



foto | John Divola |
www.divola.com |
tekst: Marta Miś |

prezentacje

**W TAK PIĘKNYCH OKOLICZNOŚCIACH PRZYRODY...
CZYLI NATURA NA EKRANIE**
John **DIVOLA**







Artifizio, czyli sztuczność — to jeden z ideałów szesnastowiecznego manieryzmu, dla którego inspirację stanowiły style w sztuce już istniejące, a nie studiowanie natury. Kiedy ogląda się instalację *Artificial Nature* (2002) Johna Divoli, owo „manierystyczne” skojarzenie nasuwa się samo. W projekcie Amerykanina znalazło się 36 czarno-białych fotografii, przedstawiających przeróżne krajobrazy: od ośnieżonych górskich szczytów po tropikalną dżunglę. Wszystkie zaś łączy to, że zostały stworzone przez człowieka. Bo *Artificial Nature* to zapisy z planów filmowych z lat 30., 40. i 50. Divola — wielbiciel tego okresu w historii kina — zestawiając ze sobą dokumentujące zdjęcia scenografii, pozwolił zaistnieć im w nowym kontekście. Uprawomocnił sztuczność filmowej natury.

Ludzie kochają przyrodę. Lubią też

filmy, w których mogą ją oglądać. Wielką popularnością swego czasu cieszył się na przykład *Mikrokosmos* — historia z życia owadziej społeczności zrealizowana niemal jak film fabularny. W 1983 roku Godfrey Reggio zachwyił natomiast świat swoją filmową impresją *Koyaanisquatsi*, w której zmontowane w rytm muzyki obrazy naszej planety składały się na uniwersalną opowieść o Naturze i Cywilizacji. Przyroda i krajobrazy naturalne były w filmie obecne od samego początku. Trudno bowiem pominąć ten element, kiedy opowiada się o świecie. Czasami krajobraz pełnił tylko rolę tła, w innych wypadkach natura bywała sceną ważnych fabularnie zdarzeń, w jeszcze innych stanowiła uzasadnienie całej opowieści. Kiedy na początku XX wieku na międzynarodowych ekranach pojawiły się pierwsze filmy szwedzkie,

świat zobaczył, że dzika przyroda może być jednym z filmowych bohaterów. Do historii kina przeszły takie arcydzieła jak *Terje Vigen* (1917) Viktora Sjöströma czy *Skarb pana Arne* (1919) Mauritta Stillera ze słynną, geometrycznie zakomponowaną sceną przemierzania skutej lodem zatoki przez kondukt żałobny. Filmy skandynawskie przez wiele lat jednak stanowiły wyjątek. Przyroda na ekranie była przede wszystkim elementem stworzonej w studiu scenografii.

Zamknięcie przyrody w studiu kojarzy się nam ze sztucznością, to zaprzeczenie znaczenia słowa „natura”. Jedną z kinematografii, która utrwaliła w naszej świadomości istnienie scenograficznie wykreowanego krajobrazu, było klasyczne kino amerykańskie (od wczesnych lat 30. do końca 50.). Paradoks funkcjonowania przyrody



w hollywoodzkim systemie produkcyjnym polegał na tym, że w znakomitej większości przypadków filmy te były realistyczne, a jednym z elementów mających widza przekonać o prawdziwości prezentowanych zdarzeń była przezroczystość formy filmowej. W „stylu zerowym” zarówno praca kamery, jak i montaż nie miały prawa zdradzić widzowi istnienia filmowej kuchni. Każdy czynnik składający się na obraz filmowy miał uwiarygodnić prezentowaną historię, pozwolić widzowi zanurzyć się w świat przedstawiony i na czas trwania projekcji zapomnieć o rzeczywistości. Owa „sztuczna realistyczna” przyroda nie mogła w żaden sposób odbiegać od tego założenia. A czy widzowie w latach 30., emocjonując się przygodami Tarzana w serii filmów z Johnnym Weissmullerem, myśleli równocześnie o tym, że bujna dżungla

została stworzona w studiach MGM-u? Raczej nie. Nawet dziś, kiedy oglądamy stare filmy, jesteśmy w stanie o tajemnicach warsztatu zapomnieć i na chwilę uwierzyć, że barwny zachód słońca, na tle którego całują się bohaterowie *Przemiętło z wiatrem*, naprawdę zalała filmowe studio.

Ale przyroda może także pełnić ważną, niemal konstytuującą rolę w niektórych gatunkach filmowych. Pierwszym przykładem, zresztą osadzonym w kinie klasycznym, jest western, w którym krajobraz naturalny jest jednym z „atrybutów”. Góry, preria, ranczo wyrastające gdzieś na pustkowiu albo małe miasteczko, w którym obowiązkowo znajduje się saloon — dzięki tym elementom (obok kostiumów i rekwizytów) jesteśmy w stanie określić miejsce akcji i przyporządkować film do właściwego gatunku. Lecz w westernie Natura jest tak-

że symbolem dzikiej przyrody, którą próbuje okiełznać człowiek, niosący na te tereny Cywilizację. Westernowe tematy to właśnie walka o ziemię (np. biali osadnicy kontra Indianie), a także walka o zaprowadzenie porządku i prawa na zachodnich terenach Stanów Zjednoczonych. Innym przykładem jest horror, szczególnie ten wywodzący się z tradycji romantycznej. Niesamowite historie zaczerpnięte wprost z powieści gotyckich (jak „Drakula” Brama Stokera czy „Wampir” Polidorigo) przesiąknięte są lękiem przed niepojętymi siłami natury. Dość wspomnieć, że wampirówi często służą zwierzęta nocy, a jego schronieniem może być na przykład zamek ukryty w niedostępnych górach. Jednym z pierwszych filmów, który odcisnął swoje piętno na kinie grozy, był *Nosferatu. Symfonia grozy* (1921) Friedricha Wilhelma Murnaua. Niemiecki



reżyser wyprowadził swój film ze studia, realizując zdjęcia w sceneriach naturalnych, podkreślając tym samym wagę sił przyrody i ich romantyczny kontekst. Natomiast Roman Polański świadomie „usztucznił” swój horror wampiryczny. W *Balu wampirów* (1967) Polak wyeksponował plastycznie wszystkie niezbędne „naturalne” elementy scenografii — takie jak las nocą, księżyc w pełni, zamek na odludziu czy wilki i nietoperze — by „wystylizować styl” popularnego gatunku.

Dyktat wielkich studiów filmowych skończył się wraz z nastaniem lat 60. i pojawieniem się w różnych kinematografiach, w tym w amerykańskiej, ruchów nowofalowych. Mniejsze, niezależne produkcje spowodowały „wyjście” filmowców w scenerię naturalną. Współczesny widz jest przyzwyczajony do obrazów, które pokazują mu prawdziwy świat. Wielu twórców długie miesiące spędza w miejscach, o których chce opowiedzieć. W połowie lat 80. na przykład hitem, który nie tylko spo-

wodował modę na kolonializm, ale również zachwycał pocztówkowymi krajobrazami Czarnego Łądu było *Pożegnanie z Afryką*. I choć bardzo często mamy świadomość, że w filmie mniejsza góra „gra” większą, a Pustynia Błędnowska z łatwością wcieli się w Saharę, to owa umowność krajobrazu naturalnego nie przeszkadza nam uwierzyć w świat przedstawiony — w wysokość góry i wielkość pustyni. Jeśli natomiast przyrodę ponownie „zamyka się” w czterech ścianach, to jest to zwykle świadomie zastosowany zabieg stylistyczny. Jednym z ciekawszych przykładów silnie skodyfikowanego podgatunku filmowego, w którym przyroda jest nierozdzielną częścią fabuły, są chińskie filmy *wuxia* (będące specyficzną odmianą filmów kung-fu). W każdym musi być między innymi walka w otwartym polu i w bambusowym lesie. W obrazach takich jak *Przyczajony tygrys, ukryty smok*, *Hero* czy *Dom latających sztyletów* plastyczna uroda scen zaaranżowanych w krajobrazie naturalnym uderza swoją zamierzoną

sztucznością. Dobrą egzemplifikacją stylu w *wuxia* jest finałowa sekwencja z *Domu latających sztyletów* Zhanga Yimou, w której w zimowym pejzażu dwóch mężczyzn walczy o ukochaną kobietę. Scenografia jest tu immanentnym składnikiem melodramatu: podkreśla wielkie emocje, a zarazem odrealnia całą scenę.

Jako nic nieznaczące tło lub jako ważne miejsce akcji — przyroda z filmu nie zniknie. Bez względu na to, czy będzie to zapis kamerą cyfrową z parku w centrum miasta, czy rozgwieżdżone niebo stworzone w hali jakiegoś studia, czy nawet świat w całości wykreowany w komputerze. „W tak pięknych okolicznościach przyrody” od czasu do czasu chcą się przecież znaleźć wszyscy filmowi bohaterowie, nie tylko ci z *Rejsu Piwowskiego*.

Prezentowane zdjęcia pochodzą z instalacji „Artificial Nature” przygotowanej przez Johna Divolę. Same zdjęcia planów filmowych są anonimowe.