

# Rafał Syska

---

## Slow-czas, slow-cinema : warstwa temporalna współczesnego neomodernizmu

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/3, 75-89

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Rafał Syska

## *Slow-czas, slow-cinema. Warstwa temporalna współczesnego neomodernizmu*

**Słowa kluczowe:** film, kino współczesne, czas, narracja, neomodernizm

**Key words:** film, contemporary cinema, time, narration, neomodernism

Przyglądając się filmom zrealizowanym przez reżyserów formacji neomodernistycznej, bez trudu można stwierdzić, że niekonwencjonalne zasady porządkowania warstwy temporalnej filmów stanowią o specyfice współczesnego art-house'u. Łączą się z innymi atrybutami artystycznego kina: strategiami dedramatyzacyjnymi, inscenizacyjnym minimalizmem, akustyczną odrębnością filmów i kontemplacyjnym charakterem opowiadania. Wszystkie te walory kształtują osobną poetykę takich twórców, jak: Aleksander Sokurov, Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Bruno Dumont, Albert Serra, Lisandro Alonso czy Michelangelo Frammartino – reżyserów wyznaczających jakość współczesnego kina autorskiego.

Nie sposób jednak nie zacząć od czasu, bo zarówno tematyka neomodernistycznych filmów, jak i charakter opracowanej dla nich narracji, odbioru, a nawet dystrybucji poszczególnych dzieł opierają się na osobnych strategiach artystyczno-marketingowych. Widać to i w rytmie poszczególnych scen, i w specyfice narracyjnych elips, i w długości utworów, które wymagają specjalnych form projekcji. Neomodernizm być może w tych właśnie aspektach nawiązał najściślej z kinem dawnego modernizmu, wskrzeszając osławione koncepcje Bazinowskiego trwania i Deleuzjańskiego kina obrazu-czasu. Kto wie, czy nie jest też tak, że zaproponowane przez francuskich teoretyków koncepcje uległy materializacji nie wtedy – w dobie modernizmu (który Bazin zapowiadał, a Deleuze podsumowywał) – ale właśnie dziś, gdy wahadło eksperymentów z warstwą temporalną filmów znów wychyliło się w stronę brawury awangardzistów.

Koncepcje Gilles'a Deleuze'a wydają się dziś najbardziej odpowiednio do opisu *slow*-kina. Przeżywają też renesans na gruncie teorii filmu, stając się tematem konferencji naukowych i kolejnych publikacji. Aktualność ta może zaskakiwać, zwłaszcza w czasach, gdy na gruncie refleksji filmoznawczej bardziej nośne stały się paradygmaty metodologiczne związane z produkcyjno-dystrybucyjną pragmatyką kina, postkolonialną analizą dyskursów mniejszościowych czy studiami nad kulturą konwergencji i ontologią nowych mediów. Skoro jednak *slow-cinema* zawiera się w konserwatyzmie swych awangardowych celów i nastawione jest na doświadczenie kina w formie najbardziej tradycyjnym i niezapśredniczonym przez jakiegokolwiek inne medium, to powrót do Deleuze'a

nie wydaje się przypadkowy i anachroniczny, lecz stanowi naturalną dla neomodernizmu metodę deskrypcji.

A zatem, posiłkując się terminologią i tezami francuskiego filozofa, możemy przyjąć, że istotą opisywanego nurtu jest oswobodzenie czasu z zależności wynikłych z działań filmowych postaci, a w konsekwencji – z fabuły i ruchu. Czas nie musi być już narzędziem podległym fundamentalnemu w mainstreamie następstwu zdarzeń, lecz staje się tematem filmu, podporządkowującym sobie ruch, filmowego bohatera i scenariusz – a w rezultacie też widza. W dawnym modernizmie nieskrępowany przepływ sytuacji fabularnych zastępował pryncypia ciągu przyczynowo-skutkowego (jak u Resnais’go), natomiast we współczesnym *slow-cinema* prowadzi raczej do degradacji logiki konwencjonalnych motywacji psychologicznych i społecznych, które uzewnętrzniają się w ruchu i działaniach. Dziś z emocjami bohaterów i charakterem świata przedstawionego mają więc korespondować bezruch i monotonia, nie zaś nieskoordynowana dynamika obiektów w filmowej przestrzeni (jak u Felliniego i Altmana). Różnica jest jeszcze jedna: w modernizmie zależności sensomotoryczne (jak je opisywał Deleuze) pozwalały na rozwój subiektywnego trybu opowiadania i to on stał się głównym źródłem i celem zainteresowania filmowców (a każdy z nich – Resnais, Antonioni lub Fellini – czynił to na swój sposób). Z kolei w neomodernizmie kluczowa stała się sama materia świata, niezależna od narzuconych jej przez człowieka pryncypiów opisu. Innymi słowy, esencją refleksji *slow-reżyserów* jest fizyczna i biologiczna substancja bytu, stała i niezmienna – co widać nie tylko u materialistów: Tarra i Dumonta, ale też u sensualistów i spirytualistów: Reygadasa i Sokurowa.

Kino neomodernistów jest więc bardziej rzeczowe. Nie tyle realistyczne (bo stanowiłoby to kolejną konwencję, a zarazem demiurgiczną aktywność twórcy), ile usiłujące wniknąć w samo tworzywo świata i – w logicznej konsekwencji – filmowego medium. *Slow-cinema* unika tradycyjnych figur subiektywizmu. Ogranicza się do beznamietnego śledzenia losów bohatera i przyglądania się mu w chwili bezruchu czy kontemplacji. Różni się zatem od koncepcji kina dawnych dekad, bo moderniści promowali wspomnianą już swobodę przepływu zdarzeń, która komentowała psychosomatyczną kondycję bohatera i była reprezentacją jego subiektywnych odczuć. W neomodernizmie jest inaczej – dominuje opisany w rozdziale o narracji dyktat chronologii, redundancja, powtórzenia i niekonwencjonalna eliptyczność sjużetu. Mniej istotne są procesy mentalne, a większą rolę odgrywa trwanie w nieziennej sytuacji, stanowiącej kierat codzienności. Przykładów jest wiele – wspomnijmy jeden: sekwencję snu Misaela z *La libertad* (2001) Lisandra Alonsa. To wówczas bohater, śniąc, przebywa dokładnie w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, w którym byłby na jawie – jako strażnik, a zarazem więzień miejsca i przynależnej mu narracji. Powtórzmy: czas w modernizmie jest żywiołem, pędem i ekspresją skomplikowanych mechanizmów poznawczych; w neomodernizmie jest negatywnym doświadczeniem człowieka i pułapką wegetacji, z której nie sposób się wyrwać.

W nurcie tym często pojawiają się zabiegi kreujące alternatywny wobec historycznego porządek zdarzeń. Pojawiają się więc figury czasu mitycznego i sakralnego, ważną rolę odgrywa uniwersalizacja doznań i cykliczność ruchu, a także pozorna sukcesja wypadków i ich fałszywe następstwo. Często są zaburzenia pierwotnej referencyjności zdarzeń, ułożonych w trybach narracji jak najdalszej od konwencjonalnych wzorców. Tak jest na przykład w skromnej i łatwej do przeoczenia scenie wizyty bohaterów *Miodu* (2010) Semiha Kaplanodlu u religijnego uzdrowiciela. Przyjrzyjmy się jej przez chwilę, traktując ją w kategoriach egzemplifikacji typowych dla neomodernizmu procesów. Całość zdarzenia zawarta jest w dwóch ujęciach zmontowanych tak, byśmy nie mieli żadnej wątpliwości, że obcujemy z narracją spójną czasoprzestrzennie. W pierwszym z ujęć widzimy duchownego przygotowującego się do ozdrowieńczych modłów nad małym Yusufem: chłopiec wstaje z kolan i cichutko odchodzi w głąb pokoju, po czym nieniekuszony przez nikogo spaceruje na palcach po domu imama. W drugim ujęciu, zainteresowany cichym pobrzękiwaniem naczyń, zmienia kierunek wędrówki i dociera do jadalni – ulokowanej już nie w domu duchownego, ale w jego własnym. Wówczas zasiada do stołu i rozpoczyna konsumpcję śniadania (odpowiadając na powitanie ojca porannym „dzień dobry”).

Eliminacja zwyczajowej elipsy czasoprzestrzennej uruchomiła u Kaplanodlu alternatywny system znaczeń i emocji – obniżyła wiarygodność nadawczą filmu i naruszyła reguły rządzące obiektywnym trybem opowiadania. W to miejsce wprowadziła subiektywny czas pamięci, wewnętrzny mechanizm wspomnień i energię oniryzmu. Puentą sceny jest bowiem początek następnego fragmentu filmu: Yusuf budzi się budzi dźwięk dochodzący z jadalni (ten sam, który w poprzedniej scenie przywiódł go na śniadanie). Chłopiec wstaje z łóżka, a potem wychodzi do kuchni. Tu zauważa tylko matkę – ojciec o świcie wyjechał z domu w poszukiwaniu miodu, pozostawiając syna w cierpieniu i samotności. Oba zdarzenia: wizyta u imama i wyjazd ojca, powiązane z obrazami podkreślającymi oniryczny charakter sceny, uległy efektownemu scaleniu. Odtąd jasne pryncypia poznawcze i ontologiczna trwałość miejsca musiały zostać zakwestionowane.

Podobne zabiegi nie są w neomodernizmie zbyt częste – Kaplanodlu jest zresztą spośród reprezentantów współczesnego *slow-cinema* jednym z najwybitniejszych stylistów, lokującym się w formacji „późnego modernizmu”. Inni twórcy posługiwali się kategorią czasu w sposób bardziej mechaniczny, choć zazwyczaj taki, który stawał się niekonwencjonalny i utrudniał zrozumienie referencyjnych zależności rządzących światem przedstawionym. Celem neomodernistów, podobnie jak samego Kaplanodlu, była bowiem Deleuzjańska materializacja czasu – ujawnienie tych mechanizmów następstwa zdarzeń, które w mainstreamowym kinie pozostają ukryte i ulotne, a co najwyżej są zastępowane skonwencjonalizowanymi kulturowo alegoriami (niegdyś spadającymi kartkami z kalendarza) lub stereotypowymi figurami stylistycznymi (jak podkreślającym upływ czasu przenikaniem). Neomoderniści dekonstruują konwencje w podobny sposób jak moderniści – przez komplikację stosunków

temporalnych między poszczególnymi ujęciami. Przy czym w nurtach nowofalowych na szeroką skalę stosowano wyrafinowane retrospekcje i migawkowe *flashbacki*, zaś obecnie chętniej wykorzystywany jest mechanizm wydłużania czasu teraźniejszego zdarzeń (co pozwolę sobie, przy analizie twórczości Lisandra Alonsa, nazwać „czasem teraźniejszym niedokonanym”).

Modernizm starał się scalić współczesność z przeszłością (często też z przyszłością), a tryb obiektywny z subiektywnym, tworząc struktury narracji samoświadomej. Neomodernizm, precyzując podobne cele, uczynił to nie przez ekspresyjny amalgamat niekonwencjonalnie łączonych z sobą środków filmowego wyrazu, lecz przez redukcję i surowość formy. Spośród wielu zabiegów stosowanych w opisywanej formacji warto wymienić kilka i poddać je głębszej analizie. Będzie to: minimalizacja użycia elips czasoprzestrzennych, rezygnacja z konwencjonalnej progresji planów zdjęciowych i wprowadzenie w to miejsce montażu wewnątrzujęciowego, a także wydłużenie czasu projekcji, eliminacja następstwa zdarzeń i spowolnienie ich rytmu. Wszystkie te zabiegi miały pozwolić na intensywny wgląd w określoną sytuację fabularną, nie zaś kształtować stereotypowy porządek następstwa zdarzeń; nie tyle ukazać upływ czasu, ile raczej uwidocznić wewnętrzną energię filmowej czasoprzestrzeni.

## Eliminacja elips

Analizę temporalnej specyfiki neomodernizmu zaczniemy od zabiegu polegającego na eliminacji czasoprzestrzennych elips. W klasycznie opowiedzianym filmie zabieg ten jest istotą filmowego opowiadania: usuwa ze sjużetu informacje zbędne i podkreśla te znaczenia, które służą opowiadaniu. Pozwala zawrzeć w mniej więcej dwóch godzinach projekcji znacznie dłuższy okres (nawet miliony lat, gdy wrócimy pamięcią do *2001: Odysei kosmicznej* (1968) Stanleya Kubricka lub *Drzewa życia* (2011) Terrence’a Malicka). Kino wykształciło cały repertuar konwencji podkreślających upływ czasu – od wspomnianych już kartek spadających ze ściennego kalendarza po charakterystyczne dla współczesnego kina gwałtowne przeskoki w czasoprzestrzeni.

To, jak łatwo jest manipulować tego rodzaju przyzwyczajeniami widza, można bez trudu dostrzec nawet w filmach zapowiadających neomodernizm. Choćby w *Poza prawem* (1986) Jima Jarmuscha, gdzie w jednej scenie trójka bohaterów postanawia uciec z więzienia, a w następnej jest już na wolności. Wszystkie obrazy, które w klasycznym kinie więziennym byłyby istotą filmowego gatunku (przygotowanie do ucieczki, zwodzenie strażników, precyzyjna realizacja planu lub gorączkowe improwizowanie w razie kłopotów), zostały przez Jarmuscha usunięte, a zamiast nich wyeksponowano te wydarzenia, które mainstreamowy reżyser zawarłby w elipsie. To ważna obserwacja, bo nieusunięcie pozornie nieważnych informacji, nudnych i niepopychających akcji do przodu, niesie z sobą równie duże znaczenie jak eliminacja tych, które powinny zostać. Alfred Hitchcock ukuł sławną maksymę, że film jest niczym

innym jak tylko życiem, z którego wymazano nudne fragmenty. Jarmusch – a za nim większość neomodernistów – albo usuwa te ciekawsze, albo wręcz sądzi, że tych ciekawszych po prostu nie ma.

Za przykład tej strategii może posłużyć choćby *Szatańskie tango* (1994) Béli Tarra. Powstałe na podstawie dość krótkiej powieści László Krasznahorkaia (odpowiedniej na zwykły, dwugodzinny film), zostało skomponowane w siedmioipółgodzinną adaptację. Reżyser nie dopisał do pierwowzoru żadnych nowych zdarzeń, ale zarazem ich nie skondensował, wykorzystując naturalny dla kina język lapidarnego skrótu. Raczej rozciągnął fabułę i wydłużył ją w czasie. Dzięki temu na ekranie mógł pojawić się świat, którego główną własnością stało się wyczekiwanie, oraz bohater, którego egzystencję określiły: wegetacja, monotonia, odrętwienie i pozornie zmiany. Jedynie taki rozmiar dzieła – twierdził Tarr – pozwolił widzowi wtopić się w psychofizyczną kondycję protagonisty oraz odczuć jego emocje i bezsilność. Dlatego reżyser zrezygnował z elips, które w klasycznym filmie usunęłyby ze sjużetu długie minuty przemieszczania się bohaterów z miejsca na miejsce, a także frazy montażowe ujęcie–kontrujęcie, których substytutem stały się redundantne powtórzenia tych samych wydarzeń, pokazanych jednakże z opozycyjnej perspektywy.

Wydłużenie czasu trwania filmowych zdarzeń niekiedy więc wynika z nastroju filmu lub z jego gatunkowej przynależności, a czasami stanowi anomalię prowadzącą do znaczeń implicytnych. Zazwyczaj jednak filmowe opowiadanie jest oparte na elipsie, a odbiorca logicznie i bez trudu wypełnia czasoprzestrzenną lukę. Jej brak nuży, nie pozwala ekscytować się akcją i każe koncentrować się na sytuacjach, których istotność wydaje się niewielka. Tak jest na przykład w *Pewnego razu w Anadolii* (2011) Nuriego Bilge Ceylana, gdzie dramaturgiczne pauzy, sceny odrętwiającego wpatrywania się w jeden punkt i rezygnacja z cięcia podkreślały zarówno żmudność procedur śledczych, jak i dojmującą melancholię bohaterów. Ostatecznie to ona – nie zaś intryga kryminalna – stała się tematem filmu.

## Czas trwania

Wróćmy raz jeszcze do podstawowej obserwacji: kluczową własnością neomodernizmu, wynikłą z jego filozofii i poetyki, jest postulat zastąpienia działania i zmienności trwaniem i monotonią. Pokazać to można nie tylko przez eliminację elips i redundantną repetycję zdarzeń, ale też przez ekspozycję tych elementów fabuły, które wiążą się ze statycznością świata i niezmiennością psychofizycznej kondycji bohatera – a zatem nie wynikają z dynamiki ich czynów lub energii zewnętrznych procesów. Tak jest na przykład u Lava Diaza we *Florentynie Hubaldo* (2012), gdzie bezładna włóczęga tytułowej bohaterki została pokazana w długim ujęciu pustej drogi. To wówczas maltretowana przez sadystycznego ojca Florentina, uciekając przed oprawcą w leśne zagajniki i na pola, powoli i wytrwale wspina się w górę, w pewnej chwili mijając

nieruchomo ustawioną kamerę. W klasycznej narracji wędrówka bohaterki została by zastąpiona elipsą wyróżniająca źródło i cel podróży. Diaz odwrócił mechanizmy mainstreamowego kina: nie interesowało go bowiem zdarzenie, jednostkowy epizod i efekt starań, lecz psychomotoryczna sytuacja bohaterki, której każdy wysiłek utrwał co najwyżej stan pierwotnej niezmienności, pozbawionej początku i konkluzji.

Tak dzieje się w wielu neomodernistycznych filmach, gdzie nawet sytuacje o potencjale efektownej puenty stają się nudnawe i ospałe. Atrakcyjność kina głównego nurtu w dużej mierze wynika z ruchu, dynamicznego tempa i narracyjnego skrótu, a film przyzwyczaił nas do artystycznej i dramaturgicznej kondensacji, nie zaś do rozciągniętego w czasie trwania. W neomodernizmie jest na odwrót: sceny wymagające skrótu dłużą się niemiłosiernie, a obrazy, od których oczekujemy zwolnionego ruchu i repetycji opartej na multiplikacji perspektyw (np. w scenach walk i strzelanin w kinie sensacyjnym), trwają tak szybko, że nie sposób dojrzeć wyczekiwanych przez widza detali.

Nierzadko nakłada się na to arbitralna decyzja narratora skupiającego się na tych fragmentach diegezy, które okazują się nieatrakcyjne poznawczo. Tak jest choćby w finale *Człowieka z Londynu* (2007) Béli Tarra, gdy w scenie morderstwa dokonanego przez Maloina na Brownie widz zmuszony jest do wpatrywania się w drzwi przyportowej drewnutni (co zapewne stanowiło cytat z finałowego ujęcia *Rekonstrukcji* (1971) Theo Angelopoulosa). Bohater Tarra znika za nimi, a kamera bezradnie zostaje i czeka. W tym czasie dokonuje się zbrodnia, a jej substytutem jest nieruchomy kadr i odgłos szumu morskich fal. W końcu Maloin wychodzi z wnętrza chaty, opuszcza widoczną część diegezy, a my – zamiast ciała zabitego mężczyzny – wpatrujemy się w symboliczny w tym kontekście detal zatrzaśniętej kłódki.

Neomoderniści w miejsce dynamiki wprowadzają więc statyczność. Ujęcie zaczynają od pustej przestrzeni, do której dopiero po chwili dociera bohater. Jeśli od początku znajduje się on w kadrze, to do określonego w scenariuszu czynu przystępuje po kilku długich chwilach bezruchu (tak jest u Tsai Ming-lianga w zabawnych scenach niespiesznego „zrywania się” z łóżka na dźwięk dzwonek do drzwi lub palenia papierosa w odrętwiającym zdarzenie ceremoniale). *Slow-cinema* stanowi zatem wyraz buntu wobec konwencjonalnej logiki następstwa zdarzeń, redukując przy tym konwencjonalne mechanizmy aktorskiej ekspresji. Dedramatyzacja i antypsychologizm obniża klarowność opisu społeczno-kulturowych uwarunkowań bohatera i więcej znaczeń dociera do nas poza ruchem i działaniami protagonisty niż za pośrednictwem sztampowych grymasów twarzy, czynów i dialogu.

Niezwykłe przykłady tego rodzaju strategii docierają do nas zwłaszcza z krajów Ameryki Łacińskiej, w których niski horyzont poinformowania widza stał się niemal strategią komunikacyjną twórców. I tak w nagrodzonym na festiwalu Nowe Horyzonty filmie *Od czwartku do niedzieli* (2012) Dominga Castillo Satomoyota, opowiadającym o wakacyjnej eskapadzie czteroosobowej rodziny, nasza wiedza o świecie i uczuciach targających dorosłymi nie jest większa od poziomu poinformowania dzieci siedzących na tylnej kanapie

samochodu. Kamera przyjmuje ich punkt widzenia, a świadomość rozpadu małżeństwa dociera do nas i do dzieci niejako mimochodem, w toku łączenia marginalnych informacji i uwrażliwienia się na obserwacje napływające z tła intrygi, spoza jej głównego toku.

Aby proces nabywania wiedzy był wiarygodny (poznawczo i psychologicznie), musi więc trwać – nie zaś zawęzić się do lapidarnego komunikatu, zawartego w zwięzłych temporalnie reprezentacjach. W neomodernizmie jest to szczególnie ważne, bo wiarygodność określonych sytuacji scenariuszowych jest niczym innym, jak tylko funkcją ich powolnego rozwoju i cierpliwości widza. W końcu trudno sobie wyobrazić równie wyrafinowaną i prawdziwą analizę monotonii nad tę, którą Chantal Akerman zaproponowała w swym „thrillerze o codzienności” – *Jeanne Dielman* (1975). Podobnie jest w wielogodzinnych opowieściach o depresji (*Melancholia* [2008] Lava Diaza i *Eureka* [2000] Shinji Aoyamy), w opisie żałoby (*Hamaca Paraguaya* [2007] Paz Enciny) i apokalipsy (*Koń turyński* [2010] Béli Tarra). Analizowane przez tych reżyserów sytuacje nie są przecież tylko ciągiem zdarzeń, ale przede wszystkim kontemplacją stanu, delikatną fluktuacją i falowaniem trwania, w którym zmienność jest ledwie dostrzegalną anomalią sytuacji wyjściowej. Niemal niewidzialną, choć mającą fundamentalne znaczenie.

## Odwracanie znaczeń

Nietypowe stosunki temporalne zwykle wytrącają nas z automatycznej produkcji znaczeń, prowadząc w sferę implicytnych sensów. Te ostatnie zależą od kontekstu. Gdy Bruno Dumont niemal w każdym ze swych filmów pokazuje bohaterów oddających mocz, to w widzu wytwarza się szczególna konfuzja poznawcza. Sytuacja jest w zasadzie naturalna, wręcz bardziej realistyczna niż w zwykłym filmie. Niemniej konwencje przedstawieniowe nauczyły odbiorcę, że fizjologię człowieka usuwa się ze szużetu za pośrednictwem elipsy i co najwyżej rekonstruuje się ją w procesie tworzenia fabuły. Innymi słowy, jeśli bohaterowie Dumonta oddają mocz, to znaczy, że jest to skrótowo ujęty sygnał skierowany przez narrację do widza, iż fizjologia jest czymś więcej niż fenomenem zepchniętym na margines zdarzeń (nieobecnym, bo zbyt oczywistym). Stanowi ważny aspekt definiujący bohatera i świat przedstawiony, akcentując – w tym wypadku – jego materialną, biologiczną konstytucję.

Podobnie jest w neomodernistycznych kryminałach. Alan Clarke, redukując analizowane przez siebie zbrodnie do obrazu maszerujących po bezludnych przestrzeniach ludzi (*Słoń* [1989]), zastąpił naturalną w kinie sensacyjnym produkcję motywacji fizjologicznym mechanizmem ruchu. Cytujący go Gus Van Sant, w tak samo zatytułowanym filmie (2003) wybrał tymczasem silny emocjonalnie proces identyfikacji z bohaterami, bo choć zbrodnie pokazał z ukosa, sprowadzając je do szybkich i niesatysfakcjonujących obrazów, to zdecydował się na indywidualizację każdej z ofiar. Towarzyszył im na kilka



godzin i minut przed śmiercią, śledząc ich marzenia, oczekiwania i talenty, które w wyniku bezsensownej zbrodni już się nie rozwiną. Znowu temporalne anomalie i niekonwencjonalna aranżacja sjużetu otwierały przestrzeń impli-cytnych odczytań, które Clarke'a kierowały ku krytyce społecznej zawartej w czystym behawioryzmie, zaś Van Santa – ku empatycznemu utożsamieniu się z poszczególnymi ofiarami, co miało stanowić opór wobec – wyczekiwanych w tego rodzaju filmach – populizmu i sentymentalizmu.

## Statyczność

Opisywane w neomodernizmie miejsca i sytuacje fabularne nierzadko przy-wodzą na myśl więzienne cele, a ulokowani w nich protagoniści – samotni i odseparowani przestrzennie – tracą zdolność do jakiegokolwiek aktu komu-nikacji. Być może w tej właśnie strategii ujawnia się charakterystyczna dla *slow-cinema* awersja do fundamentalnej właściwości współczesnego świata, czyli do generowanego przez coraz to nowe technologie wymiany informacji dyktatu wszechobecności i omnipotencji. Metaforą współczesnego kina – jak już wcześniej wspomniałem – staje się autyzm, który zastąpił charakterystycz-ny dla poprzednich dekad dynamizm schizofrenicznej hiperaktywności i mul-tiplikacji. Neomodernizm jest tego przykładem: bohaterowie nie tyle tkwią w przestrzeni skazanej na niezmiennność, ile ulegają w niej skrajnej izolacji – i to nie tylko w relacjach ze światem zewnętrznym, ale też w ramach we-wnętrznej struktury, do której należą.

Stąd bezruch, apatia, melancholia i milczenie, bo niewiara w zdolność do odmiany losu wpędza w rezygnację i stagnację. Bezczynność obejmuje cielesność bohaterów, martwota zastępuje wszelką aktywność, a zastój działań wstrzymuje czas. Wszystkie wydarzenia i procesy dokonują się jakby poza bo-haterami – nawet bez ich wiedzy i świadomości, w nieobejmowalnej wzrokiem części diegezy. To stamtąd nadchodzi apokalipsa w *Koniu turyńskim* Tarra i milenijna epidemia w *Dziurze* (1998) Tsai Ming-lianga, to gdzieś tam jest alternatywny i cywilizowany świat, tak odległy, że aż nierzeczywisty dla bo-haterów *Jeziora* (2008) Philippe'a Grandrieux. Drugorzędny jest Bergsonowski dylemat: czy to ruch określa czas, czy raczej jest jego funkcją. Gdy odrętwienie i niemoc opanowują bohaterów i przyrodę, także czas ulega unieruchomieniu. Co najwyżej ujawnia się owa – wspomniana już nieraz – wewnętrzna energia bytu: nieokiełznana i niezależna od bohatera, zwykle też niedostrzegalna, bo w klasycznym kinie zastępowana jest przez działanie.

Tą energią bywa powolny rozkład świata – zarówno zewnętrznego w wizjach apokalipsy u Tarra czy epidemii u Tsai, jak i wewnętrznego – w opisie depresji u Diaza i schizofrenii u Moodyssona. Czasami rozpad rzeczy-wistości jest konsekwencją biedy i społecznego marazmu. Celują w tym twórcy latynoamerykańscy – choćby Rodrigo Moreno w *Ochroniarzu* (film tłumaczono także jako *Cień* [2005]). Tytułowym bohaterem jest tutaj funkcjonariusz

wysoko postawionego urzędnika państwowego, którego egzystencja składa się nie tylko z niezmiennej powtarzalności tych samych zadań, ale też z poniżającej beczynności. Ochroniarza spotykamy więc, gdy długie godziny czeka na swojego pryncypała w ministerialnych korytarzach lub tkwi w bezruchu w limuzynie i pałacowych przedpokojach. Zawsze gotowy na nagłe wezwanie, milczący i samotny, definiowany jest przez stagnację, odrętwienie i wpatrywanie się w zegar, którego wskazówki niemilosiernie się wloką. Powtórzmy: specyfika płaszczyzny temporalnej neomodernistycznych filmów w ogromnej mierze stanowi reprezentację sensomotorycznej sytuacji bohaterów – ich całkowitej bezsilności wobec zewnętrznych mechanizmów bytu, na które odpowiedź jest jedynie pasywne oczekiwanie lub apatia.

Czyż to nie jest też główna przyczyna narracyjnej koncepcji w *Śmierci pana Lăzărescu* (2005) Cristi Puiu – dwuipółgodzinnej golgocie umierającego starca, którego podróż od jednego do drugiego szpitala sprowadza się do beczynnego czekania, by napotkane osoby podjęły jakąkolwiek aktywność? Czas nie stoi tu w miejscu; powoli, lecz nieustannie przesuwa wskazówki zegara, stając się wrogiem bohatera i przekształcając nużącą fabułę w thriller. U Puiu napięcie buduje więc termometr, potrzebujący czasu, by prawidłowo wskazać temperaturę chorego, pusta izba przyjęć z ospałym pielęgniarzem i długie wyczekiwanie na przybycie ambulansu – słowem wszystko to, co w konwencjonalnym serialu medycznym dzieje się w ciągu kilkunastu sekund projekcji. Tam cały mechanizm świata wydaje się podporządkowany potrzebie ratowania życia, tu pozostaje obojętny i niemal beczynny, wyrażając się nie przez działania i punkty kulminacyjne, lecz niekończące się retardacje, dla których nawet w finale filmu nie przewidziano stosownej puenty.

Elementem ikonografii filmowego neomodernizmu stał się więc nieprzypadkowo zegarek – ironiczny kontrapunkt dla znajdujących się w impasie bohaterów. Bertha z *Bitwy w niebie* (2005) Carlosa Reygadasa sprzedaje w podziemnym przejściu kolorowe budziki, Beto z *Parque via* (2008) Enrique Rivero na odchodne z pracy zostaje obdarowany zegarkiem na rękę, a czas trwania rozmowy prowadzonej na klatce schodowej w *Śmierci pana Lăzărescu* odmierzają rytm automatycznie wyłączającego się światła. Czas wyzwala się spod kontroli konwencji, ruchu i działań bohaterów. W równym stopniu zatrząskuje ich w stanie niezmiennego trwania, jak też odbiera wiarę w dostępność alternatywnych form egzystencji. Czas płynie tu powoli, lecz nieubłaganie. Nuży, ale też bezpowrotnie odbiera nadzieję na dokonanie zmiany. Pozwala zatopić się w doświadczanej chwili i materii, ale nie daje szans na jej okiełznanie.

## Spójna przestrzeń

Ten rodzaj odczuć wspiera montaż wewnątrzjęciowy – jeden z najbardziej charakterystycznych zabiegów inscenizacyjnych filmowego neomodernizmu. Dzieje się to nieprzypadkowo, bo *slow-cinema* preferuje sceny rzadko dzielone

cięciem montażowym, a częściej zawarte w jednej perspektywie i bez konwencjonalnie opracowywanej progresji planów zdjęciowych. Konsekwencją tej poetyki jest dystans do stereotypowo aranżowanej warstwy emocjonalnej filmu, a także niwelacja potencjalnego dynamizmu fabuły, w zastępstwie którego pojawiają się specyficzne wizualizacje statyczności.

W neomodernizmie figur montażu wewnątrzjęciowego możemy znaleźć bez liku. Ich mistrzowskie reprezentacje pojawiały się już u depozytariuszy modernizmu – jak w filmach Theo Angelopoulosa, gdzie poetyka długich ujęć kontrastowała z gwałtownym rytmem kina lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Później wyrafinowane ujęcia-sekwencje ozdabiały zwłaszcza filmy Béli Tarra, który powolny ruch bohaterów kontrapunktował wyszukany zestawem delikatnych panoram, steadicamów, travellingów i najazdów kamery. Tak było w kilku ekwilibrystycznych scenach – choćby w obrazie składania zeznań w finale *Potępienia* (1989) lub w rozmowie Morrisona z Brownem w *Człowieku z Londynu*.

Do historii kina przeszła też sekwencja pacyfikacji szpitala z *Harmonii Werckmeistersa* (2000), czyli siedmiominutowe ujęcie zrealizowane w jednostajnym ruchu kamery, która uparcie sunąc do przodu, odsłaniała kolejne sale niszczonego przez anonimowy tłum obiektu. Monotonia obranego przez Tarra rytmu zamieniła żywioł destrukcji w akt metodycznej eksterminacji, a jej kulminacją był moment zdarcia kurtyny (jak w spektaklu teatralnym), za którą pojawiła się sylwetka nagiego starca. Wychudzony i bezbronny stanowił symbol ofiar wszelkich dwudziestowiecznych dyktatur i totalitaryzmów – tak jakby cały film miał stać się alegorią lub bilansem mijającego w chwili premiery stulecia. Po tym zdarzeniu kamera rozpoczęła powolny odwrót z miejsca kaźni, wieńcząc ujęcie zbliżeniem twarzy jednego ze świadków zbrodniczych działań, a niedługo też pacjenta szpitala psychiatrycznego, niezdolnego poradzić sobie z wszechobecnością zła.

Każdy twórca neomodernizmu posługiwał się chwytem ujęcie-sekwencja na własny sposób. Wspomniani Alan Clarke i Gus Van Sant, używając do śledzenia bohaterów steadicamu, zawężali pole widzenia kamery do najbliższej protagonistom przestrzeni, pozbawionej kontekstu i punktu odniesienia. Inaczej czynił Tsai Ming-liang, który dobierał dla każdej sceny jedną perspektywę i co najwyżej lekką panoramą towarzyszył samotnie przemieszczającym się bohaterom. Na swój sposób wykorzystywał także chwyt montażu wewnątrzkadrowego Michael Haneke, komponując z ruchu kamery, a zwłaszcza filmowych postaci, kunsztowne formy narracji polifonicznej (jak w mistrzowskiej introdukcji *Kodu nieznanego* [2000]). Być może najbardziej efektowny przykład montażu wewnątrzjęciowego pochodzi jednak z *Le quattro volte* (2010) Michelangelo Frammartino, gdzie ulokowana w jednym miejscu kamera, panoramując raz w jedną, a raz w drugą stronę, ujawniała zdarzenia (bądź już tylko ich efekty) dokonujące się w osobnych fragmentach filmowanej przestrzeni. Przyjrzyjmy się bliżej tej sekwencji.

Plan zdjęciowy Frammartino składa się z kilku niezależnych fragmentów: zagrody pełnej kóz, zaparkowanej na niewielkim wzgórzu ciężarówka, a także

placyku prowadzącego do budynków mieszkalnych i rozstaju dróg. W pierwszym epizodzie sekwencji widzimy grupkę chłopów podjeżdżających ciężarówką na placyk i zabezpieczających pojazd (kołkiem włożonym pod koło) przed zsunieniem się w dół. Bohaterowie idą po resztę uczestników procesji, a w tym czasie jeden z nich przebiera się w strój Chrystusa. Zaciekawiony dziwnie zachowującym się mężczyzną pies zaczyna na niego szczekać. W końcu placyk wypełnia się tłumem pątników, którzy ubrani w odświętne stroje wyruszają w towarzystwie orkiestry na kościelną procesję. Kamera odprowadza ich panoramą na skrzyżowanie dróg i przytrzymuje chwilę, gdy odchodzą w głąb kadru. Potem wraca do punktu wyjścia, gdzie koncentruje się na ujadającym psie, niepozwalającym przebiec spóźnionemu na procesję chłopcu. Bohaterowi w końcu udaje się przechytrzyć złośliwego czworonoga i w podskokach podążyć za niewidoczną już procesją. W tym czasie ujadający pies zwalnia blokadę ciężarówki, która zaczyna zsuwać się w stronę zagrody. Widzowi dane jest zobaczyć tylko początkowe stadium ruchu auta (panorama odprowadzała wówczas biegnącego chłopca), usłyszeć z przestrzeni pozakadrowej odgłos rozbijanej bramy, a potem (po powtórnej panoramie) dojrzeć konsekwencje wypadku: wbity w ogrodzenie samochód, wałęsające się po placu kozy i wciąż biegającego między nimi psa.

Montaż wewnątrzjęciowy stwarzał więc filmowcom liczne możliwości efektywnej inscenizacji zdarzeń – kontrolował czas i przestrzennie uspojniał diegezę. Wytwarzany przez niego mechanizm produkcji znaczeń opierał się przy tym na świadomości istnienia pozakadrowej części świata przedstawionego – niedostępnej, lecz rozwijającej alternatywną linię fabuły. To ważna konstatacja, bo montaż wewnątrzjęciowy tylko na pozór podkreślał podmiotowy status filmowej narracji. Częściej zaś stawał się takim mechanizmem deskrypcji zdarzeń, który uzależniał się od obranej w poszczególnych fazach ruchu perspektywy, tracąc zarazem dostęp do alternatywnych punktów widzenia. Chwył ten ściśle łączy się więc z opisaną w rozdziale o narracji regresją instancji nadawczych filmu, choć zarazem intensyfikuje wgląd w określony wycinek świata przedstawionego. Do jego opisu nie wykorzystano już typowej dla mainstreamu dynamicznej fragmentaryzacji czasoprzestrzeni, bo sam rytm filmu musiał korespondować z motoryką ekranowego bohatera – złapanego w pułapce trwania w jednym tylko miejscu, nie zaś zdolnego do onnipotentnej wszechobecności.

## Długość fali

Z montażem wewnątrzjęciowym wiąże się także szczególnie w neomodernizmie charakter odbioru filmów. Nie jest prawdą, jakoby nurt ten specjalizował się w dziełach o znacząco przekroczonym czasie trwania projekcji. Naturalne dla *slow-cinema* (i *slow-watchingu*) znużenie wynika bardziej z zabiegów dedramatyzacyjnych: monotonnego rytmu poszczególnych dzieł i eliminacji

konwencjonalnie pojmowanych zdarzeń. Oczywiście trudno nie wspomnieć o legendarnych w tym kontekście projektach, zawartych w wielogodzinnych spektaklach filmowych, w których linia fabularna była cieńsza niż w niejedynym klasycznie opowiedzianym dziele. Takie było *Szatańskie tango* i *Koń turyński* Tarra, *Melancholia* i *Florentina Hubaldo Diaza*, *Mróz* (1998) Kelemena, *Aurora* (2010) Puii i *Eureka* Aoyamy, jak również prekursorskie dla neomodernizmu filmy Akerman, Wendersa i Angelopoulosa. Ale nawet te wymienione wyżej (poza dosłownie kilkoma wyjątkami) trwają około trzech–czterech godzin, a więc tyle czasu, ile możliwe jest do objęcia podczas jednej projekcji bez przerw wymuszonych nakazami fizjologii. Nie długość filmów stanowi zatem wyzwanie dla odbiorcy, lecz ich rytm, eliminacja klasycznie rozumianej akcji i niekonwencjonalna narracja.

Dramaturgia mainstreamowego kina przypomina dziś *staccato* dynamicznie powiązanych z sobą audiowizualnych atrakcji. Neomodernizm preferuje natomiast delikatne falowanie znieruchomiałych *tableaux*, ulokowanych na wydłużonej w czasie amplitudzie powolnych zmian. Klasycznie rozumianego materiału fabularnego jest w tego rodzaju filmach co najwyżej na obraz krótkometrażowy, choć – powtórzmy raz jeszcze – to nie działanie, lecz wniknięcie w daną sytuację fabularną (trwającą przeciw określonej ilości czasu) jest tematem neomodernistycznych filmów. Niegdyś kino służyło przyspieszeniu – czasy były wolne, dostęp do oddalonych przestrzennie atrakcji był utrudniony. Dziś żyjemy w czasach szybkiego transportu, telewizji, Internetu i wszechobecności, więc kino – a przynajmniej opisywany przeze mnie nurt – stał się enklawą spowolnienia, jedyną przestrzenią odrzucającą prymat doznań fragmentarycznych, multiplikowanych i eliptycznych. *Slow-life* staje się filozofią życia, a *slow-watching* naturalnym dlań formatem recepcji.

Znużenie w neomodernizmie wynika nie tylko z wątlej liczby zdarzeń, ale też z rozczarowującej widza inscenizacji, która nawet nie próbuje wykształcić kontrastowej wobec fabuły ekspresji i dynamiki. Tak jest zarówno u Alonsa, który śledzi ciągle wędrówki bohaterów, jak i u Jarmuscha, portretującego bohaterów w stanie apatycznego przygotowywania się do podjęcia „wymuszonych scenariuszem” działań. Najbardziej ekstremalne przykłady rytmu zredukowanego do granic znieruchomienia pojawiają się w filmach ulokowanych na granicy między kinem fabularnym lub dokumentalnym a eksperymentem, przywodzącymi na myśl instalacje galeryjne. Zaliczyłbym do nich opisywany jako serial projekt Aleksandra Sokurowa zatytułowany *Uduchowione głosy* (1995), czyli kilkugodzinną opowieść o oddziale rosyjskich żołnierzy stacjonującym na pograniczu tadżycko-afgańskim. Reżyser stworzył w tym filmie bodaj najbardziej antybohaterską wizję wojennej egzystencji, nie wplątując się zarazem w emocjonalną postulatyność pacyfizmu. Pokazał służbę wojskową w długich ujęciach i dalekich planach, w bezruchu, milczeniu i monotonii, dla których introdukcją stał się nieznośnie nużący pierwszy odcinek serialu, ujmujący w nieruchomej i pozbawionej cięć perspektywie puste pole, ledwo widoczne na horyzoncie krzewy i przemieszczające się w oddali sylwetki żołnierzy.

Podobne „instalacje” zaaranżowali też Abbas Kiarostami w filmie *Pięć* (2003) i James Benning w większości swych prac. Irański klasyk podzielił swe dzieło na tytułowe pięć części i w każdej z nich pokazał z jednej perspektywy (ponoń stylizowanej na sposób ulokowania kamery u Yasujirō Ozu) morskie wybrzeże, po którym – jak w przedostatniej i najdynamiczniejszej części utworu – spacerują kaczki. Arbitralne punkty widzenia kamery obierał też Benning, filmując chmury (*Ten Skies* [2004]), jeziora (*13 Lakes* [2003]) lub przejeżdżające pociągi towarowe (*RR* [2007]). Najciekawszy w tym kontekście jest intrygujący eksperyment Sharon Lockhart zatytułowany *Przerwa na lunch* (2008). W tym trwającym około godziny filmie amerykańska reżyserka pokazała zdarzenia rozgrywające się co najwyżej dziesięć–piętnaście minut, zwalniając tempo zdarzeń dzięki użyciu prostego chwytu *slow-motion*. Jej obraz składa się z jednego ujęcia, będącego powolnym najazdem kamery wzdłuż wąskiego korytarza stanowiącego szatnię i miejsce odpoczynku grupy anonimowych robotników. W tytułowej przerwie na lunch bohaterowie siadają na ławkach, wydobywają przygotowany w domu posiłek i rozpoczynają krótką konsumpcję. Zapadają przy tym w naturalne w chwili wychnienia odrętwienie. Lockhart dobranym przez siebie chwytem dramaturgicznym wydłuża zaobserwowaną sytuację, dokonuje jej indywidualizacji i intensyfikuje walor emocjonalny. Wprowadza przy tym ważny ideologicznie i krytyczny społecznie przekaz – wszystko to czyniąc nie w warstwie fabularnej, lecz w transpozycjach filmowej formy.

## Detal rytmu

Sharon Lockhart, James Benning, a czasem też Aleksander Sokurov są zaliczani do pojemnej kategorii filmu eksperymentalnego. Ich pomysły – najbardziej ekstremalne na gruncie neomodernizmu – nie odbiegają wszak od chwytów stosowanych przez bardziej „konwencjonalnych” twórców *slow-cinema*. Spowolnienie tempa zdarzeń i rytmu osiągane jest więc na kilka sposobów, a gramatyka współczesnego kina autorskiego należy w tym względzie do najbardziej wyrafinowanych.

Przyjrzyjmy się na przykład wydłużonym w czasie ekspozycjom, stanowiącym antynomię typowej dla mainstreamowej narracji figury synekdochy. Klasyczne metonimie (w postaci krótkiego, inicjującego film bądź sekwencję ujęcia) zawierały w lapidarnym skrócie referencyjną i gatunkową tożsamość filmowego świata. Ułatwiały w ten sposób nie tylko orientację w czasoprzestrzennej lokalizacji zdarzeń, ale też sugerowały widzowi przyjęcie określonego rejestru emocjonalnego, niezbędnego do zautomatyzowanej recepcji znaczeń. W neomodernizmie bywa inaczej. Widz opisywanego nurtu częściej jest wrzucany w czasoprzestrzeń niejasną i obcą, której osvajanie trwa długo i która zmusza go do kluczenia w sieci niekończących się domysłów. Horyzont poinformowania jest niski, a introdukcja filmu nie tworzy metonimicznej reprezentacji zdarzeń, lecz jest albo odseparowaną od warstwy referencyjnej dzieła

metaforą, albo składa się na przypadkowy i arbitralnie wybrany wycinek czasoprzestrzeni. W dodatku niekoniecznie ten, który najpełniej definiuje tożsamość opisywanego miejsca i czasu.

Tak czynił choćby Semih Kaplanodlu, który zamiast czytelnych synekdoch wprowadzał zabiegi budujące bogatą płaszczyznę implicytnych sensów, choć nawet i one nie wykluczały temporalnych uwarunkowań prezentowanych zdarzeń (jak na przykład w *Miodzie*, którego introdukcję można definiować w kategorii efektownej futurospekacji). Podobnie też było u Carlosa Reygadasa w *Cichym świetle* (2008) – rozpoczynającym się długą, trwającą kilka minut sceną wschodu słońca, które (jak tłumaczył w autoeksplikacjach reżyser) stanowiło kosmiczny punkt odniesienia dla zdarzeń. Sekwencje zerowe pełnią więc w neomodernizmie odwrotną funkcję do tych, jakie dominują w klasycznym opowiedzianym kinie. U Reygadasa i Kaplanodlu przyjmowały charakter metafor, ale najczęściej nie przekraczały granic warstwy referencyjnych znaczeń i opisywały zdarzenia, które reprezentowały fundamentalną dla świata przedstawionego niezmiennosc. Tak było u Béli Tarra, Bruno Dumonta i Tsai Ming-lianga, którzy ospałe tempo intrygi utrzymywali do scen finałowych, gdzie albo dokonywali swoistej amplifikacji sytuacji wyjściowej, dodatkowo spowalniając tempo zdarzeń (jak w *Niech żyje miłość* [1994] Tsaia), albo wprowadzali wobec niej kontrastową i gwałtowną puentę (jak w *Twentynine Palms* [2003] Dumonta i w *Los bastardos* [2008] Amata Escalante).

Nieodmiennie największe wrażenie wywołują jednak filmy o tak hipnotycznym rytmie prezentacji zdarzeń, że pod koniec ich projekcji widz odczuwa, iż tempo finałowych scen (choć rytm się nie zmienia) jest wręcz zbyt szybkie. Wielogodzinne projekcje *Szatańskiego tanga*, *Florentyny Hubaldo* i *Mrozu*, a wcześniej *Jeanne Dielman* i *Podróży komediantów* (1975) Theo Angelopoulosa prowadzą do owego cudu *slow-watchingu*, polegającego na tym, że zatopienie się w nastroju i klimacie filmu wypracowuje alternatywny porządek czasu, zmuszając odbiorcę do uległości wobec wewnętrznej dynamiki filmowych zdarzeń.

To dzięki niej wspaniale wybrzmiewa słowo – w dialogu tak odmiennym od tego, jaki dominuje w mainstreamowym kinie: sztucznym, szybkim, nie naturalnie wykoncypowanym i nieosiągalnym w codziennej ekspresji. Czyż możemy sobie zatem inaczej wyobrazić monolog inspektora Morrisona z *Człowieka z Londynu*, który w utrzymanym w ryzach tempie wypowiedzi, precyzyjnym doborze akcentów oraz mistrzowskiej rytmice mimiki, przelykania śliny i popijania wody stworzył niezwykle spektakl władzy i życiowej mądrości. Spowolnione tempo neomodernistycznych filmów opiera się na kunsztownym systemie dramaturgicznych pauz i inscenizacyjnych znierruchomień, bo dzięki nim wstrzymany na chwilę czas odsłania najdrobniejszy detal świata przedstawionego i wydobywa zwykle niesłyszalny szczegół sfery akustycznej (jak dźwięk kapiącej wody w *Miasteczku* [1997] Ceylana lub odgłos samowara w *Potępieniu* Tarra). Innymi słowy, pozwala przyjrzeć się rzeczom najczęściej pomijanym, zbędnym i stanowiącym tło „teatralnych” (jakby powiedział Bresson) zdarzeń.

Taką rolę w *slow-cinema* pełnią odrętwiałe twarze i detale rąk, które wykonują proste czynności. Rytm neomodernistycznego kina akcentuje też te zdarzenia, które w natłoku audiowizualnych atrakcji zapewne nie mogłyby już wywołać silnej reakcji. Podprowadzone jednak przez hipnotyczny nastrój filmu posiadają wielokrotnie większą siłę oddziaływania: taka jest scena samobójstwa Majida w *Ukrytym* (2005) Hanekego, seksu przekształconego w egzorcyzmy w *Poza szatanem* (2011) Dumonta czy choćby zabójstwa w *Los bastardos Escalante*. Płaszczyzna temporalna neomodernistycznych filmów, a także powiązany z nią rytm i intensywny wgląd w świat przedstawiony decydują o specyfice i odmienności współczesnego kina artystycznego. Tworzą enklawę wytchnienia, otoczoną przez dynamiczny mainstream, konwencjonalne „kino papy”, poszatkowane seriale i – generalnie – tempo życia, które wymaga od nas ciągłych wyborów i decyzji. Te ostatnie bynajmniej nie wydłużają, lecz skracają dany nam czas – dany tylko raz jeden.

### Bibliografia

- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.  
 Deleuze G., *Kino 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Warszawa 2008.  
 Krasznahorkai L., *Melancholia sprzeciwu*, tłum. E. Sobolewska, Warszawa 2007.

### Streszczenie

Tematem artykułu jest sposób organizacji warstwy temporalnej w kinie określanym mianem *slow-cinema*. Autor przeprowadził analizę filmów kilku reżyserów z kręgu filmowego neomodernizmu: Enrique’a Rivero, Aleksandra Sokurowa, Carlosa Reygadasa, Béli Tarra. Wskazał na szczególny sposób tworzenia elips czasowych, podkreślił kategorię trwania kosztem działania, a także figurę montażu wewnątrztrzęciowego. Skontrastował tego rodzaju filmy z narracją przynależną współczesnemu mainstreamowi.

### Summary

#### ***Slow-time, slow-cinema. Temporal sphere in contemporary neomodernist cinema***

The main subject of this article is focused on the phenomenon of the time in so-called *slow-cinema*. The author undertook the analysis of films directed by neomodernist filmmakers: Enrique Rivero, Alexandr Sokurov, Carlos Reygadas, Béla Tarr. He highlighted the specific way in which directors had made temporal ellipsis, plan-sequences and time-lasting vs. a character’s activity. He contrasted this type of films with the narration typical for the contemporary mainstream cinema.