

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 12(1) 2020

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.12.1.4

Magdalena Kempna-Pieniążek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0002-2569-5596

Bezdroża i ruiny Flandria Bruno Dumonta

„Kocham pejzaże Flandrii, jej ogromną siłę, ale też jej tajemnice. I jej światło” – deklaruje w jednym z wywiadów Bruno Dumont, podkreślając zarazem, że jako twórca, który urodził się w niewielkim flandryjskim miasteczku Bailleul, rozumie i „nosi tę krainę w sobie” (Hollender 2019). Mimo takiego oświadczenia trudno uznać francuskiego reżysera za piewcę małej ojczyzny. Niełatwe w odbiorze, zrealizowane w nurcie filmowego neomodernizmu dzieła Dumonta przynoszą niejednoznaczny obraz francuskiej Flandrii. To tutaj, w najbardziej wysuniętej na północ części kraju, w regionach Nord i Pas-de-Calais, w okolicach graniczącego z Belgią rodzinnego Bailleul oraz usytuowanego na Opalowym Wybrzeżu miasta Boulogne-sur-Mer reżyser snuje historie, w których ekstremalna przemoc i erotyka spotykają się z niezaprzeczalną malowniczością nadmorskich terenów. Jeśli trzymać się tezy, że „kraj-obraz odzwierciedla sposób »zamieszkiwania« danego miejsca przez ludzi i wraz z pamięcią, aktywnością tworzy rodzaj »palimpsestu z wielością warstw do odczytania«” (Kita 2017: 9–10), to obrazy sennych miasteczek, w których schronienie znajdują zwyrodnialcy, zdają się wchodzić w konflikt z deklarowaną przez Dumonta miłością do małej ojczyzny, stanowiąc być może przykład prowokacji z rodzaju tych, które jednego ze sfrustrowanych krytyków skłoniły do nazwania reżysera „człowiekiem o dwóch mózgach” (Brooks 2007).

Przecież jednak w przywołanym cytacie twórca mówi o miłości nie do samej Flandrii, lecz do jej krajobrazów. I rzeczywiście – w osadzonych w tym regionie filmach *Życie Jezusa* (*La vie de Jésus*, 1997), *Ludzkość* (*L’Humanité*, 1999), *Flandria* (*Flandres*, 2006), *Poza Szatanem* (*Hors Satan*, 2011), *Martwe wody* (*Ma loute*, 2016) oraz miniserialach *Mały Quinquin* (*P’tit Quinquin*, 2014) oraz *Coincoin i Nieludzie* (*Coincoin et les Z’inhumaines*, 2018) pejzaż odgrywa zasadniczą rolę, a jego tożsamość jest znacznie bardziej pewna i stabilna niż tożsamość lokalnej społeczności.

Lokalność

Historia regionu, w którym Dumont osadza akcję swoich dzieł, jest skomplikowana. Flandryjskie terytoria są obecnie podzielone między Francję, Belgię

i Holandię, jednak ich dzieje już od czasów Cesarstwa Rzymskiego były burzliwe. Ze względu na swoje strategiczne usytuowanie oraz gospodarczy potencjał Flandria wielokrotnie doświadczała inwazji. Na jej terenie ścierały się wpływy różnych kultur: francuskiej, belgijskiej, holenderskiej, angielskiej i hiszpańskiej. To tutaj w czasach pierwszej wojny światowej toczyły się wyjątkowo krwawe walki między armią niemiecką a wojskami państw ententy; to tutaj wreszcie w 1940 roku przeprowadzono akcję Dynamo, polegającą na ewakuacji spod Dunkierki wojsk francuskich oraz brytyjskiego korpusu ekspedycyjnego.

Wydarzenia te w filmach Dumonta nie są wzmiankowane. Śladami po nich pozostają jednak rozproszone w lokalnym pejzażu zabytki i ruiny, takie jak wojenne bunkry, w których Quinquin bawi się ze swoimi przyjaciółmi, i fort, który odwiedzają bohaterowie *Ludzkości*. Reżyser nie zajmuje się też źródłami flandryjskiej tożsamości, a z bogatej kultury regionu bezpośrednio przywołuje w zasadzie jedynie malarstwo; bohaterowie dwóch jego filmów, co ciekawe: obaj będący policjantami, Pharaon De Winter z *Ludzkości* oraz Van Der Weyden z *Małego Quinquina*, noszą nazwiska słynnych flandryjskich malarzy, a pierwszy z nich odwiedza nawet muzeum w Lille, żeby obejrzeć obrazy swojego przodka. Chociaż jednemu ze swoich filmów Dumont nadaje szumny tytuł *Flandria*, sugerujący epicką opowieść o tym regionie, to ostatecznie nie analizuje pojęcia flandryjskości; co więcej: znaczną część akcji swojego dzieła przenosi do bliżej nieokreślonego kraju na Bliskim Wschodzie, gdzie bohaterowie przeżywają (a być może przenoszą ukryty gdzieś w zbiorowej pamięci) wojenny koszmar. Jeżeli tytuł tego filmu można rozpoznać jako ironiczną kontre w stosunku do jego treści, to tytuł innego dzieła, *Mały Quinquin*, sprawia wrażenie aż nadto dosłownego odczytania refrenu pikardyjskiego utworu *P'tit quinquin*¹, uznawanego za nieoficjalny hymn regionu – kołysanki, w której pojawia się wyraz żalu z powodu nieposłuszeństwa dziecka niechącego spać. W końcu tytułowy bohater serialu Dumonta do grona słodkich aniołków zdecydowanie nie należy.

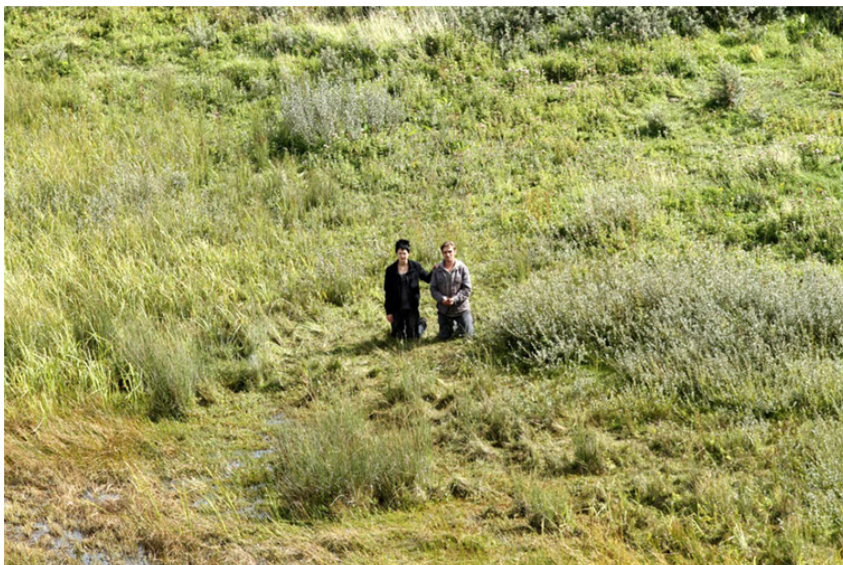
Do najnowszej historii i współczesnych problemów francuskiej Flandrii twórca także się nie odnosi. Nie znajdziemy w jego filmach nawiązań do trudnej sytuacji ekonomicznej regionu sprzed otwarcia tunelu biegnącego pod kanałem La Manche ani informacji o tym, jak wysokie jest w nim bezrobocie. W zakładach, w których pracuje jedna z bohaterek *Ludzkości*, trwa co prawda strajk, nie wiadomo jednak, co właściwie jest jego przyczyną ani dlaczego – mimo braku sukcesu – tak szybko i bezkonfliktowo on wygasa.

Wrażenie silnego zanurzenia w lokalności reżyser osiąga nie poprzez eksponowanie miejscowych problemów i historii, lecz za sprawą trzech elementów: wspomnianego już pejzażu, któremu chciałabym poświęcić tutaj najwięcej miejsca, dialektu ch'timi, jakim posługują się aktorzy naturszczycy, oraz perspektywy, z jakiej francuska Flandria jest oglądana. Perspektywa ta zasadniczo jest spojrzeniem tubylca, a nie turysty. Wyjątek stanowią *Martwe wody*, jedyny z osadzonych na Opalowym Wybrzeżu filmów Dumonta, w którym grają wielkie gwiazdy francuskiego kina:

¹ Utwór napisany w 1853 roku przez Alexandre'a Desrousseau był śpiewany przez żołnierzy biorących udział w wojnie francusko-pruskiej 1870 roku.

Juliette Binoche i Fabrice Luchini², a akcja, tocząca się w 1910 roku, koncentruje się na postaciach, które *de facto* są turystami.

We flandryjskich filmach Dumonta, zrealizowanych z perspektywy tubylca, bohaterowie niejednokrotnie traktują turystów w szorstki sposób: Quinquin i jego kompania płatają figle holenderskim rowerzystom, Van Der Weyden wygłasza niepoprawne politycznie żarty na temat spotkanej w restauracji angielskiej rodziny, a najlepszy przyjaciel Pharaona De Wintera drwi z uczestników krajoznawczej wycieczki. Wątki tego typu, regularnie powracające w kolejnych realizacjach, wydają się postulować odrzucenie zawężonego, skoncentrowanego na pocztówkowych ujęciach i malarskich kadrach spojrzenia, sugerując zarazem, że to, co turysta postrzega jako krajobrazową atrakcję lub historyczną ciekawostkę, dla miejscowych jest niewyróżniającym się elementem codzienności. Dla niektórych z nich, takich jak bezimienny bohater *Poza Szatanem*, jest może zresztą czymś jeszcze innym. Wiele przecież napisano o charakterystycznym dla bohaterów Dumonta wpatrzeniu w pejzaż, będącym albo – jak pisze Rafał Syska (Syska 2014: 397–398) – gestem potwierdzającym stopień bohaterów z materią, albo – jak twierdzą inni badacze (Barwacz 2016) – sugestią nowego przeżycia duchowego, transcendencji poza zinstytucjonalizowanymi religiami, wynikającej z ciągłości między ludzkim ciałem a otaczającym je światem. Sam reżyser mówi, że jest ono próbą odnalezienia punktu odniesienia „innego niż ten przyziemny” (Hrapkowicz 2011), co najmocniej zdaje się wybrzmiewać w musicalowej adaptacji mistycznego dramatu Charles’a Peguy *Jeannette. Dzieciństwo Joanny d’Arc (Jeannette. L’enfance de Jeanne d’Arc, 2017)*.



Fot. 1. Wtopieni w pejzaż. Kadr z filmu *Poza Szatanem* Bruno Dumonta (2010)

² Skłonność reżysera do obsadzania w głównych rolach aktorów nieprofesjonalnych lub bardzo mało znanych po raz pierwszy została przełamana w filmie *Camille Claudel, 1915* (2013), w którym tytułową postać wykreowała Juliette Binoche.

Szczególnego znaczenia nabierają w tym kontekście Dumontowskie nawiązania do lokalnej tradycji malarstwa. W końcu artyści tacy jak Rogier van der Weyden, Jan van Eyck i Robert Campin położyli podwaliny pod nowy sposób postrzegania roli przestrzeni i pejzażu w konstrukcji obrazu (zob. Panofsky 1971: 121–141). Podobnie jak przedstawiciele szkoły niderlandzkiej francuski reżyser bardzo często sytuuje linię horyzontu dość wysoko, jednakże – zamiast cenionego przez flandryjskich malarzy szczegółu – umieszcza w tak poszerzonej przestrzeni filmowego kadru obrazy dojmującej pustki. Równocześnie z mistrzami szkoły niderlandzkiej zdaje się łączyć Dumonta tendencja do dekontekstualizacji lokalnego pejzażu³. Tak jak van der Weyden czy van Eyck lokowali w scenerii znanych sobie romańskich i gotyckich budowli sceny biblijne, tak Dumont sytuuje we flandryjskim pejzażu paraboliczne opowieści zawierające pierwiastek refleksji o stanie współczesnej cywilizacji, manifestującym się w takich obszarach jak stosunek do Innego (*Życie Jezusa*), wojna (*Flandria*), wiara i natura (*Poza Szatanem*).

Spojrzenie tubylca, które Dumont przypisuje bohaterom swoich dzieł, jak również z którym sam zazwyczaj się identyfikuje, zawiera pewien naddatek – nazwałabym go perspektywą zdystansowanego obserwatora i topografa. Można się zastanawiać nad tym, czemu służą ponadprzeciętnie długie sekwencje, w których obserwujemy bohaterów dokądś idących czy gdzieś jadących. Niejednokrotnie zresztą ich wędrówki zdają się nie mieć konkretnego celu – urywają się nagle na jakiejś polanie lub przypominają kręcenie się w kółko. Z jednej strony mamy tu do czynienia z metaforą beznadziejnego zamknięcia: słusznie zauważa Rafał Syska, że filmowe Bailleul przypomina „doskonale znaną więzienną celę, z której ucieczka prowadzi jedynie w inne formy zniewolenia: w służbę wojskową, do hospicjum lub aresztu, na terapię do szpitala psychiatrycznego” (Syska 2014: 389). Z drugiej – trudno oprzeć się wrażeniu, że chaotyczne przemieszczanie się postaci stanowi sposób na oprowadzenie widza po świecie, w którym bohaterowie są zanurzeni. W pewnej mierze Dumont zdaje się wykorzystywać krytyczny potencjał filmowej kartografii, która – jak pisze Ilona Copik – „pobudza zarówno twórcę, jak i odbiorcę dzieła do szerszych refleksji, dotyczących już nie tylko kwestii reprezentacji, ale tego [...], jaka jest natura przestrzeni i wartość miejsca oraz sens tożsamości” (Copik 2017: 59). W tym świetle łatwiej jest zrozumieć, dlaczego reżyser na swój sposób wykorzenia ukazywaną na ekranie Flandrię, pozbawia jej obraz czytelnych odniesień do lokalnej historii, procesu kształtowania jej tożsamości oraz aktualnych problemów społeczno-gospodarczych. Flandria u Dumonta to bowiem mikrokosmos, w którym odbijają się problemy obserwowane w skali makro – i to na dodatek podwójnej: po pierwsze, narodowej, po drugie, uniwersalnej, co wiąże się z próbami zdiagnozowania statusu współczesnego podmiotu w postsekularnych zachodnich społeczeństwach.

O ile zatem pejzaż i język reprezentują w dziełach Dumonta to, co lokalne, o tyle powracające w nich motywy (na przykład imigrantów, stosunku do muzułmanów, postępującej sekularyzacji), a także symbolika (na przykład patriotycznych uroczystości czy flagi państwowej) odsyłają raczej do tego, co narodowe; z kolei kluczowy

³ Za zwrócenie mojej uwagi na ten wątek dziękuję dr Justynie Hannie Budzik.

dla formy tych realizacji motyw wpatwienia sygnalizuje obecność w nich jeszcze bardziej ogólnego poziomu refleksji, dla niektórych badaczy – jak już wspomniano – tożsamego z perspektywą duchową, a nawet (krypto)religijną, dla innych natomiast, wręcz przeciwnie, czysto materialistyczną. Bez względu na to, jaką interpretację tego zabiegu przyjmujemy, pejzaż, na jaki patrzą bohaterowie, ulega dzięki niemu stopniowej de-lokalizacji; jego znaczenia w procesie wpatwienia są przesuwane ze sfery tego, co regionalne, w stronę tego, co uniwersalne.

Topografia

Jak zatem wygląda topografia francuskiej części Flandrii, którą portretuje Dumont? Wydaje się ona dość klarownie zarysowana (zob. Kempna-Pieniążek 2017: 203–208): uliczki obsadzone po obu stronach niskimi, starymi domami, czasem ratusz, kościół lub kaplica z cmentarzem, dom kultury, gdzie odbywają się próby orkiestry dętej i treningi mażorettek, do tego jeszcze szpital, posterunek żandarmerii, park, hipermarket, niekiedy jakieś zakłady pracy. Są tu też ogródki działkowe, domki letniskowe, osiedla mużułmańskich imigrantów, rozległe farmy, pastwiska i pola, wreszcie: lasy i plaże z tkwiącymi tam bunkrami oraz fortami z czasów wojny.

Przede wszystkim jest to przestrzeń pozbawiona wyraźnego centrum, za takie bowiem nie może zostać uznany ani ratusz, do którego bez skutku próbują się dostać strajkujący robotnicy z *Ludzkości*, ani puste lub prawie puste kościoły, ani nawet współczesne przybytki konsumpcji, takie jak hipermarket, w którym pracuje Marie, bohaterka *Życia Jezusa*. Wydaje się, że w kolejnych filmach Dumont z coraz większą konsekwencją stara się w taki sposób konstruować obrazy poszczególnych miejsc, aby sprawiały one wrażenie oddalonych od siebie nawzajem i od jakiegoś (choćby hipotetycznego) centrum, osobne i niemal bezładnie rozrzucone wśród flandryjskich bezdroży: nie wiadomo w zasadzie, w jakiej przestrzennej relacji do miasteczka pozostają szpitale, w których badana jest epilepsja Freddy'ego z *Życia Jezusa*, a Barbe z *Flandrii* leczy się z nerwicy, ani jaką drogę trzeba pokonać z farmy, na której mieszka młoda protagonistka *Poza Szatanem*, do szałasu odwiedzanego przez nią bezimiennego mężczyzny. Na peryferiach (trzeba dodać: peryferiach nie wiadomo czego) są tu ulokowane osiedla domków letniskowych czy obozowiska afrykańskich emigrantów z miniseriale *Coincoin i Nieludzie*, a także posterunek żandarmerii oraz kościół.

Na flandryjskiej prowincji w ujęciu Dumonta bardziej pewna niż obecność centrum jest obecność granic: jedną z nich jest morze, drugą natomiast nasyp kolejowy, po którym w stronę Anglii mkną pociągi TGV. Również drogi wijące się wśród pól dokądś tam prowadzą, o czym bezimienny z *Poza Szatanem* informuje przypadkowo spotkaną turystkę. Co istotne, granice te są otwarte (dla protagonistów tylko pozornie), ale zarazem w pewien sposób „ciemne” – nigdy nie widzimy, co rozpościera się po ich drugiej stronie, mimo iż zarówno Van Der Weyden, jak i De Winter, patrząc na morze, zapewniają, że dostrzegają za nim Anglię. Nie bez znaczenia wydaje się w tym kontekście to, że etymologicznie słowo „Flandria” odsyła do określenia „zatopiony kraj”.



Fot. 2. Pozorna otwartość flandryjskiej prowincji. Kadr z filmu *Życie Jezusa* Bruno Dumonta (1995)

Niewidoczność centrum oraz nieprzenikliwość granic konstytuują specyficzną topografię Dumontowskiej Flandrii, która wydaje się rozlewna i paradoksalna, obsesyjnie skupiona na swych peryferiach, otwarta, ale równocześnie zamknięta, pozbawiona trwałej i stabilnej struktury, wyposażona w siedziby rozmaitych instytucji, których funkcjonalność jest jednak w jakiś sposób zaburzona: bunkry i forty są miejscami nie pamięci, lecz sztubackich zabaw (*Ludzkość*, *Mały Quinquin*), w kościołach albo jest pusto (*Ludzkość*), albo odbywają się w nich groteskowe ceremonie (*Mały Quinquin*), w szpitalach nie można wyzdrowieć, lecz co najwyżej umrzeć (*Życie Jezusa*), a posterunek żandarmerii jest zamknięty dla afrykańskich imigrantów (*Coincoin* i *Nieludzie*). W kolejnych realizacjach topografia ta staje się coraz bardziej różnorodna, na co wskazuje ewolucja miejscowego krajobrazu. W pierwszych filmach, takich jak *Życie Jezusa* i *Ludzkość*, składały się nań elementy, o których pisał Rafał Syska: zasnute chmurami niebo, flandryjskie błoto, szarzyzna, chłód i pojawiające się gdzieś słońce, przynoszące jednak tylko „nastrój duchoty i odrętwienia” (Syska 2014: 387). Już jednak w *Poza Szatanem*, jednym z filmów najmocniej skupionych na pejzażu, obraz ten zaczął się różnicować: pojawiły się w nim malownicze ujęcia osłonecznionych pól, pustkowi i grobli; w *Coincoinie* i *Nieludziach* doszły do tego jeszcze niemal pocztówkowe widoki nadmorskich wiatraków i rzadko do tej pory stosowane przez reżysera ujęcia miejsc akcji z lotu ptaka. Warto wspomnieć, że równocześnie zmieniały się konwencje, do jakich nawiązywał reżyser: o ile *Życie Jezusa*, *Ludzkość* i *Flandria* były filmami wpisującymi się w nurt francuskiego nowego ekstremizmu, o tyle serial o Quinquinie stanowi grę z kinem gatunków: w pierwszym sezonie z kryminałem, a w drugim z filmem science fiction, który Dumont potraktował ze spektakularnym dystansem i humorem.

Przestrzeń flandryjskiej prowincji nie rozpada się w widoczny sposób: nawet jeżeli pełna jest bezdroży, ubłoconych farm i ruin z czasów wojny, to uporządkowane osiedla, ładne domki i kamienice, w najnowszych realizacjach opromienione

blaskiem letniego słońca i otoczone bujną zielenią, dają wrażenie ładu i spokoju. Nie bez znaczenia wydaje się przy tym niewielkie, ale istotne geograficzne przesunięcie, jakiego w ostatnich latach dokonał reżyser, przenosząc plan filmowy z rodzinnego Bailleul w okolice bardziej malowniczego Boulogne-sur-Mer. Zabieg ten z pewnością pomógł wzmocnić kontrast pomiędzy spokojem i sennością flandryjskiego miasteczka a dokonującymi się w nim okrucieństwami. To właśnie mające miejsce w tej przestrzeni odrażające zbrodnie: gwałty i morderstwa dokonane na małej dziewczynce w *Ludzkości* oraz młodej bohaterce *Poza Szatanem* czy zabójstwo arabskiego chłopaka w *Życiu Jezusa*, najdobitniej świadczą o erozji życia społecznego. Zwłoki znajduwane w lesie, w wojennym bunkrze czy na plaży są niczym rany, wyrwy w pozornie spokojnym flandryjskim pejzażu, czarne plamy na mapie tego terenu, stanowiąc zarazem symptomy następującego w ciszy i ukryciu kresu – nie bez powodu, choć niekiedy bez większego sensu, w drugim sezonie miniseriale o Quinquinie Van Der Weyden nieustannie wspomina o apokalipsie. Czasem przecież dokonujące się w świecie przedstawionym zbrodnie są zupełnie niewytłumaczalne – w *Małym Quinquinie* nie dowiadujemy się na przykład, kto i dlaczego dokonał serii brutalnych morderstw, umieszczając jedne zwłoki w truchle krowy, inne zaś rzucając na pożarcie świniom. Co istotne, te okrutne akty bardzo często dokonują się wśród bujnej przyrody, która u Dumonta na ogół odarta jest z sentymentalnych znaczeń, symbolizując najczęściej to, co niewysłowione, pozajęzykowe, a może nawet niewyobrażalne.

Jeżeli prawdą jest, że „wskutek dostrzegalnych głębokich transformacji miejsca twórcy pragną utrwalić jego kształt w przestrzeni medium” (Copik 2017: 9), to u Dumonta takie dążenia pozbawione są elementu nostalgicznego. Flandryjska lokalność interesuje go raczej w kontekście krajobrazowym niż tożsamościowym. Bohaterowie jego filmów nie przejawiają szczególnego zainteresowania kulturą swojego regionu, nie uczestniczą też w wydarzeniach związanych z lokalną historią i tradycją. Ich identyfikacja jako zbiorowości ma charakter negatywny, jej podstawą nie są bowiem wspólne formujące doświadczenia, lecz obecność Innego, któremu chcą się przeciwstawić. Najczęściej zresztą jest to związane z agresją wymierzoną w pogardzanego przez nich muzułmanina, który został rozpoznany jako „nie jeden z nas”.

Z obecnych w filmach Dumonta scen celebrowania świąt 11 listopada czy 14 lipca można byłoby wysnuć wniosek, że lokalna tożsamość nie jest w nich tak silnie zakorzeniona jak tożsamość narodowa, francuska, przeczy temu jednak wybitnie ironiczny wydźwięk tego typu sekwencji, ujawniających pustkę patriotycznych rytuałów. W podobnym tonie utrzymana została jedna ze scen *Flandrii*, w której tuż przed wyjazdem na Bliski Wschód bohaterowie, otoczeni błotem prowincji, śpiewają *Marsyliankę*. Kultura narodowa nie jest więc tutaj żadną alternatywą dla kultury lokalnej, flandryjskiej. Jakże ironicznie wybrzmiewa w tym świetle fakt, że w serialu *Mały Quinquin*, którego tytuł nawiązuje do nieoficjalnego hymnu regionu, nikt tego utworu nie śpiewa; każdy za to potrafi zanucić popową piosenkę *'Cause I Knew* śpiewaną przez siostrę jednej z bohaterek.

W finale miniseriale *Coincoin i Nieludzie* śpiewają ją zresztą wszyscy bohaterowie – zarówno żywi, jak i martwi, Francuzi i afrykańscy imigranci, młodzi i starzy,

aspirujący polityk i chłopiec przebrany w strój superbohatera. Ujęcie z lotu ptaka ukazuje kształt podobny do serca, jaki przyjmuje przedziwny korowód postaci – radosny, ale zarazem bezrozumny. Chociaż bowiem po raz pierwszy w twórczości Dumonta oglądamy społeczność flandryjskiej prowincji (stanowiącą tutaj metaforę społeczeństwa francuskiego w ogóle) całkowicie zintegrowaną, bez względu na rasę, narodowość czy poglądy, to jednak integracja ta następuje na bazie nie lokalnej czy narodowej tradycji (która – o ile w ogóle istnieje – tworzy raczej podziały, niż buduje możliwość porozumienia), lecz amerykańskiej popkultury. Pewnie zresztą zjednoczenie to w ogóle nie miałoby miejsca, gdyby nie nadprzyrodzona ingerencja tajemniczych kosmicznych klonów (przez Van Der Weydena nieustannie mylonych z klaunami). W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z obrazem wesołej apokalipsy – korowód najdziwniejszych postaci przypomina trochę *danse macabre* (za sprawą przebrań niektórych uczestników), trochę defiladę z okazji święta narodowego (są w nim obecne mażoretki), a trochę pochod zombie (biorą w nim udział żywe trupy). Oto symboliczny kres kultury flandryjskiej (reprezentuje ją tutaj przestrzeń farmy), kultury francuskiej (w scenie pojawiają się odwołania do narodowych bolączek i problemów, między innymi z imigrantami), a może nawet kultury europejskiej – w końcu w centrum korowodu (tak, w tym wypadku pojawia się jakieś centrum!) usytuowana zostaje zombie-dziewczyna próbująca śpiewać swoją popową piosenkę.



Fot. 3. Wesoła apokalipsa. Kadr z serialu *Coincoid i Nieludzie* Bruno Dumonta (2018)

Tak jak realizacje Dumonta zdają się oparte na dynamice tego, co lokalne, narodowe i ponadnarodowe, tak i strategia zaangażowania przez reżysera flandryjskich pejzaży i topografii w opowiadane historie ma trzy różne warianty. Pierwszy, najbardziej neutralny, pojawia się w filmach, których całość lub fragmenty – tak jak w przypadku *Hadewijch* (2009) i *Jeanette. Dzieciństwo Joanny d'Arc* – były realizowane w tym regionie, lecz nominalnie rzecz biorąc, ich akcja nie została w nich

osadzona (na przykład w *Jeannette* flandryjskie plenery „grają” okolice rodzinnej miejscowości Joanny d’Arc – Domrémy-la-Pucelle). Pewnym wariantem tej sytuacji są *Martwe wody*, których akcja co prawda rozgrywa się na Opalowym Wybrzeżu, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że reżyser potraktował w nich region Pas-de-Calais po prostu jako atrakcyjną lokację dla fabuły, która równie dobrze mogłaby się rozegrać gdzie indziej. Drugi przypadek plasowałby się blisko koncepcji pejzażu tła, który „uczestniczy [...] w referencyjnym zakotwiczeniu świata diegetycznego, ma być rozpoznawalny, powinien być autentyczny, sprawiać wrażenie czystej prawdziwości, potwierdzając fabułę, w której uczestniczy” (Kita 2017: 21⁴). Z taką sytuacją spotykamy się we wczesnych filmach reżysera – *Życiu Jezusa*, *Ludzkości* i częściowo we *Flandrii*, z ich światami przedstawionymi precyzyjnie ułożonymi w Bailleul. Trzecia wreszcie strategia, charakterystyczna dla *Poza Szatanem* i serii o Quinquinie, przywodzi na myśl koncepcję pejzażu ekspresji, który „wnosi [...] do filmu swą funkcjonalność narracyjną, wychodzi poza zdolność konotacyjną, »nie redukuje się więc do obiektów spisane go świata [...]«, lecz otwiera się na najbardziej różnorodne konfiguracje filmowe” (Kita 2017: 22), w tym wypadku związane zarówno z problematyką tożsamości narodowej, jak i z filozoficznymi i religijnymi konotacjami świata przedstawionego. W tym sensie, w sytuacji gdy ideały ulegają zatraceniu, a zbudowane na nich instytucje są niefunkcjonalne, pejzaż staje się także rezerwuarem tego, co znika czy zanika: pamięci o przeszłości, lokalnego kolorytu, unikatowej architektury i kultury.

Bibliografia

- Barwacz Maciej 2016. Transcendencja w filmach Brunona Dumonta, czyli zwrot w stronę gatunku otwartego. W: Europejskie kino gatunków. Piotr Kletowski (red.). Kraków. 357–373.
- Brooks Xan. 2007. „The Man with Two Brains”. The Guardian 29.06. <https://www.theguardian.com/film/2007/jun/29/1>. (dostęp: 25.10.2019).
- Copik Ilona. 2017. Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk. Katowice.
- Frydryczak Beata. 2015. Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu. W: Więcej niż obraz. Eugeniusz Wilk i in. (red.). Gdańsk. 177–190.
- Gardies André. 1999. Le paysages comme moment narrative. W: Les peysages du cinéma. Jean Mottet (red.). Seyssel. 139–155.
- Hollender Barbara. 2018. Rozmowa z Bruno Dumontem, twórcą „Jeannette. Dzieciństwo Joanny d’Arc”. Rzeczpospolita 5.06. <https://www.rp.pl/Film/306059936-Rozmowa-z-Bruno-Dumontem-tworca-Jeannette-Dziecinstwo-Joanny-dArc.html>. (dostęp: 25.10.2019).
- Hrapkowicz Błażej. 2011. „Bóg to postać filmowa. Rozmowa z Brunem Dumontem”. Dwutygodnik nr 63. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2498-bog-to-postac-filmowa.html>. (dostęp: 25.10.2019).
- Kempna-Pieniążek Magdalena. 2015. Poza zbawieniem...? (Anty)mesjański dyskurs w filmach Brunona Dumonta. W: Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic). Studia

⁴ Klasyfikacja przywołana przez Barbarę Kitę nawiązuje do spostrzeżeń André Gardiesa (Gardies 1999: 143–148).

- komparatystyczne. Anna Janek, Adam Regiewicz, Artur Żywiółek (red.). Częstochowa. 349–361.
- Kempna-Pieniążek Magdalena. 2017. Dumontland: pejzaż duchowej pustyni. W: Filmowe pejzaże Europy. Barbara Kita, Magdalena Kempna-Pieniążek (red.). Katowice. 201–225.
- Kita Barbara. 2017. Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie. W: Filmowe pejzaże Europy. Barbara Kita, Magdalena Kempna-Pieniążek (red.). Katowice. 7–25.
- Kmak Aleksander. 2018. „Negocjacje pornografii w kinie Brunona Dumonta”. Kwartalnik Filmowy nr 101–102. 212–222.
- Panofsky Erwin. 1971. Studia z historii sztuki. Jan Białostocki (wyb.). Krystyna Kamińska i in. (tłum.). Warszawa.

Filmografia

- Camille Claudel, 1915. 2013. Bruno Dumont (reż.).
- Coincoin i Nieludzie (Coincoin et les Z'inhumaines). 2018. Bruno Dumont (reż.).
- Flandria (Flandres). 2006. Bruno Dumont (reż.).
- Hadewijch. 2009. Bruno Dumont (reż.).
- Jeannette. Dzieciństwo Joanny d'Arc (Jeannette. L'enfance de Jeanne d'Arc). 2017. Bruno Dumont (reż.).
- Ludzkość (L'Humanité). 1999. Bruno Dumont (reż.).
- Mały Quinquin (P'tit Quinquin). 2014. Bruno Dumont (reż.).
- Martwe wody (Ma loute). 2016. Bruno Dumont (reż.).
- Poza Szatanem (Hors Satan). 2011. Bruno Dumont (reż.).
- Życie Jezusa (La vie de Jésus). 1997. Bruno Dumont (reż.).

Streszczenie

Artykuł dotyczy obrazu Flandrii zawartego w filmach Bruno Dumonta. Pochodzący z Bailleul francuski reżyser nie komentuje aktualnej sytuacji regionu ani nie odwołuje się wprost do jego historii, na różne sposoby wykorzystuje jednak flandryjski pejzaż do konstruowania opowieści o współczesnym postsekularnym świecie. W filmach takich jak *Życie Jezusa*, *Ludzkość* czy *Flandria*, tak samo jak w serialach *Mały Quinquin* oraz *Coincoin i Nieludzie*, flandryjska lokalność i topografia funkcjonują jako mikrokosmos, w którym uwidaczniają się problemy obserwowane w skali makro.

Wastelands and ruins. Bruno Dumont's Flanders

Abstract

The paper presents Bruno Dumont's vision of Flanders. A French director from Bailleul makes no comments on today's situation of the region, nor does he directly speak of its history. However, he uses its landscape in many different ways in the process of constructing his tales of contemporary post-secular world. In such films as *The Life of Jesus*, *Humanity* and *Flanders*, as well as in TV series *L'il Quinquin* and *Coincoin and the Extra-Humans*, locality and topography of Flanders play the role of a microcosmos in which problems observed in the macro scale may be clearly seen.

Słowa kluczowe: Bruno Dumont, Flandria, krajobraz w filmie

Key words: Bruno Dumont, Flanders, landscape in the cinema

Magdalena Kempna-Pieniążek – profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w Instytucie Nauk o Kulturze. Autorka monografii: *Dziwniejsze niż fikcja. Rola wyobraźni w filmach Marca Forstera* (2012), *Formuły duchowości w kinie najnowszym* (2013), *Marzyciele i wędrownicy. Romantyczna topografia twórczości Wenera Herzoga i Wima Wendersa* (2013), *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (2015) oraz współautorka książki *Inny/Obcy. Transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira* (2017). Prowadzone przez nią badania dotyczą głównie estetyki *noir* i *neo-noir*, problemów duchowości i religijności w kinie oraz współczesnych wariantów filmowego autorstwa.