uwagi i rozproszenia. W rezultacie podjętych rozważań wykazuje sojusz kina i muzeum, kina w muzeum, kina po muzeum (i po filmie!). Ponadto jego celem jest uwolnienie idei powolności z technicznych uwarunkowań po to, aby wskazać na istnienie uwagi w rozproszeniu (por. krótkie chwile ukierunkowanej uwagi). Wreszcie – co dla rozważań o pejzażu najbardziej istotne – dostrzega on, że nawet filmy z szybką akcją, zawierające krajobrazy kontemplacyjne, skupiają uwagę widza i potrafią działać jak obraz na ścianie muzeum.

O nurkowaniu w krajobraz wspomina z kolei Alain Mons, który w rozważaniach o kinowej kontemplacji podejmuje przede wszystkim temat cichego pejzażu. Autor w mniejszym stopniu podkreśla techniczny aspekt tego zjawiska, a zdecydowanie więcej znaczenia dostrzega w fenomenologicznej immersji ciała fizycznego i wyobrazonego w sfilmowany pejzaż: „Od kiedy spojrzenie zanurzy się w obraz, nie ma już odskoczni, pozostaje odrębność atrakcyjnego przedmiotu poza reprezentacją”³⁰.

Pejzaż refleksyjny – w istocie kontemplacyjny – jest charakterystyczny dla współczesnego kina, o czym przekonują liczne przykłady. Dzięki zastosowaniu odpowiednich technik potrafi on emanować spokojem, wywoływać zawieszenie uwagi, rodzaj zamyślenia, które może przybierać różne formy: nostalgii, pamięci, estetycznego uniesienia itp. Dominique Paini³¹ dostrzega u twórców filmowych, których łączy specyficzne podejście do kwestii pejzażowych (np. chmur, wody, nieba), rodzaj wspólnoty, pozwalającej nazywać ich „filmowcami myśli”. Bez wątpienia bowiem pejzaż filmowy, a szczególnie kontemplacyjny, jest pejzażem myśli, ponieważ przykuwa uwagę oraz wyzwała u bohatera i widza rodzaj hipnotycznego niemal zawieszenia uwagi w rozpedzonym świecie.

²⁹ Vide Th. Elsaesser, *op. cit.*, s. 219–245.

³⁰ A. Mons, *Paysages d'Images. Essais sur les formes diffuses du contemporain*, Paris 2002, s. 109.

³¹ Vide D. Paini, *L'Attrait des nuages*, Paris 2010.

BIBLIOGRAFIA

- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, wyb., posł. i przekład B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bellour R., *L'entre-image. Photo, cinéma, vidéo*, Paris 2020.
- Bellour R., *Pensée du cinéma. Les films qu'on accompagne. Le cinéma qu'on cherche a ressaisir*, Paris 2016.
- Benjamin W., *Anioł historii*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. 2. Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011.
- Daney S., *From Movies to Moving*, „La Recheres photographiques” 1989, nr 7.
- Dubois Ph., *Photographie et Cinéma. De la difference a l'indistinction*, Paris 2021.
- Elsaesser Th., *Attention, Distraction and the Distribution of the Senses: «Slow», «Reflexive» and «Contemplative» between Cinema and the Museum*, „Panoptikum” 2021, nr 26(33).
- Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638.
- Frondon J.-M., *La ferme. Depardon Nougaret*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638.
- Kita B., *Przestrzeń kadru / poza kadrem. O fotograficznych ujęciach w „Idzie” i „Zimnej wojnie” Pawła Pawlikowskiego*, „Białostockie Studia Literackie” 2022, nr 21.
- Kita B., *Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1.
- Lubelski T., *Nowa fala 60 lat później*, Kraków 2017.
- Méranger Th., *Paysans et modes*, „Cahiers du Cinéma” 2008, nr 638.
- Mons A., *Paysages d'Images. Essais sur les formes diffuses du contemporain*, Paris 2002.
- Morin E., *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- Paini D., *L'Attrait des nuages*, Paris 2010.
- Rancière J., *Le spectateur émancipé*, Paris 2008.
- Zalewski A., *Dalekie głosy, utajone życie*, [w:] *Pamięć kina*, red. A. Gwóźdź, B. Kita, Katowice 2013.
- Zawojski P., *Twórca wyzwalający rzeczywistość przeciwko dyktatowi mise-en-scene? Five Abbasa Kiarostamiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 122.

Barbara Kita – dr hab., prof. UŚ, kulturoznawczyni, filmoznawczyni. Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się teorią filmu i nowych mediów (zwłaszcza francuskiej proweniencji). Interesują ją problematyka obrazu, przestrzeni oraz pejzażu. Autorka książek *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów* (2003) oraz *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* (2013). Redaktorka tomu *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (2006). Współredaktorka (z Andrzejem Gwoździem) książki *Kino pamięci* (2013), z Magdaleną Kempną-Pieniążek – książek *Filmowe pejzaże Europy* (2017) i *Filmowe pejzaże Ameryk* (2020), a z Iwoną Copik – *Kultury obrazu-tabu-edukacja* (2018). Autorka publikacji na temat estetyki kina i fotografii oraz pejzażu kinowego, m.in. dla „Kwartalnika Filmowego”, „Przeglądu Kulturoznawczego”. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. ORCID: 0000-0003-3616-9863. Adres e-mail: <barbara.kita@us.edu.pl>.

Barbara Kita – Ph.D., cultural studies, film scholar, Associated Professor at the Institute of Cultural Sciences at the University of Silesia. She deals with the theory of film and new media (especially of French provenance), and is interested in issues of image, space and landscape. Author of the book *Between Spaces. On New Media Culture* (2003) and *The Arrested Image. Practice and Theory of the Late Godard* (2013). Editor of *Spaces of Identity in Contemporary European Cinema* (2006) and co-editor (with Andrzej Gwóźdź) of the book *Cinema of Memory* (2013). Co-editor (with Magdalena Kempna-Pieniążek) of the books *Film Landscapes of Europe* (2017) and *Film Landscapes of the Americas* (2020), and (with Ilona Copik) *Cultures of image-tab-education* (2018). Author of publications on the aesthetics of cinema and photography and cinematic landscapes, e.g. for “Kwartalnik Filmowy”, “Przegląd Kulturoznawczy”. Member of the Polish Society for Film and Media Studies. ORCID: 0000-0003-3616-9863. E-mail address: <barbara.kita@us.edu.pl>.