

Kamila Żyto

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: kamila.zyto@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0003-2822-8341

Między wzniosłością a niesamowitością. Krajobraz w sekwencjach tytułowych współczesnych seriali kryminalnych

W strumieniu tradycyjnej telewizji emisja czołówki serialu czy innego programu stanowiła często moment, który telewidz – jeśli planował dalej uczestniczyć w oferowanej przez ramówkę rozrywce – wykorzystywał, by wykonać pilną lub rutynową czynność. Innymi słowy, napisy otwierające stanowiły część telewizyjnego spektaklu, którą bez poczucia straty można było ominąć. W dobie telewizji sieciowej w serialach prawie zawsze sekwencje tytułowe miały nie tylko charakter konwencjonalny, ale i w swej formule były skonwencjonalizowane.

Owa powtarzalna schematyczność dotyczyła zaś wielu, jeśli nie niemal wszystkich aspektów sekwencji tytułowych, poczynając od kroju czcionki a na muzyce niediegetycznej kończąc. W podobny sposób długo traktowano elementy *mise-en-scène*, w tym będący składową scenograficznego tła krajobraz. Przedstawiające go ujęcia w narracji funkcjonowały jako rodzaj wizualnego znaku interpunkcyjnego, którego rola najczęściej sprowadzała się do ustanawiania miejsca akcji. W czołówkach ujęcia przedstawiające pejzaż, zwłaszcza krajobrazy przyrodnicze, posiadały przede wszystkim walor *picturesque*.

Pojawienie się epoki telewizji postsieciowej¹, wydaje się zmieniać ten stan rzeczy, co jest rezultatem innego kontekstu produkcyjnego, dystrybucyj-

¹ W ujęciu Amandy Lotz historię telewizji można podzielić na trzy okresy. *Network era* to czas od lat początku lat pięćdziesiątych do lat osiemdziesiątych, kiedy mamy do czynienia z telewi-

nego i odbiorczego, w jakim powstają seriale. Ich sekwencje tytułowe coraz częściej stanowią istotny element promocyjny i brandingowy, zaś znaczenie i rola nie są już bagatelizowane. Wręcz przeciwnie, są to formy audiowizualne często funkcjonujące autonomicznie, produkowane przez zewnętrzne, wyspecjalizowane studia. Ponadto niejednokrotnie czołówki stanowią obiekt różnorodnych praktyk fanowskich, a także stają się przedmiotem zainteresowania badaczy kultury audiowizualnej².

Celem artykułu jest wskazanie, jaką funkcję w sekwencjach tytułowych seriali nowej generacji pełni krajobraz. Podjęta zostanie również próba odpowiedzi na pytanie, jak jest on w ich ramach pokazywany i konstruowany. Wreszcie przedmiotem refleksji będzie krajobraz jako ważny element generujący „jakość”³ serialu, element, na którym niejednokrotnie opiera się koncepcja kompozycyjno-estetyczna całej czołówki. W konsekwencji pejzaże będą rozpatrywane jako katalizatory nie tylko znaczeń, ale i emocji czy afektów, atraktory uwagi, często wspomagające proces binge-watchingu⁴.

Rola i sposób konstruowania krajobrazów w sekwencjach tytułowych są interesujące, gdyż pośrednio prowokują do postawienie pytania o to, czy i jak często odbiorcy wykorzystują możliwość pominięcia czołówki? Dla-

ją kontrolowaną w pełni przez dużych nadawców publicznych, wykorzystującą zestandaryzowany sposób produkcji. Jej zawartość bazowała na programach operujących rozpoznawalnymi konwencjami gatunkowymi. Dwie ostatnie dekady XX wieku uznaje ona za okres wielokanałowej rozrywki [ang. *multi-channel transition*] za sprawą rozpowszechniania się telewizji kablowej i zwiększenia liczby kanałów oraz dostępności pilotów czy odtwarzaczy VHS. Od 2005 roku mamy z kolei do czynienia z tzw. *post-network era*, czyli telewizją doby streamingu, kiedy widz ma dostęp do dużo większej ilości treści, ale także posiada większą kontrolę nad tym, gdzie, kiedy i jak ogląda seriale. A.D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York-London 2015, s. 5–8.

² Zob. V. Re, *From Saul Bass to participatory culture: Opening title sequences in contemporary television series*, „European Journal of Media Studies” 2016, nr 5(1); K. Fahlenbrach, B. Flueckiger, *Immersive Entryways into Televisual Worlds Affective and Aesthetic Functions of Title Sequences in Quality Series*, „Projections” 2014, nr 8 (1); A. Davison, *The show starts here: viewers’ interactions with recent television serials’ main title sequences*, „SoundEffects” 2013, nr 3 (1+2).

³ Przedmiotem refleksji będą przede wszystkim tak zwane seriale jakościowe, często nazywane także serialami premium, neo-serialami czy serialami nowej generacji. Samo pojęcie jakościowości, także w odniesieniu do telewizji, nastrocza wiele wątpliwości i jest szeroko dyskutowane w literaturze przedmiotu. Patrz. A. Borowiecki, *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images” 2019, vol. XXV, nr 34, s. 163–171; S. Cardwell, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2001, s. 129–150.

⁴ Szerzej problematyką i badaniami binge-watchingu zajmują się badacze z Uniwersytetu Warszawskiego. Por. M. Kisilowska-Szurmińska, A. Jupowicz-Ginałska, L. Szurmiński, *Binge-watching jako interdyscyplinarne pole badawcze*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2023, nr 19.

czego – pomimo tego że oglądali ją wielokrotnie – z takiej możliwości nie rezygnują? Niniejszy artykuł z całą pewnością nie przyniesie jednoznacznej oraz wyczerpującej odpowiedzi na tak sformułowane problemy. Ich uzyskanie wymagałoby przeprowadzenia badań widowni serialowej i jej praktyk. Odniesie się jednak doń pośrednio, poszukując źródeł zjawiska na poziomie tekstualnym.

Ujmując rzecz z innej perspektywy, sekwencje tytułowe współczesnych seriali zdają się potwierdzać, że żyjemy w czasach dominacji obrazów, które nie stanowią jedynie mimetycznej kopii rzeczywistości, lecz posiadają moc udostępniania świata i kształtowania percepcji, bo – jak stwierdza Mitchell – są aktywne i wywierają presję na rzeczywistość, wchodzą w relację z odbiorcą⁵. Ich twórcy stawiają na obrazy zdolne utrzymać uwagę widza, hipnotyzujące, mogące urosnąć do rangi grawitury pamięci. Co więcej, „nie są one bynajmniej tylko znakami, odbiciami bądź ilustracjami, dysponują całkowicie własną siłą oddziaływania, która, jak się wydaje, nie daje mowie do siebie dostępu”⁶.

Refleksji poddane zostaną sekwencje tytułowe trzech seriali, które operują obrazami przedstawiającymi krajobrazy, a jednocześnie – co znaczące – nie pokazują ludzkich aktantów w nich działających lub jedynie sugerują ich obecność. Znalazły się wśród nich dzieła pochodzące z różnych kręgów kulturowych – największa produkcja islandzkiej telewizji w reżyserii wybitnego twórcy kina tego kraju Baltasara Kormákura *W pułapce* (*Trapped*, 2015–2021), brytyjski serial *Fortitude* (*Fortitude*, 2015–2018), niemiecko-finlandzka opowieść *Zło jest zaraźliwe* (*Arctic Circle*, 2018–2023). Ponadto analizowane seriale cechuje zróżnicowane podejście do sposobu konstruowania sekwencji tytułowych i pokazywania krajobrazu, można w tym względzie mówić o dużej oryginalności oraz braku konwencjonalizacji. Mimo różnorodności posiadają one jednak cechy wspólne, legitymujące ich przynależność do korpusu badawczego stworzonego na potrzeby tego tekstu. Po pierwsze, reprezentują popularny współcześnie gatunek, czyli *crime story*. Ten zaś w dużej mierze bazuje na powikłanej, wielowątkowej intrydze, jest więc *plot-driven*. Mimo tego serialowe sekwencje tytułowe eksponują krajobraz, nie zaś kryminalną historię czy jej bohaterów. To obrazy pejzaży wprowadzają widzów w świat przedstawiony, budują nastrój opowieści, ale – przede wszystkim – anonsują afektywny ton historii. Po drugie, wszystkie wskazane seriale wpisują się

⁵ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przeł. Ł. Zaręba, Warszawa 2013.

⁶ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, Warszawa 2012, s. 391.

w poetykę kina *noir*. Ikonograficznym znakiem rozpoznawczym tej odmiany kryminałów i ważnym elementem samej opowieści, służącym ewokowaniu egzystencjalnych lęków, był krajobraz miejski, nie przyrodniczy. Ten drugi można uznać za emblematyczny dla – i tu po trzecie – określonej pododmiany filmu czarnego, znanej jako *Nordic noir* lub *cold noir*⁷. Powstała ona w Skandynawii i z czasem wpłynęła na kryminały powstające poza tym kręgiem kulturowym⁸. Jednego ze źródeł jej „krajobrazocentriczności” można poszukiwać w historii kina skandynawskiego, które już w latach dwudziestych ubiegłego wieku wykorzystywało pejzaż jako element budowania dramaturgii czy konstruowania narodowej tożsamości, czego dowodem twórczość Victora Sjöströma lub Mauritza Stillera⁹. Warto odnotować także fakt, że to właśnie w tej części Europy narodziło się i rozwijało malarstwo pejzażowe. Po czwarte, omawiane seriale rozgrywają się w determinującym przebieg wydarzeń krajobrazie zimowym (*noir blanc*), nietypowym dla klasycznego filmu czarnego, lecz obecnym choćby w takich neo-noirowych dziełach jak *Fargo* braci Coen (*Fargo*, 1995)¹⁰.

Kluczowe z punktu widzenia niniejszych rozważań będą dwie kategorie estetyczne: wzniosłość i niesamowitość. Obie manifestują się za sprawą składających się na serialowe sekwencje tytułowe mocnych obrazów przedstawiających zimowy krajobraz i z nim pozostają związane. Choć ich zestawienie może budzić wątpliwości, oparte jest jednak na istotnych przesłankach. Oba pojęcia związane są z emocjami negatywnymi, takimi jak groza, lęk czy niepokój. Te same afektywne odczucia są kluczowe w procesie odbioru seriali kryminalnych. Niesamowitość [niem. *das Unheimliche*] występująca w „osobach i rzeczach, wrażeniach zmysłowych, przeżyciach i sytuacjach” już Zygmunt Freud łączył z przerażeniem¹¹. W jego ujęciu niesamowite jest

⁷ Zob. K.T. Hansen, A. M. Waade, *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*, Palgrave Macmillan, 2017; W. Lesser, *Scandinavian Noir. In the Pursuit of a Mystery*, New York 2020; P. Włodek, *Cold-noir, Czarny kryminał i Skandynawia*, „Panoptikum” 2017, nr 17.

⁸ Por. *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, L. Badley, A. Nestingen, J. Seppälä (red.), b.m.w. 2020.

⁹ A. Bachmann, *Nordic Landscape Discourse in Scandinavian Silent Cinema: “Morænen”, Nature, and National Characters*, <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/nordic-landscape-discourse-scandinavian-silent-cinema-moraenen-nature-and> [dostęp 20.07.2024].

¹⁰ Klasyczne kino *noir* to nurt w historii kina, którego ramy czasowe wyznacza powstanie w 1941 r. *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*) Johna Hustona oraz *Dotknięcia zła* (*Touch of Evil*) Orsona Wellesa w 1958 r. Po tym okresie nurt przeżywał kryzys, by odrodzić się w latach siedemdziesiątych (okres modernistyczny), między innymi za sprawą *Chinatown* (*Chinatown*, 1974) Romana Polańskiego, a następnie rozkwitnąć w kolejnej dekadzie (okres postmodernistyczny). Zob. A. Spicer, *Film Noir*, London 2002.

¹¹ S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 235.

wszystko to, co powinno pozostawać w tajemnicy, lecz wyszło na jaw oraz odkryło swą mroczną naturę. Dlatego niesamowite wiązać należy z powtórzeniem, a także powrotem wypartego. Nie jest ono tym, co nowe czy obce, ale tym co utajone oraz pierwotne w swej naturze, często fantazmatyczne, wyobrażone¹². Ponadto kategoria niesamowitości wiele zawdzięcza swojej etymologii, która łączy je z czymś nieswojskim (ang. *uncanny, unhomely*), sytuuje się więc na przecięciu tego, co znajome i niezajome, znane i nieznanie, naturalne i nadprzyrodzone lub nienaturalne. Z kolei wzniosłość – potocznie kojarzona z tym, co majestatyczne, patetyczne i podniosłe – tak naprawdę już w myśli Immanuela Kanta czy Edmunda Burke’a kojarzona była z uczuciem grozy¹³. Filozof z Królewca – jak wskazuje Natalia Juchniewicz – w *Krytyce władzy sąđenja* wiąże wzniosłość raczej z monstrualnością, niż doniosłością, bowiem w umyśle odbiorcy wyobrażającego sobie wzniosłość w przyrodzie rodzi się poruszenie, które można porównać ze wstrząsem. Ten zaś oparty jest na dialektyce jednoczesnego przyciągania i odrzucania¹⁴.

Ponadto obie te kategorie w dyskursie naukowym często pojawiają się w odniesieniu do krajobrazu i w jego właśnie kontekście. Wzniosłość była często postrzegana jako efekt obcowania z naturą. Takie konotacje obecne są nie tylko w rozważaniach Kanta, ale także tak doświadczały oraz przedstawiali przyrodę twórcy północnoeuropejskiego malarstwa romantycznego, czego dowodem choćby obrazy Caspara Davida Friedricha¹⁵ czy pozostającego pod wpływem Niemca, norweskiego malarza Johna Christiana Dahla. Ogrom natury uznawany był za źródło transcendentnych uniesień i stanowił formę kontaktu z tym, co metafizyczne¹⁶. Jednak już u Fryderyka Schillera wzniosły krajobraz wywołuje lęk egzystencjalny¹⁷, bliższy emocjom kryminałów spod znaku *noir*. O niesamowitości z kolei w kontekście krajobrazu i środowiska naturalnego piszą Jon P. Mitchell oraz Karis Jade Petty. Przyjmują oni, że niesamowite nie jest zarezerwowane tylko dla ludzkiego „ja” i jego świadomości/nieświadomości. Dlatego – jak deklarują – „badają, co doświadczenia «niesamowitego», poprzez różnorodne konteksty, może od-

¹² Tamże.

¹³ Zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.

¹⁴ N. Juchniewicz, *Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W. F. Hegla i Karola Marksa*, „Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Esthetic” 2017, nr 46(3), s. 28.

¹⁵ K. Demkowicz-Dobrzańska, *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium” 2013, nr 3.

¹⁶ B. Frydryczak, *Od estetyki picturesque od doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013, s. 173.

¹⁷ Patrz. I. Kościesza, *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 2.

kryć o tej «rzeczy» lub «tworze» (beingness), który określiliśmy mianem «krajobrazu», «środowiska» i «więcej-niż-ludzkiego świata»¹⁸. Krajobraz w ich ujęciu nie jest jedynie danym człowiekowi podmiotem do oglądu, ale rzeczą samą w sobie, generującą własne afekty.

Przed wszystkim jednak relacje między wzniosłym i niesamowitym analizuje Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk, przypominając, że dla amerykańskiego krytyka Harolda Blooma słynny esej Freuda o niesamowitym nie był niczym innym jak „elementem Freudowskiej «teorii wzniosłości»”¹⁹. W jego opinii „Zdefiniowane psychoanalitycznie *niesamowite* wkracza na scenę na skutek wyparcia wzniosłego. Skażona pewną uzurpacją względem tradycji sublimicystycznej geneza *niesamowitego* sprawia, że co jakiś czas powraca pytanie o – nieoczywiste już od zarania – wzajemne relacje obu kategorii, które [...] bywają niekiedy «niemożliwe do odróżnienia»”²⁰, zaś jak konkluduje Drabarczyk „ich spotkanie poszerza pole interpretacyjne sztuk audiowizualnych”²¹. Innymi słowy, zdaniem badacza współcześnie mamy do czynienia z utajonym życiem wzniosłego w kostiumie niesamowitego²². Stwierdzenie to można także odwrócić i rozważyć kwestię tego, jak niesamowite skrywa się w tym/ujawnia przez to, co wzniosłe. W obu wypadkach pasem transmisyjnym staje się krajobraz. To on właśnie umożliwia współistnienie wzniosłego i niesamowitego oraz warunkuje uchwycenie ich wzajemnej dialektyki, co udowodni analiza sekwencji tytułowych wybranych kryminalnych seriali *noir*.

Warto jeszcze wrócić do kwestii mocnych obrazów-ujęć, którymi operują czołówki seriali jakościowych. Obrazy te opierają się – o czym była mowa – na dialektyce wzniosłego i niesamowitego. W kontekście teorii biegunowości Aby Warburga zaś:

Każdy obraz/symbol stanowi dialektyczne napięcie między biegunem „logiczno-dysocjacyjnym” z jednej strony a „mimetyczno-asocjacyjnym” z drugiej. Stanowi zarówno narzędzie dystansowania się, jak i czynnik identyfikacji: odgradza od pierwotnych sił, będąc zarazem ich przekaznikiem [podkr. – K.Ż.]²³.

¹⁸ J.P. Mitchell, K.J. Petty, *The Uncanny Landscape: Introduction*, „Material Religion” 2020, Vol. 16, no. 4, s. 404.

¹⁹ P. Drabarczyk vel Grabarczyk, *Oscylacje w mroku. Między niesamowitym a wzniosłym*, „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 200.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże, 201.

²³ R. Pawlik, *Symbol: od estetyki do socjologii*, „Stan Rzeczy” 2015, nr 1 (8), s. 11.

Zaś cele takich obrazów nie są *stricte* estetyczne, nie mają one wywoływać zachwyty, skupiać na sobie uwagi pięknem, ale uruchamiać reakcje afektywne. Krajobraz nie jest więc tu już tylko *picturesque*, ale i jest krajobrazem doświadczanym przez człowieka i go doświadczającym, a więc wpływającym na jego życie.

Drabarczyk zestawiając wzniosłe i niesamowite wskazuje na kilka istotnych dlań „momentów krytycznych” o potencjale dialektycznym, takich jak relacje przestrzenne, niepoliczalność, stosunek wobec transcendencji, audio-wizualność. To one „skłaniają niektórych do zadekretowania ich nierozróżnialności, mogą jednak dać pewien wgląd w ich wykazujące odrębności funkcjonowanie”²⁴. Artykuł nie ma na celu opowiedzenia się po jednej ze stron tego sporu. Jego celem jest próba uchwycenia współobecności, współlistnienia lub wynikania, w jakie wchodzi w serialowych sekwencjach tytułowych mocne obrazy-ujęcia, które – jak Warburgiańskie obrazy/symbole – są i wzniosłe, i niesamowite. Wyróżnione „momenty krytyczne” pozwalają jednak na skonstruowanie par binarnych pojęć napędzających ich dialektykę. Napięcie i relacje między wzniosłością a niesamowitością w analizowanych czołówkach seriali związane są z takimi kategoriami jak dystans–bliskość, statyka–dynamika, otwarcie–zamknięcie, mimesis–kreacja. Ich konstrukcja oscyluje między pokazywaniem obrazów zewnętrznych, przyrody i natury, oraz obrazów wewnętrznych – ciała, cielesności, organizmu lub tego, co niedostrzegalne ludzkim nieuzbrojonym okiem, wyobrażone, fantazmatyczne. W każdej z omawianych czołówek mamy zaś do czynienia z innym typem kierunkiem przemian czy też odmienną dynamiką oraz wektorami ewolucji, dlatego zostaną one potraktowane jako osobne *case studies*.

Zło jest zaraźliwe, czyli progresja niesamowitego

Fińsko-niemiecka produkcja Yellew Film&Tv oraz Bavaria Film wyreżyserowana przez Jarkko Hentulę²⁵ zatytułowana *Ivalo*²⁶ nakręcona została w Laponii. Angielski tytuł serialu *Arctic Circle* wyraźnie konotuje miejsce akcji, a tym samym awizuje rolę i charakter krajobrazu, w którym przedstawione wydarzenia rozgrywają się. Jego polskie tłumaczenie *Zło jest zaraźliwe*, choć nie dosłowne, odsyła raczej do opowieści, trop „krajobrazowy”

²⁴ P. Drabarczyk, *Oscylacje w mroku*, s. 201.

²⁵ Yellew Film&Tv jest wiodącą w niezależną firmą producencką w krajach nordyckich. Na czele jej oddziału filmów fabularnych stoi Jarkko Hentula, doświadczony producent i reżyser.

²⁶ Ivalo to nazwa miasteczka, w którym dochodzi do zbrodni.

ignorując. Historię rozpoczyna odnalezienie ciała rosyjskiej prostytutki, a akcja dzieje się na pograniczu fińsko-rosyjskim. Kobieta okazuje się nosicielką dziwnego, pochodzącego z dalekiego Jemenu wirusa, zagrażającego nie tylko mieszkańcom miasteczka, ale całej Europie, a może i światu. Śledztwo prowadzi lokalna policjantka, partneruje jej niemiecki wirusolog.

Sekwencja tytułowa została stworzona przez Samiego Haartemo, artystę sztuk wizualnych i grafika, który odpowiedzialny był zarówno za prace projektowe, montaż, jak i efekty wizualne (VFX). Czołówka stanowi więc rezultat zintegrowania efektów cyfrowych z istniejącym już materiałem filmowym, w wyniku czego powstały scenerie bardzo realistyczne, a jednocześnie obrazy je przedstawiające przyciągają uwagę widzów swym dopracowaniem. To, co zostaje pokazane, enigmatycznie odnosi się do intrygi, zaś aluzje doń czynione widz jest w stanie rozszyfrować dopiero po obejrzeniu całego pierwszego sezonu. Nader oczywiste i zapadające w pamięć są za to obrazy miejsca akcji i okolicy.

Sekwencję tytułową rozpoczynają plany szerokie, przede wszystkim totalne i ogólne. Ewokują one – jak się wydaje – wzniosłą, metafizyczną grozę arktycznej przyrody w duchu kantowskim, gdyż wprowadzają element dystansu, sytuując widza „na zewnątrz”. Dystans zaś – jak pisze Paul Crowther – „na chwilę nadaje przedmiotowi charakter reprezentacji raczej niż realnej, fizycznej egzystencji”²⁷. Ogrom i nieskończoność pokrytej jednolitą warstwą białego śniegu przestrzeni są tu niepoliczalne, monumentalne, ale i monstrialne w swej nieskończoności. Choć mają charakter mimetyczny, a to co przedstawione może być łatwo rozpoznane, to jednak sposób pokazywania krajobrazu, percypowanego z oddali, sprawia, że wydaje się on odrealniony. Ponadto następujące po sobie ujęcia nie są połączone związkami przyczynowo-skutkowego wynikania, dlatego posiadają walor raczej ikoniczny. W planach szerokich – pełnych i ogólnych – ukazywane są przede wszystkim zimowe pejzaże z pojedynczymi drzewami, lasami bądź zachodzącym za horyzont słońcem. Najpierw krajobraz dalekiej północy pozbawiony jest obecności człowieka, z czasem jednak naznaczony zostaje śladami jego bytności. Wśród bezkresnej bieli pól i wzgórz pojawiają się zdegradowane zabudowania, widoczne są porzucone i opuszczone samochody, szopy, domy. Jednak krajobraz kulturowy wydaje się zdominowany przez krajobraz naturalny, który objawia swą wzniosłą omnipotencję, gdyż wszystko pokryte jest szadzią, szronem i stanowi część otoczenia. Początek sekwencji tytułowej to hołd złożony kantowskiej „wzniosłości dynamicznej”, której filozof po-

²⁷ P. Crowther, *Critical Esthetic and Postmodernism*, Oxford 1996, s. 123; cyt. za: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, s. 84.

szukiwał w przyrodzie posiadającej moc i władzę nad przeszkodami. Obiekt dynamicznie wzniosły jest sam w sobie straszny, ale nie budzi lęku, o ile zachowujemy w stosunku do niego dystans²⁸.

Stopniowo plany szerokie ustępują jednak miejsca planom bliższym, zwiastującym i związanym z pojawieniem się wypartego niesamowitego. W warstwie fabularnej opowieści fantazmatyczne niesamowite to po prostu pierwotny wirus zagrażający dziewiczej prowincji. W czołówce zaś freudowskie *das Unheimliche* także zyskuje swą wizualną reprezentację, gdyż domy, szopy, żurawie nie tylko stopniowo są anektowane przez krajobraz naturalny, ale z dachów, żelaznych konstrukcji, wyrastają niepokojące kłaczowe gałęzie. Ściany budynków pełnią rolę trzonów dziwnych roślinnych tworów. Z każdym kolejnym kadrem mimetyczność i referencyjność obrazu maleją, staje się on bardziej abstrakcyjny, graficzny, nieprzedstawiający, awizualny. Elementy krajobrazu naturalnego nadal ewokują grozę, lecz już nie metafizyczną, zachwycającą pięknem i ogromem, lecz bardziej libidinalną, chtoniczną, stanowiącą świadectwo powrotu tego co, obce, lecz kiedyś obecne. Ostatecznie *quasi*-roślinne narośla zaczynają przypominać włoskowate naczynia krwionośne, odcinające się od białego tła za sprawą wykorzystania czerwieni jako akcentu barwnego poszczególnych kadrów. Z czasem całe ujęcia stają się monochromatyczne, jednolicie czerwone. Wraz z tą progresją obrazy przedstawiają już nie mistyczny krajobraz kręgu polarnego, lecz podskórny, ukryty dotąd pod lodem i śniegiem, wzbudzający uczucie niesamowitości, układ krwionośny. To on w ostatnim ujęciu czołówki stanowi oś kompozycji kadru. Stopniowo dochodzi więc do wykluczenia planów szerokich, które zostają zastąpione półzblizeniami, zbliżeniami. Pojawiają się również przebitki w makrodetalu prezentujące pływające w osoczu komórki wirusa czy inne drobnoustroje. Co więcej, frontalne ustawienia kamery ustępują miejsca uduziwiającej obraz perspektywie ptasiej.

Ponadto, między innymi za sprawą wykorzystania zdjęć poklatkowych, w sekwencji tytułowej serialu krajobraz wydaje się żyć własnym życiem. Z czasem staje się organizmem, zyskuje wymiar biologiczny. Początkowa względna statyczność kadrów, w ramach których jedynie słońce wędruje po horyzoncie, zostaje zastąpiona dynamiką przedstawianego pejzażu. Pełen dostojności bezruch lasów ustępuje miejsca agresywnie rozrastającym się gałęziom, co na poziomie środków stylistycznych dodatkowo wzmacniają drobne przekadrowania, ruch wewnątrzkadrowy i zwiększająca się dynamika rytmu montażowego. W efekcie widz ma wrażenie jakby krajobraz „miał drgawki”.

²⁸ J. Pluciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, s. 98.

Wzniosłość z majestatycznej staje się coraz bardziej niepokojąca, aby ostatecznie poddać się dyktatowi tego, co niepokoi, ale i intryguje, przyciąga oraz odpycha jednocześnie. Wzniosły pejzaż zostaje więc symbolicznie „zainfekowany” przez to, co niesamowite, tym samym idea powrotu zrepresjonowanego zyskuje swój wizualny ekwiwalent.

W *Zło jest zaraźliwe* wyraźnie mamy do czynienia sytuacją, w której „wywrotowe niesamowite dehermetyzuje granice i odpowiada za kontrabandę rozmaitych widm, jaka dokonuje się między zaświatami a «naszym światem»”²⁹. Sekwencja tytułowa umieszczona po scenie prezentującej odnalezienie pierwszej ofiary, tych będzie zresztą więcej, anonсуje wyparte niesamowite, które – jak chce Freud – żyje w powtórzeniu.

W pułapce, czyli współlistnienie

Islandzki serial *W pułapce*, wyreżyserowany przez jednego z bardziej znanych reżyserów tego kraju Baltasara Kormákura, to kryminalna opowieść klaustrofobiczna. Jej bohaterowie są odcięci od świata, izolacja zaś stanowi efekt szalejącej śnieżnej burzy, górzystego ukształtowania terenu oraz wszechobecności zatok, które skute lodem blokują dostęp do wyspy. Geograficzne położenie niewielkiego portowego miasteczka, w którym rozgrywa się akcja, sprawia więc, że jest ono niemal zupełnie odcięte od świata zewnętrznego, w rezultacie staje się więzieniem. Zwłoki zostają wyłowione z fiordów, a zabójca najprawdopodobniej kryje się na uwieczonym w porcie promie. Wszystko wydaje się tu tkwić w bezruchu, a „wszystkie wydarzenia zdają się ze sobą łączyć, wzajemnie na siebie wpływać i przykrywać kolejnymi warstwami prawdę o tym, co się wydarzyło”³⁰.

Ideę tkwienia w martwym punkcie, bezruchu, stagnacji odzwierciedla także kompozycyjna strategia sekwencji tytułowej. Jej autorem jest Börkur Sigþórsson – operator serialu, fotograf oraz twórca wideoklipów, reklam, filmów krótkometrażowych³¹. Jak sam przyznaje w wywiadzie, jego pomysł bazował na wykorzystaniu technik, które wypracował wcześniej robiąc zdjęcia, przedstawiające sylwetki ludzkie na rozmytym, jednolitym tle, duże zbliżenia różnych części ludzkiego ciała, często bardzo naturalistyczne, puste

²⁹ P. Drabarczyk, *Oscylacje w mroku*, s. 206.

³⁰ O. Szmidt, *Dlaczego obejrzałam wszystkie odcinki islandzkiego serialu „W pułapce”*, „Czas Kultury”, 06.12.2017, <https://czaskultury.pl/czytanki/dlaczego-obejrzałam-wszystkie-odcinki-islandzkiego-serialu-w-pulapce/> [dostęp 21.07.2024].

³¹ Börkur Sigþórsson wyreżyserował także dwa odcinki serialu *W pułapce*.

– a raczej pozbawione obecności człowieka – krajobrazy³². Wizualną koncepcję czołówki wspiera warstwa audialna. Muzyka skomponowana przez Jóhanna Jóhannsona i Hildur Guðnadóttir to partytura impresjonistyczna. Składają się nań uroczyste, podniosłe żeńskie głosy, niepokojąca smyczkowa melodia oraz monotonny szum morza, co w zakończeniu kontrapunktowane jest krzykami mew.

Sigþórsson w następujący sposób opisywał przyświecające mu założenia: „Chciałem, żeby to był hymn. Miał wywoływać poczucie opuszczenia i izolacji, a także być w równym stopniu złowieszczy i uroczysty – co jest bardzo typowe dla w islandzkiego krajobrazu”³³. Jego wypowiedź wyrażnie sugeruje intencje nadania czołówce wzniosłego charakteru, choćby przez odniesienie się do gatunku muzycznego, o często religijnym przeznaczeniu i apostroficznej funkcji. Zawiera ona jednak także insynuację, że nie chodzi jedynie o wzniosłość metafizyczną.

Sekwencja otwierająca jest ascetyczna kompozycyjnie, zredukowana wręcz do jednego, powtarzanego chwytu. Zestawia ona ze sobą ujęcia w planach totalnych, przedstawiające surowy pejzaż Islandii kadrowany z perspektywy ptasiej z makroskopowymi kadrami ukazującymi ludzkie ciało. W czołówce ujęcie pasma górskiego pokrytego śniegiem przechodzi w makrodetaliczny obraz spękanej, pomarszczonej skóry z dobrze uwidocznonymi liniami papilarnymi. Kolejne przypomina malarski obraz bądź rodzaj mapy czy zdjęcia satelitarnego Ziemi. Następujący po nim kadr wypełnia zaś alabastrowa, półprzezroczysta skóra, tym razem z wyeksponowanymi naczyniami krwionośnymi tworzącymi układ linii kształtem przywodzący na myśl dorzecze rzeki. W dalszej kolejności zbliżenie na pachę i ramię łudząco imituje widok górskiej kordyliery, a fragment klatki piersiowej pokrytej pośladowaną skórą zestawiony zostaje z obrazem trudnych do jednoznacznego zdefiniowania formacji geologicznych. Sekwencję kończy widok wybrzeża i fal dobijających do plaży i dopiero w ostatnim ujęciu niediegetyczną muzykę zastępują wspomniane odgłosy mew. Tym samym następuje płynne wprowadzenie widza do świata przedstawionego serialu.

W rezultacie w sekwencji tytułowej trudno jest odróżnić zimowy majestatyczny pejzaż wyspy od ludzkiego ciała. To, co widzimy może być i jednym, i drugim. Obrazy są przedstawiające i nieprzedstawiające jednocześnie. To, co widziane z daleka i z bardzo bliska, zostaje zestawione w montażu [na zasadzie *match cutów*] tak, że stanowi jedność. Akcentowane są podobieństwa

³² *Trapped. A discussion with Director and Photographer Þórkur Sigþórsson*, <https://www.artofthetitle.com/title/trapped/> [dostęp 23.07.2024].

³³ Tamże.

faktury, kształtów, kolorów. W ten sposób człowiek staje się częścią natury, a ponieważ przedstawione ciała są martwe, mają przede wszystkim biologiczny wymiar. Tym samym budzą niepokój, lęk, a wzniosłość natury współistnieje z pierwotną niesamowitością nieuniknionej śmierci, zespalającej ludzi na powrót z materią nieożywioną. „Połączenie krajobrazów i ciał podkreśliłoby podobieństwa między ludzkim ciałem a Ziemią i służyłoby – jak sugeruje Börkur Sigþórsson – jako subtelne przypomnienie, gdzie wszyscy skończymy. Niezależnie od tego, czy zginiemy z rąk obłąkanego mordercy czy w innych okolicznościach...”³⁴. Kompozycyjnie trudno też powiedzieć, kiedy kadry są otwarte i przestrzenne, a kiedy zamknięte i klaustrofobiczne.

Nie ma tu ruchu, innego niż ten wynikający z miarowego, powolnego montażowego rytmu oraz niekiedy ruchu wewnątrzkadrowego, na przykład wody rozbijającej się o skały. Dla Sigþórssona było to szczególnie ważne. Tak opisywał on pracę nad zdjęciami:

Ponieważ producenci nie byli w stanie dostarczyć mi świeżej partii zwłok do sfotografowania, o co początkowo prosiłem, ostatecznie obsadziliśmy żywe osoby w roli nieboszczyków. Jednak w przypadku zbliżeń, na których mi zależało, niemożliwe jest, by żywa osoba nie wykonywała ruchu. Żywe ciało jest pełne napięcia, wibracji i drobnych mimowolnych ruchów. Szybko zdałem sobie sprawę, że będę musiał użyć nieruchomych kadrów i stworzyć ruch kamery w postprodukcji³⁵.

Zamierzony efekt został osiągnięty, ale napięcie wynikające z braku ruchu jest elementem budującym niesamowitość.

Sekwencja tytułowa – zacierając granice między tym co, zewnętrzne i wewnętrzne, tym, co ludzkie i nieludzkie, co ożywione i nieożywione – zrównuje wzniosłość z niesamowitością. Wypartym, które powraca, jest zapominany w procesie cywilizacyjnego rozwoju biologiczny charakter ludzkiej egzystencji i jej pierwotne wpisanie w porządek natury. Jednocześnie czołówka *W pułapce* składa się z mocnych obrazów, które w ujęciu Gottfrieda Boehma

prowadzą wymianę materii z rzeczywistością. Nie odwzorowują jej, ale również się jej nie przeciwstawiają. Doprowadzają natomiast do powstania zwartej nieodróżnialnej jedności. To właśnie owo nakładanie się przedstawienia i przedstawionego, jako kategoriale przeformułowanie obrazu, umożliwia mu bycie oglądanym w jego nieokrojonej potędze. Poprzez to nieodróżnicowanie mamy udział w obu: zarówno w estetycznym spełnieniu, jak i treściowej oczywistości.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

Takie obrazy są mocne, ponieważ uwidaczniają nam w rzeczywistości to, czego byśmy się bez nich nie dowiedzieli. Obraz wskazuje na samego siebie (akcentuje siebie, zamiast się znosić), wskazując tym samym na to, co przedstawione. Nieodzwonne jest zatem podkreślenie wzmożonej prawdy [*gesteigerte Wahrheit*], która wynosi obraz daleko ponad zwykłą dostępność [*Vorhandenheit*], oferowaną przez odwzorowanie³⁶.

W islandzkim serialu czołówka stanowi wręcz modelową realizację opisanego przez niemieckiego myśliciela i historyka zjawiska. Obrazy pejzaży naturalnych i pejzaży ludzkich ciał wzniosłe i niesamowite jednocześnie, właśnie dzięki tej równoczesności stają się mocne i odkrywają przed widzami więcej niż przedstawiają.

Fortitude, czyli regres niesamowitego

Fortitude, stworzona i napisana przez Simona Donalda opowieść o fikcyjnym podbiegunowym miasteczku na wyspie Spitsbergen, terenie zależnym od Norwegii, łączy ze sobą gatunkowo opowieść kryminalną z elementami horroru. Mamy tu do czynienia, między innymi, z dwoma zbrodniami, niedźwiedziami polarnymi, które zjadają ludzi, kanibalizmem, tajemnicą z przeszłości, dziećmi odkopującymi szczątki mamuta, widmem epidemii, a także kryzysem gospodarczym i zagrożeniem globalizacją (budowa lodowego hotelu, który przyciągnie turystów). Sceny plenerowe wyprodukowanego przez stację telewizyjną Sky Atlantic brytyjskiego serialu były kręcone w Reyðarfjörður we wschodniej Islandii.

Za projekt oraz reżyserię czołówki odpowiadał Nic Bennis, a przy jej powstawaniu pracowało kilku różnych animatorów 3D. Podstawową techniką, jaką wykorzystano, była animacja i zdjęcia poklatkowe [ang. *timelapse*]. Te drugie polegają na rejestrowaniu serii zdjęć, a następnie łączeniu ich tak, aby stworzyć obraz sugerujący ruch i zmianę w czasie. Jednocześnie używany zostaje efekt udziwnienia, przez co sugerowana jest niesamowitość tego, co pokazane.

Czołówka zapowiada wszystkie potencjalne zagrożenia, jakie mogą zniszczyć pocztówkowe miasteczko i jego transnarodową mikrospołeczność, wierzącą, że żyje w raju na ziemi, raju nieskalanym zbrodnią, przemocą czy występkiem. Jednocześnie nie odsyła ona bezpośrednio do żadnego z wą-

³⁶ Fragment z tekstu G. Boehma *Zuwachs an Sein*, cyt. za: G. Werner, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo*, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/gabriele-werner-obrazcialo/>, 06.03.2014 [dostęp 29.07.2024].

ków fabularnych i nie wykorzystuje związanych z nimi motywów wizualnych. Jest za to wariacją, choć nie reprezentacją, na temat miejsca akcji, które straciło swą dziewiczą czystość na skutek procesów globalizacyjnych. Skutkiem tytułowe Fortitude skrywa wiele tajemnic, także tych z przeszłości. To, co wyłania się spod topniejącej śnieżnej pokrywy, a w czołówce obecne jedynie jako możliwe do wyinterpretowania, powoduje np. rozprzestrzenianie się dziwnej gorączki, na którą zapada dwóch chłopców po odnalezieniu mamuta, symbolu pierwotnych, magicznych mocy tej ziemi.

Sky Atlantic w tym duchu opisuje koncepcję sekwencji tytułowej: „Otwarcie tego tajemniczego thrilleru eksploruje dwoistość kryształków lodu – płatki śniegu mogą być piękne i przerażające, rosnąc jak złośliwe komórki, przytłaczając środowisko”³⁷. Graficzne, animowane śnieżynki stanowią wizualny substytut krajobrazu. Obraz delikatnych płatków śniegu na białym tle redukuje pejzaż do jednego wizualnego elementu, co dobrze oddaje najpierw jego baśniowy charakter, z czasem jednak wzniosłą, a ostatecznie niesamowitą naturę. Czołówka serialu wykracza poza wzniosłość ewokującą grozę w duchu Kanta i Burke’a. Jest ona tu bliższa wzniosłości w ujęciu postmodernistów, którzy łączyli ją z bólem, smutkiem i lękiem przed zagładą³⁸.

Efekt ten pogłębia specyficzne wykorzystanie ruchu lub wrażenia ruchu. W kalejdoskopowej manierze płatki śniegu w sekwencji tytułowej zmieniają kształty. Maniera ta zaś stanowi motor napędowy całej czołówki i jej podstawową strategię organizacyjną. Animowane śnieżynki zastąpione zostają obrazami w przybliżeniu ukazującymi lodowe formy podlegające ciągłej transformacji. To krajobraz, nie takim, jakim go widzimy, daleki także od przedstawień krajobrazowego malarstwa. Widz ogląda fantastyczny, odrealniony pejzaż, bliski wyobrażeniom przestrzeni kosmicznych. Ponadto odbiorca doświadcza go, czy ma wrażenie przemieszczania się weń za sprawą kamery penetrującej lodowy labirynt, a jednocześnie ożywianego ciągłą fluktuacją wodnych form, co podkreśla wykorzystana w czołówce piosenka Wildbirds&Peacedrums pod tytułem *Peeling Off the Layers* [pol. *Odkrywając warstwy*]. W jej refrenie niczym mantra powraca fraza *Water will keep running / And rivers will turn*, złowieszczo anonsująca nieuchronność losu.

Rozwój tych struktur z czasem sprawia, że powstaje wrażenie obcowania z/przemieszczania się wśród zimowego krajobrazu zmrożonych śniegiem gór lub lasu. Wraz z pojawianiem się kolejnych ujęć plany mikro prze-

³⁷ <https://www.behance.net/gallery/23811233/FORTITUDE-titles> [dostęp 25.07.2024].

³⁸ M. Wilczyński, *Postmodernistyczna wzniosłość: Derrida i Lyotard*, w: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce. Poznańskie Studia z Filozofii Nauki* 13, red. A. Jamrozniakowa, Warszawa–Poznań, s. 167–187.

chodzą w obraz w skali makro. Nie dochodzi jednak do progresji planów, choć w sensie warsztatowym sekwencja tytułowa operuje przede wszystkim makrodetalami. Mamy do czynienia z krajobrazem wytwarzanym jedynie subiektywnie w procesie odbioru, co odsyła nas do niesamowitego, łączącego ze światem psychicznym, z wywrotowym przekraczaniem granic oraz „przeczcuciem” istnienia nadnaturalnego³⁹. Ponadto metamorfoza abstrakcyjnych form sprawia wrażenie powstawania architektonicznej infrastruktury, igły łączą się i rozwijają jak drogi czy mosty. W ostatnim kadrze zmierzają ze wszystkich stron kadru w kierunku centralnie umieszczonego na planszy tytułu serialu i jednocześnie nazwy jego miejsca akcji.

Tym samym jednocześnie obrazy budują wrażenie wzniosłości i niesamowitości świata przedstawionego, są przedstawiające i abstrakcyjne, stanowią pejzaż zewnętrzny i wewnętrzny, a ich forma jest na tyle intrygująca, że widz przy każdym kolejnym oglądzie odkrywa jej nowe aspekty. Estetyczna koncepcja sekwencji posiada swój odmienny od tego, z jakim mieliśmy do czynienia w *Zło jest zaraźliwe*, kierunek. O ile tam stopniowo czołówka odkrywała tkwiące w krajobrazie elementy niesamowite, o tyle w tym wypadku związane z przyrodą, jej mocą, ale i niepoznaną naturą niesamowite oscyluje w kierunku wzniosłego. Piękno ulotnych płatków śniegu ustępuje miejsca grozie i możliwości ekspansji tego, co pierwotne i nieokiełznane oraz – za sprawą ikonograficznego uproszczenia – tylko pozornie oswojone. W duchu Lyotarda doświadczamy „negatywnego przedstawienia”⁴⁰, a więc sytuacji, kiedy odczuwalna jest bezsilność wyobraźni w próbie przedstawienia tego, co nieprzedstawialne.

Zakończenie

Czemu służą obrazy w sekwencjach tytułowych seriali kryminalnych *noir*? Czy stanowią jedynie element strategii brandingowych? Czy w sposób typowy dla tej formy audiowizualnej wprowadzają widza w świat przedstawiony, stanowiąc łagodny sposób przejścia między rzeczywistością a światem fikcji? Odpowiedź na te pytanie można znaleźć, wracając do teorii Warburga, zdaniem którego:

³⁹ „Niesamowite jest upiorne. Wiąże się z tym, co dziwne, dziwaczne, tajemnicze, a także z mglistym przeczcuciem (ale nie przekonaniem) o istnieniu nadnaturalnego” [N. Royle, *Niesamowite*, przeł. M. Choptiany, „autoportret” 2014, nr 4(47), s. 17].

⁴⁰ J.F. Lyotard, *Lessons on the Analytic Sublime*, Stanford 1994, s. 152.

Tworzenie wizerunków/symboli okazuje się jedną z fundamentalnych strategii obiektywizacji lękowych reakcji na bodźce płynące ze świata. Przedstawiane na obrazach pozy i gesty – owe formuły patosu, często pełne gwałtowności i grozy, to pamięciowe ślady pierwotnych ludzkich przeżyć, które poprzez eksterioryzację w obrazie (tj. poprzez symbolizację) poddawano racjonalizacji. W tym znaczeniu owe formuły patosu przechowują pamięć o naznaczonych przemocą i cierpieniem krwawych początkach kultury⁴¹.

To właśnie w ten sposób funkcjonują w analizowanych sekwencjach tytułowych obrazy/symbole krajobrazu, oscylujące między wzniosłością i niesamowitością. Są to obrazy mocne, które zwracają uwagę same na siebie, pozostając służebnymi nie tylko i nie przede wszystkim względem procesu semiotyzacji i reprezentacji. Swoją afektywną siłę zawdzięczają zaś nie tyle zawartości, co filmowym środkom stylistycznym wykorzystanym w procesie ich konstruowania. Referencyjność, jak i podporządkowanie celom narracyjnym, odgrywa rolę drugoplanową. Kluczowe wydaje się w ich wypadku nakierowanie na odczuwanie przestrzeni możliwe dzięki wykorzystaniu potencjału obrazów krajobrazów zimowych, wynikających z ich kulturowego osadzenia. Jakość buduje się tu za sprawą eksponowania napięcia tworzącego się między wzniosłym a niesamowitym i przebiegającego w różnych kierunkach. Widz obcujący z mocnymi obrazami opartymi na eksponowaniu krajobrazu zatracą się i w czasowości, i przestrzenności, dzięki czemu pozostaje zaangażowany.

Bibliografia

- Bachmann Anne (2017), *Nordic Landscape Discourse in Scandinavian Silent Cinema: "Morænen", Nature, and National Characters*, <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/nordic-landscape-discourse-scandinavian-silent-cinema-moraenen-nature-and> [dostęp 20.07.2024].
- Bachmann-Medick Doris (2012), *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Badley Linda, Nestingen Andrew, Seppälä Jaakko [red.] (2020) *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, Palgrave Macmillan.
- Borowiecki Artur (2019), *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images”, vol. 25, no 34, s. 163–171.
- Cardwell Sarah (2001), *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 128–157.

⁴¹ R. Pawlik, *Symbol: od estetyki do socjologii*, s. 11.

- Crowther Paul (1996), *Critical Esthetic and Postmodernism*, Oxford: Clarendon Press Publication.
- Davision Annette, *The Show Starts Here: Viewers' Interactions with Recent Television Serials' Main Title Sequences*, „SoundEffects” 2013, nr 3 (1+2), s. 7–22.
- Demkowicz-Dobrzańska Krystyna (2013), *Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha*, „Colloquium” nr 3, s. 99–120.
- Drabarczyk vel Grabarczyk Paweł (2019), *Oscylacje w mroku. Między niesamowitym a wzniosłym*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 199–216.
- Fahlenbrach Kathrin, Flueckiger Barbara (2014), *Immersive Entryways into Televisual Worlds Affective and Aesthetic Functions of Title Sequences in Quality Series*, „Projections”, nr 8 (1), s. 83–104.
- Freud Zygmun (1997), *Niesamowite*, w: Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 233–262.
- Frydryczak Beata (2013), *Od estetyki picturesque od doświadczenia topograficznego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Hansen Kim Toft, Waade Anne Marit (2017), *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*, b.m.w.: Palgrave Macmillan, <https://www.behance.net/gallery/23811233/FORTITUDE-titles> [dostęp 25.07.2024].
- Juchniewicz Natalia (2017), *Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W. F. Hegla i Karola Marksa*, „Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Esthetic”, nr 46(3), s. 27–43.
- Kisilowska-Szurmińska Małgorzata, Jupowicz-Ginalska Anna, Szurmiński Łukasz (2023), *Binge-watching jako interdyscyplinarne pole badawcze*, „Media–Kultura–Komunikacja Społeczna”, nr 19, s. 77–95.
- Kościesza Iwona (2012), *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, nr 2, s. 115–137.
- Lesser Wendy (2020), *Scandinavian Noir. In the Pursuit of a Mystery*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Lotz Amanda D. (2015), *The Television Will Be Revolutionized*, New York–Londyn: New York University.
- Lyotard Jean-François (1994), *Lessons on the Analytic Sublime*, przeł. E. Rottenberg, Stanford: Stanford University Press 1994.
- Michell William John Thomas (2013), *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przeł. Ł. Zaręba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Mitchell Jon P., Petty Karis Jade (2020), *The Uncanny Landscape: Introduction*, „Material Religion”, Vol. 16, no. 4, s. 401–409.
- Pawlik Robert (2015), *Symbol: od estetyki do socjologii*, „Stan Rzeczy”, nr 1(8), s. 9–15.
- Pluciennik Jarosław (2000), *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków: Universitas.
- Re Valentina (2016), *From Saul Bass to Participatory Culture: Opening Title Sequences in Contemporary Television Series*, „European Journal of Media Studies”, no. 5(1), s. 149–175.
- Royle Nicholas (2014), *Niesamowite*, przeł. M. Choptiany, „autoportret”, nr 4(47), s. 17–26.

- Spicer Andrew (2002), *Film Noir*, London: Routledge.
- Szmidt Olga (2017), *Dlaczego obejrzałam wszystkie odcinki islandzkiego serialu „W pulapce”*, „Czas Kultury”, <https://czaskultury.pl/czytanki/dlaczego-obejrzałam-wszystkie-odcinki-islandzkiego-serialu-w-pulapce/> [dostęp 21.07.2024].
- Trapped. A discussion with Director and Photographer Þórkur Sigþórsson*, <https://www.artofthetitle.com/title/trapped/> [dostęp 23.07.2024].
- Werner Gabriele (2014), *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo*, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/gabriele-werner-obrazcialo/> [dostęp 29.07.2024].
- Wilczyński Marek (1993), *Postmodernistyczna wzniosłość: Derrida i Lyotard*, w: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce. Poznańskie Studia z Filozofii Nauki* 13, red. A. Jamrozikowa, Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 167–187.
- Włodek Patrycja (2017), *Cold-noir, Czarny kryminał i Skandynawia*, „Panoptikum”, nr 17(24), s. 126–143.

Between the Sublime and the Uncanny: Landscape in the Title Sequences of Contemporary Crime Series

Abstract

The article reflects on the title sequences of three noir series set in a winter setting (*Trapped*, *Fortitude* and *Arctic Circles*). In contemporary series, these sequences often function as a trademark and are regarded as separate works of visual art. Interestingly, crime series, especially film noir, turn the landscape, rather than the protagonist or selected plots, into the key component of their opening credits. This element can evoke the landscape's uniqueness, and its qualities go beyond the parameters of the picturesque. It is therefore the natural landscape with its exposure of nature that is the source of meaning, rather than the urban landscape, which is iconic for classical film noir. In the philosophical works (Kant, Burke, Freud) as well as in the painting tradition (especially Romantic), such a landscape is associated with the sublime and uncanny [German: *unheimlich*]. The neo-Romantic analysis applied by the author serves to demonstrate how the above-mentioned aesthetic categories attributed to natural landscapes are construed by means of cinematic stylistic devices.

Keywords: quality series, film noir, opening credits, landscape, sublime, uncanny