

Miłosz Stelmach

Wyzwolenie kina. Narracja w Slow Cinema

W Notatkach o kinematografie Robert Bresson postulował: „Taktykę prędkości i zgiełku przeciwstawić taktykę powolności i ciszy”. Te słowa, jak i cała metoda twórcza autora Dziennika wiejskiego proboszcza (1951), mogłyby stanowić dewizę bujnie rozkwitającej we współczesnym kinie tendencji minimalistycznej, znanej pod nazwą Slow Cinema. Jej odmienność najlepiej ujawnia się na płaszczyźnie narracyjnej.

Slow Cinema nie jest ruchem, szkołą ani formacją. Nie tworzy manifestów, ugrupowań czy teoretycznych autoeksplicacji. To raczej wspólnota wrażliwości rozpostarta ponad granicami pokoleniowymi i państwowymi, rozwijająca się mniej więcej od początku lat 90. (z bagażem historycznym sięgającym przynajmniej kilku dekad wstecz) i rozciągnięta geograficznie od dalekowschodniego Tajwanu Tsai Ming-lianga, przez Iran Abbasa Kiarostamiego i Węgry Béli Tarra, aż po Meksyk Carlosa Reygadasa. Tych i pozostałych twórców neomodernistycznych (jak w Polsce bywa nazywane Slow Cinema w nawiązaniu do modernistycznego kina autorskiego lat 60. i 70.) łączy niechęć do współczesnego kina atrakcji, błahej rozrywki i postmodernistycznych zabaw z filmowym medium. Choć więc Slow Cinema skupia artystów o wysoce indywidualistycznym podejściu do X muzy oraz bardzo różnych temperamentach i licznych autorskich idiosynkrazjach, to jednocześnie trudno we współczesnym kinie znaleźć drugi tak wyrazisty i rozpoznawalny nurt.

Rygor swobody

Ryszard Nycz w przedmowie do *Odkrywania modernizmu* zauważył, że szukanie przejawów modernizmu w kulturze i sztuce to odkrywanie „jedności w różnorodności” – wspólnego ducha, który przenika odmienne na pozór dzieła i zjawiska. Należy do nich przede wszystkim imperatyw indywidualnej ekspresji i stylistycznej innowacji, osiąganey na drodze eksploracji środków i możliwości danego medium. Cała reszta, na czele z preferowaną tematyką czy konkretnymi rozwiązaniami stylistycznymi, może, a nawet powinna być zróżnicowana. W końcu kultura modernistyczna tworzy pewną rozpoznawalną całość nie pomimo wzmiankowanej różnorodności,

ale właśnie dzięki niej.

Przy opisie kina neomodernistycznego pożyteczniejsze od formułowania syntez i zgrabnych uogólnień będzie wydobycie bogactwa form, które przyjmują należące do niego dzieła. Również narracja Slow Cinema zbudowana jest na wyraźnych paradoksach. Jej podstawowe wyznaczniki i napędzające ją środki wyrazu w rękach różnych autorów są jak ścieżki biegnące w przeciwnym kierunku, ale mimo to prowadzące do tego samego celu – wyzwolenia kina. Bo nazwa Slow Cinema, jeśli chcieć ją przetłumaczyć na język polski, zyskuje szlachetną dwuznaczność – to kino wolne. Wolne swoją powolnością i niespiesznym tempem, ale i swoją swobodą, znamionującą ucieczkę od komercyjnych wymagań, uśrednionych gustów, zgranych konwencji i łatwego odbioru.

Opisując narrację kina neomodernistycznego poprzez opozycje i sprzeczne tendencje, możemy wykroczyć poza podstawową refleksję na temat gwałtownego przyspieszania współczesnego kina (mierzonego choćby spadającym nieustannie od dekad średnim czasem trwania ujęcia) i spowolnienia *art-house'u*. Przywoływana już kategoria neomodernizmu, do której możemy dodać także stosowany termin współczesnego kina kontemplacyjnego (*Contemporary Contemplative Cinema* – w skrócie CCC), sygnalizuje bowiem dużo bardziej złożone cele niż tylko przysłowiowe już „festiwalowe snujstwo” i prześciganie się w tworzeniu najdłuższych, najbardziej statycznych i wypranych z emocji oraz działania ujęć. Za Slow Cinema stoi także szereg założeń i aspiracji w sferze estetycznej, intelektualnej czy wręcz moralnej. Specyficzny model narracji jest ich bezpośrednią konsekwencją.

1. Konserwatyzm vs. nowoczesność

Chociaż Slow Cinema jest zjawiskiem względnie nowym, w historii kina bez problemu możemy znaleźć licznych jego antenatów. Ich nazwiska pojawiają się zresztą każdorazowo przy omawianiu współczesnego kina kontemplacji – Aleksander Sokurov bywa czasem nazywany następcą Andrieja Tarkowskiego, Béla Tarr spadkobiercą poetyki Miklósa Jancsó, Bruno Dumont reinterpretatorem Roberta Bressona, Hou Hsiao-hsien naśladowcą Yasujirō Ozu, a Tsai Ming-liang współczesnym Michelangelo Antonionim (żeby wymienić tylko niektóre nazwiska najistotniejszych patronów i liderów Slow Cinema). W tym sensie Slow Cinema jest konserwatywne i afirmatywne wobec dawnego modelu kina autorskiego, a proponowany przez nie

tryb opowiadania, skupiony na stronie formalnej dzieła, ideowej wymowie oraz refleksyjnym odbiorze, stanowi powrót do wypracowanych przez mistrzów lat 60. i 70. strategii i amplifikację ich postulatów.

Twórców Slow Cinema ku przeszłości dodatkowo kieruje niechęć wobec dominujących współcześnie estetyk – nadpobudliwego języka kina głównego nurtu z jednej strony oraz postmodernistycznej mozaiki wpływów i estetyk z drugiej. Stawiając na minimalizm, stylistyczną czystość i prostotę, szukają inspiracji głównie w artystycznym kinie europejskim oraz u nielicznych twórców spoza Starego Kontynentu (szczególnie wpływowy okazał się tu Yasujiro Ozu). Na przykład trwałym wkładem Antonioniego do narracji filmowej, chętnie wykorzystywanym przez m.in. Nuriego Bilge Ceylana (*Uzak*, 2002; *Klimaty*, 2006) czy Šarūnasa Bartasa (*Trzy dni*, 1991), jest otwarta konstrukcja opowiadania, w którym najważniejsze wątki nie znajdują kulminacji, a poszczególne sceny są pozbawione spodziewanych puent. Miklós Jancsó i Andriej Tarkowski odcisnęli z kolei łatwo rozpoznawalne piętno na wielu reżyserach, dla których to praca kamery, z obowiązkowymi długimi ujęciami, płynnymi jazdami i skomplikowaną organizacją przestrzenną, jest jednym z głównych filarów narracji. Pod tym względem uczniem ich obu jest z pewnością Béla Tarr, który sam już zdołał doczekać się swojego naśladowcy w postaci Gusa Van Santa (największy wpływ węgierskiego mistrza możemy dostrzec w nagrodzonym Złotą Palmą *Słoniem* [2003], ale do poetyki Slow Cinema wyraźnie nawiązują także *Gerry* [2002] i do pewnego stopnia *Ostatnie dni* [2005]).

Takie wyliczenie moglibyśmy ciągnąć w nieskończoność, przywołując poszczególne chwytły narracyjne lub nawet zapożyczone bezpośrednio sceny i motywy (jak echo finału *Mouchette* [1967] Bressona w *Hadewijch* [2009] Dumonta czy cudowne wskrzeszenie w *Słowie* [1955] Dreyera, powracające w *Cichym świetle* [2007] Reygadasa), ale potraktowanie Slow Cinema wyłącznie jako ruchu retro byłoby zbyt dużym uproszczeniem. Przyznając neomodernistom prawo do artystycznych inspiracji, należy jednocześnie zauważyć, że ich radykalizm oraz konsekwencja sytuują ich również w pobliżu filmowej awangardy, a więc najbardziej progresywnego skrzydła kina artystycznego. W samym pojęciu modernizmu zawiera się wszak wrodzony pęd do tego, co nowe – imperatyw innowacji, przekraczania granic i budowania własnego głosu. Nie można wszak mówić o zachowawczości i konserwatyzmie w wypadku wielogodzinnych anty-eposów Lava Diaza, który w megalomański sposób bada granice percepcji i wytrzymałości współczesnego

widza. Wtórują mu enigmatyczny w swoim dalekowschodnim spirytualizmie Apichatpong Weerasethakul czy nonszalancko monotony Albert Serra. To ekstremiści, których kino jest w istocie bardzo nowoczesne zarówno w diagnozie współczesnego świata, jak i w poszukiwaniu stylistyki zdolnej do jej przedstawienia.

2. Narracja vs. monstrancja

Drugim paradoksem, a zarazem jednym z najbardziej rozpoznawalnych wyznaczników narracji Slow Cinema, jest ucieczka od narracyjności. Wiele filmów należących do nurtu w mniej lub bardziej konsekwentny sposób odchodzi od „opowiadania” na rzecz „pokazywania”, balansując tym samym między dwoma członami alternatywy zaproponowanej przez André Gaudreaulta – narracji i monstrancji. Wprawdzie francuski historyk opisał oba pojęcia głównie na potrzeby wczesnego kina (do około 1917 roku), ale w neomodernizmie powracają one w interesujący sposób.

Potrzeba narracyjności, związana z opowiadaniem złożonych, rozbudowanych historii za pomocą filmowych środków wyrazu, bardzo silnie ujawnia się w takich dziełach jak *Szatańskie tango* (1994) Béli Tarra, będące specyficzną wersją opowiadania sieciowego, w którym równoległe historie kilku głównych postaci przeplatają się w efektowny sposób. Narracyjnej komplikacji szuka też choćby Carlos Reygadas w *Post tenebras lux* (2012), które dzięki swojej nieklasycznej konstrukcji oraz niejasnym powiązaniom ontologicznym i temporalnym między poszczególnymi sekwencjami otwiera rozliczne możliwości interpretacyjne.

Jednocześnie na drugim biegunie sytuują się utwory, które ujawniają monstrancyjny aspekt kina, a więc zamiast opowiadać, chcą przede wszystkim pokazywać. Być może przyrównanie ich do powstających u zarania kina *tableaux* to przesada, ale z drugiej strony czy zajmujące większość filmu frontalne, statyczne ujęcie pary rozmawiających staruszków w *Hamaca Paraguaya* (2006) Paz Enciny nie przypomina do pewnego stopnia filmów epoki kinematografu, zanim – wedle diagnozy Roberta Bressona – zdegenerował się on do postaci widowiska? Chęć powrotu do tej pierwotnej filmowej estetyki, związanej przede wszystkim z rejestracyjnymi możliwościami aparatu, a nie narracyjną biegłością realizatora, deklaruje również Albert Serra, autor antydratycznych: *Honori rycerza* (2006) i *Śpiewu ptaków* (2008).

3. Ciągłość vs. fragmentaryczność

Chęć bezpośredniego przedstawienia rzeczywistości (zamiast wykorzystania jej jedynie jako budulca filmowej fabuły) może się kryć również za porzuceniem tradycyjnej eliptyczności. Idąc tropem Chantal Akerman i jej *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (1975), twórcy Slow Cinema prezentują monotonne czynności dnia codziennego w pełnym czasie ich trwania, eksponując elementy fabuły pomijane w tradycyjnym, skupionym na rozwoju intrygi opowiadaniu. W ten sposób opozycja narracja–monstrancja znajduje odbicie również w konflikcie między radykalną ciągłością a fragmentaryzowaniem rzeczywistości w kinie neomodernistycznym. Często obie te strategie występują obok siebie, czego doskonałym przykładem są egzotyczne filmy Apichatponga Weerasethakula, który z jednej strony stawia na całkowitą obecność, skupienie na powolnym upływie czasu oraz naturalistycznej namacalności bohaterów i ich działań, z drugiej zaś wprowadza do swoich filmów niesygnalizowane w żaden sposób i skutkujące poznawczym zamieszaniem przeskoki czasowe oraz przestrzenne, a nawet alternatywne rzeczywistości.

Konsekwencją tych zabiegów jest m.in. rozbitcie klasycznej dramaturgii oraz związanej z nią konstrukcji opowiadania, opierającej się na schemacie narracyjnym: zawiązanie akcji – rozwój – rozwiązanie. Już Antonioni w swojej „trylogii samotności” udowodnił, że filmowe opowiadania nie muszą mieć puenty, a zawieszona na ścianie strzelba może nigdy nie wypalić. Tworzący w obrębie Slow Cinema Argentyńczyk Lisandro Alonso poszedł dużo dalej: w *Los muertos* (2004) zakwestionował w ogóle jakikolwiek progres fabularny, minimalizując dramaturgiczne elementy dzieła.

4. Redukcja vs. skomplikowanie

Wynikiem opisanych powyżej strategii Slow Cinema jest także nieustanne napięcie pomiędzy radykalnym uproszczeniem formy i treści a potrzebą wyrafinowania i umiejętnego komplikowania warstwy znaczeniowej i formalnej dzieła. Cóż bowiem może być narracyjnie bardziej oszczędnego i prostszego niż statycznie ustawiona kamera rejestrująca z dystansu płynącą łódkę we wspomnianym *Los muertos*? Jednocześnie cóż może być narracyjnie bardziej skomplikowanego i barokowego niż stuminutowe ujęcie steadicamem, obejmujące kilka kilometrów korytarzy i sal petersburskiego Ermitażu, a wraz z nimi blisko tysiąc postaci ludzkich

i kilka wieków historii Rosji? Przy *Rosyjskiej arce* (2002) Sokurowa szturmująca niedawno kina *Grawitacja* (2013, A. Cuarón) jawi się jako inscenizacyjna wprawka...

Oba te przykłady wyznaczają skrajne skrzydła neomodernistycznej fali, która u jednych twórców (Alonso, Serra) przyjmuje postać radykalnej ascezy i redukcji, podczas gdy u innych (Sokurow, Tarr), mimo minimalistycznej wrażliwości, objawia się narracyjnym wyrafinowaniem, znaczeniową złożonością i formalną wyrazistością. Czasem obie te cechy udaje się połączyć w jednym filmie, jak stara się to robić Tsai Ming-liang – wyjątkowo oszczędny w środkach wyrazu, ale jednak bawiący się konwencjami gatunkowymi (*Kapryśna chmura* [2005] jest wszak jednocześnie musicaliem, melodramatem w duchu Antonioniego i komedią romantyczną z dosłownymi cytatami z *Annie Hall* [1977, W. Allen]). Poszczególne sceny wchodzą z sobą w złożone interakcje i subtelnie budują dramaturgię, choć każda z osobna stanowi bardzo prostą rejestrację szczytkowych wydarzeń.

5.Subiektywizm vs. obiektywizm

Pierwsze kadry filmu *Ojciec i syn* (2003) Aleksandra Sokurowa w całości są wypełnione przez ludzkie ciała. Dotyk, głos, bliskość, kolor i faktura skóry – doświadczenie cielesności oraz intymności jest kluczowe dla tego reżysera i powraca w większości jego obrazów. Na fizjonomii (a czasem też fizjologii) skupieni są także Bruno Dumont i Carlos Reygadas. Wszyscy ci twórcy posiadają wielki talent pozwalający im godzić werystyczny opis z głęboko egzystencjalnym spojrzeniem. Obiektem ich zainteresowania nie jest jednak „bohater” czy „protagonista”, ale istota ludzka wraz ze swoją intymnością, fizycznością i duchowością.

Skupienie na postaci wiąże te pozornie skrajnie obiektywne filmy z subtelnym sposobem subiektywizacji przekazu, tak odmiennym od tego znanego z tradycyjnego kina fabularnego. Pomimo występującej często w dziełach neomodernistycznych nieodstępującej bohatera nawet na krok narracji pozornie zależnej, kino to jest głęboko antypsychologiczne. Świat przeżyć wewnętrznych i motywacji bohatera często pozostaje niedostępny dla widza – brakuje tu ekspresyjnej gry aktorskiej, charakterologicznego dookreślenia i zindywidualizowania postaci, szerokiego tła biograficznego czy wyjaśniających dialogów. Rzadkie jest też użycie typowych technik subiektywizacji, jak ujęcia z punktu widzenia postaci bądź narracja z offu. Pod tym względem Slow Cinema jest skrajnie obiektywne, zainteresowane zdystansowaną, naturalistyczną

obserwacją. Subiektywny charakter filmowej wizji kształtuje raczej ustanowienie specyficznej wspólnoty doświadczeń między widzem a bohaterem. To w nastroju, plastyce obrazu lub nawet samym czasie trwania ujawnia się bogactwo duchowych doświadczeń portretowanych postaci – w końcu jak można nie odczuć namacalnie okrucieństwa doświadczanego przez Florentinę Hubaldo w filmie Diaza o tym samym tytule, jeśli obserwujemy jej losy przez nieprzerwane 6 godzin? Z kolei czarno-białe zdjęcia, ekspresyjne oświetlenie i niekończące się *travellingi* w niezwykle sposób dookreślają postać Valuski z węgierskich *Harmonii Werckmeistera* (2000, B. Tarr).

6. Kreacja vs. realizm

Z próbą rozdzielenia tego, co subiektywne, od tego, co obiektywne, wiąże się również odwieczny podział na kino kreacyjne i realistyczne. Także w obrębie Slow Cinema obydwie poetyki niejednokrotnie się ścierają. Matthew Flanagan, brytyjski badacz *art-house'u*, często podkreśla bliskość filmowców takich jak Lisandro Alonso i Albert Serra z postulatami Bazinowskiego realizmu. Ich oparte na cierpliwej obserwacji i rejestracji filmy doskonale odpowiadają ukutej przez francuskiego krytyka kategorii „kina trwania”, w którym realność zapisuje się na taśmie w swojej materialności i czasowości.

Z drugiej strony Béla Tarr i Aleksander Sokurov stosują środki uważanych zazwyczaj za kreacyjne – estetyzują obraz poprzez użycie taśmy monochromatycznej i skupiają się na jego plastyce (ten drugi dodatkowo wykorzystuje filtry zniekształcające naturalne kształty i barwy). Podobnie musicalowe wstawki i groteskowe poczucie humoru w *Dziurze* (1998) oraz *Kapryśnej chmurze* Tsai Ming-lianga rozbijają poczucie realności świata przedstawionego. Kreacyjność wszystkich wymienionych twórców nie ma jednak nic wspólnego z eskapizmem lub kaligrafią filmową. Zawsze jej ostatecznym celem jest opis realności i egzystencjalnego doświadczenia współczesności, którego kluczowymi elementami pozostają osamotnienie, kryzys tożsamości i poznawczych możliwości człowieka bądź sztuki. Groteska, metafora i odrealnienie czasami okazują się najlepszymi środkami do opisu tych kategorii.

Rozproszenie

Tak zarysowane opcje można naturalnie mnożyć, doszukując się kolejnych problematycznych aspektów narracji Slow Cinema, ale już ten skrótowy opis wystarczy, żeby pokazać, z jak

niejednorodnym i wewnętrznie sprzecznym nurtem mamy do czynienia. Czy to znaczy, że nurt Slow Cinema jest wewnętrznie podzielony i w licznych osobistych dialektach twórczych gubi swoją własną tożsamość? Być może, w końcu Slow Cinema jest kategorią ustanowioną przez krytyków dla grupy twórców, którzy nigdy nie przyznaliby się do powinowactwa między sobą. Zwolennicy tego określenia chcieliby zapewne porównania nurtu do polifonicznego chóru, wyśpiewującego tę samą pieśń na głosy, ale niewykluczone, że w przyszłości będziemy musieli zweryfikować dzisiejsze sądy.