

RAFAŁ SYSKA

Images

vol. XIII/no. 22

Poznań 2013

ISSN 1731-450X

Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie

Béla Tarr chętnie mawiał, że skoro od czasów Starego Testamentu nie wymyślono żadnych oryginalnych historii, to więcej satysfakcji może sprawić nie to, co jest, lecz to, jak jest opowiadane^[1]. Zatem treścią niniejszego eseju stanie się analiza neomodernistycznych zabiegów narracyjno-inscenizacyjnych, które wykorzystywane są do produkcji filmowych znaczeń. Już na wstępie warto wyjaśnić, czym jest ów neomodernizm, do którego – jak zobaczymy dalej – zaliczam tak różnorodnych twórców, jak: przywołany wyżej Béla Tarr, a także Aleksander Sokurov, Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang, Semih Kaplanoğlu, Lisandro Alonso, Albert Serra, Michelangelo Frammartino, Fred Kelemen, Lav Diaz, Pedro Costa i jeszcze kilku innych. Trudno w wypadku tej grupy mówić o homogenicznym, zwartym estetycznie i światopoglądowo nurcie, raczej o pewnej wspólnotcie (w dużej mierze odbiorczej), która łączy filmowców zdystansowanych do pospiesznego dziś mainstreamu i wskrzesza w wyolbrzymionych formach tematykę, styl i – szerzej – filozofię filmowego modernizmu (definiowanego po anglosasku – jako formacja nurtów nowofalowych i kontrkulturowych, przeżywająca swój rozkwit w latach 1955–1975). Dziś nurt *slow-cinema* należy do najważniejszych we współczesnym kinie autorskim, wykształcił własną poetykę, światopogląd, a także charakter odbioru i grono zagorzałych zwolenników. Wpisuje się też w szersze zjawisko oporu wobec kultury przyspieszenia, korespondując z takimi fenomenami, jak *slow-reading*, *slow-food*, innymi słowy – ze *slow-life*.

Neomodernizm z zasady jest więc nostalgiczny: nie tyle skierowany na przeszłość, ile szukający w niej wzorców na komunikację ze współczesnością. Podczas gdy modernizm był energią nowoczesności, neomodernizm stał się melancholią i gestem niewiary w postulatyczny zapis rzeczywistości. Zawarty jest w nim definicyjny pleonazm, ale w istocie przedrostek „neo” oznacza chęć odtworzenia dawnej nowoczesności, która dziś stanowi wyraz światopoglądowego i estetycznego oporu wobec obowiązujących form komunikacji, nie zaś sprzeciwu wobec współczesności w ogóle.

Neomodernizm zawiera doniosłe dla terażniejszości tematy w kunsztownej formie minimalizmu i w bogatym zestawie implicytnych znaczeń, ale odróżnia się od modernizmu siłą oddziaływania i prein-

Neo-slow

[1] R. Syska, *Wielki akt kreacji. Wywiad z Bélią Tarr*, „Kino” 2005, nr 4, s. 28.

stytucjonalnym charakterem swych metod. Modernizm wierzył w kino jako zjawisko społecznie doniosłe, wytworzył alternatywne, ale silnie marketingowo formy promocji, z gwiazdami, festiwalami, bankietami i opiniotwórczą rolą krytyki. Tymczasem neomodernizm to dobro już nie elit, ale wręcz dziwaków, sporej, ale już nie tak licznej jak niegdyś, grupy pasjonatów. Nurty nowofalowe wychodziły do masowego widza, prowadząc stałe negocjacje między mainstreamem a awangardowymi ambicjami. Tymczasem neomodernizm świadomie odwraca się od masowego widza, poszukuje – jak Aleksander Sokurow – drogi ku intymnej komunikacji, decyduje się – jak Philippe Grandrieux i Albert Serra – na archaizację stylu, wprowadza – jak Eugène Green – trudny do akceptacji dystans emocjonalny, separuje się – jak Carlos Reygadas – w narcyzmie elitarnego kina.

Podczas gdy modernizm poszukiwał awangardowych metod opisu świata w specyfice nowoczesności i tempie otaczającej rzeczywistości, neomodernizm preferuje awangardę z zasady konserwatywną, wręcz – niektórzy mogliby stwierdzić – kreującą poetykę prymitywizmu. Ten konserwatyzm wiąże się zresztą nie tylko z warstwą formalną dzieła, lecz również ze światopoglądem twórców. Modernizm oraz związana z nim Nowa Fala i kontestacja kojarzyły się z wojującym idealizmem lewicy. Owszem, zdarzali się twórcy o konserwatywnych poglądach – jak Erich Rohmer, ale forpocztą modernizmu były manifesty Godarda i Pasoliniego, krytyka burżuazji Antonioniego i demitologizacja Altmana. Tymczasem neomodernizm wyzbył się społecznej postulatywności. Czasem na marginesie pobrzmiwa on w antyamerykańskich deklaracjach Bruna Dumonta, krytyce kapitalizmu u Tsai Ming-lianga lub proletariackiej wrażliwości Freda Kelemena. Ale już na pierwszy rzut oka widać, jak fundamentalny jest dla reżyserów kina

neomodernistycznego zwrot ku doświadczeniom tradycyjnym – religijnym i duchowym, co zwłaszcza w kinie Eugéne'a Greena, Aleksandra Sokurowa, Michelangela Frammartino i Alberta Serry widać klarownie.

Być może więc filmem, który w warstwie światopoglądowej najsilniej ukształtował formację neomodernizmu, jest *Prawdopodobnie diabeł* (*Le diable probablement*, 1977) Roberta Bressona – moim zdaniem – jeden z najważniejszych filmów w historii kina autorskiego. Ważny nie tylko dlatego, że stanowił cenny fragment dorobku wielkiego artysty, ale też dlatego, że ukazał ideologiczny zwrot,

który anonsował kres modernizmu i związanej z nim filozofii, a także dojmującą i głęboko pesymistyczną świadomość niedostępności przebrzmiałych już idei. To właśnie ona wpędzała bohaterów filmu Bressona – a wraz z nim artystyczne kino tamtych czasów – w apatię i bezruch. Można zaryzykować tezę, że dopiero po kilkunastu latach



Prawdopodobnie diabeł
(1977, reż. Robert Bresson,
prod. Francja).
Łabędzi śpiew filmowego
modernizmu

postmodernistycznego *intermezzo* mechanizm filmu autorskiego w jego najściślej modernistycznej formie wprzęgnięto na nowo w ruch – a stało się to wraz z premierami dzieł zrealizowanych przez wyżej wymienionych twórców.

Powtórzmy: neomoderniści odwrócili się od współczesnych metod komunikacji, ale nie dlatego, by odtwarzać estetykę i problematykę przeszłości, lecz po to, aby w reinterpretacjach modernistycznej poetyki zawrzeć tematykę fundamentalną także dla dnia dzisiejszego. Język wypowiedzi stał się minimalistyczny, ale figury retoryczne – bogate. W mniejszym stopniu oparte zostały na metaforach, częściej na metonimii i alegoriach, które prowadziły filmowców do filozoficznych uogólnień. Wybierzmy arbitralnie kilka przykładów potwierdzających tę tezę. I tak Bruno Dumont z filmu na film rozwijał niezwykłą dysputę o niewykluczającej się antynomii materializmu i transcencji, tworząc, na gruncie agnostycyzmu i darwinizmu, najpełniejszą dziś propozycję kina religijnego. Najbardziej bressonowska forma kinematografu pojawiła się tymczasem u Alberta Serry, który – dokonując rewizji pojęcia ruchu – ukazał go nie jako fenomen inicjowany przez działanie bohatera, lecz jako emanację odwiecznej i stałej energii świata. Z kolei granice filmowego realizmu efektywnie poszerzał Lisandro Alonso, tworząc dzieła, których intelektualna doniosłość w zakresie filmowej narracji nie odbiegała poziomem od działań poczynionych przez Roberta Rosselliniego. Wreszcie, czy znajdziemy w historii kina tak wspaniałe sposoby posługiwania się lekką i nienarzucającą się alegorią, ukrytą w precyzyjnie dobranym rekwizycie i bogatej semantycznie fabule, jak to czynili bracia Dardenne w *Rosetcie* (1998) lub *Synu* (*Le fils*, 2001)?

Mimo to w centrum zainteresowań neomodernistów nie znalazł się konwencjonalny zestaw tematów, lecz sam język artystycznej wypowiedzi, i to on właśnie musi być poddany głębszej refleksji. To ważna decyzja, bo pod wyrafinowanym zestawem zabiegów dramaturgicznych skrywa się w tym nurcie nie tylko bogactwo implicytnych znaczeń, ale też kunsztowna organizacja płaszczyzny referencyjnej dzieła – budowana w opozycji do narracyjnych konwencji mainstreamu (kształcących także odrębne modele ich odbioru).

W poetyce opisywanego nurtu bez przeszkód możemy wskazać kilka powtarzających się chwytów i działań inscenizacyjnych. Zatem neomodernistyczny język wypowiedzi wiąże się zwykle z praktykami minimalizmu i redukcji, która – i wcale nie jest to zaskakujący paradoks – znacząco poszerza płaszczyznę referencyjną filmów. Jest to ważne, bo choć neomodernizm testuje własne strategie tworzenia subiektywnych form przedstawiania, to najdoskonalej realizuje się w różnorod-

Konserwatywna awangarda



Syn (2002, reż. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, prod. Belgia–Francja). Mistrzowskie użycie rekwizytów, tworzących bogatą przestrzeń znaczeń implicytnych

nych trybach narracji obiektywnej. Kluczowe cechy tendencji to także dedramatyzacja i antypsychologizm, wynikające nie tylko ze stosowania charakterystycznych technik aktorskich (zdystansowana obserwacja wykonawcy-naturuszczyka zastępuje konwencjonalną i rozemocjonowaną introspekcję mainstreamu), ale także z nowatorskiego sposobu budowania relacji między postacią a przestrzenią. To ona stanowi w neomodernizmie fundament retorycznej strategii przedstawiania.

W tej własności znów pojawia się intrygujący paradoks, bo antypsychologizm nie tylko nie osłabia, ale wręcz wzmacnia humanistyczny walor nurtu (co pod koniec eseju nazwę zwrotem antropologicznym współczesnego kina). Stąd w opisywanych filmach tak ważną rolę odgrywa kameralna, a niekiedy wręcz intymna perspektywa oglądu bohatera i koncentracja na jego odrębności i unikatowości. Czasem to działanie opiera się na zasadach personalizmu katolickiego (bracia Dardenne), innym razem podkreślane są indywidualizujące bohatera procesy fizjologiczne (Bruno Dumont), kiedy indziej sakralizacji poddawane jest ciało (Aleksander Sokurov). Szczególną rolę w opisywanym nurcie odgrywa więc sama postać aktora (często naturuszczyka), portretowanego we własnej, oswojonej przestrzeni, kształtowanej z etnograficzną dbałością o detal. Neomodernizm nie ulega sztucznym światom konwencjonalnego kina, ale też nie poddaje się w pełni reje-strowanej rzeczywistości, lecz w procesie stałych modulacji nadaje jej bardziej alegoryczny charakter.

W konsekwencji, w kinie neomodernistycznym dominuje narracja jednoogniskowa, a potencjał wielowątkowej syntezy ustępuje miejsca intensywnemu opisowi konkretnego zdarzenia lub – co częściej – niezmiennej i stałej sytuacji. Nurt ten nastawiony jest na testowanie granic filmowego medium i w związku z tym sam proces opowiadania stanowi ważny dla reżyserów cel refleksji. Stąd duże znaczenie uzyskują eksperymenty z warstwą temporalną filmów, ważną rolę odgrywa bogata przestrzeń pozakadrowa i elipsy w warstwie referencyjnej, które przesuwają istotne dla fabuły zdarzenia poza ramy widzianej przez widza diegezy. Aktywizacja odbiorcy następuje również przez bogatą akustykę dzieła, rozpiętą między fundamentalnym w neomodernistycznej komunikacji milczeniem a bogatym zestawem izolowanych i ważnych semantycznie dźwięków. Rytm filmów wyznacza chętnie wykorzystywany montaż wewnątrzujęciowy i bezruch, które zastępują dynamizm klasycznych cięć. Łączy się z tym kluczowe dla nurtu spowolnienie tempa zdarzeń, które wymaga od widza nowych procedur odbiorczych w ramach rozwijającej się współcześnie strategii tzw. slow-watchingu.

Te wszystkie elementy, tak charakterystyczne dla neomodernizmu, wykształciły szczególny model filmowej narracji, który – wedle niektórych krytyków – łatwo można ośmieszyć i sparodiować, naśladowując go na niskim poziomie sztuki. Istotnie, neomodernistyczny kicz jest prostszy (i tańszy) niż kicz postmodernizmu lub bujnych dramaturgicznie nurtów mainstreamu. Niemniej sam neomodernizm

powstał w opozycji wobec dominujących formatów kina, stanowiąc alternatywną ścieżkę rozwoju filmu. Czy stanowi ona propozycję całkiem nową, rewolucyjną i ożywczą? Niekoniecznie. Bardziej adekwatne byłoby użycie przy opisie neomodernizmu tego samego mechanizmu, jaki David Bordwell wykorzystał przy analizie przełomu modernistycznego lat 50. i 60. XX wieku. Przyjął on założenie, że modernizm nie stanowił radykalnego wyłomu w ówczesnie rozwijanej narracji kina klasycznego, lecz był sposobem jej wysubtelnienia i wzbogacenia o eksperymenty stylistyczne, które ostatecznie doprowadziły do intensywnej redundancji modernistycznej poetyki i przewagi stylu nad sjużetem[2]. W wypadku neomodernizmu jest tak samo, przy czym formy amplifikacji tego rodzaju strategii są jeszcze bardziej widoczne, zwłaszcza dlatego że rozdział stylistyczny między coraz wolniejszym *slow-cinema* a coraz gwałtowniejszym „kinem atrakcji” jest ogromny – w każdym razie większy niż w czasach przełomu nowofalowego.

Przywołuję Bordwella nieprzypadkowo, bo poszukując najbardziej fundamentalnych dla neomodernizmu strategii narracyjnych, często trafiamy na wzorce wypracowane przez formację modernistyczną. Stąd we współczesnym *slow-cinema* pojawiają się znane sprzed lat „gatunki” kina autorskiego: deleuzjańska ballada-przechadzka, kino „stylu transcendentnego” (którego kontynuację Paul Schrader dostrzegł m.in. w filmach Aleksandra Sokurowa[3]) czy egzystencjalny antymelodramat, niegdyś znany z filmów Michelangela Antonioniego, a dziś Tsai Ming-lianga. W neomodernizmie pojawiają się więc typowe dla nowofalowego kina transpozycje klasycznych gatunków filmowych (np. kryminału), z których usunięto własności stanowiące bazę kinematograficznego widowiska (np. zbrodnię, przemoc czy pasjonującą intrygę kryminalną). Zastąpiły je te cechy neomodernizmu, które zamiast ekscytacji fabułą i audiowizualnymi atrakcjami pozwalają widzowi doświadczyć istoty filmowego medium: czasu, rytmu, ruchu i trwania. Wniknąć więc bardziej w tworzywo dzieła, nie w jego fasadę.

Pierwszym sposobem na osiągnięcie tego celu jest degradacja gatunkowej tożsamości filmu, a na egzemplifikację owych strategii przyjmijmy sześć antykryminałów, a więc formatu fabularno-narracyjnego chętnie wykorzystywanego tak przez modernistów, jak i neomodernistów. Będzie to *Potępienie (Kárhozat, 1988)* Béli Tara, *Aurora (2010)* Cristi Puiu, *Czkawka (Hukkle, 2002)* György'ego Pálfi'ego, *Słoń (Elephant, 1989)* Alana Clarke'a, *Kinetta (2005)* Jorgosa Lantimosy i *The Limits of Control (2008)* Jima Jarmuscha.

W każdym z tych przykładów widz nie ma wątpliwości, że obcuje z jakimś gatunkiem kina sensacyjnego: w *Potępieniu* obserwuje więc losy kilku mężczyzn uwikłanych w kontrabandę, która staje

Antykryminał

[2] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin, Madison 1985, s. 206–213.

[3] P. Schrader, *The History of an Artist's Soul Is a Very Sad History*, „Film Comment” 1997, November/December, s. 20.



Potępienie (1988, reż. Béla Tarr, prod. Węgry). Więzienie dla potępionych, czyli antykryminał Béli Tarra o życiu w upadłej, górniczej mieścinie



The Limits of Control (2009, reż. Jim Jarmusch, prod. Hiszpania, Japonia, USA). Tam, gdzie zdolności intelektualne zawodzą, tam wszelkie granice znosi dar imaginacji

lawendy; z kolei w *Słoni* śledzimy działania kilkunastu morderców popełniających zbrodnie; *Kinetta* to opowieść o trójce mieszkańców greckiego kurortu, którzy poza sezonem dokonują rekonstrukcji zabójstw dokonanych na miejscowych kobietach; wreszcie *The Limits of Control* opisuje niekonwencjonalną metodę działań profesjonalnego zabójcy, posługującego się nie zdolnościami intelektualnymi, lecz imaginacją.

Każdy z opisanych wyżej filmów może być więc przypisany do jednego z gatunków kina sensacyjnego – zwłaszcza gangsterskiego i kryminalnego, a czasem ocierającego się o kino szpiegowskie lub policyjne. Tożsamość gatunkowa jest zatem jasna i łatwo rozpoznawana przez widza, który bez przeszkód mógłby sam stawiać hipotezy fabularne, weryfikować je na podstawie doskonale znanego depozytu scenariuszowych konwencji oraz ustalać przyczyny i motywację działań. Lecz nie tym razem. W każdym z wymienionych przypadków następuje bowiem degradacja jednego z fundamentalnych wyznaczników kina kryminalnego, który najczęściej zasadza się na mechanizmie porządkowania poszlak i przywracania zakłóconego przez przestępcę porządku znaczeń.

Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że we wszystkich neo-modernistycznych antykryminałach ulega eliminacji konstytutywny atrybut tego rodzaju filmów – czyli napięcie. Czasem było ono budowane z rozbieżności między świadomością widza o czyhającym na bohatera niebezpieczeństwie a wiedzą protagonisty, który z zagrożenia nie zdawał sobie sprawy (ten rodzaj suspensu przypisuje się zwłaszcza Alfredowi Hitchcockowi). Niekiedy napięcie stanowiło konsekwencję silnego utożsamienia się odbiorcy z losem protagonisty-everymana, który, angażując się w przestępczy czyn, pragnął osiągnąć wyższy status ekonomiczny, dążąc do celu niejako w zastępstwie marzącego o tym widza. Często napięcie było rezultatem wyrafinowanej dramaturgicznie inscenizacji, koronkowej i cyzelowanej w każdym calu intrygi kryminalnej lub atrakcyjnych audiowizualnie konfrontacji między bohaterami – zwykle zawartych w scenach o dużej dawce przemocy i okrucieństwa.

się dla nich ostatnią szansą wzbogacenia się i ucieczki z podupadłego miasteczka; w *Aurorze* bohaterem jest trzydziestokilkuletni mężczyzna, zapamiętałe przemieszczający się po przedmieściach Bukaresztu, który – jak się zniemacka dowiadujemy – zamierza z zemsty zabić byłą żonę i jej rodzinę; tematem *Czkawki* – zaobserwowanym w ukrytych na marginaliach fabuły opisy – jest kultywowany na węgierskiej wsi zwyczaj uśmiercania mężczyzn trucizną przygotowywaną z kwiatów

Tym razem jest inaczej. Neomodernizm wykształcił bowiem odmienny model kryminału, w którym napięcie zastępowane jest albo beznamiętnym trwaniem w oczekiwaniu na puentę, albo mechanicznie i szybko dokonaną zbrodnią, pozbawioną graficznych atrakcji. *Slow-kryminał* zastępuje logikę następstwa zdarzeń bądź to fabułą przekształconą w rodzaj wiru lub labiryntu (jak w *Potępieniu*), bądź to refrenu stale powtarzających się scen, których drobne modulacje stają się wręcz niedostrzegalne (co ma miejsce w *Słoni* i w *The Limits of Control*). Z fabuł albo całkowicie znikają motywacje przestępczych działań, albo są one ukryte za bogatym zestawem technik dystansacyjnych. I tak na przykład w *Słoni*, śledząc długą serię morderstw dokonanych przez kilkunastu bezimiennych bohaterów, do końca projekcji nie poznamy ani przyczyn i powodów zbrodni, ani ich dalszych konsekwencji. Niekiedy nie jesteśmy też w stanie dojrzeć samego morderstwa, bo śledząca zabójców kamera zatrzymuje się, jak świadek zbrodni, w bezpiecznym dystansie do zdarzeń. Arbitralne cięcie montażowe zastępuje puentę i wprowadza nas w kolejny wycinek świata przedstawionego, gdzie znów kroczymy za innym anonimowym bohaterem, zmierzając wraz z nim do kolejnego celu.

Z podobnym typem fabuły mamy do czynienia w *The Limits of Control* (gdzie bohaterem jest płatny zabójca, niedopytujący się o motywy przekazanego mu zlecenia), a także w *Kinectcie*, gdzie ważne stało się nie tyle wyjaśnianie przyczyn dokonywanych zbrodni, ile ich zimna rekonstrukcja. Jorgos Lantimos wręcz zdublował proces nieodsłaniania motywacji (zarówno morderców, jak i trójga bohaterów, którzy w beznamiętny sposób postanowili odtworzyć zabójstwa). Odwołanie do *Rekonstrukcji* (*Anaparastasi*, 1970) Theo Angelopoulosa jest czytelne: grecki mistrz również sugerował, że opracowanie wiarygodnych motywacji działań mordercy sprowadza się do banalnego psychologizowania, nie mniej sztucznego od skonwencjonalizowanych gestów, jakie w mechaniczny sposób wykonywali aktorzy z nieformalnej grupy parateatralnej. U Angelopoulosa byli to członkowie ekipy śledczej przeprowadzającej wizję lokalną, u Lantimosa troje znajomych, dla których realny świat stawał się jedynie garderobą – przestrzenią, gdzie przygotowywano reakcje odgrywane na scenie pozbawionego publiczności teatru.

Neomodernistyczny antykryminał usuwał więc z filmów napięcie – zarówno to, które było wytwarzane w procesie identyfikacji widza z bohaterem, jak i wyniki z określenia motywacji, służących do rekonstruowania bogatego zaplecza psychologicznych dociekań. Niwelacji uległa także kolejna konstytutywna dla kryminału własność – atrakcyjność zbrodni, która w klasycznym kinie obudowywana była obfitym zestawem zabiegów inscenizacyjnych, stanowiących – w idealnym kryminale – puentę mistrzowsko skonstruowanej intrygi. Odwrotnością takiej strategii jest choćby *Aurora*, trzygodzinny film składający się ledwie z obserwacji: beznamiętnych, zdystansowanych i zawartych w realistycznym trybie narracji – najczęściej takich, które w klasycznie opowiedzianym filmie byłyby wycięte już na etapie pisania scenariusza.

Taka jest na przykład fenomenalna scena kąpeli pod prysznicem, podczas której bohater najpierw przeprowadza obdukcję jąder i prostaty, a potem dostrzega szybko powiększający się przeciek na suficie. Puiu wszystkim zdarzeniom poświęca dokładnie tyle czasu, ile trwałyby w rzeczywistości. Stąd sekwencje brania kąpeli, jazdy samochodem lub czekania na córkę dłużą się ponad miarę, a sceny zabójstw trwają tak krótko, że nie sposób się nimi emocjonować. Reżyser nie korzysta przy tym z technik paradokumentalnych. Pozostaje demiurgicznym kracjonistą, arbitralnie wybierając te rozwiązania inscenizacyjne i elementy fabuły, które obniżają konwencjonalną widowiskowość fabuł i klarowną logikę sjużetu. W *Aurorze* emocjonujemy się więc wizytą u sąsiadki, której syn zalał mieszkanie bohatera, lub rozmową z kolegą z pracy, który zwleka z uregulowaniem długu. Dopiero w połowie filmu dociera do nas niezwykłość reżyserskiej strategii: Puiu nie unika przecież napięcia, ale wzbudza je niejako w opozycji do mechanizmów kina sensacyjnego. Zawiera je w beznamiętnej obserwacji trwania, które – jako substytut działania – może wyprodukować równie dużo emocji co stereotypowy chwyt dramaturgiczny. Świadomość, że konwencje filmu gatunkowego nie stoją już na straży konstruktywizmu puenty, zamienia zdystansowane obserwacje w prawdziwy horror. Widz w tego rodzaju kinie jest przecież bardziej bezradny niż w opowiedzianym tradycyjnie. Czyż można bowiem mówić o braku napięcia (choć wzbudzone jest ono odmiennie niż w mainstreamie) w kilku scenach, gdy bohater zabiera córkę na spacer, i tylko widz wie, że los dziewczynki jest tragicznie przesądzony.

Dla neomodernistycznego kryminału naturalna staje się zatem wyrazista eliptyczność sjużetu, pełnego luk i niedopowiedzeń, zastępowanych ogromem marginalnych informacji, których nadmiar w istocie utrudnia klarowną produkcję hipotez. Ciekawym przykładem tego typu narracji jest choćby *Czkawka* – kultowy film węgierskiego eklektyka György'ego Pálfi'ego – opowieść o morderstwach dokonywanych na mężczyznach przez wiejskie znachorki. U Pálfi'ego wątek kryminalny łatwo przeoczyć, wpleciony jest bowiem w polifoniczną i mozaikową narrację, opisującą powszedni dzień życia kilkunastu mieszkańców węgierskiej wioski. Reżyser *Czkawki* nie czyni tego w imię filmowego realizmu, raczej preferuje groteskę, plastyczne wyrafinowanie i niecodzienne perspektywy, które ujawniają silny kracjonizm przyjętej strategii narracyjnej. Przekracza więc wzorzec estetyczny charakterystyczny dla neomodernistycznego minimalizmu, ale zarazem nie zdradza go w podstawowej idei: do stanów emocjonalnych bohaterów oraz do ukrytej w tle zdarzeń zagadki dociera w procesie cierpliwej rejestracji zwykłych zdarzeń, z których część jest dla rozwikłania sekretu nieistotna, część redundantna, a jedynie pojedyncze sytuacje ważne i „intrygotwórcze”. Rolą widza staje się zatem błędzenie pośród ogromu informacji i jedynie jego spostrzegawczość (podobnie jak jednej z postaci filmu – wiejskiego policjanta) pozwala wyłowić zaskakujące odstępstwa od normy, powiązać je w serię poszlak i dociągnąć do puenty.

Niezwykłe dla neomodernistycznego kryminału są również ukryte w filmowej przestrzeni metafory i metonimie – jak te, które stanowią reprezentacje stanów emocjonalnych bohaterów i ich kondycji społeczno-kulturowej. Stąd tak ważny dla opisu Viorela z *Aurory* jest wystrój jego mieszkania: pustego, pozbawionego ciepła, przygotowywanego do remontu i zalewanego wodą przez sąsiadów – a zatem więcej mówiącego o uczuciach i sytuacji psychicznej protagonisty niż chłód i beznamietność jego reakcji. Podobnie jest w *Kineticie*, gdzie sensotwórczym tłem zdarzeń jest opustoszały grecki kurort, sfilmowany poza sezonem, z pozbawionymi turystów plażami, hotelami i barami. Jeszcze raz przypomnijmy – scenograficzna i inscenizacyjna oszczędność nie jest w neomodernizmie wyłącznie aktem dezercji filmowego artysty lub zabiegiem doktrynalnego realizmu, lecz silną znaczeniowo decyzją, budującą tak ważny dla zrozumienia motywacji bohatera, jego stanów emocjonalnych i kulturowej sytuacji, kontekst. I dostarcza go w tych filmach nie konwencja gatunkowa lub stereotypowy dla mainstreamu akt komunikacji, lecz właśnie silnie odczuwany podczas projekcji brak tych własności.



Czkawka (2002, reż. György Pálfi, prod. Węgry). Z perspektywy wiejskiego zydła, czyli kryminał *á rebours* prowadzący nas do puenty przez sieć niepowiązanych ze sobą mikroobserwacji

Już z tych kilku przypadków wynika, że paradygmatyczną strategią neomodernistycznej narracji jest coś, co można określić mianem „pozornego obiektywizmu”. Pozornego, bo choć przyjęte tu strategie prezentacji zdarzeń pozbawione są komponentów charakterystycznych dla subiektywnych trybów opowiadania (na przykład: intensywnych emocjonalnie zbliżeń, ekspresyjnej inscenizacji lub ujęć typu POV), to referencyjna eliptyczność i kunsztowna gra z widzem prowadzi do czegoś, co Bruce Kawin, dla analizy kina modernistycznego, nazwał narracją samoświadomą^[4]. W neomodernizmie nie łączy się ona z postulatem autotematyzmu fabuły, lecz z opisanym wcześniej zwrotem antropologicznym – intensywną koncentracją uwagi na bohaterze, jego najbliższej przestrzeni i doświadczeniach mentalnych, prezentowanych z całą siłą, choć najczęściej z wykorzystaniem chwytów przynależnych obiektywnym procedurom narracji.

W tym kontekście charakterystyczny dla neomodernizmu staje się zwłaszcza proces zawężania opisu zdarzeń tylko do tego wycinka świata przedstawionego, który, choć nie jest prezentowany *sensu stricto* z perspektywy bohatera, to przestrzennie ogranicza się wyłącznie do jego osoby (zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i psychicznej). Neomodernizm rzadko więc poszerza horyzont poinformowania widza

Pozorny obiektywizm

[4] M. Przyłipiak, *Narracja*, w: *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, „Wiedza o Kulturze”, t. 5, Wrocław 1993, s. 31.

o elementy niezależne od zdolności poznawczych (tak empirycznych, jak umysłowych) bohatera, ale z drugiej strony – nie oddaje mu głosu, lecz wiernie za nim podąża (jak w *Aurorze czy Słoniu*), nie mając możliwości opracowywania dla zdarzeń szerszych kontekstów poznawczych.

Z tego powodu widz, aby skutecznie stawiać hipotezy poznawcze, musi wykonać znacznie większą pracę niż przy recepcji kina mainstreamowego – gdzie na przykład produkcja emocji zakłada ich zautomatyzowany proces odbioru. W neomodernizmie jest na odwrót: na przykład w *Hamaca Paraguaya* (2006) Paz Enciny intymna, prowadzona niemal szeptem, rozmowa dwojga starszuchów została ukazana w swoistej inwersji planów zdjęciowych, łącząc dalekie perspektywy z zawartymi w asynchronicznej akustyce seriami zbliżeń. Podobnie jest u Tsai Ming-lianga, który samotność bohaterów, ich emocjonalny kryzys i depresję opisał przez plany ogólne, lokujące protagonistów w pustej przestrzeni mieszkań, korytarzy i ulic. Odwrotnie czynili Aleksander Sokurov, Philippe Grandrieux, Eugène Green i Bruno Dumont, którzy, każdy z innych powodów, proces deindywidualizacji osiągnęli za pomocą – tym razem – planów bliskich: detali dłoni, wielkich zbliżeń twarzy i pornograficznych szczegółów intymnej anatomii.

Zatem w neomodernizmie często otrzymujemy przekaz odwrotny od oczekiwanego: anomalie w logice następstwa planów zdjęciowych, niespodziewana elipsa lub wizualne zakłócenia separują nas od informacji, które – jak to się dzieje w klasycznym kinie – stanowiłyby dosadną puentę określonego wątku lub motywu. W ich miejsce pojawiają się obserwacje dokonane jakby od niechcenia, wyłowione gdzieś z marginesu planu zdjęciowego i z perspektywy niemogącej w pełni usatysfakcjonować widza. Celują w tym zwłaszcza mistrzowie współczesnej narracji – Rumuni, którzy fundamentalne dla fabuły wydarzenia inscenizują tak, jak gdyby w magiczny sposób zniknął z planu zdjęciowego ich reżyser, a pozostawiona sama sobie kamera filmowała przestrzeń z najmniej dla dramaturgii filmu odpowiedniej perspektywy.

Następstwo zdarzeń

Z chwytem pozorowanego obiektywizmu łączy się w neomodernizmie typowy dlań dyktat jednowątkowości i chronologii. Istotnie, praktycznie w żadnym z opisywanych w artykule filmów nie znajdziemy ani rozbudowanych retrospekcji, ani nawet migawkowych flashbacków, nie wspominając już o chwycie futurospekcji. Opowiadanie prowadzone jest w sposób ciągły i mechaniczny, uporządkowany temporalnie i przestrzennie, a nieco już częstsze tu zabiegi narracji równoległej ulegają tak znacznemu uproszczeniu, że stają się aż nieczytelne dla widzów przyzwyczajonych do wyrafinowanych rozwiązań montażowych. Oszczędność i minimalizm w warstwie narracyjnej służy różnym celom – zwykle wiąże się z fundamentalnym dla nurtu skupieniem uwagi na niezmienności i trwaniu, które, zastępując działanie, przekształca filmową przestrzeń w labirynt (Dumont), więzienie (Tarr) lub obszar psychicznych introspekcji, doświadczanych w separacji od zewnętrznych mechanizmów czasu (Sokurov, Reygadas). Trudno się

temu dziwić, bo wielowątkowość i gra retrospekcji niewątpliwie zaburzałyby neomodernistyczne przesłanie, zasadzające się na odczuciu monotonii i stałości, nie zaś na dynamice i potencjale zmiany.

Nie inaczej jest wówczas, gdy w miejsce narracji jednoogniskowej pojawiają się zabiegi charakterystyczne dla wielowątkowych formatów opowiadania. Bo nawet wówczas odczuwamy zgrzyt całego mechanizmu, wprzęgniętego w ruch nie dlatego, by stworzyć potoczny ciąg zdarzeń zawartych w klarownych regułach filmowej dramaturgii, lecz po to, by narracyjną anomalią wzbudzić niepokój i zasugerować możliwość implicytnych odczytań.

Przyjrzyjmy się zatem kilku filmom, gdzie w szczątkowej i niekonwencjonalnej formie pojawiają się chwytły narracji równoległej. Rzadko służą one poszerzeniu kontekstów ułatwiających orientację w mechanizmach świata przedstawionego, nigdy nie wprowadzają też alternatywnego (w klasycznym kinie najczęściej melodramatycznego) wątku, który pozwalałby na poszerzenie wiedzy o emocjach i przeszłych doświadczeniach bohatera. Tu wątek poboczny rozwija się niezależnie od głównego, stanowiąc niezbyt istotną dygresję, pozbawioną w dodatku puenty, która mogłaby scalić obie historie. Tak jest na przykład w sześciogodzinnej *Florentinie Hubaldo, CTE* (2012), w której na pierwszym planie śledzimy losy tytułowej bohaterki, maltretowanej przez ojca-sadystę, a na drugim (choć obu wątkom Lav Diaz poświęcił tyle samo czasu) – pary mężczyzn szukających skarbu oraz rodziny, u której obaj zdecydowali się zatrzymać. W niezwyklej sposób wątek poboczny wprowadził też Semih Kaplanoğlu w *Upadku anioła (Melegin dūsüsü, 2005)*, przez większą część projekcji portretując wykorzystywaną przez ojca Zeynep, by nagle, w połowie filmu, skoncentrować się na zupełnie jej obcym Selçuku, rozpamiętującym najpierw odejście żony, a potem jej śmierć w wypadku samochodowym. Po kilkunastu scenach, pozbawionych dialogu, rozegranych w milczeniu i kunsztownej syntezie opisu, wracamy do Zeynep, która została obdarowana przez Selçuka walizką z niepotrzebnymi już ubraniami jego zmarłej żony. I była to jedyna chwila, która połączyła oboje bohaterów i zarazem oba wątki.

Ciekawą i również niepozbawioną ukrytej metaforyki wielowątkowość zaproponował w filmie *W pokoju Wandy (No Quatro da Vanda, 2000)* Pedro Costa, który w istocie odwrócił zasady rządzące mechanizmem narracji równoległej. Kilkuogniskowy tryb opowiadania zazwyczaj poszerza kontekst zdarzeń, pozwala na konfrontację obcych sobie bohaterów, zastępuje introspekcyjną analizę potencjałem społecznej lub kulturowej syntezy. U Costy jest dokładnie na odwrót: reżyser sportretował kilkoro bohaterów, imigrantów z Afryki, którzy na przedmieściach Lizbony zamieszkują w zrujnowanym i przeznaczonym do rozbiórki domu. Lewicowy idealizm zapewne doprowadziłby reżysera do filmu ukazującego zdolność do solidaryzmu, możliwość budowy wspólnoty bądź choćby próbę nawiązania więzi. Tymczasem mikroświat Costy składa się z drobnych elementów nieukładających się w syntezę: każdy żyje w osobnym pokoju, wykonuje mechanicznie te same czyn-

ności, w milczeniu załatwia potrzeby fizjologiczne i mija się bez słowa z sąsiadem – raczej potencjalnym konkurentem i donosicielem niż współtowarzyszem niedoli. Costa jeszcze bardziej niż na przykład Michael Haneke w *71 fragmentach w przypadkowej kolejności* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) albo – sięgając po klasykę – Robert Altman w *Nashville* (1975) i *Na skróty* (*Short Cuts*, 1993) opisywał w trybach narracji mozaikowej i polifonicznej skrajną atomizację, samotność i niezdolność do komunikacji między bohaterami, naturalną w świecie nomadycznym i postkolonialnym, pełnym imigrantów i uchodźców. Pesymizm diagnozy zawarł więc nie tylko na płaszczyźnie fabularnej, ale również w warstwie narracyjnej – dobierając format opowiadania niezgodnie z jego przeznaczeniem. Powinien on bowiem służyć przypadkowym spotkaniom i wciąż prowadzonej komunikacji, tu zaś podkreślił raczej obcość bohaterów i ich wrogą obojętność.

Znaczenie poza kadrem

Nie tylko jednowątkowość i prymat chronologii pozwala odróżnić neomodernizm od dominujących formatów współczesnej narracji. Typowy dla niego jest również zabieg przesuwania kluczowych w warstwie referencyjnej zdarzeń poza obręb kadru – w przestrzeń nieukazaną bezpośrednio widzowi, choć zawartą w filmowej diegezie. Zwykle chwyt ten stanowi konsekwencję wspomnianej już arbitralności perspektyw – ustalonych na początku ujęcia i niezmiennych nawet w chwili, gdy kluczowa dla intrygi sytuacja fabularna zmienia swą lokalizację. W neomodernizmie często pojawiają się sceny zawarte w jednym tylko ujęciu, a oszczędnie aranżowane frazy montażu wewnątrzkadrowego nie dają wglądu w alternatywne wobec wyjściowego punkty widzenia kamery. Waler semantyczny zdarzeń, zniwelowany w warstwie wizualnej filmu, z całą mocą objawia się za to w sferze audialnej dzieła, zwłaszcza w kontrapunktycznej dla obrazu akustyce pozakadrowej (co pojawia się zwłaszcza w twórczości Aleksandra Sokurowa i Tsai Ming-lianga).

Bywa też tak, że przyczyną eliminacji kluczowych dla zrozumienia intrygi znaczeń staje się naturalny dla sytuacji fabularnej filmu ruch postaci, które nierzadko przesuwają się na jakiś czas w niewidoczny dla widza obszar. Z tego rodzaju sytuacją mamy do czynienia praktycznie w każdym tradycyjnym filmie – bo typowe dla motoryki bohaterów i innych obiektów jest przemieszczanie się po wewnątrzkadrowej diegezie. Rzadko jednak tego rodzaju „zniknięcie” nabiera dodatkowych referencyjnie, a niekiedy też implicytnie, znaczeń – a tak właśnie nierzadko się dzieje w neomodernizmie. Przyjrzyjmy się dwóm analogicznym scenom, z których jedna pochodzi z *Konia turyńskiego* (*A torinói ló*, 2011) Béli Tarra, a druga z *Pieśni ptaków* (*El cant dels ocells*, 2008) Alberta Serry. W obu filmach mamy do czynienia z podobną sytuacją: bohaterowie odchodzą w głąb kadru i znikają za wzgórzem, by po chwili zza niego się wyłonić i wrócić na przód ekranu. Kamera cierpliwie filmuje całą sytuację z jednej perspektywy, rezygnując ze zwyczajowego cięcia lub najazdu. W obu wypadkach decyzja narratora jest znacząca, a sam niekonwencjonalny zabieg stanowi komentarz do

zastanej sytuacji. U Tarra sugeruje, że apokaliptyczny żywioł objął już cały świat i jakakolwiek ucieczka – którą podjęliby bohaterowie – nic im nie przyniesie, wszędzie bowiem czeka ich to samo; natomiast u Serry intensyfikuje bezradność bohaterów, prowadzonych na pozór bez celu z miejsca na miejsce, niezdolnych do wytyczenia jakiegokolwiek drogi w pustynnym krajobrazie labiryntowego bezkresu.

Podczas gdy w neomodernizmie kluczowe wydarzenia rozgrywają się poza kadrem, na ekranie zaczynają królować substytuty. Tego rodzaju chwyt stosuje na przykład Eugène Green, który z elementarza swego antenata, Roberta Bressona, przejął na przykład niekonwencjonalne synekdochy. Znakomitym przykładem są choćby sceny spotkań z *Le monde vivant* (2002), które zostały sprowadzone do zbliżenia butów. W filmie tym często bywa więc tak, że nogi dwojga bohaterów zbliżają się do siebie i zatrzymują „naprzeciw siebie” i po krótkiej wymianie zdań (twarze bohaterów pozostają niewidoczne) – „rozchodzą się” w swoje strony. Green – tak jak niekiedy Bresson – usuwał tym gestem kontekst społeczny (geograficzny i kulturowy) opisywanej sytuacji. Nie obramowywał sceny naturalnym dlań planem ogólnym, pozwalającym ulokować przestrzennie zdarzenia, lecz od początku wybierał plany bliskie, by dokonać odautorskiej separacji bohaterów od jakiegokolwiek – poza fabularnym – kontekstu. „Nie obfitość światła, lecz nowy kąt widzenia polepsza *widzialność rzeczy*”[5] – mawiał Bresson.

W przestrzeń pozakadrową trafiają w neomodernizmie przede wszystkim sceny przemocy i śmierci, których graficzne szczegóły zastępowane są dźwiękiem lub kompozycją kunsztownych metonimii. Tak jest na przykład w prologu filmu *Która jest tam godzina? (Ni na bian ji dian, 2001)* Tsai Ming-lianga, gdzie scena obrazująca śmierć jednego z bohaterów została przesunięta w przestrzeń ulokowaną między dwoma silnie skonstrastowanymi ze sobą ujęciami. W pierwszym z nich zniecierpliwiony starzec, nie mogąc doczekać się lekceważącego go syna, powoli odszedł w głąb kadru i ostatecznie zniknął na werandzie. Natomiast w drugim – widzimy nieobecnego wcześniej syna, który, odwołując na cmentarz urnę z prochami rodzica, „ostrzega go” przed bliskim wjazdem taksówki do tunelu. Piękno metafory Tsaia nie zawierało się wyłącznie w prostym zabiegu przeniesienia kluczowego dla intrygi zdarzenia w elipsę czasoprzestrzenną, ale również we wprowadzeniu do filmu kunsztownej serii zestawień, opartych na klarownych antynomiach: obecność–nieobecność, dialog–monolog, otwarcie–zamknięcie i ruch–statyczność.

Być może najpiękniej śmierć – i powiązane z nią wskrzeszenie – zakomponował w *Cichym świetle (Stellet Licht, 2007)* Carlos Reygadas. Tę pierwszą ukazał nie wprost, lecz przez serię metonimicznych obrazów, układających się w rozpacz zdradzonej przez męża kobiety, której szloch korespondował ze swoistym „płaczem” nieba (deszczem i intensywną burzą). Tymczasem zmartwychwstanie reżyser przedstawił już w pełnej

[5] A. Ledóchowski (oprac. i tłum.), *Poetyka Bressona*, „Film” 1984, nr 16, s. 14.

harmonii: klarownie i – co stanowi o paradoksie całej analogii – realistycznie. Tak jakby śmierć była czymś obcym, gwałtownym i nienaturalnym, a wskrzeszenie zmarłych czymś zwykłym, niezaskakującym i spokojnym.

W tych jakże częstych w neomodernizmie paradoksach ukryta jest wewnętrzna logika i głęboki sens całego nurtu. Narracja *slow-cinema* nie jest przecież wyłącznie grą z konwencjami, ale też podstawą filozoficznej refleksji twórców, zasadą precyzowanego przez nich światopoglądu. Być może najpełniej wybrzmiewa on w konkluzjach filmów, gdy najmocniej ujawnia się retoryczna warstwa komunikacji, pełna metafor, metonimii i alegorii – czystych i klarownych, dawkowanych oszczędnie i bez nachalnego poetyzmu. Bo przed nim neomodernizm broni się równie mocno jak przed stereotypem gatunkowej dramaturgii.

Slow-cinema unika konwencjonalnych punktów kulminacyjnych. Czasem zrywa sjużet jak gdyby za wcześnie, przed pełnym wybrzmieniem zdarzeń – tak jest na przykład w nagłych puentach z *Rosetty* i *Syna* braci Dardenne. Niekiedy twórcy wprowadzają zakończenia paradoksalne dla intrygi, niebilansujące nabytych podczas projekcji doświadczeń bądź stanowiące odautorską interwencję demiurgicznego nadawcy. Niemal wszyscy moi znajomi, poproszeni przeze mnie o rekonstrukcję puenty filmu *Śmierć pana Lăzărescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, 2005), ze wzruszeniem ramion twierdzili, że bohater w finale umarł. A przecież cała niezwykłość tytułu zawiera się w tym, że, rozstając się z Lăzărescu, żegnamy go nie tylko żywego, ale nawet przewożonego na blok operacyjny. Innymi słowy, choć wszystko, co spotkało symbolicznie nazwanego bohatera (imię Dante, nazwisko pochodzące od Łazarza), było w jego wypadku osuwaniem się ku śmierci, to samej śmierci w tym filmie nie było.

Charakterystyczne dla neomodernizmu są więc albo fałszywe puenty, nieprowadzące intrygi do jakiegokolwiek konkluzji, albo tak zwane antyklmaksy, odwracające w finalnej scenie nastrój całego filmu. Nurt ten, istotnie, rzadko zdobywa się na finał pozwalający dokonać jasnego bilansu zdarzeń. Niejednokrotnie już powtarzałem, że twórcom *slow-cinema* mniej zależy na dzianiu się i zmienności, a bardziej na stałości i odczuciu trwania, a tego nie można w pełni osiągnąć w medium, które w każdorazowych realizacjach zmierza do jakiejś konkluzji.

W fabule, jak już wspomniałem, jest jeszcze trudniej. Może najbliższej tego rodzaju kina, w którym nie ma następstwa zdarzeń i puenty, znalazł się Albert Serra i Lav Diaz – bo wieńczący *Florentinę Hubaldo* monolog bohaterki nie stanowił żadnej konkluzji, lecz był powtórzeniem myśli towarzyszącej nam od dawna podczas projekcji – że żadnej zmiany w katordze Florentyny nie będzie. Z drugiej strony, nawet gdy film zmierza do jakiejś konkluzji, to nabiera ona iście kosmicznego wymiaru – jak w *Koniu turyńskim*, gdzie apokalipsą staje się powolne zanikanie bytu. I aby to wszystko pokazać, potrzebna jest nie tylko cierpliwość widza, ale też niezbędny jest dlań czas, który jest energią wszelkiej filmowej narracji. W neomodernizmie jest on też kluczowym komponentem przyjętej przez twórców poetyki, bo znaczenia odsłaniane są tu powoli i tylko najbardziej cierpliwym z widzów.