

MARIA BOGUSZEWICZ¹

NOWE (EKO)KINO GALISYJSKIE KRAJOBRAZ I TOŻSAMOŚĆ

Słowa kluczowe: Galicja, Nowe Kino Galisyjskie, krajobraz, tożsamość, ekokino

Galicja² to region w północno-zachodniej Hiszpanii, który – podobnie jak Katalonia i Kraj Basków – jest zaliczany do „narodowości historycznych” Hiszpanii (termin użyty w Konstytucji z 1978 roku). Są to te narodowości, które w okresie średniowiecza stworzyły odrębne organizmy państwowe (królestwa i hrabstwa), stanowiące odniesienia historyczne dla współczesnych ruchów narodowościowych na tych terenach. We wszystkich trzech regionach występują w mniejszym lub większym stopniu tendencje separatystyczne i wszystkie charakteryzują się wyraźnymi różnicami kulturowymi i językowymi w stosunku do reszty Hiszpanii. Są to też jedyne regiony³, gdzie języki miejscowe są językami urzędowymi (obok hiszpańskiego). O ile Katalonia i Kraj Basków od XIX wieku intensywnie się uprzemysławiały, o tyle Galicja utrzymała swój rolniczy charakter ze stosunkowo niewielkimi ośrodkami miejskimi rozproszonymi po całym terytorium. Poza uprawą roli i hodowlą ważną gałęzią gospodarki regionu jest rybołówstwo i zbieractwo skorupiaków. Kultura galisyjska jest więc kulturą o wiejskim rodowodzie, w której środowisko naturalne, zwłaszcza góry i ocean, zajmują ważne miejsce.

¹ Uniwersytet Warszawski; ORCID: 0000-0002-4042-2844; m.boguszewicz@uw.edu.pl.

² Galicję jako region Hiszpanii w języku polskim można zapisać na dwa sposoby: Galicja lub Galicia. Podobnie z językiem i nazwą mieszkańców regionu: galisyjski/galicyjski, Galisyjczyk/Galicyjczyk. W niniejszym artykule stosuję nazwę regionu Galicja, przymiotnik galisyjski oraz nazwę mieszkańca Galisyjczyk.

³ Odnoszę się tutaj do idei regionu, a nie konkretnych wspólnot autonomicznych, jako że nie pokrywają się one z historycznym i kulturowym zasięgiem Katalonii czy Kraju Basków.

Po okresie średniowiecznego rozkwitu kultury galisyjskiej, który dotyczył przede wszystkim literatury, nastąpiły tzw. wieki ciemne (XVI–XVIII w.), podczas których w Galicji nie używano rodzimego języka w piśmie, chociaż większość społeczeństwa posługiwała się nim w swoich codziennych rozmowach. Wraz z publikacją *Pieśni Galisyjskich (Cantares Gallegos)* Rosalí de Castro w 1863 roku odrodziła się literatura piękna Galicji i do dziś jest to najprężniej rozwijająca się gałąź kultury tego regionu. Tymczasem kinematografia galisyjska do niedawna właściwie nie istniała. Podczas gdy po wojnie domowej powstawały w innych regionach Hiszpanii firmy produkcyjne i szkoły filmowe, w Galicji co najwyżej kręcono kroniki filmowe i dokumenty, a niektórzy z reżyserów hiszpańskich o pochodzeniu galisyjskim wybierali Galicję na scenerię swoich fabuł. Dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku, a zwłaszcza po transformacji ustrojowej i ustanowieniu autonomii, w Galicji pojawił się raczkujący przemysł filmowy. Pierwsze produkcje to przede wszystkim krótkie metraże oraz materiały audiowizualne Telewizji Galisyjskiej. Poza kilkoma filmami długometrażowymi⁴ z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych sytuacja zasadniczo nie uległa zmianie aż do drugiej dekady XXI wieku.

Punktem zwrotnym był rok 2010, kiedy Rząd Autonomiczny Galicji (Xunta de Galicia) zmienił politykę finansową wobec twórców filmowych. Subsydia dla produkcji audiowizualnych były co prawda przyznawane już wcześniej, jednak dopiero wtedy włączono w nie kategorię tzw. twórczego dokumentu (*documental creativo*) oraz otwarto konkurs dla osób fizycznych, co pozwoliło na wejście do systemu reżyserów spoza mainstreamu. Pierwszym, który skorzystał na tej zmianie, był Oliver Laxe z filmem *Wszyscy jesteście kapitanami (Todos vós sodes capitáns, 2010)*, który został uhonorowany licznymi nagrodami⁵, między innymi nagrodą FIPRESCI na Festiwalu w Cannes. Po nim pojawił się szereg kolejnych młodych twórców gotowych na kręcenie filmów na granicy opłacalności (dofinansowanie do produkcji wbrew temu, co można by sądzić po efektach, było nader skromne). Owa nowa fala została ochrzczona mianem Nowego Kina Galisyjskiego, które charakteryzuje się eksperymentalnym, nowatorskim charakterem. Do jego twórców poza wspomnianym już Oliverem Laxe zaliczają się również: Peque

⁴ Warto tu wymienić film *Sempre Xonxa* Chano Piñeiro z 1989 roku, który osiągnął sukces, zappełniając sale kinowe w Galicji.

⁵ Ich dokładna lista jest dostępna np. na stronie firmy produkcyjnej Zeitun Films: <https://www.zeitunfilms.com/?portfolio-item=todos-vos-sodes-capitans>.

Varela, Xurxo Chirro, Eloy Enciso, Lois Patiño, Ángel Santos, Lara Baceło, Sonia i Miriam Albert Sobrino, Susana Rey, Xacio Baño, Sandra Sánchez, Alberte Pagán, Sonia Méndez, Diana Toucedo czy Álvaro Gago Díaz.

Podobne nowe fale miały miejsce równolegle w dwóch pozostałych regionach „narodowości historycznych”. Zarówno kino baskijskie, jak i katalońskie intensywnie rozwijały się od początku XXI wieku (katalońskie nawet już od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku) i w obu przypadkach, podobnie jak to miało miejsce w Galicji, decydującym czynnikiem była pomoc publiczna dla produkcji w językach rodzimych. W Kraju Basków boom zaczął się w 2005 roku, kiedy doszło do porozumienia pomiędzy producentami, baskijską telewizją publiczną i Rządem Autonomicznym, na podstawie którego postanowiono, że w ramach dotacji musi powstać przynajmniej jeden film w *euskara*⁶ rocznie (od 2008 roku dwa filmy rocznie). Poskutkowało to wysypem nowych talentów, takich jak Asier Altuna, Telmo Esnal, Jon Garaño czy José Mari Goenaga. Altuna, reżyser obsypany nagrodami *Witaj w domu!* (*Aupa Etxebeste!*, 2005) i *Babki* (*Amama*, 2015), zapytany o wspólny mianownik kin w językach mniejszościowych mówi o ich niekomercyjnym charakterze, sprawiającym, że filmowcy są bardziej autonomiczni i kreatywni (Fresneda Delgado i Nerekan Umaran 2017). W przypadku kina baskijskiego mały budżet i brak wielkich gwiazd sprawiły, że twórcy skupili się przede wszystkim na fabule, która miała uczynić te filmy atrakcyjnymi dla publiczności. W związku z tym kino baskijskie ostatnich dwóch dekad zostało zdominowane przez komedie.

Kino katalońskie natomiast z trudem można zaliczyć do tzw. małych kin czy kin mniejszych, jako że kataloński przemysł filmowy stanowi mniej więcej 40% całego przemysłu filmowego Hiszpanii. Niemniej jednak dotacje Katalońskiego Instytutu Produkcji Kulturalnych (Institut Català de les Empreses Culturals) oraz działalność Akademii Kina Katalońskiego (Acadèmia del Cinema Català) wsparty użycie języka rodzimego oraz wymusiły bardziej narodowy charakter filmów (kryterium językowe i treściowe), co zaowocowało mnogością produkcji o tematyce historycznej, chociaż wzbogaciły się też takie gatunki jak horror czy fantastyka. Jedną z cech charakterystycznych nowej fali kina katalońskiego jest silna reprezentacja kobiet. Wystarczy wymienić takie reżyserki jak Carla Subirana, Neus Ballús, Eva Vila, Roser Aguilar, Carla Simón, Elena Martín, Mercedes Álvarez czy Leticia Dolera.

⁶ Nazwa standaryzowanego języka baskijskiego w tymże języku.

Bardzo istotnym czynnikiem rozwoju niezależnego kina katalońskiego (a przy okazji także galisyjskiego, co poruszę jeszcze w dalszej części tekstu) było stworzenie nowych kierunków studiów magisterskich z zakresu kreatywnego filmu dokumentalnego na Uniwersytecie Barcelońskim i Pompeu Fabra. W rezultacie pojawiło się nowe pokolenie reżyserów i reżyserki, których wizytówką było eksperymentalne, alternatywne, hybrydowe kino inspirowane tradycjami dokumentalnymi, ale niezamykające się w nich (Comella Dorda 2010). Te nowe tendencje bywały nazywane „barcelońską szkołą filmu dokumentalnego” (*escuela de cine documental de Barcelona*) lub „nowym kinem katalońskim” (*nuevo cine catalán*), ale nie doczekały się, podobnie zresztą jak w przypadku nowej fali kina baskijskiego, żadnej etykiety, która przylgnęłaby do młodych filmowców z Galicji tak trwale i skutecznie, jak Nowe Kino Galisyjskie.

Te „peryferyjne” produkcje z Półwyspu są zwrócone ku niezależnemu kinu światowemu i w niewielkim stopniu wpisują się w kontekst hiszpańskiego przemysłu filmowego. Kontakty reżyserów galisyjskich, baskijskich czy katalońskich z kinem hiszpańskim⁷ są raczej szorstkie i nie prowadzą do twórczej wymiany. Wystarczy przytoczyć gorzkie słowa Olivera Laxe, najbardziej uhonorowanego nagrodami (trzy festiwale w Cannes), najbardziej rozpoznawalnego (światowa dystrybucja ostatniej produkcji) i najbardziej kasowego (największa oglądalność tejże produkcji w historii kina galisyjskiego) reżysera Galicji: „Dwa ostatnie razy, kiedy wróciłem z Cannes z nagrodami, miałem idealistyczne przekonanie, że od tej pory moja sytuacja w Hiszpanii zmieni się diametralnie. Ależ byłem naiwny! Na przykład *Sifa ognia* została dwukrotnie odrzucona przez hiszpańską telewizję publiczną, teoretycznie telewizję dla wszystkich Hiszpanów, i już pięć razy składałem wnioski o finansowanie projektów, na które nie dostałem ani euro od tego kanału uważanego za wizytówkę Hiszpanii” (tłum. własne, Laxe i Aparicio 2019, 18). Laxe przywołuje również przykład katalońskiego reżysera Alberto Serra, który w 2019 roku został nagrodzony w Cannes w sekcji *Un Certain Regard* i którego film powstał dzięki kapitałowi francuskiemu. „Ja i Albert pokazaliśmy w sumie siedem filmów w Cannes. Który z tych filmów został wsparty przez telewizję narodową?” (tłum. własne, Laxe i Aparicio 2019, 18), pyta retorycznie galisyjski reżyser i konkluduje: „Moje filmy dostały

⁷ Należy tu zwrócić uwagę, że kina galisyjskie, katalońskie i baskijskie to również kina hiszpańskie. Nawet jeśli zastosujemy kryterium językowe, to w tych regionach obok produkcji w językach rodzimych powstają też filmy w języku hiszpańskim.

cztery nagrody i trzy razy były pokazywane w Cannes. Jeśli to są peryferia kina hiszpańskiego, to znaczy, że ma ono poważny problem strukturalny” (tłum. własne, Laxe i Aparicio 2019, 18).

O ile więc trudno mówić o jakimkolwiek dialogu między kinem galisyjskim a hiszpańskim w rozumieniu centralistycznym, o tyle reżyserzy z Galicji uważnie przypatrują się temu, co dzieje się w Katalonii i Kraju Basków. Wzajemne kontakty nie ograniczają się do znajomości wspólnych kontekstów, ale polegają na intensywnej i głębokiej wymianie myśli, inspiracji, a nawet bezpośredniej współpracy. Dla przykładu można wymienić choćby współpracę pomiędzy Dianą Toucedo i Evą Vilą (ta pierwsza montowała film *Penélope* wyreżyserowany przez katalońską reżyserkę). Z kolei Álvaro Gago przyjaźni się z Mikelem Gurreą, baskijskim reżyserem. Twórcy z tych regionów oglądają produkcje swoich kolegów z „peryferii” i komentują je (jak Laxe w powyżej cytowanym wywiadzie czy Iratxe Fresneda pisząca o tym właśnie twórcy w baskijskim piśmie *Naiz*). Gago i Laxe zapytani wprost o związki z kinem Katalonii i Kraju Basków stwierdzili, że pomiędzy tymi trzema kinematografiami istnieje „pokrewieństwo”⁸.

NOWE KINO GALISYJSKIE

Termin „Nowe Kino Galisyjskie” został wprowadzony przez krytyka Martina Pawley’a, a następnie spopularyzowany przez José Manuela Sandę i Xurxo González. Od czasu, gdy Pawley zatytułował swój artykuł w *Xornal de Galicia* „2010 rokiem Nowego Kina Galisyjskiego” (2010, o ano do Novo Cinema Galego), określenie to było wielokrotnie kwestionowane zarówno przez badaczy i krytyków, jak i samych twórców. Isabel Martínez Martínez, jedna z najważniejszych specjalistek w tym temacie, podkreśla różnorodność tematyczną i formalną produkcji zaliczanych do Nowego Kina Galisyjskiego i stwierdza, że w rzeczywistości trudno mówić o jednorodnej szkole filmowej. Niemniej jednak widzi w Nowym Kinie Galisyjskim cechy grupy, której członkowie obserwują się wzajemnie, inspirują i niekiedy współpracują (Martínez Martínez 2015). Przyjęto się definiować Nowe Kino Galisyjskie za pomocą kilku kryteriów zaproponowanych przez wspomnianą już Martínez Martínez niedługo po pojawieniu się tego nurtu: użycie technologii

⁸ Opinia wyrażona podczas debaty w trakcie Sympozjum Studiów Galisyjskich w Lubbock (USA) w październiku 2023 roku.

cyfrowych, autoprodukcja, wykorzystanie nowych technologii w dystrybucji (np. platformy Vimeo) oraz *amateurismo* i kinofilia (Martínez Martínez 2012 i 2015, Suárez 2014). Te podstawowe kryteria bywały z czasem wzbogacane, zwłaszcza wobec dynamicznej ewolucji twórców Nowego Kina Galisyjskiego, dodano: eksperymentalny, awangardowy i hybrydowy charakter filmów, a także rola środowiska naturalnego jako elementu tożsamości kulturowej Galisyjczyków (np. Colmeiro 2017, Amago 2018). W części najnowszych tekstów poświęconych Nowemu Kinu Galisyjskiemu odchodzi się już od tej pierwotnej definicji, zwracając uwagę w głównej mierze właśnie na ten ostatni element, a więc wrażliwość ekologiczną reżyserów i reżyseerek z tego kręgu, ale niekoniecznie już w ścisłym powiązaniu z tożsamością regionalną (np. Moreiras Menor 2021, Redondo Neira 2021). Niemniej jednak kryteria ustanowione przez Martínez Martínez w 2012 roku nigdy nie zostały powszechnie zakwestionowane i bywają nadal podawane jako obowiązujące w najnowszej literaturze przedmiotu (np. Roca-Baamonde i Pérez-Pereiro 2021). Celem tego artykułu nie jest jednak podważanie pierwotnych definicji, a jedynie zwrócenie uwagi, że stosowanie terminu „Nowe Kino Galisyjskie” do nowszych produkcji z Galicji bez jego rewizji nie jest już zasadne.

O ile dwa pierwsze kryteria sformułowane przez Martínez Martínez można przyjąć właściwie bez zastrzeżeń (choć np. wspomniany już Oliver Laxe kręci większość swoich filmów na taśmie 16 mm, podobnie jak Lois Patiño w najnowszym filmie *Samsara*, 2023), o tyle nad dwoma pozostałymi należałoby się jednak pochylić.

Kinofilia rozumiana jest tutaj jako postawa zaangażowana (kręcenie filmów bez lub z minimalnym dofinansowaniem, wybór kina niekomercyjnego, eksperymentowanie z formą i treścią jako wkład w rozwój ekspresji filmowej itd.; Martínez Martínez 2012). Określenie to można również odnieść do twórczego dialogu, jaki filmowcy tego nurtu prowadzą z jednej strony z klasykami kina (np. Laxe powołuje się na Tarkowskiego i Bressona⁹, Lois Patiño – na Kiarostami¹⁰, Álvaro Gago – na braci Dardenne¹¹, i nie są to oczywiście jedyne ich inspiracje), z drugiej – z najnowszymi trendami w niezależnym kinie światowym. W odniesieniu do tego ostatniego, jako odbicie alternatywnych prądów międzynarodowych, Roca-Baamonde

⁹ Np. w wywiadzie z Janem Pelczarem w *Przekroju* (Laxe i Pelczar 2020).

¹⁰ Np. w wywiadzie dla *Caiman: Cuadernos de Cine* (Patiño i Pena 2023).

¹¹ W wywiadzie dla *Cineuropa* (Gago i Rivera 2023).

i Pérez Pereiro (2021) sygnalizują kontemplacyjny rytm tych filmów, radykalną oszczędność stylistyczną, skrajność ruchów kamery (kamera nieruchoma lub w intensywnym ruchu) i brak muzyki niediegetycznej¹².

Wskazane przez tę samą badaczkę *amateurismo* jako cecha charakterystyczna dla członków grupy jest natomiast trudne do obrony, biorąc pod uwagę wyśmienitą wręcz edukację w najlepszych ośrodkach sztuki filmowej w Hiszpanii (głównie w Barcelonie) i na świecie (np. Gago studiował w Chicago i Londynie, Patiño w Nowym Jorku) większości najważniejszych przedstawicieli Nowego Kina Galisyjskiego. Mimo iż intencją Martínez Martínez (2012, 2015) było zwrócenie uwagi na możliwości, jakie dają technologie cyfrowe (żeby kręcić na tradycyjnej taśmie filmowej, trzeba zdobyć specjalistyczne umiejętności), spostrzeżenie to nie wydaje się trafione również dlatego, że choć faktycznie obecnie wszyscy mamy kamerę w telefonie, nie znaczy to, że każdy z nas może od ręki stać się cenionym i nagradzanym reżyserem. Jak wspominała w jednym z wywiadów Iratxe Fresneda, reżyserka z równoległej nowej fali kina baskijskiego, zmiana kamery tradycyjnej na cyfrową wcale tak wiele nie zmienia. Nadal trzeba wiedzieć, jak robić dobre filmy, i nadal jest to zadanie kosztowne (Fresneda i Fernández 2019).

O ile trudno określać reżyserów Nowego Kina Galisyjskiego jako amatorów czy samouków, w znacznej większości filmów należących do tego nurtu występują jedynie aktorzy nieprofesjonalni. Jest to wybór podyktowany koniecznością z jednej strony (niski budżet) i wpływem inspiracji dokumentalnych z drugiej. Jak zostało wskazane na początku artykułu, część z tych produkcji powstała dzięki subsydiom w kategorii kreatywnego filmu dokumentalnego, co w dużej mierze pokierowało rozwojem całego ruchu, ale należałoby również docenić tutaj wpływ wspomnianej wyżej katalońskiej szkoły dokumentalnej, jako że spora część twórców Nowego Kina Galisyjskiego kształciła się właśnie w Barcelonie (np. Toucedo, Laxe, Patiño).

Innym skutkiem ograniczeń budżetowych jest redukcja ekipy filmowej do absolutnego minimum. Bardzo często reżyser jest jednocześnie producentem (Laxe założył z bratem firmę produkcyjną Zeitun Films), dźwiękowcem, kamerzystą i/lub montażystą. Diana Toucedo w wywiadzie udzielonym

¹² Muzyka (dźwięk) niediegetyczna pochodzi spoza świata przedstawionego filmu i nie jest słyszalna dla postaci występujących w filmie, w przeciwieństwie do muzyki (dźwięku) diegetycznej, która jest częścią świata filmowego (Czyżewski i Sitarski 2023).

podczas festiwalu Play-Doc¹³ w 2018 roku przy okazji promocji filmu *Trzydzieści światel* (*Trinta lumes*, 2017) opowiadała, że przez większość czasu spędzonego na pracy nad filmem (w sumie 4 lata) była w tym zadaniu osamotniona¹⁴ (Toucedo 2018a, 2018b). Tak więc do wspomnianego kryterium autoprodukcji należałoby dodać również cały szereg innych „autospecjalizacji” reżyserów z Galicji, którzy w swoich filmach często zajmują się dźwiękiem, montażem i sami stają za kamerą¹⁵. Warto podkreślić, że te właśnie filmy, nakręcone minimalnym kosztem i maksymalnym wysiłkiem, zdołały przebić się do międzynarodowej elity na festiwalach takiego formatu jak Cannes (Laxe), Sundance (Gago), Berlinare (Toucedo) czy Locarno (Patiño).

Do omówionych tu cech Nowego Kina Galisyjskiego dodaje się też często stosunkowo młody wiek twórców (są to osoby przeważnie urodzone w latach osiemdziesiątych), który sprawia, że dzielą oni podobne doświadczenia pokoleniowe. Jak to określił w rozmowie z Martínez Martínez (2015) Pela del Álamo, reżyser *N-VI* (2012)¹⁶, Nowe Kino Galisyjskie jest rezultatem działań grupy osób w zbliżonym wieku, żyjących i tworzących w podobnym kontekście społeczno-politycznym oraz interesujących się tymi samymi tematami. Rodzi się więc pytanie, jakie to są tematy, i chociaż można wskazać przynajmniej kilka wyraźnie nurtujących tych twórców kwestii – jak mit matriarchatu¹⁷ czy ludowe wierzenia związane z życiem po śmierci¹⁸ – na pierwszy plan wysuwa się zdecydowanie galisyjski krajobraz.

¹³ Pierwsza edycja festiwalu filmów dokumentalnych Play-Doc odbyła się w 2005 roku w Tui, gdzie wydarzenie to jest organizowane co roku i obecnie cieszy się dużym uznaniem w świecie filmowym.

¹⁴ Toucedo jest również montażystką z wykształcenia i montowała np. film *Penelopa* (*Penélope*, 2017) katalońskiej reżyserki Evy Vili.

¹⁵ Dotyczy to małych kin w ogóle. O doświadczeniach podobnych do Toucedo opowiada wspomniana już reżyserka baskijska Iratxe Fresneda np. w wywiadzie dla *242 Películas después* (Fresneda 2019).

¹⁶ Pelo del Álamo, chociaż urodzony w Madrycie, jest silnie związany z Nowym Kinem Galisyjskim i uznawany za jednego z jego przedstawicieli. Jest dyrektorem festiwalu filmów krótkometrażowych Curtocircuito w Santiago de Compostela i obecnie realizuje film *Góry lub śmierć* (*Montaña ou morte*) w Zeitun Films, a więc sztandarowej firmie produkcyjnej Nowego Kina Galisyjskiego.

¹⁷ Można tu przywołać np. właściwie całą filmografię Álvaro Gago lub filmy krótkometrażowe Toucedo: *Wytatuowane w oczach* (*Tatuado nos ollos levamos o pouso*, 2022) czy *What if becoming* (2022).

¹⁸ Przede wszystkim *Trzydzieści światel* (*Trinta lumes*, 2017) Toucedo, *Czerwony księżyc* (*Lúa vermella*, 2020) Patiño i *Otwarte ciało* (*O corpo aberto*, 2022) Ángeles Huerta.

NOWE (EKO)KINO GALISYJSKIE

Do bardziej szczegółowego omówienia wybrałam jedynie prace tych reżyserów, którzy spełniają określone kryteria. Po pierwsze, są to twórcy, co do których panuje szeroki konsensus¹⁹ w kwestii przypisania ich do Nowego Kina Galisyjskiego. Po drugie, są to osoby z wyraźnie ustabilizowaną pozycją zawodową, a więc autorzy przynajmniej kilku filmów, które dostały się do szerszej dystrybucji²⁰ i zostały nagrodzone na ważniejszych festiwalach filmowych. Po trzecie, ich twórczość stanowi pewną spójną całość, w której można wyróżnić powtarzające się, spinające ją elementy oraz dialog z pozostałymi twórcami tego nurtu. Reżyserów, którzy spełniają wszystkie te kryteria, jest co prawda więcej, ale ze względu na ograniczoną przestrzeń, jaką tutaj dysponuję, skupię się na czterech z nich: Oliverze Laxe, Loisie Patiño, Dianie Toucedo i Álvaroze Gago.

Wszyscy wymienieni wyżej reżyserzy wyjechali z Galicji, uczyli się i pracowali poza nią i w pewnym momencie swojej kariery zdecydowali się na nakręcenie filmu w rodzinnych stronach. Toucedo, która po studiach została w Barcelonie, w wywiadzie dla *A Cuarta Pared*²¹ tłumaczy: „Ten projekt [*Trzydzieści świąteł*] miałam już w głowie od sześciu lat i potrzebowałam wrócić do korzeni, skonfrontować się z przeszłością, opowiedzieć o czymś mi bliskim, ale zrobić to z pozycji filmowca i za pomocą kamery” (Toucedo i Barral 2019). Laxe natomiast wielokrotnie wspominał wakacje na galisyjskiej wsi²²,

¹⁹ Konsensus rozumiem tu w taki sposób, że są oni wymieniani pod szyldem Nowego Kina Galisyjskiego przez krytyków i badaczy oraz że oni sami odwołują się do tej etykiety, co nie znaczy, że się od niej czasami nie dystansują, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

²⁰ Są dostępne np. na hiszpańskiej platformie streamingowej Filmin lub w obiegu zagranicznym, np. na polskiej platformie Nowe Horyzonty; są również obecne na festiwalach międzynarodowych czy w kinach studyjnych.

²¹ Pierwsze elektroniczne czasopismo kinematograficzne w języku galisyjskim, powstałe w 2011 roku, niemal równoległe do narodzin Nowego Kina Galisyjskiego, na co wskazują sami redaktorzy w zakładce „Quen somos” („Kim jesteśmy”): „Powstałe u boku Nowego Kina Galisyjskiego czasopismo stało się szybko jedną z najważniejszych przestrzeni upowszechniania i refleksji nad tym prądem twórczości kinematograficznej, ale także miejscem rozważań o światowym kinie niezależnym i autorskim w ogóle” (tłum. własne): <http://www.acuartapared.com/quen-somos/>.

²² W odrestaurowanym domu swoich dziadków Laxe urządził obecnie nietypową „szkołę filmową”, gdzie artyści „[...] mogą się nauczyć siedzieć, oddychać, chodzić i palić, odcięci od materialnie zorientowanej kultury” (tłum. własne, Laxe i Loayza 2020).

gdzie nie dało się dojechać samochodem i gdzie chciałby osiąść na jakiś czas i ponownie poczuć tę samą silną więź z naturą, jakiej doświadczył podczas letnich wizyt u dziadków. W jednym z wywiadów stwierdza, że filmowcem stał się właśnie tam (Laxe i Loayza 2020), a w innym określa Galicję jako „obfitą fontannę”, z której pragnie się napić, bo ma suche usta (Laxe i Talu 2019). Podobnie Gago swój najnowszy projekt *Porto Alegre* tłumaczy wspomnieniami z dzieciństwa, a miejsce akcji określa jako „magiczne” (Gago i Baena 2023).

Nowe Kino Galisyjskie jest więc kinem bardzo silnie związanym z miejscem pochodzenia reżyserów. Ta więź przejawia się nie tylko w scenerii, ale również w sposobie jej filmowania. Przestrzeń w filmach wszystkich tych twórców staje się jednym z bohaterów. W tym sensie możemy mówić o podejściu fenomenologicznym do krajobrazu, rozumianym jednocześnie jako twór i twórca, będącym w nieustannym procesie powstawania w kontakcie z człowiekiem i *vice versa*. Jest to podejście silnie obecne w estetyce środowiskowej, która rozwinęła się zwłaszcza w oparciu o tezy Merleau-Ponty’ego²³. Jak obrazowo wyjaśnia Tim Ingold (Wylie 2007, 159–160), jeden z czołowych badaczy tego nurtu: „świat ze swoimi właściwościami wyłania się wraz z pojawieniem się postrzegającej go osoby. Ponieważ osoba jest bytem-w-świecie, zaistnienie osoby jest nieodłączną częścią procesu zaistnienia świata jako całości”. To podejście stosuje Ilan Safit, który w oparciu o teorię fenomenologiczną i estetykę środowiskową zaproponował metodę *eco-film-phenomenology*. Safit postuluje użycie narzędzi fenomenologicznych do zbadania relacji między człowiekiem a naturą na podstawie materiału filmowego. Kładzie przy tym nacisk, w nurcie estetyki środowiskowej, na rozumienie otoczenia jako dynamicznego bytu w przeciwieństwie do tradycyjnych interpretacji krajobrazu w kinie jako statycznego tła czy scenerii obrazującej stan ducha bohaterów. Jak pisze w *Nature Screened: An Eco-Film-Phenomenology* (tłum. własne, Safit 2014, 212): „Celem nie jest estetyczny osąd natury, ale poszukiwanie jej znaczenia w kontekście kinowych obrazów natury i ludzi w naturze”. W przypadku Nowego Kina Galisyjskiego będzie to zatem jednocześnie poszukiwanie i tworzenie

²³ W języku polskim dostępna jest np. praca Mateusza Salwy *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią* (2016), w której autor porusza kwestie związane z estetyką środowiskową właśnie w oparciu o teorię fenomenologiczną.

więzi między wspólnotą (Galisyjczyków) i jednostką (reżyserką lub reżyse-rem) a miejscem, które zamieszkują (Galicja)²⁴.

Owo „bycie-w-świecie” i „stawanie się” jest szczególnie widoczne w filmach Loisa Patiño. Ten reżyser zaczął karierę od kręcenia krótkich metraży, jak *Góra w cieniu* (*Montaña en sombra*, 2012), *W ruchu krajobrazu* (*En el movimiento del paisaje*, 2012) czy *Pejzaż-trwanie* (*Paisaje-duración*, 2012)²⁵, w których eksperymentował z filmowaniem natury. Następnie nakręcił swój pierwszy długometrażowy film, *Wybrzeże Śmierci* (*Costa da Morte*, 2013)²⁶, który – jak sam stwierdza – jest refleksją nad „tożsamością kulturową krajobrazu” (Patiño i Fidalgo 2019). W *Wybrzeżu Śmierci* dominują długie ujęcia w dalekim planie, w których ludzkie sylwetki są ledwie widocznymi punktami krajobrazu. Ujęciom tym towarzyszy ścieżka dźwiękowa składająca się z odgłosów natury (np. szum fal, śpiew ptaków, trzask ognia) i ludzkich głosów, snujących na wpół realistyczne, na wpół mityczne opowieści o Wybrzeżu Śmierci. Zestawienie odległych planów ze wzmocnionymi dźwiękami otoczenia i bliskim, niemal intymnym tonem ludzkich głosów sprawia wrażenie, jakby ludzie w istocie rozmawiali z naturą, która ich otacza (skały, morze, drzewa) i tworzyli z nią jedną całość.

W swoim kolejnym filmie długometrażowym, *Czerwony Księżyc* (*Lúa Vermella*, 2020), Patiño zmienia strategię i tym razem nie eksperymentuje z perspektywą, ale z ruchem. Widzimy więc na ekranie zastygłych nieruchomo ludzi (zawieszonych pomiędzy życiem a śmiercią), podczas gdy ich otoczenie porusza się w swoim zwykłym rytmie. Bezruch ludzkich bohaterów wyodrębnia dynamikę krajobrazu i zarazem nadaje mu cechy przypisywane

²⁴ Odwołuję się tu do kategorii „dwelling” (zamieszkiwania), którą posługują się w definiowaniu krajobrazu np. Lund i Benediktsson (tłum. własne, 2010, 5): „[...] pojęcie «zamieszkiwania», gdzie krajobrazy nieustannie tworzą się poprzez ludzi, którzy w nich i przez nie poruszają się w swoich codziennych czynnościach”.

²⁵ Podaję tu tylko kilka przykładów. W rzeczywistości Patiño jest autorem całej serii filmów krótkometrażowych, których większość jest poświęcona właśnie różnym ujęciom krajobrazu. Wszystkie te filmy są dostępne na stronie internetowej artysty: <https://loispatino.es/FULL-FILMS-ONLINE>.

²⁶ Tak naprawdę Patiño zrobił zdjęcia do *Wybrzeża Śmierci*, następnie nakręcił krótkie metraże, a dopiero potem zmontował wspomniany długi metraż. Patiño z reguły pracuje nad kilkoma projektami na raz, dlatego trudno w jego przypadku mówić o kolejności ich powstawania. Często są to projekty wieloletnie, których realizację twórca rozkłada na wiele etapów, co przekłada się na ożywiony dialog między jego dziełami, charakteryzującymi się niezwykłą spójnością: widać, jak poszczególne elementy przenikają się i ewoluują.

ludziom. Mamy więc pasywnych bohaterów ludzkich i aktywny „nie-ludzki” świat. Pojawiają się w filmie co prawda trzy wiedźmy, które poruszają się wśród zastygłych figur, ale nie zmienia to ogólnego wrażenia odwrócenia ról.

W podobnie onirycznych *Trzydziestu światłach* (*Trinta lumes*, 2017) Toucedo przyroda jest pośrednikiem między światem żywych a światem zmarłych. Główna bohaterka, nastolatka zaciekawiona tajemnicą śmierci i wnikliwie obserwująca otaczającą ją rzeczywistość, pewnego dnia idzie w góry i znika pomiędzy starymi drzewami. Ponownie mamy do czynienia z aktywną rolą krajobrazu, która jednak jest pokazana za pomocą innych środków niż u Patiño. Ten ostatni, poprzez swoje zakorzenienie w malarstwie²⁷, eksperymentował z perspektywą i ruchem, ale większość jego filmów jest rodzajem kina kontemplacyjnego. Toucedo również wykazuje się cierpliwością wobec świata przyrody poprzez zastosowanie długich ujęć, niekiedy szerokich panoram, ale jej kamera jest zdecydowanie bliżej ludzi. Bohaterowie żyją w ścisłym związku z naturą i Toucedo tę więź wychwytuje. Nie oddala kamery od człowieka, nie stabilizuje go, ale towarzyszy mu z bliska i pokazuje, jak rozmywają się granice nie tylko między światem żywych i zmarłych, ale także między światem ludzkim i nie-ludzkim. Reżyserka stosuje kilka technik, by osiągnąć ten cel: prześwietlone lub nieostre ujęcia; zestawianie kultury materialnej człowieka z naturą w taki sposób, by wskazywać na ich wzajemne zależności²⁸; taka kompozycja kadru, w której sylwetka ludzka optycznie gubi się pomiędzy elementami krajobrazu²⁹ itd. Podobne zabiegi pojawiają się w innych jej dziełach, jak w krótkometrażowych *Wytatuowane w oczach* (*Tatuado nos ollos levamos o pouso*, 2022) czy *What if becoming* (2022).

Z kolei w *Sile Ognia* (*O que arde*³⁰, 2019) Laxe siły przyrody są dominującym elementem organizującym akcję. Przez cały film oczekujemy na

²⁷ Patiño pochodzi z rodziny malarskiej i wielokrotnie wskazywał właśnie sztukę malarską jako źródło swoich inspiracji filmowych (np. Patiño 2022).

²⁸ Np. ujęcie domów z kamienia i łupków skalnych poprzedzone ujęciem góry, która dostarcza materiału budowlanego; efekt dodatkowo pogłębiany jest podobną kompozycją kadru.

²⁹ Np. ujęcie głównej bohaterki w lesie, pomiędzy drzewami, dodatkowo podkreślone słabym oświetleniem i kolorystyką kostiumu.

³⁰ Ciekawe jest tłumaczenie tytułu zarówno na język polski (*Sila ognia*), w którym zwraca się uwagę na destrukcyjny, ale i też oczyszczający potencjał przyrody, jak i angielski (*Fire Will Come*), gdzie z kolei wskazuje się na nieuchronność konfrontacji z jej siłą. Tymczasem tytuł oryginalny, w języku galisyjskim, jest zdecydowanie bardziej subtelny

spektakularny finał (trwająca 10 minut scena pożaru), który jest zwiastowany powrotem do wioski skazanego piromana. Obserwujemy jego relacje z matką i miejscową społecznością, ale przede wszystkim widzimy jego silne, organiczne niemal zakorzenienie w ziemi, z której pochodzi. Zresztą otwierająca film scena, w której buldożery nocą powalają las eukaliptusowy, aż jeden z nich zatrzymuje się przed ogromnym, starym drzewem, sugeruje to zakorzenienie głównego bohatera, ale i całej lokalnej społeczności w ziemi, którą zamieszkują. To, co Patiño uzyskiwał w oparciu o perspektywę i ruch, Tucedo – dzięki kompozycji kadrów, Laxe osiąga przy pomocy narracji. W *Sile ognia* bohaterowie odnoszą się z czułością do otaczającego ich świata (czego nie można powiedzieć o relacjach międzyludzkich, nacechowanych dystansem i szorstkością, co nie oznacza, że tych więzi brak). Benedykta głaszcze swoje krowy, rozmawia z nimi, zwraca się do nich po imieniu. Kiedy Amador rozmawia z matką o eukaliptusach i szkodach, jakie wyrządzają one rodzimym gatunkom, Benedykta stwierdza, że jeśli krzywdzą, to dlatego, że same cierpią (co jednocześnie jest odbiciem sytuacji jej syna). Przy czym znacząca jest również kompozycja kadru w tej scenie: widzimy w niej siedzących Benedyktę, Amadora i ich psa, który zajmuje dokładnie tyle samo kadru, co pozostali dwoje. W *Sile ognia* mamy również szeroko komentowaną scenę z podróżującą na przyczepie krową, której reżyser poświęca w całości piosenkę *Suzanne* Leonarda Cohena³¹. W innym fragmencie filmu widzimy, jak podczas deszczu Benedykta chowa się w konarze starego drzewa, które „otula” ją i chroni. To skojarzenie z matczyną miłością nie jest u Laxe przypadkowe. Zapytany o różnicę w podejściu do krajobrazu w *Mimozach* (*Mimosas*, 2016), nakręconych w marokańskim Atlasie, a *Sile ognia*, reżyser odpowiada: „Góry Galicji jako pierwsze pojawiły się na Półwyspie Iberyjskim, więc są bardzo stare, okrągłe i zerodowane. Jest w nich coś matczynego w tym sensie, że są bardzo kojące i przyjazne, podczas gdy góry Maroka są bardzo szorstkie

(w dosłownym tłumaczeniu: „to, co płonie”) i wskazuje raczej na to, co jest pożywką dla ognia, niż na sam żywioł. W innym filmie, krótkometrażowym *Galicja przyszłości* (*Galicja futura*, 2021), Laxe filmuje, jak kozy oczyszczają zaniedbany górski stok, by uchronić go od pożarów, które wywoływane są co prawda często przez rolnicze praktyki wypalania, ale rozprzestrzeniają się błyskawicznie po nieużytkach, dawniej służących do wypasu zwierząt. Pada tam stwierdzenie, że przyszłość Galicji należy do kóz. Zwierzęta te pojawiają się zresztą także w *Sile ognia*, w surrealistycznej scenie, w której jeden ze strażaków wchodzi do pustego domu w ewakuowanej wiosce i zastaje tam właśnie kozy.

³¹ Laxe w jednym z wywiadów zapytany o scenę z krową na przyczepie z rozbrajającą szczerością odpowiedział, że po prostu bardzo lubi zwierzęta (Laxe i Loayza 2020).

i nierówne – widać warstwy sedymentacji – i przemoc wydaje się w nie wpisana” (tłum. własne, Laxe i Talu 2019). Chociaż dwa pozostałe filmy długometrażowe Laxe (*Wszyscy jesteście kapitanami* i *Mimozy*) zostały nakręcone w Maroku, krajobraz Galicji pojawia się w jego krótkich metrażach, jak *Galicja przyszłości* (*Galicja futura*, 2021) czy *Paryż* (*París*, 2008).

U Gago krajobraz Galicji nie jest oczywistym tropem, o ile nie potraktujemy go jako szeroko pojętego otoczenia człowieka. Ulubioną scenerią tego reżysera jest bowiem środowisko miejskie i przemysłowe, aczkolwiek zdarza mu się wpleść elementy świata przyrody. Gago zyskał sławę głównie dzięki nagrodzonemu na festiwalu Sundance krótkometrażowemu filmowi *Matria*³² (2017), opowiadającemu o jednym dniu z życia typowej gospodyni domowej w Galicji (mowa tu o kobietach z pokolenia 50-latek wzwyż). Zachęcony sukcesem tego dzieła reżyser zdecydował się na nakręcenie podobnej historii o tym samym tytule w długim metrażu (2023). Poza różnicą w formacie jest jeszcze kilka innych różnic, m.in. angaż profesjonalnej aktorki do odtworzenia głównej roli (w krótkim metrażu grała ją dawna opiekunka dziadka Gago) i większe skupienie na emocjach i uwikłaniu bohaterki. Jest też różnica w podejściu do otoczenia protagonistki. W obu wersjach scenerią jest nadmorskie miasteczko, które utrzymuje się z rybołówstwa i przetwórstwa. W pierwszym filmie bohaterka porusza się w zawrotnym tempie (na rowerze i pieszo) między dwiema zamkniętymi, klaustrofobicznymi przestrzeniami: domem i fabryką konserw. Każde opuszczenie tych pomieszczeń z jednej strony daje jej oddech (światło, przestrzeń), z drugiej – wertykalne elementy w tle (podpórki na winogrona, szczebelki balustrady na moście) pogłębiają wrażenie frenetycznego zabiegania, z jakiego nie sposób się tej kobiecie wyrwać³³. W *Matrii* Ramona, po rzuceniu pracy w fabryce na początku filmu, zatrudnia się na kutrze i sprzęta w mieszkaniu starszego mężczyzny. W obu tych przestrzeniach znajdują się elementy świata przyrody, które wyraźnie wpływają na rozluźnienie głównej bohaterki. W pierwszym przypadku jest to morze – Ramona na pokładzie łodzi śmieje się, żartuje z kolegami, ma zarumienione policzki i zrelaksowaną postawę ciała, mimo ciężkiej pracy, jaką tam wykonuje. Pozytywny nastrój podkreślają żywe, jasne kolory: żółty sztormiak, biel

³² Trudna do przetłumaczenia na język polski gra słów: *patria* znaczy „ojczyzna”, *matria* byłaby więc czymś w rodzaju „matczyzny”.

³³ Bardziej rozwiniętą analizę przestrzeni w krótkometrażowej *Matrii* można znaleźć w moim artykule napisanym wspólnie z Magdaleną Gajewską i opublikowanym w *Ma-drygal* w 2020 roku (Boguszewicz i Gajewska 2020).

i błękit kutra, morza i nieba. Podobnie kiedy w sytuacji załamania Ramona jedzie na nadbrzeże i wpatruje się w ocean, a w następnej scenie widzimy już, jak śmieje się, rozmawiając przez telefon na tle błękitnej wody³⁴. Natomiast w domu mężczyzny takim miejscem oazą jest ogród, w którym mieszka pies. Bohaterka karmi go, nawiązuje z nim więź i właśnie podczas tych krótkich chwil znów uśmiecha się, rozluźnia ciało i uspokaja mimikę twarzy.

Mimo że poza scenami z morzem i ogrodem niewiele jest u Gago bujnej przyrody, która stała się znakiem rozpoznawczym pozostałych omawianych tu reżyserów, nie można powiedzieć, by sceneria jego filmów nie była wiernym odzwierciedleniem galisyjskiej rzeczywistości. Gago odważnie portretuje tzw. *feísmo* galisyjskie – jest to termin, który można przetłumaczyć jako „brzydota”, odnoszący się zwłaszcza do architektury. Otoczenie bohaterek stanowią obskurne tereny industrialne, nieciekawe budynki mieszkalne, baraki z cementowych bloczków czy blachy falistej, zaśmiecone szosy i zakurzone wiadukty. Nie jest to karykatura, ale dość wyważone odzwierciedlenie bałaganu architektonicznego Galicji, które jednocześnie koresponduje z sytuacją społeczną obu Ramon i ich stanem ducha. Przestrzeń miejska jest ważnym elementem również innego filmu krótkometrażowego Gago, *16 grudnia (16 de dezembro, 2019)*, w którym grupa mężczyzn napaść młody dziewczynę w ciemnym zaułku. W tym ujęciu zwiastujące się ulice, którymi bohaterka jedzie na swoim skuterze przed napaścią, zwiastują tragedię: sprawiają wrażenie zamykającej się pułapki. Reasumując, u tego reżysera przyroda, choć obecna w znacznie mniejszym stopniu niż u pozostałych, jawi się jako element kojący, podczas gdy otoczenie stworzone przez człowieka nabiera charakteru opresyjnego.

ZAKOŃCZENIE

Podczas debaty w trakcie Sympozjum Studiów Galisyjskich w Lubbock (USA) w październiku 2023 roku, w którym uczestniczyli Oliver Laxe, Álvaro Gago i Margarita Ledo Andión, padło pytanie o Nowe Kino Galisyjskie. Obaj

³⁴ Trzeba przy tym zaznaczyć, że morze jest również przestrzenią, w której dochodzi do opresji, dominacji mężczyzn nad kobietami, jako że bohaterka musi walczyć o pracę z mężczyznami, którzy tę przestrzeń zdominowali również w sensie kulturowym. Z tym aspektem spotkamy się także we wspomnianych tu już pracach Toucedo, *Tatuado nos ollos levamos o pouso* i *What if becoming*.

reżyserzy odnieśli się do tego pojęcia bez entuzjazmu, kwestionując jego zasadność, a Ledo Andión zwróciła uwagę na jego przestarzały charakter. Niemniej jednak termin żyje własnym życiem i ma się dobrze. Żeby się o tym przekonać, wystarczy otworzyć hiszpańską platformę streamingową Filmin i wpisać hasło „Novo Cinema Galego”, pod którym ukażą się filmy zarówno z pierwszej dekady XXI wieku, jak i najświeższe produkcje z Galicji. Gazeta w języku galisyjskim, *Nós Diario*, utrzymuje stałą zakładkę „Nowe Kino Galisyjskie”, w której ostatni wpis jest z bieżącego roku. Przykłady można mnożyć, i to nie tylko potocznego użycia tego terminu. Cristina Moreiras-Menor w artykule z 2021 roku o *Trzydziestu świątłach* Toucedo i *Sile Ognia* Laxe również przypisuje te produkcje (a przy okazji też *Czerwony księżyc* z 2020 roku Patiño i *Długą noc / Longa noite* Eloya Enciso z 2019 roku) do nurtu Nowego Kina Galisyjskiego. Tymczasem w baskijskim czasopiśmie *Naiz*, w artykule zatytułowanym „Nowe-Nowe Kino Galisyjskie” z 27 września 2023 roku, Marion Borrull stwierdza, że o ile poprzednie filmy o Jaione Camborda³⁵ wpisywały się w poetykę Nowego Kina Galisyjskiego, o tyle *Róg (O cornu, 2023)* już nie. Stąd propozycja autorki, lekko ironiczna, dopisania kolejnego „nowego” do starego terminu.

Idąc tym tropem, proponuję wzbogacić termin o przedrostek „eko-”. Określenie „Nowe Kino Galisyjskie” powstało w odpowiedzi na konkretne zjawiska oraz okoliczności i przez niemal dekadę spełniało swoją funkcję. W tym czasie spora część twórców zaliczana do tego nurtu wykruszyła się lub po prostu nie osiągnęła szerszego rozgłosu, dołączyli też nowi przedstawiciele, jak wspomniana Camborda czy Huerta. Twórczość tych, którzy zdołali się utrzymać i rozwinęli swoje kariery, ewoluowała i jak zostało wskazane w pierwszej części artykułu, nie przystaje już do starych definicji. Nie znaczy to jednak, że twórców tych nic już nie łączy. Po pierwsze, faktem jest, że ich prace wyrastają z pewnej wspólnej tradycji, jaką jest właśnie Nowe Kino Galisyjskie. Po drugie, siłą rzeczy jest to nadal „kino mniejsze”, jak kina baskijskie i katalońskie, z którymi utrzymuje intensywny dialog. Po trzecie, są to filmy wpisujące się w coraz silniejszy w światowym kinie nurt zwany *ecocinema*. Pojęcie to zostało wprowadzone przez MacDonalda w 2004 roku w *Towards an Ecocinema* dla określenia filmów z wyraźnym ekologicznym przesłaniem. Obecnie *ecocinema* funkcjonuje w znacznie szerszym ujęciu i obejmuje produkcje, które niekoniecznie są

³⁵ Jaione Camborda jest baskijską reżyserką, która przeniosła się do Santiago de Compostela w 2010 roku, gdzie nakręciła kilka filmów zarówno krótko-, jak i długometrażowych.

jednoznacznie zaangażowane ekologicznie, ale również te ukazujące nowe perspektywy relacji między człowiekiem a środowiskiem naturalnym (Weik von Mossner 2014). Przy czym zasadniczym elementem *ecocinema* jest właśnie zakwestionowanie binarnej wizji świata, oddzielającej kulturę (jako produkt ludzkiej działalności) od natury (Rust *et al.* 2023).

W filmach Patiño widzimy, jak za pomocą dalekich planów reżyser przeskalowuje ludzkie patrzenie na otoczenie. Dzięki oddaleniu kamery i wzmocnieniu dźwięków natury reżyser odchodzi od antropocentrycznej perspektywy i przywraca właściwe proporcje między człowiekiem a jego środowiskiem naturalnym. Dodatkowo „unieruchomienie” człowieka w *Czerwonym księżycu* kieruje uwagę na krajobraz jako głównego bohatera, a zatem odwraca tradycyjne role, w których to człowiek jest elementem aktywnym, a natura jedynie tłem dla jego działań. Z kolei Toucedo za pomocą kompozycji kadru, oświetlenia, koloru, głębi ostrości oraz kąta ustawienia kamery dokonuje odwrotnego zabiegu niż Patiño, a więc przybliża człowieka do jego otoczenia, zacierając granice między jednym a drugim. Mimo że w filmach Laxe mniej jest eksperymentów formalnych niż u Patiño czy Toucedo, sposób opowiadania przez niego historii i prowadzenie dialogów stawiają przyrodę w centrum fabuły. Natomiast twórczość Gago nie jest oczywistym wyborem z punktu widzenia kina ekologicznego, ale właśnie dlatego został on włączony do tego przeglądowego opracowania. Jego filmy przeddefiniują „środowisko naturalne”. Czym bowiem jest owo środowisko w XXI wieku? Rzadko są to przepiękne pejzaże pełne zieleni, czyste rzeki czy szumiące lasy. Pominięcie wszechobecnego chaosu architektonicznego Galicji, rozległych terenów przemysłowych, brudu i bałaganu panoszącego się przy drogach i parkingach byłoby przekłamaniem i idealizacją przestrzeni, do której wymienieni filmowcy chcieli powrócić.

Zestawienie dzieł tych czterech reżyserów pozwala na wyodrębnienie dominującego kierunku w rozwoju Nowego Kina Galisyjskiego. Filmowcy z tego nurtu niewiele już mają ze sobą wspólnego: różnią ich techniki filmowania, sposób prowadzenia fabuły, a obecnie nawet sposób produkcji (w coraz mniejszym stopniu jest to kino niedofinansowane) i jej miejsce (np. Laxe zadeklarował, że nie zamierza już kręcić filmów – nie tylko w Galicji, ale w Hiszpanii w ogóle; Laxe i Aparicio 2019). Jednak nadal dzielą jeden wspólny rys: wrażliwość na otaczający ich świat.

BIBLIOGRAFIA

- Amago, S. 2018. Local Landscapes, Global Cinemas, and the New Galician Documentary, *Abriu*, 7, 81–99.
- Boguszewicz, M., Gajewska, M. 2020. *El matriarcado gallego, el matriarcado vasco: revisión del mito en "Matria" de Álvaro Gago y "Amama" de Asier Altuna*, *Madrygal*, 23, nr specjalny, 35–50, <https://doi.org/10.5209/madr.73603>.
- Borrull, M. 2023. Novo-Novo Cinema Galego, *Naiz*. <https://www.naiz.eus/eu/info/noticia20230927/novo-novo-cinema-galego> – 10 XII 2023.
- Colmeiro, J. 2017. *Peripheral Visions / Global Sounds. From Galicia to the World*, Liverpool University Press, <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781786940308.001.0001>.
- Comella Dorda, B. 2010. *Mirar la 'realidad': una aproximación al Master en documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (1997–2009)*. (PhD Thesis), Universidad Rovira i Virgili.
- Czyżewski, S., Sitarski P. 2023. ABC Filmu. Słownik pojęć filmowych, *Edukacja Filmowa, Filmo- teka Narodowa*. <https://edukacjafilmowa.pl/abc-filmu/> – 24 XII 2023.
- Fresneda Delgado, I. 2019. Entrevista a Iratxe Fresneda, *242 películas después*. <https://www.youtube.com/watch?v=8upRQIAr1a4> – 10 XII 2023.
- Fresneda Delgado, I., Fernández R. 2019. Iratxe Fresneda: „Demasiadas imágenes acaban aniquilando el sentido de la imagen misma”, *El Contraplano*. <https://elcontraplano.com/2019/03/31/iratxe-fresneda-demasiadas-imagenes-acaban-aniquilando-el-sentido-de-la-imagen-misma/> – 10 XI 2023.
- Fresneda Delgado, I., Nerekan Umaran, A. 2017. Glocal cinema: el caso de Loreak, embajadora mundial del cine en euskera, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 17(3), 267–289, <https://doi.org/10.5209/ARAB.54835>.
- Gago, Á., Baena, A. 2023. Álvaro Gago, cineasta vigués: “Matria” propicia a apertura de fronteiras e aprender dos demais”, *Atlántico*. <https://www.atlantico.net/articulo/entrevista-a/alvaro-gago-cineasta-vigues-director-matria/20230401173830976593.html> – 10 XII 2023.
- Gago, Á., Rivera, A. 2023. Álvaro Gago: director de Matria, *Cineuropa*. <https://cineuropa.org/es/interview/438680/> – 10 XII 2023.
- Laxe, O., Aparicio, E. F. 2019. Oliver Laxe: „Me inmoló en cada película”, *Academia. Revista del Cine Español*, nr specjalny, 16–18. https://www.academiadecine.com/wp-content/uploads/2019/06/1Aca236webOK_compressed.pdf – 30 XII 2023.
- Laxe, O., Loayza, B. 2020. „The Hardest Path is Always the Best Path”: Oliver Laxe on Fire Will Come, *Filmmaker*. <https://filmmakermagazine.com/110562-the-hardest-path-is-always-the-best-path-oliver-laxe-on-fire-will-come/> – 10 XII 2023.
- Laxe, O., Pelczar, J. 2020. *Chcę się zamienić w drzewo. Rozmowa z Oliverem Laxe, Przekrój*. <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/chce-zmienic-sie-w-drzewo-rozmowa-z-oliverem-laxem/> – 10 XII 2023.
- Laxe, O., Talu, Y. 2019. Oliver Laxe: Interview, *Metrograph*. <https://metrograph.com/oliver-laxe/> – 10 XII 2023.
- Lund, K. A., Benadiktsson, K. 2010. *Introduction: Starting a Conversation with Landscape*, w: K. A. Lund et al. (red.), *Conversations with Landscape*, Ashgate, 1–12.
- MacDonald, S. 2004. *Toward an Ecocinema, Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11(2), 107–132, <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107>.
- Martínez Martínez I. 2012. *O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira*, w: *Cinema em Português. IV Jornadas*, Labcom Communication & Arts, 171–186.

- Martínez Martínez I. 2015. *Revisión de la etiqueta 'Novo Cinema Galego'. Testimonios de autor*, w: V. Fernández Guerra (red.), *Revisitando el cine documental: de Flaherty a Webdoc*, *CAC Cuadernos Artesanos de Comunicación*, 83, 127–152.
- Moreiras-Menor, C. 2021. *Paisaje e imaxe íxtima: el registro existencial en Trinta Lumes (Diana Toucedo) y O que arde (Oliver Laxe)*, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 25, 220–240, <https://doi.org/10.1353/hcs.2021.0025>.
- Neilson, T. 2019. What is ecocinema? A Case Study Analysis with Jim Henson's Labyrinth, *Anthropocene Cinema*. <https://www.anthropocene-cinema.com/what-is-ecocinema-analysing-jim-hensons-labyrinth/> – 10 IX 2023.
- Patiño, L. 2022. Lois Patiño: entrevista, *GDCC. Grupo de Diálogo sobre Cine Contemporáneo*. <https://gdcc-leon.com/lois-patino-entrevista-septiembre-2022/> – 10 XII 2023.
- Patiño, L., Fidalgo, P. 2019. Entrevista a Lois Patiño, director del documental Costa da Morte, *El Plural*. https://www.elplural.com/playtime/cine/entrevista-a-lois-patino-director-del-documental-costa-da-morte_72945102 – 10 XII 2023.
- Patiño, L., Pena, J. 2023. Entrevista Lois Patiño ampliada y fotografías de rodaje exclusivas, *Caiman. Cuadernos de Cine*. <https://www.caimanediciones.es/entrevista-lois-patino-ampliada-y-fotografias-de-rodaje-exclusivas/> – 10 XII 2023.
- Pawley, M. 2010. 2010, o ano do Novo Cinema Galego, *Xornal de Galicia*. <http://actodeprimavera.blogspot.com/2010/01/2010-o-ano-do-novo-cinema-galego.html> – 10 XII 2023.
- Redondo Neira, F. 2021. Novo Cinema Galego: Recepción crítica y presencia en festivales, *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 8(1), 193–218, <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.721>.
- Roca-Baamonde, S., Pérez-Pereiro M. 2021. Tierra, identidad y sentido de pertenencia en el Novo Cinema Galego, *Animus. Revista Interamericana de Comunicación Mediática*, 20(43), 131–145, <https://doi.org/10.5902/2175497766691>.
- Rust, S. et al. 2023. *Introduction. Cut to Green: Tracking the Growth of Ecocinema Studies*, w: S. Rust et al. (red.), *Ecocinema Theory and Practice 2*, Routledge, 2–15, <https://doi.org/10.4324/9781003246602-1>.
- Safit, I. 2014. Nature Screened: An Eco-Film-Phenomenology, *Environmental Philosophy*, 11(2), 211–235, <https://doi.org/10.5840/envirophil201471011>.
- Salwa, M. 2016. *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Łódź.
- Suárez, P. 2014. El "Novo Cinema Galego". Galiza na senda da vangarda, *Madrygal*, 17, 123–130, https://doi.org/10.5209/rev_MADR.2014.v17.45743.
- Toucedo, D. 2018a. Diana Toucedo, Trinta Lumes, Entrevistes, D'A 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=pUxXaRdbGVo> – 10 XI 2023.
- Toucedo, D. 2018b. Play-Doc 2018: Entrevista Diana Toucedo. <https://www.youtube.com/watch?v=niHFgnNHFv8> – 10 XII 2023.
- Toucedo, D., Barral S. 2019. Diana Toucedo: „Quería que la cámara fuese un personaje más, que viviese la historia desde dentro”, *A Cuarta Pared*. <http://www.acuartapared.com/es/entrevista-diana-toucedo/> – 10 XII 2023.
- Weik von Mossner, A. 2014. *Introduction: Ecocritical Film Studies and the Effects of Affect, Emotion, and Cognition*, w: A. Weik von Mossner (red.), *Moving: Affect, Emotion, Ecology, and Film*, Wilfrid Laurier University Press, 1–24, <https://doi.org/10.51644/9781771120036-002>.
- Wylie, J. 2007. *Landscape*, Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203480168>.

NEW GALICIAN (ECO)CINEMA: LANDSCAPE AND IDENTITY

Abstract: The term “New Galician Cinema,” coined in 2010, remains prevalent in academic and everyday discourse. However, a growing number of voices question its applicability to recent works by Galician directors. This article aims to assess the established criteria for defining New Galician Cinema, reevaluating them in light of selected directors under this label. Additionally, it proposes a fresh perspective on the term. By referencing other “small cinemas” on the Iberian Peninsula, I highlight the distinctiveness of Galician cinema, particularly its innovative approach to landscape. Examining films by Lois Patiño, Diana Toucedo, Oliver Laxe, and Álvaro Gago from a phenomenological standpoint, I explore the interplay between the community/individual and its/their natural surroundings. Ultimately, I position New Galician Cinema within the current trends of independent world cinema, characterizing it as a form of ecocinema.

Keywords: Galicia, New Galician Cinema, landscape, identity, ecocinema