

„Kwartalnik Filmowy” nr 115 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.843>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Kamila Żyto
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-2822-8341>

Innowacja i transpozycja jako zasady ewolucji formy filmowej w twórczości Jaime’a Rosalesa

Słowa kluczowe:

forma filmowa;
kino hiszpańskie;
narracja;
Jaime Rosales;
modernizm;
neomodernizm

Abstrakt

Artykuł przedstawia twórczość reżysera Jaime’a Rosalesa, która podlega ciągłej ewolucji formalnej. Zdaniem autorki twórca ten nie goni jednak za nowością i eksperymentem charakterystycznymi dla sztuki modernistycznej, nie stosuje też zabiegów typowych dla kina neomodernistycznego. Podstawowymi zasadami, jakie rządzą rozwojem formy w kinie Rosalesa, są innowacja i transpozycja. Kategorie te pozwalają uchwycić nie tyle stały progres formy filmowej czy charakterystyczną dla narracji parametrycznych permutację zabiegów formalnych, ile specyfikę myślenia tego artysty o funkcji formy filmowej. Kino Katalończyka zostaje także wpisane w ramy narracji perturbacyjnej, bowiem forma prowadzi do zaburzeń procesu opowiadania.

Jaime Rosales – reżyser, scenarzysta i producent – jest artystą wciąż mało znanym. Filmom Katalończyka daleko do popularności, jaką cieszą się dzieła jego słynnych rodaków – Pedra Almodóvara, Alejandra Amenábara, Isabel Coixet. W jednym z wywiadów Rosales otwarcie wyznaje: *Nie oglądam kina katalońskiego ani hiszpańskiego: nie interesuje mnie ono*¹. Co więcej, trudno jego dzieła uznać za reprezentatywne dla kinematografii hiszpańskiej (nie wpisują się w żadną z tendencji czy któryś z nurtów zarówno kina narodowego, jak i kina regionów). Nawet jeśli poruszają kwestie dla niej palące (np. baskijski terrorizm w *Kuli w łeb /Tiro en la cabeza*, 2008/, kryzys ekonomiczny w *Pięknej młodości /Hermosa juventud*, 2014/), to zawsze najbardziej znaczące okazuje się to, co uniwersalne. Jorge Marco, Pablo Gracia i Julio Beltrán nazywają go *jednym z najbardziej osobliwych reżyserów naszego [hiszpańskiego] kina*, a jego filmografię uznają za *zróżnicowaną i egzotyczną*².

Wynika to częściowo z bezkompromisowości poglądów Rosalesa na temat sztuki filmowej (odrzuca on kino niepowstające na taśmie celulojowej³), a także ze znaczenia, jakie przypisuje formie filmowej. W opublikowanym przez niego zbiorze esejów zatytułowanym *El lápiz y la cámara (Ołówek i kamera)* pojęcie to powraca wielokrotnie⁴, a jego dorobek najczęściej jest zestawiany z dziełami reżyserów słynących z przywiązania do formy filmowej, takich jak Robert Bresson czy Yasujiro Ozu⁵. Tym samym Rosales zostaje umieszczony w obrębie paradygmatu kina modernistycznego oraz uznany za formalistę, i to – podążając za Davidem Bordwellem – realizującego strategię ascetyczną (lub ubogą) narracji parametrycznej, czyli taką, *w której film ogranicza swą normę do węższego zakresu procedur niż te skodyfikowane w innych normach zewnętrznych*⁶. Takie pozycjonowanie dorobku Rosalesa nie budzi większych zastrzeżeń, jednak jego twórczość domaga się również usytuowania na mapie kina współczesnego⁷. Kolejne filmy Katalończyka⁸, na przykład najnowsza *Petra* (2018) czy też *Piękna młodość*, nie tyle wydają się wykluczać go z grona autorów kina modernistycznego, ile skłaniają do poszerzenia perspektywy.

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy i w jakim stopniu Rosales pozostaje jednym z *los demás* (innych) oraz dookreślenie jego *modus operandi*. Choć wydaje się, że jego twórczość ewoluuje, to jednak nie mamy tu do czynienia z pogonią za nowością i eksperymentem charakterystycznymi dla sztuki modernistycznej. Bordwell podkreśla: *narracja parametryczna ustanawia odrębną normę wewnętrzną, często wiążąc się z niezwykle ograniczonym zakresem opcji stylistycznych. Rozwija ona tę normę na sposób addytywny. Styl wchodzi tym sposobem w zmienne relacje – dominacji bądź podporządkowania – ze sjużetem. Widz otrzymuje wskazówki do skonstruowania istotnej normy stylistycznej, rozpoznania, że styl nie jest motywowany ani realistycznie, ani kompozycyjnie, ani transtekstualnie*⁹. Tymczasem Rosales na ogół odnosi się do konkretnej normy stylistycznej (np. doku-mentalizm), ale ustanawia także swoje własne zasady, nie ograniczając zestawu wykorzystywanych zabiegów stylistycznych i nie rezygnując z innych motywacji. Chociaż jego kino się zmienia, to nie mamy tu do czynienia z progresem linearnym, rozumianym jako dodawanie nowych chwytów do wypracowanych wcześniej rozwiązań. *Petra* tylko w pewnych aspektach przypomina debiut fabularny, *Godzinę dnia (Las horas del día*, 2003), ponieważ powtórzone rozwiązania formalne zostają inaczej sfunkcjonalizowane. Ponadto choć reżyser nigdy nie rezygnuje z innowacji formalnych, to nie zawsze odgrywają one kluczową rolę. W odniesieniu do *Pięknej młodości* powiedział: *Do tej pory w moich filmach największą wagę przywią-*

zywałem do strony formalnej. (...) Ale w tym filmie najbardziej liczyła się historia. Do dziś moje filmy, moja obsesja, miały komunikować treść przez formę, ale ten film jest przede wszystkim „opowiedziany” przez bohaterów¹⁰. Obca wydaje mu się także jakakolwiek możliwość waloryzowania składowych dzieła. W jednym z esejów pisze, że w filmach, które reprezentują poziom mistrzowski, podział na to, co dodatkowe i podstawowe, nie istnieje, ponieważ wszystko jest fundamentalne¹¹. Nie jest on więc wyznawcą stylocentryczności, ponieważ styl – uwidaczniający się w formie – zostaje w jego filmach w innowacyjny sposób zorkiestrowany z innymi elementami dzieła.

Kolejne filmy Rosalesa zostaną omówione w niniejszym tekście w porządku chronologicznym, co – w moim przekonaniu – pozwoli uchwycić nie tyle linearny progres poetyki jego filmów czy charakterystyczną dla narracji parametrycznych permutację zabiegów formalnych, ile specyfikę myślenia Rosalesa o funkcji formy filmowej. Opisanie filmów w porządku chronologicznym uwypukli fakt, że reżyser tworzy dzieła bardzo różne w krótkim odstępie czasu. Jednocześnie możemy odnaleźć podobieństwa między filmami nowszymi i starszymi, od których premiery minęło wiele lat. Co więcej, metodyczne omawianie kolejno powstających dzieł – choć może zostać uznane za anachroniczne – jest konsekwencją tego, że ewolucja formy filmowej w wypadku Katalończyka ma charakter złożony i nie układa się w przewidywalny wzorec. Z kolei problemowy sposób kompozycji artykułu sugerowałaby możliwość wskazania niezmiennych cech twórczości Rosalesa i chęć opisanie spójnej poetyki filmów tego reżysera. Nie wydaje się to zasadne, bo to innowacja i transpozycja, a nie powtórzenie i wariacja¹², czynią każdy kolejny film Katalończyka dziełem autonomicznym, a jego samego twórcą osobnym.

Rosales podejmuje w swojej twórczości trud innowacji. Sam pisał o konieczności formalnych innowacji, nieuchronności poszukiwania nowych form i o tym, że kanoniczne formy realizacji nie są wystarczające¹³. Innowacja zaś dostarcza refleksji na temat sposobu reprezentowania społeczeństwa, w którym rodzi się dzieło. (...) [Ta] nowa forma to nic innego jak sposób przedstawienia świata z nowej perspektywy. To spojrzenie, gdy jest naprawdę nowe, staje się krytycznym spojrzeniem w przeszłość i nadzieją na przyszłość. Praca, która prezentuje nową formę stylistyczną, mówi nam: musimy spojrzeć na świat w inny sposób, aby go zmienić. Nowatorskie dzieło sztuki to zaproszenie do zmiany świata. To więcej niż zaproszenie: to wymóg¹⁴. W procesie twórczym zaś nie chodzi o zgłębianie tematu, ale znalezienie takiego, który pozwoli nam pomyśleć o formie filmowej i związanej z nią praktyce¹⁵. Kategoria formy jako innowacji i zmiany jest więc wpisana w sposób myślenia Rosalesa o kinie i sztuce. Dużo uwagi poświęcę w tym tekście także zagadnieniom dotyczącym narracji (trybom narracyjnym, strukturze i konstrukcji narracji), co wynika z faktu, że forma filmowa jest związana nie tylko z pojęciem stylu. David Bordwell w książce *Narration in the Fiction Film* rozdział drugi zatytułował *Narracja i forma filmowa*, a za jedną z jej zasad uznał styl. Z kolei w *Sztuce filmowej*. Wprowadzeniu zarówno opowiadanie, jak i styl są określane jako *systemy formalne*¹⁶.

Pojęcie „transpozycji” ma swoje źródła w muzyce¹⁷. Ujmowane tu jako poręczna metafora, pozwala uchwycić analogię między formami muzycznymi a ewolucją formy w twórczości Rosalesa¹⁸. W *Encyklopedii muzyki* czytamy, że transpozycja to przepisanie lub wykonanie kompozycji muzycznej (lub jej części) w innej tonacji niż jej tonacja oryginalna. Zabieg ten, polegający na przeniesieniu wszystkich dźwięków o określony interwał w górę lub w dół, jest zazwyczaj stosowany w przypadku

transkrypcji utworów na inny głos lub inny instrument i ma na celu dostosowanie do skali odmiennego aparatu wykonawczego¹⁹. Zespół środków stylistycznych Rosales przepisuje w swoich utworach tak, aby w jak najbardziej adekwatny sposób oddawały nowy temat. Rzadko jednak rezygnuje z wykorzystywanych wcześniej rozwiązań. W kolejnych filmach są one inaczej konfigurowane lub/i uzupełniane o nowe chwytły.

Innowacja i transpozycje w obrębie formy w filmach Katalończyka prowadzą widza do odczucia pozostawania na zewnątrz świata przedstawionego i obserwowania go z oddalenia, a więc do dystansacji. Kino Rosalesa nigdy nie sprawia, że emocjonalnie łączymy się z jego bohaterami, proces projekcji-identyfikacji oraz możliwość immersji w świat przedstawiony są skutecznie blokowane. Co więcej, realizm, a nawet naturalistyczny styl niektórych jego filmów często ów dystans pogłębiają.

Autor *Samotności* (*La soledad*, 2007) nie pisze o dystansacji, używa pojęcia *zaskoczenie* (hiszp. *sorpresa*). Jego głównym celem jest dążenie do pokazania tego, czego nikt jeszcze nie pokazał, stąd potrzeba metodycznego wręcz planowania. *Piękno sztuki o treści dramatycznej zależy od zawartych w niej niespodzianek i głębi jej bohaterów. Życie jest pełne niespodzianek, a my jesteśmy istotami pełnymi sprzeczności. Im bardziej film będzie przypominał życie, im lepiej będzie odkrywał jego prawdy, tajemnice i sprzeczności, tym lepszym będzie filmem*²⁰. Efektem końcowym jest więc zaskoczenie tym, co dzieło przed nami odkrywa. Rosales pozostawia odbiorcę w zdumieniu, a jest ono tym większe, im większy buduje on dystans między widzem a światem przedstawionym. W swoim eseju pisze: *W obrazie filmowym naprawdę ważne są: 1. Dystans psychologiczny, który tworzy się między widzem a tym, co się dzieje. 2. Zderzenie w montażu danego obrazu z obrazem poprzedzającym go i następującym po nim. 3. Wrażenie rozszerzonego lub skondensowanego czasu filmu, ujęcia. 4. Związek między tym, co widziane, tym, co słyszane i tym, co rozumiane*²¹.

Zaskoczenie widza i dystans, będące rezultatem przyjętej przez Katalończyka strategii, sprawiają, że jego filmy można opisać za pomocą kategorii narracji perturbacyjnej zaproponowanej przez Sabine Schlickers i Verę Toro. We wstępie do tomu *Perturbatory Narration in Film: Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement* zauważają one, że wiele współczesnych filmów wywołuje efekt niepokoju i sprawia, iż widz czuje się dezorientowany, gdyż filmy te przekraczają albo unieważniają znane schematy narracyjne, zaburzają motywacje przyczynowo-skutkowe i zacierają granice między rzeczywistością a fikcją²². Książka jest poświęcona przede wszystkim filmom, które można zaklasyfikować albo jako tzw. *puzzle films* (lub *mind-game films*)²³, albo *slow cinema* (kino neomodernistyczne)²⁴. Twórczość Rosalesa nie wpisuje się w poetykę żadnego z tych paradygmatów narracyjnych współczesnego kina, ale jest im bliska i czerpie z nich inspiracje. Niektóre jego filmy mają cechy kina „w wolnym tempie” (*Godziny dnia* czy *Kula w łeb*), inne z kolei wydają się inwariantami *puzzle films* (*Petra*). Jeszcze inne (*Samotność*, *Piękna młodość*, *Sen i cisza* /*Sueño y silencio*, 2012/) rządzą się własnymi prawami lub łączą cechy różnych paradygmatów kina. Dlatego pojęcie narracji perturbacyjnej wydaje się użyteczne. Opiera się ona na kombinacji strategii powodujących zaburzenia przyzwyczajzeń odbiorczych i komplikację formy filmowej, lecz nie jest ukonstytuowana w kontrze do innej poetyki (np. *slow cinema* jako odpowiedź na kino postklasyczne), dzięki czemu pozwala uwzględnić indywidualne idiolekty. Schlickers

i Toro wskazują na istnienie trzech kluczowych strategii przekraczania czy burzenia narracyjnej doksy: paradoks, oszustwo oraz *empuzzlement* (zdziwienie, zmieszanie, zakłopotanie). Jaime Rosales najczęściej korzysta z tej ostatniej, gdyż jest ona bliska jego koncepcji zaskoczenia. Dwie pozostałe, choć rzadziej, także pojawiają się w filmach Katalończyka. Jego kino na wiele sposobów zmusza widza do zmierzenia się z zakłóceniem odbioru przez innowacyjność i transpozycję formy (stylistycznej i narracyjnej), która dezautomatyzuje odbiór i dystansuje.

Morderstwo bez konsekwencji – *Godziny dnia*

Debiut fabularny Jaime'a Rosalesa to film, którego konstrukcją rządzi logika sprzeczna z zasadami konwencji gatunkowej, na jakiej bazuje. Główny bohater, Abel, to seryjny morderca i jednocześnie człowiek pozbawiony właściwości. W filmach fikcji (lub serialach) patologiczne skłonności seryjnych morderców często są motywowane ich obsesją, traumą albo geniuszem, co przyczynia się do udramatyzowania opowiadania (*Siedem /Seven/,* reż. David Fincher, 1995; *Milczenie owiec /The Silence of the Lambs/,* reż. Jonathan Demme, 1991; *Dexter,* 2006-2022). Wzbudzają oni wstręt, odrazę, współczucie, niekiedy sympatię, podziw i fascynację. Tymczasem Abel wywołuje zaskoczenie/zdumienie (*sorpresa*) i zakłopotanie (*empuzzlement*) widza, gdyż jest pokazana pustka, w jakiej funkcjonuje i jaką wytwarza wokół siebie. Życiowa klęska protagonisty wynika nie tylko z okoliczności społecznych, lecz także skazy tkwiącej w nim samym – z jego nieudolności, apatii, bierności, bezczynności i nieprzystosowania do życia w społeczeństwie. Ascetyzm formy filmowej służy w tym wypadku budowaniu poczucia wyobcowania.

Adolfo Bellido tak pisze o debiucie Katalończyka: *Może się komuś wydawać, że jest to film, który powstawał spontanicznie w trakcie zdjęć, że nie było żadnego przygotowania, że to obraz bez scenariusza, uwolniony od wszelkich rygorów, bez estetycznych zobowiązań, bez widocznej techniki. Ale jeśli dobrze się przyjrzeć, okaże się, że sprawy mają się zgoła odmiennie. (...) Dochodzi tu do odtwarzania rzeczywistości przez kreację filmową*²⁵. Reżyser wprowadza wiele rozwiązań formalnych, które później będą wielokrotnie transponowane na inne filmy. Wykorzystuje schemat gatunkowy, ale w taki sposób, aby całkowicie go przekształcić i pozostawić widza skonfundowanym²⁶. Strategię tę Rosales zastosuje w *Petrze*, w której w strukturze narracyjnej zintensyfikuje motywy fabularne typowe dla kina gatunkowego.

Film składa się z niepowiązanych ze sobą scen-sekwencji wpisanych w ramę narracyjną, którą stanowią ujęcia przedstawiające rzekę, rondo oraz miejski krajobraz. Następnie widzimy głównego bohatera, Abła, golącego się przed lustrem i spoglądającego na swoje odbicie. Scena ta stanowi rodzaj wprowadzenia w jego świat wewnętrzny (na zasadzie odwołania się do rekwizytorni symboli psychoanalitycznych). Dalsze wydarzenia realizują jednak założenia konwencji realistycznej, w obrębie której skupiamy się na relacjach Abła z różnymi osobami (np. matką, pracownicą, narzeczoną). Związek między kolejnymi scenami jest luźny. Charakter relacji między bohaterami wyłania się stopniowo, widz sam musi rekonstruować związki przyczynowo-skutkowe, ponieważ film nie podsuwa jednoznacznych wskazówek. Podobny zabieg, choć w bardziej radykalnym wariantcie, zostanie zastosowany w filmie *Kula w łeb*. W *Godzinach dnia* niejednokrotnie



Godziny dnia, reż. Jaime Rosales (2003)

mamy wrażenie bycia wrzuconym w środek sytuacji lub przemieszczenia się w czasie z pominięciem bliżej nieokreślonego interwału czasowego. Motywacje psychologiczne, działania bohatera, ekspozycja oraz inne zabiegi mające w kinie prowadzić odbiorcę przez opowiadaną historię zostają tu ograniczone do minimum. Pierwsze trzy sceny przedstawiają śniadanie z matką, otwarcie sklepu i rozmowę z Trini oraz spotkanie z przyjacielem. Układają się one *post factum* w przebieg dnia bohatera, ale w trakcie śniadania Abel nie wspomina ani o ekspedientce Trini i problemach w sklepie, ani o planie odwiedzenia przyjaciela. Film rozpoczyna się *in medias res*.

W najbardziej ostentacyjny sposób tego typu chwytów narracyjnych zostają zastosowane w scenach morderstw. Nawet po obejrzeniu całego filmu nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Abel zabija. Ofiarą pierwszej zbrodni pada kobieta prowadząca taksówkę. Scena pojawia się w dwudziestej minucie filmu i następuje po przedstawieniu nocy spędzonej z narzeczoną oraz obrazach ukazujących codzienność w sklepie. Widz już wie, że bohatera cechuje niski poziom kompetencji społecznych (spóźnia się na spotkanie z narzeczoną w barze i nie rozumie jej poirytowania; bez pardonowo indaguje młodą pracownicę o jej życie intymne). Nie jest jednak z żadną z kobiet w konflikcie, a jego postępowanie to nienaruszające norm społecznych *faux pas*. Morderstwa nie można więc odczytywać jako konsekwencji frustracji bohatera. Mamy raczej wrażenie, że czegoś nie wiemy, że właściwą przyczynę jego zachowania zatajono. Co ważniejsze, w tym wypadku zostaje wykorzystany chwyt braku motywacji, a nie jej niefortunnego (zbyt późnego) usytuowania w sjużecie. Co więcej, nie znamy odpowiedzi na następujące pytania: dokąd bohater jedzie taksówką?, czy zbrodnię planował?, dlaczego ofiarą staje się kobieta?, czy coś go zirytowało w trakcie rozmowy? Dość powiedzieć, że scena trwa długo, jest pokazana w sposób szczegółowy, przebiega niezakłócona w czasie. To rodzaj – korzystając z terminologii Andrzeja Zalewskiego²⁷ – narracyjnej prolongaty, ale takiej, która nie wpływa na dalszy rozwój wypadków i w żaden sposób ich nie determinuje. Życie Abela toczy się tak, jakby nic się nie wydarzyło. Nie ma śledztwa, winy, kary, niczego, co potwierdzałoby, że do zbrodni w ogóle doszło. Podobnie sprawy się mają w wypadku drugiego

morderstwa, choć tu można doszukiwać się motywacji. Abel rozstał się z narzeczoną i pokłócił z Trini, jednak żadnemu z tych wydarzeń nie towarzyszyły wybuchy agresji. Obie ofiary są przypadkowe, dla fabuły nieistotne, a sam akt przemocy przebiega analogicznie. W rezultacie widz jest zaskoczony biegiem zdarzeń, i to podwójnie: nie spodziewa się, że bohater dopuści się zbrodni, dziwi go też brak jakichkolwiek jej konsekwencji. Może oczywiście uznać, że morderstwa rozgrywają się na planie symbolicznym, czyli mają charakter wstawki quasi-subiektywnej pokazującej jego kondycję psychiczną. Może to fantazje lub plany, ale i ku takiemu motywowaniu zdarzeń przesłanek jest niewiele.

Zasadniczym tematem *Godzin dnia* staje się codzienność – nie tyle mozolna i trudna, ile pozbawiona znaczenia i zawieszona w monotonnym trwaniu. Zastosowane przez Rosalesa rozwiązania stylistyczne, podobnie jak narracyjne, sygnalizują ten problem. Stosuje on je w ograniczonym zakresie i z umiarem. W kolejnych filmach powrócą i staną się dominantą formalną, ale w ich przypadku modyfikacji ulegnie temat. Bellido słusznie zauważa, że miejsca w filmie są tak puste jak życie jego bohaterów oraz upływ godzin składających się na niekończące się dni²⁸. Reżyser buduje dystans pomiędzy widzem a bohaterem również za sprawą tego, w jaki sposób pokazuje codzienność. Wiele scen rozpoczyna się od planu ogólnego lub pełnego, kamera zdaje się obserwować protagonistów z odległości, zza drzwi, progów, co uwydatnia fakt uramowienia kadrów (widzimy framugi, ramy, szklane przepierzenia itp.). Tak zrealizowano choćby scenę śniadania z matką, pokazywaną z innego pomieszczenia. Dopiero po chwili bohaterowie są widoczni w planach bliższych, a rozmowa zostaje przedstawiona za pomocą typowej dla tego typu scen sekwencji montażowej ujęcie-przeciwujęcie. Pierwsze spotkanie Trini i Abła przed sklepem jest filmowane z przeciwległej strony ulicy. Często takie rozwiązanie bywa wzmocnione nieobecnością bohatera lub bohaterów w kadrze, niekiedy znajduje się w nim tylko jeden z rozmówców, dodatkowo zwrócony plecami do obiektywu. Wspólna kolacja kochanków i następująca po niej noc spędzona w domu rodziców Tere jest pokazana z jednego ustawienia kamery, znajdującej się na zewnątrz kuchni i sypialni, w których przebywają bohaterowie. Ich ruch jest zainscenizowany w taki sposób, że jedynie przez kilka sekund są pokazani wspólnie w kadrze. Na ogół widoczny jest tylko jeden z nich, a głos drugiego dochodzi z przestrzeni pozakadrowej. Niekiedy też kadr jest pusty. Rozmowa dotyczy rzeczy banalnych, a atmosfery nie buduje muzyka nie-diegetyczna.

Aguilera pisze, że film wyróżnia *nieobecność spektaklu*²⁹ prowadząca do hiperrealizmu typowego dla paradygmatu sztuki postmodernistycznej, ale za sprawą minimalizmu i ascetyzmu estetycznego dzieło temu jest bliżej do neomodernizmu³⁰. Gdyby nie rygorystyczny formalizm oraz dystansująca narracja, zapewne można by zaliczyć *Godziny dnia* do tego właśnie nurtu. Wyraźnie mamy tu bowiem do czynienia z ideacją technik dezorientacyjnych, które są obce narracji postmodernistycznej³¹, a istotne dla kina wysokiego modernizmu. Rosales zawiesza swój realistyczny (lub jak chce Escudero: naturalistyczny³²) w formie film na szkielet kina gatunkowego, co w połączeniu z wykorzystanymi środkami stylistycznymi stanowi innowacyjną transpozycję i sprawia, że narracja ma charakter perturbacyjny oraz prowadzi do konfuzji odbiorczej.

Ból bez krzyku – *Samotność*

Zabiegi, które są obecne w *Godzinach dnia* w ograniczonym zakresie w *Samotności* stają się podstawą narracji i strategii dystansacyjnej. Struktura narracyjna, na której opiera się *Samotność* i która podlega w tym wypadku dekonstrukcji, jest jednak odmienna, stanowi bowiem wariację na temat narracji dwuwątkowej. Bohaterkami filmu są dwie kobiety. Adela to młoda matka mieszkająca na prowincji i samotnie wychowująca syna. Jej relacja z ojcem dziecka należy do przeszłości, a przyczyny rozpadu tego związku pozostają niejasne. Druga bohaterka, Antonia, to dojrzała kobieta mieszkająca w Madrycie, gdzie prowadzi niewielki sklep spożywczy. Po śmierci męża pozostaje w szczęśliwym związku z nowym partnerem. Dwuwątkowa konstrukcja narracyjna *Samotności* koresponduje z zaproponowanym przez Bordwella modelem opowiadania sieciowego (mamy tu bowiem do czynienia z korelacją tematyczną)³³. W pewnych aspektach dzieło to wydaje się również przynależać do grupy filmów operujących – jak ujęła to Kristin Thompson – protagonistami równoległymi (*parallel-protagonists*)³⁴. Pownownie podstawę jego struktury stanowią sceny-epizody³⁵. Losy bohaterek są pokazywane naprzemiennie, lecz zazębiają się czy przecinają stosunkowo późno, kiedy kobiety nie mają już szansy się poznać. Z czasem epizody zaczynają się łączyć, trudno tu jednak mówić o klarownej hierarchizacji wątków. Łańcuch przyczynowy pozostaje rozluźniony³⁶. Wątek Adeli dominuje w pierwszej partii filmu i to z niego wyłania się historia Antonii. Kiedy młoda matka postanawia wyjechać, okazuje się, że jedną z jej współlokatorek jest córka drugiej protagonistki, Inés. Jesteśmy także skłonni podejrzewać, że to ona, jako rówieśnica Adeli, będzie postacią równorzędną. Choć historie obu kobiet są obecne od pierwszych scen filmu (ich korelacji początkowo jednak nie rozpoznajemy), to z początku Adela bardziej skupia uwagę widza (bohaterka traci dziecko w zamachu terrorystycznym). Tym bardziej zaskakuje późniejsze przeniesienie punktu ciężkości na Antonię. Innowacyjność struktury filmu polega więc na braku równoważności w traktowaniu równoległe prowadzonych wątków.

Kluczowa z punktu widzenia dramaturgii oraz budowy dzieła jest scena śmierci dziecka Adeli. Ma ona charakter perturbacyjny. Nie zostaje w żaden sposób awizowana, lecz – inaczej niż w wypadku scen morderstw w *Godzinach dnia* – widzimy, choć z opóźnieniem, jej konsekwencje. Bohaterka jedzie autobusem miejskim, gawędzi z jednym z pasażerów, inni wsiadają i wysiadają. Scena zostaje znacząco przeciągnięta (prolongata) aż do momentu wybuchu, po którym następują dwa ujęcia pokazujące dymiący autobus. W jednym z nich, zrealizowanym w planie szerokim, z oddali słychać krzyk. Następnie widzimy planszę zapowiadającą kolejny rozdział, w którym okazuje się, że Adela straciła małego Miguelita. Pewien interwał czasowy został wycięty. Brakuje scen ze szpitala, obrazów, które przedstawiałyby szok doznany po wypadku. Pustka ujęć pogłębia poczucie straty, jakiej doświadczyła bohaterka. Choć widzowie w dalszej części filmu mogą, na zasadzie znajomości konwencji czy skryptów narracyjnych, oczekiwać powolnego zapadania się w siebie bohaterki, Adela stopniowo pokonuje kryzys. Udaje się jej naprawić relacje z ojcem dziecka, zaczyna odwiedzać kawiarnie, wraca do pracy.



Samotność, reż. Jaime Rosales (2007)

Struktura wątku Antonii wygląda odmiennie. Pozornie stabilne życie kobiety z czasem się rozpada. Banalność codzienności pierwszych scen zostaje zastąpiona narastającym dramatyzmem kolejnych. Problemy zaczynają się od choroby nowotworowej najmłodszej latorośli. Potem są pokazywane pogłębiające się niesnaski między dwiema pozostałymi córkami. Nieves czuje się wyizolowana, Inés sfrustrowana, Helena zaś zdeterminowana. Kulminacja następuje wraz z nagłą śmiercią Antonii, która upada w trakcie rozwieszania prania. Scena ta trwa nazbyt długo, a jej konsekwencje są niespodziewane. Choć może się wydawać, że śmierć matki oddali od siebie córki, skłócone już wcześniej (tłem konfliktu są sprawy finansowe), żałoba je jednoczy i pozwala dojść do porozumienia. Formalna konstrukcja narracji uwydatnia rolę przypadku i zbiegów okoliczności; trajektorie losu są niezbadane i niczego nie da się przewidzieć.

Głównym zabiegiem formalnym w zakresie filmowych środków stylistycznych wykorzystywanym w celu oddania poczucia alienacji bohaterów i niemożności komunikacji między nimi jest poli wizja. Jacqueline Venet-Gutiérrez oraz Rainer Rubira-García zauważają: *Poli wizja odwołuje się do fluktuującego obrazu, który przechodzi pomiędzy różnymi konfiguracjami czasoprzestrzennymi i zmusza odbiorcę do przeformułowania renesansowej konstrukcji okna-obrazu w momencie obcowania z rzeczywistością filmową. [Poli wizja] rezygnuje z totalitaryzmu jedności na rzecz segmentacji*³⁷. Przez Rosalesa jest uzyskiwana na kilka sposobów: za sprawą wykorzystania split screenów, uramowienia kadrów, wprowadzenia w obręb kompozycji kadru segmentującego go elementu scenograficznego³⁸ czy połączenia wskazanych rozwiązań, w wyniku czego otrzymujemy wrażenie obcowania z obrazem w obrazie. Istotną funkcję pełnią przy tym relacje między uzyskanymi w ten sposób partycjami obrazu oraz ruch, który odbywa się wewnątrz nich i *przepływa* pomiędzy nimi³⁹. Tym samym wykorzystane w *Godzinach dnia* uramowienie kadru zostało tu uzupełnione o elementy innowacyjne. Rosales o poli wizji w *Samotności* mówi: *Koncepcją stojącą za wykorzystaniem poli wizji było stworzenie jednorodnego kodu na podstawie zbioru reguł, których funkcją jest zbudowanie systemu percepcji innego niż naturalny. Wyzwanie i trudność polegały na osiągnięciu pewnego dystansu i zerwaniu z naturalnym sposobem postrzegania rzeczywistości, przy czym to pęknięcie nie miało blokować tranzytu emocji*⁴⁰.

W *Samotności* pojawiają się więc ujęcia, w których widzimy bohaterów w dwóch różnych przestrzeniach tego samego mieszkania, ale za sprawą split screenu dodatkowo zostają oni od siebie oddzieleni. Wrażenie alienacji pogłębia pojawienie się w kadrze ścian, framug, progów. W scenie rozmowy Adeli z byłym partnerem, Pedrem, oboje znajdują się w jednym pomieszczeniu. Kiedy Adela jest kadrowana frontalnie, Pedro jest pokazywany bokiem. Tym samym nigdy nie rozmawiają ze sobą, lecz do siebie mówią. Ten sposób rozegrania sceny dialogowej podkreśla narastający konflikt między nimi. Pedro wyznaje, że jego sytuacja finansowa jest fatalna i prosi Adelę o pożyczkę, choć jest jej winny alimenty.

Rosales nie zawsze powiela te same rozwiązania. Scena konfliktu między siedzącymi obok siebie Inés i Heleną inaczej wykorzystuje *split screen*. Tym razem obie bohaterki są zwrócone frontalnie do kamery. Początkowo napięcie między nimi sygnalizuje tylko ich odmienny wyraz twarzy. Helena jest zadowolona, Inés wyraźnie rozgniewana. Wreszcie zwracają głowy w swoim kierunku (do wewnątrz kadru). Choć plan jest bliski, między nimi cały czas znajduje się linia po-

działu ekranu. Dodatkowo w scenach ze split screenem bohaterowie poruszają się tak, że odnosimy wrażenie ich mijania się. Postacie w rezultacie nie znajdują się w jednej przestrzeni, nawet jeśli *de facto* tak właśnie jest. Niekiedy wychodzą z kadru, a ten pozostaje pusty.

Samotność intensyfikuje i rozwija zabiegi pojawiające się w *Godzinach dnia*. Rosales wyraźnie wprowadza jednak także nowe formy oraz kodyfikuje je tak, by uzyskać odpowiedni stopień sfunkcjonalizowania. Co ciekawe, po *split screen* reżyser już nie sięgnie. Forma, zarówno na poziomie stylu, jak i narracji, w tym wypadku zwraca na siebie uwagę, i to do tego stopnia, że sama staje się dystansująca. Taki charakter ma także samotność we współczesnym świecie. Jak zauważa Escudero, śmierć zaskakuje Antonię w całkowitej samotności, mimo że zazwyczaj jest otoczona rodziną. Kontrastuje to z sytuacją Adeli, której dziecko ginie otoczone ludźmi, lecz w ten sam nagły sposób. Zasadniczym tematem filmu jest więc *samotność poprzez śmierć i śmierć w samotności*⁴¹, ta zaś wiąże się z doświadczanymi przez bohaterki pustką i izolacją. Nie wynikają one jednak – inaczej niż w *Godzinach dnia* – z ich wewnętrznej skazy czy ułomności.

Kula w oko – *Kula w łeb*

Kula w łeb to film wyjątkowy w dorobku katalońskiego reżysera. Po pierwsze, jest to jedyne jego dzieło bezpośrednio odsyłające do kontekstu społeczno-politycznego (problem baskijskiego terroryzmu). Po drugie, to obraz najbardziej radykalny i bezkompromisowy formalnie. Po trzecie, w największym stopniu opiera się na dystansacji, bazując na jednym chwycie formalnym.

W *Kuli w łeb* mamy do czynienia z historią dwóch członków Guardia Civil zabitych przez baskijskich terrorystów. Zamach miał miejsce na terenie Francji w 2007 r.⁴² Obraz pokazuje niemal dobę z życia jednego z terrorystów oraz stanowi szczegółową rekonstrukcję okoliczności tego dramatycznego wydarzenia. W materiałach polskiego dystrybutora czytamy: *To przykład bezkompromisowego kina, w którym reżyser zastosował nowatorskie środki wyrazu, w doskonały sposób oddając realia i metodykę walki z terroryzmem. Widz ma wrażenie uczestniczenia w inwigilacji. Obserwujemy anonimowego mężczyznę podczas jego codziennych czynności – praca, spotkanie z siostrą w parku, wyjście na drinka ze znajomymi, na pozór zwykłe sytuacje bez znaczenia (...)*⁴³. W opisie tym zaskakuje pewność, z jaką są referowane przedstawione na ekranie wydarzenia.

Jak zdradza Rosales, pierwsza część filmu ma charakter całkowicie fikcyjny, druga została oparta na faktach⁴⁴, co zbliża to dzieło do kina dokumentalnego w jego obserwacyjnym trybie. Struktura filmu opiera się na pokazywaniu (*showing*)⁴⁵ serii zdarzeń-epizodów. Nichols o takim trybie kina dokumentalnego pisze: *Honorowanie owego ducha obserwacji zarówno w postprodukcyjnym montażu, jak i w trakcie zdjęć zaowocowało filmami pozbawionymi komentarza „voice over”, dodatkowej muzyki czy efektów dźwiękowych, napisów, historycznych inscenizacji, zachowań powtarzanych przed kamerą, a nawet wywiadów. To, co oglądaliśmy, było dokładnie tym, co się wydarzyło, a przynajmniej takie sprawiało wrażenie*⁴⁶. *Kula w łeb* ma wszystkie wskazane cechy. To kino strukturalnie bazujące na Kracauerowskim „wątku znalezionym” i „epizodzie”⁴⁷. Trudno się domyślić, ku jakiemu celowi ciąży rozwój wypadków. Sensacyjny finał w postaci strzelaniny w centrum handlowym

i rozpaczliwej ucieczki terrorystów jest zaskoczeniem, ponieważ zrywa z zasadą opowieści wyłaniającej się z materii życia i roztapiającej się w niej. Ponadto inna niż w *Godzinach dnia* czy *Samotności* jest tu relacja między scenami-epizodami: nie dzielą ich nieokreślone elipsy czasowe, lecz zostały restrykcyjnie podporządkowane chronologii.

Przez większą część opowieści mamy wrażenie obcowania ze *slow cinema*, które cechuje *spowolnienie tempa zdarzeń i repetycje sytuacji fabularnych, odczucie niezmienności i absolutyzacja chwili czystej kontemplacji, a także wydłużenie czasu projekcji i poczucie czasoprzestrzennej próżni*⁴⁸. Zakończenie jednak burzy tę iluzję. Kluczowy jest tu moment kanonady strażaków wyrrywającej widza ze stanu kontemplacji. W tym kontekście nowego znaczenia nabiera tytuł filmu, który można interpretować w dwojaki sposób. Na poziomie znaczeń eksplicytnych chodzi oczywiście o kule, które dosięgają funkcjonariuszy Guardia Civil, lecz wydarzenie to staje się dla widza także niespodziewaną kulą w łeb procesu narracji. Ponadto Rosales wprowadza w tym filmie po raz kolejny ramy narracyjne, choć poddaje je modyfikacji. *Kulę w łeb* rozpoczyna ujęcie przedstawiające falujące morze, a kończy obraz leśnych ostępów. Zabieg ten wpisuje się w typową dla kina neomodernistycznego (i modernistycznego) *temporyzację filmowej przestrzeni*⁴⁹ oraz alegoryzację rzeczywistości, która pozostaje przy tym poznawczo wiarygodna⁵⁰.

Warstwa formalnych rozwiązań stylistycznych koresponduje także z quasi-dokumentalną strukturą filmu i jego narracją „w wolnym tempie”. Kamera nie zbliża się do bohatera, nie pada żadna kwestia dialogowa⁵¹, a pokazywane z zachowaniem dystansu codzienne czynności są zatopione w szumach i szmerach ulicy, dworców czy innych miejskich przestrzeni. Dźwięk był nagrywany w miejscu, w którym znajdowała się w danej scenie kamera, a taśma filmowa została udźwiękowiona materiałem z tych zapisów. Charakteru relacji między bohaterem a innymi postaciami możemy się jedynie domyślać, ponieważ toczące się rozmowy nie są słyszalne. W rezultacie przez ponad godzinę podpatrujemy bohatera zza szyb, z przeciwległej strony ulicy, zawsze z ukrycia. Widz znajduje się w pozycji podobnej do agentów służb bezpieczeństwa, dyskretnie obserwujących obiekt inwigilacji. W filmie dominują plany średnie, reżyser często korzysta z teleobiektywów, a ustawienia kamery nie pozwalają oglądać wydarzeń z najwygodniejszej perspektywy. Rosales zastosował także specyficzny sposób pracy z aktorami nieprofesjonalnymi. W głównego bohatera wcielił się dyrektor artystyczny jego poprzedniego filmu, Ion Arretxe. Kobietę, z którą spędza noc, gra jego narzeczona, przyjaciół odtwarzają prawdziwi przyjaciele, a nieznajomych – nieznajomi. Dialogi nie zostały wcześniej spisane, aktorzy dostawali jedynie wskazówki dotyczące tego, jaki rodzaj emocji jest pożądanym. Improwizowali więc rozmowy, jednak ekipa czekała, aż przestaną grać i zniknie teatralność ich zachowania. Dopiero wtedy zaczęto rejestrować scenę. Rosales wszystko pieczołowicie zaplanował, nie ma tu mowy o czystym zapisie obserwowanej rzeczywistości. Dedramatyzacja, rezygnacja z psychologizmu, oddalenie od centrum akcji, minimalizm i redukcja w warstwie dźwiękowej sprawiają, że film ten tylko pozornie przypomina kino neomodernistyczne czy dokumentalne. Mimo że reżyser pokazuje, iż zamachowcy to zwyczajni ludzie, których codzienność wygląda tak samo jak codzienność przeciętnego człowieka, to tematem filmu nie jest – jak w *Godzinach dnia* – monotonia codzienności.



Kula w łeb, reż. Jaime Rosales (2008)

Pustka, która trwa – *Sen i cisza*

Sen i cisza – monochromatyczne⁵², skupione na bohaterach kameralne dzieło Rosalesa – w największej mierze wyrasta z tradycji kina modernistycznego. Operuje – co stanowi element innowacji – subiektywizacją (w *Godzinach dnia* była ona jedynie symulowana), zrywając z pozornym dokumentalizmem *Kuli w łeb*. Chociaż podważa klasyczną dramaturgię, to jednak nie rezygnuje, jak choćby w *Samotności*, z budowania napięcia.

Film składa się z dwóch części, co przypomina strukturę narracyjną *Samotności* (choć brak tu dwuwątkowości). Pierwszą z nich wypełniają luźno połączone sceny stanowiące obraz życia hiszpańskiej rodziny mieszkającej w Paryżu. Egzystencja bohaterów niczym się nie wyróżnia: Oriol jest architektem, jego żona uczy w szkole, mają dwie córki. Druga część filmu, skupiona na żałobie, rozpoczyna się od wypadku samochodowego, w wyniku którego ginie jedna z dziewczynek. Zostaje powtórzony – obecny także w *Samotności* – zabieg wprowadzenia traumatyzującego wydarzenia zmieniającego losy protagonistów.

W filmie zwraca uwagę sposób kadrowania, częściowo znany już z poprzednich dzieł reżysera. Kamera na ogół zatrzymuje się tuż za progiem, dyskretnie podglądając bohaterów. Niekiedy jedna z postaci biorących udział w rozmowie znajduje się poza kadrem. Innym razem przez chwilę obserwujemy pustą przestrzeń, co zapowiada stratę – podstawowy temat filmu. Wycieczka Celi z babcią do lasu kończy się opuszczeniem kadru przez bohaterki (obie znikają w jego prawym dolnym rogu) i powolną panoramą kamery w lewą stronę. Następnie przez dłuższą chwilę jest pokazywana natura. W pierwszej części filmu przeważają kadry z centralną kompozycją, symetryczne i zbalansowane, stanowiące rodzaj portretu szczęśliwej rodziny (np. Yolanda, Oriol i dziewczynki wspólnie czytający książkę w dużym małżeńskim łóżu), podczas gdy w drugiej części takiej symetrii brak.

Rosales ponownie wykorzystuje chwyt ramy narracyjnej, ale w innej funkcji. Tym razem na początku i końcu filmu pojawiają się niediegetyczne ujęcia przedstawiające artystę (Miguel Barceló) przy pracy nad obrazami. Otwierające film płótno ukazuje poświęcenie biblijnego Izaaka, na końcu widzimy zaś przedstawienie ukrzyżowania Chrystusa. Oba motywy odnoszą się do tematu straty i związanych z nią emocji⁵³. Rama narracyjna ma charakter jawnie symboliczny. Na poziomie konstrukcji struktury narracji (dwuczęściowość, sceny-epizody) reżyser dokonuje przede wszystkim transpozycji wcześniej wykorzystywanych rozwiązań.

Także tym razem istotny, choć odmienny, jest sposób doboru aktorów. W trybie castingu wyselekcjonowano osoby, którym były bliskie doświadczenia postaci. Rosales zorganizował wyjazdy oraz spotkania, aby naturalszczyzyli nawiązali ze sobą bliskie, rodzinne więzi. Co więcej, bohaterowie noszą ich imiona⁵⁴. Podobnie jak *Kula w łeb*, tak i ten film Rosalesa jest pozbawiony muzyki niediegetycznej, ale już nie dialogów.

Najważniejsza jednak dla budowania znaczeń i innowacyjności formalnej jest konstrukcja trzech sekwencji oraz relacje, w jakie wchodzi one z pozostałymi scenami. Oparte zostały na luce i pominięciu. Pierwsza pokazuje (a właściwie ukrywa) wypadek samochodowy. Najpierw kamera skupia się na Celi siedzącej w samochodzie. Kolejne ujęcia pozbawione dźwięku, a nawet warstwy szmerów,



Sen i cisza, reż. Jaime Rosales (2012)

to obrazy drogi powrotnej (autostrada, pobocza itp.). Znacząca jest nieobecność i córki, i ojca. Co ważne, obraz się rwie, Rosales eksponuje zakłócenia, np. fragmenty perforacji. Sekwencję kończy ujęcie przedstawiające puste krzesło stojące w kuchni. W kolejnej odsłonie powraca ścieżka dźwiękowa. Nie ma obrazów wypadku czy takich, które przedstawiałyby jego skutki. Widz musi się domyślić, co zaszło, na podstawie wątych przesłanek (przebitki ze szpitalnego korytarza). Przypomnijmy: wydarzenia kluczowe w *Samotności* czy *Kuli w łeb* były eksponowane.

Druga scena przedstawia pogrzeb, potwierdzając jednocześnie, że doszło do tragedii, ale nie daje pewności co do tego, kto zginął. Znow w kadrach brak Oriola oraz Celi. Można domniemywać, że oboje nie żyją. Co najważniejsze, sekwencja trwa niezwykle długo, zaczyna się ujęciami z domu pogrzebowego – widzimy zapłakaną Yolandę, zagubioną Albę, żałobników zgromadzonych na korytarzu. Potem przenosimy się na cmentarz. Statyczna kamera pokazuje pochówek w planie ogólnym. Brak tu elips czasowych. Ujęcie zostaje po cięciu montażowym spuentowane krótkim obrazem z figurą Chrystusa w centrum. Potem okazuje się, że Oriol żyje, lecz stracił pamięć (nie pamięta ani córki, ani wypadku), a Yolanda musi mierzyć się z żałobą sama. Celia znika jednak inaczej dla matki, a inaczej dla ojca. Dla bohaterki strata jest podwójna, bowiem dotyczy i dziecka, i męża.

Trzecia ważna scena (poprzedza ją ujęcie zmarłej córki na huśtawce) pokazuje metafizyczne doświadczenie matki. Yolanda udaje się do parku, gdzie prowadzi rozmowę z dziewczynką, której głos dochodzi zza kadru. Widz zakłada (ponieważ rozmowa jest naturalna i ożywiona, a Rosales preferuje obiektywny tryb narracji), że Yolanda rozmawia z żyjącą Albą. Jednak w kolejnej scenie bohaterka samotnie wraca autobusem do domu, potem opowiada mężowi o dziwnym spotkaniu z Celią. Retrospektywnie okazuje się więc, że mieliśmy do czynienia z rodzajem subiektywizacji. Zabieg zostaje powtórzony, gdy Oriol, namówiony przez żonę, szuka w parku nieżyjącej córki. Jej obecność ponownie sugeruje dynamiczna praca kamery.

Formalna organizacja tych scen wywołuje efekt zdumienia. Po raz pierwszy Rosales celowo zwodzi widza, posługując się licznymi elipsami i pominięciami. Podobną strategię zastosuje w *Petrze*. Ponadto znane już rozwiązania oraz elementy innowacyjne ulegają w filmie transpozycji w taki sposób, że ewokują stratę i pustkę, którą generuje śmierć bliskich. Sam Rosales mówi o tym filmie, że stanowi on matrycę dla jego kina⁵⁵.

Trudne życie – Piękna młodość

Piąty film Katalończyka to najbardziej tradycyjne dzieło w jego dorobku i zarazem najsilniej zakorzenione w kontekście współczesnej hiszpańskiej rzeczywistości. Opowieść o parze młodych bohaterów zmagającej się ze skutkami kryzysu, który dotknął ten kraj w 2008 r., jest niepozbawiona eksperymentów formalnych, a jednocześnie to historia w największej mierze skupiona na bohaterach. Związek Natalii i Carlosa komplikuje nieplanowana ciąża bohaterki. Nie ma tu jednak krytyki niedojrzałości młodych ludzi i próby przedstawienia listy błędów, jakie popełnili. Natalia, w zastępstwie zapracowanej matki oraz ojca nieobecnego w życiu rodziny, opiekuje się młodszym rodzeństwem. Carlos łapie dorywcze prace, także fizyczne, aby zapewnić byt ciężko chorej matce. Pomimo braku perspektyw na przyszłość Natalia decyduje się na urodzenie i wychowanie dziecka, a chłopak stara się ją wspierać. Ich sytuacja materialna nie ulega jednak poprawie, bohaterka wyjeżdża więc w poszukiwaniu pracy do Hamburga.

Konstrukcja narracyjna ukazująca skrawki codzienności bohaterów jest luźna i epizodyczna, momentami mozaikowa. Chociaż film skupia się na jednym, chronologicznie opowiedzianym wątku, to wynikanie przyczynowo-skutkowe zostaje nadwątlone i wydarzenia stają się zrozumiałe dopiero *post factum*. Innowacyjne w filmie jest wprowadzenie obrazu stanowiącego zapis z kamery innej niż ta Rosalesa, co ma oddawać styl życia i sposób komunikacji pokolenia ukazanego na ekranie. Rozwiązania te zapowiada w pierwszej połowie *Pięknej młodości* scena, w której Natalia i Carlos decydują się dla pieniędzy na udział w filmie pornograficznym. Widz ogląda wywiad z bohaterami dzięki kamerze mężczyzny rejestrującego ich stosunek. Podobnie moment, kiedy Carlos zostaje zraniony nożem w trakcie kłótni z nieznanym, poprzedzony ujęciem Natalii robiącej zdjęcia telefonem komórkowym, zostaje zarejestrowany w taki sposób, że odchyłony od pionu o dziewięćdziesiąt stopni obraz symuluje widok z urządzenia mobilnego.

Dwie sekwencje filmu zostają zmontowane z ujęć pokazujących zawartość ekranu smartfona. O narodzinach dziecka pary i ich relacjach Rosales informuje, pokazując zdjęcia, dymki rozmów na WhatsAppie, SMS-y. Pojawiają się one na ekranie w charakterystycznym dla komunikacji ery nowych mediów frenetycznym tempie. Symboliczny komentarz do sytuacji Carlosa stanowi z kolei zapis przebiegu gry arkadowej. Awatar, którym steruje bohater filmu, mierzy się – podobnie jak on – z licznymi przeszkodami, pokonuje kolejne pułapki, często ponosząc porażkę. W podobny sposób zostają pokazane losy Natalii w Niemczech. W informacjach wysyłanych do bliskich i w trakcie rozmów na Skypie bohaterka zapewnia, że ma się świetnie. Film zamyka jednak casting do filmu porno z jej udziałem, analogiczny do tego, w którym brała udział w Hiszpanii. Scena wywo-



Piękna młodość, reż. Jaime Rosales (2014)

tuje zdziwienie, stanowi zaskakującą puente, uzmysławiającą, że sytuacja życiowa bohaterki nie uległa poprawie.

W *Pięknej młodości* Rosales wraca do wielu wcześniej stosowanych rozwiązań stylistycznych, choć tu zostają one odmiennie sfunkcjonalizowane. Kamera podpatruje bohaterów przez progi i bariery, ale jest bardziej ruchliwa, pojawia się więcej planów bliskich, ujęcia są krótsze. Często mamy też wrażenie klaustrofobicznego zamknięcia w niewielkich, dusznych i zagraconych mieszkaniach, co dobrze oddaje życiową pułapkę, w jakiej utknęli młodzi. Innym razem półzblżenia i zbliżenia podkreślają ich bliskość. Pierwsza scena, rozgrywająca się w domu Natalii, pełna rozgardiaszu i napięcia, zostaje skontrastowana ze spotkaniem kochanków w parku, gdzie dominują plany szerokie i otwarta przestrzeń. Tylko sceny pocałunków oraz pieszczot oglądamy z bliska, a bohaterowie znajdują się w jednym kadrze. Częściej są pokazywani osobno: zostają od siebie odseparowani za sprawą dzielących kadr elementów scenograficznych, takich jak słup czy lampy.

Natalię i Carlosa mieli grać aktorzy nieprofesjonalni, jednak ostatecznie wcielają się oni tylko w role przyjaciół pary. Reżyser wykorzystał za to wiedzę zaczerpniętą z rozmów z nimi. Odtwórcy głównych ról to więc aktorzy zawodowi, których z bohaterami łączą podobne doświadczenia. Reżyser postawił na świeżość i naturalność młodych ludzi, którzy oddają filmowi swoją energię.

Dominuje tu konwencja filmu dokumentalnego, ale w wariacie oddającym rytm życia doby cyfryzacji. Widoczne są także wpływy takich twórców jak bracia Dardenne, Ken Loach, Abdellatif Kechiche⁵⁶. Mozaikowy tryb narracji odzwierciedla doświadczanie rzeczywistości w dobie nowych mediów, ale także stanowi zabieg perturbacyjny. Strumień obrazów z komunikatorów czy portali społecznościowych utrudnia rekonstrukcję rozwoju zdarzeń, budując fałszywy obraz rzeczywistości oraz prowadząc do mylnych wniosków. Rosales krytykuje nowe media jako fałszujące rzeczywistość, a tym samym pozostaje wierny własnym przekonaniom o prawdzie tkwiącej w tradycyjnej formie zapisu obrazu filmowego.

Prawda sztuki, sztuka prawdy – *Petra*

O ile w poprzednich dziełach Katalończyk przedstawiał zwykłych ludzi w obliczu skrajnych doświadczeń, o tyle w *Petrze* skupia się na zamkniętym i specyficznym środowisku. Portretując mikroświat artystów i sztuki, sięga po motywy takie jak zbrodnia, zdrada, szantaż, samobójstwo, kojarzone z kinem rozrywkowym, sensacyjnym, popularnym, typowe dla kina gatunkowego czy telenowel i często służące wywoływaniu melodramatycznych emocji. Film bywa zestawiany z dziełami Michaela Hanekego (w obu wypadkach mamy do czynienia z kinem dyskomfortu)⁵⁷, a także Pedra Almodóvara (wykorzystanie konwencji melodramatu).

Historia Petry to opowieść o młodej malarce, która po śmierci matki próbuje odnaleźć biologicznego ojca. W rezultacie dziewczyna trafia do domu uznanego artysty traktującego swój talent jako sposób na zarabianie pieniędzy i drogę do sławy. Córka i domniemany ojciec okazują się osobowościami skrajnie różnymi. On jest zimny, bezwzględny w traktowaniu ludzi oraz apodyktyczny; ona delikatna, wrażliwa i otwarta.

W *Petrze* zwraca uwagę konstrukcja narracyjna filmu. Stanowi ona element innowacji, gdyż jednocześnie realizuje założenia sposobu opowiadania *slow cinema* i zawiera elementy poetyki *puzzle films*. Film ten, przez większość recenzentów porównywany do tragedii antycznej, składa się z sześciu części wyraźnie od siebie oddzielonych. Każdy kolejny akt rozpoczyna plansza z napisem informującym, o czym będzie opowiadał. Jednak kiedy się kończy, okazuje się, że był daleki od tego, co zapowiadał. Ponadto niechronologiczny układ historii sprawia, że powstają luki informacyjne, a wynikanie przyczynowo-skutkowe ulega zakłóceniu. Widz musi się domyślać, dlaczego bohaterowie zachowują się w ten czy inny sposób, kiedy indziej długo czeka, aby poznać rezultaty ich działań. Innymi słowy, nic nie jest takie, jakie się wydaje.

Dzięki zaburzeniu chronologii nowy wymiar uzyskuje także dramaturgia: inaczej jest budowane napięcie, inaczej funkcjonują punkty zwrotne czy takie zabiegi jak retardacja bądź antycypacja⁵⁸. Napis wprowadzający do rozdziału drugiego informuje, że zobaczymy, jak Petra wkracza w świat Jaume, ale ten nie pojawi się na ekranie. Poznajemy go dopiero w kolejnej, trzeciej części (na ekranie: drugiej w kolejności), która jest skupiona wokół historii Teresy, służącej w domu artysty, a kończy się równie niespodziewanym samobójstwem bohaterki. Dramat kobiety, sprowokowany zachowaniem Jaume, pozwala scharakteryzować bohatera, jednocześnie prowadząc rozwój wydarzeń w nieoczekiwanym kierunku. Część pierwsza, pojawiająca się na ekranie jako trzecia, odkrywa z kolei prawdziwy cel wizyty Petry. Niekiedy też Rosales powraca do strategii wprowadzania widza w zdumienie przez wykorzystanie elips czasowych między poszczególnymi częściami. Zdziwienie wywołuje na przykład porzucenie przez Petrę malarstwa czy jej związek z synem Jaume.

W filmie kamera często pozostaje w ruchu ciągłym, co zmniejsza liczbę cięć montażowych. Opowieść oglądamy w rytmie powolnych najazdów, odjazdów oraz panoram. Zazwyczaj wkradamy się do pomieszczenia, w którym rozmawia dwoje bohaterów. Zamiast za pomocą sekwencji ujęcie-przeciwujęcie ich dialog



Petra, reż. Jaime Rosales (2018)



Petra, reż. Jaime Rosales (2018)

zostaje pokazany przy użyciu panoramowania separującej postaci. Choć bohaterowie zajmują tę samą przestrzeń, to jednak wyraźnie wyczuwamy istniejący między nimi dystans, gdyż rzadko znajdują się w kadrze równocześnie. Ruch kamery oddaje to, jak się od siebie stopniowo oddalają i znika nadzieja na porozumienie, gdyż wszyscy kłamią z premedytacją bądź nie mówią całej prawdy o przeszłości. Monotonia w sposobie pokazywania wydarzeń zmusza do namysłu nad tym, co jest pokazywane, a nie jak zostało to przedstawione⁵⁹. Ten sposób kadrowania pojawiał się sporadycznie w *Samotności*, *Śnie i ciszy* oraz *Pięknej młodości*, tu oznacza rozpad rodziny i chłód, jaki rządzi relacjami łączącymi jej członków. Reżyser po raz kolejny w nieoczywisty sposób dokonał wyboru aktorów. W rolę Jaume wcielił się naturzszczyk Joan Botey, którego gra przywołuje na myśl koncepcję Bressonowskich modeli. W roli Petry oglądamy wnoszącą świeżość wschodzącą gwiazdę Barbarę Lennie, zaś w roli żony Jaume – Marisę Parades, znaną z filmów Almodóvara aktorkę ekspresyjną i charakterystyczną.

Petra jest filmem o kłamstwie. Życie rodziny rzeźbiarza, Petry, a nawet Teresy jest oparte na przemilczeniach, niedopowiedzeniach, ukrywaniu i oszukiwaniu. Taka też jest forma narracyjna tego dzieła. Rosales nie rezygnuje z zabiegów służących dystansowaniu widza i kontemplacyjnego tempa narracji, a jednocześnie – podobnie jak w *puzzle films* – prowadzi grę z odbiorcą, który doświadcza dyskomfortu i odczuwa konieczność podjęcia aktywności poznawczej. Poziom komplikacji – zarówno narracji, jak i fabuły – jest ograniczony, dostosowany do wymogów „kina w wolnym tempie”, dlatego film stanowi hybrydę tych skrajnych trybów opowiadania.

Twórczość Jaime'a Rosalesa jest dowodem na to, że wbrew obawom postmodernistów wciąż istnieje miejsce na innowację, nowatorstwo i eksperyment, także formalny. W jego kinie nie mamy do czynienia ani z wyczerpaniem (nawet jeśli wszystko już było), ani śmiercią autora (Barthes) czy Foucaultowskim końcem człowieka (*Samotność, Piękna młodość*), a także z Lyotardowskim kryzysem wielkich narracji (*Petra*) czy Baudrillardowską utratą realnego (*Kula w łeb*). Filmy Katalończyka, tak trudne do usytuowania w obrębie jednego paradygmatu kina, są najlepszym dowodem na to, że należy mówić raczej o polimodernizmie⁶⁰ niż o jednym dominującym modelu sztuki czy trybie narracji. Reżyser ten sytuuje się gdzieś pomiędzy, jego filmy wchodzą w dialog z dominującymi w kinie nurtami, poetykami, tendencjami czy trybami narracyjnymi, ale ich nie powielają, co czyni go jednym z *los demás*. W historii kina hiszpańskiego takim „innym” był Víctor Erice, choć analogia między tymi twórcami dotyczy przede wszystkim pozycji zajmowanej przez nich w środowisku filmowym, a nie poetyki ich dzieł.

Każdy film w dorobku Katalończyka ma jedno rozwiązanie (narracyjne lub stylistyczne) stanowiące jego dominantę formalną. Rozwiązanie to w największej mierze służy ewokowaniu głównego tematu, choć niekoniecznie jest przez niego najczęściej wykorzystywane. Pozostałe zabiegi pełnią funkcję wspierającą. W *Godzinach dnia* monotonia i beznadziejność codzienności są eksponowane za sprawą braku motywacji i rozrywania łańcucha przyczynowo-skutkowego (sceny morderstw). W *Samotności*, której temat zapowiada tytuł, kluczowym chwytem jest *split screen*. *Kula w łeb*, opowieść o zwykłości ukrytej w tym, co sensacyjne, bazuje na wykorzystaniu teleobiektywów budujących dystans. W podejmującym temat straty *Śnie i ciszy* najważniejszą rolę odgrywają prolongaty scen eksponujących pustkę kadrów. *Piękna młodość* zasadza się na chwycie mozaikowej narracji oddającej rozpad więzi międzyludzkich we współczesnym świecie. Manipulując chronologią, Rosales podejmuje w *Petrze* kwestię kłamstwa niszczącego życie bohaterów.

Podsumowując, po pierwsze, forma w kinie Rosalesa nie rozwija się według wzoru ewolucji zmierzającej w określonym kierunku czy zgodnie z zasadami progresu linearnego (dodawania kolejnych rozwiązań czyniących ją bardziej wyrafinowaną). Po drugie, filmy tego reżysera udowadniają, że innowacja i transpozycja jako zasady ewolucji formy (na poziomie zarówno stylu, jak i narracji) nie muszą się łączyć z wprowadzeniem nowych rozwiązań; często chodzi jedynie o modyfikację zabiegów wcześniej użytych. Po trzecie, reżyser, korzystając z chwytów narracyjnych (dwuwątkowość, zastosowanie schematu gatunkowego czy struktury wątku znalezionego) i warsztatowo-stylistycznych (*split screen*, uramowanie kadru, ramy narracyjne, brak muzyki niediegetycznej) w kinie już wielokrotnie eksploatowanych, mimo wszystko tworzy filmy zaskakujące widza, dezautomatyzujące proces odbioru. Tym samym innowacja, wynikająca z potrzeby transpozycji, jest obwarowana jeszcze jednym warunkiem – musi przynosić efekty na poziomie odbioru. Tylko widz zaskoczony, zdumiony – jak pisał reżyser – będzie skłonny wyciągać wnioski i zmieniać świat. Każde kolejne dzieło Katalończyka nie jest więc przykładem rozwijania własnej, odrębnej poetyki (jak np. w wypadku Federica Felliniego czy innych autorów modernizmu filmowego); za jego *licentia poetica* nie stoi także potrzeba eksperymentu formalnego (jak np. u Jeana-Luca Godarda). *Modus operandi* tego twórcy zasadza się na innowacji formy, podlegającej ciągłej transpozycji.

- ¹ À. Montoya, *Jaime Rosales: „No veo cine catalán, ni español: no me interesa”*, <https://www.elmundo.es/cataluna/2019/01/25/5c4b3b36fdddff90b28b459c.html> (dostęp: 20.05.2021).
- ² Wywiad został przeprowadzony przy okazji cyklu wykładów o znaczącej nazwie *Filmy innych* (org. *Las películas de los demás*), które odbyły się w Muzeum Pabla Serrana. J. Marco, P. Gracia, J. Beltrán, *Arte e Industria. Una entrevista a Jaime Rosales*, <http://www.zgrados.com/arte-e-industria-una-entrevista-a-jaime-rosales/> (dostęp: 25.05.2021).
- ³ *Kręcąc filmy na taśmie celuloidowej, szukając tego, co wzniosłe i trwałe, takie, które wyświetla się w salach kinowych. I do tego potrzebuję pieniędzy. I mało mnie obchodzi, skąd one pochodzą: jeśli z ministerstwa, to doskonale, jeśli od mafii, to też dobrze. Pracuję w określony sposób, ale nie patrzę z góry na inne sposoby funkcjonowania kina, platformy streamingowe itp. Mam w domu Netflix, ale chciałem się cieszyć „Roma”* [Roma, reż. Alfonso Cuarón, 2018] w kinie. *Jeśli ktoś ogląda film na telefonie komórkowym, to jego problem, mało mnie to interesuje.* À. Montoya, dz. cyt.
- ⁴ J. Rosales, *El lápiz y la cámara*, La Huerta Grande Editorial, Madrid 2017 (edycja Kindle).
- ⁵ S. Bravo Escudero, *La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson*, „Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía” 2016, nr 13, s. 305. Ozu i Bressona zestawiają z kolei Paul Schrader, pisząc o stylu transcendentnym, oraz David Bordwell, omawiając narrację parametryczną. P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Oakland-California 2018; D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Methuen&Co. Ltd., London 1985, s. 274-311.
- ⁶ D. Bordwell, *Narracja parametryczna*, tłum. T. Klys, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 20.
- ⁷ W przywoływanym już wywiadzie Rosales wskazuje, że w 2018 r. najbardziej podobały mu się filmy *Roma* Alfonsa Cuaróna oraz *Złodziejzki* Hirokazu Koreedy. Ten pierwszy zapewne ze względu na formalne wysmakowanie, drugi zaś ze względu na intymność opowiedzianej historii. Zob. *Arte e Industria. Una entrevista...* dz. cyt.
- ⁸ Jaime Rosales identyfikuje się jako reżyser europejski. Nazywając go Katalończykiem, mam na uwadze miejsce jego urodzenia.
- ⁹ D. Bordwell, *Narracja...* dz. cyt., s. 25.
- ¹⁰ Wywiad z Jaimem Rosalem dla „ABC Guionistas”: <http://www.abcgionistas.com/noticias/entrevistas/hablamos-con-jaime-rosales-sobre-el-estreno-de-hermosa-juventud.html> (dostęp: 16.10.2017).
- ¹¹ J. Rosales, dz. cyt., lok. 198.
- ¹² Wariację rozumiem tu tak, jak pojęcie to funkcjonuje w kombinatoryce – jako dowolny ciąg utworzony z elementów jakiegoś zbioru.
- ¹³ J. Rosales, dz. cyt., lok. 53.
- ¹⁴ Tamże, lok. 519.
- ¹⁵ Tamże, lok. 550.
- ¹⁶ Zob. D. Bordwell, *Narration in...* dz. cyt.; D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010 (rozdziały 3 i 8).
- ¹⁷ Próbie wykorzystania pojęć czy analogii muzycznych w teorii oraz analizie filmu podejmowali chociażby Noël Burch, Alicja Helman, Grzegorz Królikiewicz czy David Bordwell – ten ostatni, opisując narrację parametryczną, odnosił się do zasad muzyki serialnej. Ponadto pojęcie transpozycji może być wykorzystywane do analizy twórczości wielu przedstawicieli kina autorskiego, a także kina gatunkowego czy zagadnień związanych z adaptacją filmową. Zob. N. Burch, *Teoria reżyserii filmowej*, tłum. J. Mach, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1983; A. Helman, *Z zagadnień metody analizy dzieła filmowego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966; G. Królikiewicz, *Różyczka. Próba analizy filmu Orsona Welleśa „Obywatel Kane”*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2012.
- ¹⁸ Alicja Helman zwraca uwagę: *Możliwość zinterpretowania problemu formy w kinematografii wymyka się rozwiązaniom znanym z innych sztuk [np. poezji czy muzyki właśnie – K. Ż.], gdzie formy można odgraniczyć, poznawać, przedstawić w postaci schematów. W przypadku filmu sytuację odzwierciedla skala – rodzaj płynnego continuum zawartego między biegunami najsilniej zeschematyzowanych form zapożyczonych z jednej strony a pełną amorficznością wypowiedzi z drugiej.* A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 24.
- ¹⁹ Por. hasło „transpozycja” w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 908.
- ²⁰ J. Rosales, dz. cyt., lok. 106.
- ²¹ Tamże, lok. 589.
- ²² S. Schlickers, V. Toro, *Perturbatory Narration in Film: Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement*, De Gruyter, Berlin – Boston 2018.
- ²³ Zob. np. teksty Warrena Bucklanda i Thomasa Elsaessera w redagowanym przez nich tomie *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009.
- ²⁴ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Warszawa 2014.

- ²⁵ A. Bellido, *Horas vacías*, „Revista de cine Encadenados”, https://www.encadenados.org/n-40/horas_dia.htm (dostęp: 15.05.2021).
- ²⁶ Więcej na ten temat pisze José Luis Bellón Aguilera, określając film Rosalesa jako thriller psychologiczny. J. L. Bellón Aguilera, „Las horas del día”, de Jaime Rosales: *Un psycho-thriller made in Spain*, „Studia Romanistica” 2010, nr 10, s. 61-74.
- ²⁷ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
- ²⁸ A. Bellido, dz. cyt.
- ²⁹ J. L. Bellón Aguilera, dz. cyt., s. 67.
- ³⁰ Jedną z części książki autor poświadcza zresztą specyfice kryminalów w duchu *slow cinema*. Podkreśla: *Neomodernizm wykształcił (...) odmienny model kryminału, w którym napięcie jest zastępowane albo beznamiętnym trwaniem w oczekiwaniu na puenty, albo mechanicznie i szybko dokonaną zbrodnią pozbawioną gwałtownych atrakcji. Slow-kryminal zastępuje logikę następstwa zdarzeń bądź to fabułą przekształconą w rodzaj wiru lub labiryntu (jak w „Potępieniu”), bądź to refrenem stale powtarzających się scen, których drobne modulacje stają się wręcz niedostrzegalne (jak w „Słoniu” i „The Limits of Control”). Z fabuły albo całkowicie znikają motywacje przestępczych działań, albo są one ukrywane za bogatym zestawem technik dystansacyjnych*. R. Syska, dz. cyt., s. 216-217.
- ³¹ A. Zalewski, dz. cyt.
- ³² S. Bravo Escudero, *Jaime Rosales. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico*, doktorat napisany w Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música na Uniwersytecie w Kordobie pod kierunkiem prof. Pedra Poyato Sáncheza.
- ³³ D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2006, s. 95.
- ³⁴ K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge 1999, s. 45-47.
- ³⁵ Co znaczące, angielskie tłumaczenie tytułu filmu brzmi *Solitary Fragments*.
- ³⁶ Problematykę narracji epizodycznej szerzej omawia Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018, s. 227-252.
- ³⁷ Pojęcie poli wizji może być różnie rozumiane i definiowane, co szczegółowo omawiają Jacqueline Venet-Gutiérrez oraz Rainer Rubira-García, wprowadzając terminy: *pantalla partida o dividida* (ang. *split screen*), *polivisión* (ang. *polyvision*), *multipantalla* (ang. *multi screen*). W niniejszym artykule w odniesieniu do filmu Rosalesa stosuje je w sposób przez nich zaproponowany, a więc *jako narzędzie formalne, które*
- strukturyzuje dyskurs jako zamknięty układ zależności wynikający z dominacji i podporządkowania*. J. Venet-Gutiérrez, R. Rubira-García, *De la forma visible a la materia sensible: la polivisión sobre el sujeto en el filme „La soledad”* (Jaime Rosales, 2007), „Revista Latente” 2019, nr 17, s. 141 i 144.
- ³⁸ Sam reżyser, podobnie jak niektórzy badacze, nie traktuje tego zabiegu jako formy poli wizji. Jednak w moim przekonaniu jest to jedna z jej odmian, choć najmniej inwazyjna i perturbacyjna, nabierająca znaczenia w połączeniu z innymi jej formami.
- ³⁹ J. Venet-Gutiérrez, R. Rubira-García, dz. cyt., s. 139-157.
- ⁴⁰ Wypowiedź reżysera, która pojawia się w dodatkach towarzyszących edycji jego filmów na DVD. Jaime Rosales, *La soledad (la entrevista con Jaime Rosales)*, Initial Series, DVD.
- ⁴¹ S. Bravo Escudero, *Jaime Rosales...* dz. cyt., s. 77.
- ⁴² Więcej na ten temat: J. A. Rodríguez, *ETA mata en Francia a un guardia civil que buscaba a un „comando”*, „El País” 2007, http://elpais.com/diario/2007/12/02/espana/1196550002_850215.html (dostęp: 15.05.2021).
- ⁴³ <https://www.filmweb.pl/film/Kula+w+w+%C5%82eb-2008-490014/descs> (dostęp: 10.05.2021).
- ⁴⁴ Wywiad zamieszczony w dodatkach do wydania DVD filmu. *Tiro en la Cabeza (la entrevista con Jaime Rosales)*, Initial Series, DVD.
- ⁴⁵ Podział na narrację i monstrację (ang. *showing i telling*) w teorii literatury wprowadza André Gaudreault, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literatura and Cinema*, University of Toronto Press, Toronto 2009.
- ⁴⁶ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. M. Heberle, D. Rode, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 23.
- ⁴⁷ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- ⁴⁸ R. Syska, dz. cyt., s. 43.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ Tamże, s. 161.
- ⁵¹ Jak pisze Escudero, w filmie słyszymy tylko jedno słowo: *txakurra*, co po baskijski oznacza „pies”, ale w języku nieformalnym bywa używane na określenie agentów służb specjalnych. S. Bravo Escudero, *Jaime Rosales...* dz. cyt., s. 113.
- ⁵² Taśma czarno-biała o grubym ziarnie oddaje emocje bohaterów stojących w obliczu ekstremalnego doświadczenia. W filmie pojawia się tylko jedno ujęcie w kolorze, ale – jak pisze

Escudero – nie jest ono motywowane narracyjnie, lecz estetycznie. Tamże, s. 130.

⁵³ Boquerini, *Jaime Rosales: „Estoy en fase de exploración”*, „ABCdesevilla” 2012, <http://sevilla.abc.es/20120523/cultura/rc-jaime-rosales-estoy-fase-201205232043.html> (dostęp: 10.04.2021).

⁵⁴ S. Bravo Escudero, *Jaime Rosales...* dz. cyt., s. 121.

⁵⁵ *Jaime Rosales, la rara avis del cine español: „No me convence el dogma, sino la espiritualidad”*, „20 minutos” 2012, <http://www.20minutos.es/noticia/1500078/0/jaime-rosales/cineasta/sueno-y-silencio/> (dostęp: 10.05.2021).

⁵⁶ E. Iglesias, *Entrevista a Jaime Rosales*, „El Confidencial” 2014, https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-05-18/jaime-rosales-conlaprecariedad-el-dinero-se-convierte-en-untema-recurrente_131876/ (dostęp: 10.04.2021).

⁵⁷ [https://www.elantepenultimomohicano.com/2018/05/festival-de-cannes-criticas-letto-sorry-](https://www.elantepenultimomohicano.com/2018/05/festival-de-cannes-criticas-letto-sorry-angel-yomeddine-petra-border-one-day-sextape.html)

[angel-yomeddine-petra-border-one-day-sextape.html](https://www.elantepenultimomohicano.com/2018/05/festival-de-cannes-criticas-letto-sorry-angel-yomeddine-petra-border-one-day-sextape.html) (dostęp: 20.05.2021).

⁵⁸ K. Żyto, *Petra*, „Edukacja filmowa.pl”, <https://edukacjafilmowa.pl/petra-2018/> (dostęp: 8.09.2021).

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Jak pisze Rudrum: *Idea polimodernizmu ma (...) na celu zakwestionowanie przyjętych założeń, że nowoczesność dobiegła końca wraz z postmodernizmem. Świat postprawdy jest jednocześnie światem nowoczesnym i światem polimodernistycznym – jednocześnie hipermodernistycznym i alternodernistycznym, digimodernistycznym i remodernistycznym. Zob. D. Rudrum, *The Polymodern Condition: A Report on Cluelessness*, w: *New Directions in Philosophy and Literature*, red. D. Rudrum, R. Askin, F. Beckman, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019, s. 37.*

Kamila Żyto

Dr hab., prof. Uniwersytetu Łódzkiego (adiunkt w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych); współpracuje z Młodzieżową Akademią Filmową „Bliżej kina”, Centralnym Gabineciem Edukacji Filmowej w Łodzi, Polskim Instytutem Sztuki Filmowej (przy projektach „Filmoteka Szkolna”, „Akademia Polskiego Filmu”), Dyskusyjnym Klubem Filmowym Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi; jest również wykładowczynią Akademii Muzycznej w Łodzi oraz Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Aleksandrowie Łódzkim; prowadzi także zajęcia filmowe w Instytucie Badań Literackich PAN i Instytucie Sztuki PAN. Opublikowała dwie książki autorskie: *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (2010) oraz *Film noir i kino braci Coen* (2017). Współredagowała tomy *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa* (2011), *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* (2011) oraz *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (2011), *Autorzy kina europejskiego VII* (2018). Regularnie publikuje recenzje na portalu EdukacjaFilmowa.pl. W kręgu jej zainteresowań znajduje się: kino polskie (ze szczególnym uwzględnieniem wątków związanych z wizerunkami Żydów i relacjami polsko-żydowskimi oraz twórczości Roberta Glišńskiego), kino amerykańskie (kino *noir*, zarówno klasyczne, hollywoodzkie z lat 40. i 50., jak i współczesne filmy *neo-noir*, w tym twórczość braci Coen) oraz kino świata hiszpańskojęzycznego (głównie twórczość Carlosa Saury czy Juana Antonia Bardema z okresu późnego frankizmu i transformacji). Prywatnie jest wielbicieleką literatury pięknej i podróży.

Bibliografia

- Bellido, A.** [b. d.] Horas vacías. *Revista de cine Encadenados*. http://www.encadenados.org/n40/horas_dia.htm
- Bordwell, D.** (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen&Co. Ltd.
- Bordwell, D.** (2010). Narracja parametryczna (tłum. T. Kłys). *Kwartalnik Filmowy*, (71-72), ss. 6-45.
- Bordwell, D., Thompson, K.** (2010). *Sztuka filmowa. Wprowadzenie* (tłum. B. Rosińska). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Bravo Escudero, S.** (2016). La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (13).
- Bravo Escudero, S.** (2018). *Jaime Rosales. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico* (niepublikowany doktorat). Córdoba: Universidad.
- Helman, A.** (1991). *Słownik pojęć filmowych* (t. 2). Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Kracauer, S.** (1975). *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości* (tłum. W. Wertenstein). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Marco, J., Gracia, P., Beltrán, J.** (2019). *Arte e Industria. Una entrevista a Jaime Rosales*. <http://www.zgrads.com/arte-e-industria-una-entrevista-a-jaime-rosales/>
- Montoya, À.** (2019). *Jaime Rosales: „No veo cine catalán, ni español: no me interesa”*, <https://www.elmundo.es/cataluna/2019/01/25/5c4b3b36fdddf90b28b459c.html>
- Nichols, B.** (2013). Typy filmu dokumentalnego (tłum. M. Heberle, D. Rode). W: D. Rode, M. Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.
- Rosales, J.** (2017). *El lápiz y la cámara*. Madrid: La Huerta Grande Editorial.
- Rudrum, D.** (2019). The Polymodern Condition: A Report on Cluelessness. W: D. Rudrum, R. Askin, F. Beckman (red.), *New Directions in Philosophy and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Schlickers, S., Toro, V.** (red.) (2018). *Perturbatory Narration in Film: Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzlement*. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Syska, R.** (2014). *Filmowy neomodernizm*. Warszawa: Avalon.
- Thompson, K.** (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Venet-Gutiérrez, J., Rubira-García, R.** (2019). De la forma visible a la materia sensible: la polivisión sobre el sujeto en el filme „La soledad” (Jaime Rosales, 2007). *Revista Latente*, (17).
- Zalewski, A.** (1998). *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Żyto, K.** (2021). „Petra”. Edukacja filmowa.pl. <https://edukacjafilmowa.pl/petra-2018/>

Keywords:

film form;
Spanish cinema;
narration;
Jaime Rosales;
modernism;
neomodernism

Abstract

Kamila Żyto

Innovation and Transposition as the Principles of Evolution of Film Form in the Work of Jaime Rosales

The article discusses the work of filmmaker Jaime Rosales. His subsequent films have undergone a significant formal evolution. But in that case, we are dealing neither with the pursuit of novelty and experimentation characteristic of modernist art, nor with approaches typical of neomodernist cinema. The basic principles that govern the development of form in Rosales' cinema are innovation and transposition. These categories allow to grasp not so much constant progress or the permutation of formal procedures, characteristic of parametric narration, as the artist's way of seeing the function of film form. The cinema of the Catalan author is also inscribed in the framework of perturbatory narration, as the form leads to a distortion of the narrative process.