

Lisandro Alonso – luki filmowego realizmu

RAFAŁ SYSKA

Twórczość Lisandro Alonso, dotychczas ograniczona do czterech filmów pełnometrażowych, należy do ciekawszych we współczesnym kinie artystycznym. Chłodna, oparta na rejestracji prostych czynności, naznaczona etnograficzną i behawioralną precyzją opisu, charakteryzuje się predylekcją do naturalizmu i tworzeniem narracji opartej na beznamietnym śledzeniu losów i działań męskich protagonistów. Wyróżnia ją surowa emocjonalność bohaterów, milczenie i definiowanie człowieka za pośrednictwem monotonna czynności przez niego wykonywanych. Alonso na pejzaż swych filmów wybiera przestrzenie ubogie, zwykle wiejskie, odseparowane od cywilizacji, zamieszkane przez ludzi zespolonych ze światem surowej i nieokiełznanej natury – bohaterów żyjących w prymitywnych warunkach nie w wyniku romantycznego wyboru, lecz z racji pochodzenia, biedy i niemożności ucieczki. Wydaje się, że dwa słowa najlepiej określają jego twórczość: realizm i czas, a zespolenie obu tych kategorii pozwoliło argentyńskiemu reżyserowi wykreować własny model neomodernistycznego minimalizmu.

Ten realizm nie wydaje się przypadkowy. Zawsze stanowił jedną z podstawowych sił kina artystycznego i akurat w krajach Ameryki Łacińskiej, od lat 50. XX wieku, stał się orężem decydującym o narodowej specyfice poszczególnych kinematografii i lewicowej postulatowości dzieł. Z tej ostatniej własności wyrósł w Brazylii kluczowy dla filmu latynoamerykańskiego nurt *cinema novo* – i Alonso, choć jest daleki od ideologicznych deklaracji swych protoplastów, niewątpliwie pozostaje dłużnikiem surowego realizmu Nelsona Pereiry dos Santosa (zwłaszcza jego wczesnych dzieł, jak *Susza / Vidas Secas*, 1964/), a także – choć już w mniejszym stopniu – gorączkowego Glaubera Rochy. Koncepcji filmowego realizmu we współczesnym kinie jest wiele i już na pierwszy rzut oka widać różnice między kinem Alonso a filmami na przykład Béli Tarra, Bruno Dumonta lub Tsai Ming-lianga. Chcąc zdefiniować specyfikę strategii artystycznej Alonso, warto na początku zaznaczyć, z jakim realizmem nie mamy do czynienia w jego wypadku.

Na pewno nie jest to realizm Bressonowski, choć podobieństwa mogą się nasuwać. Obaj reżyserzy portretują bohaterów przez pryzmat monotonna powtarzanych czynności, eksponują ich cielesność, rezygnują z potencjalnych możliwości sensacyjnego lub melodramatycznego scenariusza, koncentrując się na jednym wątku i bohaterze. Obu charakteryzuje redukcja: na płaszczyźnie scenograficznej Alonso korzysta wyłącznie z naturalnych wnętrz, a częściej – z naturalnych pejzaży, zaś na gruncie inscenizacji rygorystycznie przestrzega zasady funkcjonalizmu filmowych środków wyrazu, niezmiernie rzadko (introdukcja *Los muertos* /2004/ i scena definiowana jako sen w *La libertad* /2001/) wychodząc poza granicę narracji

obiektywnej. W sferze akustycznej obaj twórcy wprowadzają muzykę niediegetyczną na zasadzie kontrapunktu dźwiękowego, choć u Bressona jest to muzyka klasyczna, budująca liryczno-patetyczny nastrój ilustrowanych scen, zaś u Alonso są to kontrastujące z powolnym rytmem obrazu utwory rockowe bądź trip hopowe zamieszczone przy napisach początkowych i po zaczernieniu ekranu pod koniec filmów. Reżyserów łączy niespieszne tempo zdarzeń, zgaszona ekspresja aktorów, skłonność do wydłużania ujęć i unieruchomienia kamery w dobranych na początku sceny perspektywach, a także niewielka liczba dialogów. Zapewne jednak najsilniejszy związek między dwoma twórcami można dostrzec, gdy uświadomimy sobie, że Alonso aktualizuje w najbardziej radykalny sposób Bressonowską koncepcję kinematografu, czyli – w największym skrócie – wizję filmu premièresowskiego, pozbawionego konwencjonalnej emocjonalności, odległego od kinowego spektaklu i przywiązanego do „dokumentalnej” faktury opowiadania. Przy zachowaniu fabularnej specyfiki dzieła w kinematografii najważniejszy stawał się sam ruch i precyzja obserwacji przenosząca zobiektywizowany zapis poszczególnych działań na poziom intelektualnego uogólnienia. W kinematografii napięcie mogło się zatem wytworzyć nie przez stereotypowe kulminacje intrygi, lecz przez związki człowieka z przedmiotem – narzędziem bądź elementem funkcjonalnej scenografii.

Ale na tym związki między twórcami się kończą, bo Bresson, w przeciwieństwie do Alonso, świat przedstawiony filmów zmienił w przestrzeń znaków, wyrosłych wprawdzie z postulatu rejestracji rzeczywistości, ale przekształcających tę właśnie rzeczywistość w twór sztuczny, semiotyczny i odseparowany od pierwotnej materialności. Widać to choćby w koncepcji aktorstwa. U Bressona wykonawcy ról stają się modelami reprezentującymi ideę określonego działania. Natomiast u Alonso jego aktor, Argentino Vargas, został zatrudniony do bycia na planie Argentinem Vargasem, nie zaś modelem, czyli fikcyjnym i idealistycznym tworem bądź symbolem określonej postaci – w *Los muertos* więźnia, który opuszcza zakład karny i udaje się do swojej córki mieszkającej w leśnych odstępach, gdzieś u źródeł tropikalnej rzeki. Bresson, choć wyrósł z tradycji Lumière'owskiej, wzorzec swego kina znalazł w semiotycznej abstrakcji, stając się w końcu patronem nie tylko filmowych realistów bądź naturalistów, lecz także twórców eksperymentujących na pograniczu kina strukturalnego (Chantal Akerman). Nawet jeśli Bresson nie miał takich ambicji, a jego celem było odtworzenie kinematografu, który posługiwałby się językiem odpowiednim dla dyskursu teologicznego, to i tak Alonso nie mógłby czuć się jego bezpośrednim spadkobiercą.

Bresson uogólnia i syntetyzuje, depersonalizuje bohaterów, odbiera im niepowtarzalność, definiuje przez beznamienne wykonywane czynności i niepozwalające na identyfikację detale – zwykle dłoni i stóp. Alonso tymczasem nadaje swym postaciom walor niepowtarzalności, ukazuje w planach średnich, typowych dla obserwatora przyglądającego się obcej osobie. Definiuje przez charakterystyczne dla aktora czynności – w wypadku Misaëla w *La libertad* będzie to gest drapania się po spoconym ciele, a w wypadku Argentina w *Los muertos* – gładzenia się po włosach. Reżyser nie zmusza ich, jak Bresson, do ćwiczenia działań nieznanymi i dla siebie nietypowymi tak długo, aż na planie zdjęciowym możliwe będzie zarejestrowanie tychże czynności w stanie idealnym, a nie każdorazowo odmiennym i odegranym. Alonso podporządkowuje się aktorowi, śledzi jego codzienność, przygląda się zwykłym działaniom i gestom, kształtuje scenariusz na podstawie wyconcypo-

wanego przez siebie schematu fabularnego, ale wprowadza do niego postać autentyczną, a nie przygotowanego na próbach aktora. Działa więc podobnie jak Bruno Dumont, przy czym rezygnuje z typowej dla francuskiego reżysera ekspresji i ekspozycji intymnej fizjologii. Pozostając realistą, zachowuje dystans do praktyk agresywnego naturalizmu lub turpizmu.

Realizm Alonso jest więc spośród neomodernistów najczystszy, służebny wobec pejzażu i postaci-aktora, ale też niezależny od praktyk dokumentalistycznych. Nie wyrasta przecież z kina dokumentalnego (cokolwiek dziś ten termin znaczy), bo operuje zawsze fikcyjną historią, specjalnie napisanymi dialogami i nieimprovizowanymi sytuacjami fabularnymi. Nie wyrasta także z tradycji paradokumentu czy psychodramy, czyli z jednej strony nie posiłkuje się chwytami dramaturgicznymi, które naśladują estetykę prawdziwego dokumentu, a z drugiej strony nie generuje intensywnych emocji u aktorów i nie osiąga psychologicznej wiarygodności reakcji w warunkach kontrolowanego doświadczenia. Innymi słowy, Alonso zarówno odrzuca wzorce dramaturgiczno-narracyjne, które zwykle służą do zamazywania granic między fabułą a dokumentem (estetyka reportażu, łączenie zdjęć archiwalnych z inscenizowanymi, ukonkretnienie historycznych zdarzeń), jak również nie decyduje się na aranżację spektaklu, w ramach którego postawieni w niekomfortowej sytuacji aktorzy-naturszczycy byliby zmuszeni do działań w podwyższonej temperaturze reakcji.

U Alonso dominuje spokój i monotonia, zdystansowana rejestracja i milczenie. Nie jest to jednak kino ograniczone tylko do jednego rodzaju opisu. Jego niezwykłość zawiera się bowiem w dobranej przez reżysera perspektywie, która choć daje nam wrażenie szlachetnego obiektywizmu, zarazem uniemożliwia pełne wniknięcie w świat przedstawiony i rozpoznanie kluczowych dla zdarzeń sytuacji fabularno-emocjonalnych. Alonso stosuje zatem liczne zabiegi dystansacyjne, wprowadza agresywną eliptyczność intrygi (paradoksalną z uwagi na tempo zdarzeń), z tradycyjnego wzorca rozwoju fabuły zachowuje tylko zawiązanie wątków, rezygnując zarazem z kolejnych etapów: perypetii, punktu kulminacyjnego, a przede wszystkim z bilansującej fabułę puenty. Tajemnicę losów bohaterów skrywa za delikatnie szkicowanymi obserwacjami, pozostawiając liczne niedomówienia i szerokie pole spekulacji (zarówno na płaszczyźnie znaczeń referencyjnych, związanych z rozumieniem intrygi, jak i implicytnych, związanych z jej interpretacją).

Usiłując zdefiniować model zastosowanego przez Alonso realizmu, wciąż odnoszę się więc do potencjalnych wzorców. Jeśli nie wystarcza nam *cinema nôvo*, Bresson, Dumont i paradokumentalizm, to może pomocny stanie się Antonioni. Nie sięgając po twórczość samego włoskiego mistrza, przyjrzyjmy się bliższemu nam dziełu György'ego Pálfiiego pod tytułem *Czkawka* (Hukkle, 2002). Zamyśl scenariuszowy tego węgierskiego filmu, zrealizowanego przez młodego eklektyka, Pálfiiego, jest z ducha Antonioniowski. Widz *Czkawki* jest bowiem postawiony w pozycji nieco przypominającej sytuację Davida z *Powiekszenia* (*Blowup*, 1966). Na pozór mamy do czynienia z dokumentem, zapisem kilku dni z życia wioski położonej gdzieś na Nizinie Węgierskiej, nad brzegiem jednej z licznych w regionie rzek. Pálfi z uroczym dystansem, czasem z odrobiną liryzmu, innym razem ironii, przygląda się kilkunastu bohaterom wykonującym, jak co dzień, te same czynności. Sędziwy mężczyzna przysiadła na zydłu i nie może powstrzymać tytułowej czkawki, starsza kobieta zbiera na polu konwale, nieopodal trwają zniwa, w lo-

kalnym zakładzie włókienniczym wre praca, wędkarz łowi ryby, z miasta przyjeżdżają dzieci i wnuczęta starszego małżeństwa, a miejscowy policjant – jak zawsze – dokonuje obchodu swego rewiru. Jedyne spostrzegawczość widza (a od pewnej chwili również filmowego policjanta) pozwala łączyć ze sobą poszczególne fakty i wywnioskować, że seria nieszczęśliwych wypadków, do jakich dochodzi w wiosce, ma podłoże przestępcze. Finał okaże się ironiczną klęską zarówno bohatera, jak również widza, bo choć morderczy proceder zostanie na chwilę zahamowany, to wieńcząca film weselna przyśpiewka i tak dowiedzie, że tradycja rozwiązywania rodzinnych i sąsiedzkich problemów za pomocą trucizn warzonych w domu nigdy nie zaniknie.

Pálfi preferuje groteskę, plastyczne wyrafinowanie, niecodzienne perspektywy i elipsy fabularne, które sugerują tajemnicę, ale nie pozwalają na zbyt szybkie jej rozwiązanie. W tym kontekście oczywiście nie można go uznać za realistę, choć dobrana przez niego strategia reżyserska na wielu płaszczyznach przywodzi na myśl techniki dokumentalne. Przekracza wprawdzie wzorzec estetyczny charakterystyczny dla wspomnianego wcześniej Antonioniego, ale zarazem nie zdradza go w idei podstawowej: do stanów emocjonalnych bohaterów oraz do ukrytej w tle zdarzeń zagadki dociera w procesie cierpliwej rejestracji zwykłych zdarzeń, z których część dla intrygi jest nieistotna, część redundantna, a jedynie pojedyncze sytuacje ważne i – użyjmy brzydkiego słowa: „intrygotwórcze”.

Znów, przechodząc do filmów Alonso, więcej dostrzegamy różnic niż związków z zaproponowanym powyżej wzorcem, ale użyteczność Pálfigo przy analizie Alonso wynika z analogicznego dla obu twórców posługiwania się antyfrazą, to jest zawierania zasadniczego komunikatu fabularnego w opozycji do tej płaszczyzny opowiadania, która jest wystawiona na plan pierwszy. Obaj nie posługują się przy tym metaforą, która nadawałaby filmowym zdarzeniom retoryczne znaczenia. Tajemnicę, podtekst czy kluczowy dla intrygi sens ukrywają bowiem w lukach filmowego sjużetu, zmuszając widza do wspomnianej już spekulacji dokonywanej na płaszczyźnie referencyjnej dzieła. Widz filmów Alonso jest więc postawiony w sytuacji podobnej do widza Pálfigo. Proces stawiania hipotez (na przykład w *Los muertos*: kim był wygrażający mu współwięzień, jaki jest jego związek z córką, gdzie ona zniknęła, kto jest ojcem jej dzieci etc.) odbywa się nie w konwencjonalny dla kina sposób (przez dywagacje bohaterów, śledzenie ich emocji, chwytów dramaturgiczne typowe dla kryminału, retrospekcje, etc.), lecz w oparciu o filtrowanie zdarzeń pozornie nic nieznaczących i zasklepianie luk fabularnych. Oczywiście Alonso opowiada o podróży konkretnego bohatera do w miarę konkretnej przestrzeni, nie traktuje opisanego wydarzenia tylko w kategoriach alegorii, która niweluje znaczenie samej fizyczności aktu przemieszczania się. Ale z racji eliptyczności filmowego sjużetu najwięcej informacji decyduje się przemilczeć i przesunąć w tę warstwę temporalną filmu, która znajduje się poza zaktualizowaną przez narratora diegezą.

Raz jeszcze powtórzmy zdecydowanie: nie można Alonso traktować w kategoriach dokumentalisty czy quasi-dokumentalisty, bo zarejestrowany przez niego świat jest ledwie częścią tego, co jest w rzeczywistości opowiadane. Alonso nie ukrywa proveniencji fabularzysty, akcentując fragmentaryzm i kreacyjność filmu, pozwalając sobie na intensywniejszy niż w kinie dokumentalnym proces tworzenia intrygi i tajemnicy. Realizm – będący u Alonso kategorią podstawową – pozwala

reżyserowi na behawioralną, obiektywną obserwację zdarzeń, która jednak, jak w naszym naturalnym doświadczeniu, ujawnia luki codziennego poznania. W filmach są one uzupełniane w charakterystyczny dla danych konwencji sposób (inny w kryminale, inny w tzw. filmie psychologicznym) – u Alonso pozostają tymczasem otwarte i niewyjaśnione.

W tym miejscu może więc pojawić się pokusa dokonania rekonstrukcji fabuły Alonso i weryfikowania spekulacji poczynionych w trakcie oglądania filmu. Krytyk nastawiony do kina filozoficznie mógłby wprawdzie oponować i twierdzić, że istotą dzieł Alonso są owe niewyjaśnione plamy, a ich racjonalizacja może jedynie zadać gwałt doświadczeniu tak odmiennemu od konwencji narracyjnych. Na taką dezercję widz nie zawsze musi się jednak godzić i niekiedy podejmuje próbę rekonstrukcji filmów Alonso, odbierając im tym samym tajemniczą fragmentaryczność. Aby jednak tego dokonać, potrzebna jest nam jeszcze druga kluczowa dla reżysera kategoria – kategoria czasu.

Czas teraźniejszy niedokonany

Niekonwencjonalna kompozycja warstwy temporalnej filmu istotnie spełnia w kinie Alonso funkcję semantycznie fundamentalną. To właśnie ona nadaje przestrzeni filmowej charakter idiomatyczny i odbiera poszczególnym obrazom użytkowy (jak to się dzieje w klasycznej narracji) status. Alonso czyni to w procesie wydłużania ujęć, rezygnacji z dramaturgicznej zmienności rytmu i urywania wątków jeszcze przed pojawieniem się puenty. Podważając tradycyjne metody konstruowania czasu filmowego, naznacza więc przestrzeń filmową własnościami zgoła retorycznymi i czyni się to na kilka sposobów.

Po pierwsze, reżyser zawiera materiał fabularny filmów wyłącznie w czasie teraźniejszym opowiadania, rezygnując z wszelkich flash-backów, retrospekcji, a tym bardziej chwytów kojarzonych z futurospekcją. Wszystkie jego filmy (z wyjątkiem dwóch opisanych poniżej scen) są oparte na rygorystycznie przestrzeganej chronologii, zredukowanej eliptyczności następujących po sobie sekwencji i klarowności konstruujących je zależności temporalnych. Alonso wybiera wycinek rzeczywistości, opisuje zdarzenia w porządku linearnym i nigdy nie motywuje działań bohaterów zainscenizowanymi obrazami z przeszłości bądź z równolegle rozwijanym wątkiem pobocznym (tu pewnym odstępstwem jest wyłącznie *Fantasma* /2006/). Posługuje się zatem – zgodnie z terminologią Ricka Altmana – narracją jednoogniskową, stosunkowo jednak rzadką. W dodatku reżyser niemal całkowicie odstępkuje od werbalnego wyjaśnienia stanu wyjściowego poszczególnych scen (np. za pomocą wypowiedzi bohaterów, słownej lub znarratywizowanej reminiscencji, chwytu przedakcji bądź antecedenacji), pozostawiając w tym miejscu wiele niedomówień i niejasności.

Oczywiście rezygnacja z retrospekcji nie jest niczym szczególnym – zwłaszcza w filmach, w których czas teraźniejszy opowiadania wystarcza do wyjaśnienia wszelkich zagadek fabularnych. U Alonso jednak nie wystarcza, bowiem większość kluczowych dla rekonstrukcji fabuły zdarzeń rozgrywa się poza diegezą filmu – rozpatrywaną tu nie w kategoriach przestrzennych, ale właśnie czasowych. Dostarczony widzowi sjużet składa się w filmach reżysera (zwłaszcza w trzech pierwszych) jedynie z niedopowiedzeń, z długich, ale płytkich fabularnie obserwacji,

z urywanych i dziurawych wątków. Paradoksalne jest u niego zderzenie faktycznej rozwlekłości poszczególnych scen z ich referencyjną fragmentarycznością, zmuszającą widza do niekończącego się stawiania hipotez – zwykle niemożliwych do weryfikacji w obrębie świata przedstawionego. Alonso we wszystkich filmach skupia się na opisie zaledwie kilku dni (a w *Fantasmie* nawet kilku godzin) z życia bohatera, nie informuje widza o jego przeszłości, doświadczeniach oddziałujących na motywacje i ewentualnym dalszym losie. Wszystkie przyczyny określonych sytuacji przesuwają w sferę spekulacji, zaś zabiegami dystansacyjnymi gasi emocjonalny i psychologiczny potencjał znaczeń, które mogłyby być wyeksponowane w zachowaniach bohaterów. Reżyser dla widza zachowuje wyłącznie behawioralny opis jednego z fragmentów mozaiki, nadając dziełu charakter analityczny, nie zaś syntetyczny.

Za najbardziej oczywisty przykład takiej strategii można uznać *Los muertos*. Zagadek wytwarzanych przez film jest tu kilkanaście, co więcej, praktycznie żadna nie zostanie w trakcie projekcji wyjaśniona, a w dodatku – w miarę zbliżania się do potencjalnych puent – zamiast doświadczać rozstrzygnięć, napotykamy jedynie kolejne sekrety. Odkryta, i to tylko w pewnym stopniu, jest tylko przyczyna pobytu Argentino Vargasa w więzieniu – opinia opiekuna rzecznej łodzi i chłodny komunikat funkcjonariuszy służby więziennej nie pozostawiają wątpliwości, że powodem odsiadki bohatera było bratobójstwo. Niejasny pozostał jedynie motyw owego czynu, długość kary i przyczyna łagodnego jej przebiegu (co może sugerować istnienie okoliczności łagodzących zbrodni). Także reszta fabuły jest zagadką i jej rozwiązanie jest możliwe wyłącznie na drodze spekulacji pozafilmowych, zależnych nie od działań bohaterów lub ingerencji ekstrapolacyjnego narratora, a bardziej od osobistych doświadczeń widza i znajomości ewentualnych kontekstów.

Dla przykładu: nie dowiemy się, czemu na dzień przed zwolnieniem bohater został zaatakowany przez jednego ze współwięźniów i czy była to zwykła konfrontacja skazańców, czy raczej sygnał nieodpokutowanej wciąż przewiny, która, ciągnąc się za Argentino, nawet po odbyciu formalnej kary, sprawia cierpienia jej sprawcy i ofiarom (stąd może więc wynikać obecna sytuacja życiowa córki). Nie dowiemy się również, jaki typ relacji wiąże bohatera z Olgą, jaka jest przyczyna jej nieobecności, gdzie znajduje się jej matka i ojciec jej dzieci, a wreszcie, czemu wszyscy wiedzą u Alonso egzystencję wygnańców. W klasycznym filmie wystarczyłaby rozmowa między bohaterami, sfabularyzowana, bądź oparta na flash-backach retrospekcja. Reżyser *Los muertos*, zatrzymując się jednak na opisie wydarzeń teraźniejszych-niedokonanych, rezygnuje z tych możliwości narracyjnych.

Alonso stał się natomiast mniej rygorystyczny przy realizacji jak dotychczas ostatniego filmu – *Liverpool* (2008). Tu także zachował prymat czasu teraźniejszego, ale konfrontując ze sobą dwa wątki: przybysza odwiedzającego rodzinną wioskę oraz jej niechętnie odnoszących się do gościa mieszkańców, mógł się przyrzec poszczególnym wydarzeniom z przeciwległych perspektyw, pozostawiając tym samym mniej miejsca na spekulacje, a więcej na graniczące z pewnością poszlaki. Oczywiście i tutaj niektóre tajemnice pozostają niewyjaśnione, a puenty nieosiągnięte. Nie wiemy więc, czemu bohater przed laty wyjechał z wioski, kim była matka jego córki i dlaczego Farrel jest tak bardzo nie lubiany przez najbliższych. Ale zarazem rekonstrukcja fabuły oparta na docierających do widza okrucach informacji staje się łatwiejsza.

Przede wszystkim więc dowiadujemy się, że Analía jest córką Farrela, którą ten porzucił jeszcze przed jej narodzinami lub krótko po nich. Nie wiemy wprawdzie, co się stało z matką dziewczynki (być może uciekła ona z Farrelem do miasta i potem jeszcze dalej na północ), ale mamy pewność, że opieki nad dzieckiem podjęli się rodzice bohatera. Czy Farrel uciekł przed ojcowskim obowiązkiem, czy raczej z powodu emocjonalnych ograniczeń (sugerowanych jego introwertyzmem, alkoholizmem i egzystencją włóczęgi, ale też – co ważne – upośledzeniem córki)? Nie wiadomo. Nie można także wykluczyć, że bohater popełnił przed laty jakąś zbrodnię (stąd nieukrywana niechęć wobec niego), a klaustrofobiczne kajuty statku mają tu metaforyzować więzienne cele. Schodząc z pokładu statku bohater nie tylko więc powtarza zachowania swego protoplasty z *Los muertos* (wizyta w nocnym klubie, jazda autostopem, dostarczenie jedzenia do domu), ale również symbolicznie przekłada dobytek z jednej torby do drugiej, kamuflując przed otoczeniem uprzednią fazę życia.

Oczywiście pełna weryfikacja tych hipotez nie jest możliwa, a przywiązanie Alonso do realistycznego opisu zdarzeń łatwo może unieważnić wszelkie interpretacyjne śledztwa. Powtórzmy bowiem raz jeszcze: Alonso stara się odtworzyć świat nieprzeobrażony przez konwencje tradycyjnej dramaturgii filmowej. W codziennym życiu ludzie nie dyskutują przecież w nieskończoność o faktach dla siebie oczywistych, rekonstruując wydarzenia przeszłe w taki sposób, z jakim mamy do czynienia w typowym filmie, w którym widz musi otrzymać porcję wiadomości niezbędnych do zrozumienia określonej sytuacji fabularnej. Alonso raczej przygląda się światu przedstawionemu jak przypadkowy przechodzień, niedopuszczony do tajemnicy, skazany na domniemania i niewiedzę. W takiej też sytuacji chce pozostawić widza, rezygnując ze wszelkich wtętów pozadiegetycznej narracji.

Maskowany subiektywizm

Powróćmy do analizy warstwy temporalnej filmów argentyńskiego reżysera. Pierwsza jej własność, prymat czasu teraźniejszego, łączy się z drugą kluczową cechą – dominacją trybu obiektywnego opowiadania. Jak już wspomniałem, w zasadzie tylko dwie sceny w całej twórczości Alonso wyłamują się z przyjętej przez niego zasady realizmu, obiektywizmu i chronologii: scena snu Misaëla w *La libertad* i sekwencja wprowadzająca *Los muertos*. Przyjrzyjmy się im obu, zastanawiając się, czy rzeczywiście odbiegają one zasadniczo od stylu ustalonego dla całego dzieła reżysera.

W pierwszym wypadku mamy do czynienia z kilkunastominutowym obrazem lasu, sfilmowanym ze zsubiektywizowanej perspektywy niewidocznego dla widza bohatera (POV), który, przedzierając się przez zarośla, dotrze aż po wytyczone przez płot granice zagajnika. Oczywiście scenę tę niekoniecznie należy definiować w kategoriach snu Misaëla; równie dobrze może to być opóźniona introdukcja filmowej przestrzeni bądź wręcz ingerencja obiektywnego narratora, który informuje widza o zbliżających się do obozowiska gościach – w finale sceny widzimy przecież przejeżdżający za ogrodzeniem samochód. Z drugiej strony, w przekonaniu o słuszności wstępnej hipotezy dotyczącej snu utwierdza nas dobór pierwszoosobowej perspektywy oraz następstwo dokonujących się przed wspomnianą sceną zdarzeń: mamy

bowiem czas sjeisty, bohater konsumuje skromny lunch, nastawia budzik i znika w szalasię, przygotowując się do snu.

Zgłębianie ontycznego statusu owej sceny odgrywa jednak dla zrozumienia całego filmu rolę zasadniczą. Alonso tylko w tym jednym fragmencie dzieła zdecydował się bowiem na chwyt narracji subiektywnej, co więcej, zasiewając ziarno niepewności co do pochodzenia owego fragmentu. Gdybyśmy przyjęli założenie, że opisana scena jest snem, to niewątpliwe zdziwienie wzbudza jej zawartość fabularna. Sen jest zwykle przekroczeniem temporalnych i przestrzennych ograniczeń człowieka, pozwala marzyć, zmierzyć się z przeszłością, przewidzieć przyszłość i znaleźć się w miejscach równoległych bądź obcych. Sen Misaëla jest w istocie zaprzeczeniem tych własności: bohater śni o najbliższym otoczeniu, wykonuje w nim tę samą, co zawsze, czynność, a gdy dociera do granic zagajnika, zostaje wstrzymany tym samym, co na jawie, płotem. Co więcej, śni o wydarzeniu, które akurat dokonuje się na jawie, o przybyciu sąsiadów, którzy umożliwią mu załadunek i przewiezienie drewna do kupca. Alonso, zamazując ontologiczny status analizowanej sceny, w zdecydowany sposób definiuje sytuację bohatera, którego tytułowa wolność jest czystą iluzją, a wyrzeczenie się wszelkich marzeń o zmianie losu staje się niemal kompletne i anektuje nawet świat sennego marzenia. Poza tym pozorny subiektywizm sceny staje się w tym wypadku służebny wobec obowiązującego tutaj trybu obiektywnego opowiadania.

Drugą sceną, która w dorobku Alonso wykracza poza granice narracji obiektywnej, staje się introdukcja *Los muertos*. Jeszcze przed rozpoczęciem zasadniczego toku zdarzeń widzimy na ekranie kilkujęciowy obraz koron drzew oglądanych przez niewidoczną dla widza osobę. Obraz ten pełni równocześnie kilka funkcji, podobnie jak w wypadku *La libertad* mogących się wzajemnie uzupełniać. Po pierwsze, stanowi on naturalny łącznik między oboma filmami – w lesie mieszkał Misaël i do lasu w końcu dotrze Argentino (który, co symptomatyczne, już w więzieniu trudnił się pracą stolarza, niejako uzupełniając profesję swego poprzednika). Po drugie, opisywana sekwencja może być definiowana w kategoriach snu, poprzedza bowiem scenę pobudki Argentino w więziennej celi i sugeruje emocje (?), tęsknotę (?) lub wspomnienia (?) bohatera rychło wypuszczonego na wolność.

Ale obie hipotezy (ingerencja narratora wszechwiedzącego, bądź zsubiektywizowana wizja protagonisty) nie unieważniają kolejnych, które pozwalają traktować introdukcję filmu w kategoriach albo fabularnej przedakcji, albo futurospekcji. W tym pierwszym wypadku mielibyśmy do czynienia z metonimicznym obrazem przestrzeni poprzedzającej bratobójczą zbrodnię bohatera, wizję świata sprzed morderstwa, procesu i kary. Powrót do lasu stanowi przecież cel zwolnionego z więzienia bohatera, pozwala zatem zawrzeć fabułę filmu w naturalnej dla losów bohatera ramie. W tym drugim wypadku leśna introdukcja stanowiłaby futurospekcję – analogiczny obraz lasu znajdziemy bowiem w połowie filmu, gdy Argentino, po opuszczeniu miasteczka, trafi do rzecznej przystani i odpłynie w dół rzeki do córki. Futurospekcja pojawia się w filmach rzadko; rzadko jest także uzależniona od zdolności nadawczych bohatera, bo w takim wypadku musiałaby być tłumaczona jego paranormalnymi zdolnościami bądź przebłyskiem intuicji. Futurospekcja, jeśli już się pojawia, stanowi silną ingerencję narratora ekstrapoetycznego. Na krótko dekonstruuje linearny charakter zdarzeń i pozwala widzowi przyjrzeć się potencjalnej puencie wątku (jak w *Swobodnym jeźdźcu* /*Easy Rider*, 1969/). Jej

walor semantyczny jest doniosły i u Alonso – jeśli opisany obraz przypisalibyśmy do tej kategorii – wyróżniłby znaczenie przejścia, liminalny aspekt podróży bohatera, który właśnie leśną ścieżką trafi w przestrzeń niemal całkowicie odseparowaną od świata stosunków społecznych, zrywając tym samym więzi z cywilizacją, techniką, a nawet językiem. I znów subiektywny wymiar opisywanej sceny staje się ledwie przedłużeniem obowiązującego w filmie realistycznego opisu obiektywnego narratora.

W pozostałych dziełach Alonso już nie natrafimy na tak wyróżnione stylistycznie sceny. Ale także w *Liverpoolu* i *Fantasmie* reżyser nie omieszkiał zasugerować widzowi zawartego w filmach potencjału narracji subiektywnej. Tak się działo choćby w pierwszym z przywołanych obrazów, w którym rygorystycznie przestrzegany tryb obiektywny opowiadania został złamany niespodziewaną przewrotną fabularną – zastąpieniem w funkcji protagonisty całej intrygi Farrela jego córką Analią. Wprawdzie już w pierwszej scenie *Liverpoolu* dominujący status Farrela był podawany w wątpliwość (bohater był filmowany z dużego dystansu, w mroku, a uwaga widza koncentrowała się na znajdujących się bliżej kamery bezimiennych mężczyznach), ale w dalszym przebiegu filmowych zdarzeń pozycja Farrela jako protagonisty intrygi nie ulegała żadnym zakłóceniom. Dobrana przez reżysera strategia narracyjna nie zmieniła się nawet wówczas, gdy bohater dotarł do celu swej wędrówki i w jego otoczeniu pojawiła się Analía. Dopiero niemal pod koniec filmu, gdy Farrel zdecydował się na powrót na statek, doszło do swobodnego „buntu” narratora, który odprowadził znikającego za horyzontem bohatera długim ujęciem i ostatnie sceny poświęcił porzuconej po raz wtóry dziewczynie.

Alonso zachował więc pozory narracji obiektywnej, ale perspektywę spojrzenia zawsze uzależniał od dobranej przedmiotu obserwacji, nadając mu tym samym bardziej podmiotowy status. Można wręcz przyjąć, że owym zabiegiem niejako dokonał odautorskiej krytyki postawy Farrela, a przynajmniej wprowadził emocjonalny walor puenty, który zastąpił konwencjonalny sentymentalizm takich melodramatów, opowiadających o trzydziestokilkulatku, który wraca w rodzinne strony, tu spotyka porzuconą przed laty córkę, ale nie umie wykrzesać w sobie poczucia odpowiedzialności za jej los.

Jeszcze ciekawszy quasi-subiektywizm pojawił się w *Fantasmie*. Już sam tytuł filmu sugerował prymat świata fantomów, marzeń i urojeń nad realną rzeczywistością i obiektywizmem. Także autotematyczny charakter fabuły (tematem scenariusza jest kinowy pokaz *Los muertos*), symboliczny status przestrzeni (korytarze kinoteatru i garderoby) oraz niejasne pochodzenie niektórych postaci sugerowały metafilmowy i parabatyczny model fabuły. Spośród pięciu bohaterów trzech wywodziło się ze świata realnego; Rosa, Carlos i Jorge pracowali w kinie San Martin i obsługiwali projekcję filmu *Los muertos*. Ale już status Argentino Vargasa wydawał się mniej jasny. Oczywiście w warstwie referencyjnej *Fantasmy* był zaproszonym na pokaz filmu aktorem, który samotnie przemierzając labirynt korytarzy, zapewne pierwszy raz w życiu trafił do kina. Nieco nim zaciekawiony i nieco znudzony, wydawał się coraz bardziej bezradny i zagubiony w nieznanym wnętrzu. Definiowany był przez podróż, co efektownie zainicjowała symboliczna scena w magazynie butów, ale zarazem jego wędrówka przekształciła się wyłącznie w błądzenie, silnie kontrastujące z bezbłędnie ukierunkowaną wyprawą jego bohatera *Los muertos*.



La libertad, reż. Lisandro Alonso (2001) (Dzięki uprzejmości Mañana)

Alonso w pewien sposób unieważnił więc podmiotowy status swego bohatera. Już wcześniej wspominałem, że niekonwencjonalność jego strategii inscenizacyjnej polegała na zatrudnieniu naturszczyka, który na planie zdjęciowym miał być przede wszystkim samym sobą, tyle że wprowadzonym w fikcyjną fabułę. W *Fantasmie* pojawił się na podobnej zasadzie – jego zagubienie w budynku kina miało być równie autentyczne, jak pewność siebie w lesie. Różnica nie wynikała więc wyłącznie z dobranej przez reżysera przestrzeni, która mogła stanowić czytelną metaforę świata fikcji, ale raczej z konfrontacji różnych poziomów istnienia Argentino Vargasa – w równym stopniu postaci rzeczywistej, jak też ukształtowanego przez reżysera aktora, protagonisty *Los muertos* i zdezorientowanego tym wszystkim bohatera *Fantasmy*. Można oczywiście przyjąć, że Vargas z *Fantasmy* jest prawdziwszy niż Vargas z *Los muertos*, bo przecież odtwarza tu rolę aktora-naturszczyka, a nie byłego mordercy. Ale z drugiej strony nie zdołał już naznaczyć swej postaci taką dawką realizmu, jaka towarzyszyła mu w poprzednim filmie. Zabieg „filmu w filmie” oraz przeniesienie z poprzedniego dzieła tego samego aktora i postaci zawsze niweluje konstruowane uprzednio wrażenie realizmu i również *Fantasma* musiała odsłonić fikcyjny charakter *Los muertos*, nie sugerując zarazem prawdziwszego statusu samej siebie.



Los muertos, reż. Lisandro Alonso (2004) (Dzięki uprzejmości Mañana)

Tę obserwację potwierdza piąta postać filmu, Misaël, który – w przeciwieństwie do Argentino – nie pojawił się w *Fantasmie* jako aktor *La libertad*, lecz raczej jako uwięziona w kinie postać z tamtego filmu. Nie jest więc zaproszonym na projekcję naturszczykiem, gościem organizatorów, lecz wałęsającym się po kinie duchem niegdyś wyświetlanego tu dzieła¹. W przeciwieństwie do poprzedniej czwórki bohaterów z nikim nie wchodzi w interakcję, nikt go nie widzi ani nie szuka. Misaël nawołuje niewidocznego psa, ogląda telewizyjny program o patroszeniu ryb (w *La libertad* w ten sposób, choć mniej zmechanizowany, obszedł się z pancernikiem), najczęściej jednak snuje się po budynku, zwykle w kierunkach góra-dół, przywołując na myśl półrzeczywiste postaci upiórów, które zostały zatrzęsnięte w wielkim gmachu zamykanego właśnie kina w *Goodbye Dragon Inn* (*Bu san*, 2003) Tsai Ming-lianga.

Zaginione puenty

Pojawienie się niekonwencjonalnych wtrętów narracji subiektywnej jest więc drugim czynnikiem destabilizującym płaszczyznę temporalną filmów Alonso. Za trzeci należy uznać szczególną ekspozycję zdarzeń fabularnych wyrażoną rezygnacją z tradycyjnych elips i puent bilansujących fabularną intrygę. W tym kontekście najbardziej widoczny jest u argentyńskiego twórcy zabieg wydłużenia czasu trwania filmowych wydarzeń. Oczywiście różni się on od stosowanej przez Bélé Tarra koncepcji ujęcia-sekwencji, polegającej na zawarciu w długim i wyrafinowanym inscenizacyjnie ujęciu całej czynności (np. przejścia z jednej części wioski do drugiej w *Szatańskim tangu* /*Sátántangó*, 1994/). Lisandrowi Alonso bliższa jest raczej postawa Chantal Akerman z *Jeanne Dielman* (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975) z jej strategią precyzyjnej rejestracji codziennej krzątania bohaterów i podpatrywania zwykłych czynności z funkcjonalnie dobranych perspektyw. Zatem można przyjąć, że Tarr buduje metafory w procesie dystansowania się od realistycznej faktury opowiadania, podczas gdy Akerman, a za

nią Alonso, potencjalną metaforę zawierają w samym realistycznym opisie. Twórca *Los muertos* nie wydłuża więc ponad miarę poszczególnych ujęć (a także, co nietypowe dla neomodernistów, metrażu filmów). Odczucie nadmiernej ekspozycji zdarzeń osiąga raczej w procesie eliminacji całościowego dla fabuły punktu kulminacyjnego oraz – na poziomie poszczególnych scen – rezygnacji z uzasadniających dokładność opisu mikropuent.

Sam w jednym z wywiadów zaznaczył: *Jeśli w trakcie filmowania szklanki na moment zatrzymamy jej nieruchomy obraz w kadrze, trudno będzie nam jednoznacznie orzec, kiedy nasza obserwacja przestanie być dokumentalna, a kiedy zyska rys historii fikcyjnej. Trzydziestosekundowe ujęcie szklanki będzie dokumentalne, natomiast jeśli oko kamery zatrzyma się na owym przedmiocie dłużej niż półtorej minuty, wówczas uzyskany obraz nabierze charakteru fabularnego*². Kierując się tokiem myślenia Alonso, można zadać pytanie, kiedy zbyt długa obserwacja, wykraczająca poza stosowną użyteczność poznawczą ujęcia, może wyprowadzić widza z odczucia obcowania z narracją typową dla klasycznego kina i wzbudzić w nim zadumę na temat samej funkcji nietypowo dobranej środka wyrazu. Twórca *Los muertos* – jak wspominałem – raczej nie wydłuża ponad miarę poszczególnych ujęć; w to miejsce chętniej jednak stosuje zabiegi przywołujące na myśl redundancję i retardację, i mimo silnych inklinacji realistycznych obie te figury wykorzystuje do nadbudowy swych fabuł o znaczenia implicytne.

Z pewną odmianą redundancji spotykamy się choćby w *La libertad* i *Fantasmie* – i to z redundancją definiowaną nie w kategoriach dublowania instancji komunikujących odbiorcy podobną informację, lecz rozumianą jako rezygnacja ze skrótów fabularnych wystarczających do zaznajomienia widza z określoną sytuacją filmową. Alonso do ekonomii wypowiedzi przywiązuje bowiem niewielką wagę, preferując w to miejsce długie opisy, które zwielokrotniają oczywisty dla widza przekaz (we wspomnianych przykładach: znój pracowitej egzystencji Misaëla i zagubienie w kinowym labiryncie Argentino). Czy te niekonwencjonalne chwytły służą czemuś więcej niż tylko precyzji realistycznego opisu? Zapewne tak. Na przykład w *Fantasmie* pozwalają na definiowanie świata fikcji w kategoriach labiryntu wiążącego te postaci, które oddając filmowi realną tożsamość, stają się na zawsze zakładnikami fikcyjnego bohatera i ewoluujących autowyoobrażeń. Natomiast w *La libertad* redundantny opis pozwolił Alonso skompromitować apologetyczny charakter tytułowej wolności, stanowiącej w filmie raczej akceptację niespełnienia niż swobodę, bardziej wyrzeczenie się potrzeb innych niż te atawistyczne, a wreszcie też biedę i egzystencję na skraju społeczeństwa oraz zdolności komunikacyjnych.

Retardacyjny charakter dramaturgii stał się natomiast kluczowy w *Los muertos*, przy czym retardacji nie należy tu rozumieć wyłącznie jako zabiegu wprowadzenia do fabuły wątku pobocznego w celu odsunięcia w czasie punktu kulminacyjnego, ale jako proces wydłużania w czasie perypetii, które mogą nie zostać rozwiązane stosowną dla nich puentą. Tak właśnie się dzieje u Alonso, u którego niteleologiczność wątków, dyktat antyklamaksów i niewykorzystanie potencjału melodramatycznego bądź sensacyjnego tkwiącego w fabule stanowią o charakterze wypracowanej dramaturgii.

Przyjrzyjmy się podróży Argentino Vargasa. Niewątpliwie zawierała ona liczne sytuacje możliwe do przekucia w pełen napięcia thriller: atak współwzięcia, informacje o zbrodniczej przeszłości bohatera, biegłość w posługiwaniu się nożem, cmen-

tarz. Tymczasem u Alonso właśnie niewykorzystanie owych czynników „intrygo-twórczych” stało się zasadniczym tematem filmu, a „nieobecność” najpełniej określała zawartość fabularną i semantyczną dzieła. Kim bowiem są tytułowi „martwi”? Odpowiedź na to pytanie prowadziłyby albo ku konwencjom kryminału (ofiary Argentino), albo ku krytyce społecznej (mieszkańcy ubogiej prowincji dwa lata po wielkim kryzysie finansów państwa), albo do dramatu psychologicznego (trupem jest sam bohater, zniszczony przez przeszłość, wyrzuty sumienia i samotność). Ale czyż tytułowymi martwymi nie są ci, których w intrydze przede wszystkim brakuje, a których Argentino w pewien sposób usiłuje zastąpić. Bohater staje się przecież albo posłańcem dowożącym list do czekającej na ojca Marii, albo kochankiem prostytutki samotnie wychowującej dwójkę dzieci, albo opiekunem pozbawionej męża córki, albo w końcu ojcem dla jej dzieci. Każdą z tych czynności wykonuje mechanicznie lub nieporadnie, sam stając się zakładnikiem czyjejś nieobecności: zamordowanego brata, niewspominanej w fabule żony oraz odstępującej od opieki nad dziećmi córki.

U Alonso wszystkie związki stają się zatem niekompletne, zaś przyczyna dojmującego braku łączy się zazwyczaj z popełnioną w przeszłości niegodziwością: tu zbrodnią Argentino, zaś w *Liverpoolu* z wyjazdem Farrela z wioski. Podróż przez rzekę przypominającą Styks czy podobny do włóczęgi powrót do rodzinnej wsi stanowi zatem u Alonso symboliczny akt wkroczenia w sferę zaanektowaną przez śmierć, reprezentowaną przez degradację cywilizacji, skrajne ubóstwo, niwelację komunikacji werbalnej, funkcjonowanie w pierwotnych zależnościach społecznych i w oparciu o tradycję rytuału. Śmierć społeczna, podkreślana przez głęboki introwertyzm bohaterów, stanowi tu zatem czytelny substytut śmierci fizycznej.

Podsumowując rozważania na temat realizmu w twórczości Alonso, można doszeregować, że jedna refleksja pozostaje fundamentalna. Łatwo bowiem zauważyć, że argentyński reżyser jedynie pozoruje linearny charakter zależności temporalnych; chętniej wprowadza w to miejsce czas zarezerwowany dla obrzędów, oparty na powtarzaniu tych samych czynności, wśród których nawet wydarzenie odmienne staje się wyłącznie częścią cyklu. W *La libertad* Alonso jeszcze sugerował zmianę – wydawało się, że bohater opuści zagajnik, w symbolicznym geście spali pozostałości z wyrębu drzew i zmieni miejsce pracy. Ale nawet w tym filmie reżyser wyróżnił ramową strukturę opowiadania, inicjując i kończąc film analogicznym obrazem bohatera czuwającego przy ognisku. Podobnie Alonso postąpił w *Los muertos*, gdzie podróż Argentino stanowiła wyłącznie liminalny rytuał niekończącego się trwania. W ostatnich dwóch filmach strategia opowiadania uległa dodatkowej komplikacji, w *Fantasmie* przyjmując formę labiryntu, zaś w *Liverpoolu* – pułapki, bo wioska, do której doprowadził narratora Farrel, stała się docelową przestrzenią wędrówki (zwłaszcza dla widza), mimo odejścia z niej samego bohatera.

Czy Alonso jest bliski – jak chce część badaczy – postulowanej przez Gilles’a Deleuze’a koncepcji „kino obraz-czasu”, zastępującej tę formę filmowego opowiadania, która jest oparta na linearności zdarzeń, dzianiu się i ruchu? Kino obraz-czasu preferowałoby w to miejsce Bergsonowskie trwanie, narratywizację świadomości, subiektywizm i refleksyjny stan oderwania się od naturalnego porządku zdarzeń. Gilles Deleuze cenił modernistów: Bressona, Antonioniego, Felliniego, wcześniej też Wellesa. Fenomen ich kina wyrastał jednak z mniej lub bardziej zauważalnego zerwania z realistyczną koncepcją filmu, tymczasem Alonso pozostaje jednym z najbardziej radykalnych realistów. U niego trwanie, zastępujące

pozorną linearność i konkludywność zdarzeń, nie służy subiektywizacji odczuć i wniknięciu w te stany psychiczne, które Bergson wykorzystywał do uruchamiania procedur reminiscencyjnych. Jest raczej konsekwencją precyzji opisu behawioralnego i charakterystycznych dla reżysera inklinacji antropologicznych. Zatrzymuje się więc raczej na krok przed tym, co Deleuze nazywał „kino obraz-czasu”, stając się niekonwencjonalnym kontynuatorem Deleuzjańskiego obraz-ruchu.

Tę granicę przekroczył inny reżyser latynoski, w pewien sposób naśladowujący styl Alonso, ale wprowadzający do jego kina ów dystans do realizmu osiągnięty przez ekspozycję chwytów subiektywizujących przekaz. Mowa tu o niezwykle filmie Paza Enciny *Hamaca paraguaya* (2006), ponoć pierwszym od lat 70. XX wieku dziele kinematografii paragwajskiej nakręconym na taśmie 35 milimetrów. Fabuła i forma filmu jest niezwykle prosta. Oto na leśnej polance pojawia się para starszków, zawiesza na dwóch drzewach hamak, siada na nim i oddaje się bezgłośnie rozmowie. Reżyser utrzymuje przez cały czas trwania filmu dystans do postaci, nie pozwala im działać, mówić, lecz wyłącznie być i właśnie po bergsonowsku – trwać. Choć usta obojga się nie ruszają, to do naszych uszu dobiega szept rozmowy, z której wyłania się niepokój o los syna-żołnierza od dawna niedającego znaku życia. Kobieta już nie wierzy w jego powrót i niemal pogodzona z jego śmiercią zapada w melancholię; mężczyzna wciąż podsyca nadzieję i stara się nie ulec niepokojom żony. Kontrast między dalekimi planami, uniemożliwiającymi wniknięcie w emocje bohaterów, a swoistymi „zblizeniami” w warstwie akustycznej naznaczył film szczególnym typem chwytu dystansacyjnego, połączonego wszak z intensywnym odczuciem intymności przekazu. Encina, choć może być porównywany z Alonso, w zasadzie jest jego zaprzeczeniem: nie definiuje go bowiem ruch, lecz statyczność, nie obraz, lecz dźwięk, nie następstwo zdarzeń, lecz trwanie, wreszcie nie realizm, lecz teatralizacja przestrzeni zastępująca leśną polanę sceną aktorskiego dialogu.

Latynoamerykański neomodernizm rozwija się więc różnymi ścieżkami, ale w każdej z nich proponuje ożywczą nowość, wynosząc kino z tej części świata na szczyty artystycznych poszukiwań. Alonso, Encina nie wyczerpują bogactwa tych kinematografii. Nie tylko kino argentyńskie, z twórczością choćby Carlosa Sorina i Rodrigo Moreno, ale także urugwajskie z tragicznie zmarłym Jeanem Pablo Rebellą i meksykańskie z Carlosem Reygadasem i Enrique Rivero należy do najciekawszych we współczesnym filmie artystycznym. Wiele ich dzieli w warstwie estetycznej, światopoglądowej i narracyjnej, w koncepcji aktorstwa i w stosunku do filmowego dziedzictwa. Ale łączy ich wspólne przekonanie, że jedynie chłodny dystans w sferze emocjonalnej, minimalizm dramaturgiczny, delikatnie przekraczany, ale wciąż postulowany realizm stają się skuteczną metodą walki z filmowymi stereotypami, kosmopolitycznym kinem rozrywkowym i nudnymi konwencjami ekranowego mimetyzmu.

RAFAŁ SYSKA

¹ W ten sposób definiuje go także sam Alonso. Patrz: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-2620-2006-05-23.html> (dostęp: 23.02.2010).

² <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-11815-2008-10-31.html> (do-

stęp: 23.02.2010); tłum. za: Z. Ścisłowska, *Filmowe obrazy czasu w twórczości Lisandro Alonso*, praca magisterska napisana pod opieką Grażyny Stachówny w Instytucie Sztuk Audio-wizualnych, Kraków 2009, s. 33-34.