

Grenadyjskie lustro wody, czyli krajobraz polisensoryczny w eksperymentalnym kinie José Val del Omara

ABSTRACT. Kamila Żyto, „Grenadyjskie lustro wody”, czyli krajobraz polisensoryczny w eksperymentalnym kinie José Val del Omara [The polysensory landscape in the José Val del Omar's experimental film *Water-Mirror of Granada*]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 369–384. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.20>.

The article constitutes an examination of the manner in which José Val del Omar, a Spanish film director, cinema theorist, and inventor originating from Granada with a profound connection to the locale, constructs the city's landscape within his oeuvre. The primary focus lies on his experimental film of the series, *Triptico Elemental de España* (*Elementary Triptych of Spain*), titled *Water-Mirror of Granada*. Omar derives inspiration and fascination from the cultural and natural landscapes of this Andalusian region, situated at the confluence of diverse cultures and religions, characterized by the historical turmoil it endured, strategically positioned along a trade route, and drawing its economic vitality therefrom. Nonetheless, his way of constructing landscape diverges from the conventional predispositions of the cinematic medium he employs. In his film, Granada transcends being a mere visual representation, an object of aesthetic and idealizing scrutiny, to become a landscape comprehended experientially, particularly in a mystical sense. Hence, it is not simply presented for the viewer's pleasure of distanced watching but showcased in a manner that facilitates polisensory experience. Omar's portrayal of Granada emerges as a city fundamentally experienced rather than contemplated from a distance.

KEYWORDS: José Val del Omar, experimental cinema, Spanish cinema, landscape, polisensory experience

Ernest Hemingway pisał ongiś: „Gdybyśmy musieli odwiedzić jedno miejsce w Hiszpanii, powinna to być Grenada”¹. Inny intelektualista, tym razem Hiszpan, Federico García Lorca, który właśnie w tym mieście zginął tragicznie z rąk frankistów, uważał: „Godziny [w Grenadzie – K.Ż.] są dłuższe i bardziej smakowite niż w jakimkolwiek innym mieście w Hiszpanii. Tamtejsze zmierzchy zaś to stale zmieniające się morze światła, które nigdy się nie kończy” i dodawał: „Prowadzimy długie rozmowy z przyjaciółmi na

¹ Ten cytat pojawia się w wielu przewodnikach poświęconych miastu oraz blogach opisujących jego uroki. Nigdzie nie podano jednak jego danych bibliograficznych. Funkcjonuje przede wszystkim jako koło zamachowej promocji regionu. Pisarz odwiedził Madryt i Pampelunę, ale to Grenada wywarła na nim szczególne wrażenie i ten fakt jest wykorzystywany do dziś.

środku ulic”². Jednym z owych przyjaciół najprawdopodobniej był urodzony w 1904 roku Grenadyjczyk, fotografik, wynalazca i filmowiec José Val del Omar. Obu artystów – jak i wielu innych twórców – fascynował ten szczególnie zakątek Europy. Omara i Lorcę, należących do tego samego pokolenia politycznych dysydentów (Generación del 27), łączyła także podobna zmysłowa wrażliwość, z jaką postrzegali to miejsce. Hiszpański filmowiec, poeta audiowizualności oraz wizjoner X Muzy, korzystając z własnych wynalazków oraz działając wbrew okulocentrycznej specyfice medium, jakim się posługuje, czyni Grenadę wyjątkową.

Grenadyjskie peregrynacje

Dla Omara Grenada przez całe życie stanowiła źródło artystycznych inspiracji. Choć opuścił ją jako stosunkowo młody człowiek³, powracała w jego filmach eksperymentalnych, dokumentach czy na fotografiach. W 1921 roku na taśmie 35 mm nakręcił krótkometrażową niemą etiudę zatytułowaną *En un rincón de Andalucía* (*W zakątku Andaluzji*), którą następnie, niezadowolony z rezultatu, zniszczył. Powstała pod wpływem sztuki teatralnej José Maríi Granady *El niño de oro. Te portas como quien eres* (1922). Omar wyobraził sobie, że jego bohater – podobnie jak protagonista przywołanej komedii – jest niewidomy. Motyw ślepoty będzie ważny w kontekście analizowanego filmu, bowiem mimo iż reżyser jest twórcą pracującym z obrazem, nie uprzywilejowuje wzroku jako zmysłu poznania. Do zniszczenia wspomnianego obrazu doszło po pobycie w górach, w którego trakcie uznał, że forma jego filmów powinna być intensywniejsza, a samo pokazywanie krajobrazu nie jest satysfakcjonujące. Ponad dekadę później Omar zrealizował inny, także niemy dokument – *Vibración de Granada* (*Grenadyjskie wibracje*, 1935). Zapowiadał on jego późniejszą dojrzałą twórczość, zwłaszcza *Grenadyjskie lustro wody*. W dziele tym pojawiają się wizualne motywy, które pozostaną obsesją artysty do końca życia i będą powracały w wielu jego filmach. Przede wszystkim jednak jest to zapowiedź charakterystycznej poetyki Omara – lirycznej, abstrakcyjnej, polisensorycznej. Ta z kolei będzie pokłosiem wykorzystywanych przezeń środków stylistycznych i technicznych rozwiązań, jakie sam wypracował, często wyprzedzając swoją epokę.

² „Las horas son allí más largas y sabrosas que en ninguna otra ciudad de España. Sostenemos con los amigos largas conversaciones en medio de sus calles”. *Vide* F.G. Lorca, *Granada. Paraíso cerrado para muchos*, [w:] *Impresiones y Paisajes*, 1918 (tłum. moje – K.Ż.), <https://afemefa.com/granada-paraíso-cerrado-para-muchos-por-federico-garcia-lorca/> (dostęp: 10.11.2024).

³ Wojna domowa zastała go w Walencji. Po jej zakończeniu osiedlił się w Madrycie.

Istotny jest już sam tytuł dokumentu, odsyłający do sposobu pokazywania Grenady – doświadczanej i postrzeganej przede wszystkim w rozedrganiu, pulsowaniu, ruchu. Miasto – takie, jakim Omar chciał je ukazać – przede wszystkim więc wibruje. Owo wibrowanie stanie się i słyszalne, i odczuwalne, gdy reżyser 20 lat później zrealizuje *Grenadyjskie lustro wody*.

Zanim jednak ten film powstanie, na początku lat 50. Omar będzie autorem instalacji artystycznej *Mensaje Diafónico de Granada* (*Diafoniczna wiadomość z Grenady*), będącej realizacją gatunku „niewidzialne auto sacramental” – alegorycznego dramatu religijnego. W dorobku twórcy jest to wczesny eksperyment sensoryczny, bazujący na tym, że:

Wewnątrz kuli widz słyszy tylko głosy różnych postaci, odbiera różnokolorowe światła i doznania węchowe. Każdy głos jest emitowany przez inny kanał słuchowy, ponieważ instalacja będzie składać się z czternastu niezależnych kanałów dźwiękowych, emitujących różne odgłosy, które przywołają miejsca i doznania⁴.

Po raz kolejny wzrok jest tu zmysłem nieodgrywającym prymarnej roli. Epilogiem grenadyjskich fascynacji Omara są *Variaciones sobre una granada* (*Wariacje na temat granatu*, 1979), czyli etiuda łącząca wiele technik, poświęcona owocowi stanowiącemu symbol Grenady⁵. Powstała ona w ostatnim okresie życia artysty, w jego laboratorium PLAT (*Picto-Lumínica-Audio-Tactil*), w którym eksperymentował z nowymi technikami audiowizualnymi, takimi jak wideo i laser.

W tym kontekście nie dziwi, że Grenada stała się bohaterką pierwszego filmu eksperymentalnego, należącego do *Tryptyku hiszpańskich żywiołów* (*Tríptico elemental de España*, 1953–1995). Tryptyk ten to najważniejsze osiągnięcie reżyserskie w dorobku twórcy, emocjonalna i duchowa podróż Omara przez Hiszpanię. Składają się nań – oprócz *Grenadyjskiego lustra wody* – *Ogień w Kastylii* (*Dotykowa wizja pustkowi strachu*) (*Fuego en Castilla* [*Tactil Visión del páramo del espanto*], 1958–1960) oraz *Galicyska pieszczota* (*Z błot*) (*Acariño Galaico* [*De barro*], 1961–1995). Dzięki nim można odbyć wędrówkę z południa na północ kraju – z Andaluzji, przez Kastylię, aż po Galicję. Hiszpański filmowiec łączy każdy z tych regionów z innego rodzaju doświadczeniem, wyrażanym za pomocą odpowiadającego mu i oddającego jego charakter jednego z czterech żywiołów. Co istotne, żywioły te stanowią elementy lokalnego krajobrazu i oddają jego charakter. Andaluzja płynie, Kastylija płonie, a Galicja tonie w błocie. Ponadto zostają

⁴ E. Romea Parente, „Mensaje diafónico de Granada” de José Val del Omar: auto sacramental sensorial, „Dialogía” 2017, nr 11, s. 155.

⁵ Vide <https://proyector.info/profile/jose-val-del-omar-variaciones-sobre-una-granada/> (dostęp: 21.03.2025).

one powiązane z etapami życia – narodzinami (woda), śmiercią (ziemia), dojrzewaniem i rozwojem (ogień), a także są doświadczane za pomocą różnych zmysłów.

Wbrew dyktatowi widzenia

Celem artykułu jest próba uchwycenia tego, jak Omar w jednym ze swoich pierwszych esejów audiowizualnych pt. *Grenadyjskie lustro wody* (*Wielka siguiriya*) (*Aguaespejo granadino* [*La gran siguiriya*], 1953–1955) konstruuje krajobraz rodzinnego miasta. Grenada w otwierającym tryptyk dziele to przede wszystkim miasto na wiele sposobów rozedrgane oraz – jak twórczość Omara – niejednoznaczne, niepoddające się jakimkolwiek klasyfikacjom. Położone w nietypowym punkcie na mapie, swoją wyjątkowość zawdzięcza współistnieniu wielu kultur. Jest to miejsce naznaczone przede wszystkim wpływami arabskimi i katolickimi. Jego historię oraz specyfikę tworzyli Żydzi, Romowie, muzułmanie, Hiszpanie – zarówno biedacy, jak i bogacze. Ten zakątek Ziemi, usytuowany między morzem a górami, na styku islamskiego Orientu i katolickiej Europy, Omar pokazuje takim, jakim go odczuwa, a nie jakim go widzi. Reżyser konstruuje krajobraz tak, by odbiorca miał wrażenie doświadczania go za pomocą różnych zmysłów. Nie stanowi on – jak w przypadku większości filmów, obrazów malarskich czy sztuk audiowizualnych – obiektu „do patrzenia”, przestrzeni poddanej kontroli spojrzenia. Co ważne, posługując się obrazem, Omar unika uprzywilejowania wzroku i dyktatu poznania zapośredniczonego w tym zmysle.

W konsekwencji na poziomach zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrz-diegetycznym można tu odnaleźć motywy i wątki sugerujące brak uprzywilejowania widzenia. Po pierwsze, towarzysząca obrazom narracja pozakadrowa podejmuje wątek ślepoty zawsze w odniesieniu do istot ludzkich lub w ich kontekście. Zza kadru padają następujące słowa: „Ślepe są istoty, które stąpają po ziemi” („Ciegas. Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo”) oraz: „Jak ślepym jesteś, będąc sobą. Tak otwarty!” („Qué ciegas! Estando tú ¡Tan abierto!”), a wreszcie: „Jakże ślepe są stworzenia, jeśli ich rozumowanie nie znajduje się nawet w cieniu ich ciała” („Qué ciegas son las criaturas si sus razones no se alcanzan ni a la sombra de sus cuerpos”). Po drugie, takie właśnie, czyli pozbawione wzroku, są postacie pojawiające się w filmie. Wydają się niewidome, a więc i niewrażliwe na to, co je otacza. Ich oczy albo są zamknięte, albo zdają się niezdolne do zobaczenia cegogokolwiek. Ich spojrzenia są błędne, niekiedy utkwione w jednym punkcie, gałki oczu są skierowane ku górze, one same zaś zdają się

nie dostrzegać niczego, co znajduje się wokół. Motyw ślepoty zostaje także zakodowany w elementach krajobrazu. Jaskinie usytuowane na wzgórzach przypominają martwe oczodoły, a ponadto w montażu zostają zestawione z pozbawionymi gałek oczami płaskorzeźb zdobiących Alhambrę. Wreszcie twarze postaci odbijają się, jak głosi tytuł filmu, w lustrze wody (tafli stawów, fontann, oczek wodnych). Ich obraz jest jednak zniekształcony, daleki od wiernego odwzorowania. Oblicza mieszkańców miasta zostają ukazane jako rozmazane lub zdeformowane. Tym samym Omar sugestywnie wskazuje na widzenie jako niewystarczający oraz niejedyny sposób poznawania rzeczywistości i podważa jego wszechmocność.

Wzrok, choć obecny, nie determinuje także sposobu konstruowania krajobrazu w filmie Omara. Ważniejsze jest to, jakim się go odczuwa i doświadcza, zaś „potrzeba dotknięcia, fizycznego «poczucia» obiektu jest ukryta w działaniu patrzenia”⁶. Co więcej, obraz filmowy, często przekształcany dzięki technicznym zabiegom, uruchamia i implikuje doświadczenie polisensoryczne. Oblicze Grenady jest w rezultacie inne niż to znane z pocztówek, dokumentów czy tradycyjnych okulocentrycznych przedstawień ikonograficznych. W konsekwencji nie mamy do czynienia z krajobrazem miejsca, ale raczej z jego „wizjonerską geografą”⁷.

W krainie zmysłów

Znaczenie i funkcja zmysłów w budowie świata przedstawionego w twórczości Omara znajduje odzwierciedlenie w teorii Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik, która pisze o tzw. fokalizacji zmysłowej. Badaczka przywołuje tę kategorię narracyjną w kontekście literatury, ale jej konstatacje można zastosować także w odniesieniu do sztuk audiowizualnych⁸. W jej ujęciu fokalizacja zmysłowa to „figura podmiotowego doświadczenia sensualnego konstruującego świat przedstawiony oraz figura czytelniczego doświad-

⁶ *Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, red. G. Saenz de Buruaga, Madrid 1995, s. 172.

⁷ Gonzalo de Lucas i Iván Pintor Iranzo piszą: „Miejsce, do którego prowadzą nas filmy Val del Omara, jest również domem dla regionu, pozostaje ontologicznie realne i dostępne poprzez poetyckie podejście do rzeczy samych w sobie. Laboratorium PLAT (*Picto Lumínica Audio Táctil*), w którym Val del Omar tworzył swoje innowacyjne rozwiązania w zakresie techniki i montażu, stanowi również miejsce do podtrzymywania tej «wizjonerskiej geografii»”. *Vide* G. de Lucas, I. Pintor Iranzo, *Poetics of Editing in „Aguaespejo granadino”: Aesthetic, Tehnological, and Pedagogical Research into the Experience of the Spectator in the Work of Jos Val del Omar*, „L’Atalante” 2017, nr 24, s. 167.

⁸ Więcej na temat fokalizacji w kontekście filmu – *vide* R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019.

czenia lekturowego”⁹. Opiera się ona na różnych bodźcach sensorycznych, przy czym niekoniecznie uprzywilejowuje wzrok. Rembowska-Pluciennik wskazuje też na różne jej funkcje. Co istotne, focalizacja zmysłowa nie jest przypisana jednemu podmiotowi percypującemu, ale reprezentuje doznania różnych instancji nadawczych. Pozostając multimodalną formą opowiadania o świecie, pozwala przekroczyć czasoprzestrzenne ograniczenia, lecz wciąż stanowi regulator informacji narracyjnej oraz decyduje o rozpiętości dostarczanych informacji¹⁰. Informacja dotycząca smaku jabłek z dzieciństwa jednego z bohaterów relokuje odbiorcę w czasie i przestrzeni, ale jednocześnie zakreśla horyzont poinformowania.

W przypadku filmu Omara trudno jednoznacznie wskazać focalizatora. Może nim być narrator, którego głos ponadkadrowy stanowi integralną część filmu. Jednocześnie taką funkcję wydaje się pełnić pozatekstowa instancja nadawcza. Rozstrzygnięcie tego dylematu nie jest jednak kluczowe. Zasadnicze okazuje się to, że krajobraz doświadczany jest zmysłowo i oddziałuje polisensorycznie, przy czym kluczową rolę katalizatora i przekaznika zmysłowych wrażeń odgrywa woda. Mamy tu też do czynienia z połączeniem kategorii ucieleśnienia i umiejscowienia¹¹. Eksponowana woda wywołuje określone odczucia, ale i jest łączona z konkretnymi miejscami. Ponadto w filmie hiszpańskiego twórcy na wizję Grenady składają się obrazy dwóch miejsc położonych po przeciwnych stronach miasta. Pierwszym jest dawna siedziba emirów mauretańskich, czyli Alhambra. Ten okazały kompleks góruje nad miastem i jest doświadczany jako majestatyczna perła architektury umożliwiająca kontemplację przeszłości. Drugie stanowi Sacromonte (Święte Wzgórze) – dzielnica zamieszkiwana przez biedotę, głównie andaluzyjskich Romów, ale i wyznawców judaizmu czy muzułmanów, którzy zostali tam wygnani, gdy kontrolę nad Grenadą przejęli katoliccy królowie. W fontannach i sadzawkach pałacu odbijają się przede wszystkim twarze Cyganów, choć nie byli oni jego mieszkańcami. W ten sposób dokonuje się zespolenie różnych części miasta. Lustrzana tafla mediuje między przestrzeniami, zespala je, wydają się one bowiem leżeć tuż obok, co wpływa na postrzeganie i odczuwanie miejskiego krajobrazu.

Przed wszystkim jednak focalizacja zmysłowa decyduje o relacji focalizator – widz¹². Oddając punkt widzenia czy to postaci, czy narratora, uwidocznia autorskie wpływy w tekście filmowym, bowiem w efekcie uprzywilejowywania jednych zmysłów nad inne autor sygnalizuje własne preferencje.

⁹ M. Rembowska-Pluciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 586.

¹⁰ *Ibidem*, s. 586–589.

¹¹ *Ibidem*, s. 591.

¹² *Ibidem*, s. 592.

Wreszcie zabieg focalizacji zmysłowej apeluje do doświadczeń cielesnych i wywołuje relacje emocjonalne. Doświadczenia zmysłowe przekładają się na konkretne reakcje fizjologiczne, takie jak dreszcze, co przywodzi na myśl grozę, strach lub ekscytację. Można więc mówić o integracji sensoryczno-emotywniej¹³. U Omara rezultatem takiej integracji jest nie tyle czysto poznawcze poszerzenie perspektywy, co doznanie mistyczne.

Doświadczenie krajobrazu zespolonego

W tym kontekście kluczowe są pytania: jaki krajobraz Grenady można odnaleźć u hiszpańskiego reżysera i czym charakteryzuje się nie jego postrzeganie, lecz wielozmysłowe doświadczenie? Arnold Berleant wyróżnił krajobrazy estetyczny i partycypacyjny. Krajobraz partycypacyjny zakłada uczestnictwo oraz zaangażowanie, bycie w nim, co z kolei implikuje jego doświadczenia estetyczne i kulturowe¹⁴. Beata Frydryczak i Mateusz Salwa piszą, że w pierwszym przypadku:

mamy do czynienia z doświadczeniem bezpośrednim, będącym efektem niezapśredniczonego obcowania z krajobrazem, w którym do głosu dochodzi doświadczenie polisensoryczne, pozwalające zmysłom współdziałać w odczuwaniu krajobrazu wówczas, gdy weń wkraczamy lub go obserwujemy. To doświadczenie znajduje swoją artystyczną reprezentację oferowaną przez malarstwo, fotografię, film i w historii sztuki i kultury ma długą, wciąż podtrzymywaną tradycję. Doświadczenie kulturowe wykracza poza doraźność doznań, szukając powiązań krajobrazu z człowiekiem i wniesionymi przez niego sensami i wartościami, czym faktycznie rozszerza pojęcie krajobrazu o zakres dotąd w estetyce nieuwzględniany¹⁵.

Grenada oraz jej pejzaż stają się dla Omara źródłem obu typów doświadczenia. Stąd obrazy przyrody oraz dziejowej spuścizny kulturowej współlistnieją i są tak samo ważne. Symbolem dziejów oraz ludzkiej obecności jest wspominana już górująca nad krętymi ulicami rozległego miasta i jego dzielnic Alhambra. Pierwotną dzikość miejsca oddają z kolei jego natura i przyroda, zaklęta w surowość zboczy Sacromonte, ich grot oraz kwiecistych łąk. Taki podział nie rysuje się w filmie wyraźnie. Ujęcia pokazują zarówno to, co związane z naturą, jak i to, co reprezentuje kulturę. W filmie naprzemiennie eksponowane są spienione wodospady i marmuro-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Vide* A. Berleant, *Art and Engagement*, Philadelphia 1999; *idem*, *Living in the Landscape. Towards an Esthetic of Environment*, Lawrence 1997.

¹⁵ B. Frydryczak, M. Salwa, *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. *eidem*, Łódź 2019, s. 9.

we fontanny, ozdobne stawy porośnięte liliami czy tryskające strumieniami wody rzeźbione figurki. Budowle z kamienia stanowią świadectwa obecności i aktywności człowieka, lecz po ich ścianach czy ulicznym bruku płyną dzikie potoki. Ponadto ozdobne sadzawki stworzone przez człowieka zamieszkują żółwie i ryby. Nad miastem, niekiedy tylko ukazanym w panoramicznych planach szerokich, wiszą pierzaste chmury, po nieboskłonie toczy się księżyc, zaś po stromym zbocz kamienistą drogą wspina się mężczyzna, któremu towarzyszy objuczony osioł.

Zasadą zestawień montażowych (bliskich lub odległych) rządzą jednocześnie antyteza i analogia. Są one budowane w obrębie binarnej pary kultura–natura. Ich specyfika wynika z faktu, że najczęściej reżyser wykorzystuje *match cuts*. Eugeni Bonet pisał, że Val del Omar:

Postrzegał swoje obrazy jako ideogramy i pneumy. Płynące w wirach lub zgodnie z nową dla dramatu elektrycznego składnią interwałów. Pojęcie interwału, nawiasem mówiąc, znajduje wcześniejsze echo w pismach teoretycznych Dżigi Wiertowa, choć wydaje mi się mało prawdopodobne, by Val del Omar wprowadził je pod wpływem autora koncepcji kina-oka. Ostatecznie użył go w odniesieniu do tego, co nazwał dialektyką spotkania, zderzenia lub syntezy przeciwieństw: ciemności i przezroczystości, ciszy i hałasu, ostrości i nieostrości, życia i jego symulakrum, tego, co dośrodkowe i odśrodkowe, pozytywne i negatywne, podczerwieni i ultrafioletu, skurczu i rozkurczu, pełni i pustki, narodzin i śmierci, czułości i przemocy itd.¹⁶.

Wejścia do jaskiń to półkoliste wyżłobienia w skałach przypominające ślepe gałki oczne. Te zaś zdobią budowle płaskorzeźb i ornamentów. Ujęcie skalnych grot zostaje bezpośrednio zestawione z bliskimi planami, na których widać twarze dwóch płaskorzeźb. Nieruchome istoty ludzkie także przypominają rzeźby, wydają się zastygłe w bezruchu jak ich kamienne odpowiedniki. Jedność natury oraz kultury, ich współistnienie oddają panteistyczne nastawienie Omara. Wspomniane zespolenie, a także jego rola widoczne są dzięki powracającemu motywowi ludzkich twarzy, które stanowią „odbicie” w tytułowym grenadyjskim lustrze wody. Zdeformowane, rozmyte, dryfujące na powierzchni wody oblicza są / stają się jej częścią. Podobnie w wodnych lustrach fontann odbija się Alhambra. Ponadto narrator w trybie *voice over* czyni aluzje do niejednoznaczności Grenady, podkreśla jej status jako miejsca spotkania Wschodu i Zachodu. To z jego ust pada zdanie: „Grenada to eteryczna granica między nocą a porankiem. Miejsce, gdzie skała spotyka się z wodą. Ziemia w rozkwicie” („Granada es la eterna frontera de la noche a la mañana. El lugar del encuentro de la Piedra cone

¹⁶ E. Bonet, *Escritos de vista y oído*, Barcelona 2016, s. 94.

el agua. La tierra florecida”). Mistyka wynika z przenikania się różnych elementów, ich współlistnienia oraz zespolenia.

Taka zasada konstruowania krajobrazu oparta jest na doświadczeniach wielozmysłowym i fenomenologicznym, ale i aistetycznym w ujęciu Beaty Frydryczak i Gernota Böhme¹⁷. To ostatnie jest bezpośrednio i „ma na celu ukazanie nierozzerwalnego związku między tym, co przyrodniczo-fizyczne, i tym, co ludzko-kulturowe, związek ten zawiązuje się na poziomie doświadczenia estetycznego mającego wymiar egzystencjalny, a zarazem historyczny i kulturowo określony”¹⁸.

W kierunku mistyki (*meca-mística*)¹⁹

Val del Omar idzie jednak dalej. Zamyśl pokazywania Grenady manifestuje także przesiąknięte duchowością podejście twórcy do rzeczywistości, patrzenie poza to, co bezpośrednio, w sposób pozbawiony założeń, a więc fenomenologiczny. Artysta uważał siebie za mistyka kina (*cinemista*)²⁰, czyniąc wyraźne analogie do alchemii (*alchemista*)²¹. Ta zaś ma podstawy w łączeniu różnych elementów. Kreacja oparta o stapianie żywiołów była dla Omara formą prowadzącą do doznania mistycznego – niełączącego z religijnością rozumianą tradycyjnie ani instytucjonalnie²². Bliższe były mu panteizm i sufizm; stąd właśnie istotna rola krajobrazu. Jak piszą Lucas i Iranzo:

¹⁷ I. Lorenc, *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, ed. cit., s. 21.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ J. Val del Omar, *Meca-mística (Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura)*, [w:] *Val del Omar más allá de la órbita terrestre*, red. E. Duque, Buenos Aires 2015, s. 71–72.

²⁰ Tak została zatytułowana poświęcona mu monografia pióra Romána Guberna (*Val del Omar, cinemista*, Granada 2004).

²¹ E.A. Russo, *Aspectos del montaje en la poética de Val del Omar*, „Arkadin” 2020, nr 9, s. 2.

²² Jego zięć pisał: „Val del Omar nie był religijny w konwencjonalnym znaczeniu tego słowa. To znaczy nie był ani praktykujący, ani nie utrzymywał żadnych hierarchicznych więzi z Kościołem. Wykształcił stale rozwijający się synkretyzm religijny, pozostający w harmonii z jego nieustanną ciekawością kulturową: przy jego łóżku mogły współlistnieć żywot i dzieła św. Jana od Krzyża w różnych wydaniach z *Księgą Drogi i Cnoty* Lao Tzu, również w różnych wydaniach. Do tego dochodziły dzieła Teilharda de Chardin, Khalila Gibrana i, oczywiście, ulubionych poetów, których czytał, i to czytał z *quasi-religijną nabożnością*: Garcíę Lorcę („Federico ziemi” jak oznajmia głos w *Grenadyjskim lustrze wody*), Juana Ramóna Jiménez, Miguela Hernández, Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso i – kiedy ponownie odkrył Galicję – Rosalię de Castro”. *Vide* G. Sáenz de Buruaga, M.J. Val del Omar, *Val del Omar sin fin*, Granada 1992, s. 41.

Val del Omar ma poczucie jedności wszystkich rzeczy: człowieka i natury, świadomości i materii, świata wewnętrznego i zewnętrznego, podmiotu i przedmiotu²³.

W *Grenadyjskim lustrze wody* nie tylko kilkakrotnie pojawia się apostrofa do bóstwa (*Dios!*), wyszeptana przez reżysera-narratora, lecz także zniekształcony głos z offu, należący do istoty osadzonej w świecie diegetycznym, oznajmia, że żyjemy w całkowitej tajemnicy („Pleno misterio, pleno misterio. Vivimos en pleno misterio”). Temu naznaczonemu mistyczną transowością wyznaniu towarzyszą obrazy pogrążonych we mgle ostępów leśnych i ukrzyżowanego człowieka. Narrator tłumaczy zaś, że tajemnicami są zarówno hojnie płynące mleko (w kadrze widać kobietę karmiącą dziecko piersią), jak i słońce, które sprawia, że trawy budzą się do życia.

Doświadczenie mistyczne to zatem równocześnie doświadczenie wielozmysłowe (estetyczne) oraz kulturowe. Dlatego „powinno się przekroczyć i porzucić tendencje do zrównania krajobrazu z jego obrazową reprezentacją (niezależnie od tego, czy chodzi o krajobraz postrzegany, czy odtwarzany) na rzecz krajobrazu przeżywanego, to znaczy takiego, w którym uczestniczymy jako jego mieszkańcy, twórcy i odbiorcy, doświadczamy go, odczytując jego wartości i znaczenia”²⁴. Z tego powodu w dziele Omara dominują bliskie ujęcia. Nie pokazuje on Grenady z dystansu, lecz za pomocą dużych zbliżeń i planów średnich. Jest więc dana nie do oglądu-kontemplacji podmiotowi zachowującemu dystans i pozostającemu „na zewnątrz”, ale do oglądu-doznania. W ten sposób to, co widzimy, skrywa tajemnicę. Często niejasny jest bowiem kontekst; reżyser rezygnuje z zasady ustanawiania (gdzie stoją ludzie, których widzimy? czemu się obracają? jak są wprawiani w ruch? gdzie znajdują się stawy i sadzawki? jaki fragment i której budowli oglądamy?). Kąty i ustawienia kamery nie budują ciągłości przestrzeni ani nie wyjaśniają jej topografii, ale można odnieść wrażenie bliskiego obcowania z miastem, bycia wewnątrz, tuż obok, a nawet dotykania go.

W projekcie Böhme – czytamy u Beaty Frydryczak – zarówno samo doświadczenie estetyczne przyrody, jak i namysł nad tym doświadczeniem estetycznym nie zachodzi w dystansie wobec swego przedmiotu. I w jednym, i w drugim ujęciu chodziłoby o budowanie koncepcji estetycznego doświadczenia przyrody poza retoryką estetycznego dystansu i kontemplacji wrokokocentrycznej, uprzywilejowującej kontemplujący podmiot uposażony w aprioryczne reguły postrzegania. U Böhme jest ono synbiozą cielesności i obiektywnych „charakterów” natury²⁵.

²³ G. de Lucas, I.P. Iranzo, *op. cit.*, s. 169.

²⁴ B. Frydryczak, M. Salwa, *Wprowadzenie...*, *ed. cit.*, s. 11.

²⁵ I. Lorenc, *op. cit.*, s. 21.

Zróznicowane środki stylistyczne (nie tylko montaż) oraz rozwiązania techniczne w *Grenadyjskim lustrze wody* sprawiają, że krajobraz zostaje zespolony, staje się źródłem nie tylko doświadczenia estetycznego, kulturowego, lecz także za ich sprawą mistycznego. Dla odbiorcy jest on odczuwalny, bo technika służy wzmożeniu polisensoryczności. Jednocześnie owa polisensoryczność, otwierająca przed odbiorcami filmu nowe wymiary krajobrazu, umożliwia doświadczenie przeżycia sensualno-duchowego. W proces ten zaangażowane jest ciało, skonfrontowane z transową, eksperymentalną formą filmu.

W rytmie flamenco – ruch i bezruch

Stapianie w pejzażu tego, co naturalne i kulturowe, staje się możliwe dzięki pomocy i za sprawą wykorzystania różnych technik aktywizujących zmysły. W tym kontekście szczególnie ważny jest ruch – nie tylko przykuwający wzrok, lecz także wpływający na wrażenie taktylności. *Grenadyjskie lustro wody* korzysta więc z sugestywności montażowych zestawień obrazu, ale i z rytmu narracyjnego. Ruch wydaje się kluczowym elementem filmu Omara. Od początku wyraźnie obserwujemy tu dialektykę statyczne–dynamiczne.

Film zaczyna się od bezruchu. Na tle jednolitego nieba zostają pokazane zastygłe, nieruchome kamienne wieże Alhambry; jej martwe mury górują nad miastem. Początkowo w filmie dominują statyczne ujęcia wody. Jej gładka tafla nie zostaje zmacona najmniejszym powiewem wiatru, co sugeruje, że Grenada stanowi pomnik przeszłości. Dopiero z czasem krajobraz ożywa, woda zaczyna pulsować, na jej powierzchni pojawiają się pierwsze zmarszczki. Widzimy pływające ryby, żółwia. Tafla pokrywa się koncentrycznie rozchodzącymi się falami, które są pokazywane także z wykorzystaniem ruchu wstecznego. Wreszcie eksponuje się wodotryski wyrzucające z siebie wodę, jakby ktoś tchnął życie w kamień.

Podobnie nieboskłon z majestatycznie zastygłymi chmurami wiszącymi nad pałacem przemienia się w przestrzeń pulsującą energią. Pustka przestrzory zostaje wprowadzona w ruch za sprawą dynamicznej wędrówki światła i cienia nad miastem. Ten efekt osiągnięto za sprawą zdjęć poklatkowych, co buduje wrażenie, jakby godziny „biegły” po nieboskłonie, a więc – jak mówi narrator – „W powietrzu tętni radość nieba i ziemi”. Niebo zresztą dzięki światłu porusza się w rytmie gitary i dzwonów.

Chociaż w ujęciach nie ma ruchu wewnątrzkadrowego, Grenada wydaje się pełna życia. Początkowo pojawiające się postacie albo tkwią w bezruchu, albo powoli, niczym rzeźby, obracają wokół własnych osi. W swej niemocie jawią się jako równie ciężkie co kamienne posągi. Siedzący na ziemi przed

grotami mężczyzna zdaje się częścią nieożywionej natury. Ludzkie figury jakby ożywają dopiero za sprawą flamenco – ujęcie małego chłopca, poruszającego się w rytm klaskania starej kobiety, zapowiada kluczowy motyw „tańczących fontann”. W *Grenadyjskim lustrze wody* ruch ma naprzemiennie charakter medytacyjny i transowy, a symulowany w montażu za sprawą stop-klatek czy przez wykorzystanie gry światła powoduje, że krajobraz wydaje się wibrować i drżeć, nabiera więc charakteru taktylnego.

Kumulację filmu stanowi awizowana sekwencja „tańczących fontann” Alhambry, z których słyną ogrody tego pałacu. Wodotryski są pokazywane w wielu ujęciach, zrealizowanych z różnych punktów widzenia oraz w rozmaitych planach. Ważną rolę odgrywają zrytmizowane wznoszenie się i opadanie wody. Kierunek góra–dół jest kluczowy w filmie, a narrator wspomina o nim w monologu. Dotyczy on zresztą nie tylko wody, lecz także zmiany pór dnia. Woda podnosi się w fontannach – tak jak wstaje dzień; wraz ze wschodem słońca rozpoczyna się życie. Istotne są więc rytm natury i rytm dobowy. W omawianej sekwencji długość ujęć zostaje skrócona wraz z upływem czasu. Pojawiające się tu cięcia rytmizują obraz, czyniąc Grenadę miastem pulsującym. W ostatniej części dominują kadry pozbawione ruchu; stop-klatki następują po sobie w tempie *staccato*. Frenetyczne, wibrujące, sprawiające wrażenie niezwykle dynamicznych skoki wody zostają wyeksponowane, choć w ujęciach brak jest ruchu wewnątrzkadrowego. Co więcej, widzowi może się wydawać, że ma do czynienia nie tylko z drganiem wewnątrz kadru, lecz także z takimi sytuującymi się poza nim. Nawet jeśli obraz okazuje się nieruchomy, ruch jest polisensorycznie sugerowany – i to niezwykle sugestywnie. Jednocześnie krajobraz zostaje odrealniony, staje się inną rzeczywistością, wciąż uchwytną zmysłowo. W konsekwencji zostaje weń tchnięte nowe życie. Alhambra nie jest tylko martwym zabytkiem, a życie Sacromonte nie zastygło w promieniach palącego słońca.

Krajobraz dźwiękowy – transgresje akustyczne

W kreowaniu polisensorycznego krajobrazu w filmach Omara kluczową rolę odgrywa także dźwięk. Rozwiązania, które w tej materii proponował hiszpański filmowiec, zakładały reprodukcję i dyfuzję tego, co słyszalne, przez co dochodziło do rozszerzenia przestrzennej objętości świata przedstawionego, a krajobraz wydawał się wręcz namacalny.

Grenadyjskie lustro wody to dzieło zasadzające się w tym względzie na wynalezionym przez reżysera systemie dźwiękowym, tzw. diafonii²⁶. Już

²⁶ Dźwięk diafoniczny dał początek jego koncepcji kina totalnego, sam system zaś został przez niego opatentowany w 1944 roku. *Vide* A. Martínez Martínez, *Cine total de José Val*

idea tego rozwiązania sprawia, że przestrzeń odczuwamy jako pełniejszą, wielowymiarową. W koncepcji tej chodziło bowiem o zerwanie z dźwiękiem stereofonicznym. Omar wprowadza dwa źródła dźwięku. Jedno powiązane jest z ekranem i to dzięki niemu słyszymy to, co zostaje pokazane w obrazie. Drugie miało być usytuowane za fotelami widowni i funkcjonowało w kontraście do pierwszego. Jego zadaniem było, jak pisał twórca, dostarczanie doznań subiektywnych poprzez „dźwięk echa i odbić, które reagują na głosy wewnątrz i unoszą się poprzez krew, manifestując się w świadomości widza”²⁷.

W filmie w warstwie audialnej dominują więc szum, plusk, szmer wody, brzmienia odbijające się od jej tafli – ale słyszalne są też dźwięki nienależące do świata przedstawionego. Pojawiają się zniekształcone fragmenty zdań dobiegających jakby z głębi studni. Ponadto słyszymy odgłosy zbliżone do tych wydawanych przez owady czy ptaki.

Ważną rolę odgrywają również związane z krajobrazem kulturowym bicie dzwonów czy odgłosy eksplozji. Przede wszystkim jednak w filmie dominują różne odmiany flamenco, zwłaszcza *cante jondo* i *sigueriya*. Towarzyszą im dźwięki klaskania dłoni, kastanietów, gitary czy uderzających o ziemię obcasów. Miarowe wybijanie rytmu buduje odczucie pozostawania w mistycznym transie. *Cante jondo* – jeden z najstarszych stylów wokalnych flamenco – nie bez przyczyny nazywany głęboką pieśnią, oddaje ducha tego pejzażu, gdyż narodził się w tym miejscu. Lorca w 1931 roku pisał:

Cante jondo zbliża się do rytmu ptaków i naturalnej muzyki czarnej topoli i fal; jest proste w swej starości i stylu. Jest to również rzadki przykład prymitywnej pieśni, najstarszej w całej Europie, gdzie ruiny historii, liryczny fragment zjedzony przez piasek wydają się żywe jak pierwszego poranka w ich życiu. Znakomity [Manuel de – przyp. K.Ż.] Falla, który uważnie przestudiował tę kwestię, potwierdza, że cygańska *sigueriya* jest typem pieśni z grupy *cante jondo*, i oświadcza, że jest to jedyna pieśń na naszym kontynencie, która została zachowana w czystej postaci ze względu na jej kompozycję i styl oraz cechy prymitywnej pieśni ludów orientalnych, jakie ją charakteryzują²⁸.

Dźwięki te nakładają się, współlistnieją. Obrazowi wody nie zawsze towarzyszą naturalne dla niej odgłosy, co powoduje dodatkową afektację krajobrazu. Fontanny Alhambry tańczą właśnie w rytmie *cante jondo*. Jego kolebką było zaś Sacromonte. W rezultacie w warstwie dźwiękowej docho-

del Omar: el caso del sistema de sonido diafónico en Aguaspejo granadino, sonido inmersivo de choque emocional, „Seriaarte” 2023, nr 4, s. 148–149.

²⁷ J. Val del Omar, *Nota de presentación de 'Aguaspejo granadino'. Festival de cine de Berlin*, [w:] *Val del Omar más allá...*, ed. cit., s. 168.

²⁸ F.G. Lorca, *Cante jondo*, [w:] *Casa de la Guitarra española*, <https://archive.ph/20011224172622/http://www.laguitarra.net/ICanteJondo.htm> (dostęp: 8.11.2024).

dzi do zespolenia grenadyjskiego pejzażu na poziomie dźwiękowym w jedno uniwersum. Cyganie, ich kultura, życie, folklor stają się częścią pałacowego świata, wkraczają doń. Ten zaś poprzez odgłosy fontann i odbicia twarzy Romów w ich taflach wydaje się znajdować w bezpośrednim sąsiedztwie Świętego Wzgórza. W rezultacie grenadyjski krajobraz jest konstytuowany nie tylko przez spojrzenie, lecz także – w równej mierze – przez dźwięk i ruch.

Zestawienia audialne obecne w *Grenadyjskim lustrze wody* – często kontrapunktowe, niejasne, nieoczywiste, zaskakujące – prowadzą do zbudowania wrażenia zanurzenia w przestrzeni. Jednak immersyjność w tym wypadku – jak pisze Martínez – nie pełni funkcji, jaką zwykło się jej przypisywać, lecz służy obudzeniu świadomości widzów i motywowaniu ich aktywności partycypacyjnej²⁹. Wsłuchując się w krajobraz Grenady, który nie jest oczywisty, widz rejestruje dźwięki przyrody i kultury, zaskakująco zresztą odległe, a jednocześnie sobie bliskie. Zarówno miarowy plusk wody, jak i śpiewy wydają się mieć wspólny walor rytmiczny. W rezultacie sprawiają, że miasto nie przestaje wibrować i jest doświadczane polisensorycznie. W ten sposób przywołana zostaje historia zarówno Romów, jak i Orientu, współbrzmiających oraz współlistniejących.

Podsumowanie

Grenada, a zwłaszcza Grenada Omara, to – jak napisał cytowany także w filmie Lorca – wodne lustro życia (*Aquaspejo de la vida*). Hiszpański wizjoner pokazuje krajobrazy zarówno kulturowe, jak i przyrodnicze miasta powstałego na przecięciu kultur oraz religii, naznaczonego traumą historycznej zawieruchy oraz przenikniętego mistycyzmem. Czyni to jednak wbrew predylekcjom medium, którym się posługuje. Kraj(obraz) Grenady to w jego filmie nie tylko i nie przede wszystkim obraz, będący obiektem estetycznego oraz estetyzującego spojrzenia. To pejzaż doświadczany/partycypacyjny/doznawany – i to na wiele sposobów. Jest więc zarówno dany oglądowi, jak i pokazywany tak, by wywołać sensualny trans. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że Val del Omar widział grenadyjskie krajobrazy jako stanowiące formę mediacji z transcendentnym doświadczeniem. Sam go zresztą doświadczył, gdy jako młody człowiek udał się w pobliże Góry Bełtyckiej, by doznać duchowej przemiany. W efekcie skryształizowały się jego teoretyczno-filozoficzne poglądy na kino i sztukę.

²⁹ A. Martínez Martínez, *op. cit.*, s. 137.

W *Grenadyjskim lustrze wody* obrazy sadzawek, fontann, inkrustowanych zdobień, ostów w rozkwicie, kamiennych ścieżek, usypanych z kamyków pięcioramiennych gwiazd Dawida stanowią mozaikę wizualnych motywów wydających się tętnić życiem i wibrować. Dzieje się tak dzięki wymyślonym przez Val del Omara nowatorskim wówczas rozwiązaniom technicznym oraz możliwym do uzyskania dzięki nim filmowym środkom stylistycznym. Grenada w obiektywie reżysera to krajobraz przefiltrowany przez zmysły, skonstruowany tak, by nie tylko mógł być oglądany, lecz także był w procesie oglądania doświadczany polisensorycznie. W tym kontekście rodzaj doświadczenia, które ostatecznie powstaje, ma wiele wspólnego z mistycznym rytuałem; on zaś przydaje krajobrazowi wartości typowych dla obcowania z absolutem, takich jak wieczność lub sakramentalność. Nie dziwi więc kończący film napis „Sin fin” (‘Bez końca’). Bez względu na to, ile razy ten dwudziestominutowy esej audiowizualny jest oglądany (a można tę czynność powtarzać bez końca), zawsze pobudza do odkrywania na nowo pewnego zakątka świata. Nawet jeśli nie wie się, gdzie ów zakątek jest, to przed oczami widza i w jego ciele rodzi się wrażenie obcowania z wykraczającym poza dany do oglądu kraj(obraz) wycinkiem namacalnej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Berleant A., *Art and Engagement*, Philadelphia 1999.
- Berleant A., *Living in the Landscape. Towards an Esthetic of Environment*, Lawrence 1997.
- Birkholz R., *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019.
- Bonet E., *Escritos de vista y oído*, Barcelona 2016.
- Buruaga G.S. de, Val del Omar M.J., *Val del Omar sin fin*, Granada 1992.
- Frydryczak B., Salwa M., *O doświadczeniu krajobrazu. Wprowadzenie*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. *eidem*, Łódź 2019.
- Gubern R., *Val del Omar, cinemista*, Publicaciones de Diputación Provincial de Granada, 2004,
- <https://proyector.info/profile/jose-val-del-omar-variaciones-sobre-una-granada/> (dostęp: 10.01.2025).
- Insula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, red. G.S. de Buruaga, Madrid 1995.
- Lorca F.G., *Cante jondo*, [w:] *Casa de la Guitarra española*, <https://archive.ph/20011224172622/http://www.laguitarra.net/ICanteJondo.htm> (dostęp: 18.12.2025).
- Lorca F.G., *Granada. Paraíso cerrado para muchos*, [w:] *Impresiones y Paisajes*, 1918, <https://afemefa.com/granada-paraíso-cerrado-para-muchos-por-federico-garcia-lorca/> (dostęp: 18.12.2025).

- Lorenc I., *Estetyczne badania nad krajobrazem w świetle przeobrażeń współczesnej humanistyki. Ku fenomenologii krajobrazu*, [w:] *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019.
- Lucas G. de, Pintor I.I., *Poetics of Editing in „Aguaespejo granadino”: Aesthetic, Technological, and Pedagogical Research into the Experience of the Spectator in the Work of José Val del Omar*, „L’Atalante” 2017, nr 24.
- Martínez Martínez A., *Cine total de José Val del Omar: el caso del sistema de sonido diafónico en Aguaespejo granadino, sonido inmersivo de choque emocional*, „Serie-arte” 2023, nr 4.
- Parente R.E., „*Mensaje diafónico de Granada*” de José Val del Omar: *auto sacramental sensorial*, „Dialogía” 2017, nr 11.
- Rembowska-Pluciennik M., *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6.
- Russo E.A., *Aspectos del montaje en la poética de Val del Omar*, „Arkadin” 2020, nr 9.
- Val del Omar J., *Meca-mística (Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura)*, [w:] *Val del Omar más allá de la órbita terrestre*, red. E. Duque, Buenos Aires 2015.
- Val del Omar J., *Nota de presentación de ‘Aguaespejo granadino’. Festival de cine de Berlin*, [w:] *Val del Omar más allá de la órbita terrestre*, red. E. Duque, Buenos Aires 2015.

Kamila Żyto – doktor hab., prof. UŁ, filmoznawczyni, kierowniczka Katedry Filmu i Mediów Audiowizualnych. Współpracuje z Gabinetem Edukacji Filmowej w Łodzi, Polskim Instytutem Sztuki Filmowej (przy projektach „Filmoteka Szkolna”, „Akademii Filmu Polskiego”). Wykładowczyni Akademii Muzycznej w Łodzi. Opublikowała książki *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (2010) oraz *Film noir i kino braci Coen* (2017). Współredagowała tomy *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa, Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* oraz *Od Cervantesa do Perez-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*. ORCID: 0000-0003-2822-8341. Adres e-mail: <kamila.zyto@uni.lodz.pl>.

Kamila Żyto – Ph.D., professor at the University of Łódź, film expert, head of the Department of Film and Audiovisual Media, cooperates with the Cabinet of Film Education in Łódź, the Polish Film Institute (on the projects ‘School Film Libery’, ‘Polish Film Academy’); she is a lecturer at the Academy of Music in Łódź. She has published the following books *Labyrinth Strategies in Film Fiction* (Łódź, 2010), *Film Noir and the Cinema of the Coen Brothers* (Łódź, 2017). She has co-edited the following volumes *Film Gardens of Wojciech Jerzy Has, Billy Wilder. Master of Cinema from Sucha Beskidzka* and *From Cervantes to Perez-Reverte. Adaptations of Spanish and Ibero-American Literature*. ORCID: 0000-0003-2822-8341. E-mail address: <kamila.zyto@uni.lodz.pl>.