

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi, Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej  
Studia Doktoranckie

Mariusz Kuś

Nr albumu: 65

**Skandynawski gotyk jako nurt stylistyczny w kinie.  
Kino tajemnicy, gdzie krajobraz i przestrzeń stają się antagonistą  
– w oparciu o analizę montażu filmu *Dolina cieni* (norw. *Skyggenes Dal*)**

Opieka promotorska  
dr hab. Milenia Fiedler, prof. PWSFTviT

Łódź 2024

## Spis treści

1. Wstęp .....	4
2. Poszukiwanie konstrukcji dramaturgicznej w filmie <i>Dolina cieni</i> . .....	7
3a. Szczególny rodzaj konfliktu występujący pomiędzy bohaterem a otaczającą go przestrzenią. Natura jako podmiot dramaturgiczny. ....	16
3b. Rola psychizacji natury w nurcie gotyku skandynawskiego. ....	18
4. Gramatyka języka filmu <i>Dolina cieni</i> . Analiza środków stylistycznych na przykładzie zabiegów montażowych zastosowanych w filmach, gdzie przestrzeń staje się antagonistą.....	22
5a. Związek montażu z konwencją gatunkową filmu <i>Dolina cieni</i> . ....	30
5b. Dramat psychologiczny i horror jako hybryda gatunkowa. ....	32
6. Wnioski i konkluzje. ....	38



Fot. 1. Plakat do filmu *Dolina cieni*

## 1. Wstęp.

Film *Dolina cieni* (reżyseria: Jonas Matzow Gulbrandsen, montaż: Mariusz Kuś) to opowieść o lęku i izolacji utrzymana w mrocznej, baśniowej stylistyce skandynawskiego gotyku. W procesie montażu tego filmu największym wyzwaniem dla mnie i reżysera było utrzymanie napięcia dramaturgicznego opartego na klarownie wytyczonej osi narastającego konfliktu oraz zachowanie spójności stylistycznej przy z góry założonym zamiarze czerpania z dwóch różnych konwencji gatunkowych. Na tych dwóch zagadnieniach chciałbym skoncentrować się w tej pracy.

Pierwszym celem, który sobie stawiam w analizie procesu montażu filmu *Dolina cieni*, jest przyjrzenie się sposobom budowania konfliktu dramaturgicznego za pomocą środków montażowych. W przypadku tego filmu jest to konflikt szczególny – rozgrywający się pomiędzy bohaterem a otaczającą go przestrzenią. W tym kontekście ciekawi mnie, jak zjawiska naturalne występujące w przyrodzie stają się bezpośrednim antagonistą bohatera filmowego, a co za tym idzie – chciałbym przyjrzeć się pojęciu antropomorfizacji natury w kinie. Posłużę się przykładami filmów, które eksplorują motyw antropomorfizacji w sposób podobny lub odmienny od zastosowanego przez nas, w zależności od konwencji gatunkowej lub kulturowego osadzenia. Będą to: *Noc myśliwego* Charlesa Laughtona, *Piknik pod wiszącą skałą* Petera Weira oraz *Walkabout* Nicolasa Roega. Zdecydowałem się na taki wybór, ponieważ te właśnie filmy były dla mnie oraz dla reżysera i operatora źródłem inspiracji i punktem odniesienia podczas realizacji i montażu *Doliny cieni*. Drugi powód to ten, że każdy z tych tytułów prezentuje odmienne podejście do zjawiska antropomorfizmu.

Kolejną kwestią, którą chcę się zająć, są dwukierunkowe oddziaływania pomiędzy sposobem montażu a konwencją gatunkową. Przypadek filmu *Dolina cieni* jest o tyle interesujący, że jest on hybrydą gatunków będącą połączeniem kina psychologicznego i horroru. Jednym z głównych wyzwań dla montażysty jest w takim wypadku osiągnięcie spójnej i harmonijnej stylistyki całości poprzez znalezienie właściwego balansu pomiędzy sekwencjami odwołującymi się do różnych konwencji gatunkowych. Omawiając zagadnienie hybryd gatunkowych będę się odwoływać do przykładów – filmów Romana Polańskiego: *Wstręt* i *Dziecko Rosemary*.

*Wstręt* to połączenie dramatu psychologicznego i horroru. Struktura filmu jest oparta na zderzeniu obiektywnego świata protagonistki (granej przez Catherine Deneuve) z jej subiektywnym postrzeganiem rzeczywistości, za sprawą którego obiektywne wydarzenia zaczynają przybierać formę koszmarów. Oprócz połączenia gatunków w tym filmie mamy do czynienia także z psychizacją otoczenia, które staje się projekcją stanu emocjonalnego bohaterki (zabieg podobny do zastosowanego w filmie *Dolina cieni*, w którym przestrzeń staje się realnym antagonistą).

Drugim przykładem jest *Dziecko Rosemary* – obraz, który możemy oglądać jako konwencjonalny horror o satanistycznej sekcje osaczającej bohaterkę, zaś z innej perspektywy – jako psychologiczne studium projekcji lęków kobiety w ciąży na otaczającą ją rzeczywistość.

Nie bez znaczenia dla pracy przy filmie *Dolina cieni* oraz jego późniejszej recepcji jest fakt, że utwór wpisuje się w szersze zjawisko estetyczne określane mianem gotyku skandynawskiego – chodzi o skandynawską wersję XIX-wiecznego nurtu kojarzonego głównie z powieściami grozy Mary Shelley, opowiadaniem Edgara Allana Poe, czy też słynną powieścią Bramy Stokera. Cechą wyróżniającą tego nurtu w odmianie skandynawskiej jest szczególna relacja pomiędzy dziką naturą a stanem mentalnym bohatera. Odwołanie

do tego stylu stanowiło podstawowe założenie estetyczne reżysera i operatora, dlatego głębokie zrozumienie poetyki skandynawskiego gotyku (nie tylko w aspekcie formy, ale także szerzej pojętego kontekstu kulturowego) było warunkiem koniecznym mojej pracy jako montażysty.

## 2. Poszukiwanie konstrukcji dramaturgicznej w filmie *Dolina cieni*.

Akcja filmu *Dolina cieni* toczy się na norweskiej prowincji. Bohaterem filmu jest 6-letni Aslak. To historia o chłopcu, którego otaczają tajemnice. Zachowania dorosłych i ich motywacje są dla bohatera niezrozumiałe, dlatego obraz świata uzupełnia własnymi wyobrażeniami, co skutkuje narastaniem lęku i poczucia izolacji. Dzieci są szczególnymi bohaterami opowieści literackich i filmowych. Za sprawą swojej pozornie naiwnej percepcji świata starają się racjonalizować wydarzenia, w których uczestniczą. Dzięki temu często uzyskują „rozsadniejsze” – w porównaniu do dorosłych – odpowiedzi na niejednoznaczność świata wokół.

W jednym z wywiadów reżyser filmu opowiada, jak ważny był dla niego rys psychologiczny w budowaniu postaci bohatera dziecięcego:

*Interesuje mnie zjawisko podświadomości i sposób jego postrzegania. Fascynuje mnie także dziecięcy punkt widzenia. W tym filmie chciałem wnikać w świadomość małego chłopca. Zwłaszcza w wieku 6-7 lat, kiedy nie jest się świadomym świata i zaciera się obraz tego, co rzeczywiste, z fantazjami i marzeniami. Podróż Aslaka jest pełna pytań bez odpowiedzi. Dlatego cenię filmy, które traktują dzieci bardzo poważnie, bo naiwność spotykająca się z brutalnością otwiera bohatera emocjonalnie. Lubię bajki i baśnie, ponieważ są to mroczne historie o dojrzewaniu – pod pewnymi względami bardziej brutalne w porównaniu z tym, jak opowiadamy historie dzisiaj. Pisze o tym Bruno Bettelheim, który dokonuje analizy psychologicznej baśni. Chciałem zbadać ten mroczny świat Jasia i Małgosi w nowoczesnej scenerii. (...) kiedy byłeś dzieckiem i skradałeś się po domu, pomimo zakazów rodziców? Lubię takie momenty. Szczyt schodów staje się ważny, a niektóre pokoje w domu stają się tajemnicą. Chcieliśmy poświęcić temu czas, nie być zbyt pragmatycznymi w przechodzeniu od jednej sceny do drugiej, ale naprawdę spróbować poczuć, jak*

to jest być znowu chłopcem. Nawet przechodzenie z jednego domu do drugiego w tym wieku staje się podróżą. Rodzice po raz pierwszy pozwolili ci wyjść samemu. Wkraczasz w większy, być może bardziej niebezpieczny świat. Skupienie się na tego rodzaju niuansach jest dla mnie fascynujące<sup>1</sup>.

Mając na uwadze tę wypowiedź można zadać pytanie, w jaki świat wprowadza nas reżyser filmu *Dolina cieni* i z jakimi zagrożeniami musi zmierzyć się jego bohater? Będący w konflikcie z prawem starszy brat Aslaka zaginął. W domu pojawia się policja. W okolicznych wioskach nieznane stworzenie zabija farmerom owce. Wobec braku racjonalnego wyjaśnienia ze strony świata dorosłych Aslak tworzy własny obraz rzeczywistości. Zainspirowany średniowieczną ryciną przedstawiającą potwora pustoszącego wioskę chłopiec uznaje, że zwierzęta zabija zamieszkujący pobliskie lasy wilkołak. W wyobraźni bohatera rodzi się przeczucie, że wilkołakiem jest jego zaginiony brat. Wszystko to budzi w nim lęk przed nieznanym, połączony z determinacją, by odkryć tajemnicę i zerwać niewidzialną zasłonę, która go otacza. W aspekcie psychologicznym postać Aslaka można zdiagnozować jako samotne, niewidzialne dziecko – taką rolę często odgrywają dzieci w rodzinach z problemem uzależnienia. Nasz bohater jest wycofany społecznie i przepełniony lękiem przed otaczającą go rzeczywistością. Łączy fakty na swój dziecięcy sposób, a do interpretacji rzeczywistości wplata elementy baśniowe.

Jego relacja z zaginionym starszym bratem jest ambiwalentna. Początkowo dominuje w niej lęk, który prawdopodobnie zna ze wspomnień związanych z uzależnieniem brata i reakcjami ze strony matki. Następuje rodzaj asocjacji postaci brata z atakującym wioskę wilkołakiem. Podczas

---

<sup>1</sup> K. Halfyard, *Toronto 2017 Interview: VALLEY OF SHADOWS Director Jonas Matzow Gulbrandsen on the Blurring of Fantasy and Reality*, Time and Space; tłum. własne, <https://screenanarchy.com/2017/09/toronto-2017-interview-valley-of-shadows-director-jonas-matzow-gulbrandsen-on-the-blurring-of-fantas.html> [dostęp: 09.09.2017].



spotkania w lesie Aslak zadaje nieznanemu pytanie, czy jest potworem. Kieruje nim dziecięca ciekawość – odkrywanie „zakazanego” pokoju starszego brata jest symboliczną formą kontaktu z nim. W drugiej części filmu, podczas wędrówki przez las i spotkania z tajemniczą postacią – personifikacją brata – dochodzi do symbolicznego pojednania i pożegnania z bliskim. Aslak wyzwala z siebie tłumione uczucia tęsknoty i bliskości.

Struktura montażowa *Doliny cieni* przeszła wiele ewolucji podczas jej tworzenia. Jest to naturalną częścią twórczej pracy nad filmem. Rzadko finalna wersja filmu pokrywa się w pełni z jego pierwowzorem scenariuszowym. W przypadku *Doliny cieni* zmian wobec założonego scenariusza dokonywano również na etapie zdjęć do filmu. Poszukując właściwej ekspozycji reżyser zrealizował na planie wiele alternatywnych wersji scen – w różnych lokalizacjach i o odmiennym wybrzmieniu dramaturgicznym. Podobnie było ze scenami finałowymi oraz pobocznymi wątkami filmu. Całą tę różnorodną gamę alternatywnych rozwiązań należało przetestować podczas montażu, więc na pewnym etapie pracy mieliśmy zmontowane trzy wersje filmu, z różnymi liniami przebiegu narracji, odmienną ekspozycją oraz zakończeniem.

Obraz *Dolina cieni* był realizowany w dwóch niezależnych etapach oddalonych od siebie o rok. Stało się tak dzięki dodatkowemu dofinansowaniu filmu przez festiwal w Les Arcs i francuską firmę producencką Celluloid Dreams. Dało to nam czas do namysłu i możliwość wprowadzenia zmian scenariuszowych, modyfikacji pierwotnej struktury narracyjnej, a także realizacji dodatkowych scen lub wariantów scen już nakręconych. W rezultacie mieliśmy dwie w pełni zmontowane, zasadniczo różne wersje narracji.

Po pierwszym etapie zdjęć i kilku miesiącach montażu powstała pierwsza zamknięta wersja montażowa *Doliny cieni*, która finalnie została

odrzucona i nie ujrzała światła dziennego. W tej wersji warstwa realistyczna obejmowała znaczącą część opowiadania. Silny akcent położony był na obserwację obyczajową i relacje społeczne – portret zbiorowości stanowił tło dla portretowania bohatera, co tworzyło określony kontekst dla rozumienia jego sytuacji i dramatu. Astrid (matka) i Aslak (syn) są członkami chrześcijańskiej grupy religijnej. Ekspozycją filmu w tej wersji była scena występu chóru, do którego należy Aslak, podczas spotkania społeczności wiernych. Zdjęcia realizowane w ewangelickim zborze posłużyły także do scen, w których Astrid przeżywa żałobę po śmierci starszego syna. Był to ciekawy materiał, jednak z perspektywy całej struktury filmu umieszczenie go w prologu przechylało narrację w kierunku obserwacji społeczno-socjologicznej.

Wśród wątków, które znalazły się w pierwszej wersji filmu, były także sceny skupiające się wokół Astrid. Przedstawiały jej otoczenie i motywacje. Były to sekwencje poszukiwań brata Aslaka w podejrzanych squatach. Istniał także wątek relacji Astrid z koleżanką z pracy, scena przesłuchania przez opiekę społeczną po powrocie chłopca z podróży do lasu, czy też scena w kaplicy, gdzie Aslak z matką żegna zmarłego brata. Wszystkie te sceny, choć niezwykle ciekawe i dobrze zrealizowane, miały jeden zasadniczy mankament wobec intencji reżysera, którą było przedstawienie historii z perspektywy głównego bohatera. Po zmontowaniu pierwszej wersji filmu zauważyliśmy, że wymienione wyżej sceny i sekwencje przekierowują uwagę widza w stronę obserwacji obyczajowej. Przewaga takiej obiektywnej narracji spowodowała, że główny wątek filmu – sfera przeżyć i subiektywne postrzeganie świata przez chłopca – stał się mniej czytelny. Na pierwszy plan wysunęła się postać matki i to był ślepy zaułek, bowiem wątek zbudowany wokół przeżyć Astrid nie miał swojej kulminacji i nie pogłębiał wystarczająco relacji matki i syna – rozwijał się niejako równolegle, w oderwaniu od rozwoju

wątku głównego bohatera. Redukowanie tych scen do wymiaru epizodów także nie przyniosło oczekiwanych efektów.

Kolejnym problemem pierwszej wersji filmu była niewielka sugestywność scen, które miały wnieść narastające poczucie tajemnicy i grozy doświadczane przez chłopca. Historia domniemanego wilkołaka terroryzującego okolice funkcjonowała jedynie werbalnie, poprzez rozmowy z Lassem – przyjacielem Aslaka. Potrzebowaliśmy subtelnej personifikacji postaci potwora. Rozwiązaniem tego problemu okazały się sceny z ryciną wilkołaka, które działają zarówno na wyobraźnię bohatera, jak i widza. Dzięki temu uzyskaliśmy wizualny punkt odniesienia i wskazówkę co do charakteru wyobrazonego świata, w którym pogrąża się chłopiec. Te sceny zostały zrealizowane podczas drugiego etapu zdjęć.

W drugim etapie montażu filmu pojawił się już wyraźny zarys kierunku, w którym powinna podążać narracja. Pracując nad nową wersją montażową, dążyliśmy do tego, aby struktura filmu stała się bardziej zwarta i wyraźniej skupiona na emocjach głównego bohatera. Taki rezultat otrzymaliśmy nie tylko filtrując wspomniane wcześniej poboczne sekwencje i sceny użyte we wcześniejszej wersji filmu, ale przede wszystkim poprzez budowanie narracji filmu z punktu widzenia Aslaka. Dzięki temu uzyskaliśmy poczucie wglądu w wewnętrzny świat bohatera.

Podczas poszukiwań konstrukcji dramaturgicznej filmu istotny był także motyw podróży, którą odbywa protagonista *Doliny cieni*, by dotrzeć do odkrycia prawdy o otaczającym go świecie. Temat takiej inicjacyjnej podróży ma charakter uniwersalny i pojawia się w wielu mitologiach. Koncepcję „podróży bohatera” jako osi dramaturgicznej przedstawił mitoznawca, poeta i pisarz Joseph Campbell. W książce *Bohater o tysiącu twarzy* przedstawia on klasyczny schemat „podróży bohatera” jako zapożyczenie wzoru spotykanego w obrzędach przejścia: oddzielenie-

inicjacja-powrót, które są przez autora określone jako jądro „monomitu”<sup>2</sup>. Ten schemat jest także archetypem konstrukcji opowiadań towarzyszących człowiekowi od zarania dziejów. Campbellowska „podróż bohatera” wydaje się adekwatnym punktem odniesienia również dla rozważań na temat konstrukcji naszego filmu, zwłaszcza dlatego, że wpisuje się on w nurt nawiązujący do gotyku skandynawskiego, a odwołujący się do mitów i archetypów nadal żywych w świadomości zbiorowej i kulturowej.

Chciałbym prześledzić konstrukcję dramatyczną *Doliny cieni* w nawiązaniu do poszczególnych punktów teorii Campbella. Wyłonił on siedemnaście etapów podróży, natomiast kontynuator jego myśli – hollywoodzki scenarzysta Christopher Vogler, w publikacji *Podróż autora*<sup>3</sup> zmodyfikował teorię Campbella redukując liczbę punktów podróży bohatera do dwunastu. Idea obu autorów pozostaje taka sama, natomiast definicja Voglera – bazująca na jego doświadczeniu jako scenarzysty – jest bardziej uniwersalna i łatwiejsza do użycia przy opisie filmowych struktur scenariuszowych oraz montażowych. Opierając się na tej teorii, możemy finalną konstrukcję filmu zaprezentować następująco:

#### 1. Zwyczajny świat.

Aslak wraz ze swoim przyjacielem Lasse biegnie przez wioskę do budynku stodoły, by obejrzeć martwe, zagryzione przez tajemnicze stworzenie owce. Przyjaciół sugeruje, że owce zabija „potwór” mieszkający w lesie. Lasse pokazuje chłopcu starą rycinę, która przedstawia potwora o ludzkiej sylwetce, terroryzującego ludzi i zwierzęta w wiosce. W domu Aslaka pojawia się policja poszukująca jego brata.

---

<sup>2</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997, str. 34.

<sup>3</sup> Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2019.

## 2. Zew przygody.

Aslak chce rozwikłać tajemnicę zaginięcia brata i śmierci owiec. Pragnie się dostać do pokoju zaginionego. Lasse mówi Aslakowi, że potwór zabijający owce ukrywa się w lesie na wzgórzu. Postanawiają tam pójść.

## 3. Opór bohatera.

Chłopcy idą na skraj lasu, który przedstawiony jest jak żywe, groźne monstrum. Lasse pomaga Aslakowi przejść przez płot oddzielający las od łąki. Pokazuje mu kierunek, w którym ma podążać. Bohater niepewnie kroczy w głąb. Robi się coraz mroczniej. Chłopiec dostrzega kości martwego zwierzęcia prawdopodobnie rozszarpanego przez „wilkołaka”. Przestraszony ucieka z powrotem, w kierunku domu. Do domu ponownie przyjeżdża policja – tym razem z informacją o śmierci brata, Aslak do końca nie jest świadom tego, co się wydarzyło.

## 4. Mądry starzec.

Aslakowi udaje dostać się do pokoju brata. W międzyczasie podczas spaceru ginie ukochany pies bohatera – Rapp. Chłopiec ponownie dociera na skraj lasu, ale nie ma odwagi przekroczyć jego granic. Mentorem i postacią skłaniającą go do działania jest zaginiony brat (wydarzenie, którego dziecko nie jest do końca świadome). Kolejnym czynnikiem aktywującym jest zaginięcie psa oraz pragnienie rozwiązania zagadki tajemniczego „potwora” zabijającego owce.

## 5. Nowy świat.

Poranek. Aslak przygotowuje prowiant i nic nie mówiąc nikomu rusza w drogę na poszukiwanie psa.

## 6. Próba, sprzymierzeńcy i wrogowie.

Aslak wkracza do lasu. Zagłębia się w nim tracąc poczucie czasu i przestrzeni. Pojawia się mgła, która kompletnie dezorientuje chłopca. Jest to droga bez odwrotu.

7. Jaskinia mroku.

Zapada zmrok, przestraszony chłopiec zasypia w sercu mrocznego lasu.

8. Cierpienie.

Chłopca budzi deszcz. Kontynuuje podróż, jednak jest coraz słabszy.

Wycieńczony Aslak upada na ziemię i zasypia.

9. Poszukiwanie siły.

Bohatera budzą tajemnicze dźwięki. Zbiera siły i idzie w stronę, z której je słychać.

10. Droga z powrotem.

Wśród krzewów odnajduje porzuconą łódź. Wsiada do niej i płynie z biegiem rzeki. Rufa łodzi uderza w brzeg. Nieopodal na wzgórzu Aslak dostrzega sylwetkę człowieka. Bohater podąża w jego kierunku.

11. Odrodzenie.

Spotkanie Aslaka z tajemniczym mężczyzną w kapturze. Jest to kulminacja podróży bohatera poprzez symboliczne spotkanie z bratem.

12. Powrót z nagrodą.

Aslak dopływa do brzegu. Słyszy odgłosy psa, myśli, że to Rapp. Pojawia się ekipa ratowników. Na parkingu czeka matka Aslaka. W kolejnej scenie ubiera go na pogrzeb brata. Chłopiec jest dojrzałszy i bardziej świadomy siebie. Idzie do pokoju zmarłego. Ostatnie ujęcie przedstawia Aslaka leżącego w łóżku brata.

Jak wynika z przedstawionego przebiegu zdarzeń, fabuła *Doliny cieni* wpisuje się w schemat „podróży bohatera”. Łatwość przyporządkowania fabuły do poszczególnych punktów schematu Campbella nasuwa wniosek, że jego teoria może służyć jako przydatne narzędzie analizy przebiegu dramaturgicznego filmu i sprawdzenia jego zgodności z powszechnymi tropami kulturowymi. Myślę, że uniwersalność i ponadczasowa wartość teorii Campbella wynika z uchwycenia przez autora archetypicznych wzorców,

wspólnych dla mitycznych opowieści bez względu na ich pozorne zróżnicowanie. We współczesnej literaturze i kinematografii zmieniają się głównie odniesienia cywilizacyjne, ale istota schematu pozostaje nienaruszona.

W trakcie montażu, na etapie poszukiwania właściwej konstrukcji dramaturgicznej, nie posługiwałem się tą teorią. Decyzje dotyczące kolejności scen, eliminowania niektórych i dodawania innych były przeze mnie i przez reżysera podejmowane intuicyjnie, w oparciu o wrazeniowo odczuwaną dynamikę narastania bądź wytracania dramaturgicznego napięcia. Analizy przy użyciu schematu Cambella dokonałem już po osiągnięciu zadawalającego rezultatu i pozwoliła mi ona potwierdzić słuszność decyzji o rezygnacji z wątku Astrid oraz pobocznych scen obserwacji obyczajowej. Mogłem też jasno zobaczyć, że Aslak odbywa swoją „podróż bohatera” w zupełnej samotności i że konflikt, który tę opowieść napędza, jest jego konfliktem wewnętrznym.

### 3a. Szczególny rodzaj konfliktu występujący pomiędzy bohaterem a otaczającą go przestrzenią. Natura jako podmiot dramaturgiczny.

W jaki sposób przedstawić w filmie konflikt wewnętrzny – taki, który rozgrywa się w całości w przestrzeni mentalnej? Jakimi środkami zwizualizować zmagania bohatera z samym sobą, z własnymi lękami i wyobrażeniami?

W filmie Jonasa Matzowa Gulbrandsena rozwiązaniem tego problemu było zbudowanie szczególnej relacji pomiędzy bohaterem a otaczającą go przestrzenią. Psychizacja krajobrazu i traktowanie go jako antagonisty są ważnym motywem narracyjnym *Doliny cieni*. Krajobraz staje się ożywionym bytem, ponieważ bohater projektuje na niego swoje lęki i niepokoje, tym samym nadając im materialną substancjalność.

Natura ma wystąpić w roli antagonisty – przedstawienie takiej relacji w sposób czytelny dla widza stanowiło istotne wyzwanie montażowe. Niezbędne było spersonifikowanie zjawisk przyrody i otaczającej przestrzeni oraz przedstawienie ich jako podmiotu dramaturgicznego opowiadania. Chodziło o to, by widz wkroczył w subiektywny świat bohatera i postrzegał jego otoczenie jako autonomiczny byt realizujący swoje cele.

Atawistycznym ludzkim odruchem jest pojmowanie innych bytów według własnej miary i w związku tym przenoszenie na każdą rzecz cech, które są znane i rozpoznane. Wobec materii nieożywionej i żywej człowiek stosuje działania magiczne, psychologiczne czy też artystyczne. Efektem tych zabiegów jest nadanie zjawiskom w otaczającej nas przestrzeni cech ludzkich. Jest to atawizm, trwale związany z niepewnością percepcji świata wokół, określony mianem antropomorfizacji. Wynika on z dążenia do poszukiwania punktu odniesienia, ludzkich śladów i komunikatów w niejednoznacznym, nieustająco zmieniającym się świecie. Pozwala nam oswoić rzeczywistość,



przykładając do tego, co „nierozpoznane”, ludzką miarę. Tak działa w człowieku animalistyczna część, projektująca na świat zewnętrzny swoje lęki i obawy. Tak więc antropomorfizm ma szeroką i niejednoznaczną paletę odniesień. Projektujemy ludzkie cechy na komputery, samochody, przedmioty codziennego użytku. Obserwując chmury na niebie widzimy w nich kształty przedmiotów i odniesienia do sylwetek ludzkich, na zdjęciach Marsa dostrzegamy piramidę, a patrząc na Księżyc możemy rozpoznawać w nim kontury ludzkiej twarzy. Jest to przypadłość naszej natury, od której trudno się uwolnić, jak i odnieść do niej w sposób obiektywny.

Nawiązując do myśli Josepha Campbella chcę przytoczyć cytaty dotyczący antropomorfizacji natury i bóstw:

*Każdy, kto miał doświadczenie tajemnicy, wie, że jest we wszechświecie wymiar kryjący w sobie coś niedostępnego zmysłom. Trafnie ujmuje to jedna z Upaniszad: Gdy wobec piękna zachodzącego słońca bądź góry przystajesz i wołasz: »Ach!«, współuczestniczysz w boskości. W takim momencie współuczestnictwa człowiek uświadamia sobie cud i nagie piękno istnienia. Ludzie żyjący pośród natury co dnia przeżywają takie chwile. Mają oni świadomość, że obcują z czymś znacznie przewyższającym ludzki wymiar. Jednakże w człowieku tkwi dążność do personifikowania takich doświadczeń, do antropomorfizacji sił natury (...) na Zachodzie istnieje tendencja do antropomorfizacji i podkreślania człowieczeństwa bogów, personifikacji. Na przykład Jahwe jest już to bogiem gniewnym, sprawiedliwym i karzącym, już to bogiem łaskawym, podporą twego życia, jak czytamy chociażby w Psalmach. Na Wschodzie jednak bogowie przejawiają charakter znacznie bardziej żywiołowy, o wiele mniej ludzki, w większym stopniu upodabniają się do mocy natury<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> J. Campbell, *Potęga mitu*, rozdz. 8, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, e-book, rozdz. 1

Dzieci, jak bohater filmu *Dolina cieni*, są szczególnie podatne na zjawisko antropomorfizacji. Często przypisują przedmiotom życie i aktywność, a także przenoszą na nie stany psychiczne i emocjonalne typowe dla cech ludzkich. Ten sposób przedstawienia interakcji pomiędzy bohaterem filmu, Aslakiem, i otaczającą go naturą był dla nas podstawą do budowania dramaturgii poszczególnych scen i całości. Przyjeliśmy założenie, że przyroda jest przez niego alegoryzowana i mitologizowana, stanowiąc odbicie jego stanu emocjonalnego, a widz ma ją postrzegać tak, jak czyni to bohater. Zatem my, jako autorzy, musimy przy pomocy dostępnych środków wyrazu – w sposobie filmowania, montażu, w warstwie dźwiękowej – nadać naturze cechy żyjącej istoty; tym samym odwołując się do opisanych wyżej atawistycznych odruchów i skłonności widza.

### **3b. Rola psychizacji natury w nurcie gotyku skandynawskiego.**

Drugim aspektem powiązanim z decyzją o posłużeniu się zabiegiem psychizacji otoczenia jest to, że film *Dolina cieni* wpisuje się w nurt tzw. gotyku skandynawskiego.

Genealogii pojęcia gotyku należy szukać w XIX-wiecznej literaturze – wzorcem była tzw. powieść gotycka (powieść grozy), gatunek powstały na przełomie wieku XVIII i XIX, do którego nawiązywano, idąc śladem romantyków, przede wszystkim autorów anglosaskich, jak Edgar Allan Poe czy Mary Shelley. Kontynuatorami tego nurtu byli tacy autorzy jak Bram Stoker czy Robert Louis Stevenson. Rozwijał się on w różnych częściach Europy i w Ameryce. Na twórczość autorów skandynawskich miała wpływ mitologia tego obszaru. Według profesor Ivonne Leffler, specjalizującej się w gotyckiej literaturze Skandynawii, powstało niewiele rodzimych utworów wpisujących się w skandynawski gotyk w czasie rozkwitu tego nurtu

w Europie. Wynikało to ze zdecydowanie silniejszego wpływu religii protestanckiej na społeczeństwa tego regionu – ludowe wierzenia oraz mity były postrzegane jako niebezpieczny zabobon i przez to cenzurowane.

Jako przykłady utworów, które mogłyby zostać zaliczone do tradycji gotyckiej, Ivonne Leffler wymienia m.in. *Fantazję sumienia* (1818) szwedzkiego pisarza Claesa Livijna, *Othara z Bretanii* (1819) Norwega Mauritzsa Hansena, *Sfinksa* (1812) duńskiego autora Bernharda Ingemanna, a z okresu późniejszego – powieści szwedzkiej pisarki Selmy Lagerlöf, pierwszej kobiety, która otrzymała nagrodę Nobla w dziedzinie literatury<sup>5</sup>.

Warto zaznaczyć, że interesujący nas wątek relacji pomiędzy dziką przyrodą a bohaterem pojawia się w wielu utworach wspomnianej noblistki. Autorka inspirowała się skandynawską mitologią i podaniami ludowymi w takich powieściach jak m.in. *Gösta Berling* (1891) i *Skarb rodu Arne* (1903).

Jednak prawdziwy renesans gotyku skandynawskiego przynosi pojawienie się kina. Jednym z pierwszych filmów o tematyce gotyckiej jest szwedzko-duńska produkcja *Czarownice* (*Häxan*, 1922) w reżyserii Benjamina Christensena. Film jest historyczną przypowieścią osnutą na kanwie mitów i historycznych wzmianek dotyczących procesów czarownic. W ramy paradokumentu reżyser wplótł sceny nakręcone w konwencji horroru. Stając w obronie kobiet oskarżanych o czary przez inkwizycję twórca tego dzieła stawia tezę, że inkwizycję zrodziło mizoginistyczne podejście władz kościelnych do prześladowanych kobiet. Scenami z *Czarownic* inspirował się m.in. Walt Disney przy realizacji sceny sabatu w filmie *Fantazja* z 1940 roku.

Kolejnym filmem z tego okresu jest *Furman śmierci* (*Körkarlen* 1921) w reżyserii Victora Sjöströma, stanowiący adaptację powieści Selmy Lagerlöf. Film odznacza się rewolucyjną jak na swoje czasy nieliniową narracją. Konstrukcja wzorowana jest na powieściach szkatułkowych – jedna

---

<sup>5</sup> Na podst. Y. Leffler, *The Aspects of Gothic in Nineteenth-Century Scandinavian Literature*, <https://www.atmostfear-entertainment.com/opinions/readings/aspects-gothic-nineteenth-century-scandinavian-literature/> [dostęp: 15.11.2018].

retrospekcja prowadzi nas do kolejnej. Gotycki nastrój filmu wzmacnia zastosowanie pionierskich metod operatorskich oraz efektów filmowych. W scenach, w których pojawia się tytułowy furman, śmierć i świat duchów, zastosowano technikę podwójnej ekspozycji. Wywoływało to w widzu poczucie obcowania ze światem pozazmysłowym. Dziełem Victora Sjöströma był zafascynowany inny wybitny skandynawski reżyser: Ingmar Bergman. Postać Śmierci z filmu *Siódma pieczęć* (*Det sjunde inseglet*, 1957) jest bezpośrednim odwołaniem do Sjöströma.

*Dolina cieni* w intencji reżysera miała wpisywać się w scharakteryzowany wyżej nurt. W jednym z wywiadów tak zinterpretował on ideę relacji z przyrodą z perspektywy mieszkańców Skandynawii: *Jest tam ukryty strach, psychologiczny stres związany z życiem na wsi; byciem otoczonym przez rozległą naturę. Dzika przyroda staje się symbolem ich wewnętrznych uczuć*<sup>6</sup>.

Podczas wspólnej z reżyserem pracy nad filmem wielokrotnie odwoływaliśmy się do tematyki związanej z mitologią skandynawską. Natura w tej mitologii chroni człowieka oddając mu swoje bogactwo dla podtrzymania życia, jednocześnie jest synonimem groźnego bóstwa, któremu ludzie są w pełni podporządkowani. Myślę, że nadawanie przyrodzie wymiaru sakralnego jest cechą wspólną szeroko pojętej kultury nordyckiej. Paradygmat ten potwierdza Yvonne Leffler w pracy pt. *Swedish Gothic: Landscapes of Untamed Nature* wskazując, że w skandynawskiej mitologii gotycki zamek zostaje zastąpiony przez dziką przyrodę, a potwór reprezentuje nieokiełznaną naturę i barbarzyńską przeszłość. *Groza nie cofa nas do okresu średniowiecza, ale jest umiejscowiona w przedchrześcijańskich, pogańskich czasach*<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> K. Halfyard, *Toronto 2017 Interview: VALLEY OF SHADOWS Director Jonas Matzow Gulbrandsen on the Blurring of Fantasy and Reality, Time and Space*, tłum. własne, <https://screenanarchy.com/2017/09/toronto-2017-interview-valley-of-shadows-director-jonas-matzow-gulbrandsen-on-the-blurring-of-fantas.html> [dostęp: 09.09.2017].

<sup>7</sup> Y. Leffler, *Swedish Gothic: Landscapes of Untamed Nature*, tłum. własne, rozdz. I, Anthem Press 2022.

Także wspomniany już Joseph Campbell objaśnia analogiczną postawę człowieka wobec przyrody:

*(...) Istnieją dwa całkowicie różne porządki mitologiczne. Jeden wiąże cię z twoją własną naturą i ze światem przyrody, którego jesteś częścią. Druga mitologia jest ściśle socjologiczna, wiąże cię z określoną społecznością. Bo przecież nie jesteś po prostu człowiekiem naturalnym, ale członkiem konkretnej grupy. W dziejach mitologii europejskiej widać przeplatanie się tych dwu systemów. Zazwyczaj system zorientowany społecznie jest związany z ludem koczowniczym, przenoszącym się z miejsca na miejsce, więc uczy cię on, że właśnie tam, w obrębie tej grupy, znajduje się twoje centrum. Mitologia zorientowana przyrodniczo jest zatem charakterystyczna dla ludu rolniczego. Tradycja biblijna jest mitologią zorientowaną społecznie. Natura jest tutaj potępiona. W dziewiętnastym wieku uczeni uważali mitologię i rytuał za próby podporządkowania natury człowiekowi<sup>8</sup>.*

Norwegowie – a z Norwegii pochodzi reżyser filmu – są społecznością odpowiadającą obydwu porządkom opisanym przez Campbella. To naród o korzeniach rolniczych, z tradycją biblijną wywodzącą się głównie z odnogi ewangelickiego chrześcijaństwa. W *Dolinie cieni* sacrum przyrody personifikuje się w postaci lasu. W oczach Aslaka granica lasu jest barierą, za którą kryje się nieznanne i groźne. Przekroczenie bariery budzi lęk, ale jednocześnie ciekawość nieznanego sprawia, że las przyciąga i nie pozwala chłopcu przestać o nim myśleć.

---

<sup>8</sup> J. Campbell, *Potęga mitu*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, e-book, rodz. 1

#### 4. Gramatyka języka filmu *Dolina cieni*. Analiza środków stylistycznych na przykładzie zabiegów montażowych zastosowanych w filmach, w których przestrzeń staje się antagonistą.

A więc przestrzeń jako antagonistą. Bohater i przestrzeń, która działa przeciwko niemu, zagraża mu (choć w istocie jest projekcją jego wewnętrznych lęków). Jak przy pomocy montażu budować relację i napięcie w scenach z samotnym bohaterem i pustą przestrzenią? Postaram się ten temat rozwinąć szerzej, przyjmując jako punkt odniesienia inne, wymienione we wstępie filmy.

Jednym z obrazów, w których autor posługuje się zabiegiem psychizacji krajobrazu, jest *Walkabout* (1971) w reżyserii Nicholasa Roega. Podobnie jak w przypadku *Doliny cieni* w filmie Roega mamy do czynienia z formułą podróży i motywem psychizacji przestrzeni. Kolejnym punktem stykającym obu filmów jest występujący w nich wątek inicjacji. Tytułowy *Walkabout* jest odpowiednikiem aborygeńskiego słowa symbolizującego rytuał przemiany chłopca w mężczyznę. Gdy Aborygen osiąga szesnasty rok życia, wyrusza w świat, gdzie przez wiele miesięcy uczy się sztuki przetrwania – żywiąc się tym, co sam odnajdzie, zabijając inne żywe istoty. Film jednak nie rozpoczyna się od wątku młodego Aborygena. W ekspozycji *Walkabout* w warstwie dźwiękowej słyszymy aborygeński etniczny motyw muzyczny, natomiast w warstwie obrazu widzimy zabetonowaną przestrzeń Sydney, zamieszkałą głównie przez białych. Kontrapunkt dźwięku i obrazu buduje atmosferę niepokoju. Ojciec z dwójką dzieci wyjeżdża poza metropolię na piknik. Pozornie spokojna atmosfera wypoczynku zmienia się w koszmar, gdy ojciec nagle zaczyna strzelać do swojego kilkuletniego syna. Starsza siostra ratuje brata. Dzieci chowają się za skałami, gdzie obserwują, jak ich ojciec podpala samochód i popełnia samobójstwo. Pozostawione

w dzikim stepie, z daleka od miasta i lokalnych dróg, skazane na siebie, starają się przetrwać w obcym otoczeniu. Rozpoczynają podróż w nieznaną. Ich wybawcą zostaje nastoletni Aborygen, który natrafia na rodzeństwo podczas swojego rytuału przejścia. Jego postać symbolizuje naturalną jedność z naturą, której rodzeństwo wychowane w wielkowiejskiej dżungli nie rozumie, ale w której dostrzega oparcie i szansę przetrwania. Wędrowkę trójki bohaterów cechuje baśniowa, mityczna czystość i prostota. Australijska przyroda przygląda się wysiłkom wędrowców z ciekawością, ale i dystansem. Hipnotyczne przestrzenie, przepastne połączenia wyschniętej ziemi i piasku, skąpa roślinność, bielejące szkielety martwych, pustynnych zwierząt, wielobarwne jaszczurki i węże. Przestrzeń jest jednocześnie pięknem i śmiertelnym zagrożeniem. *Walkabout* to niepokojący zapis międzykulturowego doświadczenia, opowieść o dorastaniu i przebudzeniu seksualności, która rozgrywa się pomiędzy zwoźniczym snem a koszmarem.

Pomiędzy filmem *Walkabout* a *Doliną cieni* nie da się przeprowadzić pełnej analogii, ale biorąc pod uwagę motyw podróży inicjacyjnej i psychizacji przyrody znajdziemy wyraźne podobieństwo bohatera *Doliny cieni* i postaci młodego Aborygena z filmu Nicholasa Roega. Obydwaj postrzegają naturę jako byt ożywiony.

Reżyser *Walkabout* w wielu scenach eksperymentuje z formą używając flashbacków, zatrzymanych kadrów, odwróconego ruchu, podwójnych ekspozycji. Celem użycia takich zabiegów było przedstawienie kontrapunktów znaczeniowych pokazujących zderzenie zachodniej cywilizacji z kulturą Aborygenów, ściśle zintegrowaną z naturą. Dla przykładu: w scenie polowania widzimy początkowo sekwencję stopklatek przedstawiających aborygeńskiego bohatera filmu przeplatana ujęciami odlatujących ptaków, pełzających węży i kangura. Kolejne ujęcie pokazujące bohatera po kilku sekundach staje się ruchomym obrazem:

obserwujemy scenę polowania. Następnie widzimy, jak po zabiciu zwierzęcia bohater przygotowuje je do zjedzenia. W ten fragment sceny wmontowane są krótkie ujęcia ze sklepu mięsnego, w których rzeźnik rozczłonkowuje mięso tasakiem i pakuje je dla klientów.

Dla odmiany sceny, w których bohaterowie są już bezpieczni i podróżują przez sielski świat australijskiej przyrody, są montowane w bardzo łagodnym rytmie, z długimi przejściami pomiędzy ujęciami. Taka jest np. scena podróży przez fragment dżungli, wśród palm, w której każde ujęcie jest rozdzielone efektem rozetki dając formalny efekt odkrywania kolejnych stron powieści. Nawarstwienie różnorodnych zabiegów nadających całości eklektyczną formę może wynikać z faktu, że przy filmie pracowało dwóch montażystów – Antony Gibbs i Allan Pattillo – każdy z nich montował inną partię scen. Zamiarem reżysera i montażystów było osiągnięcie efektu, w którym natura – krajobraz i jego elementy – przestaje być jedynie tłem dla poczynań bohaterów, a zaczyna znaczyć więcej. Przemieniona zostaje w ciąg symboli, obiektów przynależnych do innego porządku. Bohaterowie znajdują się nie tyle w niej, co wobec niej. Nicolas Roeg nie tyle antropomorfizuje naturę, co nadaje jej podmiotowość.

W naszym filmie natura również musiała zyskać podmiotowość, ale według innego zamysłu. W konsekwencji sięgnęliśmy po inne środki montażowe. Jako tego przykład chciałbym zanalizować sekwencję przejścia przez las z filmu *Dolina cieni*, która wielokrotnie ewoluowała podczas montażu, zanim zyskała swój ostateczny kształt. Istotą wyzwania było dać widzowi poczucie zmagania małego bohatera w jego podróży, jednocześnie utrzymując uwagę i napięcie w czterdziestominutowej sekwencji. Składa się na nią szesnaście scen, które są kolejnymi etapami podróży bohatera; na każdą ze scen przypada średnio 2,5 minuty. Sam materiał w swojej istocie był powtarzalny i monotony – filmowane z różnych ustawień ujęcia lasu



i wędrującego chłopca. Metodą na nadanie tej sekwencji dynamiki dramaturgicznej było wyodrębnienie i uporządkowanie poszczególnych jej fragmentów według określonych tematów. Były to w kolejności: decyzja – przygotowanie do podróży – wejście do lasu – ciekawość nowej przestrzeni – pierwszy lęk – zagubienie – interakcje z dziką przyrodą – zagrożenie – noc w ciemnym lesie – rezygnacja i wycieńczenie – nadzieja – podróż łodzią – spotkanie z nieznanym – powrót do domu. Sekwencja podróży stanowi pewnego rodzaju film wewnątrz filmu. Podczas budowania sekwencji scen w lesie przyjęliśmy klasyczną zasadę trzech aktów i dwóch punktów zwrotnych dla ustalenia wstępnej struktury narracyjnej podróży przez las. Dało nam to wskazówki, w których miejscach umieszczać sceny o większym natężeniu emocjonalnym oraz gdzie wprowadzać wybrzmienia i punkty zwrotne sekwencji. Zróżnicowanie poszczególnych części tematycznych wymagało znalezienia dla każdej z nich oddzielnej formy montażowej – przez wybór ujęć odpowiedni pod względem wielkości planów i dynamiki wewnątrzkadrowej – oraz zastosowania zmiennego rytmu cięć montażowych i tempa akcji. Pierwsza część sekwencji scen zmontowana jest w planach ogólnych i totalnych, co miało wywołać w odbiorcy odczucie potęgi lasu, w którym powoli zagłębia się i znika nasz bohater. Im głębiej wkraczamy w las, tym bardziej obraz staje się subiektywny, z przewagą planów średnich, bliskich oraz detali. Taki zabieg buduje coraz wyraźniejsze odczucie zagrożenia – jesteśmy blisko emocji bohatera. Wraz z biegiem podróży zmienia się relacja Aslaka z otaczającą go przestrzenią. Przyroda staje się coraz bardziej surowa i nieprzystępna, pochłania chłopca wkraczającego w jej endemiczny świat. Aby unaocznić i podkreślić potęgę przestrzeni, w której gubi się nasz bohater, ponownie używaliśmy planów totalnych. Dawało to widzowi informację o skali zagrożenia, w którym znalazł się bohater filmu.

Innym punktem odniesienia i inspiracji (często na zasadzie opozycji) w trakcie pracy nad *Doliną cieni* był film Petera Weira *Piknik pod wiszącą skałą* (1975) – montaż Max Lemon. Tu, podobnie jak w *Dolinie cieni*, autor eksploruje temat niewinnych, bezbronnych istot umieszczonych w obcym, nieprzeniknionym środowisku. Niezwykła i niemalże gotycka atmosfera filmu sprawia, że niektórzy krytycy klasyfikują ten obraz jako należący do gatunku horroru. Film Weira jest hybrydą gatunkową. Łączy w sobie elementy filmu historycznego, filmu grozy, science fiction i sensacyjnego. W swej warstwie narracyjnej opiera się na formule europejskiego filmu artystycznego – sugeruje więcej, niż opowiada wprost.

Film, będący adaptacją powieści Joan Lindsay, opowiada historię grupy uczennic z wiktoriańskiej pensji, które w dniu świętego Walentego w 1900 roku wybierają się na wycieczkę pod Wiszącą Skałę. Jest to monolit wulkanicznego pochodzenia położony w australijskim buszu, będący obiektem kultu Aborygenów. Trzy dziewczyny i nauczycielka matematyki nie powrócą z tej wyprawy. Chociaż wszyscy próbują wyjaśnić zagadkę Wisząca Skała nie zdradza swoich tajemnic. Po pewnym czasie powraca jedna z pensjonarek, jednak odnalezienie nastolatki jeszcze bardziej potęguje atmosferę tajemnicy, nie dając odpowiedzi na pytanie, co się wydarzyło. Istotnym tematem filmu jest zderzenie przeciwstawnych porządków – brytyjskiego wiktoriańskiego konserwatyzmu z atmosferą dzikiego australijskiego ładu. Reżyser buduje narrację na przeciwieństwach: kultura (cywilizacja) kontra natura (duch ziemi), znajome – tajemnicze, stary ład – australijska ziemia nieznana.

Obraz opiera się na kontraście pomiędzy dziką naturą reprezentowaną przez mityczną skałę a przyczółkiem postkolonialnej cywilizacji, którym jest pensja pani Appleyard. Film rozpoczyna seria ujęć wczesnego poranka pod Wiszącą Skałą, położoną w buszu nieopodal ludzkich osiedli.

Skąła przedstawiona jest jak tajemniczy gotycki zamek z powieści grozy. Panuje nad otoczeniem i wypatruje nowych, nieświadomych niczego ofiar. Reżyser kreuje oniryczną zagadkę wykorzystując w filmie kulturową symbolikę snu w połączeniu z elementami charakterystycznymi dla australijskiego krajobrazu. *Piknik pod wiszącą skałą* jest pełen sennych obrazów, także w warstwie narracyjnej: bohaterowie śnią, a tajemnica nie znajduje wyjaśnienia.

Zdjęcia w filmie zrealizowane są w klasyczny sposób, a narracja dramaturgiczna, z wyjątkiem kilku onirycznych scen retrospektywnych, jest prowadzona linearnie. Jednak w tej prostocie tkwi siła arcydzieła Petera Weira. Rytm opowiadania powoli buduje narastającą atmosferę tajemnicy i napięcia emocjonalnego. Sceny, w których przedstawiona jest nadnaturalna moc skały, podbudowane są budzącymi niepokój efektami dźwiękowymi oraz muzyką. Czasem w warstwie wizualnej reżyser stosuje efekt podwójnej ekspozycji, ale to jedyne w filmie zabiegi nietypowe dla realistycznego stylu opowiadania.

Bez odpowiedzi pozostaje w filmie Weira pytanie o to, czym lub może kim jest skała: elementem krajobrazu czy też nierozpoznawalną istotą, która wabi i zabiera dziewczęta. W *Dolinie cieni* odpowiednikiem skały jest las. Naszym zadaniem było zbudowanie wokół niego tajemnicy, wprowadzenie w strukturę filmu silnej sugestii lasu jako niezależnego, ożywionego bytu, nawołującego i przyciągającego bohatera. Służyły temu środki operatorskie oraz montaż. Wielokrotnie stosowałem podstawowy zabieg, używany także w *Pikniku pod wiszącą skałą*, polegający na wydłużeniu trwania ujęcia powyżej maksimum niezbędnego do odczytania jego podstawowej treści. W filmie Petera Weira ujęcia skały przetrzymane są tak długo, że widz zaczyna dopatrywać się w nich czegoś więcej niż to, co faktycznie zarejestrowała kamera – jego wzrok błądzi, a umysł doszukuje się w powierzchni monolitu

ukrytych wzorów lub stawia hipotezy dotyczące istoty pokazywanego obiektu w wymiarze innym niż tylko jego fizyczna obecność. Przedłużenie czasu trwania ujęcia poza próg percepcyjnego maksimum otwiera pustą przestrzeń znaczeniową do wypełnienia przez wyobraźnię widza. W kinie nastawieni jesteśmy na ciągłe odczytywanie znaczeń. Jeżeli obraz trwa dłużej niż czas potrzebny do jego odczytania, traktujemy to jako wyraźne wskazanie, że zawiera kolejną warstwę znaczeniową, którą chcemy odkryć. A że nie jest ona jednoznacznie zakodowana w obrazie, ulegamy iluzji obcowania z tajemnicą.

W *Dolinie cieni* zastosowaliśmy podobne rozwiązania, czego przykładem jest scena tuż po zaginięciu Rappa, ukochanego psa Aslaka. Chłopiec leżąc w łóżku przygląda się uderzającym w okno gałęziom podczas szalejącej na zewnątrz wichury. Ujęcie okna pojawia się po zbliżeniu chłopca, dzięki czemu przenosimy większy impakt emocjonalny na kolejny kadr. Początkowo ujęcie to wydaje się mieć znaczenie wyłącznie informacyjne, pokazując jedynie to, co widzi Aslak. Do tego wystarczyłoby jednak ujęcie kilkusekundowe, podczas gdy w tym przypadku trwa ono pół minuty. Dodatkowy czas trwania powoduje, że przekraczamy charakter informacyjny ujęcia i wprowadzamy do sceny dodatkowe warstwy emocjonalne. Podobną funkcję ma zabieg zastosowany w scenie, kiedy Aslak ze swoim przyjacielem Lasseem pierwszy raz podchodzi na skraj lasu. Spokojny las nagle ożywa, wzmaga się silny wiatr kołyszący czubkami drzew (do uzyskania takiego efektu na planie użyto helikoptera), co budzi u bohaterów lęk i poczucie grozy. Istotnym dopełnieniem takich zabiegów są elementy ścieżki dźwiękowej – precyzyjnie dobrane efekty, atmosfera oraz muzyka.

W pracy nad filmem reżyser inspirował się kultowymi dla niego filmami z czasów dzieciństwa, o czym otwarcie mówił w jednym z wywiadów<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> K. Halfyard, *Toronto 2017 Interview: VALLEY OF SHADOWS Director Jonas Matzow Gulbrandsen on the Blurring of Fantasy and Reality, Time and Space*; tłum. własne,

Należy do nich *Noc myśliwego* (1955) Charlesa Laughtona. Film, którego montażystą był Robert Golden, ma specyficzną formułę baśni-przypowieści, przyodziałą w konwencję kina noir. Pojawia się w nim wątek, w którym natura występuje w roli podmiotu narracyjnego. Uciekające przed zwyrodniałym ojczymem – granym przez Roberta Mitchuma – dzieci szukają ratunku w pobliskiej rzece. Dziesięciominutowa sekwencja podróży łodzią z filmu Laughtona została zacytowana w *Dolinie cieni*. W *Nocy* natura pełni funkcję opiekuńczą. W studyjnie wystylizowanych, ocierających się o kicz obrazach rzeki na pierwszym planie widzimy pełen obraz przybrzeżnej przyrody: żaby, zające, sowy, pajęczyny. Przyroda jawi się jako obserwator podróży dzieci. Wręcz dosłownie ukazane jest to poprzez POV sowy, zająca, żaby, śledzących ruchy małych uciekinierów. Sekwencja podróży rzeką jest montowana równolegle ze scenami podążającego za dziećmi fałszywego kaznodziei, granego przez Roberta Mitchuma. Scenę zmontowano w stylistyce sennego koszmaru. Gdziekolwiek nie podążą dzieci, w oddali słychać bądź widać sylwetkę ich oprawcy.

W *Dolinie cieni* sekwencja podróży rzeką ma odmienny charakter. Przede wszystkim nie mamy spersonifikowanej postaci antagonisty. Antagonistą jest otoczenie Aslaka, czyli las, w którym się zagubił. Dla bohatera filmu skorzystanie z łódki odnalezionej na rzece jest aktem desperacji wynikającym z wycieńczenia wielogodzinną podróżą. W skandynawskiej mitologii rzeka w symbolicznym wymiarze oznacza przejście na „drugą stronę”. Natura nie jest opiekuńcza, jak w obrazie Laughtona. Nie jest ani dobra, ani zła. Jest bezlitośnie neutralna wobec bohatera. To ostatni etap jego podróży przed spotkaniem z tajemniczą postacią symbolizującą jego zmarłego brata.

---

<https://screenanarchy.com/2017/09/toronto-2017-interview-valley-of-shadows-director-jonas-matzow-gulbrandsen-on-the-blurring-of-fantas.html> [dostęp: 09.09.2017].

## 5a. Związek montażu z konwencją gatunkową filmu *Dolina cieni*.

Omawiany film definiuje jako hybrydę gatunkową umieszczoną pomiędzy kinem psychologicznym a thrillerem. Odbiorca rozpoznaje gatunki filmowe na podstawie określonych, znanych mu konwencji opowiadania. Jako punkt odniesienia do definiowania gatunków filmowych teoretycy przejęli metodologię stosowaną w literaturze. Jak twierdzi Rick Altman w książce *Gatunki filmowe*:

*Pod wieloma względami badanie gatunków filmowych nie jest niczym innym jak tylko przedłużeniem badań nad gatunkami literackimi. (...) Można jednak wskazać pewne istotne różnice między krytyką podejmującą tematykę gatunków filmowych a jej poprzedniczką zajmującą się literaturą<sup>10</sup>.*

Kategoria klasyfikacji gatunku w filmie funkcjonuje zatem nieco inaczej niż w literaturze. Weźmy dla przykładu horror. W literaturze zdefiniowany jest jako odmiana fantastycznej prozy popularnej, natomiast w filmie horror to oddzielny gatunek posiadający określoną konwencję. Tak rozumiane kino gatunkowe sytuuje horror, czyli film grozy, podobnie jak kryminał, romans, melodramat, western, czy thriller, w obszarze kina komercyjnego, które stoi w opozycji do kina artystycznego – „kina autorskiego”. Według definicji ze *Słownika filmu* pod redakcją Rafała Syski gatunek filmowy to *pojęcie odnoszące się do sposobu klasyfikowania dzieł filmowych w oparciu o szereg rozpoznawalnych cech stylistycznych oraz sposobów przedstawiania; zespół wzorców i konwencji – narracyjnych czy ikonograficznych, wykorzystywanych przez twórców w celu przypisania obrazom określonych znaczeń oraz nawiązania umowy komunikacyjnej z publicznością<sup>11</sup>.*

---

<sup>10</sup> R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, str. 49.

<sup>11</sup> *Słownik filmu*, red. R. Syska, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2010

Poszukując materiałów źródłowych potrzebnych do tej pracy natknąłem się na interesujący zbiór esejów pt. *The shifting definitions of genre: Essays on labeling film, television show and media* pod redakcją Lincolna Gearghy'ego i Marka Jankovicha. W publikacji tej podważono zasady ścisłego kategoryzowania gatunków filmowych. *Terminy gatunkowe określane przez branżę filmową wydają się mieć znacznie luźniejsze znaczenie niż akademickie pojęcia gatunku. (...) akademickie definicje albo stwierdzają, albo sugerują, że gatunki są samodzielnymi i wzajemnie wykluczającymi się zbiorami filmów*<sup>12</sup>. W dalszej części książki przywołane są słowa Thomasa Schatza, który w monografii *Hollywood Genres* (1981) przedstawia model rozwoju gatunku, wyróżniając fazy: eksperymentu (gatunek nie ma jeszcze kształtu), okresu klasycznego (ustalenie konwencji) oraz baroku, kiedy reguły wpisane w konwencję stają się przedmiotem krytyki i twórczego przemodelowania. Trafne wydaje się także rozpoznanie, że (...) ogólne terminy są często narzucane retrospektywnie i przypisywane książkom, filmom i innym wytworom kultury, które poprzedzają powstanie tych terminów<sup>13</sup>. Jako przykłady podane są filmy *Dzwonnik z Notre Dame* (1923) i *Upiór w operze* (1925), obecnie uznawane za klasyczne dzieła z gatunku horroru, chociaż termin „horror” wszedł do użycia dopiero dekadę później, po nakręceniu filmów *Dracula* (1931) i *Frankenstein* (1931).

Twórcy filmowi z reguły nie przepadają za kategoryzowaniem ich dzieł, lubią czerpać z wielu źródeł inspiracji. Bardzo wiele filmów trudno jednoznacznie przyporządkować do określonego kanonu gatunkowego. Jednocześnie autorzy filmów chcą czerpać z różnych, rozpoznawalnych przez widzów konwencji gatunkowych, ponieważ daje im to możliwość stworzenia wielowymiarowego dzieła odbieranego na wielu poziomach. Tutaj pojawia

---

<sup>12</sup> *The Shifting Definitions of Genre Essays on Labeling Films, Television Shows and Media*, (ed.) L. Gearghy, M. Jancovich, tłum. własne, McFarland & Company, Inc., Jefferson 2008, rozdz. I, str. 3.

<sup>13</sup> Dz. cyt., rozdz I, str. 1.

się przestrzeń dla „hybrydy gatunkowej”, jako dzieła będącego połączeniem kilku gatunków filmowych.

Myślę, że ostatecznie decydujący wpływ na klasyfikację gatunkową dzieła mają nie tyle twórcy, czy teoretycy kina, co publiczność. William Friedkin, twórca *Egzorcysty* (1973), powiedział w jednym z wywiadów:

*Blatty (scenarzysta filmu) i ja nigdy nie rozmawialiśmy o zrobieniu horroru. Rozmawialiśmy o zrobieniu filmu o tajemnicy wiary. Czułem, że „Egzorcysta” był jednym z najsilniej oddziałujących dzieł, jakie można było zrobić w odniesieniu do tajemnicy wiary, Bożej miłości i przebaczenia (...). Publiczność, przez ponad 40 lat, uważa go za horror. Więc muszę się mylić: to cholerny horror, ale ja myślałem o nim jako o wielkiej historii o tajemnicy wiary<sup>14</sup>.*

#### **5b. Dramat psychologiczny i horror jako hybryda gatunkowa.**

Jednym z twórców, którego filmy często wymykają się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej, jest Roman Polański. Weźmy jako przykład *Wstręt* (1965) – pełnometrażowy debiut reżysera po jego wyjeździe z Polski. Montażystą obrazu był Alastair McIntyre, który później wielokrotnie współpracował z reżyserem przy takich dziełach, jak *Tess* (1979), *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967), *What!* (1972) czy *Makbet* (1971). Film jest klasyfikowany jako hybryda gatunkowa osadzona pomiędzy kinem psychologicznym a horrorem. To dzieło dla mnie interesujące, ponieważ zawiera wątek projekcji stanu emocjonalnego bohaterki na otoczenie, w którym przestrzeń staje się realnym antagonistą. W dwóch aktach filmu reżyser przedstawia obyczajową historię Carol, pracownicy zakładu kosmetycznego, granej przez Catherine Deneuve. Wraz siostrą wynajmuje

---

<sup>14</sup> T. Golsen, *William Friedkin never intended for 'The Exorcist' to be a horror movie*, tłum. własne, <https://faroutmagazine.co.uk/william-friedkin-the-exorcist-horror/> [dostęp: 07.08.2023].



ona mieszkanie w centrum Londynu. Życie starszej siostry sprowadza się do rozrywek towarzyskich i relacji z żonatym kochankiem, z którym główna bohaterka jest w konflikcie. Przeszkadza jej obecność mężczyzny w ich mieszkaniu, irytują pozostawione przez niego w łazience przybory toaletowe. Carol z dystansem odbiera zaloty Colina, mężczyzny, który podjął się wyzwania uwiedzenia jej. Pęknięcie – i to dosłowne – następuje z początkiem drugiego aktu filmu, kiedy główna bohaterka w drodze na spotkanie z Colinem nagle się zatrzymuje, sparaliżowana widokiem pęknięć na chodniku. Jednakże prawdziwy dramat rozgrywa się w umyśle Carol po wyjeździe siostry wraz z kochankiem na wakacje do Włoch. Od tej chwili możemy śledzić film dwutorowo. Z pewnej perspektywy reżyser przedstawia widzom psychologiczne studium schizofrenii, która w efekcie popycha naszą bohaterkę do zbrodni. W drugiej płaszczyźnie oglądamy kino grozy, w którym Carol pod wpływem swoich lęków i traum z przeszłości staje się morderczynią. Atmosferę horroru potęguje interakcja Carol z przestrzenią w której mieszka. Dom ożywa i staje się nawiedzony. Ze ścian wyłaniają się dłonie atakujące i molestujące bohaterkę, tynki pękają z hukiem. Formuła opowiadania, jaką przyjął Polański, stawia widza przed dwuznacznym dylematem etycznym. Czy bohaterka jest ofiarą, czy też oprawcą? Reżyser zaciera te granice, co w efekcie pogłębia odbiór postaci.

Kolejny, mniej oczywisty przykład wymykania się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej, to film *Dziecko Rosemary* (1968). Adaptacja powieści Iry Levina o współczesnych czarownicach i demonach jest w powszechnym odbiorze uważana za horror w ścisłym tego słowa znaczeniu. Trudno o inny odbiór filmu, w którym szatan wybiera główną bohaterkę na matkę swojego dziecka. W efekcie oglądamy konwencjonalny horror o satanistycznej sekcji, który w warstwie psychologicznej stanowi opis przeniesienia na otaczającą rzeczywistość lęków kobiety w ciąży. Interesujący punkt widzenia na obraz

Polańskiego przedstawia Tadeusz Sobolewski, dopatrując się kolejnej, symbolicznej warstwy filmu, która sprawia, że staje się on przypowieścią o walce dobra ze złem:

*(...) z punktu widzenia ciężarnej Rosemary jest ewidentne, że szatański (przy okazji także żydowski) spisek wokół niej istnieje. Wszystko na niego wskazuje, poszlaki układają się w czytelny przekaz, tak jak nazwisko sąsiada Romana Casteveta układa się w anagram nazwiska czarownika Stevena Marcato. A w końcu oglądamy szatańskie niemowlę na własne oczy. Oczywiście wszystko to może być złudzeniem spowodowanym przedporodową histerią Rosemary, ale taka interpretacja byłaby zbyt płaska. Jest jeszcze trzecia, ukryta, symboliczna warstwa tej historii, która wskazuje, że Rosemary istotnie jest ofiarą, ale nie szatana – w którego Polański nie wierzy – tylko wyniesionego z dzieciństwa religijnego kompleksu, który utwierdza w niej lęk przed grzechem i utratą niewinności. Rosemary została zgwałcona we śnie nie tyle przez diabła, ile przez własnego męża, potraktowana przez niego jak maszyna do płodzenia dzieci. W koszmarze, który Rosemary śni w noc zapłodnienia, pojawia się mąż i papież, zderza się ze sobą religia i gwałt, seks i niewinność. Rosemary podświadomie szuka dla siebie ratunku przed potępieniem i znajduje wyjście paradoksalne: w akcie wyzwolenia, w ramach pojęć, które jej wpojono, gotowa jest uznać swoje diabelskie dziecko, zostać anty-Matką Boską. Czy można wyobrazić sobie bardziej przewrotne wyjście z kompleksu? Wybrała dziecko, chociażby szatańskie, przez to samo stając po stronie dobra, niwelując złó<sup>15</sup>.*

Reżyser *Dziecka Rosemary* pozostawia widzowi szeroką przestrzeń interpretacji filmu. Montażystami byli Sam O'Steen i Bob Wyman. Z O'Steenem reżyser współpracował także przy oskarowych filmach *Chinatown* (1974) oraz *Frantic* (1984).

---

<sup>15</sup> Tadeusz Sobolewski, *O filmach Polańskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 06.10.2009, <https://wyborcza.pl/7,75410,7114165,o-filmach-polanskiego.html> [dostęp: 06.10.2009].

W przypadku hybryd gatunkowych istotnym wyzwaniem podczas montażu jest utrzymanie równowagi pomiędzy pozornie przeciwstawnymi regułami konwencji właściwych dla różnych gatunków. Dotyczy to zarówno montowanych scen, sekwencji, jak i równolegle prowadzonych warstw narracyjnych filmu. Kwestia rozstrzygnięć związanych z konwencją gatunkową była jedną z najistotniejszych podczas realizacji i montażu *Doliny cieni*. Reżyser świadomie sięgnął po formułę horroru utrzymanego w mrocznej estetyce skandynawskiego gotyku, chcąc dzięki temu dotrzeć do szerszej widowni. Jednocześnie istotny dla niego był wymiar psychologiczny opowieści – studium psychiki dziecka doświadczającego samotności i opuszczenia. Tym samym film musiał oscylować pomiędzy horrorem a autorskim dramatem psychologicznym, co miało znaczący wpływ na wybór użytych środków wyrazu. Zależność między sposobem realizacji (w tym koncepcją montażową) a konwencją gatunkową jest dwustronna. Każdy gatunek wymaga stosowania określonego katalogu reguł dramaturgicznych, narzucając tym samym repertuar dostępnych środków wyrazu. Z drugiej strony, niektóre wybory formalne mogą zdecydować o tym, że film będzie rozpoznawany jako określony gatunek, a tym samym interpretowany zgodnie z konwencją, nawet jeśli nie było to pierwotnym zamysłem twórcy. W trakcie montażu *Doliny cieni* musieliśmy czuwać nad tym, by film nie poszedł jednoznacznie w kierunku horroru (co stłumiłoby wiarygodność postaci w aspekcie psychologicznym), starając się jednocześnie nie zgubić w psychologicznym realizmie charakterystycznej dla horroru atmosfery grozy, która stanowiła główny napęd anegdoty fabularnej.

Proces montażu ma kluczowe znaczenie dla ustalenia konwencji gatunkowej. Tę samą scenę, zmontowaną z nakręconego materiału, można przechylić w stronę horroru, kryminału, komedii czy dramatu poprzez umiejętne budowanie jej kontekstu i rozłożenie akcentów. Takich zmian dokonuje się przez zmianę tempa i rytmu sceny, odpowiednie wprowadzenie

interpunkcji, stosowanie figur stylistycznych (gradacja, zawieszenie, hiperbola, etc.), subiektywizację obrazu oraz sound design.

Równowaga pomiędzy konwencjami, do których chciał się odwołać reżyser, nie była jednoznacznie ustalona na etapie scenariusza i pierwszej części okresu zdjęciowego. Przyjęte wtedy założenia nie miały wystarczającego odzwierciedlenia w materiale. Pierwsza wersja filmu ciążyła wyraźnie w kierunku kina psychologicznego, a wątek grozy i tajemnicy pojawiał się jedynie deklaratywnie, w dialogach, natomiast nie miał wpływu na atmosferę filmu. Zarazem niemożliwe było osiągnięcie dramaturgicznego efektu polegającego na tym, że odbiorca ma pełen dostęp do postrzegania i odczuwania świata przez bohatera. Nie mogliśmy spojrzeć na świat jego oczami – nie byliśmy zatem w stanie jako widzowie poczuć, z czym się zмага. To zdecydowało o podjęciu istotnych decyzji montażowych – redukcji scen o charakterze obyczajowym, opisujących w sposób obiektywny funkcjonowanie lokalnej społeczności i wzajemne relacje pomiędzy jej członkami. Ujawnienie przed widzem obiektywnie istniejącego i zrozumiałego porządku świata odcinało mu dostęp do zrozumienia perspektywy głównego bohatera. Zdecydowaliśmy, że odbiorca powinien się gubić w świecie przedstawianym tak samo jak bohater, aby mógł wraz z nim poszukiwać klucza do jego zrozumienia. Z tego samego powodu usunęliśmy także sceny związane z wątkiem matki – dawały bowiem jednoznaczne wytłumaczenie tajemnicy zaginięcia starszego brata, a tym samym fundamentalna dla działań bohatera figura brata-wilkołaka stawała się dla widza kompletnie pozbawiona znaczenia.

Innym zabiegiem mającym na celu subiektywizację była realizacja dodatkowych zdjęć utrzymanych zdecydowanie w konwencji horroru: budzące grozę elementy przyrody, mgły, szkielety zwierząt, niepokojąco zdeformowane gałęzie czy wizerunek wilkołaka na starej rycinie.

Wykorzystanie tego materiału, wraz z decyzjami dotyczącymi przemontowania wcześniej nakręconych scen, pozwoliło nam wzmocnić konwencję horroru, a tym samym skuteczniej ukazać procesy rozgrywające się w umyśle i emocjach bohatera, co było od początku główną treścią filmu.

## 6. Wnioski i konkluzje.

Problematyka związana z montażem materiałów o różnorodnej tożsamości gatunkowej oraz interakcją pomiędzy bohaterem a naturą towarzyszyła nam przez cały okres pracy nad filmem *Dolina cieni*. W moim odczuciu dużą część z określonych na etapie scenariusza tez i założeń reżyserskich udało nam się przenieść do finalnej wersji filmu. Podsumowując moją przygodę z montażem filmu *Dolina cieni*, uważam, że praca nad nim była cennym doświadczeniem. Jestem świadom, że film ma w warstwie scenariuszowej i realizacyjnej szereg niedostatków, których nie udało się całkiem wyeliminować. Był to pełnometrażowy debiut fabularny Jonasa Matzowa Gulbrandsena, a zarazem niskobudżetowa niezależna produkcja. Reżyser mierzył się z bardzo trudnym zadaniem realizacji filmu, który opiera się niemal w całości na postaci głównego bohatera. Młody, niedoświadczony aktor nie był w stanie w pełni udźwignąć tak trudnej roli. Ciężar zbudowania postaci ekranowej w znacznej mierze przeniósł się na etap montażu i stanowił olbrzymie wyzwanie. Moim zdaniem film broni się jako pełnoprawne dzieło, które znajduje odbiorców zarówno wśród widzów kina autorskiego, jak i zwolenników kina gatunkowego, zwłaszcza miłośników horroru utrzymanego w stylistyce gotyku skandynawskiego.

Film miał światową premierę podczas 42. edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego (TIFF) w Toronto, gdzie został zakwalifikowany do konkursu Discovery. Później nominowany i nagradzany między innymi na festiwalach filmowych w Rydze, São Paulo, Angers, Rzymie, Calgary i Oslo. Film miał zapewnioną dystrybucję w kilkunastu krajach świata.

Początkowo producenci filmu zamierzali promować go jako horror. Koproducent ze strony Celluloid Dreams rozpoczął nawet kampanię promocyjną w magazynach i mediach internetowych specjalizujących się w tematyce horroru i kina grozy. Po projekcji końcowych wersji montażowych

filmu producenci wycofali się z tego pomysłu. Finalnie był prezentowany jako *mystery drama*, czyli połączenie gatunku kina tajemnic i psychologicznego, choć w wielu serwisach internetowych i grupach dyskusyjnych nadal jest klasyfikowany jako gotyckie kino grozy z gatunku horroru. Potwierdza to tezę, że to właśnie widzowie ostatecznie decydują, do jakiego gatunku zostanie zaklasyfikowane dane dzieło.

## Bibliografia

Altman Rick, *Gatunki filmowe*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.

Campbell Joseph, *Potęga mitu*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.

Geraghty Lincoln, Jancovich Mark, (ed.), *The Shifting Definitions of Genre Essays on Labeling Films, Television Shows and Media*, McFarland & Company, Inc., Jefferson 2008.

Golsen Tyler, *William Friedkin never intended for 'The Exorcist' to be a horror movie*  
<https://faroutmagazine.co.uk/william-friedkin-the-exorcist-horror/>  
[dostęp: 07.08.2023].

Halfyard Kurt, *Toronto 2017 Interview: VALLEY OF SHADOWS Director Jonas Matzow Gulbrandsen on the Blurring of Fantasy and Reality, Time and Space*,  
<https://screenanarchy.com/2017/09/toronto-2017-interview-valley-of-shadows-director-jonas-matzow-gulbrandsen-on-the-blurring-of-fantas.html>  
[dostęp: 09.09.2017].

Loska Krzysztof, red., *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rapid, Kraków 1998.

Leffler Yvonn, *Swedish Gothic: Landscapes of Untamed Nature*, Anthem Press, 2022.

Leffler Yvonne, *The Aspects of Gothic in Nineteenth-Century Scandinavian Literature*,  
<https://www.atmostfear-entertainment.com/opinions/readings/aspects-gothic-nineteenth-century-scandinavian-literature/> [dostęp: 15.11.2018].



Płażewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.

Przylipiak Mirosław, *Kino stylu zerowego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne (GWP), Gdańsk 2017.

Smith Murray, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. Jolanta Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999.

Sobolewski Tadeusz, *O filmach Polańskiego*, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/7,75410,7114165,o-filmach-polanskiego.html> [dostęp: 06.10.2009].

Syska Rafał, red., *Słownik filmu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2010.

Vogler Christopher, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. Karolina Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2019.

## Filmografia

*Chinatown* (1974), reż. Roman Polański, USA.

*Czarownice* (*Häxan*, 1922), reż. Benjamin Christensen, Szwecja/Dania.

*Dolina cieni* (*Skyggenes Dal*, 2017), reż. Jonas Matzow Gulbrandsen, Norwegia.

*Dracula* (1931), reż. Tod Browning, USA.

*Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), reż. Roman Polański, USA.

*Frankenstein* (1931), reż. James Whale, USA.

*Frantic* (1988), reż. Roman Polański, USA.

*Furman śmierci* (*Körkarlen*, 1921), reż. Victor Sjöström, Szwecja.

*Makbet* (*Macbeth*, 1971), reż. Roman Polański, Wielka Brytania.

*Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967), reż. Roman Polański, Wielka Brytania/USA.

*Noc myśliwego* (*Night of the Hunter*, 1955), reż. Charles Laughton, USA.

*Piknik pod wiszącą skałą* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), reż. Peter Weir, Australia.

*Tess* (1979), reż. Roman Polański, Wielka Brytania/Francja.

*Walkabout* (1971), reż. Nicolas Roeg, Australia.

*What?* (1972), reż. Roman Polański, Włochy/Francja/Niemcy.

*Wstręt* (*Repulsion*, 1965), reż. Roman Polański, Wielka Brytania.

## **Spis fotografii**

Fot. 1. Źródło:

<https://www.imdb.com/title/tt6796742/mediaviewer/rm2533367808/>

[dostęp: 03.02.2019].