



**ILONA COPIK**

University of Silesia in Katowice, Faculty of Humanities, Poland

ORCID: 0000-0001-9794-9965, e-mail: ilona.copik@us.edu.pl

## Film i krajobraz w perspektywie geografii kulturowej

*„Nie ma krajobrazu bez miejsca”*

*Edward Casey*

### *Film and landscape in the perspective of cultural geography*

*“There is no landscape without place.”*

*Edward Casey*

#### **Streszczenie**

Celem artykułu jest refleksja na temat relacji film i krajobraz inspirowana perspektywą geografii kulturowej. Przedmiotem moich rozważań jest status krajobrazu filmowego (obraz, mapa, zdarzenie) oraz przesunięcia i kontinua w praktykach zapośredniczonego medialnie odkrywania świata przez film (od kontemplacji do praktyk set-jettingu). Biorąc pod uwagę sposób zaangażowania widza w krajobraz wyróżniam postawy: zdystansowanego obserwatora, zaangażowanego emocjonalnie uczestnika i badacza - eksploratora oraz wyodrębniam paradygmaty doświadczenia krajobrazu w filmie: obserwacyjny (chorograficzny), uczestniczący (afektywny) oraz obserwacyjno-uczestniczący (analityczny). Refleksja ta jest próbą krytycznego ustosunkowania się do tradycyjnej dychotomii krajobraz-obraz (reprezentacja)/ krajobraz-doświadczenie (uczestnictwo, sprawczość) i wykazania jej dezaktualizacji na gruncie współczesnych nauk o kulturze.

#### **Abstract**

*Film and landscape from the perspective of cultural geography. The aim of this article is to reflect on the relationship between film and landscape inspired by cultural geography. The subject of my reflection is the status of film landscape (image, map, event) and the shifts and continua in the practices of mediated discovery of the world through film (from contemplation to set-jetting practices). Taking into account the way in which the viewer engages with the landscape, I distinguish between the attitudes of: the distanced observer (1), the emotionally engaged participant (2) and the researcher-explorer (3). I also distinguish between paradigms of landscape experience in film: observational/chorographic (1), participatory/affective (2) and observational-participatory/analytical (3). This reflection is an attempt to critically address the traditional landscape-image (representation)/scape-experience (participation, causation) dichotomy and to demonstrate its obsolescence in contemporary cultural studies*

**Słowa kluczowe:** krajobraz filmowy, krajobraz kulturowy, praktyka kulturowa, kontemplacja, set-jetting

**Keywords:** cinematic landscape, cultural landscape, cultural practice, contemplation, set-jetting

## WPROWADZENIE

Termin *krajobraz* stał się ostatnio jednym z częściej problematyzowanych pojęć na gruncie badań humanistycznych (Frydryczak, 2013; Salwa 2021). W warunkach coraz silniejszych inspiracji, jakie płyną z nauk przyrodniczych, widać przy tym wyraźnie, że koncept ten musi być rozpatrywany szerzej aniżeli tylko w obszarze tradycyjnie pojmowanej sztuki czy kultury audiowizualnej i włączać w pole dyskusji ustalenia formułowane w obszarze geografii kulturowej (Rembowska, 2002; Myga-Piątek, 2012). Na początku rozważań na temat statusu współczesnego krajobrazu zazwyczaj pada pytanie: Czy termin krajobraz bardziej przynależy do dziedziny działań artystycznych jako specyficzny rodzaj kulturowej reprezentacji, zestaw wizualnych strategii i technologii służących do zdystansowanej obserwacji, czy też raczej określa wzajemne relacje ucieleśnionego podmiotu i krajobrazu rozumianego jako geograficznie wyodrębniony fragment świata, percepcyjne środowisko? Innymi słowy początkiem wszelkiej refleksji czyni się problem, na ile krajobraz jest obrazem świata, na ile zaś formą bycia w świecie? W niniejszym szkicu podjęto próbę krytycznego ustosunkowania się do tej dychotomii i wykazania nie tyle jej nieadekwatności, co współczesnej dezaktualizacji. Podstawą takiego podejścia jest przekonanie, że na obecnym etapie kultury ponowoczesnej dawny podział na obszary: kultury i natury przestaje być aktualny i że raczej mamy do czynienia z „kulturąnaturą” (Rewers, 2017). Warto zatem już na wstępie zauważyć, że po pierwsze status krajobrazu jako obrazu ulega zasadniczym transformacjom; przestaje on być jedynie reprezentacją świata i efektem aktów percepcji (Wilk, 2015:11). Po drugie krajobraz zaciera granice pomiędzy fizycznym miejscem i widokiem. Postępująca multiplikacja scen i obrazów za pomocą ram i ekranów, doprowadza do nieuchronnej interferencji miejsca i obrazu. Siłą rzeczy refleksja o krajobrazie musi uwzględniać performatywny charakter współczesnej kultury, konteksty doświadczenia, partycypacji, interakcji społecznych.

Powyższe założenie dotyczy także, a może zwłaszcza kina, biorąc pod uwagę rolę filmu jako medium wiodącego w procesach produkcji, dystrybucji, recepcji różnych krajobrazów. Film jako tekst i obraz kultury pozostaje rodzajem reprezentacji (dzieło artystyczne, system semiotyczny, mapa kultury), coraz częściej jednak filmy traktuje się jak

## INTRODUCTION

The term *landscape* has recently become one of the most problematized concepts in the field of humanistic research (Frydryczak, 2013; Salwa 2021). In the conditions of increasingly stronger inspirations from natural sciences, it becomes clear that this concept in the humanities must be considered more broadly than only within the area of traditionally understood art or audiovisual culture, and it should include findings from the area of cultural geography (Rembowska, 2002; Myga-Piątek, 2012). At the beginning of the reflection on the status of the contemporary landscape, the following question is usually asked: Does the term landscape belong to the field of artistic activities as a specific type of cultural representation, a set of visual strategies and technologies used for distanced observation, or maybe it rather defines the mutual relations of the embodied subject and the landscape understood as a geographically isolated fragment of the world, a perceptual environment? In other words, the beginning of all reflections consists in the problem whether the landscape is an image of the world or a form of being in the world. In this essay I attempt to critically address this dichotomy and demonstrate not so much its inadequacy but rather its obsolescence. The basis for such an approach is a belief that at the current stage of postmodern culture, the former division into the areas of culture and nature ceases to be valid and that we are rather dealing with “culture-nature” (Rewers, 2017). Therefore, already at the outset, it is worth noting that, firstly, the status of the landscape as an image undergoes fundamental transformations; it ceases to be only a representation of the world and the effect of the acts of perception (Wilk, 2015:11). Secondly, the landscape blurs the boundaries between the physical place and the view. By means of frames and screens the progressive multiplication of scenes and images leads to inevitable interference of place and image. Necessarily, reflection on landscape must take into account performative nature of contemporary culture, contexts of experience, participation, and social interaction.

The above assumption applies as well, or perhaps particularly, to cinema when it comes to the role of film as a leading medium in the processes of production, distribution and reception of various landscapes. Films as texts and images of culture remain a kind of representation (artistic work, semiotic system, cultural map), but more and more

zdarzenia wyzwalające różne formy uczestnictwa i sprawczości. Nie kwestionując wizualności krajobrazu filmowego jako jego zasadniczej cechy, warto zadać pytania o możliwości, jakie daje kino w zakresie bycia w krajobrazie, wywoływania wrażenia uczestnictwa i zaangażowania na styku film/ krajobraz/ miejsce. Celem autorki jest nie tyle zaproponowanie typologii krajobrazów filmowych, co zbadanie różnych paradygmatów doświadczeń krajobrazu w filmie – od obserwacji do uczestnictwa. Artykuł stanowi propozycję teoretyczną w ramach filmoznawstwa. Na wybranych przykładach z dziejów światowego kina analizowane są w nim przesunięcia i kontinua w praktykach zapośredniczonego medialnie poznawania świata przez film i na tej podstawie wyodrębniane różne perspektywy widzenia krajobrazu w filmie, które prowokują zarazem różne formy zaangażowania widza (Copik, 2017).

## WIDOKOWY VERSUS TOPOGRAFICZNY ASPEKT KRAJOBRAZU

Rozpatrywanie krajobrazów filmowych jako „widoków” wpisuje się w historię reprezentacji wizualnej od malarstwa, przez fotografię do technik ruchomego obrazu, a zarazem w paradygmat estetycznego opisu przestrzeni, która jest „widziana”, ujęta w określonej perspektywie. Umieszczenie widoku natury w obrębie ramy, jego utrwalenie w geometrycznym układzie odniesienia, zdefiniowało krajobraz jako formę sztuki, co najlepiej ukazuje okno Albertiego (Little, 2013). Jego prześwit i obramowanie są wynikiem określonej lokalizacji, a zarazem podejścia do świata zewnętrznego, które określa dystans i opanowanie. Z jednej strony wyraża ono stan delektowania się dostrzeżoną urodą świata, z drugiej – uzmysławia przekształcanie się naturalnej dynamiki rzeczywistości w doświadczenie optyczne. Krajobraz migrował przez kolejne historyczne media, traktowany jako malownicza sceneria lub horyzontalnie ujęty fragment natury postrzeganej z jakiegoś punktu widzenia. Tradycja pejzażowa, jak pisał Denis Cosgrove, „uksztaltowała się pomiędzy piętnastym a dziewiętnastym stuleciem, na początku we Włoszech i Flandrii, a potem w zachodniej Europie, idea krajobrazu, która oznacza artystyczną i literacką reprezentację widzialnego

often films are treated as events triggering various forms of participation and agency. Without questioning visuality as being an essential feature of film landscape, it is worth asking questions concerning possibilities offered by cinema in terms of being in landscape, creating the impression of participation and involvement at the intersection of film/ landscape/ place. The author's goal is not so much to propose a typology of film landscapes as to explore different paradigms of landscape experience in film – from observation to participation. The article is a theoretical proposal within the framework of film studies. Based on selected examples from the history of world cinema, it analyzes shifts and continua in the practices of media-based cognition of the world through film, and on this basis it distinguishes different perspectives of demonstrating landscape in film, which at the same time provoke various forms of viewer involvement (Copik, 2017).

## VISUAL VERSUS TOPOGRAPHICAL ASPECT OF LANDSCAPE

Reflection devoted to film landscapes as „views” can be inscribed in the history of visual representation from painting, through photography to moving image techniques, and at the same time in the paradigm of an aesthetic description of space that is „seen”, framed in a specific perspective. Placing the view of nature in a frame, its consolidation in a geometric reference system, defined landscape as an art form and it is best shown in Alberti's window (Little, 2013). Its clearance and frame are the result of both a specific location and an approach to the outside world that can be defined by distance and composure. On the one hand, it expresses the state of enjoying the perceived beauty of the world, on the other – it makes us aware of the transformation of natural dynamics of reality into an optical experience. Landscape migrated through successive historical media, treated as a picturesque scenery or a horizontally captured fragment of nature seen from a particular point of view. Landscape tradition, as Denis Cosgrove wrote, „[b]etween the early fifteenth century and the late nineteenth century, at first in Italy and Flanders and then throughout the western Europe the idea of landscape came

świata, jego scenerię (dokładnie: to, co jest „widziane”), postrzeganą przez widza” (Cosgrove, 1998:8). Synonimem krajobrazu był malowniczy „widok”, a kontekstem interpretacyjnym – dziedzictwo kultury wizualnej, zagadnienia stylów, konwencji, orientacji artystycznych. Proces obracania się natury w krajobraz z jednej strony stanowił efekt inklinacji artystycznych, z drugiej strony – technologii widzenia zapoczątkowanej w XVIII w. wynalazkiem camera obscura i kontynuowanej w latach 30. XIX w. wraz z rozpowszechnieniem się fotografii oraz naukowych studiów nad światłem i optyką (Peckham, 2004:421). Odzwierciedlał zarazem kolejne fazy modernistycznego myślenia o panowaniu nad światem. Zdystansowane, totalizujące spojrzenie pozwalało na przykład lepiej rozumieć miasto – krajobraz „nowej natury” tworzonej ręką człowieka i przejmować nad nim kontrolę.

Technologia ruchomego obrazu skumulowała wszystkie dotychczasowe doświadczenia postrzegania, spełniając jednocześnie nieosiągalne, jak się wydawało, marzenie sztuk przedstawieniowych o czystym *mimesis*. W pozycji widza kinowego można widzieć kontynuację estetycznego kontemplatywnego wyobcowania przypisanego odbiorcy dzieła sztuki, uznając obiektyw kamery za spadkobiercę perspektywy centralnej, zaś ekran filmowy – ramy obrazu odpowiedzialnej za rozdzielenie fizycznej materii i zawartego wewnątrz „widoku”. Argumentów potwierdzających tezę, że krajobraz filmowy jest zaawansowanym technologicznie kontynuatorem malarskiego pejzażu, dostarcza refleksja spod znaku klasyki teorii filmu. Kino jako obraz narzuca naoczny dostęp do wydarzenia, zaś dystans wobec świata na ekranie czyni akt oglądania bezpiecznym dla odbiorcy ukrytego w mroku widowni. W tym sensie kino oferuje pejzaże – niezależnie czy uznamy je za wizerunki w sensie *pictura* czy *imago* – na które się patrzy jak na skończone całości, autonomiczne i odseparowane (Elsaesser, Hagener, 2012). Widz ma do nich wgląd wizualny, oparty o zasady, które są z góry ustalone, oddzielony ramą od tego, co ukazują się na ekranie i unieruchomiony w pozycji statycznego obserwatora.

Zanim status krajobrazu na srebrnym ekranie uległ większemu zróżnicowaniu i stał się elementem splecionym z filmową narracją, krajobrazowe widoki były czymś oczywistym, niemal naturalnym, stanowiąc jedną z atrakcji wczesnego kina (Gunning, 2010:52). Znaczenie autentycznych lokacji nobilitowały zwłaszcza niefikcyjne formy z przełomu

to denote the artistic and literary representation of the visible world, the scenery (literally that which is seen) which is viewed by a spectator” (Cosgrove, 1998:9). The synonym of landscape was a picturesque “view”, whereas its interpretative context was the heritage of visual culture, issues of styles, conventions, artistic orientations. The process of turning nature into landscape on the one hand was the result of artistic inclinations, on the other hand – of the technology of vision initiated in the 18th century with the invention of camera obscura and continued in the 1830s with popularization of photography and scientific studies on light and optics (Peckham, 2004:421). It simultaneously reflected the subsequent phases of modernist thinking about ruling the world. A distanced, totalizing look allowed, for example, to better understand the city – the landscape of “new nature” created by the human hand, and to take control over it.

Technology of moving image accumulated all previous experiences of perception simultaneously fulfilling the unattainable, as it seemed, dream of pure *mimesis* in the performing arts. In the position of the cinema viewer, one can see the continuation of the aesthetic contemplative alienation of the recipient of an artwork, considering the camera lens as the heir of the central perspective, and the film screen – of the picture frame responsible for separating physical matter from the “view” contained within it. Arguments confirming the thesis that film landscape is a technologically advanced continuator of painting landscape are provided by reflection within the classic theory of film. Cinema as an image imposes visual access to an event, and the distance to the world on the screen makes the act of viewing safe for the viewer hidden in the darkness of the auditorium. In this sense, cinema offers landscapes – regardless of whether we consider them to be images in the sense of *pictura* or *imago* – which are seen as finite wholes, autonomous and separated (Elsaesser, Hagener, 2012). The viewer has a visual insight into them, based on principles that are predetermined, separated by a frame from what appears on the screen and immobilized in a static observer position.

Before the status of landscape on the silver screen became more diverse and started to be an element intertwined with the film narrative, landscape views had been something obvious, almost natural, constituting one of the attractions of early cinema (Gunning, 2010:52). The importance of authentic locations was especially ennobled by non-fiction forms

wieków XIX i XX, takie jak *actualités* czy trawelogi pozbawione waloru Griersonowskiej „twórczej interpretacji rzeczywistości”, a reprezentujące estetykę „widoku” (Gunning, 1997), które oferowały widzom bezkompromisowy pokaz wizualności, skupiając się na samym akcie patrzenia i obserwowania świata. Za sprawą krajobrazu uobecnionego na ekranie widz po raz pierwszy mógł udać się do miejsc, w których nigdy przedtem nie był lub co więcej – nigdy nie mógłby być. Na ważny kontekst kulturowy wczesnych filmów podróżniczych wskazuje Martin Lefebvre, pisząc, że ich popularność była w znacznym stopniu wynikiem głębokich przemian, które dotknęły świat zachodni, takich jak kolonizacja Afryki i Indii, która przyniosła upodobanie do egzotycznych krajobrazów, ale także służyła wzmocnieniu rodzimych tożsamości poprzez nadanie istotnego znaczenia krajobrazom narodowym (np. w USA Wielki Kanion, Yellowstone, czy Góry Skaliste), fascynacja nowoczesnymi, ułatwiającymi podróżowanie środkami lokomocji, produkcja nowej klasy turystów, rozwój literatury podróżniczej etc. (Lefebvre, 2011:61-62). Uchwyczone na ekranie krajobrazy wzmacniały specyfikę kina w stosunku do innych mediów reprezentacji, zwłaszcza teatru z jego tradycyjną sceną. Z kolei od czasu, kiedy to narracja stała się głównym elementem dzieła, krajobraz wykorzystywano w sposób dramatyczny w celu wsparcia fabuły i wzmocnienia efektu realności, co najbardziej sugestywnie dało o sobie znać w dziełach przedstawicieli Szwedzkiej Szkoły Filmowej Victora Sjöströma czy Mauritz Stillaera. Filmy takie jak *Terje Vigen* (1916) lub *Gdy zmysły grają* (Gösta Berlings saga, 1924) epatowały krajobrazem surowej natury determinującej ludzkie losy, ilustrującej i komentującej zarówno przebieg zdarzeń, jak i charaktery postaci. A kiedy w latach 50. w filmach zaczęto stosować anamorfotyczne formaty, takie jak *Cinemascope* czy panoramiczne – *VistaVision*, pejzaż ponownie zaczął pełnić ważną funkcję, tym razem w obrębie kina gatunków, czego najbardziej wymownym potwierdzeniem były westerny czy filmy *noir*. Kolorowe krajobrazy były przy tym wyrazicielami kinowej specyfiki odróżniającej film od czarno-białego ekranu telewizyjnego.

Krajobraz to jednak nie tylko „widok” w sensie estetycznym. W naukach przyrodniczych definiuje się go w aspekcie przestrzennym i materialnym jako wyodrębniony teren, zespół cech antropogenicznych wyróżniających dany kompleks terytorialny. Termin ten według tradycji hettnerowskiej

from the turn of the 19th and 20th centuries, such as *actualités* or travelogs deprived of the value of Grierson's "creative interpretation of reality" and representing the aesthetics of the "view" (Gunning, 1997), which offered viewers an uncompromising display of visuality, focusing on the very act of viewing as well as on observing the world. Owing to landscape present on the screen, for the first time the viewers could go to places they had never been before or, what is more, they could never be. Martin Lefebvre points to an important cultural context of early travel films, indicating that their popularity was largely the result of profound changes that affected the Western world, such as colonization of Africa and India, which brought a taste for exotic landscapes, but also served to strengthen native identities by giving significant importance to national landscapes (e.g. in the USA the Grand Canyon, Yellowstone or the Rocky Mountains), fascination with modern, travel-friendly means of transport, production of a new class of tourists, development of travel literature, etc. (Lefebvre, 2011:61-62). Landscapes captured on the screen strengthened the specificity of cinema in relation to other media of representation, especially theatre with its traditional stage. In turn, when the narrative became the main element of the work, landscape began to be used dramaturgically to support the plot and strengthen the effect of reality, which was most evocatively evidenced in the works of Victor Sjöström or Mauritz Stiller, representatives of the Swedish Film School. Films such as *Terje Vigen* (1916) or *The Saga of Gösta Berling* (Gösta Berlings saga, 1924) presented landscape of raw nature determining human fate, illustrating and commenting on both the course of events and the characters. And when in the 1950s anamorphic formats such as *Cinemascope* or panoramic such as *VistaVision* were applied in films, landscape again began to play an important role – this time within the cinema of genres, with westerns or *noir* films being the most evident exemplifications. At the same time, the colorful landscapes were expressions of the cinematic specificity that distinguished cinema from the black and white television screen.

However, landscape is not only a „view” in the aesthetic sense. In natural sciences it is defined in spatial and material terms as a separate area, a set of anthropogenic features being characteristic of a given territorial complex. According to the Hettnerian tradition, this term is understood as „a system including natural creations and the effects of

rozumiany jest jako „system obejmujący twory przyrodnicze i efekty działalności człowieka”, a według tradycji dokuczajewowskiej jako „system powiązanych komponentów przyrody” (Myga-Piątek, 2012:39-40). Cosgrove analizując sufiks *scape*, wskazywał na „obecność mechanizmów konsolidujących, które umożliwiają patrzącemu pojmowanie świata jednocześnie jako fragmentu – osobnej, wyrwanej z kontekstu jednostki oraz reprezentanta cech typowych dla całości danego obszaru” (Cosgrove, 1998:13). Krajobraz rozumiany był przez niego zarówno jako „patrzenie” na kraj, jak i strukturyzowanie i nadawanie formy światu. O tym, że krajobraz-obraz i krajobraz-mapa nie stanowią przeciwieństwa, lecz należą do tego samego porządku reprezentacji przekonują zarówno wywody geografów, jak i przedstawicieli świata sztuki (Myga-Piątek, 2012). Uznając *De Pictura* za traktat na temat renesansowej perspektywy, rzadko wspomina się, że naśladowanie rzeczywistości według Albertiego dotyczyło nie tylko samej sztuki malowania, która musiała być zgodna z zasadami kompozycyjnymi zaczerpniętymi z natury, ale polegało na umieszczaniu rzeczy na swoich miejscach (Little, 2013:47-48). Alberti pojmował malarstwo nie tylko w kategoriach estetycznych, ale był świadomy jego roli w rozumieniu i promowaniu idei miejsca jako punktu odniesienia przynależności i tożsamości.

Jak dowodzi Karl Schlögel, krajobraz, będący ucieleśnieniem ludzkiego postrzegania świata i konstruowania wiedzy o nim, wiąże ze sobą dwa porządki reprezentacji: artystyczny i kartograficzny. „Mapy, tak jak teksty albo obrazy, są reprezentacjami rzeczywistości” (Schlögel, 2009:93) – zauważa, a w innym miejscu stwierdza: „(...) Mapa i sztuka wychodzą sobie naprzeciw. Istnieją między nimi paralele” (Schlögel, 2009:220). W jakim jednak sensie krajobraz filmowy może być rozumiany jako mapa? Graeme Harper i Jonathan Rayner widzą podobieństwo już na etapie produkcji, tworzenie map i realizowanie filmów to dla nich „przemierzanie znajomego lub odkrywanego krajobrazu” (Harper, Rayner, 2010:15). Podobnie jak mapa, filmowy pejzaż tworzy się na zasadzie uporządkowania elementów świata, zniesienia różnicy pomiędzy tym, co zastane, a tym, co konstruowane. Kino, które angażuje technologie globalnej cyrkulacji idei i obrazów, działa przy tym w sposób analogiczny do globusa wynalezionej przez Martina Behaima w XV w. – udostępnia, rozpowszechnia krajobrazy, zachęcając do ich dalszego odkrywania. Jeff

human activity”, and according to the Dokuczajew’s tradition as „a system of related components of nature” (Myga-Piątek, 2012:39-40). When analyzing the suffix *scape*, Cosgrove pointed to “the presence of a unifying principle which enables us to consider part of the countryside or sea as a unit and as an individual, but so that this part is perceived to carry the typical properties of the actually undivided whole” (Cosgrove, 1998:13). Landscape was understood by him as “looking” at the countryside as well as structuring and giving form to the world. The fact that landscape-picture and landscape-map are not opposites but belong to the same order of representation is claimed by both geographers and representatives of the art world (Myga-Piątek, 2012). While recognizing *De Pictura* as a treatise on the Renaissance perspective, it is rarely mentioned that the imitation of reality according to Alberti concerned not only the art of painting itself, which had to comply with compositional principles taken from nature, but consisted in locating things in their places (Little, 2013:47-48). Alberti understood painting not only in aesthetic terms, he was also aware of its role in understanding and promoting the idea of place as a point of reference for belonging and identity.

As Karl Schlögel claims, landscape – which embodies the human perception of the world and the construction of knowledge about it – combines two orders of representation: artistic and cartographic. “Maps, like texts or images, are representations of reality” (Schlögel, 2009:93) – he notes, and elsewhere states: “(...) Map and art meet halfway. There are parallels between them” (Schlögel, 2009:220). But in what sense can film landscape be understood as a map? Graeme Harper and Jonathan Rayner see a similarity already at the stage of production, creating maps and making films is for them “[moving] through a familiar or newly discovered landscape” (Harper, Rayner, 2010:15). Like a map, film landscape is created on the basis of organizing the elements of the world, abolishing the difference between what is found and what is constructed. Cinema, which involves the technologies of global circulation of ideas and images, works in a way analogous to the globe invented by Martin Behaim in the fifteenth century – it makes landscapes accessible, disseminates them, encouraging their further discovery. Jeff Malpas describes landscape as a representation of the complex relationship between man and place, as an introduction to place (Malpas, 2011). In the context of cinema, one could say that

Malpas pisze o krajobrazie, że reprezentuje on złożone relacje człowieka i miejsca, że jest on wprowadzeniem do miejsca (Malpas, 2011). W kontekście kina można by stwierdzić, że także krajobraz filmowy bardziej lub mniej świadomie jest tworzony jako reprezentacja konkretnej przestrzeni.

Konceptualna topografia dotyczy jednak sytuacji, w której krajobraz filmowy funkcjonuje topograficznie, to znaczy pozostaje w bezpośredniej relacji z realnym miejscem, czasem, tożsamością. Film jest tu traktowany jako produkt praktyk i wyobrażeń przestrzennych, które odwzorowuje i kształtuje zarazem. Czyni to niezależnie od tego, czy krajobraz w nim zawarty jest „uchwycony” w obiektywie (i czy odpowiadają mu rzeczywiste lokacje) czy też jest w jakiś sposób sztucznie wykreowany, także bez względu na to, czy jest efektem zastosowania technologii analogowej czy cyfrowej. Istotne jest to, że ujawnia naturę rzeczywistych relacji społecznych, kumulując w sobie wzory kulturowe, rytmy życia, podziały społeczne, funkcje ekonomiczne, etc. Kluczowy dla filmowej topografii według Teresy Castro jest „impuls mapowania” dotyczący procesów kulturowych, percepcyjnych, mentalnych, które mogą się ujawnić za pośrednictwem obrazów na ekranie, a które mają istotny wpływ na kształtowanie rozumienia miejsca (Castro, 2009:11). Pojęcie kartografii według niej odsyła do procesów mentalnych (wizualnej reprezentacji przestrzeni geograficznej), historycznych (różne kartograficzne racjonalności w zależności od typu społeczeństwa i porządku czasowego) oraz do podstaw wiedzy (kondycja możliwości dyskursu).

Z kolei zdaniem Toma Conleya, autora imponującej książki *Cartographic Cinema*, filmy są w tym sensie „mapami”, że przenoszą widza w świat przedstawiony filmowej fabuły, są specyficznymi wizualnymi strukturami, konstruktami mentalnych geografii (Conley, 2007:4). Filmowcy mniej lub bardziej świadomie tworzą swoje filmy jak mapy, czyniąc to w oparciu o własne „obrazy miejsca” doświadczeniowo i kulturowo uwarunkowane schematy przestrzenne. Ten rodzaj kartograficznych inklinacji autor odnajduje w dziełach filmowych należących do różnych nurtów kina, zwłaszcza jednak w autorskiej twórczości wielkich reżyserów, takich jak przykładowo Rene Clair, kreujący własny, niepowtarzalny rodzaj czasoprzestrzeni (np. w filmie *Paryż śpi* 1923). Conley tłumaczy, że w filmie spotykają się mapy mentalne dwojakiego rodzaju: należące do filmowców i do publiczności.

film landscape is also more or less consciously created as a representation of a specific space.

Conceptual topography, however, concerns a situation in which film landscape functions topographically, that is, it remains in direct relationship with a real place, time, identity. Film is treated here as a product of spatial practices and images which are both reflected and shaped by it. It does so regardless of whether the landscape contained in it is “captured” in the lens (and whether it corresponds to real locations) or whether it is artificially created in some way, also regardless of whether it is the result of the use of analogue or digital technology. What is important is that it reveals the nature of real social relations, accumulating cultural patterns, rhythms of life, social divisions, economic functions, etc. According to Teresa Castro, what is crucial in the film topography is a “mapping impulse” connected with cultural, perceptual, mental processes that can be revealed through images on the screen, and which have a significant impact on shaping an understanding of place (Castro, 2009:11). Castro claims that the concept of cartography refers to mental processes (visual representation of geographical space), historical (various cartographic rationalities depending on the type of society and time order) and to the basics of knowledge (condition of discourse possibilities).

In turn, according to Tom Conley, the author of the impressive book *Cartographic Cinema*, films are “maps” in the sense that they transport the viewer into the diegetic world of a film plot, they are specific visual structures, mental constructs of geography (Conley, 2007:4). Filmmakers, more or less consciously, create their films like maps, doing so on the basis of their own “images of place”, experientially and culturally conditioned spatial schemes. The author finds this kind of cartographic inclinations in film works belonging to various cinematic trends, particularly in the original works of great directors, such as Rene Clair who creates his own, unique kind of space-time (e.g. in the film *Paris Asleep* 1923). Conley explains that mental maps of two kinds meet in film: one belonging to filmmakers and one to the audience. Cinema builds a position of the subject and performance by including in the film image a suggestion of who speaks and from where, on the other hand – it refers to the cognitive processes of the recipient. The role of the film viewer is analogous to the role of the map reader deciphering the graphic representation of space, which is the result of dialectical melange – because the process

Kino buduje pozycję podmiotu i przedstawienia, zawierając w obrazie filmowym sugestię tego, kto mówi i skąd, z drugiej strony odnosi się do procesów kognitywnych odbiorcy. Rola widza filmowego jest tu analogiczna do roli czytelnika mapy, odczytującego graficzną reprezentację przestrzeni, która jest efektem dialektycznego melanżu – w proces percepcji włączone bowiem zostają indywidualne wyobrażenia, wiedza, pamięć, słowem: własne mapy mentalne.

W oparciu o rodzaj użytej taktyki (reżyserskiej, operatorskiej) w podejściu do krajobrazu filmowego można wyróżnić odmienne sposoby mapowania. Sposoby te strukturyzują i transformują geograficzną wyobraźnię widza, odzwierciedlając zarazem różne wizje krajobrazu miejsca i tożsamości (Castro, 2010:155). Należy bowiem przyjąć, że pojawienie się krajobrazu na ekranie, nawet to, które z pozoru wydaje się najbardziej niewinnym obrazem miejsca, za każdym razem skrywa konkretną geostrategię, wynikającą z aktu patrzenia, angażującego wyobraźnię, wiedzę i sposób podejścia. Biorąc pod uwagę różne rodzaje owych geostrategii, w dalszej części artykułu autorka proponuje podział na trzy rodzaje krajobrazów: obserwacyjny (chorograficzny), uczestniczący (afektywny) oraz obserwacyjno-uczestniczący (analityczny), które zarazem odpowiadają trzem paradygmatom doświadczenia krajobrazu w filmie: zdystansowanego obserwatora, zaangażowanego emocjonalnie uczestnika i badacza – eksploratora.

## KRAJOBRAZ OBSERWACYJNY (CHOROGRAFICZNY)

Pierwsza strategia, opiera się na praktyce obserwacji i postawie zdystansowania, dobrze tłumaczy ją kategoria platońskiej *chora*. Tradycja starożytna ulokowała *chorę* w strefie pomiędzy formą a materią. Jako taka pozostaje ona przestrzenią potencjalną, zależną od bystrości wzroku i mentalności postrzegającego podmiotu. Wskutek tego, że miejsce jest przez niego widziane z dystansu, jego oczom ukazuje się ogólna wizja krajobrazu i najbardziej oczywiste cechy jego unikalnego charakteru. Intencja odtworzenia wizerunku miejsca bez konieczności uwzględniania zależności od jakichś szerszych geograficznych kontekstów przesądza o dominacji funkcji estetycznej ponad wiedzą lokalną. Obserwator, który postępuje chorograficznie to ten, który

of perception includes individual ideas, knowledge, memory, that is: one's own mental maps.

Depending on the type of tactics used (directing, cinematographic), different ways of mapping can be distinguished in the approach to film landscape. These methods structure and transform the viewer's geographical imagination, reflecting at the same time different visions of the landscape of place and identity (Castro, 2010:155). It should be assumed that the appearance of landscape on the screen, even the one that seems to be the most innocent image of a place, always hides a specific geostrategy resulting from the act of looking, engaging imagination, knowledge and the type of approach. Taking into account different types of these geostrategies, in the further part of the article the author proposes a division into three types of landscapes: observational (chorographic), participatory (affective) and observational-participatory (analytical), which correspond to the three paradigms of the landscape experience in film: of a distanced observer, of an emotionally involved participant and of an explorer.

## OBSERVATIONAL LANDSCAPE (CHOROGRAPHIC)

The first strategy is based on the practice of observation and the attitude of detachment, it can be well explained by the Platonic category of *chora*. Ancient tradition placed the *chora* in a zone between form and matter. As such, it remains a potential space, dependent on the acuity of vision and the mentality of the perceiving subject. As a result of the fact that the place is seen from a distance, the perceiving subject sees the general vision of the landscape and the most obvious features of its unique character. The intention to recreate the image of a place without the necessity to take into account dependence on some broader geographical contexts determines the dominance of the aesthetic function over local knowledge. An observer who acts chorographically is one who narrows the characteristics of a place to a general outline, making the necessary simplifications of the elements considered important in accordance with one's own idea of the whole. Cinematographic chorography is accompanied by a specific cinematographic strategy, the aim of which is to achieve the "reality effect" (mainly owing to panoramas, bird's-eye views and static shots of key places and the details that characterize them). This



zawęża charakterystykę miejsca do ogólnego rysu, dokonując koniecznych uproszczeń elementów uznanych za istotne zgodnie z własną ideą całości. Chorografii filmowej towarzyszy określona strategia operatorska, której celem jest osiągnięcie „efektu realności” (najlepiej służą temu panoramy, widoki z lotu ptaka oraz statyczne ujęcia kluczowych miejsc i charakteryzujących je szczegółów). Ten rodzaj opisu dobrze ukazują tak zwane „symfonie miejskie”: *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, reż. W. Ruttmann 1927) i *Człowiek z kamerą* (reż. Dz. Wiertow 1929).

Krajobraz chorograficzny wyróżnia się zatem tym, że jest postrzegany „z zewnątrz”, w sposób, który Bertrand Westphal identyfikuje jako „egzogenny” (Westphal, 2011:14). Ten typ pejzażu jest efektem spójnej wizji stojącego za kamerą obserwatora, daje się w nim odkryć określona konwencja estetyczna lub jakaś forma perswazji i ideologii. Jeśli chodzi o tę ostatnią, to stanowi ona narzędzie lobbingu wykorzystywane zwłaszcza w okresach wzmożonego zapotrzebowania na wizualizację stosunków przestrzennych i geopolitycznych, w okresie dramatycznych przemian i kryzysów politycznych. Jak sugestywnie pisze Schlögel: „Zawsze kiedy kończy się jakiś świat, a nowy zostaje powołany do życia, następuje czas map. Czasy map przynoszą ze sobą przejście z jednej konfiguracji przestrzeni do innej” (Schlögel, 2009:85). Ale ideologie krajobrazowe, jak to przedstawia Tim Edensor, dobrze prosperują także w czasach pokoju. Chorograficzne projekty krajobrazowe służą bowiem jako efektywne narzędzie realizowania programów politycznych i kreowania geografii wyobrażonej oraz wspólnoty wyobrażonej narodu, szukającej podbudowy w „trwałych przestrzeniach tworzonych przez wieki dzięki ofierze krwi i pracy” (Edensor, 2004:90). O ideologicznym potencjale krajobrazów filmowych przypomina Conley, który pisze, że film jako reprezentacja kartograficzna często zwodzi widza swoją neutralnością podczas, gdy w rzeczywistości jest obrazem, który „umiejscawia i modeluje wyobraźnię” (Conley, 2007:3), narzuca określoną wizję świata i zachęca do myślenia o przestrzeni zgodnego z jej filmową artykulacją, którą to cechę najlepiej wykorzystały przemysły filmowe w systemach totalitarnych.

Krajobraz chorograficzny w filmie, który tworzy mapę miejsca, jak każdy rodzaj reprezentacji jest wyrazicielem wiedzy sytuowanej. Widok, jaki ukazuje się na ekranie, nigdy nie jest formą

type of description is well depicted by the so-called “city symphonies”: *Berlin: Symphony of a Metropolis* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, dir. W. Ruttmann 1927) and *Man with a Movie Camera* (dir. Dz. Wiertow 1929).

The chorographic landscape is therefore distinguished by the fact that it is perceived “from the outside”, in a way that Bertrand Westphal identifies as “exogenous” (Westphal, 2011:14). This type of landscape is the result of a coherent vision of the observer standing behind the camera, a certain aesthetic convention or some form of persuasion and ideology can be discovered here. The form of ideology constitutes a lobbying tool used especially in periods of increased demand for visualization of spatial and geopolitical relations, in periods of dramatic changes and political crises. As Schlögel suggestively writes: “Every time a world ends and a new one is brought to life, the time of maps comes. The times of maps bring a transition from one spatial configuration to another” (Schlögel, 2009:85). Yet landscape ideologies, as Tim Edensor puts it, thrive in peacetime as well. Landscape chorographic projects serve as an effective tool for implementing political programs and creating imaginary geography and an imaginary community of a nation, looking for a foundation in “enduring spaces, spaces forged over millennia through the sacrifice of blood and toil” (Edensor, 2002:66). The ideological potential of film landscapes is recalled by Conley who writes that film as a cartographic representation often deceives the viewer with its neutrality, when in fact it is an image that “locates and patterns the imagination” (Conley, 2007:3), imposes a specific vision of the world and encourages thinking about space in accordance with its film articulation, and this feature was best used by the film industries in totalitarian systems.

Chorographic landscape in a film which creates a map of a place, like any type of representation, is an expression of situated knowledge. The view that appears on the screen is never a form of mimetic transparency that spontaneously reproduces the outside world. It is rather a construct produced by the skillful arrangement of significant elements in accordance with specific conventions, the context of geography, race, gender. Landscapes in Hollywood cinema, permeated with a modern Western way of thinking, were often determined by the colonizer’s perspective. They expressed the unique historical benefit of the West, the dream of white people that

mimetycznej przejrzystości, która spontanicznie odtwarza świat zewnętrzny, ale konstruktem produkowanym przez umiejętne rozmieszczenie znaczących elementów zgodnie z określonymi konwencjami, kontekstem geografii, rasy, płci. Krajobrazy w kinie hollywoodzkim, przeniknięte nowoczesnym zachodnim sposobem myślenia, często determinowała perspektywa kolonizatora. Wyrażały one unikalną historyczną korzyść Zachodu, marzenie białych ludzi, że to Zachód tworzy postęp, progres, modernizację, reszta świata nadąża albo stoi w miejscu (Rogoff, 2000:21). Z kolei filmowe krajobrazy narodowe, służąc wspieraniu poczucia tożsamości zbiorowej, często naturalizowały bardziej lub mniej zawołowane ideologie nacjonalistyczne. Przykładem mogą być idealizowane wizerunki francuskiej prowincji w dramatach kostiumowych Claude'a Berriego z lat 80. *Jean de Florette* (1985) i *Manon u źródeł* (1986), promujące wizję dziedzictwa Francji Trzeciej Republiki opartą na nostalgicznej idei stabilnego wiejskiego krajobrazu, chroniącego przed problemami wielkomiejskiej nowoczesności (Peckham, 2004:425). Różnice w pejzażu wiejskim i miejskim propagandowo wykorzystywało także na przykład kino hiszpańskie w epoce frankistowskiej, wieś uosabiała tradycyjne wartości, miasto zaś było synonimem zepsucia. Widać to np. w *Ostatnim koniu* (*El último caballo*, reż. Edgar Neville, 1950), gdzie centrum Madrytu zdezerowane było z sielskim krajobrazem kastylijskiej wsi. Z kolei krajobraz Andaluzji pełnił rolę wizytówki całej Hiszpanii w filmie *W Granadzie wszystko jest możliwe* (*Todo es posible en Granada*, 1954, reż. José Luis Sáenz de Heredia) (Aleksandrowicz, 2021).

## KRAJOBRAZ UCZESTNICZĄCY (AFEKTYWNY)

W przeciwieństwie do zdystansowanego obserwatora zainteresowanego jedynie zarysem, szkicem danej okolicy, postawa uczestnicząca związana jest z potrzebą bardziej bezpośredniego kontaktu z krajobrazem. Wyraża ona intencje emocjonalnego włączenia się w miejsce. Tego rodzaju aktywność wykracza poza doświadczenie czysto wizualne w stronę uczestnictwa, które może angażować widza mentalnie (mózg, umysł), a w pewnym sensie także fizycznie (ciało, zmysły). Zagadnienie filmowej immersji nie jest oczywiście niczym nowym, towarzyszy refleksji teoretycznej właściwie od

the West creates progress, modernization, and the rest of the world either keeps up or stands still (Rogoff, 2000:21). In turn, cinematic national landscapes, serving to support a sense of collective identity, often naturalized more or less hidden nationalist ideologies. Just like in the idealized images of the French province in Claude Berri's costume dramas from the 1980s. *Jean de Florette* (1985) and *Manon of the Spring* (1986), promoting the vision of the heritage of the French Third Republic based on the nostalgic idea of a still rural landscape, protecting against the problems of urban modernity (Peckham, 2004:425). The differences in the rural and urban landscape were also propagandistically used, for example, by Spanish cinema in the Frankist era – the village embodied traditional values and the city was synonymous with corruption. This can be seen, for example, in *The Last Horse* (*El último caballo*, dir. Edgar Neville, 1950), where the center of Madrid was confronted with the idyllic landscape of a Castilian village. In turn, the landscape of Andalusia played the role of a showcase of the whole Spain in the film *All is Possible in Granada* (*Todo es posible en Granada*, 1954, dir. José Luis Sáenz de Heredia) (Aleksandrowicz, 2021).

## PARTICIPATORY LANDSCAPE (AFFECTIVE)

Unlike in the case of a distanced observer interested only in an outline, a sketch of a given area, the participatory attitude is related to the need for more direct contact with landscape. It expresses an intention to become emotionally involved in a place. This type of activity goes beyond a purely visual experience towards participation which can engage the viewer mentally (brain, mind), and in a sense also physically (body, senses). The issue of film immersion is, of course, nothing new, it has been the subject of theoretical reflection since the beginning of time. It is based on the assumption that cinema created a new kind of image perception and influenced the development of a new mediatized form of *episteme*. Landscape in film invalidated the distance/engagement dichotomy of the viewer because the frame which geometrically organizes composition at the same time opens the view in terms of depth, whereas capturing the view in the image triggers the need to connect it with the world outside the frame. Film landscape, juxtaposed with the

zarania dziejów. Opiera się na założeniu, że kino powołało nowy rodzaj percepcji obrazu i wpłynęło na wykształcenie się nowej zmediatyzowanej formy *episteme*. Krajobraz w filmie unieważnił dychotomię dystans/ zaangażowanie widza, gdyż kadr, który geometrycznie porządkuje kompozycję, jednocześnie otwiera widok w głąb, a uchwycenie widoku w obrazie uruchamia konieczność połączenia go ze światem poza ramą. Zestawiony z tradycyjnymi mediami obrazem malarskim i fotografią krajobraz filmowy wydawał się całkowicie inny, naznaczony „szokiem” ruchu, wymagający wzmożonej przytomności umysłu i zarazem destruujący stan skupionej kontemplacji. Wskutek pracy kamery, uruchamiającej grę planów oraz za sprawą techniki montażu, dzięki której ruch zostaje „uchwycony”, a następnie przetworzony, pejzaż został zatomizowany, a jego doświadczanie zaczęło się charakteryzować ekstensywnością doznań – stał się dostępny w różnych konfiguracjach elementów, z różnych stron, gdyż, jak to ujął Lev Manovich: „kino-oko może poruszać się wokół filmowanej przestrzeni, odsłaniając jej różne fragmenty” (Manovich, 2006:161).

Marzenie o uczestnictwie, obsesyjne niemal dążenie do całkowitego zaangażowania widza Tom Gunning identyfikuje jako jedno z kluczowych doświadczeń u źródeł kina. Analizując filmy kręcone z kamery umocowanej z przodu lub z tyłu pociągu, tak zwane *phantom rides*, badacz stwierdza, że naruszyły one barierę, która definiuje piękno kontemplacyjne. W przeciwieństwie do statycznego obrazu malarskiego, który dystansował widza, *phantom rides* – symulakra podróży faktycznie wciągnęły odbiorcę do krajobrazu, spełniając zarazem wielowiekową ludzką fantazję o zapośredniczonej medialnie penetracji i eksploracji (Gunning, 2010). Kontynuacji tego rodzaju doświadczeń w kinie współczesnym nie trzeba daleko szukać. Przykładem mogą być chociażby katastroficzne superprodukcje, w których – tym razem dzięki technologii CGI – widz ma szansę uzyskać wrażenie fizycznej obecności w spektakularnych zjawiskach meteorologicznych sztormach i huraganach, co dobrze ukazały filmy takie na przykład jak: *Twister* (reż. Jan de Bont, 1996) czy *Gniew oceanu* (*The Perfect Storm*, reż. Wolfgang Petersen, 2000). W największym zaś stopniu dążenie do immersyjnego zanurzenia w filmowy krajobraz spełniają dzisiaj, należące już jednak do porządku postkinematograficznego, realizacje, w których wykorzystuje

traditional media of painting and photography, seemed completely different, marked by the “shock” of movement, requiring increased awareness of the mind and simultaneously destroying the state of focused contemplation. As a result of the camera’s work which triggered the play of plans and of the assembly techniques thanks to which the movement is “captured” and then processed, landscape got atomized and its experience began to be characterized by the extensiveness of sensations – landscape became available in various configurations of elements, from different sides, because, as Lev Manovich put it: “a kino-eye moves around the space revealing its different regions” (Manovich, 1997:14).

Tom Gunning identifies the dream of participation, the almost obsessive pursuit of total audience involvement, as one of the key experiences at the roots of cinema. Analyzing films shot from a camera mounted on the front or rear of the train, the so-called *phantom rides*, the researcher finds that they violated the barrier that defines contemplative beauty. In contrast to the static painting that distanced the viewer, *phantom rides*, i.e. simulacra of travel, actually drew the viewer into the landscape, thus fulfilling a centuries-old human fantasy of media-based penetration and exploration (Gunning, 2010). Continuation of this type of experience in contemporary cinema is not difficult to find. An example may be disaster super-productions where – this time owing to CGI technology – the viewer has a chance to get the impression of a physical presence in spectacular meteorological phenomena of storms or hurricanes, which was well presented in films such as *Twister* (dir. Jan de Bont, 1996) or *The Perfect Storm* (dir. Wolfgang Petersen, 2000). Yet to the greatest extent, the desire for immersion into film landscape is met today by projects that use the latest generation of stereoscopic 3D, such as *Avatar* (dir. James Cameron, 2009) and *Avatar: The Way of Water* (2022) – however, they actually belong to the post-cinematographic order.

In the concept of participatory landscape proposed here, technological issues, the possibility of interference with the screen world through various contemporary film interfaces or the theory of multi-sensory film reception seem to be less important. What is crucial is the model of film geography which reveals the sense of landscape and place shared by filmmakers and viewers. Entering landscape in this case means some kind of

się stereoskopowe 3D najnowszej generacji, takie jak *Avatar* (reż. James Cameron, 2009) i *Avatar. Istota wody* (*Avatar. The Way of Water*, 2022).

W zaproponowanym tu pojęciu krajobrazu uczestniczącego, mniej istotne wydają się kwestie technologiczne, możliwości interferencji ze światem ekranowym za pośrednictwem rozmaitych współczesnych interfejsów filmowych czy teoria wielozmysłowego odbioru filmu. Istotny jest model geografii filmowej, za pośrednictwem której ujawnia się podzielane przez twórców filmowych i widzów poczucie sensu krajobrazu i miejsca. Wejście w krajobraz oznacza w tym wypadku jakiś rodzaj urealnionej partycypacji o tyle, o ile łączy się to, mówiąc słowami Tima Ingolda, z „kondensacją działań w polu relacji” (Ingold, 2004:333), z zaangażowaniem wiedzy lokalnej i emocji. Krajobraz uczestniczący bliski jest zatem pojęciu okolicy – przestrzeni praktykowanej i konstytuowanej w toku działań wynikających z codziennej aktywności, inspirowany ideą zamieszkiwania wywiedzioną z filozofii Martina Heideggera i Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Jako taki jest jednocześnie krajobrazem zadaniowym dla mieszkańców kształtujących swoje otoczenie i pozostawiających w nim ślady swojej działalności (Ingold, 1993:152). Zmysłowe zaangażowanie w krajobraz, oznacza w tym wypadku wzbudzanie uczuć, emocji, aktywności wyzwających potrzebę zaangażowania się w miejsce traktowane jako „swoje”.

Najpełniejszą strategią artykulacji krajobrazu uczestniczącego jest *topophilia*, w której wyraża się miłość do miejsca (Castro, 2010:146) Jest ona rodzajem personalnej topografii, efektu przywiązania do danego *locus* – miejsca życia. U jej podłoża leży „pasja mapowania”, zdaniem Giuliany Bruno (Bruno, 2002:354) wynikająca z pragnienia zamieszkania tego co intymne, głęboko uwewnętrznione i emocjonalne. Podobne podejście Westphal nazywa „endogenym”, podkreślając fakt, że stanowi ono zapis postrzegania i doświadczenia miejsca „od wewnątrz”, „od środka” (Westphal, 2011:14) Ten typ refleksji w szczególności koncentruje się na relacji zamieszkiwania, obejmującej wymiar materialny i duchowy, w której więź z domem i autobiograficzne relacje z bliską przestrzenią stanowią metaforyczne ucieleśnienie pamięci i tożsamości. *Topophilia* wprowadza w refleksję kartograficzną elementy psychogeografii, dla której kluczowe jest „oddziaływanie środowiska geograficznego (...) na emocje i zachowanie jednostek” (Adamczak,

realized participation insofar as it is combined, in Tim Ingold’s words, with “condensation of activities in the field of relations” (Ingold, 2004:333), with the involvement of local knowledge and emotions. Participatory landscape is therefore close to the concept of neighborhood – a space practiced and constituted in the course of activities resulting from everyday life, inspired by the idea of inhabiting derived from the philosophy of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty. As such, it is also landscape with a task for inhabitants shaping their surroundings and leaving traces of their actions in it (Ingold, 1993:152). Sensual involvement in the landscape, in this case, means arousing feelings, emotions, activities triggering the need to engage in place treated as “one’s own”.

The most complete strategy for articulating the participatory landscape is *topophilia* in which love for a place is expressed (Castro, 2010:146). It is a kind of personal topography, the effect of attachment to a given *locus* – a place of life. It is based on the “passion for mapping” which, according to Giuliana Bruno (Bruno, 2002:354), results from the desire to manifest what is intimate, deeply internalized and emotional. Westphal names a similar approach “endogenous”, emphasizing the fact that it is a record of perceiving and experiencing a place “from the inside” (Westphal, 2011:14). This type of reflection focuses in particular on the relationship of inhabiting – including the material and spiritual dimension – in which the bond with home and autobiographical relations with close space constitute metaphorical embodiment of memory and identity. *Topophilia* introduces elements of psychogeography into cartographic reflection. For psychogeography “the impact of the geographical environment (...) on the emotions and behavior of individuals” (Adamczak, 2010:664) as well as intimistics including human passions, transience and care – are crucial. This type of approach to landscape is closely intertwined with place understood as “being”, thus diverting attention from the ideological network of concepts: territory, border, homeland, and triggering instead a series of associations: land, senses, biology, which includes the individual and embodied relationship of man with surrounding space. Referring to Edensor, one could state that *topophilia*, in contrast to idealized landscapes and significant places, indicates the experiences of everyday communion, the poetics of ordinary life, which constitute pre-reflective constructions

2010:664) oraz intymistyki, obejmującej ludzkie namiętności, przemijalność i troskę. Ten typ podejścia do krajobrazu spleciony jest ściśle z miejscem jako „byciem”, odwraca zatem uwagę od ideologicznej sieci pojęć: terytorium, granica, ojczyzna, zamiast tego uruchamiając ciąg skojarzeń: ziemia, zmysły, biologia, w których zawiera się indywidualny i ucieleśniony związek człowieka z bliską mu przestrzenią. Odwołując się do Edensora, można by stwierdzić, że topofilia „w odróżnieniu od wyidealizowanych krajobrazów i miejsc znaczących” (Edensor, 2004:71) odsyła do doświadczeń codziennego obcowania, poetyki zwyczajnego życia, które stanowią przedrefleksyjne konstrukcje przestrzennej przynależności, oparte na nawykowym, zmysłowym i somatycznym związku ze środowiskiem.

Jednym z bardziej wyrazistych przykładów filmowej topofilii jest *Manhattan* Woddy’ego Allena (1979). Rodzinne miasto reżysera Nowy Jork jest tu ukazane z perspektywy, którą Giuliana Bruno w swym słynnym *Atlasie emocji* określa jako perspektywę mieszkańca, ujawniającą lokalność, cieleśność i emocje (Bruno, 2002). W dostrzegalnej w tym filmie na pierwszy rzut oka fascynacji krajobrazem widać pragnienie kodowania znaczenia miejsca na różnych poziomach wizualnym i audialnym. Jazzujące brzmienie *Błękitnej rapsodii* Georga Gershwin’a podkreśla ekspresję praktyk miejskich, fascynację cywilizacją techniczną, a zarazem cechy uznawane za typowo amerykańskie, takie jak: wzniosłość, duma, pewność siebie. Sam kompozytor mówił o swoim dziele, że jest ono: „muzycznym kalejdoskopem Ameryki, w którym mieszają się rasy i narodowości, miesza się blues i wielkomiejskie szaleństwo” (MKC RMF). Ścieżka muzyczna w filmie Allena jest jednym z języków, za pomocą których opisuje się miasto i tworzy jego mit. Otwierające utwór długie klawetowe *glissando* stanowi idealne dopełnienie prezentowanego na ekranie pejzażu metropolii z charakterystycznymi ostrymi sylwetkami wieżowców odcinających się od szarego tła zachmurzonego nieba. Falujący, matowy dźwięk klawetu współbrzmi ze słowami narratora, który stwierdza, że: „uwielbia Nowy Jork, ubóstwia”, ale także „idealizuje ponad miarę”. Faktycznie ukazane na ekranie najsłynniejsze amerykańskie miasto nie jest jednak po prostu idealizowane. Kamera ukazuje nie tyle jego piękno, co sprzeczności. Wykreowany za pomocą subtelnej czarno-białej tonacji specyficzny nowojorski klimat rodzi się na styku miasta „twardego” i romantycznego, wpośród

of spatial belonging, based on a habitual, sensual and somatic relationship with the environment.

One of the more striking examples of cinematic topophilia is Woody Allen’s *Manhattan* (1979). The director’s hometown of New York is shown here from a perspective that Giuliana Bruno, in her famous *Atlas of Emotions*, describes as an inhabitant’s perspective, revealing locality, corporeality and emotions (Bruno, 2002). In the film’s evident fascination with landscape one can see the desire to encode the meaning of a place on various visual and audio levels. The jazz-like sounds of George Gershwin’s *Blue Rhapsody* emphasize the expression of urban practices, fascination with technical civilization, and at the same time features considered typically American, such as: sublimity, pride, self-confidence. The composer himself referred to his work as: “a musical kaleidoscope of America – of our vast melting pot, of our incomparable national pep, our blues, our metropolitan madness” (MKC RMF). The soundtrack in Allen’s film is one of the languages used to describe the city and to create its myth. The long clarinet *glissando* opening the piece is the perfect complement to the landscape of the metropolis presented on the screen with the characteristic sharp silhouettes of skyscrapers against the grey background of the cloudy sky. The waving, matte sound of the clarinet resonates with the words of the narrator who states that he “adored New York City. He idolized it”, but also he “idolized it all out of proportion”. In fact, the most famous American city is not simply idealized on the screen. The camera shows not so much its beauty as its discrepancies. Created with a subtle black and white key, the specific New York atmosphere is born at the junction of the “hard” and the romantic city, among Broadway performances, crowded cafes and Central Park. It seems that Allen’s topophilia has nothing to do with uncritical glorification, yes, the city is admired, but the admiration is accompanied by topoanalysis – in its kaleidoscopic nature the city symbolizes the disintegration of contemporary culture. Allen’s other New York films (*Annie Hall* 1977, *Hannah and Her Sisters* 1986, *Anything Else* 2003) also show that his strategy is not about elevation, but is a kind of psychogeographical practice – a precise action for a given space, which can also mean a transition from fear of place to love to place, the transformation of topophobia into topophilia (Castro, 2010:147).

broadway'owskich spektakli, załączonych kafejek i Central Parku. Wydaje się, że topofilia Allena nie ma nic wspólnego z bezkrytyczną gloryfikacją, owszem miasto jest podziwiane, jednak towarzyszy temu topoanaliza – w swej kalejdoskopowości symbolizuje ono rozkład współczesnej kultury. Także przykład innych filmów nowojorskich reżysera (*Annie Hall* 1977, *Hannah i jej siostry/ Hannah and Her Sisters* 1986, *Życie i cała reszta/ Anything Else* 2003) pokazuje, że jego strategia nie polega na uwzniośleniu, ale stanowi rodzaj praktyki psycho geograficznej – sprecyzowanego działania na rzecz danej przestrzeni, która może też oznaczać przejście od lęku przed miejscem do miłości do miejsca, transformacji topofobii w topofilię (Castro, 2010:147).

## **KRAJOBRAZ OBSERWACYJNO-UCZESTNICZĄCY (ANALITYCZNY)**

Ostatni typ krajobrazu jest efektem połączenia zdystansowanego aktu widzenia z ucieleśnioną empirią (Salwa, 2021), co oznacza interferencję chorografii i topofilii, Abstrakcyjny, dokumentalny *look* – efekt zastosowania strategii ogarniania całości, zestawia się tu z opozycyjną w stosunku do niego praktyką zanurzenia w danym środowisku. Krajobraz obserwacyjno-uczestniczący integruje dwa główne rodzaje relacji z miejscem określone przez Beatę Frydryczak jako „bycie wobec krajobrazu” i „bycie w krajobrazie” (Frydryczak, 2013:9). Film można uznać za medium wyjątkowo predystynowane do tego rodzaju podejścia, rejestracja obiektywem kamery pozwala bowiem zarazem widzieć i eksplorować krajobraz, dzięki technikom montażu przekształcać miejsce w doświadczalne laboratorium. Zauważył to już Walter Benjamin, który porównał film do operacji chirurgicznej, pozwalającej sięgnąć pod powierzchnię świata i penetrować rzeczywistość. Rozważając różnicę, jaka istnieje pomiędzy obrazem malarskim a obrazem filmowym, filozof stwierdził: „malarz zachowuje naturalny dystans do rzeczy zastanych, kamerzysta natomiast głęboko wnika w tkankę rzeczywistości” (Benjamin, 1996:226) Do tak rozumianej eksploracji świata przyczyniła się technologia filmowa, która umożliwiła łączenie różnych sposobów widzenia krajobrazu – statycznego (od góry, z lotu ptaka), od dołu (z pozycji spacerowicza) i mobilnego (opartego na

## **OBSERVATIONAL-PARTICIPATORY LANDSCAPE (ANALYTICAL)**

The last type of landscape is the result of combining the distanced act of seeing with embodied empiricism (Salwa, 2021), which means the interference of chorography and topophilia. An abstract, documentary *look* – the effect of applying the strategy of embracing the whole – is juxtaposed here with a completely opposite practice of immersion in a given environment. The observational-participatory landscape integrates two main types of relationship with place defined by Beata Frydryczak as “being against the landscape” and “being in the landscape” (Frydryczak, 2013:9). Film can be considered an exceptionally predestined medium for this type of approach as camera lens recording allows one to simultaneously see and explore landscape, transforming the place into an experimental laboratory owing to editing techniques. This was already noticed by Walter Benjamin, who compared film to a surgical operation allowing to reach below the surface of the world and to penetrate reality. Considering the difference that exists between a painting image and a film image, the philosopher stated: “[t]he painter, while working, observes a natural distance from the subject; the cameraman, on the other hand, penetrates deep into the subject’s tissue” (Benjamin, 2008:226). Film technology contributed to the exploration of the world in this way, as it enabled combination of different ways of seeing the landscape – static (from above, from a bird’s eye view), from below (from the position of a flaneur) and mobile (based on the variability of perspectives), giving a unique experience of simultaneous observation (with the involvement of the eye) and participation (through scanning and body measurement).

The intention to create an observational-participatory landscape is best expressed by the strategy of penetration, i.e. discovery, which contains the act of constructing a screen world saturated with a completely real desire to decipher its intricacies. Both creative analysis of landscape and critical thinking about place performed by means of film play a key role in this approach. As such, it is close to the perspective called “allochthonous” by Westphal (Westphal, 2011:13), which is associated with seeing a place from the “in-between” position – from both its interior and exterior. According to the researcher,

zmienności perspektyw), dając wyjątkowe wrażenia jednoczesnej obserwacji (z zaangażowaniem oka) i uczestnictwa (poprzez skanowanie i pomiar cielesny).

Intencję kreacji krajobrazu obserwacyjno-uczestniczącego najlepiej wyraża strategia penetracji, czyli odkrywania, w której zawiera się akt konstrukcji ekranowego świata przesycony całkowicie realnym pragnieniem rozszyfrowania jego zawłości. W podejściu tym kluczową rolę odgrywa dokonywana za pośrednictwem filmu kreatywna analiza krajobrazu i krytyczne myślenie o miejscu. Jako takie bliskie jest ono perspektywie, którą Westphal nazwał „allochtoniczną” (Westphal, 2011:13), a która kojarzy się z widzeniem miejsca z pozycji „pomiędzy” – jego wnętrza i zewnątrz. Zdaniem badacza to właśnie ta opcja w najwyższym stopniu pozwala uchwycić to, co nazywa on istotą miejsca. Stanowi zarazem punkt widzenia otwierający faktyczną refleksję geokrytyczną, polegającą na przełamywaniu stereotypów i wyznaczaniu szerszej optyki, która wykracza poza zwyczajową pozycję egocentryczną w kierunku dowartościowania samego miejsca. Jakkolwiek skuteczność opisu wzmacnia bardziej postawa świadka aniżeli zaangażowanego emocjonalnie uczestnika zdarzeń i penetracja generalnie kojarzy się z perspektywą „innego”, w pewnych warunkach może się ona okazać dostępną także spojrzeniu „od wewnątrz”. Podobnie zresztą jak domena topofilii nie ogranicza się do emocji wynikających z zakorzenienia i daje się tłumaczyć istnieniem innego rodzaju więzów z krajobrazem (na przykład w warunkach kontaktu z miejscem „obcego”, przybysza). Koniecznym warunkiem jest jednak w tym wypadku uzyskanie stanu powściągliwości emocjonalnej jako postawy twórczej i dyskursywnej.

Krajobraz obserwacyjno-uczestniczący w sumie bardziej jednak jest efektem zastosowania pozycji geografii (samego miejsca i skupionych w nim dyskursów), aniżeli jednostki. Ten swoisty geocentryzm, inspirowany heterotopią Michela Foucault, deterytorializacją Gillesa Deleuze’a i Félix Guattari’ego oraz produkcją przestrzeni Henri Lefebvre’a skupia się na dynamice miejsca i krajobrazu oraz skłania do ich eksplorowania pod kątem nierozpoznanych lub słabo dotąd zbadanych „szczeł” – wątków, które mieszczą się w sieci elementów realnej przestrzeni i jej reprezentacji. To rodzaj krytycznej geografii, której celem jest nie tyle wyczerpanie na to, co oczywiste i powtarzalne, a raczej na to,

it is this option that to the highest degree allows to capture what he describes as the essence of place. At the same time, it is a point of view that opens a real geocritical reflection consisting in breaking stereotypes and determining a broader optics that goes beyond the usual egocentric position towards the appreciation of place itself. Although the effectiveness of the description is strengthened more by the attitude of a witness than an emotionally involved participant of the events, and penetration is actually associated with the perspective of the “other”, under certain conditions it may also turn out to be available from the “inside” perspective. Like in the case of the domain of tophilia which is not limited to the emotions resulting from rootedness and can be explained by the existence of a different type of bonds with landscape (for example, in the conditions of a “stranger’s”, a newcomer’s contact with place). However, a necessary condition here is to obtain a state of emotional restraint as a creative and discursive attitude.

Yet, the observational and participatory landscape is rather a result of applying the position of geography (the place itself and the discourses concentrated in it) than of an individual. This peculiar geocentrism, inspired by Michel Foucault’s heterotopia, deterritorialization of Gilles Deleuze and Félix Guattari, and Henri Lefebvre’s production of space, focuses on the dynamics of place and landscape and encourages their exploration in terms of unrecognized or poorly explored “cracks” – threads that fall within the network of elements of real space and its representation. It is a kind of critical geography whose aim is not so much to be sensitive to what is obvious and repetitive, but rather to what is different, capable of opposing the durability of habitus, allowing to combine the previously unrelated with each other, to create new interrelationships in a place perceived as a palimpsest. This leads to opening to the interaction of spatial and discursive practices, but also to different human (peripheral, marginalized) and non-human (animal, technological) perspectives.

In this context, it is worth recalling the example of the posthumanist landscape in which a radically “different” non-human subject – a machine, an animal – becomes a depository of the gaze. In this case, going beyond the human seeing instance means not only achieving a point of view impossible for human beings or gaining access to a landscape untouched by a human hand, but also rejecting a rational

co inne, zdolne do przeciwstawienia się trwałości habitusu, pozwalającej łączyć ze sobą to, co dotychczas niepowiązane, tworzyć nowe interrelacje w miejscu postrzeganym jako palimpsest. Prowadzi to do otwarcia się na interakcje przestrzennych i dyskursywnych praktyk, ale także na odmienne perspektywy ludzkie (peryferyjne, marginalizowane) i nie-ludzkie (zwierzęce, technologiczne).

Warto w tym kontekście przywołać przykład krajobrazu posthumanistycznego, w którym depozytariuszem spojrzenia staje się radykalnie „inny” nie-ludzki podmiot – maszyna, zwierzę. Wyjście poza ludzką instancję widzącą oznacza w tym wypadku nie tylko osiągnięcie przez kamerę punktu widzenia niemożliwego dla człowieka czy uzyskanie dostępu do krajobrazu nietkniętego ludzką ręką, ale odrzucenie racjonalnej perspektywy, antropocentrycznego podmiotu, tradycyjnego sensu. O tym, jak doświadczenie krajobrazu w filmie staje się posthumanistycznym projektem konstruowania nowego świata, pisze Aleksander Kmak (Kmak, 2020). Analizując eksperymentalny film Michaela Snowa *La Région centrale* (1971) wykazuje on, że chociaż krajobraz filmowy wykreowany przez kanadyjskiego reżysera nadal wykazuje związki z realnym światem, mieści się poza humanistyczną hierarchią wartości i tradycyjnym poczuciem sensu. Kamera zagubiona w głębi wody i dryfująca po oceanicznych głębiach jest tu przykładem działania różnych sił sprawczych. Jej zdehumanizowane oko służy identyfikacji widza z krajobrazem jako czymś osobnym, niezależnym od ludzkiego spojrzenia, co w sumie jest równoznaczne z podważeniem władzy nad przedstawieniem, a tym samym zakwestionowaniem zasad reprezentacji i kryzysem poznania.

Chociaż kategoria krajobrazu obserwacyjno-uczestniczącego niewątpliwie najlepiej sprawdza się w przypadku filmu rozumianego jako praktyka artystyczna łącząca wymiar estetyczny z jakąś formą przestrzennego zaangażowania (co najlepiej ukazują przykłady kina awangardowego lub niezależnego), może ona znaleźć zastosowanie także do analizy filmów głównego nurtu. Warunkiem jest traktowanie pejzażu jako czegoś więcej aniżeli chorograficznego tła, raczej jako mapy topograficznej miejsca, medium zlokalizowanej w miejscu kultury czy też, mówiąc słowami Williama T. Mitchella, „naturalnej sceny zapośredniczonej przez kulturę” (Mitchell, 2002:5). Przykładem popularnej, wysokobudżetowej produkcji, która przekazuje istotne kulturowe treści jest *Angielski pacjent* (reż. Anthony

perspective, an anthropocentric subject, a traditional sense. Aleksander Kmak (Kmak, 2020) describes the way the experience of landscape in film becomes a posthuman project of constructing a new world. While analyzing Michael Snow’s experimental film *La Région centrale* (1971), he shows that although the film landscape created by the Canadian director still demonstrates connections with the real world, it falls outside the humanistic hierarchy of values and the traditional sense of meaning. The camera, lost in the depths of water and drifting in the ocean depths, is an example of activities performed by various driving forces. Its dehumanized eye serves to identify the viewer with landscape as something separate, independent of the human gaze, which is actually tantamount to undermining the power that is to control representation, and thus challenging the principles of representation and being the crisis of cognition.

Although the category of the observational-participatory landscape undoubtedly works best in the case of film understood as an artistic practice combining the aesthetic dimension with some form of spatial involvement (which is best demonstrated by examples of avant-garde or independent cinema), it can also be applied to the analysis of mainstream films. The requisite is to treat landscape as something more than a chorographic background, rather as a topographic map of place, a medium located in a place of culture or, as William T. Mitchell put it, “a natural scene mediated by culture” (Mitchell, 2002:5). An example of a popular, high-budget production that conveys important cultural content is *The English Patient* (dir. Anthony Minghella, 1996). The advantage of the film is that it combines different perspectives of culture, it includes both cultural fantasies about otherness rooted in Western thought and strategies for their critical undermining. The views presented on the screen only apparently resemble exotic and picturesque images of places, in fact they encode the story of a wasted landscape which also reveals the obsolescence of the old rules of its perception. This is especially true for the tropical areas of the Sahara. A British expedition must stop its research project due to the outbreak of World War II. The cartographers’ dream of a map of the continent gets bogged down in the sands of the desert, which not only reminds them of the wild and untamed nature that does not want to succumb to the dictates of culture, but of a failed colonial project as well. “The desert – as Peckham



Minghella, 1996). Zaletą filmu jest to, że łączy ze sobą różne perspektywy widzenia kultury, wykorzystuje się w nim do opisu zarówno zakorzenione w myśli zachodniej kulturowe fantazje o inności, jak i strategię ich krytycznego podważenia. Ukazane na ekranie widoki z pozoru tylko przypominają egzotyczne i malownicze obrazy miejsc, faktycznie zakodowana jest w nich opowieść o zmarnowanym krajobrazie, który obnaża zarazem nieaktualność dawnych reguł jego postrzegania. Dotyczy to zwłaszcza zwrotnikowych przestrzeni Sahary. Brytyjska ekspedycja, która przybywa tu w celach badawczych, musi przerwać swe prace wskutek wybuchu II wojny. Marzenie kartografów o mapie kontynentu grzęźnie w piaskach pustyni, co nie tylko przypomina o dzikiej i nieujarzmionej naturze, która nie chce się poddać dyktatowi kultury, ale o nieudanym projekcie kolonialnym. „Pustynia – jak celnie podsumowuje Peckham – zaciera różnice i hierarchie i jako taka przeciwstawia się imperialnemu podziałowi Afryki i subkontynentu indyjskiego, jak również agresywnej kontestacji granic, która spustoszyła Europę” (Peckham, 2004:427). Problemy rasy i kultury w filmie Minghelli noszą ślad perspektywy postkolonialnej z jej zaawansowaną krytyką imperializmu – niegdyś peryferyjny, podporządkowany podmiot kolonialny, który rozbraja niemieckie bomby, uczestnicząc w absurdalnej i nie swojej wojnie, staje się figurą kontestacji każdej idei agresywnego podboju, zaś rozpięty pomiędzy Toskanią a Saharą filmowy krajobraz przypomina o marzeniu głównej bohaterki o życiu bez map.

Model obserwacyjno-uczestniczący, w którym do głosu dochodzi samo miejsce, uruchamia myślenie terytorialne o krajobrazie, przywołując na myśl procesualność i stawanie się. Pociąga to za sobą konieczność zmiany formy rzeczownikowej na czasownikową, co postulował już dwie dekady temu Mitchell, dowodząc, że postmodernizm zmienił pojęcie krajobrazu i nie może on być dłużej pojmowany jedynie w kategoriach „obiektu do widzenia” lub „tekstu do czytania”, ale w perspektywie aktywnego formowania się jednostkowych i zbiorowych tożsamości (Mitchell, 2002:1) Według Westphala krajobrazy odzwierciedlają rzeczywistość, a następnie wracają do niej i współkreują ją (Westphal, 2011:6). Kino może odzwierciedlać, tworzyć i utrzymywać różne narracje geograficzne, w których realne światy i ich filmowe reprezentacje stają się nierozzerwalnie splecione. Jednocześnie filmy docierają do szerokiej publiczności, dla której to, co

accurately summarizes – blurs differences and hierarchies and as such opposes the imperial division of Africa and of the Indian subcontinent, as well as the aggressive contestation of borders that devastated Europe” (Peckham, 2004:427). The problems of race and culture in Minghella’s film bear a trace of the postcolonial perspective with its advanced criticism of imperialism – a once peripheral, subordinate colonial entity that disarms German bombs, participating in an absurd and somebody else’s war, becomes a figure of contestation of every idea of aggressive conquest, while the film landscape stretched between Tuscany and the Sahara reminds of the main character’s dream of a life without maps.

The observational-participatory model, in which the place itself comes to the fore, triggers territorial thinking about landscape, bringing to mind processuality and the act of coming into being. This entails the need to change a noun form into a verb form, as Mitchell postulated already two decades ago proving that postmodernism changed the concept of landscape so that it could no longer be understood only in terms of “an object to see” or “a text to read”, but also in the perspective of the active formation of individual and collective identities (Mitchell, 2002:1). According to Westphal, landscapes reflect reality, and then return to it and co-create it (Westphal, 2011:6). Cinema may reflect, create and consolidate various geographical narratives in which real worlds and their cinematic representations become inextricably intertwined. At the same time, films reach a wide audience for whom the screen reality is inseparably linked to socio-cultural practices. This mechanism was well demonstrated by Edensor who used the example of the Hollywood hit *Braveheart* (dir. M. Gibson, 1995), revealing at the same time tensions between the local/the national and the global (Edensor, 2002). The stereotypical representation of Scottishness depicted on the screen, inscribed in the conventions of the Western ethos and disseminated on a global scale, returned to its roots where – at the local and national level – it was used to strengthen or question the collective identity. The example of Gibson’s film is so interesting because it turned out to be an ambiguous cultural form, provoking an active reception among the British audience to the extent that commentators talked about the “*Braveheart effect*”. It is also an exemplification of landscape that “works”: it circulates in networks, participating on the one hand in the global circulation of images, on the other –

pojawia się na ekranie jest nierozzerwalnie związane z praktykami społeczno-kulturowymi. Mechanizm ten dobrze pokazał Edensor na przykładzie hollywoodzkiego przeboju *Braveheart*. *Waleczne serce* (*Braveheart*, reż. M. Gibson, 1995), ujawniając zarazem napięcia pomiędzy tym co lokalne/ narodowe i globalne (Edensor, 2004). Ukazana na ekranie stereotypowa reprezentacja szkockości wpisana w konwencje etosu westernu i upowszechniana w skali globalnej powróciła bowiem do swoich źródeł, gdzie – na poziomie lokalnym i narodowym – została wykorzystana w celu wzmocnienia lub zakwestionowania tożsamości zbiorowej. Przykład filmu Gibsona jest o tyle ciekawy, że okazał się on wieloznaczną formą kulturową, wywołując aktywny odbiór wśród brytyjskiej publiczności do tego stopnia, że komentatorzy mówili o „efekcie *Braveheart*”. Jest to zarazem egzemplifikacja krajobrazu, który „działa” – krąży w sieciach, uczestnicząc z jednej strony w globalnej cyrkulacji obrazów, z drugiej – w semiotyzacji narodu „wspólnoty wyobrażonej”, powraca do realnej przestrzeni w postaci praktyk *set-jettingu*, przede wszystkim jednak pobudza refleksję na temat identyfikacji zbiorowych, coś co za badaczami kultur miejskich nazywa się „mediatyzowaną produkcją przestrzeni i tożsamości” (Shiel, 2010)

## KRAJOBRAZ-ZDARZENIE

Paradygmaty uczestniczące w doświadczeniu krajobrazu filmowego zakładają zwiększoną aktywność zarówno twórców filmowych, jak i widzów oraz zmianę pozycji nadawczo-odbiorczej w filmie z obserwacyjnej na partycypacyjną, skąd już o krok do pojęcia określanego przez Ingolda jako „sprawczy podmiot w środowisku” (Ingold, 2018:38). Kulminacją podejścia eksploracyjnego byłoby rozumienie krajobrazu jako zdarzenia w przestrzeni. Kluczowe dla tej koncepcji jest uznanie „czynnościowego rozumienia kultury jako sprawczej mediacyjnej aktywności” (Nycz, 2015:50). Ośrodkiem sensu i wartości jest w tym przypadku nie tyle samo dzieło filmowe, ale zaawansowana aktywność różnych podmiotów zaangażowanych w miejsce na styku krajobraz filmowy/ życie. Odnosząc to do topografii, zdarzeniowość filmu powinna się kojarzyć z czymś, co badacze brytyjscy określają jako *deep mapping* (Roberts, 2016) – radykalne połączenie praktyk deskryptywnych z działaniem

in the semiotization of the nation of the “imagined community”, it returns to real space in the form of *set-jetting* practices, but above all it stimulates reflection on collective identification, something what urban culture researchers call “mediated production of urban space and urban identity” (Shiel, 2001:4).

## LANDSCAPE-EVENT

Paradigms participating in the experience of film landscape assume increased activity of both filmmakers and viewers as well as a change of the sender-recipient position in the film from an observational position to a participatory one, from where it is only a step to the concept defined by Ingold as a “causative subject in the environment” (Ingold, 2018:38). The culmination of an exploratory approach would be to understand landscape as an event in space. In this concept it is crucial to recognize “the functional understanding of culture as an efficient mediation activity” (Nycz, 2015:50). The center of meaning and value in this case is not so much the film work, but the advanced activity of various entities involved in the place located at the intersection of the film landscape/ life. Referring this to topography, the eventfulness of the film should be associated with what British researchers describe as *deep mapping* (Roberts, 2016) – a radical combination of descriptive practices with action aimed at penetrating materiality and mediality located in place. The acts of landscape exploration reach here a deeply configured spatial knowledge covering different layers of the history and anthropology of place and different dimensions of the subject’s location – from a resident to a tourist. The depth of these practices means no limits – the deeper we reach, the more layers we accumulate. In practice, *deep mapping* turns out to be a fundamental attitude of creativity combining cinephilia with conscious, passionate, multi-threaded involvement in the world. It means going beyond the practices of representation towards what is experienced in place, which often turns out to be contradictory, ambivalent and complex. Film is treated here as a typical intermedia product of the digital era, it is networked with other textual and audiovisual media, hypertext data, digitalized works of art, music, maps and location media (Roberts, 2016).

nakierowanym na penetrowanie zlokalizowanych w miejscu materialności i medialności. Akty eksploatacji krajobrazu sięgają tu głęboko skonfigurowanej wiedzy przestrzennej obejmującej różne warstwy historii i antropologii miejsca oraz różne wymiary lokalizacji podmiotu – od mieszkańca do turysty. Głębina tych praktyk oznacza brak ograniczeń – im głębiej sięgamy, tym więcej warstw gromadzimy. W praktyce *deep mapping* fundamentalna okazuje się postawa kreatywności łącząca kinofilię ze świadomym, pełnym pasji, wielowątkowym zaangażowaniem w świat. Oznacza ona wyjście poza praktyki reprezentacji w stronę tego, co przeżywane w miejscu, co często okazuje się sprzeczne, ambiwalentne i złożone. Film jest w niej traktowany jako typowy intermedialny produkt ery cyfrowej sieciowo powiązany z innymi mediami tekstualnymi i audiowizualnymi, danymi hipertekstowymi, zdigitalizowanymi dziełami sztuki, muzyką, mapami i mediami lokalizacyjnymi (Roberts, 2016)

Przykładem może być praktyka topografii filmowej, tak jak ją rozumie pisarz i reżyser brytyjski Iain Sinclair, odszukiwanie w miejscu kulturowych artefaktów i ich detaliczne badanie, a także archiwizowanie i odzyskiwanie tekstów, indywidualnych narracji, w pewnym sensie praca czysto dokumentalna, do której dodane są jednak emocje (Cooper i in., 2015:87). W toku działań artystycznych, jak uważa ten twórca, to co realnie kartograficzne – nazwy miejsc, punktów, obiektów przekształcane jest w określone formy energii, które pozwalają kreować własny system świata, odsłaniać obrazy wyobraźni o symbolicznej wartości. „Mapowanie to uzyskiwanie wiedzy o sobie, o krajobrazie i miejscu” (Cooper i in., 2015) – twierdzi Sinclair, włączając tym samym w procesy wizualizacji elementów przestrzennych wymiar eksploracyjny, analityczny. To, co nazywa on „mapą” Londynu, faktycznie jest rodzajem albumu gromadzącego różne formy tekstualne i wizualne, które traktuje się jako zapis istotnych informacji o mieście, formę jego złożonej deskrypcji, która pozwala rekontekstualizować i redefiniować miejską tożsamość.

Zdaniem Obradora Ponsa złożone i głębokie relacje z miejscem i krajobrazem mogą charakteryzować niektóre współczesne praktyki turystyczne. Nieco inaczej aniżeli formułował to John Urry, dla którego spojrzenie turysty stanowiło rodzaj społecznej praktyki typowej dla masowej konsumpcji turystycznej ponowoczesnego społeczeństwa nastawionej na wizualną przyjemność i kolekcjonowanie krajobrazów,

An example may be the practice of film topography as understood by the British writer and director Iain Sinclair, searching for cultural artifacts in place and their detailed study, as well as archiving and retrieving texts, individual narratives, which is in a sense a purely documentary work that is, however, accompanied by emotions (Cooper et al., 2015:87). In the course of artistic activities, as this artist believes, what is really cartographic (names of places, points, objects) is transformed into specific forms of energy that enable creating one's own system of the world, reveal images of the imagination bearing symbolic value. „Mapping is obtaining knowledge about oneself, about the landscape and the place” (Cooper et al., 2015) – says Sinclair, thus including the exploratory and analytical dimension in the processes of visualizing spatial elements. What he calls a „map” of London is actually a kind of album containing various textual and visual forms which are treated as a record of relevant information about the city, a form of its complex description that allows to recontextualize and redefine urban identity.

According to Obrador Pons, complex and deep relationships with place and landscape may be characteristic of some contemporary tourism practices. Unlike John Urry – for whom the tourist's gaze was a kind of social practice typical of the mass tourist consumption in postmodern society focused on visual pleasure and collecting landscapes – Pons puts forward the thesis that the tourist not only looks, but also participates, thus combining a static and participatory position in the experience of landscape. He writes that tourism is „a practical and embodied way through which we are involved in the world, we create knowledge and interact with the physical environment; to put it in Heideggerian terms, a way of being-in-the-world, of dwelling in it” (Pons, 2003:47). *Set-jetting* practices are becoming more and more popular and have covered different corners of the world. One of the films that contributed to the increase of tourists' interest in the city presented on the screen was certainly *Lisbon story* (dir. W. Wenders, 1994), which popularized the picturesque alleys of Lisbon's Alfama, yellow trams and the fado-inspired music of the Portuguese group Madredeus. However, the list of film cities that power the tourism industry is long and is constantly growing: Paris, London, Berlin, Rome, Tokyo, etc.

autor ten stawia tezę, że turysta nie tylko patrzy, ale uczestniczy, łączy tym samym w doświadczaniu krajobrazu pozycję statyczną i partycypacyjną. Piśze, że turystyka jest „praktycznym i ucieleśnionym sposobem, poprzez który jesteśmy zaangażowani w świat, tworzymy wiedzę i wchodzimy w interakcję z fizycznym środowiskiem; w ujęciu Heideggerowskim stanowi ona sposób bycia w świecie, zamieszkiwania w nim” (Pons, 2003:47). Praktyki *set-jettingu* stają się coraz bardziej popularne i obejmują różne zakątki świata. Jednym z filmów, które przyczyniły się do wzrostu zainteresowania turystów ukazanych na ekranie miastem z całą pewnością był *Lisbon story* (reż. W. Wenders, 1994), który spopularyzował malownicze zaułki lisbońskiej Alfamy, żółte tramwaje i inspirowaną fado muzykę portugalskiej grupy Madredeus. Lista filmowych miast zasilających przemysł turystyczny jest jednak długa i stale powiększa się: Paryż, Londyn, Berlin, Rzym, Tokio etc.

Prawdziwy boom na odwiedzanie filmowych lokacji nastąpił na początku XXI w. Jego najbardziej spektakularnym przykładem są ekranizacje J. R. R. Tolkiena (trylogie: *Władca Pierścieni/ The Lord of the Rings* 2001-2003; *Hobbit* 2012-2014, reż. P. Jackson), które ukazały masowej publiczności niezwykle krajobrazy Nowej Zelandii, wprowadzając ten odległy kraj na turystyczną mapę świata. Jak filmy te tworzą intertekstualne powiązania, jak rezonują w realnej przestrzeni, wpływając na wyobrażenia miejsc, pobudzając praktyki turystyczne oraz jak na różnych poziomach integrują idee tożsamości narodowej, bada geografka Elena Le Heron. Zauważa ona, że w filmach Jacksona krajobraz Nowej Zelandii ukazany jest całkowicie bez odniesienia do realiów miejsca. W efekcie turystyka rozwija się w oparciu o różne narracje, tworząc amalgamat opowieści z *Władcy Pierścieni*, szczegółów wynikających z okoliczności wykorzystanych w produkcji filmowej lokacji, legend Maorysów, historii lodowcowej tego obszaru, historii wydobycia złota. Można powiedzieć, że zagadnienia filmowej produkcji i fabuły zostały dodane do historii Nowej Zelandii, a kwestie tożsamości narodowej i wiedza o nowozelandzkim krajobrazie są negocjowane z dziełami filmowymi. Autorka stawia wręcz tezę, że Nowa Zelandia „zna siebie” poprzez ekranizacje trylogii Tolkiena, na tyle ważną rolę film odegrał bowiem w konstytuowaniu nowego pojmowania krajobrazu, miejsca i tożsamości (Le Heron, 2008).

The real boom in visiting film locations occurred at the beginning of the 21st century. Its most spectacular example includes screen adaptations of J. R. R. Tolkien (trilogies: *The Lord of the Rings* 2001-2003; *The Hobbit* 2012-2014, dir. P. Jackson), which made the mass audience acquainted with extraordinary landscapes of New Zealand, introducing this distant country to the tourist map of the world. Geographer Elena Le Heron studies how these films create intertextual connections, how they resonate in real space influencing the images of places, stimulating tourist practices and how they integrate the ideas of national identity at different levels. She notes that in Jackson's films the landscape of New Zealand is shown without any reference to the realities of the place. As a result, tourism develops on the basis of various narratives, creating an amalgam of stories from *The Lord of the Rings*, details resulting from the circumstances of the locations used in the film production, Maori legends, the glacial history of the area, the history of gold mining. It can be concluded that the issues of film production and the plot were added to the history of New Zealand, and the questions of national identity and knowledge about the New Zealand landscape are negotiated with film works. The author even puts forward the thesis that New Zealand “knows itself” through the screen adaptations of Tolkien's trilogy because the films played such an important role in constituting a new understanding of landscape, place and identity (Le Heron, 2008).

## CONCLUSIONS

In conclusion, the intensity of exploration of places and spaces not so much through but rather with the active involvement of the film and other media representations, depends on those who participate in it. Landscape can be recreated, created, perceived in various ways, produced both in the course of rhythmic, emotional activities of its inhabitants, and as a result of temporary and volatile tourist practices. Film landscape, while retaining all its reference and artistic features, remains an active participant in the processes of cultural communication in place. Not only does it „circulate” in the environment as a reflection of the culture located in the place, but it effectively „works”, that is, it affects perception, shapes, transforms and interactively co-creates identity, as well as triggers various

## WNIOSKI

Podsumowując, intensywność eksploracji miejsc i przestrzeni nie tyle może za pośrednictwem, ile przy aktywnym zaangażowaniu filmu i innych medialnych reprezentacji, zależy od tych, którzy w nim uczestniczą. Krajobraz może być na różne sposoby odtwarzany, kreowany, percypowany, wytwarzany zarówno w toku zrytmizowanych, emocjonalnych działań mieszkańców, jak i przejściowych i ulotnych praktyk turystycznych. Krajobraz filmowy przy zachowaniu wszystkich swoich cech referencyjnych i artystycznych pozostaje aktywnym uczestnikiem procesów komunikacji kulturowej w miejscu. Nie tylko „krąży” w środowisku jako odzwierciedlenie zlokalizowanej w miejscu kultury, ale efektywnie „działa” to jest wpływa na postrzeganie, kształtuje, transformuje oraz interaktywnie współkreuje tożsamość, a także pobudza różne aktywności. Sens geografii filmowych mieści się w połączeniu materialności i reprezentacji, historycznych i współczesnych obrazów i narracji, tego, co polityczne i poetyckie, realne i fikcyjne, dyskursywne i zmysłowe, co się splata ze sobą w miejscu i co podpowiada, że badanie właśnie tego splotu jest konieczne.

activities. The meaning of film geographies lies in the combination of materiality and representation, historical and contemporary images and narratives, what is political and poetic, real and fictional, discursive and sensual, what is intertwined in place and what suggests that the study of this particular intertwining is necessary.

## REFERENCES

- Adamczak M., 2010: *Derive (dryf)* [in:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta* (ed.) E. Rewers, Universitas, Kraków.
- Aleksandrowicz J., 2021: *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910-2021)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Benjamin W., 1996: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [in:] *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty* (ed.) H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bruno G., 2002: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York.
- Castro T., 2009: *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture*, "The Cartographic Journal" 46(1): 9-15.
- Castro T., 2010: *Mapping the City through Film: From "Topophilia" to "Urban Mascapes"* [in:] *Urban Projections: Cities, Space and the Moving Image*, (eds.) R. Koeck, L. Roberts, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Conley T., 2007: *Cartographic Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Cooper D. i in., 2015: *Walking, Witnessing, Mapping: An Interview with Iain Sinclair* [in:] *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance* (eds.) L. Roberts. Palgrave Macmillan, New York.
- Copik I., 2017: *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Cosgrove D., 1998: *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Edensor T., 2004: *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Elsaesser T., Hagener M., 2015: Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków.
- Frydryczak B., 2013: Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Gunning T., 1997: Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the ‘View’ Aesthetic, [in:] *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film* (eds.) D. Hertogs, N. de Klerk, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
- Gunning T., 2010: Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema’s Phantom Rides, [in:] *Cinema and Landscape* (eds.) G. Harper, J. Rayner, Intellect, Bristol-Chicago.
- Harper G., Rayner J., 2010: Introduction – Cinema and Landscape [in:] *Cinema and Landscape*, (eds.) G. Harper, J. Rayner, Intellect, Bristol-Chicago.
- Ingold T., 1993: The Temporality of Landscape, “*World Archeology*” 25(2): 152–174.
- Ingold T., 2004: Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet, “*Journal of Material Culture*” 9(3): 315–340.
- Ingold T., 2018: *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, tłum. E. Klekot, Instytut Architektury, Kraków.
- Kmak A., 2020: Kryzys reprezentacji, Ziemia-krajobraz i posthumanistyczny panteizm w «La Région centrale» Michaela Snowa, „*Kwartalnik Filmowy*” 110: 46–61.
- Le Heron E., 2008: Makingfilm-landscapes and exploring the geographical resonances of ‘The Lord of the Rings’ and ‘Whale Rider’, University of Sheffield, Sheffield.
- Lefebvre M., 2011: On landscape in Narrative Cinema, ‘*Canadian Journal of Film Studies*’ 20(1): 61–78.
- Little A., 2013: Image and Nature in Alberti’s *The Pictura*. A Case of ‘Model Inversion’?, Leo S. Olshki Editore, Florence.
- Malpas J., 2011: Place and the Problem of Landscape, [in:] *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies* (eds.) J. Malpas, MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London.
- Manovich L., 2006: *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Mistrzowska Kolekcja Classic RMF <https://www.rmfflclassic.pl/mistrzowska-kolekcja/plyta,George-Gershwin,53.html> [access: 28.02.2023].
- Mitchell W. J. T., 2002: *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Myga-Piątek U., 2012: *Krajobrazy kulturowe. Aspekty ewolucyjne i typologiczne*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Nycz R., 2015: *Krajobraz kulturowy albo o kulturze jako czasowniku* [in:] *Więcej niż obraz* (ed.) E. Wilk i in., Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Peckham R. S., 2004: *Landscape in Film* [in:] *A Companion to Cultural Geography* (eds.) J. S. Duncan, N. C. Johnson, R. H. Schein, Blackwell, Malden-Oxford.
- Pons P. O., 2003: Being-on-holiday Tourist dwelling, bodies and place, “*Tourist Studies*” 3(1):47–66.
- Rembowska K., 2002: *Kultura w tradycji i we współczesnych nurtach badań geograficznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Rewers E., 2017: Humanistyka wobec koncepcji ‘kulturnatury’, „*Teksty Drugie*” 1:163–175.
- Roberts L., 2016: Deep Mapping and Spatial Anthropology, „*Humanities*” 5/1. <http://www.mdpi.com/2076-0787/5/1/5/htm> (dostępność: 02.03.2023).
- Rogoff I., 2000: *Terra infirma: Geography’s visual culture*, Routledge, London.
- Salwa M., 2021: *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Wydawnictwo Officyna, Łódź.
- Schlögel K., 2009: *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, tłum. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Shiel M., 2010: *Film i miasto w historii i teorii* [in:] *Miasto w sztuce-sztuka miasta*, (red.) E. Rewers, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków.
- Westphal B., 2011: Foreword, [in:] *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies* (eds.) R. T. Tally Jr, Palgrave Macmillan, New York.
- Wilk E., 2015: *Przekraczać granicę obrazu. Wprowadzenie* [in:] *Więcej niż obraz* (ed.) E. Wilk i in., Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.